

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



STANISLAV DORŠIC

(10. 9. 1943, Záhorská Ves) Slovenský filmový kameraman.

Začínal ako pomocný kameraman na hraných filmoch *My z deviatej A* (1961), *Smrť prichádza v daždi* (1965), *Živý bič* (1966), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969), *Eden a potom...* (1970). Druhého kameramana robil najčastejšie Tiborovi Biathovi pri filmoch *Letokruhy* (1972), *Ďaleko je do neba* (1972), *Prípad krásnej nerestnice* (1973), *Do zbrane, kuruci* (1974), *V každom počasí* (1974), *Stretnutie* (1975), *Červené víno* (1976), *Otec* (1981). Spriatelil sa s Jurajom Jakubiskom, s ktorým nasnímal filmy *Zbehovia a pútnici* (1968), *Postav dom, zasad' strom* (1979), *Nevera po slovensky* (1980), *Tisícročná včela* (1983; za najlepšiu kameru/vizuálne stvárnenie získal na Benátskom filmovom festivale 1984 ocenenie Zlatý Fénix), *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (1992). S Jakubiskom nakrútil aj krátke filmy, portrét svetového krasokorčuliara, *Ondrej Nepela* (1973) a objednávkové: *Stavba storočia* (1972) o stavbe tranzitného plynovodu, *Omnia* (1975) a *ZKL* (1977) o výrobkoch na export a televízny dokument *Slovensko – krajina pod Tatrami* (1975). V sedemdesiatych rokoch popri zamestnaní vyštudoval kameru na pražskej FAMU (1972 – 1976), absolvoval ju hraným stredometrážnym filmom *Tri vrecia cementu a živý kohút* (1976, r. J. Jakubisko). Spolupracoval aj s ďalšími režisérmi: Vierou Polakovičovou, Ladislavom Kabošom, Ľubomírom Fifíkom. Pre televíziu nakrútil 4-dielny kriminálny seriál *To je váš prípad, Šetaffy* (r. J. Takáč, 1985).

Doršic ako jeden z mála slovenských kameramanov sa presadil aj v zahraničí. S režisérom Stanislavom Barabášom a kameramanom Igorom Lutherom, ktorí sa po okupácii ČSSR rozhodli emigrovať, nakrútil pre západonemeckú televíziu adaptáciu Dostojevského predlohy *Večný manžel* (Der ewige Gatte, 1969) a Camusovej predlohy *Jonáš alebo umelec v práci* (Jonas oder Der Künstler bei der Arbeit, 1970). S Lutherom snímali tiež koprodukčnú historickú drámu *Seobe* (Migrácie, 1989) režiséra Alexandara Petroviča. V koprodukcii Slovenského filmu, Afghan Filmu a Afgánskej televízie snímali stredometrážny dokumentárny o živote v hlavnom meste Afganistanu, *List z Kábulu* (1987) a pre slovinskú televíziu štvordielny seriál *Waitapu* (1987). V roku 1999 odišiel do Thajska, kde s Igorom Lutherom snímali výpravný historický film *Legenda o Suriyothai* (2001) a ako hlavný kameraman je podpísaný pod 6-dielnou historickou drámou *Kráľ Naresuan* (2007 – 2015).

Po návrate z Thajska spolupracoval s kameramanom Jánom Ďurišom na rozprávke Dušana Rapoša *Keď draka bolí hlava* (2018) a na voľnom pokračovaní Jakubiskovej rozprávky *Perinbaba a dva svety* (2021). Ako odborný garant obrazu a farebných korekcií spolupracuje so Slovenským filmovým ústavom a RTVS na digitalizácii slovenského filmového dedičstva. V roku 2021 v RTVS vznikol dokumentárny film *Kamera Stanislav Doršic alebo Ze Záhorá cez Kolibu do svjeta* (r. M. Gucman a B. Bobocký).

