

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



JÁN ĎURIŠ

(22. 4. 1945, Vuková, Rumunsko) Slovenský kameraman. Po ukončení štúdia na pražskej FAMU sa ako kameraman podieľal na tvorbe dokumentárnych filmov (napr. *Dezider Milly*, 1971; *Všetko má svoj čas*, 1976; *Diadém*, 1978; *Ateliér duše*, 1987), v hranom filme debutoval v roku 1979 snímkou Jána Zemana *Hra na telo*. Jeho najzaujímavejšie a najvýznamnejšie projekty vzišli zo spolupráce s Jurajom Jakubiskom, napr. krátkometrážny *Bubeník Červeného kríža* (1977), rozprávka *Pehavý Max a strašidlá* (1987), *Bathory* (2009), či *Nejasná zpráva o konci sveta* (1996), za ktorú bol na MFF v Montreale ocenený neštátutárnou cenou za kameru. Medzi jeho ďalšie dôležité spolupráce patrí tá s Jánom Zemanom (*Citová výchova jednej Daše*, 1980), Dušanom Trančíkom (*Štvrtý rozmer*, 1983), Stanislavom Párnickým (*Kára plná bolesti*, 1985) a neskôr s Dušanom Rapošom (*Cinka Panna*, 2008). Ján Ďuriš je od septembra 2003 vedúcim Ateliéru kameramanskej tvorby na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave, profesorom je od roku 2005.

ŠKOLSKÝ ROK: 2017/2018

ROZHOVOR VIEDOL: Matej Sotník

STRIH: Katarína Koniarová

KAMERA: René Kontúr, Marcel Smieško

ZVUK: Peter Markovski

PRODUKCIA: Róbert Slimák

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Zuzana Mojžišová, Eva Filová, Jozef Hardoš

Odkedy ste vedeli, že sa chcete venovať filmu? Chceli ste byť od počiatku filmovým kameramanom?

Ako dvanásťročný som začal fotografovať. Môj otec mal starší fotoaparát Kodak. To ma v desiatich-jedenástich rokoch bavilo skôr ako hračka. Potom som objavil, že keď sa pozerám do hľadáčku, vidím svet, čo ma veľmi zaujalo. Musím poznamenať, že predtým som rád kreslil a myslím, že aj celkom dobre. Ako dvanásťročný som namaľoval niekoľko zátiší, ktoré ešte stále visia u nás doma, niektoré aj u susedov. Venoval som sa výtvarnému umeniu a potom som nenápadne prešiel k fotografii. Rodičia mi kúpili prvý fotoaparát Pionier. To bol taký bakelitový foťáčik, ktorý stál päťdesiattri korún, to si veľmi dobre pamätám. V roku 1956 sa stala taká zvláštna vec: nastúpila televízia. Samozrejme, v roku 1953 bolo vysielanie v Prahe, Bratislava však začala vysielat' až na jeseň roku 1956. Ja som vyrastal v mestečku Nitrianske Pravno. Samozrejme, v tom prvom období televízory neboli. Bol jeden televízor, a ten malo kultúrne stredisko, na ktorý som sa veľmi rád chodieval pozerat', to bol pre mňa zázrak. Neskôr sa začali vysielat' priame prenosy z hokeja a majstrovstiev sveta v krasokorčuľovaní. Tam občas ukazovali aj kameramanov, čo ma veľmi zaujalo. Potom som zistil, že kameraman musí mať vysokú školu a že existuje FAMU v Prahe. Vtedy som mal pätnásť rokov a tým pádom som sa začal cieľavedome pripravovať na štúdium na FAMU. Aby som to skrátal, samozrejme, cesta od toho maličkého nekvalitného televízora až po promócie na FAMU bola dlhá. V čase, keď som maturoval (1963), bola základnou podmienkou prijatia na FAMU ročná prax vo výrobe, to aby socialistický umelec spoznal prácu pracujúcej triedy. Spolužiačka mala otca na propagačnom oddelení vo Veľkobaniach Handlová, tak som sa tam prihlásil. Mali tam fotoaparát a 16 mm kameru. Začal som nakrúcať také regionálne šoty pre televíziu Bratislava (predtým to robil pán kolega Lenér, ktorý ma do toho zasvätil) a podarilo sa mi natočiť nečakaný tajný príchod prezidenta republiky Antonína Novotného do Handlovej, o čom nikto nevedel. Jedine ja som nakrútil šot, ktorý sa vysielal niekoľkokrát celoštátne. A na základe tohto šotu ma oslovili, či by som nechcel robiť asistenta kamery v televízii, čo bolo pre mňa niečo neuveriteľné. Zhodou okolností som vstúpil prvýkrát do budovy, ktorá je teraz za mnou (Hudobná a tanečná fakulta VŠMU), kde som prvý raz videl kamery. Takže teraz, keď sa pozerám z 2. poschodia – kde je naša katedra kamery – na túto budovu, uvedomujem si, že kruh sa uzavrel.

