

Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:
Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk



ALEXANDER STRELINGER

(10. 9. 1934, Turčianskom Sv. Martine) Slovenský kameraman a fotograf. Strednú školu študoval v Brne, v roku 1960 ukončil štúdium kamery na FAMU, po absolvovaní začal pôsobiť ako kameraman dokumentárnych filmov v Bratislave. Počas svojej kariéry spolupracoval na dokumentárnych filmoch s mnohými významnými slovenskými režisérmi, napríklad s Martinom Slivkom (napr. *Človek a hra*, 1969; *Terchovská muzika*, 1984; *Pavol Socháň*, 1987), Petrom Solanom (napr. *Nemecká*, 1974, *Len lístok poľnej pošty*, 1977), Dušanom Hanákom (napr. *Analógie*, 1966; *Impresia*, 1966; *Variácie klúdu*, 1967), Dušanom Trančíkom (*Tryzna*, 1965, viac autorov; *Story of Seven Steelmasters*, 1973), Vladom Kubenkom (napr. *Slovenský raj*, 1966; *Črty z Indie*, 1967; *Peklo*, 1967; *Mimoriadne cvičenie*, 1971; *Rudolf Uher*, 1983; *Keramika z Modry*, 1985), Ivanom Húšťavom (*Rom*, 1969; *Maliar Laluha*, *Kraslice*, 1971) a ďalšími, napr. s L. Kudelkom, E. Šinkom, M. Plítkovou, R. Urcom, S. Jendraššakovou, J. Opartym. Podieľal sa aj na celovečernom dokumentárnom filme *Čas, ktorý žijeme* (r. V. Kubenko, 1968) o obrodnom procese v Československu v roku 1968. Po roku 1994 spolupracoval na niekoľkých dieloch filmu *Dni nádeje* (Martin Slivka, STV). Režiroval dokumentárne filmy *Farebná sonáta* (1974), *Pozsony – Pressburg – Bratislava* (1976). Svoje fotografie vystavoval už v roku 1960 (*Štyria mladí fotografi*), v roku 1990 (*Slovenská fotografia 60. rokov*), v rámci bratislavského Mesiaca fotografie 2009 pod názvom *Alexander Strelinger: Úvahy a neúvahy 1953-1959*. V rámci udeľovania cien za najlepší kameramanský výkon Kamera 2008 získal Cenu za celoživotné dielo. Pôsoobil dlhé roky ako pedagóg na VŠMU v Bratislave na odbore dokumentárny film a v Ateliéri kameramanskej tvorby a fotografie.

Školský rok 2010/2011

ROZHOVOR ZAZNAMENAL: Milan Šimák

ROZHOVOR PREPÍŠAL: Peter Závadský

Záujem o pohľad na svet cez objektív fotoaparátu a kamery vás sprevádzal celý život. Kedy ste v sebe objavili túto potrebu?

Keď som mal asi desať rokov, býval u nás mladý muž, ktorý bol vášnivý fotoamatér, ale čo je hlavné, odoberal pravidelný mesačník o fotografii. Mňa ako mladého chlapca tie fotky, tie kvázi tvorivé fotky fotoamatérov v tom časopise, to bolo za prvej republiky, fascinovali. Snáď to bol nejaký impulz, že som si uvedomil, že zo všetkých umení je mi najbližšie vizuálne umenie v akejkoľvek forme.

Kamera sa stala vaším remeslom v 50. rokoch, aké boli vaše začiatky?

Dosť zaujímavé, pretože som patril medzi prvú garnitúru, alebo jednu z prvých garnitúr FAMU-ákov, ktorí po štúdiu došli do Slovenského filmu. Neboli sme nadšene vítaní tými, ktorí túto školu nemali a vo filme pracovali. Takže, samozrejme, cítili v nás nekalú konkurenciu a dávali nám to najavo. Takže tie začiatky boli také neideálne.

A kde ste začínali?

Začínal som v dokumentárnom filme, ktorý mal sídlo na Mostovej ulici. Dosť dlho mi trvalo, než sa mi dostal prvý filmík, asi trištvrte roka som stál.

Podľa Václava Maceka ste boli jedným z mála slovenských fotografov v 50. rokoch usilujúcich o poetickú štylizáciu obrazu. Ako vnímate vtedajšiu slovenskú fotografiu a čo vás k odlišnému výrazu inšpirovalo?