ŠKOLSKÝ ROK: 2019/2020

ROZHOVOR PRIPRAVIL: Peter Šlesár

ROZHOVOR PREPÍŠALA: Ema Mojžišová

KAMERA: Peter Lukáš Tóth

ZVUK: Samuel Perunko

PRODUKCIA: Ivana Zvaríková

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Zuzana Mojžišová, Eva Filová, Jozef Hardoš

Čo vás viedlo ku kameramanstvu? Aké boli vaše začiatky?

Ku kamere ma viedla hlavne fotografia, už na základnej škole, začínal som v podstate fotoaparátom Pionierom, no a potom, samozrejme, na gymnáziu bol fotokružok, takže tam som začal. No a potom tým, že som premietal filmy v Záhorskej Vsi, v kine, áno, dokonca nemal som vtedy ani šesťnásť rokov a už som premietal celovečerné filmy, a v tom čase boli tie filmy akože mládeži prístupné a mládeži neprístupné... A tým pádom som sa dostával do toho, a potom po skončení gymnázia som si podal prihlášku na FAMU a odtiaľ mi došla odpoveď, že potrebujem rok praxe. Tak som nastúpil na Kolibu k osvetľovačom, no a prvý film širokouhlý slovenský sa točil, pracovný názov mal *Hámre* a do kín bol uvedený pod názvom *Na pochode sa vždy nespieva*. Réžiu mal pán Kudláč, kameru mal Karol Krška. No a v polovici toho filmu som sa dostal ku kamere na návrh pána Kršku, kameramana, tým, že sa dozvedel, že chcem pokračovať v štúdiu na kamere v Prahe, tak povedal, že lepšie bude, keď skončím s osvetľovaním, a zobral si ma pod patronát. No a tým pádom som ostal na Kolibe, a potom bola základná vojenská služba. Z finančných takých dôvodov, z rodinných, som už na školu potom nešiel, ale spravil som si ju popri zamestnaní na Kolibe, ako diplomovku som robil rozbor *Drevenej dediny*, kde mal kameru nejaký pán Míček. A s Jakubiskom sme natočili, s tým som obhajoval, film *Tri vrecia cementu a živý kohút*. Toto je taká krátka história.

Zastavme sa pri filme *My z deviatej A*, čo je jeden z vašich prvých filmov, čo ste točili so Štefanom Uhrom.

My z deviatej A bol film pána režiséra Uhra, tam robil kameru Vašek Richter, proste bol to, dá sa povedať, školský film. Mal som taký pocit, stále som sa tam videl medzi tými hlavnými hercami (smiech), áno, pretože fakt som mal vtedy, keď som nastúpil na Kolibu, sedemnášť rokov. Takže toto si veľmi dobre pamätám, ten film *My z deviatej A*. Točilo sa v Bratislave, v Marianke, žiadne stresy, bolo to kľudné. To už bolo na farebný film. A myslím, že to bol Kodak.

A pamätáte si aj, aká kamera to bola?

Kamera už tu bola bétéčka, ale myslím, že bola vyrobená na Barrandove, áno, už to malo sektor, už nebol priehľad cez film, ale nebola zvuková.

Potom ste zase točili s pánom Tiborom Biathom *Živý bič*.

Živý bič, to bol prvý kontakt s pánom Biathom, réžiu mal Martin Ťapák. Exteriéry boli v Zuberici a zaujímavé je to, že štáb bol roztrúsený po celom Zuberici, pretože tam v okolí ešte nebol žiadny hotel, jedine na Oravskej priehrade, a to bol Hotel Goral. No celkove sa to robilo skoro dva roky, takže sme sa tam udomácnili, no a ešte tí ľudia... proste takí súdržní, často si pomáhali, a tam tie práce na tých scénach... Veľmi dobré spomienky mám na ten film.

Vy ste potom ešte s pánom Biathom pracovali aj na televíznych projektoch, napríklad *Červené víno* v sedemdesiatych rokoch.

