

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



MILAN MILO

(11. 10. 1940, Bratislava) Slovenský kameraman, režisér a karikaturista. Po ukončení FAMU nastúpil ako kameraman do dokumentárneho filmu *Koliba*. Spolupracoval na dielach viacerých slovenských režisérov ako Martin Slivka, Kazimír Barlík, Milan Černák, Pavel Čalovka, Ivan Húšťava a iní. Ako kameraman do roku 1978 vytvoril okolo 180 dokumentárnych filmov. Vo svojich režisérskych filmoch sa zameril na tému umenia. Svoj prvý autorský film nakrútil v roku 1979, dokument o stredovekom umení v banských mestách na Slovensku pod názvom *Homo faber*, za ktorý bol ocenený na Ars Filme v Kroměříži Bronzovým toliarom ako najlepší film o výtvarnom umení. Taktiež na Ars Filme v roku 1980 bol ocenený jeho ďalší autorský film pod názvom *Oheň na palete* o tvorbe maliara Dominika Skuteckého. *Labyrint sveta* venovaný grafickej a maliarskej tvorbe Albína Brunovského, za ktorý bol v roku 1981 na tom istom festivale ocenený Veľkou cenou – Zlatým kroměřížským toliarom a na MFF v New Delhi v Indii cenou Strieborný páv za najlepšiu réžiu. Vo filme *Dotyky* sa venoval tvorbe Karola L. Zachara, za ktorý získal Čestné uznanie na XXI. FČSF v Českých Budejoviciach. Po objednávkových filmoch so zdravotníckou tematikou *Od umelej obličky k transplantácii* a *Bez váhania* nasledoval film o tvorbe Ondreja Zimku s názvom *Jar, leto, jeseň, Zimka* a krátky film *Alternatíva* z roku 1985. Počas režirovania vlastných filmov naďalej spolupracoval na filmoch iných režisérov. Jeho dvorným skladateľom sa stal Vít'azoslav Kubička. Taktiež spolupracoval aj s Iljom Zeljenkom. Po rozpade Koliby pracoval v štúdiu ALEF na viacerých, väčšinou seriálových projektoch. Vznikli: *Gotika na Slovensku*, *Barok na Slovensku*, *Renesancia na Slovensku*, *Cechové remeslá na Slovensku*, *Prvá republika*, *Slovenský štát*.

Počas pôsobenia v štúdiu ALEF spolupracoval s producentom Ivanom Janovským. Pracoval taktiež aj pre STV, kde vytvoril niekoľko dokumentov. Jeho poslednými dielami sú dokumenty z roku 2000, *Pre záchranu života* a *Spišské fragmenty* o vývoji nástennej maľby na Spiši.

ŠKOLSKÝ ROK: 2016/2017

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A VIEDLA: Ornela Petrášová

STRIH: Branislav Kern

KAMERA: Samuel Hindy a Jaroslav Kuchárik

ZVUK: Michal Kolárik

PRODUKCIA: Alexandra Pošová

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

Čo vás priviedlo k umeniu, a hlavne ku kresleniu?

Vyrastal som v Bratislave, kde som sa aj narodil, vyrastal som na Tehelnom poli, takzvanom Ziegelfelde. Tam bolo úplne prirodzené, že všetci sme nejako inklinovali k športu a k umeniu. Začal chodiť na ŠUPku, Školu umeleckého priemyslu. Na odbor grafika. Tam som sa aj dostal na prijímačky a potom som prešiel na fotografiu, a to som netušil, že z fotografie sa zaľúbim do kamery, lebo tam na ŠUPke svojho času pôsobili aj externí učitelia kamery, ktorí nás zaučali do tajov obrazu filmového, no a keď som sa uchádzal potom o štúdium na FAMU, tak sme sa všetci štyria, ktorí sme na ŠUPke sa tomuto venovali, dostali na školu. Boli medzi nimi Barla, ktorý robil filmy s Vávrom, *Romanca pre krídlovku* a tak ďalej, Ort-Šnep, ktorý emigroval do Francúzska, tam nakrúcal, Minárik, ktorý bol známy kameraman v televízii. No a ja.

Kam smerovali vaše kroky po ukončení štúdia na FAMU?