Teraz už som pedagóg, čo je profesne posledná fáza, dalo by sa povedať. Takže môj nástup na FAMU bol celkom priaznivý, lebo som získal jednako skúsenosti s fotografovaním a jednako som potom ako asistent kamery v televízii získal zručnosti, ktoré sú veľmi potrebné. Na FAMU som nastúpil v roku 1966, čo bolo veľmi priaznivé obdobie, vrcholila československá nová vlna, ešte nebol čas normalizácie a rok 1968 sa len blížil. Okrem spolužiakov zo Slovenska a Čiech som mal veľa spolužiakov zo zahraničia, celú generáciu juhoslovanských režisérov: Zafranoviča, Grzinčiča, kameramana Predraga Popoviča; v mojom ročníku bola tiež Agnieszka Holland a istý Horacio Muñoz z Čile. Spomínam ho, lebo som s ním mal v roku 1971 robiť jeho absolventský film v Čile, ale okolnosti spôsobili, čo spôsobili, takže namiesto do Čile som šiel do Krátkeho filmu.

Počas štúdií na FAMU ste pomáhali s nakrúcaním filmu o Janovi Palachovi. Môžete mi o tom porozprávať viac?

Prípada Jana Palacha je všeobecne známy. Spolužiak kameraman Milan Švehlík ma požiadal o pomoc pri nakrúcaní Palachovho pohrebu, lebo o tom, spolu s režisérom dokumentárnych filmov Ivanom Bielom, nakrúcali film. Bolo potrebných viac kameramanov, okrem mňa na filme spolupracoval aj spomínaný srbský kameraman Predrag Popović. Šťastnou zhodou

okolností – cez nášho rektora A. M. Broušila – som sa dostal na čelo sprievodu. Ako jediný z kameramanov som mal možnosť kráčať na čele sprievodu pred všetkými rektormi. Mal som voľný pohyb, bez akýchkoľvek obmedzení. Pri samotnom nakrúcaní tryzny som bol pri rakve Jana Palacha v Karolíne. Tam, samozrejme, prichádzali rôzne delegácie, na balkóne boli kameramani, to bolo obsypané kamerami. Videl som také závistlivé pohľady kolegov, ktorí si asi hovorili, že ako sa tam ten chlapec dostal, lebo za takéto miesto by zahraničné agentúry zaplatili tisícky dolárov, to bolo nepredstaviteľné. A tam som zažil veľmi zvláštnu situáciu, ktorú mám zafixovanú doteraz, a síce keď prichádzala Palachova matka a ja som mal možnosť natočiť to. To sú tie známe zábery plačúcej Palachovej matky, ktoré sú moje. Používali sa potom v rôznych filmoch. Pýtal som sa seba, že či mám vôbec morálne právo to nakrúcať, no vydržal som to. To je jeden z takých zvláštnych problémov, že čo si môže kameraman dovoliť. Keď sa na to pozriem z dnešného hľadiska, hovorím si, že keby som to nebol nakrútil, tak by to neexistovalo. Čo sa nakrúca dnes, je desivé. Z dnešného pohľadu to je v podstate idylka. Toľko k hraniciam etiky. Potom sa z toho stala kauza. Musím len poznamenať, že o Janovi Palachovi sa nakrútilo niekoľko filmov, napríklad Dušan Trančík nakrútil s Vladom Kubenkom *Tryznu* (1969). Problém vtedy vznikol kvôli hlavnému štábu, ktorému sa podarilo dostať do miestnosti, kde zomieral a kde aj zomrel. Vznikli z toho fotografie, ktoré sa dostali do svetoznámeho týždenníka Parimages. „Poprask“ bol z toho, že ako sa vôbec podarilo dostať niekomu do tej miestnosti a ako sa podarilo dostať potom fotografie do Francúzska. Začalo sa vyšetrovanie a na FAMU vzniklo zemetrasenie tak veľké, že A. M. Broušil musel nakoniec odstúpiť. Ja som „len“ nakrúcal pohreb, no niektorí spolužiaci museli opakovať ročník.

Po vysokoškolských štúdiách ste nastúpili do Spravodajského filmu, kde ste nakrútili dovedna 35 dokumentárnych snímok. Na ktoré filmy z tohto obdobia ste najviac hrdí?

