

Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:  
**Online lexikón slovenských filmových tvorcov, [www.ftf.vsmu.sk](http://www.ftf.vsmu.sk)**



## LACO KRAUS

(10. 2. 1943, Bratislava) Slovenský filmový a televízny kameraman. Vyrastal na Dunajskej ulici, vďaka čomu mal vždy blízko k filmu. Od mladosti inklinoval k výtvarnému umeniu, najmä francúzskej výtvarnej a filmovej škole. S kinematografiou sa zoznamoval v bratislavskom kine Liga. Avšak k filmovej profesii kameramana sa dostal okľukou cez tanec. Rok 1960 strávil ako profesionálny tanečník v súbore SLUK. Neskôr odišiel pracovať do laboratórií na Kolibe a následne v roku 1961 nastúpil do Československej televízie. O niekoľko mesiacov neskôr (už v roku 1962) ho prijali na FAMU v Prahe. Štúdium označuje za najsilnejšie a zlomové obdobie svojho života. Mal možnosť pracovať s profesorom Jozefom Svobodom v *Laterne magike*, prvom multimediálnom divadle na svete, s ktorým robil veľký medzinárodný projekt *Hádanky*, ktorý do roku 2007 mal až 240 repríz. Toto miesto ho priviedlo k výrazovým prostriedkom, ako sú hudba a svetlo. Aj vďaka tomu sa svetlo stalo jeho hlavným kameramanským záujmom a už pätnásť rokov sa venuje aj svetelnému dizajnu v divadlách po celom Slovensku. Po absolvovaní FAMU sa v roku 1967 vrátil do Československej televízie, kde následne pôsobil 42 rokov. Počas tohto obdobia natočil napríklad filmy ako *Strecha úniku* (1971), kde prvýkrát použil ručnú kameru, ale aj filmy *Švédská zápalka* (1971), *Marcové Ídy* (1986), a tiež aj televízne filmy *Román o base* (1968), *Malka* (1968), *Ako sa Vinco zaťal* (1977) či *Prekliaty služobník lásky* (2000). Ako celá jeho generácia „famuákov“ mal tiež chuť experimentovať. Podnietili zmenu v televíznych inscenáciách, točili na negatív, vyrážali do exteriérov. Ako prvý kameraman v Československu použil ručnú kameru v televíznom štúdiu. Ako prvý tiež do Slovenskej televízie priniesol filtre, s ktorými rád experimentoval, napr. vo filme *Sedím na konári a je mi dobre*. Ako kameraman sa podieľal na filmoch ako napr. *Najatý klaun* (1980), *Južná pošta* (1987) či *Let asfaltového holuba* (1991). Ale spolupracoval aj na medzinárodných filmových koprodukciami, napr. *Šípová Ruženka* (1990). Počas doterajšej kariéry spolupracoval s vyše stovkou režisérov a natáčal diela rôznych filmových a televíznych žánrov, napr. *Bratislavská lýra*, *Džezové dny* alebo *Silvestre*. Zúčastnil sa výroby aj televíznych seriálov *Bambul'kine dobrodružstvá* (1982), *Straty a nálezy* (1974) či *Útek zo zlatej krajiny* (1977). Za svoju umeleckú tvorbu získal Cenu Litfonda, Cenu Ústredných riaditeľov televízií, Cenu Československého filmu, Cenu Slovenskej filmovej a televíznej akadémie, hlavnú cenu

IGRIC, ako aj Cenu ministra kultúry za rok 2013 v oblastiach profesionálneho umenia za dlhoročný osobnostný tvorivý prínos k rozvoju obrazovej štylizácie a vizuálneho umenia v slovenskej televíznej a filmovej tvorbe.

ŠKOLSKÝ ROK: 2018/2019

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Martina Kullačová

STRIH: Kateřina Hroníková

KAMERA: Oliver Takáč, Matej Jánošík

ZVUK: Samuel Šebok

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Zuzana Mojžišová, Eva Filová, Jozef Hardoš

## **Kde a kedy ste prišli prvýkrát do kontaktu s umením?**

Joj, no tak to je otázka, ktorú som už veľakrát dostal. Musím zaspomínať na jednu takú príjemnú vec. Ja som rodený Bratislavčan. To som už aj v mojich portrétoch, aj v rôznych situáciách spomínal. Pripomínajú mi, že som hrdina Bratislavy, lebo si myslím, že Bratislava má svoju krásnu a nádhernú históriu. Množstvo špičkových ľudí sa tu narodilo. Množstvo špičkových, svetových osobností Bratislavu v 40. a 50. rokoch navštevovalo, menovite hotel Carlton. Ale to celé vlastne začalo tým, že som sa narodil na Dunajskej ulici. A Dunajská ulica je jedna z najlegendárnejších ulíc Bratislavy. Bol tam aj Julo Satinský, aj Milan Lasica, aj chlapi z okolia ako Dušan Hanák, Paľo Hammel a ďalší. Pekne o tom písal Julko Satinský v diele *Chlapci z Dunajskej*, kde aj o mne písal, že som významný slovenský kameraman, intelektuálne založený na Slovensku. No, ale to boli vlastne také prvé dotyky s ľuďmi, s ktorými sme sa stretávali. Stretávali sme sa pri futbale, pri rôznych hrách, napríklad „rabasuli“, to je taký typický bratislavský výraz. To sme liezli po stenách. Skrátka, tam sa človek nejakým spôsobom zoznamoval s tým mestom. S takou tou, by som povedal, atmosférou ulice. Kde sme hrávali ulica proti ulici futbal, kde boli aj bitky a tak ďalej. Ale postupne, ako človek trochu starol, tak som začal fotografovať. Ešte málo, ale miloval som film. Bolo jedno kino na Dunajskej ulici, ktoré sa volalo Liga. Bolo na Liga pasáži, to bol taký legendárny priebeh z Grösslingovej ulice na Dunajskú ulicu. No a tam sme chodievali na prvé filmy, či to boli ruské *Timur a jeho družina* a *Kozáci*, alebo rôzne iné. Postupne, ako sme narástli, tak sme začali navštevovať aj filmy, ktoré boli trochu vážnejšie. Lenže tam bol problém, že vtedy ste museli mať na neprístupný film keď nie občianku, tak legitimáciu zväzaka. No a my s Julom Satinským sme tam párkrát boli, už nás tam poznali tie uvádzačky. Nemali sme ale legitimáciu, tak sme si vymysleli taký figel, že keď bola zima, sme chodili v dlhých kabátoch a pod kabátmi sme mali tehlu. Keď nás pustili do vnútra, tak sme si dali tehlu pod seba, aby sme boli vyšší, lebo tie kontrolórky prišli a pozerali, či tam nie je niekto nejaký malý. Párkrát sa nám tak podarilo dostať sa na film. To bol taký ten prvý dotyk, prvé zoznámenie sa s kinematografiou. Začať vnímať kinematografiu, začať vnímať obrázky, začať vnímať výtvarnosť, začať vnímať atmosféru, príbeh, dialógy, svetlo určite ešte nie, ale vlastne to boli také tie prvé impresie, v úvodzovkách, s kumštom.