Ešte raz by som povedal, že vyrastal som v štvrti, ktorá sa menuje Ziegelfeld, Tehelné pole. Tam bolo všetko, čo si človek mladý môže želať. Bol tam šport, bolo tam kino, bolo tam všetko možné. A tam chodili sme do kina napríklad. Tam som získal záľubu v kine, vo filme. Do kina Máj sme chodili. Kde ešte za vojny premietali filmy. A veľmi radi sme tam chodili. A potom som bol aj svedkom, keď naše milé kinečko demolovali a zlikvidovalo sa. No neviem, neviem, ale myslím si, že mladosť a detstvo a zážitky formovali nás mladých. Takže odtiaľ vyšli, ja neviem, dobrí športovci, hej, vynikajúci hokejisti, tenisti, plavci, a po stránke tejto druhej, čo som spomínal, to obohatilo človeka o strašne veľa, dalo mu to strašne veľa do ďalšej práce, do tvorby. Štúdium na FAMU som absolvoval asi v roku 1963. Štúdium na FAMU som absolvoval päťročné. Ale potom som, keďže na škole nebola vojenčina, musel ešte ísť na dva roky vojenčiny. Ale už som mal za sebou prvú skúsenosť s profesionálnym filmom, keď som robil asistenta, druhú kameru pánovi Slivkovi, Martinovi Slivkovi a Jozefovi Grussmannovi pri ich filme *Voda a práca*. A to bolo jedno z najkrajších období môjho pôsobenia vo filme, pretože bola dobrá partia a rozumeli sme si všetci. Slivka bol ohromný človek, vzdelaný, erudovaný, ktorý aj mne veľa dal. No a Grussmann, to bol tiež kameraman par excellence. Po absolvovaní FAMU, to sme absolvovali všetci štyria zasa, ktorí sme sa tam aj dostali, som musel ísť na vojnu. Pretože sme nerobili na škole vojenskú službu. Dva roky, dvadsaťšesť mesiacov som bol na vojne, u pohraničnikov, ale nerobil som takú. Pracoval som ako výtvarník, kameraman, fotograf, niekde v pohraničí tam na západnej hranici. No a potom po vojne som nastúpil do Krátkeho filmu Bratislava, ktorý sa vtedy menoval Štúdio krátkeho filmu. Najprv v role asistenta kamery, potom kameramana. A začal som sa spoznávať s mnohými ľuďmi, režisérmi najmä, pre ktorých som pracoval. Boli to hlavne režiséri Čalovka a režisér Černák, režisér Florián Andris a Barlík a tak ďalej, ďalší a ďalší. No robil som potom kameru na veľa filmoch, ktoré mi boli blízke, kde som rozumel téme, ale robili sme aj na témach, ktoré boli takzvané objednávkové, pretože vtedy existovalo niečo ako filmové granty, alebo tak by sa to dalo nazvať. Objednávalo si ministerstvo zdravotníctva filmy o zdravotníctve, ministerstvo školstva o školstve a tak ďalej. Boli takzvané objednávkové filmy, ktorými si samozrejme štúdio zarábalo peniaze na takzvané vlastné filmy. Takže neskôr, keď som sa začal venovať réžii, som sa zamerával hlavne na tie vlastné filmy, ktoré mali šancu byť dobré a ktorým som rozumel a ktoré ma bavili najmä. A tak som sa dostal k vlastnej tvorbe, režijnej už, ktorá začala cca už roku 1979 (film *Homo faber* dokument zaoberajúci sa stredovekým umením v banských mestách na Slovensku v 14. až 16. storočí – pozn. O. P.) Asi vtedy. Začal som filmom *Oheň na palette*, o maliarovi Dominikovi Skuteckom. Filmom *Homo faber* o neskorogotickom umení v banských mestách stredného Slovenska. A napokon film o Brunovskom Albínovi, ktorý získal aj ceny (ide o film *Labyrinth sveta* z roku 1981 – pozn. Z. M.). Vlastne všetky tri filmy získali cenu v

Kroměříži, takže to mi pomohlo sa etablovať v kolektíve a už mi nebránili. A som si dokonca mohol zobrať aj vlastného hudobného skladateľa alebo komponovanú hudbu a tak ďalej. A od tej doby som robil aj-aj. Čiže som robil aj vlastné, aj som točil ako kameraman pre kolegov režisérov. No a keď mám takto pokračovať, tak najviac filmov som spravil pre kolegu režiséra Milana Černáka, s tým som spravil asi tridsať filmov ako kameraman. S Karolom Floreánom asi desať. A tak by som mohol menovať ďalších a ďalších. Pogram – osem filmov. Barlik takisto cca osem, šesť, osem filmov. No a vcelku, vcelku dá sa povedať, že v Krátkom filme až po jeho rozpad, ktorý nastal pred rokom 2000, som spravil asi 120 filmov. A potom to šlo tak, že Krátky film sa rozpadol, ujala sa ho súkromná firma, ktorá pokračovala síce v jeho tradícii, niesla názov ALEF film, a tam som už robil pre štúdio ALEF, menovite tam boli majitelia Urban a Nižňanský a pre nich som robil hlavne seriálovú tvorbu. Dvadsaťdielny seriál o estetike, potom dvadsaťdielny seriál o etike a dvadsaťdielny seriál o slovenčine. Taká seriálová tvorba je otrasná, to je strašné, lebo to musíte dokončiť, aj keď nechcete. A potom jednotlivé osobnosti, volalo sa to *100 plus 1 osobností Slovenska*. Tam boli, ja neviem, kardinál Korec, Peter Šťastný, to sme za ním boli v Amerike. Potom Rázus, no Martin Rázus, Sidor, Hlinka a tak ďalej. Tiso, takéto témy. Takže tam ďalších asi sto filmov, keď spomíname tie seriály, tak to už je šesťdesiat. Tieto osobnosti, to je štyridsať. Tak to je už 200 filmov teraz. Ale keďže nakoniec sa Krátky film rozpadol, celý zanikol ako celá Koliba, tak som už predtým pracoval pre televíziu, takže ďalších takých osemdesiat všelijakých scénok, pásiem v televízii. Najmä s režisérmi, ktorí robili chvíľky poézie, malé literárne pásma, ale aj malé inscenácie, myslím, čo sa týka dĺžky, metráže.

Chcel by som spomenúť ešte jednu vec. To už bola päťdesiatka u mňa, to už potom zanikla Koliba, vyhodili nás na takzvanú voľnú nohu, u mňa sa to stalo desať rokov pred penziou, pochopiteľne som mal obavy, čo bude ďalej, ale nebolo, nebolo to treba. Mal o mňa záujem jednak ten ALEF, potom ešte chvíľu vydržal. A potom som robil hodne s Ivanom Janovským, produkčným, ktorý vedel zohnať peniaze a tak však to bolo, to bol náramne šikovný chlap. Tak sme spravili spolu okolo ďalších štyridsať filmov. A to boli zaujímavé veci, lebo to boli všetko toho typu, že vlastné filmy, vlastná téma. O Levoči, o nástenných maľbách na Gemer, *Gemerské giornáta. Nástenné maľby na Spiši*. Potom *Majster Pavol z Levoče*, hodinový film, dokument. Za tým sme vycestovali, hľadali sme inšpiračné zdroje aj v zahraničí. Boli sme v Nemecku a tak, kade tade. Viackrát sa to vysielalo aj v televízii.

