

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



OTTO GEYER

(17. 9. 1940, Veľký Šariš) Slovenský filmový a televízny kameraman. Začínal ako asistent a druhý kameraman v hranom filme. Spolupracoval na filmoch Stanislava Barabáša (*Trio Angelos*, 1963), Martina Hollého (*Prípad pre obhajcu*, 1934, *Hriech Kataríny Padychovej*, 1973), Juraja Jakubiska (*Dovidenia v pekle, priatelia!*, 1970), Ela Havettu (*Slávnosť v botanickej záhrade*, 1969) a i. V roku 1975 absolvoval štúdium kamery na FAMU v Prahe a začal pracovať ako kameraman animovaného filmu v Slovenskej filmovej tvorbe Bratislava. Spolupracoval od roku 1979 takmer na troch stovkách animovaných filmov a seriáloch ocenených doma i v zahraničí mnohými filmovými cenami – *Rebrík* (r. V. Kubal, 1978), *Povešť o láske* (r. V. Kubenko, 1979), *Krvavá pani* (r. V. Kubal, 1980), *Dona Militaria* (r. V. Pikalík, 1980), *Dáždnik* (r. O. Slivka, 1984), *Keby som bol vtáčkom* (r. O. Slivka, 1986), *Bábätko v banke* (r. V. Malík, 1988), *Celina* (r. O. Slivka, 1989), *Drotárska púť* (r. H. Slavíková-Rabarová, 1992) a i.

Školský rok 2010/2011

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Miriama Vojteková

Najprv by ma zaujímalo, kedy a ako ste sa dostali k filmu a čo vás podnietilo venovať sa mu?

K filmu som sa dostal tak trošku protekčne. Po skončení gymnázia som sa uchádzal o štúdium na FAMU, kde som sa prihlásil na produkciu. Najprv ma nezobrali, ale potom som sa stretol s kameramanom Tiborom Biathom, ktorý pochádza z Prešova. Prostredníctvom neho som sa dostal do krátkeho filmu na Mostovú, kde sídlil populárno-vedecký film. Tam sa začali moje asistentské časy až do odchodu na základnú vojenskú službu v 60. roku. Po návrate som sa zase na chvíľu vrátil do Štúdia krátkych filmov, avšak tam som dlho neostal. Pri jednej príležitosti si ma totiž na spoluprácu vybral pán Krška, kameraman, ktorý robil v tom čase nejakú televíznu inscenáciu a potreboval urobiť filmové dokrútky. Potreboval asistenta kamery, tak si ma vybral a s úspechom som tie dokrútky absolvoval. Neskôr, asi za dva alebo tri mesiace, išiel robiť so Stanislavom Barabášom celovečerný film *Trio Angelos* a po dobrej skúsenosti so mnou si ma zobral ako asistenta kamery. No a v podstate po *Trio Angelos* som natrvalo presedlal do hraného filmu, kde som zotrval až do 75. roku. Postupne som sa vypracoval na druhého kameramana a tesne pred nástupom do animovaného filmu som bol ešte nejaký čas v trikovom oddelení, čo bola v podstate taká prestupná stanica. Tam sa používala podobná technika ako neskôr v animovanom filme.

Spomínali ste, že ste pracovali na filme *Trio Angelos* so Stanislavom Barabášom. Okrem iného ste spolupracovali aj na filmoch *Dovidenia v pekle, priatelia!* či *Slávnosť v botanickej záhrade*. Ako prebiehalo nakrúcanie?

Bolo to veľmi zaujímavé, lebo každý z režisérov, s ktorými som spolupracoval, bol svojím spôsobom iný. Stano Barabáš bol tvorcom, ktorý musel mať s hercami všetko dôkladne premyslené, prediskutované a až potom sa mohlo ísť na ostro. Juraj Jakubisko je zase úplne iný typ režiséra. Tiež herca viedol, aby pochopil všetko, čo od neho chce, ale uňho viac pôsobili emócie. Najviac ho zaujalo to, keď herec vyviedol niečo, čo nepredpokladal. Elo Havetta bol niečo medzi nimi, tiež bol veľmi osobitý režisér. S každým sa mi pracovalo výborne. S Jurajom Jakubiskom som zostal aj kamarát, žiaľbohu, Barabáš aj Havetta už nežijú. Škoda, lebo obidvaja boli výborní režiséri. Vtedajšia politická situácia prinútila Stana Barabáša emigrovať a Elovi Havettovi hádzali polená pod nohy, aby nemohol slobodne tvoriť, a to nakoniec prestal zvládať.

Nakrúcanie filmu *Slávnosť v botanickej záhrade* prebiehalo vtedy, keď vtrhli do Československa sovietske vojská. Aká bola atmosféra pri nakrúcaní?

Na to si pamätám, ako keby to bolo dnes, lebo v deň vpádu sovietskeho vojska do Československa sme mali mať prvý filmovací deň. Vtedy som býval v malej garsónke na Pošni, kde nacvičovali Švajčiari pristávanie a štart lietadiel. Večer som počul nejaké čudné zvuky a nešlo mi do hlavy, že by to bolo len jedno lietadlo, ale pristávalo ich tam strašne veľa. Ráno, keď som išiel na autobus na Kolibu, už každý chodil s tranzistormi a na Kolibu sme sa už pešo nedostali. Keď sme sa tam asi po dvoch hodinách vyšplhali, už sa nenakrúcalo. Všetko bolo zablokované a trvalo asi týždeň, kým sa to trošku upokojilo. Až potom sme mohli začať nakrúcať. Film aj s organizáciou boli v podstate dosť poznačené, čo veľmi negatívne pôsobilo na psychiku Havettu. Veľa vecí ho hnevalo a ťažko to prežíval.

