

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



PAVEL ŠIMÁČEK

(25. 1. 1947, Nitra) Hlavný filmový osvetľovač. Z rodného mesta sa neskôr presťahovali do Bratislavy. 1. 8. 1964 sa cez asistentku Paľa Bielika, Sylviu Lackovú, dostal ako brigádnik na Kolibu. Od začiatku pracoval na osvetľovaní filmov. V rokoch 1964 až 1982 pracoval na viacerých filmoch, medzi inými na filmoch Juraja Jakubiska, Ela Havettu, Martina Hollého ml., alebo na koprodukčných projektoch. Od roku 1982 pracoval ako hlavný osvetľovač na 21 filmoch. Najčastejšie spolupracoval ako hlavný osvetľovač s kameramanom Jozefom „Dodom“ Šimončičom, konkrétne pri filmoch *Modré z neba*, *Knieža Pribina*, *Jesenná láska a Čas grimás*. Ako hlavný osvetľovač pracoval tiež na filmoch Martina Šulíka, Dušana Rapoša, Dušana Hanáka či Vlada Balca. Po zrušení podniku Slovenský film – Koliba si založil živnosť. Jeho posledným filmom bol *Čas grimás* (réžia P. Dimitrov) z roku 2011.

ŠKOLSKÝ ROK: 2016/2017

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Adam Straka

STRIH: Nikola Kišová

KAMERA: Krizstián Ollári, Lukáš Kačerjak

ZVUK: Michal Kolárik

PRODUKCIA: Patrícia Alexia Pošová

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová

Ako ste sa dostali k pomerne netradičnému remeslu osvetľovača?

No, to bolo tak... Už od detstva, keď mi niekde pod stromček kúpili nejaký lacný fotoaparát, strašne rád som fotografoval, aj keď to za veľa nestálo. Keď sme sa presťahovali do Bratislavy, býval som pod stanicou a nado mnou bývala pani Sylvia Lacková, pomocná režisérka Paľa Bielika. On tam za ňou aj chodil a spolupracovali na scenároch. No a ona mi tak raz navrhla: „Ty tak rád fotografuješ, nechcel by si ísť na brigádu na Kolibu?“ Bol som nadšený, samozrejme. Išiel som tam, vybavila mi to a potom sa ma spýtali, že kde by som chcel ísť brigádovať. Ja som vyslovene chcel ísť k osvetľovačom, lebo som miloval fotografie pána Jozefa Sudeka. To bol český fotograf a so starým fotoaparátom chodil fotiť krásne krajinky, čiernobiele. Zdali sa mi úžasné, na tých fotografiách bolo vidno, že to nie je snímanie, že to je rozmýšľanie. Z toho istého miesta to bolo iné v zime, iné to bolo ráno, a tak ďalej. To sa mi strašne páčilo a vtedy som videl, ako je vlastne svetlo dôležité v celom ponímaní fotografie alebo aj filmu. Takže som bol strašne rád, že tam môžem ísť brigádovať, a keď ma tam prvý raz pozvali, bolo 1. augusta. Dostal som list: „Pozývame Vás, so súdružským pozdravom, na prázdninovú brigádu.“ Vtedy tam chodilo veľa ľudí, študentov. Keď sa študovalo, tak aby mali kádrový profil, chodili tam na brigádu, akože osvetľovača robiť. Osvetľovača robili napríklad Boris Filan, Vlado Balco alebo Dušan Trančík. Oni boli aj brigádnici voľakedy chvíľu, ale potom boli výborní režiséri, a Boris Filan, ani nemusím hovoriť... Pamätám si, že tam bolo niekedy aj 20 alebo koľko brigádnikov. Prvý deň nám všetko poukazovali, ateliéry, čo je v skladoch, lampy a tak. A druhý deň rozdeľovali prácu a mňa poslali maľovať sklad. Bol som z toho strašne smutný, lebo som videl, ako nakladajú veci na filmovanie. Ale to bolo asi len tri dni a potom som sa dostal prvý raz na pláca. Pamätám si to ako dnes, robil sa *Snečný kúpeľ*, čiernobiely film. A keď človek videl prvýkrát tú prácu... mňa to v momente nadchlo. Ja si na to spomínam krásne, pretože to bolo niečo iné. Treba sa na to dívať tak, že vtedy ešte nebola ani televízia, ani nič. Film – to bolo niečo. Keď filmári prišli, do nejakej dedinky, Zuberca, to bola taká udalosť, že cirkus Humberto je nič. No a potom som v jednom ťahu robil osvetľovača 52 rokov. A vôbec to neľutujem.