## **Dostali ste sa na FAMU. Kto vás učil a aké bolo vtedajšie tvorivé obdobie?**

Keď som sa ja dostal na FAMU, tak to bolo obdobie, kedy FAMU bola najslávnejšia filmová fakulta na svete. Bolo to v rokoch 1962 – 1967, kde vlastne začínal celý ten proces, by som povedal, renesancia kultúry, mobility spoločenskej, sociálnej aj intelektuálnej. Rodili sa aj divadlá, či to bol Semafor, či to bol Činoherný klub, či to bolo Divadlo za branou, Rokoko. Množstvo, množstvo kultúrnych osobností vtedy tiež zaplavovalo Prahu. Nehovoriac o tom, že sa rodila česká nová vlna, francúzska nová vlna, poľská nová vlna, anglickí rozhnevaní muži. Skrátka, to bola inšpiratívna a produktívna doba. A hlavne ľudia, ktorí učili na fakulte boli vynikajúci profesionáli, neveriteľne empatickí a presne vedeli, že čo študent potrebuje na to, aby nejakým spôsobom tú svoju profesiu začal brať a vnímať vážne. Pre mňa bola dôležitá tá odrazová doska na FAMU. Tým, že som spomínal tú Dunajskú, tým, že som sa zoznamoval aj tu s určitými ľuďmi, navštevoval som galérie, kiná a tak ďalej. Ale mal som aj takú predprípravu v tom, že som začal asistovať na Kolibe vo filmových ateliéroch. Potom jeden môj kolega, bohužiaľ už zosnulý Igor Luther, zároveň môj známy z ulice, sa dostal na FAMU a uvoľnilo sa tak miesto v televízii. Takže ja som tým pádom mohol nastúpiť do televízie. Vtedy sa do televízie dalo dostať dosť ťažko. Museli ste robiť fotografické prijímacie skúšky, hodnotila vás komisia... Podarilo sa mi skúšky na FAMU urobiť okamžite a vlastne ten nástup bol vynikajúci v tom, že tá pedagogická úroveň, či to bol profesor Šmok, či to bol Kališ, profesor Novotný, Bouček, Kundera, Hanuš, Čuřík, Kučera a tak ďalej.

Skrátka, bolo to obdobie, kedy sme sa mali ako študenti od tých týchto osobností stále čo učiť. My sme mali obrovský rešpekt pred týmito našimi profesormi, ale postupne tá asimilácia vzťahov bola vynikajúca. Ešte Bojanovského som zabudol spomenúť. Ale hlavne, že tie prednášky a tie cvičenia nám povoľovali realizovať sa v takých intenciách a takých by som povedal – víziách, ktoré každému mentálne vyhovovali. Niektorí inklinovali k forme, niektorí inklinovali k príbehu. Lebo presne sa hovorí, že kameramani sa delia na dve časti. Čo je dokázané, to nám ešte nebohý Čuřík hovoril, že vlastne sú kameramani, ktorí sú veľmi technicky zdatní, a kameramani, ktorí sú veľmi emoční. To znamená, že viacej kladú dôraz na emóciu, výtvarnosť, pocity a tak ďalej. Ale je to určite pravda. Ja keď som niekedy učil na Filmovej a televíznej fakulte na VŠMU alebo aj v Zlíne, tak som presne vedel zdefinovať, ktorý kameraman viacej cíti technicky, ktorý kameraman viacej ide po tej, by som povedal, tematickej oblasti, emotívnej oblasti. Ako vníma ten obraz, ako vníma to svetlo a tak ďalej. A to všetko nám už spomenutí profesori umožnili. Chodili sme na cvičenia na Barrandov. Ja som chodil pravidelne ku Kalašovi dostal som sa potom k nemu aj s Viktorom Růžičkom, mojím už nebohým spolužiakom. Vybral si nás do svojho seminára, čo bolo fantastické, lebo nám dovoľoval robiť veci, ktoré by som za normálnych okolností robiť nemohol. Alebo sme mali švenkerské cvičenia také, že on napríklad robil s Brynychom film. Druhú kameru mu robil Franta Uldrich, môj výborný priateľ. Keď natočili zábery, tak sme my mladí išli robiť švenkerské cvičenia. Ja som išiel s Viktorom Růžičkom. No a to bolo vtedy fantastické v tom, že to bola jazda s transfokátorom. Vtedy bol transfokátor módnym. Ale na tej jazde bola taká kruhová tabuľa, na ktorej ste sedeli a nohami ste sa krútili s tou kamerou aj 360 stupňov. My s Viktorom sme sedeli a pozerali sme sa na cvičenie. Robila pani Medřická s pánom Högerom. Herci prišli a kameraman robil rýchly prešvenk, išiel s tou herečkou, a potom mal urobiť rýchlu rafku doprava. A Franta to urobil. Asi trikrát ten záber opakovali. Brynych povedal: „Stačí!“ No a na to hovoril Kališ: „Tak poďte skúšku urobiť.“ Tak išiel Viktor, ten to ani nedokončil. Ja som prvý pohyb zvládol. Druhý som zvládol, ale pri tretej rafke som spadol aj s kamerou. Tak to sú také aj humorné, aj príjemné chvíle. A povedal by som, že tá škola života, škola praxe človeka naučí pokore.