***Slávnosť v botanickej záhrade* sa istým spôsobom podobá niektorým filmom Juraja Jakubiska, tiež má blízko k surrealizmu. Vnímali ste rozdielne Ela Havettu a Juraja Jakubiska?**

V podstate si boli povahovo a aj vekovo dosť blízki. Myslím, že spolu aj študovali, takže tie metódy mali pomerne dosť podobné. Avšak Juraj Jakubisko je typ režiséra, ktorý si viac-menej všetko točí sám. Kdežto Elo Havetta šperkoval zábery až dovtedy, pokiaľ nebol úplne presvedčený, že je to v poriadku. Veľa vecí sa však pri každom filme mení, musia sa robiť kompromisy, a nie všetko sa dá na sto percent aj pripraviť, aj inscenovať.

Pôsobili ste aj v hranom filme, aj v animovanom. V čom spočíva rozdiel medzi snímaním animovaných filmov a snímaním hraných filmov? Mnohí si možno automaticky myslia, že nakrúcanie hraných filmov je kreatívnejšie.

Ako sa to vezme. Pod pojmom animovaný film sa rozumejú rôzne druhy techniky. Patrí sem klasická animácia, ktorá sa ešte za mojich čias robila na klasické ultraľahé, tie sa potom kolorovali, kontúrovali, a nakoniec išli pod kameru. Potom to bola plôšková alebo papieriková animácia, to boli povystrihované jednotlivé figúrky s pohyblivými rukami a nohami, ktoré sa snímali na ploche, tiež pod kolmo zavesenou kamerou. Pri nej bola ešte aj takzvaná reliéfová animácia, pri ktorej sa používali poloplastické figúrky. Tie sa animovali na skle, čo sa väčšinou robilo už na viacerých plánoch. A nakoniec bábková animácia, ktorá je podľa mňa podobná ako nakrúcanie hraného filmu. Dokonca si myslím, že možno ešte zložitejšia, lebo všetko sa odohráva na malej ploche. Nehovorím, že vo veľkom priestore, v ateliéri alebo pri hranom filme, má kameraman ľahkú úlohu – ale má ju zľahčenú tým, že má odstup od herca a aj od pozadia. V bábkovom filme je v scéne, povedzme, na metri štvorcovom postavená dekorácia a figúrky veľké okolo 18 centimetrov. Ak chcete dosiahnuť hĺbku obrazu, tak máte čo robiť. Tiež sa musíte dosť namáhať aj so svetlom – odšifonovávať ho a odpatovávať, aby bol odstup od pozadia taký, aby to bolo aj vidieť. No a, žiaľbohu, naša technika, ktorú sme vtedy používali, nebola na tieto veci vôbec prispôbená. Normálne sme používali len tie lampy, ktoré sa používali v hranom filme. V podstate nám dávali také lampy, ktoré nikto v hranom filme nechcel používať, lebo boli buď kazové alebo sa nedali poriadne zafixovať. Boli v nich klasické žiarovky, ktoré mali tendenciu vypáliť sa. A boli aj také zábery, pri ktorých sme museli začať odznova, pretože žiarovka sa vypálila. No pomáhali sme si, ako sme vedeli.

Mal som šťastie, že som začal robiť prvý animovaný film s Ivanom Popovičom a s Vladom Pikalíkom, ktorý prišiel z amatérskeho prostredia. On bol konštruktér sústružník a vo svojich filmoch si vyrábal figúrky sám. Takže všetky pomôcky v našich prvých filmoch vedel vytvoriť. Bola to však práca ako na kolene, pretože nič nefungovalo. Začínali sme s rýchlobrzdou kamerou Mitchell, ktorá síce mala motor aj na jedno jednoklipkové snímanie, ale bola to kamera, ktorá sa dlho nepoužívala. Keď sme s ňou začali nakrúcať, zistili sme, že nám začína do nej svietiť svetlo, exponovať, pretože tam boli dlhé prestroje počas animácie. Medzi jednotlivými fázami však animátori potrebovali presunúť alebo pohnúť figúrkou. Osvetlenie sa, samozrejme, nevypínalo. Po každom cvaknutí na svetlo, ktoré bolo okolo kamery a odniekiaľ prenikalo do záberu, sme po prvých prácach museli niektoré veci pretáčať, lebo sme tam mali také blikance. Tie sa síce potom opakovali, ale pri iných kamerách sme si už dávali pozor. Kamery sme zabalili, aby na ne nesvietilo, no a postupne sme si to vylepšovali a prichádzali na rôzne finty.

Takže ste si museli sami pomáhať a vyrábať rôzne veci. Viete si spomenúť na nejakú konkrétnu situáciu alebo pikošku?

Raz sme robili film, teraz neviem presne, ako sa volá... také sci-fi, bol tam lietajúci tanier, ale nevolal sa tak... *Chlapček z hviezdy*. Pri tomto filme sme si vyrobili veľa vecí. Mali sme tam, napríklad, scénu, v ktorej figúrky odštartujú v lietajúcom tanieri. Vo vnútri mali monitory, do ktorých sme potrebovali dostať druhý obraz. Na smetisku na Kolibe sme našli vyhodенý starý