Tam som prvýkrát došiel do kontaktu s pánom režisérom Lettrichom, a vtedy už som začal robiť hlavne s ručnou kamerou, s arriflexkou, čo uvítal aj Biath, aj Lettrich. A Lettrich chodil pripravený na plác tak, že vedel, čo chce, takže kazeta mala stovadsať metrov a on to tak naaranžoval, že sa to zbehlo, celá scéna, napríklad, z ruky, áno, pretože žeriav ešte vtedy na Kolibe, a vôbec do štúdia žeriav, nebol, no tak osemdesiat percent *Živého biča* je natočených z ruky. Čo som teda robil u pána Biatha.

V Červenom víne už ste mali farebný film.

Áno, to bol farebný film, a dokonca myslím, že už to bolo Orwo, nízkocitlivé.

Často ste spolupracovali s Igorom Lutherom...

No, s Igorom Lutherom sme začali spolupracovať, on natočil s Jakubiskom, ako prišli z FAMU, *Kristove roky*, a po *Kristových rokoch* začal točiť s Robbe-Grilletom. A Jakubisko išiel vtedy točiť *Zbehov*, takže tam som nastúpil k Jakubiskovi. Po *Zbehoch* sa natočili *Pútnici*, po *Pútnikoch* film *Dominika* od Laca Ťažkého, no a pri tej *Dominike* prišla okupácia, to bolo v šesťdesiatom ôsmom, to znamená, že film išiel potom do trezoru, nastali previerky a takto. No ale hneď, ešte v tom čase, ten rok po okupácii, Jakubisko natočil film *Vtáčkovia, siroty a blázni*, a tam sme spolu už začali s Igorom. A s Igorom Lutherom sme sa potom, teda ja som chodil za ním, on emigroval, ja som ostal tu, no a prvý film sme točili s režisérom Barabášom pre hamburskú televíziu, pre Norddeutscher Rundfunk. Barabáš bol takisto emigrant, tak sme vycestovali za ním, z hercov tam bol pán Kroner, Jožko Kroner, hlavnú úlohu mal, bola to téma od Dostojevského, volalo sa to *Večný manžel*. Film bol ocenený na berlínskom festivale. Barabáš potom ostal v Hamburgu, i keď rodinu mal v Kanade. A potom ďalší film, v stuttgartskej televízii, to bol *Jonáš*, takisto ho robil Barabáš. Potom sa udialo to, že Igor ostal už úplne v Mníchove a ja som ostal v Bratislave. Takže tým pádom nás nejako toto celé rozseklo, až potom po uvoľnení sme znovu nadviazali kontakty, a robili sme, točili sme spolu v nemeckej televízii nemecké filmy. A ešte musím spomenúť veľký film juhoslovanský, volal sa *Seobe*, známy režisér, veľmi známy režisér, to bol Petrović. Aleksandar Petrović natočil taký veľmi dobrý film, a myslím, že je aj tu vo Filmovom ústave, máme ho, *Drápači peria (Nakupovači peria – pozn. red.)*. Medzitým bola *Tisícročná včela* s Jakubiskom, ktorá bola ocenená v Benátkach za kameru, no a ďalší taký film bol po *Tisícročnej včele*, keď ma oslovil iránsky režisér Saless, Sohrab Saless, a točili sme v Kábule film, volal sa *List z Kábulu*, má ho televízia, je v televíznom archíve. To je v skratke časť, na ktorú si sa pýtal.

Vrátil by som sa ešte k *Nakupovačom peria...* či vám tam potom aj nevadilo to perie napríklad v záverečnej scéne...