V čase, keď som končil, no aj predtým, bola všeobecná prax, že kameraman, ktorý absolvoval FAMU, mal viac-menej zaistenú prácu vo filme. Začínali sme v Štúdiu krátkych filmov v Spravodajskom filme. Takto bol predom mnou kolega Vlado Holloš a aj iní. Spravodajský film bol žurnál, ktorý sa premietal pred filmami (v kine, pozn. M. S.). To bola veľmi dobrá prax, v tej dobe sa totiž nakrúcalo na čiernobiely negatív za extrémnych podmienok, čo sa svietenia týka. Išli sme napríklad nakrúcať do Východoslovenských železiarní s jednou lampičkou, takže som sa musel naučiť, ako to zvládnuť, a to bola fantastická škola. Ja som týždenne vytočil tisícky metrov negatívu, čo bolo veľmi dobre. Trošku ľutujem našich dnešných absolventov, pretože už nemajú možnosť dostať sa bezprostredne po skončení školy do praxe. Popritom som si musel odkrútiť rok vojny. Potom som sa vrátil a už som začal so svojim kolegom Jánom Zemanom nakrúcať krátke dokumentárne filmy. Urobili sme napríklad film *Dezider Milly* (1971) – o výtvarníkovi z východného Slovenska. Veľmi sme si dali záležať na výtvarnej koncepcii, ktorá bola iná ako pri iných filmoch o výtvarníkoch. Prvý svoj profesionálny film som urobil tesne po tom, ako som dostal diplom. Doobeda som dostal diplom a poobede už po mňa prišlo auto do Břeclavi, kde sme nakrúcali prvé zábery filmu *Maľované uhľom* (1972) o insitných maliaroch. Režisérom tohto filmu bol Eugen Šinko. Potom som nakrútil niekoľko zaujímavých filmov. Výrazne som na seba upozornil filmom, ktorý som opäť nakrútil s Jánom Zemanom. Šlo o objednávkový film k 30. výročiu SNP a volal sa *Správa o smrti mladého muža* (1975). Bol celkom iný ako všetko podobné, čo sa dovtedy nakrúcalo, čiže také tie vďaka zdania povstaniu s archívnymi zábermi a rozhovormi s partizánmi. My sme film koncipovali ako hrané sekvencie, čo bola na tú dobu absolútna novinka. A samozrejme, najväčšia novinka, ktorá zabodovala ako výbuch bomby, bol Jakubiskov film *Bubeník Červeného kríža* (1977). Na základe filmu, ktorý som nakrútil s

Jánom Zemanom, si ma Jakubisko prizval spolupracovať na banálnom zákazkovom filme pre Ústav zdravotnej výchovy o tom, ako sa štát vzorne stará o siroty.

V *Bubeníkovi Červeného kríža* ste formálne experimentovali použitím farebných filtrov, používali ste ručnú kameru a vytvárali tak zaujímavú vnútrozáberovú montáž, experimentovali so svietením... Čo vás v štábe nabádalo spracovať tému sirôt v niekdajších detských domovoch takto?

Ten nápad mal Juraj Jakubisko. Ja som bol prizvaný ako kameraman. Musím povedať, že kameramani sú služobníkmi režiséra a scenára. Väčšinou sa očakáva, že režisér má nápad (niekedy sú to veľmi abstraktné nápady), ktorý musí kameraman zhmotniť do konkrétnych obrazov. Juraj mi povedal, že dostal takú zákazku a musí nakrútiť, ako sa štát stará o siroty a opustené deti z rôznych dôvodov, čo je, napokon, vo filme aj vykreslené. A vraj, že by to chcel robiť iným spôsobom, mali by sme pracovať aj s farebným odlišením, štylizovať. Pri spoločných debatách padli rôzne nápady. Teraz by som mohol povedať, že taká tá pseudosolarizácia bol môj nápad a čiastočne aj bol. Predtým som robil film o výtvarníkovi a sklárovi Václavovi Cíglerovi, ktorý robil veľké sklenené plastiky. Pri nakrúcaní tohto filmu som skúšal, ako sa deformuje svet cez tú zvláštnu sklenú plastiku, keď hýbem kamerou. S Cíglerom sme sa skamarátili, takže som mu potom zavolať, či by mi nejaké plastiky na nakrúcanie s Jakubiskom nepožičal. Keď sme ich potom dávali pred kameru, trochu sa mi triasli ruky zo strachu, že by sme takéto veci rozbili, lebo mali cenu niekoľko tisíc. Od známeho fotografa pána Kállaya sme si požičali star filter, ktorý vtedy nikto nemal. Dežo Ursiny bol dramaturgom filmu a on nám, samozrejme, takýto experiment povolil, čo nebolo úplne štandardné. Režisér mohol naraziť na problém hneď v prvej fáze. Mohlo mu byť povedané, že v žiadnom prípade to takto nebudete robiť, urobíte to klasicky: natočí sa pár záberov na detské domovy, pár záberov rozprávajúcich ošetrovateľov, nejaké usmievané detičky. Pre Ústav zdravotnej výchovy sa vyrábalo 4 až 5 filmov ročne. Ešte poviem takú zaujímavosť: Juraj predtým nakrúcal film *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969), čo bola koprodukcia, z ktorej mu ostal širokouhlý objektív, ktorý v Československu nikto nemal. Vďaka tomuto objektívu boli v *Bubeníkovi* netradičné superširoké zábery. Tým chcem naznačiť, že spolupráca medzi režisérom a kameramanom musí byť o istej zhode. Juraj rád kreslí a ja som tiež rád kreslil, hoci sa vôbec nemôžeme porovnávať. Niekedy stačí niečo načrtnúť a už asi viem, akú má predstavu. A na základe toho vznikla naša štyridsaťročná spolupráca. Samozrejme, nakrútil veľa filmov aj s inými kameramanmi, no najviac filmov som s ním nakrútil ja.