Viete, slovenská fotografia v tej dobe je dosť obecný jav, pretože slovenská fotografia ešte nemala svojich profesionálov, ktorí by robili tvorivú fotografiu. Profesionáli boli vlastne portrétisti a komunálni fotografi na najrôznejších úrovniach. A vlastne pod pojmom slovenská fotografia sa myslela žurnalistická fotografia a amatérska. A tá amatérska bola pod silným vplyvom takej tej „ždanovovskej“ ideológie, ktorá popierala všetky formálne prvky, alebo všetky formálne prejavy, ktoré boli veľmi výrazné v českej fotografii 30. rokov, takže tá amatérska fotografia bola nasmerovaná na tzv. socialistický realizmus, ktorý bol nesmierne preferovaný. Socialistický model výtvarného umenia bol taký nezáživný, alebo taký hlúpy, že mladí ľudia, ktorí mali chuť a nutkanie tvoriť, museli hľadať akési iné cesty. Samozrejme, inšpirácie boli v poézii, vo verbálnej poézii, vo vizuálnej poézii, jednoducho človek išiel do galérie a tam nasával to, čo hľadal.

Čo vás najviac inšpirovalo?

Bolo to ovplyvnené práve tou takzvanou salónnou fotografiou, ktorá sa publikovala v 30. a 40. rokoch, čo som mal z tých časopisov, ktoré som potom sám vyhľadával na iných a iných miestach v knižniciach. A neskôr ma veľmi ovplyvnilo to, že som študoval strednú školu v Brne, v Brne bolo veľmi aktívne fotografické zázemie. Tam existoval pravidelný týždenný akoby seminár, vtedy sa tomu hovorilo „športka“. Kto prišiel, na taký regál vycapil svoje fotografie a pán profesor K. O. Hrubý, ktorý bol kantorom na brnenskej ŠUP-ke, Škole umeleckého priemyslu, k tým fotografiám zaujímal stanovisko, jednoducho ich komentoval, komentoval ich veľmi radikálne, nie z takého toho tendenčného aspektu. Takže to bolo nesmierne prínosné a zaujímavé, vlastne človek tam získal pohľad, čo je zaujímavé, čo je hluché... Bolo to veľmi prínosné pre človeka, ktorý mal ambície venovať fotografii.

V roku 1960 ste ukončili štúdium Kamery na pražskej FAMU, ako si spomínate na atmosféru, spolužiakov a vyučujúcich počas štúdia?

Iste ste už od mnohých famákov počuli, že FAMU bola čímsi výnimočná vo vtedajšom školstve, tam panovala oveľa slobodnejšia atmosféra, kantori boli veľmi liberálni a rozumní ľudia, takže nás netlačili do nezmyselného tendenčného prejavu a, samozrejme, tá škola, presne tak ako táto vaša škola, je poznamenaná tým, že na nej študuje veľmi malý počet ľudí, všetci sa poznajú a vzájomne sa rozprávajú o svojich kreatívnych dielach a podobne, to bolo báječné. Navyše v tej dobe boli medzi nami aj študenti, ktorí prešli, povedzme, živou vojnovou skúsenosťou, študovali s nami dvaja Kórejci, ktorí boli v Kórejskej vojne, ktorá skončila v roku 1952, tuším. Boli aktívni vojaci a za úspešnú obranu vlasti ich poslali do Československa študovať film, i keď s tým nemali vôbec nič spoločné. Pre nás to bola veľmi zaujímavá skúsenosť.

Ako spomínate na spolužiakov, s ktorými ste možno aj potom pracovali?

V tom istom ročníku kamery, v ktorom som bol aj ja, bol aj jeden mládenec zo Slovenska: Ďuro Šajmovič, z ktorého sa stal veľmi známy český kameraman. Ináč tí kameramani sa veľmi často priatelia s režisérmi, skôr než s kameramanmi, a to z celkom prostého dôvodu, že dvaja kameramani sa zriedkavo dostanú k tomu, aby spolu pracovali. Naopak, s tými režisérmi je kameraman úzko zviazaný. Ja som bol v ročníku, kde bol Ivan Passer, a s tým sme robili veľa spoločných cvičení. Takisto si veľmi dobre spomínam na veľmi priateľského mládenca, študenta, ktorý študoval dramaturgiu a volal sa Jirka Gold, s ním sme potom nakrútili jeden z mojich srdečných filmov, ten sa nakrúcal v Prahe, nie na Slovensku. Bol to film o Josefovi Čapkovi a volal sa *Kulhavý poutník*.

Ako sa spolupracovalo s Passerom, aký to bol režisér?