### **Rozhodli ste sa pre profesiu kameramana, ale uvažovali ste niekedy aj nad inou profesiou v oblasti filmu?**

No, uvažoval. Dokonca som už mal aj pripravené všetky materiály. Po druhom ročníku som dostal odporúčenie na fakulte od katedry aj od dekanátu a dostal som možnosť študovať réžiu vo Francúzsku. Všetko bolo aj oficiálne potvrdené od ministerstva. Ale bolo to závislé – aj finančne – od jednej jedinej veci, aby mi to odsúhlasila Slovenská televízia. Lebo ja som bol na štipendiu v Československej televízii. No a všetko fungovalo až na to, že námestník, programový námestník alebo programový riaditeľ, povedal, že oni potrebujú kameramana, a nie režiséra. Lebo ma poslali študovať kameramana. Tak vlastne som tým pádom neuspel. V životnej praxi som si ale odrežiroval niekoľko projektov a ešte aj budem. Ale to len tak v rámci toho, že ma niektoré témy zaujímajú. Napríklad dokumentárny triptych o prievozníkoch na riekach Váh, Hron a Dunajec. Tento dokumentárny triptych má názov „Len rieka nestarne“.

### **Všimla som si z vašich starších rozhovorov, ktoré som čítala, že ste často spomínali vplyv francúzskej novej vlny na vašu tvorbu. Čím na vás zapôsobila?**

Francúzska nová vlna, francúzska kultúra ako taká, to znamená výtvarné umenie, literatúra, poézia, to som vždy miloval, vždy. Je to v podstate o mne známe. Ale keď hovoríte o francúzskej novej vlne, to mojím spôsobom má trochu takú dlhšiu tradíciu, históriu. Lebo to všetko sa rodilo trochu komplikovanejšie, ako si to niektorí ľudia myslia, lebo pri zjazde

francúzskeho filmového zväzu bola mladá generácia z redakcie Cahiers du Cinéma F. Truffaut, J. L. Godard a ostatní kolegovia. A Truffaut tam vystúpil s jedným legendárnym, veľkým príhovorom, kde svojím spôsobom, nie vulgárne, ale veľmi citlivo obvinil sterilitu známych tvorcov francúzskeho filmu: Yves Allégret, Jean Delannoy, René Clément, Marcel Carné a týchto ľudí, v tom slova zmysle, že oni nechcú pokračovať v ateliéroch, z nedostatku autorského prístupu. Ateliérové svetlo, umelý priestor, veľké kamery, ale chcú svojím spôsobom, lebo oni boli všetci kritici Cahiers du Cinéma, tam všetci písali. Oni chcú svojím spôsobom ísť do ulíc. Ukázať ľudí v autenticknej podobe, ukázať ľudí v autentických kostýmoch, aby tie dialógy boli skutočne z ulice. A vlastne tá nová vlna takýmto spôsobom prinútila tvorcov, scenáristov, dramaturgiu, literárnu prípravu... skrátka, to kyprenie francúzskej novej vlny trvalo. Zamerali sa hlavne na štyri oblasti. Po prvé, okolnosti za akých film vzniká. Po druhé, práca na scenári a jeho výstavba. Po tretie, režijné problémy každého filmu. Po štvrté, vlastné zhodnotenie komerčného aj umeleckého výsledku každého filmu. Krásne spomienky sú napríklad na Godardov film *Na konci s dychom*, kedy po troch alebo štyroch dňoch Godard telefonoval Truffautovi, oni boli spočiatku veľkí kamaráti, ale potom sa rozkmotrili, do Paríža, lebo on točil niekde v lokalite Marseille, že ten film nevie natočiť, a že vlastne končí s filmom. Truffaut mu telefonoval: „Ráno priletím, dohodneme sa.“ A vlastne Truffaut ho presvedčil, že toto je vlastne spôsob, ako má vyzeráť film podľa ich predstáv. Ďalšia vec, čo som veľakrát spomínal, bol kameraman Raoul Coutard. To bol jeden z prvých kameramanov, ktorý vo francúzskej novej vlne začal využívať dokonalým spôsobom ručnú kameru. Dokonalým spôsobom! A to nebolo len takým spôsobom, že sledoval herca, že ide herec, ale on sa dokázal prevteliť tak, že ako nastúpi postava, ide po ulici, nastúpi postava do auta, idú autom. On ho stále sledoval, vlastne človek nevie, že kam ide, čo ide, kto to je. Na križovatke odšvenkol ľudí normálne, žijú svoj život, žiadne napätie, a zrazu bum. Príde pred budovu, pozrie sa – banka, vystúpi, ide s ňou, s tou postavou, a zrazu tam dôjde k zajatiu rukojemníkov. Skrátka z pohody, z pokoja, z klúdu zrazu dynamický, dramatický moment. Týmto sa svojím originálnym spôsobom aj reprezentatívne prejavovala francúzska nová vlna. Aj cez tú ručnú kameru aj kameramanské videnie toho príbehu, týchto špičkových osobností. To bolo fantastické.

### **Takže vlastne to aj ovplyvňovalo vašu tvorbu naďalej?**

Nielen moju. Ja si myslím, že sme boli všetci na nej odchovaní. Bolo to šťastie, že som začínal po škole v hranom filme. V podstate ani nešvenkoval, a skoro hneď som išiel do svojej prvej profesionálnej praxe. Robil som s mojím výborným priateľom, kameramanom Vincom Rosincom, ktorý mi ponúkol druhú kameru na filme *Román o base* s režisérom Vidom Horňákom. Po skončení nakrúcania prišiel za mnou Viktor Sloboda s M. Ľapákom a robili sme Švantnerovu baladu *Malka*. Ponúkali mi prácu na Kolibe. Ale bohužiaľ ma viazala zmluva s televíziou, takže som nemohol. Ale neľutoval som, lebo som v televízii mohol robiť od poézie cez všetky možné žánre až po hraný film a medzinárodné koprodukcie. Podarilo sa mi dostať do všetkých žánrov, k rôznym osobnostiam, ľuďom, ktorí ma svojím spôsobom poznačili, ovplyvnili a naučili vnímať film troška inými pohľadmi. Podľa archívnych záznamov mi oznámili, že mám okolo 800 filmových a televíznych záznamov a spoluprácu s vyše 105 režisérmi.