Vaším kameramanským hraným debutom bol film režiséra Jána Zemana *Hra na telo* (1979), na ktorom ste participovali už vo fáze vývoja, v procese literárnej prípravy, čo je u kameramanov pomerne netradičné. Ako dlho ste film pripravovali? Aký bol váš tvorivý vklad do tohto diela okrem kameramanskej práce?

Boli sme mladí, ešte sme neboli ani ženatí, takže sme nemali žiadne rodinné záväzky. Po nakrúcaní sme sa stretávali v kaviarňach a debatovali. So spolužiakmi Jánom Zemanom a známym českým scenáristom Alexom Koenigsmarkom z FAMU sme asi od roku 1975 začali uvažovať, že by bolo načase nakrútiť hraný film. Ku mne sa priebežne dostávali námety a prvé verzie scenára, čo je z pohľadu bežnej kameramanskej profesie neobvyklé. Kameraman je bežne oslovený po schválení literárneho scenára a jeho povinnosťou je urobiť obhliadky, spolu s režisérom a architektom napísať technický scenár. My sme však boli kamaráti, takže sme sa o tom – veľmi netradične – bavili dlho pred samotnou prvou klapkou. V roku 1976, necelý rok a pol pred nakrúcaním, sme to prejednávali na zámku v Mikulove. Nemal som

ambíciu prinášať nejaké nové motívy, počúval som, čo sa odo mňa asi očakáva, aby som sa na to ako kameraman pripravil. Takúto spoluprácu som mal vo svojej kariére len jednu. Potom to už išlo normálne. Mal som to šťastie, že som bol na FAMU v ročníku s Petrom Hledíkom, Dušanom Trančíkom, Lacom Adamíkom a mnohými českými režisérmi, s ktorými som začal spolupracovať už na škole. S Júliusom Matulom som nakrútil film *Čo ja o tom viem alebo Záznam o sklamaní* (1968), ktorý zarezonoval v študentských sekciách na zahraničných festivaloch. Mal som šťastie, že som mal okolo seba veľa režisérov, takže hneď potom som začal točiť film s Petrom Hledíkom, neskôr ma oslovil Dušan Trančík, Stano Párnický... S Ferom Feničom som natočil jeho debut, známy krátky film *Diadém* (1978). Samozrejme, počas svojej kariéry som robil tiež s o dvadsaťpäť rokov starším Petrom Solanom, ale aj s o tridsať rokov mladšou študentkou Marianou Čengel Solčanskou.

S Jurajom Jakubiskom ste nakrútili jeden dokumentárny a päť hraných filmov. Po *Bubeníkovi* ste sa opäť stretli pri projekte *Pehavý Max a strašidlá* (1987), veľkej medzinárodnej koprodukcii (Československo, Západné Nemecko, Rakúsko, Francúzsko, Španielsko, Taliansko), ktorá vznikla ako zostrih televízneho seriálu *Teta* (1987). O desať rokov neskôr prišiel váš najslávnejší film *Nejasná zpráva o konci sveta* (1997). Viem, že tento titul patrí k tým, s ktorými ste naprieč vašou kariérou asi najspokojnejší. Čím je pre vás taký výnimočný?

Odpoveď by mohla byť jednoduchá – dostal som zaň cenu na MFF v Montreale. Nestáva sa tak často, aby slovenskí kameramani dostávali cenu v zahraničí, navyac – aby som to upresnil – bola to cena za umelecký prínos, nie štatutárna cena, oni tam totiž nemajú cenu za kameru. Vzápätí na to som dostal Krištáľové krídlo, pričom vtedy sa ešte nevedelo, aká to bude významná cena. Som jeden z mála, ktorí ho máme. *Nejasná zpráva* bola pre mňa veľmi zaujímavá spolupráca s Jurajom Jakubiskom. Keď sa v rokoch 1990 až 1991 zdalo, že moja generácia už pomaly končí vplyvom rozpadajúcej sa Koliby, robil som dokumentárne filmy s Mirom Šindelkom. *Nejasná zpráva* bol v tom čase najdrahší česko-slovenský projekt (potom bol *Bathory* najdrahší). Vďaka producentke Deane Horváthovej-Jakubiskovej spolupracujem na takýchto veľkofilmoch. *Nejasnú zprávu* sme nakrúcali päť mesiacov v kuse. Nad Terchovou bola postavená osada. Mal som päťdesiat rokov, bol som zrejme v takom najväčšom tvorivom rozlete.

Ako si spomínate na skepsu po páde Koliby?