S Ivanom Passerom sa pracovalo veľmi milo. On bol totiž úžasný nadšenec. Euforik, ktorý mal obrovské plány, obrovské postrehy, veľmi zhovorčivý a charismatický človek to bol už ako mládenec, ale tie filmy, ktoré sme nakrúcali, vlastne ani jeden nedopadol dobre. Pretože Ivan bol taký roztečený, nedokázal film dotiahnuť do konca. Ostali zvyčajne napoly zostrihané, napoly ozvučené, jedným slovom: nedokončené. Bohužiaľ, túto jeho vlastnosť kantori nechceli akceptovať a vyrazili ho. Takže on končil druhým ročníkom.

A zo slovenských tvorcov si tam pamätáte na niekoho, kto tam vtedy študoval?

So mnou neštudoval v ročníku žiaden iný Slovák, teda okrem Ďura Šajmoviča, ale asi o dva roky vyššie bol Stano Szomolányi, vrstovník Peter Balgha, starší boli Martin Slivka, Miloš Kubík, s ktorými sme sa teda na škole stretávali.

Je akademické vzdelanie pre kameramana nevyhnutné? Nestačí len veľa hodín za kamerou a fotografickým aparátom?

To je štandardná otázka, ktorú si všetci, ktorí chodíme na školu tohto typu, kladieme. Z mojej skúsenosti je to tak, že vysoká škola nenaučí príliš veľmi to, ako sa film robí, ale dá človeku také všeobecné vzdelanie potrebné k tvorivej činnosti, ktoré sa nedá inde získať. Projekcie filmov, dejiny filmu, semináre o filmoch, rozborov filmov, stretnutia s podobne naladenými kolegami, stretnutia nielen pívne, ale aj tvorivé. Takže rozhodne, ak sa niekto chce venovať naplno a radosne filmovej práci, tak by sa mal pokúsiť chodiť na takúto školu. Krásne som to povedal, že?

Po škole ste pracovali v Štúdiu krátkého filmu s množstvom špičkových dokumentaristov. Aké pomery tam panovali?

Bola to v podstate normálna zostava tvorivých ľudí. Boli tam priateľstvá, bola tam závisť, boli tam intrigy... Ale bolo tam fajn.

A nejaké obmedzenia ideologické od vedenia ste pociťovali ako?

To bola celkom iná doba, samozrejme, že obmedzenia tam boli. Bola tam dokonca silná cenzúra, ktorá už potom spätne podnietila autocenzúru, tlaky z vedenia Ústredného výboru Komunistickej strany boli silné, bol to práve dokumentárny film, na ktorom vlastne „verchuška“ stávala. Stále im tvrdili Leninovo heslo, že film je najdôležitejšie zo všetkých umení, ktoré platilo v predvojnovom Rusku, v Sajuze. To sa odrážalo, samozrejme, aj na nás. Ale na druhej strane sa dali robiť filmy, ktoré sa vymykali tejto siláckej tendencii a boli skutočne ambiciózne a človek sa v nich mohol doslova tvorivo prejavovať. Takže ten výsledný pocit nebol frustrácia.

Ako sa hľadali cesty aj napriek cenzúre stvoriť niečo, kde sa autor vyjadril?

Vo vtedajšom rozvrstvení toho podniku mal dramaturg oveľa väčší význam a oveľa väčšie slovo, než je tomu dnes. Dramaturg bol za všetko zodpovedný a záležalo od kvalít a odvahy toho dramaturga, či presadí nejaký scenár, nejaký projekt, ktorý nebol celkom kóšer. Mali sme veľké šťastie, že tam bol práve takýto kvalitný a odvážny dramaturg, práve tu bývalý profesor na animovanom filme, Rudo Urc, a dokázal presadiť filmy ako *Peklo* alebo tie spústy filmov o výtvarníkoch, alebo, ako sa volá ten Kudelkov dobrý film? O drevorubačovi... *Chlapi z Gaderskej doliny* sa to volalo. To sú klasické filmy, na ktorých sa dalo pošmaknúť si tvorivo a pritom si vôbec s tým režimom nijak nelízali zadok.

Vaša tvorba je neodmysliteľne spojená s dokumentárnym filmom, prečo práve dokument, a nie hraný film?