### **Hovorí sa, že kameramani vidia život cez hľadáčik objektívu. Ako sa pozeráte vy na svet okolo seba?**

Ja som vždy hovoril, že kameraman je ako brankár. Keď brankár dostane gól, tak na to doplatí celé mužstvo. Ak kameraman neurobí dobre záber, či to nie je ostré, alebo nie je dobrá kompozícia, alebo nezvládne situáciu, tak na to doplácá celý štáb. To je jasné. Tá

zodpovednosť je obrovská, nie nadarmo je kameraman pravá ruka režiséra. A v dnešnej dobe ďaleko viacej ten režisér spolieha už na toho kameramana, lebo niektoré veci sa nedajú povedať, nedajú sa vysvetliť. Jednoducho musíte mať v sebe tú empatiu, ktorá sa prenáša z režiséra na kameramana, z kameramana na hercov, na prostredie a tak ďalej. To má toľko invenčných možností, alternatív, že to ťažko vysvetľovať. A ako vnímať cez hľadáčik alebo mimo hľadáčika? To sú také frázy. Kameraman buď teda vníma tú realitu a učí sa z tej reality, lebo to je základ, alebo nie. Akým spôsobom funguje svetlo ráno, akým spôsobom funguje svetlo, keď je plná paľba, keď sú dlhé tieň. Akým spôsobom sa mení farebná teplota podvečer, k večeru, v noci. My keď sme začínali, nemali sme také možnosti ako dneska. Dnes sú tie digitálne technológie tak citlivé... Už fotoaparáty alebo mobily sú také kvalitné... Samozrejme, že technicky áno, ale to nie je už tá kinematografia, ktorú veľké svetové osobnosti uznávajú a rešpektujú. Technika je dobrá, ale nie tak, že technika bude rozhodovať za vás. Vy musíte rozhodovať, ako tú techniku budete využívať a používať. Lebo niekedy sú zábery ďaleko krajšie urobené bez svetla, bez filtrov úplne naturálne, alebo zase niekedy využijete určitú špecifikáciu tej techniky, s tými filtrami alebo tými svetlami. Tie možnosti, tie alternatívy, to je všetko vlastne na invencii toho kameramana, tej osobnosti, akým spôsobom sa rozhodne využívať arzenál, ktorý mu jeho profesia poskytuje. Ale dôležité je, aby bol vzdelaný, aby bol skutočne trošku nabitý nejakými vedomosťami. Čo som spomínal, že literatúra, výstavy, hudba, divadlo, to všetko človek musí nejakým spôsobom absolvovať, aby sa mohol potom realizovať v takých tých náročnejších podobách, nielen v nejakých ľahkých seriáloch. Alebo keď dostane vážnu tému. Povie príklad, film, ktorý sa mi veľmi páčil, bola *Ida*. Dostal aj Oscara. Ten mladý kameraman sa rozhodol, že bude robiť určité dekompozície. To znamená, že mal nad hlavou hornú kantňu dosť voľnú. Všetci sme to robili. Tiež som nakláňal kameru, každý sme prešli nejakým procesom. Postupne samozrejme zistil, že už ani ten producent to tak nechcel mať za každú cenu. Potom pomaly od toho upustil a začal komponovať striedamejšie. Samozrejme, že originalitu si nechal. Ale tak isto, keď vznikala *Dogma*, film Larsa von Triera *Prelomiť vlny*. Oni začínali s tým, že nemaskovať, nesmie sa umývať, nesmie sa česať. Transfokátor používali, roztrásené zábery. Ale keď urobil svoj prvý úspešný film a začal robiť aj ďalšie veci, chcel sa dostať do tej vyššej svetovej kinematografie, tak už sa musel prispôbiť. Už musel líčiť a tak ďalej, lebo tie filmy sa museli predať. Ale zase jeho originalita spočíva v tom, ako vníma príbeh. Ako vníma celú tú situáciu, že ako postaviť herca do svetla, do priestoru, akým spôsobom zdeliť ten dialóg, to sú tie veci, ktoré už každý z týchto veľkých ľudí, týchto veľkých tvorcov dokáže brilantne realizovať.

**Pôsobili ste aj v tanečnom súbore SEUK, v divadle, ale primárny bol pre vás vždy film. A čo pre vás film znamená v porovnaní s divadlom či tancom?**

To by bola dlhá téma, ale v stručnosti je dôležité, že ja som vlastne mal to šťastie, že v tej svojej profesii som sa mohol zoznámiť aj so špičkovými osobnosťami z divadla. Čiže SEUK mi dal to, že som vlastne začal vnímať hudbu a tanec trošku inými očami, z takej inej praxe. Videl som, ako sa to celé rodí. Aj teraz, zhodou okolností, začíname nový projekt do televízie s Ďurom Lehotským. Ideme robiť vlastne o tom, ako sa rodí divadelné predstavenie. Od prvého momentu, kedy režisér povie na pracovnom sedení, že ideme robiť takú a takú inscenáciu. Prvý rozhovor s dramaturgom, prvé stretnutie s hercami, prvé skúšky, prvé kostýmové skúšky, príprava masiek, rozhovor s hudobným skladateľom, scény, ako sa stavia scéna, svetelný dizajn, generálka, réžia. Televízny seriál dokumentárnych esejí, *Zrod Divadla* je už rozbehnutý v cykle jedenástich dielov po celom Slovensku. A bude to vždy činohra, balet, opera, muzikál a bábkové divadlo. A som pri tej téme, že keď som vymyslel tento projekt, tak je to všetko vlastne dôsledok tej minulosti, že som sa s týmito žánrami stretol. Mal som ešte aj to šťastie, že som skoro desať rokov robil po celom Slovensku, po divadlách

divadelný svetelný dizajn. To mi dalo strašne veľa. Umenie to je svojím spôsobom téma univerzálna, je len otázka, do akej miery tú špecifikáciu v tej kategórii umenia si pripustíte a začnete sa o ňu zaujímať. Napríklad fotografia. To je fenomén, o ktorom stále hovorím, že fotografia je druhá stránka duše človeka.