Pochopiteľne, nikto z nás nepredpokladal, čo sa stane po novembri 1989 v oblasti filmu. Dokonca sme si s Dodom Šimončíkom a Lacom Krausom a inými hovorili (cítili sme sa, že sme na špičke), že o nás bude bitka, lebo producenti pochopia, že dobrý kameraman im môže ušetriť peniaze. Stal sa však opak, najímaní boli najlacnejší kameramani, ktorí išli pod cenu, aby mohli robiť. Namiesto ideologického diktátu prišiel ekonomický, a niekedy aj rozmýšľam, čo je horšie. Ja som zhodou okolností v tom čase nakrúcal s Petrom Mikulíkom taký veľký projekt *Štúrovci* (1991), ktorý sa dokončoval v roku 1993, takže som ešte mal pocit, že točím, avšak na Kolibe sa už točiť prestalo. Niektorí mladší kolegovia sa uchýlili k reklame, čo bolo veľmi lukratívne. Ostatní sme sa rôzne pretĺkali životom. V roku 1995 som dostal veľkú ponuku, čo mi dosť pomohlo. K tej Kolibe dodám, že to bolo, samozrejme, nešťastie, veď kolibské laboratóriá boli moderné. Dom zvuku patril k najšpičkovejším v Európe. Keď som s Mirom Šindelkom robil film o Vysokých Tatrách pre viedenskú televíziu ORF, počas nakrúcania sa ma prítomný zástupca Kodaku pýtal, vraj čo keby sa stali kolibské laboratóriá centrálnymi laboratóriami pre Strednú Európu. Hovoril som si, že aká dobrá myšlienka. Privatizácia bola strašná, celé sa to rozbilo.

Do akej miery ste sa v prípade filmu *Post Coitum* (2004) museli učiť používať novú digitálnu technológiu? Aké pozitíva a negatíva to malo?

Prizvanie k spolupráci na *Post Coite* musím trochu vysvetliť, lebo to nie je typický Jakubiskov film a pôvodne ho ani nemal robiť. Bol to film, ktorý produkovala jeho manželka Deana a mal ho nakrúcať mladý režisér Marcel Bystron, ktorý získal na Českých levoch cenu za námet k tomuto projektu a dostal asi 5 000 m 16 mm materiálu. A mal tam byť aj iný kameraman. Potom ma zavolali s tým, že vraj prišla nová digitálna technológia, či by som neprišiel ju otestovať. Kameraman z Mníchova, ktorý mal film nakrúcať, na testy nemal čas. Hovoril som si, že fíha, to je frajer ten nemecký kameraman, keď sa ide robiť nová technológia a on to ani nepríde odskúšať. Súčasne sme nakrúcali na Kodak a Sony Altu. Bral som to ako záskok za kolegu, no potom sa ukázalo, že ten nemecký kameraman nemá vôbec čas, tak som to vzal ja. Čisto z technického pohľadu nešlo o nič mimoriadne. V jedinej veci sme predstihli západ o pár rokov dopredu, a síce že sme dlhé roky predtým, ako nastúpil digitál, nakrúcali všetky televízne filmy na televízne kamery. Samozrejme, tie boli analógové, no nebol medzi tým žiadny rozdiel. Aj Sony Alta je vlastne kamera, do ktorej sa namiesto istého čipu dal istý digitálny čip a nič iné sa tam nezmenilo. Museli sme vedieť, aké sú limity týchto elektronických kamier, čiže pre mňa to nebolo žiadne prekvapenie, skôr som si len odskúšal isté veci, čo sa týka povedzme dynamického rozsahu, ale nechcem hovoriť príliš odborne. Technikom som povedal, aby obraz nebol príliš technicistný, lebo televízne kamery majú túto tendenciu. Použil som efektové filtre, aby som obraz trochu zmäkčil. Používali sme tzv. P plus S adaptér, čo bol konektor, na ktorý sme mohli osadiť 35 mm objektívy, čím sa zredukovala necnosť televíznych kamier (veľká hĺbka ostrosti) a z optického pohľadu to bola taká polofilmová kamera. *Post Coitum* vraj technicky dopadlo veľmi dobre, dokonca som bol prizvaný spoločnosťou SONY spolu s Marekom Jíchom (vtedy šéf katedry kamery v Prahe, ktorý tiež nakrútil jeden film na digitál) na workshop, aby sme európskym kameramanom porozprávali svoje skúsenosti. Bolo tam 27 kameramanov, traja z Turecka, nejakí tiež z Francúzska či Nemecka. Bola to pre mňa veľká česť rozprávať týmto ľuďom.

Film *Bathory* (2008) je v rámci vašej spolupráce s Jurajom Jakubiskom špecifickým filmom, pretože ste ho nakrúcali traja kameramani. Aká bola spolupráca s Jánosom Kendem, dvorným kameramanom Miklósa Jancsóa a Čechom Františkom Antonínom Brabcom?