Keď porovnáte tvorcov hraného filmu a mňa, určite si všimnete, že som človek plachý a nevýbojný. To som zistil už na škole, na FAMU, že dirigovať veľký štáb hraného filmu, čo patrí ku kameramanovým povinnostiam – má pod sebou trebárs dvanásť osvetľovačov a štyroch asistentov kamery –, na to som sa jednoducho necítil. To bol jeden dôvod. Druhý dôvod bol, že kameraman v hranom filme vlastne konštruje obraz, on ho vytvára, kým dokumentarista ho zaznamenáva, len ho prijíma a upravuje výrezom, svetlom a elimináciou nežiaducich predmetov. Veľmi rýchlo som došiel na to, že ten dokumentárny film je mi bližší. A overil som si to na veľmi sporadických prípadoch, keď som robil nejaký film hraného typu.

Napríklad?

Napríklad *Záhrada plná plienok* alebo *Piesok do očí* alebo *Letušky*. Nesedeli mi tieto filmy, nerobil som ich rád.

S Dušanom Hanákom ste spolupracovali na dvoch abstraktných filmoch založených na silnom audiovizuálnom kontrapunkte: *Metamorfózy* a *Impresia*. Čo je pre kameramana výzvou a čo najväčšou prekážkou pri takomto experimentálnom prístupe?

Výzvou je samotné režijné poňatie a výzvou je aj, že ma režisér s takouto témou osloví, to je challenge, to je výzva. A spätne si potom človek vykonštruje, prečo ma asi oslovil. Tak keď

človek rád tvorivo rozmýšľa, tak potom hľadá riešenie, ako takéto nie príliš konkrétne témy, to slovo abstraktné by som nepoužíval, ono to nebolo celkom také... A našli sme teda riešenie, myslím, že bolo celkom zaujímavé.

Z čoho ste vychádzali a ako prebiehala komunikácia medzi vami?

Viete, človek si prezrel celú svoju filmotéku uloženú v hlave a snažil sa vidieť to, čo už v takejto sfére bolo zobrazené, a buď to len do istej miery aplikovať, alebo ísť proti tomu. Takže výsledok vzišiel z tých daných možností, vzniklo to, čo vzniklo. Ale musím povedať, že bolo veľké potešenie na takýchto filmoch spolupracovať. Veľké.

Od roku 1966 ste spolu s dokumentaristom Vladom Kubenkom spravili viac ako 20 spoločných projektov. Na čom bola založená vaša tvorivá súhra?

Kubenko ma považoval za rovnocenného partnera, čo nebýva vždy u režisérov zvykom, režisér v dokumentárnom filme často pokladal kameramana za nejakého mašinistu, ktorý ovláda zobrazovací stroj, a hlavne teda to by dokázal aj on sám, ale hlavne odhadnúť expozíciu, čo bolo v tej dobe veľmi náročné. Takže ak režisér akceptoval kameramana ako rovnocenného spolupracovníka, tak to bola ideálna spolupráca. Kameramani, v tomto prípade ja, vracali z vďačnosti za takéto privilegium cítiť sa rovnocenným tvorcom toho filmu. Tak to bol taký princíp, ktorý aplikoval nielen Kubenko, ale aplikovali ho aj Slivka, aplikoval ho Solan, už menej Dušan Trančík, už menej Dušan Hanák.

Teda museli ste mať spoločné videnie s režisérom.

Iste, všetci títo kolegovia režiséri, s ktorými som rád spolupracoval, mali spoločný jav: nebolo im cudzie výtvarné videnie, nebolo im vzdialené a neprijateľné, jednoducho si vedeli vytvoriť vlastnú výtvarnú víziu, o ktorej sme sa potom mohli spoločne baviť, rozprávať a tvoriť. Lebo, ako som vám hneď na začiatku povedal, som silne vizuálne cítiaci tvorca.

S Vladom Kubenkom ste nakrútili tri dokumentárne filmy, kde sa slovenský divák mohol viac dozvedieť o unikátnej indickej kultúre, aké nástrahy čakajú na dokumentaristov v tak odľahlej lokalite?

Tie nástrahy boli nečakaného typu. Boli sme tam v mesiaci november, keď sme odchádzali na letisko, tak bolo mínus dva a v Bombaji sme vystúpili z lietadla a bolo plus tridsať. To bol klimatický šok, vlastne veľmi tristný. A tie podmienky, v akých sa vtedy nakrúcal takýto film, sú skutočne pozoruhodné a zaznamenania hodné, takže vám to porozprávam detailne, a keď budete chcieť, tak si to vyhodíte.