**Nakrútili ste veľké množstvo filmov ako napríklad *Najatý klaun*, *Let asfaltového holuba*, *Šípová Ruženka* alebo *Ako sa Vinco zaťal*. Každý z týchto filmov spadá do iného žánru. V akom žánri sa cítite najlepšie?**

Človek svojím spôsobom dospeje. Nielen mentálne, ale aj tak, aby som to trošku intelektuálne povedal, dospeje v tom slova zmysle, že začnete vnímať film už trošku z iného pohľadu. Ja už dneska, keď chodím do kina, mňa už nezaujíma veľmi tá kamera, réžia, ako tí herci hrajú. Primárne, to všetko sú ako sekundárne veci, ale primárne ma zaujíma príbeh a dialógy. Cez príbeh a cez dialógy aj ten režisér, aj ten kameraman, všetci sa vlastne dostávajú k tomu, ako tá realizácia bude vyzeráť. A preto, keď vidím hneď prvý záber, lebo ja nemôžem ísť do kina, keď nevidím hneď prvé zábery, to neexistuje. To ako na omšu do kostola, keď prídete neskoro na omšu, už to nie je omša, nemôžem meškať. To radšej som tam desať minút skôr. Ale po prvých záberoch, už po prvých vetách – rovnako, ako keď čítam knihu alebo nejaký román – ma okrem formy, ktorá je dnes stále dôležitá, mňa v rámci obsahu predovšetkým zaujíma, ako je postavený príbeh. Dnes to už vnímam trochu inak, ako keď som bol mladý – predsa len v tej mladosti chce dať človek trošku tej forme svojskosť, originalitu, vlastný pocit. A to som aj študentov učil. Je dôležité, aby si tvorca cez príbeh zadefinoval žánre alebo žánre, lebo dneska v jednom filme sú povedzme už aj viaceré žánre, romantický, lyrický, dramatický a iné. A podľa toho sa rozhodne využívať výrazové prostriedky. To je strašne dôležité, lebo tá príprava je mimoriadne potrebná a mimoriadne dôležitá. Celý film musíte prekúskovať s režisérom, musíte si ho pripraviť sám so sebou, pripraviť podrobnú obrazovú dramaturgiu. Doslova, dopodrobna ho pripraviť, lebo na tom pláci je možná improvizácia, ale už je len latentná, nie je svojím spôsobom dominantná. Tie improvizácie musia tiež vychádzať z toho celého, čo vám dovolí ten príbeh, na ktorom ste sa s režisérom a hercami dohodli. Čiže toto sú tie veci, ktoré človeka postupne formujú, ako starne, ako sa stáva skúsenejším, tá empiria je do určitej miery dosť rozhodujúca.

**Pracovali ste s väčším počtom režisérov, niekedy išlo aj o rovnakých, napríklad Stanislav Párnický, Juraj Jakubisko, Eduard Grečner alebo Juraj Nvota. Je však nejaký režisér, s ktorým by ste chceli spolupracovať a nespolupracovali ste?**

Áno, tých režisérov je ďaleko, ďaleko viac, to sú desiatky, desiatky. Mal som možnosť realizovať aj projekty ako Bratislavské lýry a Silvestre. Že či je taký režisér? Áno, chorvátsky režisér Lordan Zafranovič, s ktorým sme pred tridsiatimi rokmi pripravovali, na tú dobu, najväčší medzinárodný projekt. Film mal koprodukcii ČST, Jadran film a chorvátsku televíziu Zagreb. Bol to film na motív románu Martina Kukučina, Dom v stráni, v súčasnosti je snaha a záujem obnoviť spoluprácu s televíziami.

**Držím vám teda palce, nech sa vám to podarí. Zoberme si konkrétne film *Sedím na konári a je mi dobre* v réžii Juraja Jakubiska. Tento film bol z veľkej časti natočený ručnou kamerou. Museli ste sa z tohto hľadiska nejak špeciálnejšie pripravovať na natáčanie?**

*Sedím na konári a je mi dobre* sa rodil veľmi ťažko, lebo Ďuro ma oslovil, že či chcem robiť vážne kino alebo či chcem robiť muzikál, ktorý pripravoval s D. Rolincovou (pozn. red. – TV film *Takmer ružový príbeh*). Dohodli sme sa, že zrealizujeme spolu vážny film. Tak sme sa vlastne potom k tej spolupráci dostali. Krásne bolo na tom to, že my sme v rámci obhliadky,