Ako si spomínate na svoje začiatky na Kolibe?

Prvé filmy som robil s Františkom Lukešom. To bol kameraman a fantastický človek. On ešte robil s Vladimírom Bahnom čiernobiele filmy. Pán Lukeš bol dobráčisko, a pritom tomu rozumel.

Vtedy to bol úplne iný systém práce, robilo sa na filmový materiál, väčšinou sa čiernobiele robilo. A ten materiál mal citlivosť 17 až 21 DIN, vyššie sa už nešlo, aby nebola zrnitosť. A preto sa muselo veľa svietiť. Takisto aj kvôli tomu, aby vznikla hĺbka ostrosti podľa toho, ako si vyžadoval žáner filmu. Vtedy sa muselo na všetko svietiť, lebo nič by nebolo exponované. Napríklad: bola postavená dekorácia v ateliéri a my sme museli postaviť filmové mosty, na ktoré sa postavili lampy. Pri každej lampe musela byť klapka, šifón – také sitko, ktorým sa regulovala intenzita svetla. A potom sa išlo robiť. To bolo veľmi náročné, vtedy sa svietilo inak, nie tak difúzne. Na každý záber bolo postavené hlavné svetlo, vyrovnávacie svetlo a kontra. A keď sa herec otočil, prešiel niekde inde, tak sme odklapkovali a celé sme to stavali odznova. Zasvetľovanie scény trvalo aj hodinu, najprv to vyskúšal režisér, potom povedal pán Lukeš a začalo sa zasvetľovať. A až keď bol dobrý výsledný efekt, tak sa išla robiť ostrá. Keď sa napríklad noc v exteriéri robila... to bol tuším na Stalinovom námestí, dnešnom SNP, film *Každý týždeň sedem dní*. Dva dni sme nosili lampy, všetko tam muselo byť, lebo to, kde ste nezasvietili, nebolo vidieť. To nebolo ako teraz, že si zoberiete HD kameru... A keď si predstavím, že to boli hrubé káble, čo sme nosili, pretože tie najintenzívnejšie svetlá, high-key

lampy, boli na jednosmerný prúd a oblúk... To vyrobilo intenzitu, ktorá bola vtedy najvyššia, s ničím iným sa to nedalo dosiahnuť. To musel pri nej osvetľovač stáť a stále pozerat', aby uhlíky boli v dobrom pomere, lebo akonáhle neboli, lampa začala blikať alebo sa zmenila jej farebná teplota. To nebolo ako teraz, že zažnete lampu a ona buď svieti, alebo odíde žiarovka. To bolo veľmi náročné na prácu, uhlíky sa museli vymieňať a tak. Teraz je to iné. Vtedy nás tam bolo aj dvadsať osvetľovačov a všetci mali čo robiť. To bolo náročné aj fyzicky, vyslovene to bola fyzická práca. Na jednosmerný prúd tam boli také hrubé káble. Len plus a mínus. A tie hrubé káble bolo treba naťahať z bubnov a tak, ale to už nie je zaujímavé. Ale jedno chcem povedať, že to bolo veľmi náročné. Ako aj fyzicky, tak aj na svetlo, aby tam mohla byť clona 5 až 6, tak sa musela dosiahnuť veľká hladina svetla. Keď som tam bol prvýkrát ako brigádnik, už tam boli takí mazáči, čo boli už druhý či tretíkrát – tí to už poznali. Nielen kameraman, ale aj hlavný osvetľovač zistili, komu sa ako chce. A keď videl na niekom, aj na mne, že to, ako sa hovorí ľudovo, „žerie“, tak si ho aj brali potom. Vtedy na brigádach aj potom, keď už som bol osvetľovač, snažil som sa robiť stále. Vtedy na Kolibe nechodili osvetľovači len svietiť. Oni aj vyrábali niektoré veci. Vulkanizovali káble alebo vyrábali šifóny, čo sa dávali do lúčov, aby sa regulovala intenzita svetla bez toho, že by sa bodovalo alebo rozptyľovalo. Robili sa aj blendy, odrazné dosky. Tí, čo neboli na filme to robili, hovorilo sa tomu réžia, že idú na réžiu. Oveľa radšej som bol na filme. Veľmi veľa som robil, kým som sa nestal hlavným osvetľovačom, lebo vtedy som už mohol robiť vždy len jeden film, a keď som skončil na jednom, hneď som išiel na ďalší. V tej dobe sa vyrábalo osem filmov za rok, to bol štandard. A niektoré roky sa vyrábalo aj – desať či dvanásť. Dokonca bola v tých krásnych šesťdesiatych televízna filmová tvorba, kde sa tiež robilo na filmovú hmotu. Čiže vtedy sa robilo strašne veľa filmov, a to by som aj tak nebol všetko stihol.