My sme nakrúcali na klasickú tridsaťpäťku, čo znamenalo dvadsaťkilovú kameru s plnou kazetou, plus nejakých 500-600 kíl filmového materiálu. Na všetko sme boli dvaja, režisér a ja. Takže sme sa prepravovali s úžasne ťažkými bedňami, s materiálom, s kamerou, so statívom, s batériami, ktoré sami o sebe vážili 5-6 kilo, to všetko v tom dusnom, vlhkom indickom počasí, takže to bolo neuveriteľne fyzicky náročné, ale skutočne neuveriteľne. A ďalší fór boli jazykové bariéry, ani jeden, ani druhý sme nevedeli dostatočne anglicky, Kubenko bol francúzštinár, ja som mal akési základy angličtiny, s ktorými som v tej Indii moc nevystačil, ale napriek tomu som musel robiť Kubenkovi tlmočníka.

Pýtali ste sa, ako sme sa tam vlastne dostali, ako to bolo možné. V tých dobách existovala akási družba národov, sa tomu takto hovorilo veľkoryso. No a existovala družba indicko-československá. Fungovalo to tak, že existovali nejaké kultúrne výmenné obchody, oni nám sem poslali nejakého gitaristu, hráča na gitaru, alebo nejaký taký orchester, a my sme im na

oplátku dodali Milana Sládka, pantomímu. A k tej pantomíme, aby o tom bola dokumentácia, sa prifarili dvaja filmári. Takže takto sme sa tam dostali.

V rozhovore pre Film.sk uvádzate, že poetika Martina Slivku vám bola okrem tej Kubenkovej najbližšia. Ako sa vám s ním spolupracovalo?

Obaja títo páni ma akceptovali ako spolupracovníka, akceptovali, že som výtvarne na tom lepšie než oni, áno. Že svoju výtvarnú víziu viem aj zobrazit', viem ju aj zrealizovať. Takže tento aspekt bol vlastne veľmi vďačný pre spoluprácu. S Martinom Slivkom, ktorý bol strašne expresívna persona, taký extrovert non plus ultra, sa vlastne pracovalo veľmi príjemne, pretože on všetko vybavil, všetko, hravo a výborne. Pod pojmom vybavil myslím vyrežiroval to, čo bolo treba aj za mňa. Takže, keď som si nevedel rady s osvetľovačmi, tak prevzal rolu prostredníka Martin Slivka. Viete, to sú také netvorivé detaily, ale vlastne tú tvorbu nesmierne potom povyšujú, pretože márna sláva, je to tímová práca, tá pohoda, to nepríjemné české slovo pohoda, sa vždy nejakým spôsobom odrazí na kvalite dielka.

Martin Slivka bol dosť plodný aj ako literát, publicista. Publikoval knihy o fotografoch, o Karolovi Plickovi a Socháňovi, a vždy ma prizval k spoluautorstvu ako redaktora obrazovej časti knihy a k diskusii o tom, aké prostriedky ten ktorý fotograf používal, jednoducho k takej analýze fotografického diela. Na tom sme obaja veľmi radi spolupracovali.

Koncom 60. rokov ste boli jedným z kameramanov trezorovaných dokumentov o pohrebe Jána Palacha *Tryzna*, sondy do spoločnosti *Čas, ktorý žijeme*. Ako prebiehalo nakrúcanie týchto režimom nenávidených filmov?

60. roky, ktoré spomínate a o ktorých sa učíte, že to bolo obdobie nesmierneho rozkvetu umenia v soc-dem štátoch, pre nás, ktorí sme boli v najlepších rokoch, boli sme tridsiatnici, to bola doba nadýchnutia sa, ohromných akýchsi nevedomelých nádejí. Jednoducho čas, ktorý smeroval k lepšiemu. Smeroval k akémusi ideálu. A to vyvrcholenie, ten zlom, tá okupácia – to bola trauma, hrozná trauma, pretože si človek uvedomil, že všetky nádeje, ktoré sa vytvárali v skoro celých 60. rokoch, sú znivočené, jednoducho už nebudú, už neexistujú, už sú zrušené. A do istej miery by sa to teda malo v týchto dvoch filmíkoch prejaviť, ono sa to tam neprejavilo, pretože autocenzúra režisérov, ktorí to nakoniec poskladali, bola taká silná, že dúfali, že keď budú mierni, filmy sa dostanú do distribúcie. Dostali sa sícei, ale len asi na desať dní. Takže my kameramani, ktorí sme na týchto filmoch spolupracovali, na tých *Čiernych dňoch*, tam to bolo aj trošku o hubu, pretože Rusáci strieľali. Strieľali hlavne, keď videli, že niekto ich chce dokumentovať. Nebol som nijaký veľký hrdina, medzi nimi som sa nepohyboval, ale sedel som v okne ako je dnes Sporiteľňa, na rohu SNP, a mal som kameru s teleobjektívom a s ním som snímal to, čo sa na tom námestí dialo. No ale potom začali po mne predsa len strieľať, niekto si ma tam všimol, nejaký odlesk toho veľmi širokého skla na tom teleobjektíve, tak som sa premiestnil do inej budovy, zase na poschodie, tam, kde je Vේčko. A to bolo všetko, viac som v tých *Dňoch* nefungoval.