Aká bola spolupráca s rôznymi typmi režisérov?

Čo sa týka spolupráce s režisérmi, boli dva typy ľudí. Jedni, ktorí sa venovali takým Škol'filmovým témam, áno, a druhí, ktorí mali radšej také voľnejšie témy. Napríklad každý bol v tomto iný, čo sa týka aj typológie, ľudsky. A napríklad s Černákom som robil hodne filmov, asi tridsať. On mal záľubu hlavne v športe. On bol veľký fanúšik športu. Futbal, hokej, lyžovanie najmä a tak ďalej. Druhú tému, ktorú si tak obľuboval, bolo more. Tak sme boli párkrát pri mori a robili sme s potápačmi. Len problém bol, že sme nemali žiadnu techniku na to, aby sme mohli vliezť pod to more. Takže hovorili sme o tom s kamerovým oddelením, tam vymysleli napokon zariadenie na umiestnenie kamery v konve na mlieko, v takej dvadsať litrovej... No a museli sme potom požiadať bulharského kameramana, inak majstra v potápaní, ktorý mal svoju kameru, svoj kryt, lebo nezaručoval nám, že s tou môžeme vo vode niečo natočiť. To bola taká pikoška. Stratené more alebo *Stratený breh* sa to volalo, tento film. Ďalšie mal záľuby, točil som s ním napríklad o básnikoch. O Kostrovi. O folklórnych skupinách, skupina Kelčovan a tak ďalej a tak ďalej. Dobré sa mi s ním robilo, lebo až nato, že ja som rád niekde si tak spravil ľavoboček záber. A on to zistil, že si robím zábery, tak mi baterku nosil. Takže som nemohol točiť. Takže tým ma odbrzdil. Napríklad v tom, no viackrát sa to stalo, že som si takto natočil záber. Potom ho použil. Napríklad s

Karolom Floreánom, to je taký zarytý poľovník, autičkár a čo ešte. A to aj v tých svojich filmoch presadzoval si.

Čo vás priviedlo k réžii?

Keď som spravil asi tých osemdesiat, sto filmov ako kameraman, zauvažoval som, že by bolo dobré sa pustiť na režijnú cestu, cestu vlastnej réžie. Nie pretože by som tým ľuďom neveril, ale chcel som si skúsiť svoju vlastnú. Videl som, lebo som všímavý človek, videl som mnohých, ako pracujú. Ako sa zamýšľajú nad vecou. A najmä: mohol som byť v strižni. To odporúčam každému kameramanovi, byť aspoň pri takých filmoch, na ktorých mne osobne záleží. Tam vidíte všetko, tam vidíte do kuchyne. Strižňa je základ všetkého. Keď ste trochu vnímavý, tak vidíte, ako by ste to robili vy sám a že by ste to... nepoviete tomu režisérovi, že ja by som to robil inak, ale myslíte si svoje. Lebo strihači tiež sú takí, viete, v zajatí toho svojho nejako. Na Kolibe bola taká doba. Niektorí boli, presne mali vymerané zábery, že to musí byť tak a tak. A nič iné neexistuje. Ba dokonca niektoré strihačky vyhodili režiséra zo strižne – ja si to, ja si to strihnem, nechaj, príď. A niektorým to vyhovovalo. Niektorí režiséri odišli a slušne odišli a potom, potom sa divili, alebo nedivili, že ako dopadla celá sekvencia. Takže preto som si povedal, že spravím si pár filmov v réžii. A zrovna prvé tri filmy, prvé tri ceny v Kroměříži. Strieborný toliar za najlepšie o umení, ďalší Strieborný toliar a Zlatý toliar potom bola hlavná cena za Brunovského. Som si uvedomil vtedy, že musí vám dať aj voľnú ruku ten, ktorého idete filmovať. Ak vám do toho bude rýpať, alebo ešte jeho žena by mala si prečítať ten scenár, než sa nahovorí, môžete si byť istý, že ste zahrabali film. Totálne. Takže treba sa spoliehať na vlastný rozum, na vlastnú skúsenosť, tam mi bolo jasné, že už iná cesta nebude. Len takouto sa vydám. Vlastná réžia, ale kamery som sa nechcel vzdať. A tú som si nechal a iným režisérom robil kameru. S Karolom Floreánom som pekné veci narobil, aj s Černákom, ktorí stáli za to. Aj s Húšťavom. Získavali všetko ceny, tak čo.

Spolupráca so skladateľmi

Čo sa týka hudobnej stránky, ja som hudbe vôbec nerozumel, ale v strižni som niečo pochytal. A potom som zistil, že istý obraz potrebuje, keď chcete mať hudbu, tak istý druh hudby, istý štýl hudby. A potom som sa napojil na mladého skladateľa Viťa Kubičku, bol taký tvárny a dalo sa mu všeličo povedať, prijímal veci, a vysvetliť mu, čo tam chcem. Tak sa stal mojím takým skladateľom. Rozumeli sme si a ja som mal to šťastie, že mi povoľovali vždy komponovanú hudbu, nikdy mi neodmietlo štúdio komponovanú hudbu. Tak mi spravil asi k päťdesiatim filmom hudbu, ktoré za to stáli. Napríklad *Rodáci*, alebo *Jar, leto, jeseň, Zimka* a také vecičky, také chuťovky to boli pre mňa polhodinové, ale aj dlhšie. Tak dokument do tých šesťdesiat minút, to zvládnem, ale potom dlhšie, to už je problém. Čo je krátky film? Krátky film je skratka, nie? Krátky film, to musí byť chuťovka, a to nemá byť naťahované ako „štrumpadla“, že by človek začal zívvať.