projektor, tridsaťpäťku, ktorú mal bývalý riaditeľ vo svojej kancelárii. Na nej si premietal filmy, ktoré sa vyrábali na Kolibe, a keď už ju nepotreboval, tak ju vyhodil. Keď sme išli nakrúcať tento film, zistili sme, že tie projektory sú funkčné a že by sa mi hodili. No a Pikalík vymyslel aj to, že sa budú dať používať na korkové zariadenie a projektory sa budú môcť pohybovať po jednom okienku. Prispôsobili sme si to a vlastne sme aj prvýkrát v slovenskom animovanom filme dostali do obrazu zadnú projekciu. Najkrajšie však bolo to, že po dokončení filmu sem prišla nejaká americká delegácia senátorov z amerického kongresu a premietali sa im naše filmy, okrem iného aj *Chlapček z hviezdy*. Senátori chceli vidieť computerovú techniku, s ktorou sme robili film, pretože sa im veľmi páčil. Keď prišli do ateliéru, boli sme dosť v pomykove a povedali im, že žiadnu computerovú techniku nemáme. Ukázali sme im teda, akú „techniku“ sme použili. Napríklad v zábere, kde lietajúci tanier odlieta a prilieha, bola vlastne jedna železná tyč a na nej vodorovná posunutá plôška. Na nej bol zavesený lietajúci tanier na silónoch. To bola naša „computerová“ technika, čomu oni nechceli veriť. Vôbec nebolo totiž vidieť, že by to bolo amatérske zariadenie. Bola to, ako sa hovorí, z núdze cnosť. Veľa vecí sme si vedeli sami vymyslieť, čo bolo aj pre dobro filmu.

V čom je odlišná práca kameramana pri rôznych animačných technikách?

Ako som už spomínal, v animačných technikách rozlišujeme klasickú animáciu, čo je dosť zložitý proces. Najprv sa nakontúrujú alebo nakreslia jednotlivé fázy, potom sa prekontúrujú, prekolorujú a až nakoniec sa dostanú pod kameru a snímajú po jednotlivých častiach. Ďalšia technika je plôšková animácia, čo sa robí na skle alebo na pozadí, takisto pod kolmo zavesenou kamerou. K nej môžeme priradiť aj reliéfkovú. A nakoniec bábková technika, ktorá je už podobná hranému filmu alebo snímaniu reality. Pri nej kameraman vytvára atmosféru filmu ako v hranom filme, buď v reáli alebo v malej dekorácii, aby vyjadrovala atmosféru ako v exteriéri. Záleží na šikovnosti kameramana, ako to svetelne a kamerovo zvládne. Používali sme väčšinou transfokátory, čo bolo zložité, lebo ak sa robí nejaký nájazd alebo odjazd, tak pri animovanom filme po každom jednom okienku musíte jemne posunúť transfokátor. Takisto aj preostrovať, ak sa robili zábery, kde bol pohyb s kamerou – tam musel kameraman niekedy urobiť aj päť-šesť úkonov, aby sa nepomýlil a na niečo nezabudol.

Ktorá z týchto techník je vám najbližšia alebo ktorú považujete za najzaujímavejšiu?

Najbližšia mi je bábková animácia. Kameraman si v podstate užíva vtedy, keď môže robiť niečo so svetlom a hýbať s kamerou. Pri bábkovej animácii je tých príležitostí najviac. Pri klasickej animácii bolo treba vymýšľať tiež veľa vecí, boli tam napríklad rôzne triky alebo dvojexpozície. Pri papierikovej animácii animuje viac-menej animátor sám, kameraman je potrebný až vtedy, keď robí nejaké technické úkony s kamerou, buď nájazdy, švenky a podobne. Ale ak boli na viacerých plánoch, tak tam nemal kameraman čo robiť, pretože tie plány boli pomerne blízko seba. Taktiež kvôli hĺbke ostrosti sa nedal urobiť veľký odstup. Ako som už spomínal, zo začiatku sme mali svetlá, pri ktorých bol problém dostať ich do animačného stola, pretože boli veľké. A keď už sme ich tam aj dostali, tak svietili z uhla, ktorý nám nevyhovoval. Museli sme vymýšľať alebo odstraňovať veľa tieňov, ktoré tam nemali čo robiť. Až ku koncu, keď sa začal rozpadávať animovaný film v štúdiu na Kolibe, sme dostali kvalitnejšie lampy. Tie sme si ale už veľmi neužili. Ako som už však spomínal, najviac ma zaujímala a bavila práca na klasickom bábkovom filme.

Stáli ste pri zrode nášho prvého bábkového filmu *Strážca sen*, ktorý režíroval Ivan Popovič. Aká to bola spolupráca a aké boli začiatky bábkového filmu?

To bola pre mňa výzva, už predtým som spomínal, že som robil trikového kameramana s kamerou Mitchell. S Ivanom Popovičom som sa poznal z nakrúcania filmu *Slávnosť v botanickej záhrade*, v ktorom robil výtvarníka. (Výtvarníkom filmu bol brat Ivana Popoviča Vladimír – pozn. red.) Výhoda bola, že tam prišiel Vlado Pikalík, ktorý bol veľmi zručný vo výrobe všelijakých pomôcok. Robil aj figúrku v *Strážcovi sen*, vysústružil ju a urobil na nej kĺbiky, aby sa s ňou dalo hýbať. Robili sme to v amatérskych podmienkach, v hale na Mostovej ulici, ktorá bola zatiaľ iba prechodná. Vo vedľajšej miestnosti boli osvetľovače, takže keď sme robili, veľmi nás vyrušoval hluk a tiež aj to, že nám prechádzali počas záberu. Museli sme zápasit' so všelijakými problémami. Úspech sa však dostavil, pretože sme dostali cenu na festivale, čo dalo aj podnet k tomu, že animovaný film sa aj v tomto odbore začal rozvíjať. Potom prišiel pán Jurišič, ktorý tiež začal robiť prvé bábkové filmy, no a po presťahovaní na Kolibu niekedy začiatkom 80. rokov sme už dostali veľký ateliér. Síce bol veľký, ale nie úplne vyhovujúci, pretože to bola jedna veľká hala, ktorú sme si museli rozdeliť na menšie časti. Kamery boli oddelené plentami, takže ak sme potrebovali s režisérom pri nejakom zábere niečo konzultovať, tak sme jeden druhého vyrušovali. No a navyše to bol ateliér, ktorý mal síce klimatizáciu, avšak tá nefungovala. Takže v lete tam bolo strašne horúco a v zime sme zase mrzli. Ale prežili sme to.