V *Tryzne* sme celú tú pražskú časť, pražskú sekvenciu robili my dvaja s Dušanom Trančíkom. Ale to, čo som sa vám snažil povedať na začiatku, to je vlastne to, čo sa malo do tých filmov dostať.

Podarilo sa to vtedy nejakému dokumentu?

Viete, už si nespomínam, ale myslím, že áno. Ale hlavne sa to podarilo v hraných filmoch. Podarilo sa to, čo ja viem, v Jasného *Rodáciach*, dostať tento pocit frustrácie.

Mnohé filmy, ktoré vznikli pod gesciou Petra Miháliku, vtedy mladého dramaturga, sa vyznačujú experimentálnym rázom – takým je aj *Rom*. Obraz sa vyznačuje farebnou bohatosťou, inde je tónovaný do modra. Na *Romovi* výtvarne spolupracoval Milan Lалуha. Spomínate si na túto spoluprácu?

Áno, spomínam si na spoluprácu Milana Láluhu na tomto filme – ochotne namaľoval na naše priania obrazy na zadané rozmery, aby pasovali do objektov. A veľmi sme sa s ním skamarátili už pri filmíku o ňom.

Aká bola spolupráca s Ivanom Hušťavom?

S Ivanom Hušťavom sme sa na dynamickom (a v tej dobe u nás nie celkom bežnom) spôsobe snímania dobre a radi zhodli. Vždy som túžil používať v obraze štylizáciu.

Miháliku, Trančíka, Hanáka a ďalších prevancovala normalizácia. Stratili sa však aj mená nádejných filmárov ako Pavol Sýkora a Július Matula. Prišli ste do kontaktu s týmito filmármi?

Paľo Sýkora bol môj spolužiak na FAMU a nakrútili sme spolu aj s Rudom Urcom filmík o zániku vysokej pece v Tisovci. Potom, mladý, umrel. Júlio Matula mi na niekoľkých filmoch robil asistenta kamery. A neskôr, už ako absolvent FAMU, sme spolu nakrútili naozaj kreatívny filmík *Som prekliaty fotograf*. Zostal v Prahe a točil na Barrandove.

Zasiahla Vás normalizácia? Spolupracovali ste na *Tryzne*, ktorá bola nežiaducim svedectvom doby.

„Normalizácia“ nepostihla žiadneho kameramana. Teda ani mňa.

Môžem sa vás opýtať, vy ste robili vo *Farebnej sonáte* aj réžiu?

Moment, áno, vo *Farebnej sonáte* som robil réžiu, áno.

V čom to bola pre vás obohacujúca skúsenosť, nemali ste potom ambíciu stať sa režisérom?

Veľmi sporadicky som si to odskúšal, režírovať, ale zistil som, že na to nemám, že na to treba dirigentské schopnosti, vlastne vedieť čítať deväť partov v partitúre, a že to je mimo mňa. Ale k tej *Farebnej sonáte* vám chcel povedať to, čo možno nie je o nej celkom známe. Vznikla celkom zaujímavým spôsobom. A síce, s Iljom Zeljenkom sme boli dobrí priatelia Ruda Filu, a keď došlo k tejto objednávke od pani Kostrovej, ktorá bola v tom čase dramaturgička v telke, urobiť o Filovi film, sme to skúsili tak, že sme najprv z tých Filových obrazov... To je filmík, ktorý nevybočí von z obrazu, sú tam len tie Filove obrazy, a ani jeden raz sa nedostaneme von z toho obrazu. A skúsili sme teda urobiť v tejto trojici scenár. Potom na ten scenár Ilja Zeljenka nakomponoval hudbu, na scenár, nie na film. A podľa hudby som akoby v postsynchrónne snímam tie obrazy a všelijako sa podľa hudby v nich pohyboval, takže to bola veľmi unikátna skúsenosť a mám dojem, že to bol dosť unikátny film a jav vôbec. Nie som si vedomý toho, že by niečo podobné vzniklo.