Okrem Viťazoslava Kubičku ste spolupracovali aj s pánom Zeljenkom.

S tým sa mi dobre pracovalo. Pán Zeljenka. To už on mal dávno vyšpekulované, že už končil s filmovou hudbou. Lebo vždy požadovali od hudobníkov aby im vyrobili len do tých miest takú vatu, však on sám hovoril o vate. Aj Kubička, inak boli veľkí priatelia oni dvaja spolu. Ale keď ho požiadal, ja som hovoril Brunovskému: Požiadajte Zeljenku a on to zoberie, hoci už nerobí, lebo mňa by odmietol. A stalo sa, požiadal ho: Robia o mne film, prosím ťa, sprav výnimočne. A tak spravil hudbu. Vznikla z toho jedna skladba jeho. Nejaký koncert klavírny potom samostatne. Bolo to také symfonické dosť, široké. Možnože to nebolo moc šťastné, ale dobre bolo. Ja som spokojný. Lebo rozumiete, on je osobnosť ten Brunovský a on si žil v tom jednom svojom svete, a keď sa naraz nad tým rozozvučia všetky možné hudobné nástroje, tak

už potom máte také dost', no... No ale vzhľadom na to, že on to takto ťuká, ťuká, tam je tiež kopa tónov všelijakých. Dobre, dobre bolo. Ale najlepšie, keď máte svojho skladateľa, ktorý je citlivý a vie sa prispôbiť vám. Alebo vás upozorní, toto nie je dobre tak, alebo inak. No a to ten Viťo mi splňal. Dobre.

Zažili ste prechod od filmového pásu k videu. Aký máte k nemu vzťah?

No, to je veľký rozdiel, viete. Robiť, to už sa toľko o tom pohovorilo, že robiť na film alebo robiť video. Tam je pre kameramana jedna veľká výhoda, na druhej strane nevýhoda. Film keď robíte, tak tam je väčšia zodpovednosť. Tam si nemôžete dovoliť plytvat' materiálom. To si treba rozmyslieť. Filmu sme dostávali trojnásobok, napríklad Eastman Color. Trojnásobok z konečného filmu. Čiže robíte tristometrový film, tak tisíc päťsto metrov. Alebo tak nejak. Päťnásobok, maximálne päťnásobok. No ale teraz v tomto videu, to je balada. Potom váha kamier. Predstavte si. Filmová kamera, taká echt vážila osem až desať kilogramov. Potom zvuk. Voľakedy ste museli na zvukovú kameru baliť všelijaké deky, lebo neboli, samozrejme, slušné kryty zvukotesné. Na Kolibe bola všeobecne taká bieda s technikou. No pritom sme sa každý rok tešili na to, že príde niečo, že príde technika, a nakoniec to takto kľudne zlikvidovali, celú Kolibu, dali to Mečiarovej dcére, to vieme. Všetkých to postihlo, všetkých katastrofálne. Keďže som aj predtým spolupracoval s televíziou, tak pre mňa to nebola nijaká novinka. Ale tie televízne kamery mohli byť len na statívoch, to boli strašné kamery. A inak sa robilo šestnástkami, filmovými. Ale teraz, to je krásne, to som spomínal tie drony. To je úžasné, úžasná vec. Potom som túžil dlhé roky... som si myslel, snáď príde tá doba, keď nielen vrtuľník a trasie sa to a vrrrr... Koľko záberov sa muselo vyhodit', pretože jednoducho sa triasla helikoptéra. A nedalo sa nijakovsky. Alebo potom si požičať taký zvláštny nástavec na kameru, gyroskopický, ale aj tam to bolo tssss, to je stroj mohutný. A teraz, to je krásne. Tie malé kamerky, také ploštičky. To je úžasná vec. To kameramani nad tým slintajú teraz. A už je neskoro. Takže veľký rozdiel. Videotechnika sa zlepšuje, aj prichádza do filmu, áno, a to sa jedno druhé obohacuje a už je to dobre, už je to vyrovnané. Už sú s tým zmierení aj kameramani. Naučili sa robiť s tým, aj ja som sa naučil, ale už mi je to na nič platné.

Aké ste v tej dobe mali technické zabezpečenie?