Viem, že dokumentaristom pomohli ľahké kamery alebo magnetický záznam zvuku. Akými technickými zmenami a vylepšeniami prešlo snímanie animovaného filmu?

Snímanie animovaného filmu v podstate veľkými zmenami neprešlo. Najprv sme mali len spomínanú kameru Mitchell a medzi nimi aj kameru TK 3, ktorá bola predtým tiež v trikovom oddelení. Taktiež na nej robil aj pán Peťovský. Hraný film používal ešte exteriérové kamery, ktoré boli tiež prispôsobené na snímanie animovaného filmu, ale viac-menej boli klasicky zavesené. Nemali však automatické prelínačky a problém bolo posunúť materiál naspäť, aby ste sa trafili presne do toho istého okienka ako ste začali. Začiatkom 80. rokov sme sa presťahovali do veľkého ateliéru, kde sme dostali lepšie kamery. Napríklad kamery TK 4, tie už boli lepšie prispôsobené, takže sme mohli kvalitnejšie a pohodlnejšie nakrúcať. TK 4 sme si prispôbili aj na bábkové snímanie a mohli s nimi pomerne spoľahlivo robiť. Ale tiež sa vyskytli všelijaké technické nedostatky, museli sme ich niekedy prerábať, lebo to spomínané blikanie do obrazu sa nám dosť často opakovalo. Ale postupne sme si všetko vylepšili.

Mali ste pocit, že animovaný film je znevýhodnený oproti hranému?

Na animovaný film sa dosť dlho pozeralo ako na Popolušku a podľa toho sme boli aj hodnotení. Avšak vždy sa našli vedúci, ktorí sa nami radi chválili, pretože sme prinášali ceny z rôznych festivalov, aj zo zahraničia. Skoro každý jeden film sa predal do zahraničia, hlavne seriály, ale aj filmy, ktoré získali ocenenia. Vtedy bolo dobre, keď sa mohli nami chváliť. Ale keď išlo o prvé plány, tak na nás tlačili, aby sme to nejakým vykompenzovali. Vtedy sme robili aj po nociach, po sobotách, po nedeliach. Robiť animovaný film neznamená med' lízať a nie je to vôbec taká zábava, ako by si niekto predstavoval. Niektorí si povie, že sa hráme, ale keď si predstavíte, že v ateliéri bolo niekedy aj 40 stupňov a boli sme tam niekedy od rána do noci, tak to nebolo bohviečo.

Nestalo sa niekedy kvôli technike, že výsledok nebol taký, ako ste očakávali?

Aj to sa stalo. Najhoršie na tom bolo, že sme všetko robili na film. Niektoré zábery sme nakrúcali aj pol dňa alebo deň, a ak sa zábery prelínali jeden do druhého, tak aj týždeň. Po vyvolaní sme trpeli, či všetko dobre dopadne. No ak sa stalo, že tam niečo bliklo a nedalo sa to vystrihnúť, tak sme to museli prerobiť. Takých prípadov bolo však pomerne málo. Niekedy sa nám stalo, že na konci trojdňovej práce nám zošalátovala kamera a museli sme znova

nakrúcať. Do toho rizika však išiel každý. V podstate sme boli len dvaja kameramani, čo robili bábkový film – Milan Peťovský a ja. Niečo sme vedeli predvídať, ale stalo sa, že sme museli aj pretáčať.

Veľmi často ste spolupracovali s Viktorom Kubalom. Ako si naňho spomínate?

Pána Kubala som poznal už z Roháča a z jeho kresieb, teda ešte predtým, než som sa s ním zoznámil osobne. Bol to veľmi vtipný človek. Vždy vedel na každú situáciu zareagovať jedným slovom, ale to bolo ako kliniec presne udretý na správne miesto. Prvý film, ktorý som s ním robil, bol *Rebrík*. Nebola to animácia na klasických ultrafánoch, ale na pauzákoch, na fóliách, čiže len tužkou nakreslené a farbičkami vykolorované. Problém bol, že tie pauzáky, na ktoré sa kreslilo a farbilo, sa veľmi vlnili. Musel som zvoliť zvláštny druh svietenia, aby tam vlnenie nebolo, pretože to bolo veľmi rušivé. Potom som s ním robil ďalšie filmy, aj *Krvavú pani*. Bol to človek, ktorý nepoznal žiadny problém. Keď sa niečo vyskytlo, tak prišiel, pár ťahmi tušky to prekreslil, koloristi to rýchlo vymaľovali a išlo sa ďalej. Veľmi sa mi páčilo, že jeho filmy mali vždy pointu, často takú, že aj divák bol prekvapený.

Viktor Kubal nakrútil v roku 1943 prvý slovenský animovaný film *Studňa lásky*. V jeho krátkych filmoch môžeme nájsť aj kritiku spoločnosti so satirickým podtónom, napríklad v *Rebríku* poukazuje na bezohľadnosť karieristu, v krátkom filme *Kino* reflektuje paranoju vtedajšej kultúrnej politiky a v jednom zo svojich najznámejších diel *Šach* predstavil malého človečička, ktorý sa ocitol v nečistej hre záujmov, úskokov a intrigánstva tohto sveta. Ako vnímate posolstvo Kubalových animovaných filmov?