keď v tej dobe na Slovensku, na Kolibe obhliadky boli maximálne do tých 2 000, 2 500 kilometrov, tak my sme so architektom Slávom Prochádzkom, ktorý robil architektovi T. Krajčovičovi asistenta, prešli vyše 12 000 kilometrov po celej Československej republike. To znamená, že tá príprava bola obrovská. V tej dobe som dosť experimentoval s materiálom. S negatívnou surovinou a s filtrami. Vlastne to bola taká moja etapa, kedy som tomu venoval veľkú pozornosť. Aj moji kolegovia kameramani sa ma pýtali vlastne, že ktoré filtre ako a na čo používam. V tej dobe natočil taliansky kameraman V. Storaro s B. Bertoluccim film *Posledný cisár*. A čítal som interview, že vlastne on tam využil nový typ, štvrtý negatív firmy Kodak. No a ja som povedal, keď sme to pripravovali, to bola koprodukcija s Nemcami, že aj ja chcem mať štyri negatívy. A samozrejme, že k tomu som si mohol dovoliť, lebo to bola koprodukcija, špičkovú kameru, špičkové optiky, svetlá, filtre, na svetlá filtre, a dal som si objednať aj nové tiffenové sady. To boli prechodové filtre, polené prechodové, ale skutočné prechodové filtre boli na štvrtinky rozdeľované. To mi strašne veľa pomohlo a dal som si tiež urobiť na Kolibe špeciálne kompendium, kde som mohol využívať nie jeden, ale až tri filtre podľa potreby. Mal som vynikajúcich spolupracovníkov a Ďuro je režisér, ktorý mal presnú predstavu, ale tú mieru improvizácie, čo som spomínal, tá miera improvizácie bola vždy v zmysle toho, že ak ste mali dobrý nápad, hneď sa realizoval. Častokrát sa nám stalo to, že sme v scenári mali situáciu v interiéri. To bola situácia, kedy mala, hlavná hrdinka Ester, to malé dieťaťko v interiéri a zobrala ten guľomet a strieľala a rozstrieľala tú vaničku. Bolo pekne podvečer, slnko zapadalo a ja mu hovorím: Urobme túto scénu tak, že vlastne využime, aby to bolo d'aleko expresívnejšie. Aby to vyvrcholenie tej scény bolo aj trošku výtvarne silnejšie. Nech ona zastrelí, a potom vyletí von z toho domu do lesa a ja pôjdem s tou ručnou kamerou za ňou. Došli sme do lesa, bol pekný západ slnka, a Ester a Ondro Pavelka padli na zem. Samozrejme, že keď sme o tom s Ďurom diskutovali, hneď sa nerozhodol, ale potom, keď som ho povodil tou cestou až do toho lesíka, tak okamžite hneď na druhú skúšku sme to natočili a stálo to za to. Takisto ďalšia vec, keď ju tam nájdu v tej kadi mŕtvu, ako tam leží s tými jablkami. Tak isto bol december, bolo strašná zima. Chlapci rekvizitári pripravili teplú vodu, ale to bola kobka, tmavá kobka, a ja hovorím, že tu nebudem zbytočne svietiť. To nebude mať logiku, aby som ja rozsvietil celú túto kobku. Hovorím: „Ja potrebujem, Ďuro, tuná do tejto steny vybúrať dieru, aby som odtiaľ mohol svietiť.“ A on hovorí: „Tak vybúraj.“ Tak som to povedal Slávovi, architektovi. „Slávko, potrebujem tuná dieru...“ No tak sme to vybúrali a okamžite sa to celé zmenilo. Nielen v tej situácii, keď tam Ester nájde Bolka a Ondra nahých, ale v situácii, keď oni nájdu mŕtvu ju. Keby som nemal to svetlo, tak ten záber nemá takú impresiu a takú silu, čo Ďuro využil presne aj v hudbe, keď tam to jablko padne. Skrátka, to sú také drobnosti, ale tých vecí bolo d'aleko viacej, ktoré sa rodili. Keď sme chodili v aute na exteriér, tak v aute sme riešili problémy, niekedy sme sa dostali do konfrontácie, ale to sú také veci, ktoré s dobrým partnerom – a tých dobrých partnerov som mal strašne veľa, dobrých a kvalitných režisérov – sa vždycky dohodnete.

### **Keď ste hovorili o tých filtroch, že ich rád využívate... Koľko filtrov ste využili najviac?**

No dnes, to už je samozrejme iná doba, iným spôsobom sa dnes pracuje. Ale to bolo jedno obdobie, kedy filtre skutočne zohrávali dominantnú úlohu, nielen u mňa. To som sa všetko učil od profesorov a profesionálov z iných krajín, z iných štátov, lebo som mal šťastie, že som robil aj v zahraničí koprodukcije, kde som videl, ako pracujú kameramani v Taliansku, v Nemecku či Maďarsku. Bolo to obdobie, kedy som to trošku aj zneužíval, lebo som chcel za každú cenu dať do záberov dáku svoju originálnu víziu, ale pomohlo mi to, že som urobil aj chyby a z tých chýb sa poučil, ale bolo to obdobie, ktoré ma svojím spôsobom veľmi provokovalo, no dalo mi z profesionálneho hľadiska veľa.



**Radi rozprávate o vývoji technológií, ktoré dávajú vašej práci stále väčšie možnosti. Zoberme si konkrétnejšie prácu so svetlom, ktorú máte zrejme asi najradšej. Viete povedať na nejakom príklade, že ako dokázala technológia ovplyvniť vaše rozmýšľanie o svetle?**

To je ťažko takto konkrétne povedať jeden príklad, lebo práca so svetlom svojím spôsobom bola, je aj bude dominanta pre špičkového kameramana. Keď som učil na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU, tak som svojim študentom často zdôrazňoval, že vlastne prečo je svetlo u kameramanov tak dôležité a často aj rozhodujúce pre niektoré situácie. Vždy som nosil na prednášky knihy, ktoré sa toho týkali, či to bol Tarkovského *Denník*, či to bola Bergmanova *Laterna magika* a iné. Ale hlavne to bola kniha *Úcta k svetlu* Svena Nykvista, kde on svojím spôsobom presne deklaroval, ako sa vyvíjal. Odkedy fotografoval kvetinky až po situácie, keď dostal možnosť pracovať už ako Oscarový kameraman. Oscara dostal za filmy, čo natočili spoločne s I. Bergmanom: *Šepoty a výkriky*, *Fanny a Alexander* a v roku 1998 s I. Bergmanom získali zvláštnu cenu pre najlepšiu autorskú dvojicu všetkých čias. S. Nykvist bol človek, ktorý na rozdiel od amerických kameramanov v tej dobe pracoval predovšetkým s menším počtom lúčov, ale s veľkými silnými lampami. To bola jeho doména. To aj v tej knihe párkrát spomínal. A druhá vec je, keď sa o svetle bavíme, tiež jeden vynikajúci taliansky kameraman, ktorého som mal hrozne rád, je Gianni Di Venanzo. Keď Fellini skončil *Sladký život* a stal sa strašne slávnym a úspešným, tak na svoj nový film *8 1/2* oslovil nového kameramana, to bol taký malý pán, veľmi sympatický. Film *8 1/2* je môj obľúbený, lebo na tú dobu to, čo oni dvaja dokázali, že vlastne využívali ten čiernobiely kontrast a tie retrospektívy, tie vízie, tie kreatívne predstavy, že vlastne išli do absolútne prepálenej bielej a s čiernymi kostýmami. Na tú dobu sme to akože úplne hltali. A oni, keď začali spoluprácu, tak sa stala jedna taká epizódka, čo mi rozprával scenárista, ktorý s ním robil, keď som bol v Ríme a točil som v Cinecitté, a potom sme sa stretli ešte na filmovom festivale v Trenčianskych Tepliciach, keď sme boli obidvaja v medzinárodnej porote. A on mi hovorí, že keď začali nakrúcať v tom vlaku, jedáľenskom vlaku, tak Gianni Di Venanzo vymyslel geniálnu vec. Vlastne to bolo všetko v ateliéri. On umiestnil do stropu strašne veľa maličkých lúčov. Fellini bol v tej dobe už strašne slávny a prišiel za ním producent a povedal mu asi po piatich dňoch nakrúcania, že teda Gianni Di Venanzo si netrúfa ďalej spolupracovať s Fellinim, že si netrúfa splňať jeho predstavy. A vedelo sa, že Fellini na denné práce nechodil v tej dobe, potom už asi chodil, neviem. Bol si pozrieť denné práce a tam mu Fellini vzdal rešpekt a úctu.