Ako vnímalo príchod Jakubiska, Havettu, Hanáka kolibské prostredie?

To si pamätám ako teraz. Robili sa na Kolibe *Kristove roky* Juraja Jakubiska, mal vtedy kameramana Igora Luthera a švenkera Doda Šimončiča, Jozef Müller (jeden z asistentov kameramana) tam bol a rekvizitára robil Honza Malíš. To je veľmi známy český kameraman, ktorý robil s Honzom Hřebejkom veľa filmov. On tam (na filme *Kristove roky*) robil rekvizitára!

To si pamätám, že keď títo prišli, to bolo celkom iné ponímanie filmu. Ale nie v zlom. Keď Jakubisko urobil *Kristove roky*, tak išiel ďalší film robiť – *Zbehovia a pútnici*. Na východe sme to robili. A keď sme prišli, on chcel taký záber robiť, ako zbeh uteká, dýcha, proste z jeho pohľadu. A dovtedy sa robilo tak, že akokoľvek sa snímalo, tak sa postavila jazda. To, čo bolo statické, sa robilo na statíve, a to, čo bolo v pohybe, sa snímalo z jazdy. A švenker Stano Daníček, člen štábu, čo bol pridelený Jakubiskovi, sa na to pozeral ako na niečo nemožné. On to aj odmietol robiť a potom odtiaľ odišiel. Jakubisko si tento film potom aj sám robil – on zobral do ruky kameru a všetko snímal sám. Stano Doršic najprv pomáhal Daníčkov, no keď mu odišiel, tak pomáhal Jakubiskovi. A tak sa k nemu dostal, potom mu robil aj kameramana. A to bol Jakubisko. Obdivujem jeho obrovský entuziazmus. On ani obedovať nemusel, ale všetko, tie krásne kresby scenárov (storyboardy), to všetko on stihol.

Iný typ bol Dušan Hanák. Dušan bol taký hlbavý. To aj bolo vidno na jeho prvom filme 322. Oni všetci boli trošku niečím iní. A to nemyslím v zlom a ani nechcem povedať, že to staršie bolo zlé. Ale to bola taká radosť, taká nová vlna.

A to som ešte aj zabudol na fantastického Ela Havettu. To bol hlavne vynikajúci človek a vynikajúci režisér. S ním sa tak dobre robilo, lebo to bolo ako keby sme sa hrali, ale v dobrom

slova zmysle. Ja som nevidel, že by sa niekedy rozčúlil alebo niekomu povedal niečo zlé z titulu svojej funkcie. Keby tam niekto išiel okolo a spýtal sa, kto je režisér, určite by si nepovedal, že práve Havetta.

A to boli tí, čo prišli z novej vlny, neviem, či som na niekoho nezabudol. Ja som s nimi s radosťou robil a bolo to skutočne krásne.

Ako vnímate osvetľovanie v 60. rokoch, v čase nárastu experimentálnych filmov?