Technické zabezpečenie bolo na priemernej úrovni. Nám chýbalo všeličo. Mali sme ešte staré Ariflexi. Camiflexov (Cameflex – pozn. O. P.) bolo málo. A zvukovej techniky a hlavne zvukových kamier bolo tiež veľmi málo. Tie boli obrovsky drahé. Preto som spomínal, že sme sa tešili koncom roka, koľko prideli ministerstvo a tak ďalej. A vždy to bola jedna-dve kamerky nejaké, pridružené zariadenie alebo baterky. Baterka voľakedy, keď som nastúpil, vážila tridsať kilogramov. To nosil jeden chlap. Jeden chlap silný, alebo dvaja, a keď sme šli do hôr, tak to bolo čo nosiť. Taká spotreba bola. Obrovské bedne na koženom páse, remeni. Strašné. Zlé zabezpečenie. Nemali sme žiadnu podvodnú kameru. Žiaden box, do ktorého by sa dala umiestniť. A to, čo som spomínal, to bolo spredu sklo, zozadu kovový dekel, aby sa tam dal nasúvať, to sa odšroubovalo, a než odšroubojete tridsať šroubov, namiesto toho, aby to jednoducho takto zacvakli, tak sme to šroubovali. A teraz boli kamery, na kamerách motory synchronizované, ktoré strhávali políčko. Čiže okamžite, ako ste to spustili, prvé štyri dierky boli roztrhnuté a kamera šla, vy ste nemohol nič kontrolovať a hrkotalo to. A predstavte si, že by ste vyšli von v takom Bulharsku z mora, natočíte a zistíte, že kamera sa nepohla, teda filmový pás. To je strašné. Zvuk bol katastrofálny voľakedy. Stále sa len tie so sebou nosili. Nič miniatúrne, nič také. No bolo to zlé vybavenie. Nesplňalo parametre nejakej modernej doby. A ešte jednu vec spomeniem, to sa netýka len kamerovej techniky, ale aj osvetľovacej techniky. Lampy boli v katastrofálnom stave, boli jóditky a všelijaké. Neboli vôbec na to sieťky a také veci. Predstavte si, čo sa nám stalo, keď sme točili *Od umelej obličky k*

transplantácii. Tak sme mali rozostavené v sále operačnej lampy, bez krytov, už mal prísť pacient do miestnosti na ten stôl, a naraz obrovská rana, vybuchla žiarovka a rozsypalo sa to po celej miestnosti. Keďže predtým už dezinfikovali miestnosť – znovu. Predĺžilo sa to, pacient musel počkať. Takéto situácie sa stávali. Neúnosné to bolo.

Vytvárali ste si k natáčaniu vlastné vynálezy?

Vlastné vynálezy práve súviseli s tým zlým stavom techniky, chceli ste niečo robiť, napríklad niečo nad operačné pole. Aby som nemusel zavádzať chirurgom, nie ja, kameramanom tam bol Grussmann, Jožko, no tak sme vymysleli, opäť to súviselo s technikou veľkou, objektívy veľké, kamery veľké, pľac sa tam musel spraviť, aby ste mohli vidieť na operačné pole. Tak sme to takto vyriešili. Raz uplatniť a potom čakať, kedy náhodou zase bude možnosť to využiť. Tam sa nedá vstúpiť, že si tam vstúpite nad toho chudáka a jemu tam vyberajú obličku a vy tam budete čumákovat'. Alebo áno, tí *Sánkári*. Vyrobili sme také, zase to nemali v kamerovom, kdeže. Tam vyrábali, neviem, čo si tam vyrábali, granáty alebo čo, pre zbrojnú výrobu. Zvyšovali výkonnosť z fabriky. *Sánkári* to bol iný prípad. To sme potrebovali dynamické jazdy, tak sme spravili taký vynález, no vynález, to už bolo jasné, dávno známe, že medzi nohy na sane sme upevnili kameru, taký nadstavec, kamera sa dala otáčať aj dopredu, aj dozadu. Čiže na nohy alebo na tvár, ktorá v tom koryte sa trasie, a boli to úžasné zábery. Neviem, videli ste to? Videli ste tých *Sánkárov*? Tri sú tam. S Milanom Černákom ktorý je známy, vysadený na tieto športy. No pozrite sa, ja to síce hovorím ex post, dávno potom, čo sa to stalo, ale asi bola taká doba, že sa nijak inak nedalo, lebo peňazí bolo málo a myslím, že sa kupovali za valuty tieto všetky prístroje. Takže to sa museli takéto veci robiť.

No, potrebovali sme sa tým zariadením nad to operačné pole dostať, ako vravím. Chirurgovia vyberali obličku, transplantácia obličky. Čiže, vybrali mu starú obličku nefungujúcu a na miesto nej dávali od darcu. Bolo to vlastne rameno, ktoré sa dostalo presne, pretože bolo vo vzduchu, na to sa umiestnila kamera, ktorá kolmo snímala dolu. Čiže nikomu to nezavádzalo, ani svetlo sa nebralo, nič, a mohlo sa bez problémov snímať práve to pole. Bol tam vyvedený transfokátor, kde sa to rozširovalo, zužovalo a tak ďalej. No a operovalo sa, otvorilo sa to miesto, vybrala sa chorá oblička, nefungujúca...

Ale môže sa to všelijako robiť, tie operácie. To ma predtým pozvali, predtým mi zatelefonovali, operačný tím, hlavný profesor Zvara, aby som sa prišiel podívať, ako to prebieha. Tak som tam raz bol, musel som prísť veľmi skoro. Bol som tam. Prišiel som, pripravili mi, aby som videl, ako to beží. Takže mal som už nejakú skúsenosť, ako to vypadá, kde kameru mám dať. Videl som, že to by sa dalo sotva nejakým spôsobom spraviť. Tak preto sme zostrojili tento držiak.

Bolo náročné skoncipovať všetky údaje k filmu *Bratislava v premenách času*?

Bratislava v premenách času bola objednávka Slovenskej požičovne filmov. Pri príležitosti šesťstého výročia korunovania, Mária Terézia. Keďže som Bratislavčan, tak mi to dali. Lebo históriou sa zaoberám. História je moja srdečná záležitosť. Či už sú to umelci alebo cirkevné dejiny, alebo história všeobecne. *Bratislava v premenách času* je hodinový dokument. Našťastie vtedy sme mali ešte práva na archív. Takže som si z archívu vyberal všetko, čo bolo o Bratislave. Všetko. A mohol som už len dokrúcať do toho veci. Takže sa mi podarilo ako tak dať dohromady obraz Bratislavy. Ako vyzerala, ako vyzerá, ako bude vyzerat' možno. Bolo tam celé likvidovanie námestia, most, synagóga išli dolu a tak ďalej a tak ďalej. Staré fabriky šli dolu. Kolónie šli dolu. A pripravovala sa nová doba. Nová éra. Gottwaldov pamätník išiel dolu a tak ďalej. No. Bol to zaujímavý film. Pre mňa to bol zaujímavý film. Petržalka, že? Tá išla dolu pomaly. Stavala sa už nová.