**Máte nejaký tvorivý postup, na ktorý pri natáčaní nedáte dopustiť?**

Tvorivý postup to by som nenazval, ale je to tvorivá príprava, vizuálna dramaturgia. V podstate človek si musí prečítať scenár, a keď sme točili ešte na negatívnu surovinu, tak vždy som si poznačil, v ktorej situácii, ktorý obraz, na aký negatív, niekedy na dva, niekedy na tri, aj s akými filtrami, s akými optikami, akou technikou, skrátka, celá tá príprava išla tak, že som si scenár a scénošted podrobne pripravil, a potom som konzultoval už dopodrobna, čo všetko z toho s režisérom môžeme uplatniť. Jedna pekná epizódka, keď sme nakrúcali film *Sedím na konári a je mi dobre*, tak bola jedna situácia, kedy pán Macháček, ten poštár, v noci príde do tej ich pekárne a svieti si tam a hľadá zlato. Natočili sme ten záber dva razy za sebou a ja hovorím Ďurovi, vtedy prišli star filtre, hovorím: „Ďuro, vyskúšajme tú žiarovku, dáme tam úplne jednoduchý star filter.“ Hovorí: „A daj.“ Tak úplne ľahkovážne to povedal. Sme to tak isto natočili dva razy. Na denných prácach sa pustil do mňa: „Čo si to urobil, takúto blbosť...“ Hovorím: „Pozri sa, máš dva zábery normálne natočené, tak to vyhod.“ Na druhý deň volá Patrik Pašš zo strižne a hovorí mi: „Hádaj, ktorý záber Ďuro strihol do servisky?“ Ja hovorím: „Neviem.“ No so star filtrom to dal. Tak to sú také náhody, ale také milé príjemné

náhody, ktoré si potom človek na denných prácach a v strižni uvedomí, že vlastne, keď má možnosť výberu a mám alternatívy, tak to je vždy dobré. To sú tie životné skúsenosti.

### **Čo sa týka vášho vnímania prechodu z televízie, z televízneho prostredia na Kolibu. Ako hodnotíte tento prechod?**

Tak moji kolegovia, ktorí v televízii pracovali a pracovali aj s filmom, už sme mali tú výhodu, že v podstate v tej dobe sme robili veľa vecí aj na filmové dokrútky. Naša generácia z FAMU, ktorá zasiahla aj televíziu aj Kolibu, bola v tom silná, že sme už, ovplyvnení francúzskou novou vlnou, nechceli robiť všetko v štúdiu. A v tej dobe vlastne vznikli filmové dokrútky do televíznych inscenácií. A tie dokrútky narastali, lebo zistila aj dramaturgia v spolupráci so scenáristami a zistila aj redakcia, že vlastne tá inscenácia zrazu je ďaleko sugestívnejšia, ďaleko vizuálne emotívnejšia, ďaleko viacej zasahuje vnímanie a pozornosť diváka. Takže ja som sa nikdy nemohol sťažovať, lebo niekedy som počas jedného roka nakrútil viacej negatívnej suroviny ako kolegovia na Kolibe. Že som mohol tak často nakrúcať, mi strašne pomohlo v takej tej rutine, že som sa mohol s tými materiálmi cez laboratórium, cez senzimetriu a číslovanie, bližšie prakticky zoznámiť a pracovať. V tej dobe sa svetlo meralo luxmetrom. Takže sme častokrát prežívali dosť silnú nervozitu, ako to dopadne. Vlastne mali sme ťažkú scénu svetelnú, nočnú, že ježiš, jak to dopadne. V noci sme často nespávali, tak intenzívne sme prežívali tieto pocity. A je to pravda, tá profesionálna zodpovednosť bola vtedy obrovská.

### **Filmová adaptácia románu *Ako divé husi* bol váš vytúžený film, ale k jeho realizácii ste sa napokon nedostali. Čo bolo dôvodom?**

To bol román, ktorý v tej dobe, keď ma oslovil autor tej predlohy, toho románu, tak sa mi to veľmi páčilo. Videl som tam baladu, videl som tam humor, videl som tam dramatické situácie, a my sme mali dosť podrobné sedenia u dramaturgičky, už nebohej, Janky Liptákovéj. A postupne sme zisťovali, že vlastne sa od tej prvotnej predstavy, ktorú sme si vytvárali aj v kontexte s takými tromi, štyrmi spolupracovníkmi, že sa vlastne tá predstava od tej našej postupne mení. Tak som sa veľmi ospravedlnil a poďakoval som a vlastne som ten film nešiel robiť. A nakoniec ani nedopadol nejak výnimočne dobre, tak asi to bolo opodstatnené.