Keď si niekto myslí, že čím viac svetla, tým je niečo krajšie, tak to vôbec nie je pravda. Pamätám si, keď som videl film *Na konci s dychom*, kde začínal Belmondo. Tam sú scény, napríklad keď uteká cez pasáž, ktoré sú úplne tmavé. A v jednu chvíľu zastaví a všetko je vidno! Všetko je tam vidieť, čo tým chcel kameraman povedať. A to nie je náhoda! Bolo to veľmi premyslené: on napríklad zastaví a za ním je biela plocha. A tá je tým svetlom, on tam má siluetu. Čiže to je premyslené, lenže divák o tom nemusí vedieť. A to je vlastne to moderné vnímanie svetla. U nás ho napríklad začal praktizovať Viktor Sloboda, ktorý už zomrel. Prišiel z Krátkeho filmu. A keď točil *Malku* (réžia Martin Ťapák) podľa Švantnera, robil tam také experimenty – posunuté sviety a tak. On mi nakoniec aj sám povedal, keď sme robili niekde a herec vychádzal z krčmy a pršalo a ja som chcel dať kontričku: „A keď ideš ty z krčmy, tak máš kontričku?“ Takže mladá generácia to robila takýmto spôsobom, ale nehovorím, že všetci.

Takým mojím vzorom sú čiernobiele Bergmanove filmy. Jeho kameramana Nykvista si moc vážim, pretože tie jeho filmy, to jeho cítenie... Pri tom mi napadá jedno také osvetľovačské pravidlo, ktoré som povedal jednému pánovi, ktorý doniesol najnovšiu digitálnu kameru a hovorí: „Toto vás osvetľovačov zlikviduje!“ A ja som mu povedal: „Nemáš pravdu, pretože nie je umenie urobiť pekné svetlo, ale peknú tmu.“ A v tom je to vlastne umenie. Vždy budem hovoriť, že svetlo nie je o tom, aby ho bolo čo najviac, ale aby s ním ten kameraman alebo fotograf vedel zaobchádzať.

Spolupracovali ste aj na Herzovom filme *Sladké hry minulého leta*?

Na *Sladké hry minulého leta* mám veľmi krásne spomienky, pretože to bolo krásne leto. Presne tam bola vystihnutá myšlienka Maupassanta, ktorý to napísal. To bol jeden z prvých filmov Doda Šimončiča. Bolo krásne, že myšlienka tam bola krásne pomocou farieb ukázaná. A to sme nenakrúcali ani pri Loire, ani pri Seine. Ale tie dáždnyky, tie dámy... no nádherné! Aj tá postava Mušky, čo ju hrala mladá Jana Plichtová. A vôbec, celý výber hercov bol výborný. Len veľká škoda, keď nám pán režisér (Juraj Herz) ukázal po okupácii taký dopis, ktorý mu napísal kolektív šičiek niekde zo Žiliny. Písali, aby ten film stiahol, lebo ony vedeli, čo tým myslí: Že tá Muška bola ako Československo a tí piati muži, čo sa s ňou milovali, boli ako tie štáty, čo sem prišli.

Takisto musím spomenúť aj pána Stana Szomolányiho, ktorý vtedy začal. Sviety sme odrazom. My sme to nemali priveľmi radi, tie high-key lampy, cez ktoré sme svietili nie priamo, ale odrazom, museli sme ich na také veľké kozy postaviť. A z nich sme svietili na veľké blendy, odrazné dosky.

Aký bol rozdiel medzi osvetľovaním čiernobielych a farebných filmov?

Keď sa robilo len na ORWO (pri čiernobielych filmoch), tak to bol taký nevďačný materiál. Ale keď sme získali peniaze, tak sme točili na Eastman Color (pri farebných filmoch).

Samozrejme, už bola iná technika, iné optiky, ale pri Eastman Color bolo nielenže menej fyzickej práce, ale bola väčšia šírka tvorivých možností aj pre umelcov.

Pri filme *Kráľovská poľovačka* ste spolupracovali s Mauriceom Urbainom. Ako si naňho spomínate?