Páčilo sa mi, že jeho filmy boli pomerne jednoduché a práve v tej jednoduchosti bola jeho sila a údernosť myšlienky. Nepotreboval k vyjadreniu žiadne veľké dekorácie alebo zložité pozadia. Jeho filmy sa odohrávali na jednoduchom, pár vodovými farbami nakreslenom pozadí, ale sila v jeho filmoch bola v pohybe, v gestách figúry, a hlavne v pointe. Aké boli jeho kreslené vtipy, tak také boli aj jeho filmy – jednoduchá kresba, ale vynikajúco stvárnená myšlienka.

Tiež ste spolupracovali s pánom Vlastimilom Heroldom, Rudolfom Urcom, Helenou Slavíkovou, Ondrejom Slivkom a ďalšími. Dá sa povedať, čo animátor, to odlišný prístup, hoci mnohí používali rovnaké animačné techniky?

Určite. Každý jeden z tých, ktorých ste spomínali, bol svojím spôsobom osobitý a zvláštny. Pán Herold, ten si svoje filmy sám animoval a dokonca si aj nasnímal sám pauzy a zostrihal ich. Pokiaľ to nebolo podľa jeho predstáv, tak dovtedy film pod kameru nešiel. Bol to človek, ktorý pochyboval až do konečného výsledku. Stále nebol s ničím spokojný. Ale podľa mňa je to vlastnosť tvorcov, ktorí chcú zo seba vydať to najlepšie. A pán Herold bol presne taký. Mal som ho veľmi rád, bol veľmi pozorný divák, pozorovateľ a aj kritikom našich filmov a kolegov. Robil väčšinou klasické filmy, dokonca aj jeden bábkový. Keď sme robili nejaký film povedzme s Pikalíkom alebo s niekým iným a jemu sa tam niečo páčilo a nevedel, ako sme to robili, tak prišiel za mnou a opýtal sa: „Pane Geyere, a jak jste to dělali?“ Ja som mu vtedy vysvetľoval, ako sme to robili a vtedy bol veľmi rád. Veľmi dobre sa mi s ním spolupracovalo.

Potom ste spomínali pani Slavíkovú, s ňou som tiež robil pomerne dosť filmov. Bola režisérkou, ktorá mala po technickej stránke dopodrobna rozkreslený celý scenár. Niekedy boli problémy s tým, že si vymyslela veci, ktoré sa dosť ťažko realizovali pod kamerou. Museli sme teda hľadať kompromisy, ale väčšinou sme to urobili tak, že výsledok bol podľa jej predstáv.

Ondrej Slivka bol človek, pre ktorého nebolo nič zložité. Väčšinou robil všetko na poslednú chvíľu, ale výsledky boli dobré. Skoro každý jeho film získal na rôznych festivaloch ceny.

S pánom Urcom som robil väčšinou pre televíziu seriály klasickej animácie. Ale tiež najprv potreboval niečo napísať do technického scenára, vtedy prišiel za mnou po radu. Myslím si, že som nemal problémy so žiadnym režisérom, lebo aj keď sa nejaké vyskytli, tak sme vždy našli spoločnú reč a vedeli sme sa dohodnúť. Vedeli sme to zrealizovať tak, aby to bolo dobré a splňalo to predstavu režiséra.

Pracovali ste aj s českým režisérom Ivanom Renčom. Ako si naňho spomínate a prečo vlastne nakrúcal na Slovensku?

Robil som s ním jeden seriál pre televíziu. Bol to milý, sympatický pán, ale ja som s ním prichádzal v podstate do styku len vtedy, keď sme konzultovali technické záležitosti. Viacmenej s ním prichádzali do styku animátorky, napríklad pani Blechová alebo Pavlovičová, ktoré na tom seriáli pracovali. Ale hovorím, bol to sympatický pán, občas sme si povedali aj nejaké vtipy.

Medzi režisérmi, s ktorými ste spolupracovali, sú aj dokumentaristi, napríklad Vlado Kubenko a Jaroslav Pogran. Bol ich prístup k animovanému filmu špecifický alebo odlišný?

S pánom Kubenkom som robil jeho prvý animovaný film *Poveš' o láske*. Výtvarnú stránku mal na starosti pán Kállay. Bol to ploškový film realizovaný na dvoch plánoch. Samozrejme, že veľa vecí, ktoré sa dajú robiť v dokumentárnom filme, sa nedajú realizovať v animovanom, preto sme mali pri niektorých záberoch dlhšie sedenia. Ale väčšinou sme to už vydiskutovali pri technickom scenári. Problém bol však v tom, že film sa nakrúcal v štúdiu na Mostovej. V podstate to nebolo štúdio, ale hala, kde bol sklad osvetľovacej techniky. Tam sme mali postavenú kameru. V tom čase som robil už nejaké filmy na Kolibe, kde som musel byť tiež prítomný. Takže som musel aj dva-trikrát behať s Koliby na Mostovú. Ale podľa mňa ten film dopadol dobre. Animovala ho pani Filová, skúsená animátorka. Už pri konzultácii na technickom scenári s pánom Kubenkom sme vedeli, čo si môžeme dovoliť pod kamerou a čo nie. Ale boli tam napríklad problémy s pánom Kállayom, pretože ak poznáte jeho štýl výtvarnosti, tak je dosť zložitý. Pri tých figúrach, ktoré sa mali pohybovať, sa museli po výtvarnej stránke niektoré veci upraviť, aby sa to príliš nehmýrilo. Ale film bol nakoniec dobrý.

Akým spôsobom vznikali realizačné tímy? Režisér si vyberal kameramana alebo bol pridelený vedúcim skupiny?