Toto by si žiadalo dlhšie vysvetlenie. Ja som s Jurajom Jakubiskom nakrúcal všetky hrané filmy so second unit štábom, čo je bežný postup. Takto som spolupracoval na viacerých filmoch, aj na *Nejasnej zpráve* s Jankom Pirohom, bohužiaľ už nebohým kameramanom, ktorý mal ambície režírovať a aj nakrútil jeden hraný film *Sagarmatha* (1988). Jakubisko s ním spolupracoval už aj na *Tisícročnej včele* (1983), takže som nevidel najmenší dôvod, prečo nevyužiť túto techniku separátneho nakrúcania niektorých sekvencií druhým štábom. Fungovalo to, nebol s tým žiadny problém. Pri *Bathory* mi Juraj povedal, že z koprodukčného pohľadu je vždy podmienka, že tých hlavných sedem tvorivých pozícií musí byť z tých krajín, ktoré dávajú peniaze. Zhodou okolností tam bolo aj Maďarsko a Juraj sa s Jánosom Kendem stretol na festivale v Moskve. Nevedel som si celkom dobre predstaviť, ako to bude prebiehať, no keďže som vedel, že aj Martin Scorsese nakrúcal svoje hudobné filmy tak, že tam mal Vilmosa Zsigmonda, Lászlóa Kovácsa a iných špičkových Oscarom ocenených kameramanov, pričom to neboli len švenkri. Takto sa nakrúcal aj koncert skupiny Rolling Stones (*Shine a light*, 2008). Hovoril som si, že preboha, aby som povedal nie spolupráci s Jánosom Kendem, musel by som byť padnutý na hlavu. Poznal som jeho jednozáberové sekvencie. Keď sme sa stretli, padli sme si do oka. On zhodou okolností šéfoval katedre

kamery v Budapešti. Potom nastúpil František Brabec ako second unit kameraman, keďže nakrútil niekoľko filmov ako režisér, no František začal neskôr jemne intrigovať, cítil sa byť podceňovaný a chcel byť rovnocenným kameramanom, preto sme sa dohodli, že viac nebude second unit. Takto sme nakrúcali niektoré scény traja, scénu z boja dokonca štyria, no tam bol ďalej prítomný už len bežný švenker. Napríklad na Kolibe sme si to rozdelil tak, že František mal na starosti vrchnú časť hradu, ja som mal podzemie. Hore sa točilo, ja som medzitým svietil, pripravoval veci, režisér prišiel, s hercami sa nakrúcalo, medzitým František chystal ďalší obraz. A takto sme to zvládli. V titulkoch sme uvedení my dvaja podľa abecedy, teda Brabec je prvý. V záverečných titulkoch je tam ešte aj János Kende. Toto je pre históriu možno diplomatické vysvetlenie. Úprimne povedané, nechcel by som takto robiť filmy ďalej, lebo je zaužívané, že je DOP (director of photo-graphy, pozn. M. S.), ktorý má pod sebou second unit a trikových kameramanov. Prečo by mali byť dvaja, dokonca až traja? Keď som točil *Bud Bindi* (1996), bol som zas jeden kameraman, no traja režiséri. Jeden mi hovoril, že mám nakrútiť celok, druhý mi šepkal, že polodetail, tretí, že detail. Tak som povedal: „Chlapci, dohodnite sa.“ Tak sa – ako my pri *Bathory* – dohodli, že jeden režíroval jednu sekvenciu, druhý druhú, tretí tretiu.

Ďalšie dôležité spolupráce v rámci vašej filmografie sú tie s Dušanom Trančíkom (*Štvrtý rozmer*, 1983), Stanislavom Párnickým (*Kára plná bolesti*, 1985) či neskôr s Dušanom Rapošom (*Cinka Panna*, 2008). Všetko sú to tvorcovia rozdielnych naturelov. Trančíkov príklon k civilizmu strieda Párnického, Rapošov (a Jakubiskov) opulentnejší štýl. Ako kameraman musíte byť rovnako kreatívny ako flexibilný. Ktorý tvorca okrem Jakubiska vás esteticky poznačil najviac?