To bolo krásne. My sme robili *Kráľovskú poľovačku* na zámočku v Cerová-Lieskové. Tam sa to celé odohrávalo, taká limonádka, nič zvláštne. Jeden z asistentov tam bol tento Maurice Urbain. My sme skončili noc a zrazu pozerám: on bol produkčný a zmotával prepoják. A potom sme sa ho pýtali, prečo to robí. A vysvetlil nám, že robil na filme *Na konci s dychom* a oni boli vtedy krachujúca firma, tak musel robiť všetko. Nielen produkčného, ale aj osvetľovača, klapku, maskéra a tak ďalej.

Spolupracovali ste aj na ďalšom koprodukčnom filme *Muž, ktorý luže*?

To sme robili tiež v takom kaštieliku v Strážkach pod Tatrami. Kameru robil Igor Luther a režíroval Alain Robbe-Grillet. Ešte predtým títo (Francúzi) prišli na Kolibu a dali si premietnuť kúsky filmov od všetkých kameramanov. A tak si vyberali kameramanov. Tak si vybral aj Juraj Herz Doda Šimončiča a tak si vybral aj Igora Luthera Robbe-Grillet. Igor Luther bol vtedy krátko po skončení školy a Robbe-Grillet videl jeho práce a chcel presne to. Lebo oni už točili tak, ako sa točilo vo svete.

Vtedy sa robilo všetko trochu rýchlejšie, ale aj tak to malo svoj čas. Mne ešte teraz súčasníci neveria, keď hovorím zážitky, ako keď som došiel prvýkrát (pri filme *Dáždnik sv. Petra*), to tam robila ešte stará klasika. Prišli sme na kopec, vzadu bola dedinka, tamto bol strom a tam bola herečka. Herec v pozadí prišiel k nej a išiel ju pobozkať... A vtedy sme čakali, kým sa nad nimi neobjaví taký mrak. To sme tam chodili aj týždeň.

Sedemdesiate roky priniesli útlm v kinematografii. Ako ste túto zmenu vnímali?

No, z môjho hľadiska som mal práce dosť, vtedy sa fakt robilo. Ale chcel by som povedať, že veľa miest prešlo kádrovými zmenami. A to nielen vedúce miesta. Do všetkých nákupných a iných oddelení museli prísť ľudia, ktorí absolútne nemali znalosti, lebo ich nemali kde získať. A boli aj takí, čo nevedeli, načo sú tam na kraji filmu tie „kočky“, či to je nejaká ozdoba. A niekedy práve tí chodili nakupovať, napríklad svetlá alebo kamery do zahraničia. Napríklad, bol taký jeden, čo išiel kúpiť baterkové svetlá. Kúpil určité množstvo svetiel, no k tomu je aj príslušenstvo: kufriky, statívy a podobne. A on si povedal: „No, nekúpim to, však načo mi bude kufriček, čo? Kúpim radšej o jednu baterku viac.“ Aj kúpil, ale potom sa stalo, že na Kolibe, aby sme to mali v čom nosiť, kúpili marhuľový kufor za 2,40 Kčs, nalepili naň SLOVENSKÝ FILM KOLIBA a do toho dali tú lampu. A s tým ma poslali na letisko vítať nejakú delegáciu z Čiech. A jeden sa pýta: „Čo to tam máš?“ „No, to mám lampu,“ odpovedám. „Jdi s tým domú“. S tým marhuľovým kufrom, viete.

Ale nechcem hovoriť len o osvetľovaní. Koľkokrát sa stalo, že aj kamery išli kupovať a nekúpili určité optiky, ktoré boli súčasťou tých kamier. Alebo hromadu nevyhnutného príslušenstva. Nechcem nikoho uraziť, ale jedno je isté, že sa tam dostalo veľa ľudí, čo tomu nerozumeli.

Napríklad, robili sme film s Martinom Hollým, pán Karol Krška tam ešte robil kameru. Volalo sa to *Hriech Kataríny Padychovej*. A tam išla Kača Padychová na maliny, prišla na rúbanisko a v scenári bolo, že príde veľká búrka. My sme tam z Koliby priniesli veľký

ventilátor, prišli dvaja hasiči a začali vyrábať dážď. Všetko perfektne prebehlo. Potom prišiel vtedajší direktor, pozeral si denné práce a hovorí Hollému: „Martin, ale to si mal šťastie, že si tak tú búrku vystihol!“

Čiže taký bol aj riaditeľ.