No, tak ten film bol ocenený, áno, v Cannes. Tam toho žobráka, čo hrá, nahovorili presne takým hlasom, ako mal Tito, prezident juhoslovanský. Ináč bývali vedľa seba ako susedia a na premiéru ho pozval, pána prezidenta Tita. No a ešte aj pomenoval toho žobráka Josif (smiech). Takže všetko súhlasilo. Po premiére Petrović odcestoval do Paríža točiť nejaké filmy, a keď sa vracal naspäť, tak ho už nepustili, už bol nežiaduci. A to bolo všetko asi v tom zmysle, tak to hovoril, že pre toho Josifa a ten hlas ho Tito nechal pekne vyhostiť. No ale vrátil sa, podľa Crnjanského robil ešte *Seobe II*, a to je historický film o pôvode Srbov.

Ešte pred *Tisícročnou včelou* ste nakrúcali s Jakubiskom ďalší film *Postav dom, zasad' strom*.

Bolo to presne desať rokov, čo dostal Juraj zas celovečerný film v sedemdesiatom ôsmom, tam nastúpil so mnou aj Vlado Holloš, áno, a točilo sa to na Východnom Slovensku celé, no takisto ten film potom bol odložený do trezoru. Keď ho po dvoch rokoch videl prezident Husák, tak hovoril, že komu ten film vadil, ktorému zlodejovi ten film vadil, doslova tak, takže potom sa dostal až po dvoch rokoch do kín.

Pred okupáciou ste točili aj s Robbe-Grilletom *Eden a potom*, kde ste robili švenkera.

Eden, to bolo tiež ešte to voľné obdobie, áno, *Eden a potom*, to sme ho robili už s Igorom Lutherom, lebo Igor predtým robil s ním už film *Muž, ktorý luže*. No a samozrejme, že to bola zvláštna francúzsko-československá koprodukcia, polka sa robila tu v Bratislave, polka sa natáčala v Tunise.

Ten francúzsky producent pracoval aj s Jakubiskom.

Volal sa Samy Halfon a zvláštne bolo, že robil to, čo sa u nás vôbec nerobilo. Ráno, keď sa chodilo na pľac, sa začínalo točiť, tak on dal v Tuzexe nakúpiť čokolády a také dárky, no a tým pádom každé ráno dostal tú čokoládu... A v piatok vždycky sa robilo po skončení natáčania také akože pohostenie, tiež také nejaké darčeky v Tuzexe nakúpil, a každému taký balíček vždycky dal, takže také zvláštne to bolo na tú dobu, že u nás čokoládu Milku jedine v Tuzexe mali... No a ďalší, čo tu bol, keď sa robili *Vtáčkovia, siroty a blázni*, bol taliansky producent a volal sa Ergas. No, a tak on, neviem, čo je s ním, myslím, že už nie je medzi nami, že sa kuká zhora.

Čo myslíte, čím tých francúzskych producentov tak zaujala slovenská kinematografia?

Vieš čo, ja si myslím, celá vec bola postavená na tom, že sem prišli, a hlavne tu teda bola pracovná sila, vieš, lacná, teda úmerne. Na to ti ťažko odpoviem, že čo ich sem priviedlo. Hlavne došli sem, točili a odišli (smiech).

Dobre, no a ešte sa vrátim k jednému filmu, a to boli *Letokruhy*, kde ste pracovali s Ľudovítom Filanom.

Tak s Filanom, samozrejme, kameru robil zas Tibor Biath, to bol úplne iný typ režiséra ako ten Lettrich. Každý mal svoje, napríklad Jano Lacko natočil film *Pocivý zlodej (Statočný zlodej – pozn. red.)*... Ja som to len digitalizoval, hlavnú úlohu má tam Jožko Kroner. Natáčané to bolo v päťdesiatom ôsmom na čiernobiely film a celý film bol postavený pod Michalskou bránou v Bratislave. Veľmi zaujímavé, teraz by to malo mať premiéru, áno, znovu. No a si myslím, že ten Kroner, čo som ho poznal aj z tých filmov, ako z toho Dostojevského v nemčine, bol to talent, strašný talent. Tam hrá úplne mladého... keď som teraz videl ten film z toho päťdesiateho ôsmeho roku, tak si poviem, no to snád' nie je možné, aké výkony on podával, tento pán nositeľ Oscara. Vieš, *Obchod na korze*. Takže tak.