Točili ste aj multivízie.

S multivíziou som sa stretol prvýkrát na Bratislavskom hrade, kde tvorila súčasť expozície, výstavy muzeálnej. A skladala sa z diapozitívov a z filmu. Alebo z viacerých filmov. To znamená viac projektorov filmových. Niekoľko desiatok diapozitívov. To bola prvá multivízia. Potom bola multivízia pre Banskú Bystricu, tie boli až tri. Prvá Ctibor Kováč, druhá Ctibor Kováč a tretiu som mal robiť ja, to bola tá predposledná, ktorú nahradila tá terajšia. Tam som sa stretol v Banskej Bystrici s takým problémom, alebo stretli, lebo som nebol sám. Bol tam Grussmann, Kováč a mnohí iní... ako dať do súladu filmový kinetický obraz s obrazom statických diapozitívov. A to bol náš večný problém, ktorý sme nevedeli vyriešiť. Lebo jedno s druhým sa akosi neznášalo. Teraz je to zase lepšie, lebo technika je malá, menšia, dá sa. To programovanie je tiež iné. My sme v tých primitívnych podmienkach kreslili na milimetrový pás, papier, tie milimetre. Nevieť, či sú ešte také pomôcky. Aby sme na tom navrhovali tie zmeny jednotlivé. Takže vzhľadom k filmu zase zmeniť „diaľky“. No tak to už majú snáď dnes vyriešené tieto problémy. Je to také hybridné médium, dalo by sa povedať. Aj-aj. Aj propagácia, aj reklama, aj trošku toho, aj toho, Celé tieto multivízne programy. Ako teraz v televízii, vidíte to. Pri príležitosti výročia rozhlasu, televízie. V pozadí a potom ešte jedno a ďalšie, ale do toho ešte, do toho ešte diapozitívy, tie už sú potom statické a sa nezdaajú, ale sú.

Točili ste aj o Slovenskom národnom povstaní?

Áno. O Slovenskom národnom povstaní, Bože, som točil o všetkom. S Karolom Floreánom sme boli v Bulharsku. Bulharskí partizáni na Slovensku. Slivka točil slovenských partizánov, hm, talianskych partizánov. My sme dostali bulharských partizánov na Slovensku. Ešte do teraz mám kopu fotografií. Bolo to zaujímavé. Boli tu chlapci, takí bulharskí chudáci, ani nevedeli, prečo sú tu, no. Boli sme na mieste, kde sa narodili, kde boli, žijú ešte rodičia ich a tak ďalej. (Ide o film *Spomienka* 1984 – pozn. O. P.)

Pracovali ste aj v súkromnej firme.

Áno. To bol záver môjho pôsobenia vo filme. Súkromné firmy. Po zrušení Koliby, po zlikvidovaní Koliby, Jednak to bol ten ALEF, ale potom tam bol Janovský a súkromná firma u Mrázika v Dunajskej, ako sa to... v Devíne. V Devíne má svoju firmu. (Ide o spoločnosť ARS NOVA – pozn. Z. M.) A keď už som bol mimo všetkého, tak som sa zamestnal na chvíľu u neho vo firme. Učil som tam chlapcov do filmu a sám som si spravil pár filmov, ktoré stoja za to. Medailón Ernesta Zmetáka (ide o dokument *Hľadanie* – pozn. Z. M.) tesne pred smrťou som spravil, jeho spomienky na život, na brata, na umenie, na kontakty a tak ďalej. Už sa nedožil toho filmu. A potom hlavne televízia. Televízia ešte fungovala. Tam som robil filmy o Tatrách najmä, o lesoch, o horskej službe, čo zažívajú. To bolo k výročiu horskej služby. A to bol rok 2000. Takže kritický rok. Taký vrcholný rok ako sa patrí na Tatry, na všetko sa dívať z nadhľadu a už tak ako beží všetko. Tri filmy o Tatrách. A potom ešte čo to bolo. Už to myslím bolo všetko. Posledný bol, áno, posledná bola multivízia o histórii Tatier, ktorú dávajú v Lomnici, v múzeu TANAPu. Vysielajú to pre divákov pravidelne každú hodinu. Tiež s Janovským sme to spravili, vymohol peniaze na to. Pre nich som robil, dve alebo tri takéto veci. Aj dve multivízie. V tomto prípade som sa hodne v Tatrách motal. A posledný, posledný bol v tej súkromnej firme Motulko, básnik Ján Motulko, to je starý pán, boh vie, či žije ešte. Ernest Zmeták bol môj posledný vážny film.

Venujete sa ešte v súčasnosti filmu a kresbe?

No, filmu sa nevenujem. Nemám energiu na to, nemám sily a vzhľadom na môj zdravotný stav nemôžem. Nemôžem sa pozrieť tak hore, aby sa mi hlava nezatočila. Alebo prudko do boku, aby som nepadol na tú stranu. A kameraman musí byť totálne fit. Nesmie nič podceňiť. Lebo sa mu to môže stať ako horolezcom osudné. Najmä niekde vo výškach. Ja som za svoj život v helikoptéroch lietal, pod vodou som bol, ja neviem, na žeriavoch. Ale to si nemôžem dovoliť teraz. Ale kreslenie občas, občas si zakreslím, áno. Občas. Všetky ste nakoniec videli. V tom filme, v tom mojom bloku, v tých albách kresbičky.