Od roku 1982 ste boli hlavným osvetľovačom. Najčastejšie ste spolupracovali s Jozefom Šimončičom. Čím to bolo, že ste si tak porozumeli?

Už aj predtým som to robil, ale ešte som nemal dekrét. Nepísaný zákon pre dobrého osvetľovača, aj hlavného, je, že nezáleží na tom, koľko to robí. Ale keby prišiel za mnou mladý chlapec, ktorý absolvoval teraz školu, najdôležitejšie je, aby mal svoje vlastné videnie. A v tom to je. Snažil som sa všetkým vyhovieť. A preto som si tak dobre rozumel s pánom Dodom Šimončičom, pretože sme robili dlho spolu a už som presne vedel, čo chce. A som mu to uľahčil. Tak je to v osvetľovačskej práci, osvetľovač musí pochopiť, čo kameraman chce.

Ako vnímate zánik Koliby a kto za ňu podľa vás nesie zodpovednosť?

Ťažko povedať jednoznačne. Takéto privatizácie prebehli aj v Maďarsku, v Čechách, ale nezlikvidovali si svoju kinematografiu. Povieť jednu vec a možno som sentimentálny, lebo som tam robil 53 rokov doteraz a pozerám sa na to trochu inak. Sú veci, ktoré sa majú uchrániť pre ďalšie generácie, pretože to je kultúra. To nie je konzerváreň, čo niekde rozkradli. To sa nemalo stať. A kto bol presne na vine? Myslím, že celý národ. To nie je možné, aby vtedy žijúci dovolili takúto vec. Ale neviem presne povedať: „Ten bol na vine, ten bol na vine...“

Ale jedno je isté. My sme kinematografiu mali. A študenti z filmovej fakulty na VŠMU to majú ťažké. Pamätám si, ako tam v čase, keď sa točilo ešte 8 až 10 filmov, študenti chodili robiť, praxovať. Hoci nabíjali len kazety zo začiatku. Takto začínali mnohí kameramani, ktorí robili u Doda Šimončiča. Napríklad Tomáš Juríček a ostatní šikovní chlapci, ktorí vtedy ešte chodili do školy, no už si to vyskúšali. Nechcem týmto znevažovať školu, ale ten priamy kontakt s remeslom je veľmi užitočný.

Som skutočne rád, že som sa počas krásnych 60. rokov mohol ako radový člen štábu zúčastňovať na takom veľkom počte filmov. Lebo teraz, keď už sa ten film, ľudovo a vulgárne povedané, rozkradol, tak najviac mi je ľúto, že sa rozprášil aj kapitál tých ľudí. Kapitál tých ľudí spočíva v ich skúsenostiach. My sme mali kinematografiu, mali sme tam hromadu šikovných ľudí vo všetkých oboroch, to nehovorím iba o technických zložkách, aj o umeleckých – maskérov, kostymérov, produkčných. Toto je veľká škoda a mám obavy, aby nám to nejaká ďalšia generácia nevytkla, že sme to takto rozprášili. Aj teraz vyrábajú mladí ľudia krásne veci, ale majú to ťažšie.

Ako vás ovplyvnil koniec Koliby?

Nemôžem povedať, že by ma to akosi poškodilo. V tom momente mi povedali, že to je len dočasné, no ťahali nás za nos. Prepustili nás. Jediné, čo sa u mňa zmenilo, že som si založil živnosť. A dokonca to potom bolo aj lepšie. Predtým, keď som išiel robiť film a bol plán na desať filmov, vedúci oddelenia mi povedal: „Ty pôjdeš robiť ten a ten film, s tým a s tým.“ A nemohol som si vybrať. Ešte mi aj prideliť ľudí. Lenže odkedy som mal svoju firmu, tak som si mohol vybrať hocikoho, s kým chcem robiť. Vtedy som mal dosť roboty, ani nie preto, že by som bol taký šikovný, ale vtedy odišlo veľa hlavných osvetľovačov do dôchodku a veľa

bolo takých kameramanov, ktorí chceli robiť so mnou. A ja s nimi tiež. Čiže som to nepocítil zle, dokonca to bolo lepšie. Lebo som robil síce s menej ľuďmi, ale robil som s radosťou, lebo som si to robil s kým som chcel.