A s Filanom ako sa vám točili tie *Letokruhy* a akú kameru ste používali?

No takto, pán Filan, on bol dosť taký strohý režisér, nenahovoril toho veľa, vieš. On robil predtým, tam som nebol na tom filme, *Vreckárov*, a potom, čo som s ním točil, boli *Letokruhy* a ešte jeden film, ježiš, to mi vypadlo už (smiech) (ide o film *V každom počasí*, 1974 – pozn. red.). No proste bol to človek úplne taký zádumčivý.

Zastavme sa ešte pri *Tisícročnej včele*, vraveli ste, že sa vám veľmi dobre pracovalo s pánom Kronerom a Jakubiskom.

No to práve spomínam, že tým pádom, že toho Kronera som videl až s odstupom času od toho päťdesiateho ôsmeho roku, áno, až na tej *Tisícročnej včele*, medzitým bol ten Barabáš, takže tie roky utekali... No a tam si spomínam na krásnu situáciu, že sa to točilo na Kolibe v ateliéroch a je tam, ako zomrel Kroner. A vtedy ležal v tej truhle a zaujímavé je, že ten štáb takú atmosféru smútočnú navodil, že normálne ako vždycky ten štáb šteboce, rozpráva sa tam a takto... akonáhle tam prišla tá truhla a ľahol si tam, tak to bol taký ako smútočný obrad. A dá sa povedať, tá atmosféra sa vytvorila skutočne, ako keby ten Kroner tam zomrel

(smiech). No a je tam potom tá pekná scéna, že dôjdu tí jeho pracovníci alebo robotníci, príde tá jeho dcéra a dáva im nejaký alkohol, no a oni sú takí vo vytržení, a ona hovorí: „Tak na zdravie, Jožko“ (smiech). Takže to bola ako dosť humorná, popri tom smútku, taká humorná scéna.

Teraz by som sa naspäť vrátil ku krátkym dokumentom. Napríklad *Stavbu storočia* v sedemdesiatom druhom ste tiež točili s Jurajom Jakubiskom. A tam ste aj používali nové kameramanské triky.

Stavba storočia to bol plynovod, v rámci družby, to sa točilo pri Leviciach, tam mali základňu. Juraj si vymyslel takú vec, že sme postavili starú bétěčku kameru, časozberne, tam ten kraj je tam taký vlnovitý, a oni ťahali to potrubie, to boli mannesmannky, v priemere to malo stodvadsať centimetrov, takže kamera sa zabudovala a celý týždeň a pomaly, ako oni prichádzali, vždycky tá pasáž sa pustila, a konečný výsledok bol, ako sa to postavilo, takže (smiech) bez problémov. No to by bolo všetko o tom.

Potom zase v *Troch vreciach cementu* v sedemdesiatom šiestom ste využívali takzvaný „horúci proces“.

Tri vrecia cementu bol film o mládežníkoch, mládežníckych kluboch, áno, to sme pochodili s Jurajom dosť týchto klubov po dedinách. Ale najkrajší bol v Kremnici. Takže tam sa to robilo, je tam ten kohút červený, čo zas mu vytýkali, Jakubiskovi, že si robí srandu, že zas je kohút červený, prečo kohút nemohol byť biely, a tak. No ale tiež sme boli v Ivanke pri Dunaji, tam bol ten Výskumný ústav, a sám riaditeľ nám odporučil, že to je také plemeno, ktoré, lebo v tom filme hrali traja kohúti – jeden je na lustrí, druhý je na skrini a tretí chodí hore, dolu, proste ten záber sa tak spojil nejak, že to vyzeralo tak, že to je len ten jeden kohút. Takže tiež ten film nejak neuspel socialisticky.

Viete aj popísať, aký je ten „horúci proces“?