V druhej polovici 70. rokov ste nakrútili s Petrom Solanom niekoľko dôležitých dokumentárnych filmov. *Rozhovor o jednom centimetri nádeje*, *Lístok poľnej pošty*,

Balkón plný plienok. Čím bola práca na týchto filmoch výnimočná, Solan tam ako keby vrátil tvár dokumentarizmu?

Viete, tam bol hrozne jeden potešujúci a povznášajúci fakt, že teda tie filmy boli o voľáčom. Že to boli výsostne humanisticky orientované a ladené filmy, kde teda človek mal taký veľmi vzácny pocit, že ide o čosi, čo má význam. A, samozrejme, s Petrom Solanom sa veľmi dobre spolupracovalo, veľmi dobre.

Sedeli ste si?

Sedeli sme si, i keď to bol úplne iný prístup aj iná spolupráca, než s tými výtvarne cítiacimi režisérmi, ako boli Kubenko a Slivka, pretože Peter bol predsa len orientovaný na hraný film, on vlastne nepotreboval moju angažovanosť tak, ako ju vyžadovali títo dvaja menovaní.

Vo vašej filmografii je viacero titulov, čo sa viažu k výtvarnému umeniu a k výtvarníkom, k Fullovi, Galandovi, Kompánkovi, Benkovi, Lalahovi... Boli ste nejako previazaní s výtvarníkmi, alebo tento výber vyplýva z vašej poetickej štylizácie obrazu?

Mňa si vyberal režisér, ktorý si vyberal výtvarníka. Ja som sa s tými výtvarníkmi predtým nepoznal, takže rolu hralo to, že tieto filmy som robil väčšinou s Kubenkom a Slivkom, tí jednak vedeli to, že ma výtvarné umenie veľmi zaujíma a fascinuje a že sa snažím do neho vniknúť a mať z neho pôžitok. Zrejme sa spoliehali na to, že táto moja dispozícia tomu filmu nejako pomôže, samozrejme, tie filmy som robil s veľkým potešením.

S Dušanom Trančíkom ste nakrútili zvláštnu reklamu *Story of seven steelmasters*, svojou dĺžkou a kostýmovosťou pôsobí ako luxusný exportný artikel. Ako došlo k tejto spolupráci?

To bola objednávka veľkého pestovateľa kvetov v Holandsku. Dokonca sa pamätám na jeho meno, volal sa pán Hoppmann. Ten, tuším, kšeftoval s tulipánmi tu v Československu, do toho sa zaplietol ešte Filmexport, nie Filmexport, Skloexport, a povedali si, že budú financovať reklamný film na tulipány a sklo. Dušan Trančík nejako sa k tomu prichovejtol a tú tému dostal, tak sme sa s ňou snažili popasovať. Ten Holanďan mal svoje podmienky, mal svoje priority a tak. Bolo to veľmi príjemné...

V 80. rokoch nastupuje mladšia generácia dokumentaristov, Rapoš, Oparty, Hečko, vidíte tu nejakú zmenu štýlu alebo prístupu oproti staršej generácii?

Všetci títo menovaní mládenci boli vlastne Slivkovi a moji študenti. Ja som ich učil. Takže bolo veľmi zaujímavé byť podriadený vo funkcii kameramana svojim bývalým študentom, ktorým som bol ja nadriadený ako kantor. A zmena štýlu? Viete čo, ani som to necítil nejak. Ešte pretrvávala taká tendencia, ktorá bola v našej generácii filmárov, dokumentaristov, teda snažiť sa viac rozprávať obrazom než komentárom alebo dialógom, čo bolo spôsobené jednak nevelmi flexibilnou technikou zvukovou a kamerovou, a keďže títo mládenci v týchto filmoch, na ktorých som spolupracoval, ešte boli determinovanými týmito aspektmi, tak nevidím nejaký podstatný rozdiel.

Ako svoje umelecké vzory uvádzate fotografa Bressona, De Sicovu poetiku, kameramana Jaroslava Kučeru. Ako sa tieto vplyvy pretavili do vášho fotografického a kameramanského videnia?