Mal som šťastie, že väčšinou prišli za mnou režiséri a vybrali si ma. Ale boli filmy, väčšinou klasické animácie, ktoré išli do plánu a tam v podstate na tom nezáležalo. Pokiaľ to nebol zložitý film na realizáciu po technickej stránke, tak bolo jedno, kto to snímal. Dôležité bolo, aby sa to urobilo načas. Väčšinou, nielen pri klasickej animácii, ale aj pri ostatných, prípravnú časť zanedbali spracovatelia. A kým nebol film hotový, tak ho nemohli zaniest' do laboratória, do strižne a ani ho ozvučiť. Čo zameškali animátori alebo spracovatelia, to sme museli dorábať my. Po nociach, po sobotách, po nedeliach, a až vtedy bol film hotový. Ale väčšinou, čo ste sa pýtali na otázku, že či si ma režisér vyberal, tak väčšinou prišli za mnou a oslovili ma, pretože chceli so mnou spolupracovať.

Nebol nejaký film, ktorý by ste vy chceli robiť a išli ste za režisérom? Či takto to nefungovalo?

Nie. Ku koncu bolo už viac bábkových štábov, ktoré sa mi veľmi páčili. Keď som videl dekorácie, tak som si tajne hovoril, že aj ja by som rád robil tento film. No ale nikdy to nebolo o tom, že by sme si navzájom konkurovali alebo robili podrazy. Nechodili sme za režisérom a neohovárali kolegov kameramanov.

V období komunizmu mali filmoví tvorcovia síce slušné financovanie od štátu, ale okrem krátkeho časového úseku v 60. rokoch, keď nastalo dočasné uvoľnenie, ťažšie rozvíjali vlastné umelecké ambície. Animovaný film mal v tomto ohľade na jednej strane komplikovanejšiu pozíciu, keďže najčastejšie prostriedky animovanej filmovej reči ako abstrakcia, absurdita, skratka či čierny humor boli vnímané negatívne. Nemali však na druhej strane tvorcovia animovaných filmov väčší priestor na nepriamu kritiku spoločnosti?

V animovanom filme sa dali jednoduchými prostriedkami buď už pri klasickej alebo bábkovej animácii vyjadriť myšlienky, ktoré by sa v hranom filme dali len ťažko vyjadriť. Tvorcovia animovaného filmu mali problém až keď už bol film v serviske a pri schvaľovaní. Schvaľovatelia si zrejme pri čítaní technického scenára nevedeli predstaviť, ako ten film bude vyzeráť, a veľa vecí zbadali až pri serviske. Vtedy nastali problémy. Povedali, že toto musíte prerobiť, vystrihnúť alebo pretočiť. A bolo aj také, že sme museli prerábať niektoré scény a museli sme robiť kompromisy. Rovnako ako v každom jednom umení... Ale stávalo sa to zriedka, väčšinou režiséri už vedeli, ako to urobiť, aby to prešlo. Mali sme výhodu, že v animovanom filme sa dali vyjadriť veci, ktoré by sa v hranom filme dali zrealizovať ťažko alebo veľmi zložito.

Stalo sa vám niekedy, že ste pracovali na filme, ktorého myšlienka vás neoslovila alebo sa vám nepáčila?

Určite boli aj také, do ktorých som nešiel s veľkým nadšením. Možnože práve tie filmy mi boli pridelené a musel som ich robiť ako direktívy. Ale život je už taký, občas musíte robiť niečo, s čím nie ste vnútorne stotožnená.

V posledných rokoch ste spolupracovali s Františkom Jurišičom, s ktorým ste okrem iného nakrútili film *Ekomorfoza*. Je to dielo, ktorým režisér poukázal na ekologické problémy moderného sveta. Predsa len, zábavnou formou možno deťom mnohé veci priblížiť a vzbudiť v nich o ne väčší záujem. Myslíte si, že prostredníctvom animovaného filmu dokážu lepšie pochopiť niektoré problémy spoločnosti?

Určite. Bol to posledný film, čo som robil s pánom Jurišičom, a tuším, že aj jeho. Začal som s ním spolupracovať na seriáli *Najmenší hrdinovia*, myslím, že to bolo potom, ako zomrel pán Peťovský. Bol to roztočený seriál a musel sa dokončiť. Neskôr sme robili ešte veľa filmov, aj hlinené rozprávky a seriály pre televíziu. Na pánovi Jurišičovi sa mi páčilo, že vedel, podobne pán Kubal alebo Ivan Popovič a mnohí ďalší, jednoduchou formou a jednoduchými výrazovými prostriedkami vyjadriť myšlienku. Čo sa týka realizácie filmu, nie vždy to bolo jednoduché, ale vždy sa nám to podarilo a splnilo to svoj účel. Tiež sa mi páčilo, že na nakrúcanie prišiel vždy skôr, pripravený a vedel, ako má scéna vyzeráť. Buď ich animoval sám alebo dal jednoduché pokyny animátorom. Väčšinou mu bábkové filmy robil pán Martauz, ktorý robil neskôr aj samostatne. Boli sme zohratý tím, vedeli sme, ako to realizovať, aby to splnilo jeho zámer. Myslím, že získal aj nejaké ocenenie, ale nespomeniem si aké. Myslím, že na nejakom environmentálnom festivale. (Např. na 9. MFF Eco-Etno-Folk Slatioara v Rumunsku, cena za najlepší ekologický film, 2007 – pozn. red.) Detský divák si vie lepšie predstaviť určité situácie, keď je mu to podané podobným spôsobom ako v prípade

tohto filmu. Možno viac, než v nejakom hranom filme. Pri animovanom filme dokáže dieťa možno viac vnímať veci v skratke a reagovať na to.