Z môjho pohľadu som mal istým spôsobom smolu, že som ako kameraman nakrúcal v časoch normalizácie témy viac-menej zo súčasnosti. Pri *Hre na telo* sme sa snažili uloviť isté podobenstvo, ktoré malo byť z filmu odčítateľné. Je to film o hokejistovi, ktorý je pri zápase zranený a na istú dobu oslepne. Povedia mu, že pol roka nebude vidieť a potom sa mu ten zrak vráti. Základný dramaturgicko-scenáristicko-režijno-kameramanský fór bol o tom, že on vlastne začne vidieť oveľa skôr a ostatní to nevedia. Stále nosí tmavé okuliare, ale pozoruje svet. To podobenstvo či kritika spoločnosti spočívala v tom, že niečo iné vidíme a niečo iné hovoríme. A my sme sa tak snažili ukázať, že normalizácia nie je celkom v poriadku, že sa snažíme inak konať v domácnosti a inak v spoločnosti. Kameramanská koncepcia spočívala vo všednej kamere, ktorá mala ukazovať špinavé veci. Úprimne povedané, síce som túto úlohu splnil, no nejakým spôsobom medzi kritikmi nezabodoval, len skonštatovali, že vo filme bola taká dokumentárna kamera. Ďalší film *Kočka* (1982), ktorý som robil s Petrom Hledíkom, bol tiež zo súčasnosti a tiež mi akosi nepasoval. Potom prišiel Stano Párnický s *Károu plnou bolesti*, v ktorej som už mohol rozvinúť to, čo má na mne asi rád aj Jakubisko, a síce že viem lepšie urobiť taký typ príbehov, v ktorých môžem ukázať aj nejakú lyrizujúcu krajinu a použiť trošku iné svetlo ako len také surové dokumentárne. A aj na základe toho, že videl Jakubisko *Káru plnú bolesti*, ma prizval na tú *Frankensteinovu tetu* (jeden z pracovných názvov seriálu *Teta* – pozn. Z. M.). Najlepšie a najviac filmov som potom robil so Stanom Párnickým, veľmi dobrú spoluprácu som mal tiež s Dušanom Rapošom na *Cinke Panne*, čo bola v podstate obdoba *Bathory*, historický film, dokonca z podobného obdobia. Veľmi dobre však dopadla aj spolupráca s Jiří Chlumským na filme *Nedodržený sľub* (2009) z prostredia koncentračného tábora. Všetci boli prekvapení, že okrem výtvarne zaujímavej kamery v Jakubiskových filmoch viem urobiť aj niečo surové z koncentračného tábora. Už sa o tom hovorí málo, no s týmito filmom sme sa dostali do úzkeho výberu nominácií na Oscara, okrem tej národnej (od Slovenskej filmovej a televíznej akadémie) sme boli v predposlednom kole na postup do oscarových nominácií. Z desiatich miest sme boli na siedmom. Rok na to sa už vyberalo z

desiatich, takže sme mali o rok smolu. Možno by som sa teraz mohol pochváliť, že som spolupracoval na filme, ktorý bol americkou akadémiou nominovaný na Oscara.

Začínali ste ako asistent kamery v Československej televízii. V 80. rokoch ste nakrútili niekoľko televíznych filmov, napríklad *Kľúče od mesta* (1983) či *O živej vode* (1987) s Ivanom Balad'om. Neskôr ste nakrúcali aj kultové seriály *Bud Bindi* či *Zborovňa* (1999). Pri tvorbe takýchto a podobných televíznych formátov sa zväčša nedostáva k slovu výraznejšia autorská invencia, ide hlavne o situačnosť a zrozumiteľnosť. Vo vašej filmografii však môžeme nájsť aj skoro dve desiatky televíznych filmov. Ako vnímate rozdiely v nakrúcaní televíznych a kino formátov?

V televízii sú dve spolupráce kameramana. Sú to klasické televízne inscenácie, kde sa nakrúca na niekoľko kamier. Ja som sa z istých dôvodov najprv nevedel dostať do skupiny kameramanov, ktorí robili televízne inscenácie, lebo som nemal režiséra a ani Janovi Zemanovi, ktorého dvorným kameramanom som v prvej etape bol, tak keď išiel do televízie, nedovolili, aby robil so mnou kvôli tomu, že vraj treba skúseného kameramana, z čoho som bol prekvapený, lebo začínal som v televízii, poznal som to prostredie a zažil som aj živé vysielanie. Akceptoval som to, no potom, pomaličky, začal som robiť pár inscenácií tým klasickým spôsobom. Viac sa však robili televízne filmy, a to znamenalo, že na Kolibe sa robilo okrem tých 8 až 10 hraných filmov pre kiná ďalších 15 až 20 pre televíziu, a to klasickou technológiou pozitív-negatív – v tom čase televízne kamery ešte neboli tak technicky zdatné, aby sa nakrúcalo v exteriéri. Každý rok som potom urobil nejaký televízny film. Napríklad tie *Kľúče od mesta* boli adaptáciou poviedky Márie Ďuričkovej o súrodencoch, ktorí sa dostanú do stroja času a spoznávajú Bratislavu od čias Svätopluka až po Štúrovcov. To bol pre mňa hraný film, s televíziou to nemalo nič spoločné, lebo sa robil na jednu kameru, sám som si švenkoval, svietil som ako na film, nakrúcal sa na negatív, vyvolávalo sa na Kolibe. Zhodou okolností sme dostali v španielskom Chinchón hlavnú cenu. Bol to celkom úspešný projekt, o ktorom sa dnes nehovorí. S Martinom Ďapákom bola veľmi zaujímavá spolupráca na projekte *Ako divé husi* (2000) z obdobia na prelome 19. a 20. storočia. To bol kameramansky veľmi vd'ачný projekt a aj dobre ohodnotený kritikou.