Historické témy (*Barok na Slovensku*).

To je epizóda v štúdiu ALEF. Tam som robil medailóny jednotlivých osobností, kratšie útvary, a potom takéto historické. Barok na Slovensku, remeslá cechové na Slovensku, gotika na Slovensku a tak ďalej a tak ďalej. Čo ma mrzí, robil som pri kope filmov a neviem, či sa zachovali tie „nakrútky“, alebo sa to využilo na natáčanie iných. Lebo to som si všimol, viacerí to zmazali. Gotiku zmazať natočenú, len aby som mal kazety, načo natáčať niečo iné, to je strašné. Namiesto toho, aby som si založil archív slušný a trochu sa potrápil s tým, s tou evidenciou, namiesto toho oni to zmažú. Aj tak tie pásky vydržia, čo, koľko to môže vydržať, desať nakrúcaní a nič viac. No, *Barok na Slovensku*, to mi pripomínate éru takých filmov, ktoré zase získali ceny časopisu Pamiatky a múzeá. Tam bol *Barok na Slovensku*. Tam boli *Gemerské giornáta*, tam bola *Malba na Spiši*. Tiež hodne som sa motal okolo týchto reštaurátorov, trochu som rozumel ich práci a tak. To bol ALEF. Tam sa dali ešte pekné veci porobiť. No a s Ivanom Janovským potom to je hlavne oblasť Spiša. Tam som bol zameraný. On je zo Spiša, z Levoče, tak sme spolu robili filmy. A posledný tam bol *Majster Pavol z Levoče*. Vycestovali sme do Nemecka, kade tade, Schwabach, Norimberg, kde sa predpokladá, že by sa mohol narodiť alebo mať tam nejaké rodinné väzby a tak ďalej. No to bolo v roku 91, tak nejako, 95, no. (v roku 2003 – pozn. O. P.). Spravili sme spolu kopu filmov. Asi dvadsať-tridsať. Ale čo sa mňa týka, keby som mal priamo povedať, tak takých dvanásť filmov je, ktoré si vážim, dvanásť. To by sa dalo nájsť. A sú to predovšetkým o Gažovičovi – *Premeny podôb*, potom o Brunovskom, potom o Zacharovi – *Dotyky* – a ďalšie niektoré. Do tej dvanástky. Nedá sa robiť všetko, ale musíte to robiť poctivo a so znalosťou trochu. Aj kameraman by sa mal niečo naučiť. Hovoril som o strižni, vážna vec, strižňa. Potom niečo prečítať si zrovna o tej téme. Aj keď ma to nebaví moc, ale trochu byť v obraze. U režiséra je to o to dôležitejšie, že sa stretáva s odbornými poradcami. Musí o tom niečo vedieť a musí mať predstavu. Aké požiadavky bude klásť na toho odborného poradcu. To je dôležité. Lebo poznám mnohých kameramanov, ktorí nečítali scenár. Áno, sú takí kameramani, čo nečítajú scenáre. S takým som nerobil druhýkrát. Musí, musí to byť odborník.

Okrem dokumentárneho filmu ste sa venovali aj hranému, ale ostali ste verní dokumentu.

To bolo sporadicky. Ja som nebol vysadený na hraný film. Ja som dokonca ani nevedel s tými ľuďmi. Viete, tí herci, tí tiež. Niekedy som mu niečo povedal a on schválne pretiahol, povedal, trochu, trochu piánko, uberte, lebo... a tak ďalej. A on na hlase pridral. No. Ja som mal dosť roboty s komentármi, keď mi nahlas čítali komentáre. Tam som ich musel krotiť. A civilizmus, bože, nerecituje. Hej, naraz to bola chvíľka poézie pre neho, pre herca. Vtedy to bolo pokazené z televízie. Že všetci chceli recitovať. Doteraz nemôžem počuť zamatový hlas. To slovo, vyjadrenie. Zamatový hlas. Akoby to bolo plus pre film. To nebolo plus. Viete, koho myslím? Machatu. To je strašné. To bol taký pátos. Najlepší spíker, ktorý bol pre film krátky, bol Romančík, potom Landl. Boli takí traja, štyria. Pokiaľ to nemusí byť, tak komentár by mal byť strohý, mal by byť jednoducho nahovorený, žiadny pátos, nič. Oni tí

herci boli tak zvyknutí. To robili tak. To je v mnohých filmoch aj v krátkych filmoch je to. To mi vadilo skrátka. Možnože im krivdím, ale mne to vadilo.

V dokumente je väčšia sloboda ako v hranom filme?