Keď si všimnete poetiku Cartier-Bressona, bola skutočne veľmi zvláštna a veľmi iná než pri väčšine fotografov tej doby, to znamená vlastne 50., 60., nakoniec 70. rokov. Jeho fotografie neboli prvoplánové a ich pôvab, ich výpoveď bola veľmi špecifická. Snažil som sa do istej miery čosi z tejto neprvoplánovosti dostať do svojej práce. Jardu Kučeru som spomínal preto, lebo Jarda Kučera participoval na niekoľkých filmoch, kde mu režiséri umožnili, alebo dokonca povolili, alebo spolupracovali s ním tak, že mohla jeho veľká výtvarná schopnosť vytvárať výtvarné dielo, filmovo-fotografické vo veľmi organickej podobe, že jednoducho to film nepoškodilo. Býva častým javom, keď sa kameraman príliš presadzuje a snaží sa dostať tú výtvarnú víziu do filmu, že režisér to nie je schopný akceptovať, neprispôsobí celý dej, celé aranžmány, všetko tomu výtvarnému videniu, a tak vznikne vlastne paškvil. Vznikne čosi neorganické. Kým pri filme *Rodáci*, ktorý nakrútil Vojtěch Jasný práve s Jardom Kučerom, je jednoznačne zjavná symbióza týchto dvoch postupov, týchto dvoch vnímaní, Jasný, ktorý je pôvodne vyštudovaný kameraman na FAMU, vlastne vnímal a takisto akceptoval a vedel tú úžasnú výtvarnosť toho kameramana zužitkovať tak, že vznikol veľmi organický film.

Po založení Ateliéru kameramanskej tvorby a fotografie na VŠMU ste nastúpili ako pedagóg. Aké bolo vychovávať novú generáciu slovenských kameramanov?

Bolo to veľmi zaujímavé, pretože predtým som dlhé roky učil alebo sa snažil učiť dokumentaristov. A zrazu človek mal aplikovať svoje skúsenosti a vedomosti kameramanom, takže to bolo veľmi zaujímavé a prínosné. Myslím, že obe strany, aj tí študenti, aj ja sme z toho mali veľké potešenie.

Akým spôsobom ste vyučovali, akou metódou?

Mal som na starosti prvé ročníky, možno som ich ťahal aj do druhého ročníka. Takou ambíciou bolo vlastne podporiť ich výtvarné vnímanie filmové a naučiť ich základnému filmovému videniu, čiže v podstate, že ide o nadväznosť záberov a ich kontinuitu.

Dokumentárny film sa od vašich začiatkov veľmi zmenil, už sa nesnaží natoľko emocionálne angažovať diváka a je popisnejší ako obrazom rozprávajúci. Z čoho myslíte, že pramení táto zmena?

To sú, myslím, sociologické príčiny. Dokumentárny film za mojich čias bol odkázaný k tomu, že je prezentovaný ako predfilm pred hraným filmom v kinách, alebo ako vyplňanie nejakých prázdnych časov v televízii. A preto vlastne bola dĺžka tých dokumentárnych filmov krátkych viazaná tou štvrt'hodinou, dvadsiatimi minútami maximálne. Neskôr, keď televízia vytvárala dokumentárne filmy, tak to väčšinou boli polhodinovky. Dnes z programových a finančných dôvodov, honorárových, sa vytvárajú hodinové filmy, takže tie sa, samozrejme, nedali robiť toho typu ako boli tieto štvrt'hodinové filmíky, takže má to veľmi racionálny podklad. A, samozrejme, hrá obrovskú rolu to, že nie je problém snímať synchronný zvuk s ľahučkou kamerou, ktorú dokonca unesie aj dievča. A snímať zvuk bez potreby nejakého extra prístroja, extra obsluhy prístroja, takže to sú všetko elementárne zmeny, ktoré vlastne ovplyvňujú tvorbu týchto hodinových dokumentárnych filmov.

V 90. rokoch ste robili čo? Kedy ste odišli do Čiech?

Kedy som odišiel do Čiech? Akonáhle som dovŕšil šesťdesiatku a mohol som ísť do penzie. Odišiel som tam čisto z rodinných dôvodov.

Ešte ste potom nakrúcali?

Po roku 1994 som ešte spolupracoval na niekoľkých dieloch filmu pre STV - *Dni nádeje* s Martinom Slivkom.

Čo si myslíte o kvalitách súčasných slovenských a českých kameramanov?

Viete, nie som dostatočne oboznámený s tvorbou ani českých, ani slovenských súčasných dokumentaristov. Čo nepustí pražská TV do vysielania, to nevidím, a toho je tak málo, že si skutočne netrúfam vám na túto otázku odpovedať. Žiaľ, na festivaly, kde teda je možnosť tieto filmy vidieť, nechodím.