### **Oľutovali ste niekedy nejaké dielo, ktoré ste natočili?**

Ale určite. Nie každé dielo sa vám vydarilo v živote. Veľakrát sa to stalo, že som v podstate niekedy možno niečo zanedbal. Potom som niečomu nevenoval takú dôslednú pozornosť a sústredenosť a koncentráciu. Ale to všetko patrí k tej tvorbe, tá tvorba to je svojím spôsobom proces a každý proces je napätie. A to je na tom pekné a príťažlivé.

### **Počas vašej dlhoročnej televíznej praxe ste sa podieľali na tvorbe mnohých projektov. Spadá do toho aj jeden z divácky najobľúbenejších slovenských seriálov *Straty a nálezy*. Ako ste si v tomto prípade hľadali váš počiatkový záber?**

*Straty a nálezy* bol projekt, ktorý vznikol mimoriadne, všetci sme doňho vošli s obrovským entuziazmom. To bol projekt, čo napísal Jano Solovič. Stano Párnický to režíroval, ale už len to herecké obsadenie, či to bol Vlado Müller, Kňažko, Kukura, Magda Vášáryová, Petr Čepek, no skrátka celá tá plejáda špičkových hercov. My sme chceli urobiť jednu vec, že chceli sme zrealizovať jeden filmový seriál. To bol vlastne taký jeden z prvých seriálov, ktorý sa dá povedať, že mal na tú dobu, na tú dobu musíme zvýrazniť, filmárske ambície. A to bolo cítiť pri celej tej realizácii, že sme mali výborný štáb. Vilko Gruska, tiež už nebohý, robil

architekta, vynikajúci architekt. Takže vlastne ten dôraz na tú autenticitu prostredí, na tú autenticitu výrazových prostriedkov vo všeobecnosti, či u hercov, u režiséra, u mňa, u zvukárov, u strihača, to bolo vynikajúce. A to nám veľmi pomohlo, že ten seriál potom mal v tej dobe najväčší úspech na Slovensku a veľakrát sa opakoval a získal tie najvýznamnejšie ocenenia! A boli tu aj ďalšie mimoriadne úspešné televízne seriály ako napríklad šesť-dielny *Útek zo zlatej krajiny* (predal sa do viacerých zahraničných štátov) a asi najúspešnejší tridsať-dielny, detský seriál *Babul'kine dobrodružstvá*.

### **Či už v tomto prípade, alebo všeobecne, máte náladu filmu vymyslenú dopredu alebo vzniká až na pl'aci?**

Náladu filmu, to musíte do určitej miery vidieť a cítiť. Vlastne kameramani, tí dobrí kameramani, keď vstúpia do toho prostredia na obhliadkach, keď sú na obhliadkach, tak už sa vytvára v ich predstavách, svojím spôsobom, ako to prostredie budú vo výsledku realizovať. Ako budú používať osvetľovacie lampy, aké optiky, akým spôsobom budú používať filmovú techniku, jazdy, žeriavy, steadicam. Skrátka, to vám automaticky naskočí. Každú jednotlivú scénu poznáte, a tým pádom to prostredie vás determinuje v tom, že automaticky začnete reagovať a hneď do toho vstúpia prvé texty, prvé rozhovory s režisérom, prvé rozhovory s architektom, s hlavným osvetľovačom. Skrátka, už tam sa rodí tá zásadná vizuálna koncepcia, ale to je prirodzený proces.

### **A ako sa menila technika a prístup k snímaniu v televízii počas obdobia tých 70. rokov, 80. rokov a 90. rokov?**

Televízia v tom období svojím spôsobom využívala hlavne štúdio, tie veľké štúdiové kamery. Výhoda bola v tom, že to boli karusely, že sa vlastne prehadzovali optiky, kde sme si mohli podľa inscenácie ich voliť, ktoré optiky chcete využiť, od širokých až po teleobjektívy. Ale potom prišla taká novinka, a to boli transfokátory, ktoré do značnej miery ovplyvnili celú obrazovú koncepciu snímania. Znovu sa vraciam k tej téme, hlavný vplyv mala tá generácia FAMUZákov, že vlastne prišli tie filmové dokrútky. A keď ste chceli nejakým spôsobom dať dokopy aj štúdio, aj film, tak ste museli profesionálnym spôsobom narábať s tým arzenálom výrazových prostriedkov, aby to bolo kompatibilné. Bola to taká tá škola praxe, že aj nás kameramanov aj režisérov to nútilo, aj architekta, aby tá dekorácia bola vizuálne a technicky použiteľná. Tí špičkoví architekti ako Roman Rjachovský, Vilo Guska, Jožo Ciller, Tibor Ružinský, táto skupina ľudí, už začali realizovať steny dekorácií z takej omietky, aby to svojím spôsobom evokovalo ten naturálny, autentický priestor.

### **Posledná otázka. Spomínali ste nejaké projekty, ktoré máte rozrobené, chystáte ešte niečo ďalšie?**

V dokumentárnom cykle *Zrod Divadla* sa snažíme ukázať nové a moderné Slovensko. Jeho regióny, históriu, jeho osobnosti, emócie a fakty v kontexte odprezentovať v kooperácii divadelných, televíznych a filmových osobností. Ďalší projekt, ktorý sa pripravuje sú *Kaviarne na Slovensku*, ktoré sa analogicky budú snažiť všetky kontexty slovenských kaviarní, ich históriu odprezentovať v polohe kvalitnej dokumentárnej tvorby. Je to snaha objaviť a prepojiť našu históriu so súčasnosťou cez množstvo bizarných príbehov a príbehov vzácných ľudí.

**Na to sa teda veľmi teším a ďakujem vám za zodpovedanie mojich otázok, že ste prišli, poučili nás a porozprávali nám zaujímavé informácie.**

Aj ja vám ďakujem. Držím vám palce, chlapci. Aj vám osobne, aby ste školu úspešne skončili a osobne si myslím, že ste si vybrali pekné, ale zodpovedné profesie, tak držím palce.

**Ďakujeme pekne.**