Ktorí kameramani vás ovplyvnili najviac? Viem, že vaším vzorom bol napríklad Sven Nykvist.

Režisérске ambície som nemal. To ako prečo? Ja som vždy vedel nájsť správnu spoluprácu s režisérom. Myslím, že najvýstižnejšie to povedal Dušan Rapoš, keď povedal, že ak si má vybrať medzi dvoma rovnocennými kameramanmi, vyberie si toho, ktorý vie urobiť dobrú atmosféru za kamerou aj v štábe. To som počul viackrát, že viem urobiť dobrú atmosféru, viem trochu korigovať výbušnosť režisérov, a to tak, že aj ja ako kameraman môžem si dovoliť povedať niečo režisérovi a trochu to tak celé uhladiť. Iste, sú aj režiséri, ktorí skoro až neakceptujú kameramana, no s takým som našťastie nerobil. Sú tiež kameramani, ktorí sa veľmi predvádzajú a upozorňujú na seba vo fáze nakrúcania. Divák to nevie, ale medzi štábom sa to veľmi rýchlo roznesie, že kto je aký kolega nenamyslený. Odkedy som začal pozerať filmy, uvedomil som si, že niektorá kamera je zaujímavejšia, iná skôr fádna. V prvej etape som mal rád francúzske filmy, takým mojím vzorom bol Gianni Di Venanzo, ktorý robil s Antonionim a Fellinim. Poznal som Bergmanove filmy a jeho spoluprácu so Svenom Nykvistom. Najviac ma ovplyvnil môj pedagóg kameraman Jaroslav Kučera, ktorý nastúpil ako začínajúci pedagóg, keď som bol v 3. ročníku. Kučera predtým nakrútil film *Všichni dobří rodáci* (1968) s Vojtěchom Jasným a so svojou manželkou *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) a *Sedmikrásky* (1966). Kučerov spôsob videnia kamery mi vyhovuje najviac.

Dlhých 23 rokov pôsobíte na bratislavskej Vysokej škole múzických umení, v súčasnosti vediete Ateliér kameramanskej tvorby na Filmovej a televíznej fakulte, kde vás zavolať učiť iný povestný žijúci slovenský kameraman Stanislav Szomolányi. Profesorom ste od roku 2005. Ako bilancujete kvalitatívny vývoj študentov a študentskej (kameramanskej) tvorby za uplynulé viac než dve dekády? Ako pristupujete k pedagogickému procesu? Na čom najviac bazírujete, aby ste do praxe pripravili študentov čo najlepšie? Do akej miery sa v súčasnosti ešte učí narábať s celuloidom?

Som vďačný pánovi profesorovi Szomolányimu, familiárne Stanleyemu. Bol som rád, keď ma v roku 1993 oslovil, či by som – najprv externe – nechcel učiť. Katedra kamery bola založená v roku 1990, vtedy tam učil Szomolányi, potom Strelinger a Marián Minárik. Ja som bol prizvaný, aby som učil o farbe, to bolo základné zadanie. Bola to náročná úloha, lebo celý rok rozprávať o farbe je dosť ťažké. Nakoniec mi pred necelým rokom vyšli skriptá. Nebolo to úplne ľahké, keď som začínal učiť, študentmi na kamere boli vtedy Ivan Finta, Richard Žolko či Janko Meliš a oni boli odo mňa len o 12 či 15 rokov mladší. Trošku som sa pri tom aj zapotil. V roku 1995 som začal točiť *Nejasnú zpravu*, takže potom som sa už mal aj čím pochváliť. Neskôr pribúdali študenti a ja som začal učiť na plný úväzok. V roku 2003 som pána Szomolányiho vystriedal v pozícii vedúceho Ateliéru kameramanskej tvorby, koncepcia však už bola daná ním a jediné, čo možno trochu zamiešalo karty, bola digitálna technológia. Dnes je vekový rozdiel medzi mnou a mojimi študentmi aj 50 rokov, čo sa mi už zdá byť dosť veľa. Názor, ktorý mám prekonzultovaný aj s kolegami z FAMU, s ktorými udržiavam kamarátske vzťahy (učia tam viacerí moji spolužiaci) je, že sa tam aj u nás snažíme udržať klasické filmové technológie aspoň v najzákladnejšej podobe, aby kameramani aj v roku 2017 vedeli, aký je rozdiel medzi nakrúcaním na negatív klasickými kamerami a plne automatizovanými digitálnymi kamerami. Oni musia vedieť, prečo je hĺbka ostrosti taká, prečo treba prisvietiť a nerobiť len v naturalistickom svetle, prečo sa treba postaviť a švenkovať, a nie len sa pozerieť na displej. Samozrejme, aj to sa robí, ja som robil ručnú kameru veľmi rád, bol to taký iný pohľad ako u kolegov z tej doby. Teraz nastúpila nová generácia Tomášov, Tomáš Juríček a Tomáš Stanek. Snažíme sa to udržať na úrovni 21. storočia.