Točili ste popri filmoch aj reklamy?

Reklama je krásna vec, dokonca dobre urobená reklama je ťažká. Ale radšej som robil filmy. Hoci sme robili veľa reklám. Dokonca sme niekedy z desiatich reklám robili deväť. Reklama si vyžaduje nesmiernu technickú precíznosť, nemôže sa stať, že sa niekto pomýli. Čiže je to náročné a nechcem reklamu zhadzovať. Ale neprináša takú tvorivú radosť ako samotný film.

S Martinom Šulikom ste robili pri filme *Krajinka*. Ako sa vám s ním spolupracovalo?

Pamätal som si ešte jeho otca, vynikajúci herec a dobrý človek. A keď Martin chodil do školy, hral v našom prvom filme, volalo sa to *Uhol pohľadu*. A tak sme sa zabávali, hovorili sme mu: „Tam choď, my si na teba posvietime.“ Potom sa z neho stal režisér a bolo vidno, že má skutočne talent. Ale ostal presne tým istým Martinom, fantastickým. Keď už spomínate *Krajinku*, tak poviem príhodu. Robili sme, bola treskúca zima a bolo tam zamrznuté jazero, kde hrali chlapčiská hokej. Niekde na kopaniciach. A keď sa zatlieskalo – oznámili koniec, tak sme išli hrať s tými deťmi. Aby bolo vidno, tak som ešte prisvietil. A všetci sme hrali, kameraman bol v bráne. Martin vedel, čo chce, ale bola to zábava. Prítom by neodpustil, keby niekto niečo odflákol, to nie.

Ako vnímate finančné obmedzenia súčasných filmov?

Keď už som bol hlavný osvetľovač, už to bolo natolko komerčné, že raz po prečítaní scenára som navrhol, koľko lúčov by sme mali použiť, že by sa mala plošina objednať a tak. Vtedy mi povedali: „Na to zabudni!“ Tak som pokračoval a hovorím: „No dobre, toto je v noci a robíme to v s kostole, potreboval by som viac ľudí, aby sme to mohli svietiť veľkými lampami s viacerými osvetľovačmi.“ „Na to zabudni, budeme to robiť cez deň.“

A toto ubližuje filmu. Nechcem sa teraz robiť múdрым, lebo som na to peniaze nedával, ale to mi pripadá, akoby Picassovi povedali: „No, nebudeš používať bielu, lebo tá je teraz drahá.“ Takto sa nedá robiť umenie. Oni môžu robiť kvantum, ale nedá sa to komu predať. Napríklad film *Stíny horkého léta*, kde človek je v jednej štvrtine filmu a ešte nikto nepovedal ani slovo a je tam taká krásna kamera, dlhé optiky, kníšu sa obilie v horúcom lete... A potom si prepnete na *Panelák* a vidíte, že oni strašne moc rozprávajú a akoby zabúdali, že film je obrazové umenie. Nechcem teraz nikoho uraziť. Strašne moc rozprávajú a o ničom.

Ako vnímate súčasné smerovanie slovenskej kinematografie?

Film *Čistič*, kde robil kameru Martin Žiaran, je krásny. Krásna tma urobená, ukázaná Bratislava, kde to nie sú všetko len tie vysvietené a neóny a tak. Čiže nie je pravda, že by táto generácia nevedela vyrobiť dobré veci, ale tým všetkým, čo som povedal, sa im sťažujú podmienky. Ale sú tu nadaní ľudia a ja im strašne fandím.

Na záver by som chcel povedať, že pre kameramana a fotografa je svetlo tým, čím je pre sochára hlina. Sochár má vzor krásnu ženu a vymodeluje z hlíny krásnu sochu. A kameraman, alebo fotograf, vymodeluje zo svetla krásny obraz. A okrem kompozície je svetlo to najdôležitejšie v nasnímanom obraze.