Hoci sa v poslednom čase robia dobré filmy, myslím si, že nastala veľká estetická a výtvarná devalvácia. Veľa vecí ide s dobou, ale nemôžem so všetkým súhlasiť. Keď sme vytvárali naše filmy, veľmi sme dbali o to, aby mali úroveň estetickú, výtvarnú a aj výpovednú. Nemôžem povedať, že by ma o tom presvedčili filmy, ktoré vidím v televízii teraz.

Ktorí tvorcovia, s ktorými ste spolupracovali, nakrúcali nadčasové diela alebo diela s hlbšou myšlienkou a pointou?

Myslím si, že u každého tvorca sa našiel taký film, ktorý nebol len na jedno pozretie. Každý z týchto tvorcov mal záujem, aby jeho filmy v človeku zarezonovali. Či už to bol Ivan Popovič, pán Jurišič, pán Herold, Ondrej Slivka, Helena Slavíková, či ostatní, tak každý jeden sa snažil robiť film, ktorý má aj niečo pre budúcnosť. Niečo, čo povie buď detskému divákovi alebo dospelému divákovi.

Okrem toho, že ste pracovali na prvom bábkovom filme na Slovensku, tak ste tiež spolupracovali na krátkom filme *Keby som bol vtáčkom* režiséra Ondreja Slivku. V tomto filme bola prvýkrát použitá počítačová animácia. Je podľa vás tento film výnimočný aj niečím iným?

Výnimočný bol v tom, že výpočtová animačná technika u nás predtým ešte neexistovala. Sú tam scény, ktoré sú robené počítačovou technikou, ale môžem povedať, že tiež sme to robili na kolene. Nemali sme klasický monitor, ale normálny televízor, do ktorého sme z počítača premietali jednotlivé fázy. Jednotlivé fázy tam však strašne dlho nabiehali a niekedy trvalo aj desať minút, kým nabehla jedna fáza. Tak si viete predstaviť, že keď to bolo na jednu sekundu 24 alebo len 12 fáz a keď sme snímali po dvoch oknách, tak to trvalo minimálne hodinu, kým nabehla jedna sekunda. Bolo to zaujímavé, ale poradili sme si a nakoniec mal film úspech a získal v Tampere ocenenie. Mal som možnosť tam byť a osobne som videl, že bol dobre prijatý. Vtedy táto technika ešte len začínala a film bol na tú dobu priekopnícky. Tak som rád, že som bol aj pri takýchto zrodoch jednotlivých animácií.

V súčasnosti sú najziskovejšími práve filmy počítačovej animácie. Nemyslíte si, že pokrok technológie spôsobil také výrazné priblíženie sa k dokonalosti, že je na úkor ľudského rozmeru? Aký máte vzťah k filmom počítačovej animácie?

Keď idem do vašej školy a občas sa pozriem k študentom, ktorí to robia, tak som prekvapený, ako už všetko ide rýchlo dopredu. Záleží na tvorcovi, čo chce filmom vyjadriť. Technika sa rapídne zmenila. Za našich čias sme o animovaní cez fotoaparát alebo o priestorovej animácii ani len nesnívali. No svet ide dopredu a mladá generácia má úplne iné myslenie. Pri niektorých filmoch mi dokonalosť tohto typu neprekáža, no pri iných mi to až vadí. Pri počítačoch je to niekedy odľudštené. Avšak filmy, ktoré vidím u vás v škole a ktoré vyrábajú vaši kolegovia v štúdiu na katedre animovanej tvorby, sa mi páčia. A som veľmi rád, že som bol niektorým študentom nápomocný pri ich študentských prácach, pretože v podstate začíname u nás na Kolibe. Som pyšný na ich ocenenia, ktoré dostávajú, a tiež aj na mojich kolegov, že ich tak dobre povedú.

Dočítala som sa, že niektorí tvorcovia hovoria o osamostatnení sa animovaného filmu od ostatnej filmovej tvorby, keďže využíva iné špecifické prostriedky a prevažujú v ňom výtvarno-animačné postupy. Čo si o tom myslíte vy?

Myslím, že animovaný film už je odčlenený od hranej tvorby, lebo technika, ktorú používa animovaný film v súčasnosti, je úplne iná než pri hranom filme. Určite majú veľa vecí spoločných, aj v hraných filmoch je veľa trikových záberov, ktoré sa musia robiť animovane. Až potom sa kopírujú alebo rôznymi technikami sa dajú do hraného filmu, ale klasická animovaná tvorba sa od nej líšila od začiatku. Rovnako aj štúdiá, ktoré sa zameriavajú na klasickú animovanú tvorbu, nemajú veľa spoločného s hraným filmom. Je dobre, že animovaný film si stále udržiava svoju tendenciu vyjadrovať veci úplne iným spôsobom, skratkovito a iným výtvarným riešením. A v podstate má aj iné myšlienky.

Sledujete aj americké animované filmy?

Väčšinou keď je festival, tak mám možnosť pozrieť si ich, ale nemám o nich veľký prehľad. Občas, keď niečo ide v televízii a zaujme ma to, tak si to pozriem. Ale vravím, nemám o tom veľký prehľad.

V čom podľa vás súčasná animácia pokročila a aké majú výhody dnešní tvorcovia oproti svojim predchodcom?