No vida, to je preto asi. Lebo dokument je disciplína voľnejšia ako hraný film. Hraný film – máte predpísaných hercov, situácie, všetko, atmosféry a tak ďalej. Aj kameraman tam musí byť disciplinovanejší. Mať disciplínu v zmysle poriadku, jednoznačného ustrázenia si svetiel a oblečenia. Všetkého možného. Ale krátky film je krásny v tom, že tam môžete aj odstrihnúť v polovici vety a začať niekde inde. A čo všetko. To je krásna vec. Preto, hovorím, je dôležitý strih. Strih je naj-naj-najdôležitejší. A keď sa človek do toho zamiluje, tak úplne inak sa díva na tie filmy. Inak, alebo: čo by z toho mohol vyťažiť. A už je v istých kramflekoch. To je výhoda. Ak režisér má záujem, aby mu do toho kameraman čo to štekol, lebo ja poznám ľudí, ktorí, som bol ešte mladý kameraman, a to nemali radi. Režisér mi hovorí, kolega režisér starší, že vieš čo? Chod' sa pozrieť do strižne, už je to dostrihané, nech ti to strihačka premietne. Čo si o tom myslíš. Išiel som, videl som a on sa pýta: „Čo? Ako?“ A ja som mu začal hovoriť o tom, o niektorých strihových veciach, a on hovorí: Níeee, nie to som nechcel. Ja som chcel len, aby si skontroloval, či sú niektoré obrázky ostré alebo neostré. Hovorím: No tak to ma máte za takého blba? To môžete aj vy vidieť, že či sú ostré, neostré. Že ustrážiť si svoje, či sú obrázky ostré, neostré. Tak to by som sa mu neodvážil dať neostré.

Čo by ste odkázali budúcim filmárom?

Oni budú vedieť. Kto bude poctivo pristupovať k svojej robote, tak má šancu, a kto nie, tak... to je všetko. Ale hlavne hovorím, čo je najdôležitejšie, sú vedomosti. Prečo som sa ja zamiloval priam zo začiatku do filmu a do kamery, no tak pretože som robil s tým Slivkom a s tým Grussmannom. To boli špičky. V krátkom filme. Skutočné špičky. Ten Slivka Martin, hovorili sme si šéfe, šéfe, ten Martin Slivka, ten vedel, bol doktor inak. Vedel všetko o veciach, o ktorých mal vedieť. O téme vedel všetko. Študoval, naštudované mal. V Bulharsku vedel bulharsky hovoriť. Rozumel si okrem toho, že bol ako Bulhar. Otče pope, Otče pope sme ho tam volali. A pri tom bol skromný, nerobil zo seba boha. Vedel si zo seba vystreliť. To je úžasné. My sme tam boli, v Bulharsku sme boli v časoch, keď sa tu chystala dubčekovská premena. V 67. sme boli v Bulharsku. A už tam bola taká nálada proti, že sa nás pýtali, čo máte proti tomu vášmu prezidentovi Novotnému a tak ďalej. Pamätám si, že sme, že Slivka objednával večeru a po večeri sme si chceli niečo vypiť. A tam sa pije slivovica. Že prosím si sto gram slivová pre šicke ľudí ale bez Sachar a Novotného. A okolo nás bulharskí tajní. Takže taký to bol človek. A Grussmann, ten že ma nechá robiť druhú kameru a dôveroval mi. Sme točili vonku v Bulharsku v Loveč, som vám ukazoval, kde v strede, sme čakali, bývali a čakali, kým nám zatelefonujú, že zomrel niekto. No chceli ten obrad a na dedine to je. Robili sme na dve kamery a súčasťou toho obradu je, že každému uviažu ručník a ponožky, a to dostane takto na krk, mu to pricvknú špendlíkom. No a potom sme šli medzi ženy, plačky, a jedna s misou medu a ovsu ide a dáva do úst. Ale tou istou lyžicou a vidím, že Grussmannovi dáva, najprv dala starej bezzubej babke a potom Grussmannovi a on mal kameru hore, kameru pred nosom, tak aby mu nedala, a ona, že musíš, musíš. Tak chudák. Rýchlo vybehol von, že aby som to zase ja obsral, že tam vo vnútri. Všeličo. A potom na cintoríne sme tam zažili, tam kopú na starých hroboch. Tak vykopali starú mŕtvolu, vyhodí von. Vystrelili salvu čestnú okolo. Lebo to bol majiteľ zelovocu a zároveň komunistický funkcionár, takže tam boli červené zástavy a kríže. A keď vystrelili, Grussmann zletel s kamerou do tej vykopanej jamy a šliapol do lebky. Viete, čo mu tam zostalo – okolo sa mu motal mozog. To je strašné. A potom Bulhari sa lúčia na hrobch so svojimi pozostalými. Oni si tam rozbalia veci, tak. Uhostili nás. Pijú tam. Potom nejako neskôr, po mesiaci, potom po

roku a potom už... Tak to bol príbeh z Bulharska. (Reč bola o filme *Bulharské oplakávacie piesne* – pozn. Z. M.) Tam sme kopu vecí robili. Tam sme robili asi šesť filmov. *Metamorfózy vlákna*, to možno poznáte. No potom *Ikony*, vysvetľoval ikonu, hru rúk, ako to oni kreslia tí maliari. A potom sme boli v kláštoroch. No tak, dobrý to bol život, to je škoda, že... Teraz je to také nedostupné. Lebo u nás nebolo možné, aby niekto nerobil mesiac, že za mesiac nenašiel robotu. Teraz ako, teraz sa musíte báť pokaziť niečo. Že? Lebo okamžite je trest. Potrestajú vás. Lebo druhí sa tešia, že aj on si zase zarobí. Viete, to je tak. A potom tým pravidelným cvikom sa dostávate do švungu, veríte si, nebojíte sa. To musí byť tak. Kameraman, však kameraman má tak zložité veci dneska. Takú zodpovednosť. Viem, že ako tí kameramani z toho filmu boli nešťastní, že musia v televízii robiť. Boli nešťastní vyslovene. Lebo už tú kameru nedržal v rukách, ako bol zvyknutý, ale mal ju na statíve. Taký Dodo Lietavec v Markíze, nešťastný, sťažoval sa mi. Ale vtedy keď sa robilo, sa robilo. Aj celú noc, keď sa dalo, samozrejme.