Nehovorím, že dnešní tvorcovia to majú ľahké, ale majú lepšie technické zabezpečenie. To je fakt. Majú oveľa dokonalejšiu techniku. Hoci je oveľa drahšia a nie je taká prístupná, sú možnosti si ju prenajať v štúdiu. Ale majú aj výhody, aj nevýhody. Výhodou je, že keď si niečo napíšu a zoženú peniaze, tak to môžu zrealizovať. Nevýhodou je, že dosť ťažko sa zháňajú peniaze a nemajú ideologické obmedzenia. Viete, v našich časoch, hlavne v hranej tvorbe, boli veľmi ťažké podmienky a fungovali dosť veľké obmedzenia, čo sa týka ideovej stránky. Aj keď rozpočty niektorých filmov neboli bohvieaké, režisér nemusel mať obavy, že si nebude môcť dovoliť konkrétnu scénu natočiť tak, ako si to predstavoval, keď už to bolo zakomponované do technického scenára. V dnešnej dobe je všetko závislé od peňazí. Honoráre sa zvýšili a ľudia aj technika sú drahé. Síce nie sú technické obmedzenia, ale tvorca chce, aby mal aj zisk. Ďalším problémom sú zase diváci. Žiaľ, až na veľmi malé percento, radšej podliehajú pohodliu televízie, než aby išli do kina. Neviem o tom, že by boli nejaké špeciálne premietania animovaných filmov, keď sú nejaké festivaly. Jedna vec ma však milo prekvapuje. Väčšinou chodím do kina Nostalgia, kde vo veľkej väčšine prípadov vidím mladých ľudí, ktorí majú radi film. Verím, že vydržia pri tom a nepodľahnú len komerčným záležitostiam, aké sa premietajú v multiplexoch. Som rád, že chodia aj na náročnejšie filmy, ktoré nepodávajú všetko polopatisticky, ale prinútiť človeka trochu aj premýšľať. A verím, že aj naďalej bude tento trend pokračovať. Len hovorím, že treba viac premietat' a propagovať filmy tohto druhu, pretože v tom vidím dosť veľkú medzeru a rezervu.

Nemali ste niekedy chuť vrátiť sa k hranému filmu? Nelákalo vás to?

Viete, za tú dobu, čo som robil v animovanom filme, sa technika a podmienky natoľko zmenili, že už som ani nezávidel bývalým kolegom, keď som náhodou išiel okolo. Spomenul som si totiž na to, čo som si odskákal za mojich mladých čias. Tak myslím, že ani nie. Bol som rád, že som sa mohol realizovať v animovanom filme, lebo tam boli filmy, za ktoré sa nemusím hanbiť a ktoré som robil s láskou. Dal som do nich kus svojho ja, aj svojej technickej zručnosti a podľa mňa nemá význam vracat' sa. Čo bolo, už sa vrátiť nedá. Držím palce mladým, ktorí robia už v iných podmienkach a inou technikou. A robia dobre alebo ešte lepšie ako my.

Kto je vaším najväčším kritikom?

Tak určite to boli kolegovia. Bol som rád, keď mi povedali, čo sa im páčilo a čo nie. Niekedy som sa snažil oponovať a vysvetliť, že prečo to bolo tak alebo onak urobené, ale nikdy som sa nehneval, keď mi niekto vytkol, že som tam niečo urobil zle. No ale väčšinou sú to moji priatelia. Keď už bola možnosť, tak na premietania som si pozýval moje dcéry, manželku a aj mojich priateľov. Od nich som tiež čakal kritické slová. Aj kritika človeka obohacuje, pokiaľ to neberie osobne.

Keď niekedy dávajú v televízii film, na ktorom ste robili, tak si ho z nostalgie pozriete a zaspomínate si?

Niekedy si ho pozriem a už sa prichytím, že som zabudol, že som taký film robil. Dávajú ich však väčšinou vtedy, napríklad poobede, keď nemám čas alebo na to zabudnem. Ale nie som veľký televízny maniak a nepresedím celé dni pri televízore. Rád si vyberám z televízneho programu, väčšinou pozerám na ČT 1, 2. Už aj ČT dvojka sa pokazila, bola lepšia. Aj na našej dvojke sa nájdu filmy, ktoré ma zaujmú. Väčšinou si programy vyberám, nepozerám žiadne telenovely, ani *Tisíc a jedna noc* a podobné. Spomínam si, že som videl nejaký animovaný film, tuším americký, ktorý bol urobený veľmi pekne. Myslím, že bol ešte z Disneyho štúdia. Občas mám možnosť pozrieť si v televízii aj americký film, a ak je dobre urobený a vtipný, tak nemám nič proti tomu. Ale nemám rád komerciu.

Myslíte si, že v súčasnosti diváci inklinujú najmä ku komerčným americkým filmom?

Žiaľbohu, televízia vôbec nevychováva diváka k duchapľnejším ideálom a myšlienkam, ale viac-menej len ku konzumnému spôsobu života. Ak sa pozeráte na tie filmy, tak väčšinou sú tam samé vraždy. Potom sa čudujeme, že je u nás nárast kriminality a medzi malými deťmi nárast agresivity. Myslím si, že v tomto smere by mali mladí tvorcovia viac-menej dbať na to, aby mali filmy aj nejakú výpovednú hodnotu, zmysel a myšlienku. Aj čo sa týka, napríklad, životného prostredia, keď sa pozeráte, ako sa devastuje príroda a všetko okolo nás. Aj v tomto by mali animované filmy vplývať na deti.

Myslíte si, že keby médiá, najmä televízia a noviny, propagovali viac skutočné umenie, že by možno diváci k nemu viac inklinovali?

Veľa ľudí, napríklad aj v okruhu mojich blízkych, sa dosť kriticky vyjadruje k tomu, čo beží. Nie som proti americkým filmom, lebo veľa z nich má umeleckú úroveň, ale veľa je takých, nielen amerických, ale aj slovenských, ktoré sa tvária tak umelecky, až sa to nedá pozerieť. Myslím, že tvorca, či mladší alebo starší, by si mal zvážiť hranice, pokiaľ je divák schopný vnímať. Aby to nebol extrém, aj čo sa týka výtvarnosti. Ak sa niečo preženie, tak je to nezrozumiteľné a je to len umenie pre umenie. A vtedy už neplní svoju funkciu.