No takto, ten film sa natočil, došiel horúci proces z Eastmanu, pán Hardónyi zavádzal ho na Kolibe, Kodak dodal nový stroj alebo sa kúpil komplet s chemikáliami, so všetkým, a dali k tomu päťtisíc metrov na test. No a na to sa točil tento film *Tri vrecia cementu a živý kohút*. Lenže pán Hardónyi hovoril tak, že sa to točilo na dve kazety. Jedna kazeta bola pre bratislavské laboratórium a druhá kazeta bola pre pražské. Pražáci už na tom išli myslím celý rok, už rok predtým než na Kolibe. Výsledok bol taký, že slušne kópiu spravila Praha, áno, naraz sa to vyvolávalo, naraz celý materiál komplet, keď sa film natočil, vyvolala Praha, a asi tak štrnásť dní alebo tri týždne nato pán Hardónyi pustil úplne nový stroj s chémiou, rozdiel bol tam veľký. Lebo Praha už, ja si myslím, že už niektoré chemikálie nahradzovala, nebol tam už ten originál, kdežto pán Hardónyi mal úplne chémiu a vôbec všetko komplet od Kodaku dodané. Škoda, laboratóriá už dnes nie sú...

Nakrútili ste aj *Čičmany*, krátky dokumentárny film.

V Čičmanoch som točil s pani Polakovičovou, nielen *Čičmany*, ale aj veľmi zaujímavý dokument bol *Baločanky*, je to o jednej pani, ktorá zachránila partizána, partizánovi amputovali nohu, ona ho prevážala z Čierneho Balogu do nemocnice do Košíc a zachránila mu v podstate život. Ona bola viacej menej dokumentaristka, venovala sa dokumentárnym filmom. Potom ešte sme točili film *V dome pionierov a mládeže*, takže to boli také v tom čase ako vychytené, politicky podložené filmy (smiech).

Ked' padol režim, ako ste pokračovali ďalej vo vašej kariére ako kameraman?

No takto, ešte než padol režim, som dostal ponuku v slovinskej televízii na štvordielny seriál, ten film sa volal *Waitapu*, bolo to tiež točené na tridsaťpäťku Eastman, vyvolávalo sa to v Záhrebe, no a to bolo v osemdesiatom deviatom a ešte som chodil na výjazdnú doložku. No a potom ako nastala revolúcia, revolúciu som prežil v Slovénii, už nakoniec som sa vracal tak, že dovtedy som mal podnikový pas a potom som mal civilný. Ale potom už to šlo pomaly, asi dva roky po tom, už Koliba sa začala rozpadávať, myslím, v deväťdesiatom prvom som na Kolibe skončil vôbec kariéru. Prepustený, takže.

Spomínate v dobrom na Kolibu?

Veľmi dobre spomínam. Jednak tí ľudia v tých štáboch sa stretávali, a proste bola to taká rodina, sedem alebo osem štábov, to už v podstate nie je. Teraz je každý, dá sa povedať, na voľnej nohe, a stretne sa s ľuďmi... No a potom som odišiel do Thajska, v deväťdesiatom deviatom, takže teraz v apríli bolo dvadsať rokov, čo som tam točil.

Ako ste sa vlastne dostali do Thajska?

Ked' sme začali s Igorom Lutherom, dohodil nás tam jeden nemecký producent. No a ten prvý film sa volal *Suriyothai*, to bola thajská kráľovná, ktorá v podstate prehrala vojnu s Barmou. No, takže potom naviazal na ďalší film, a to bol *King Naresuan*, a tých bolo šesť dielov. Teraz uvažuje o tom, že z tých šesť dielov by sa mal spraviť jeden film. Je to životopis kráľa od detstva až po smrť. No a chcem skrátiť verziu, akože by to bol len jeden film. Takže z tých šiestich chce postríhať ešte do jedného filmu.

A v čom sa líšia thajské postupy od európskej kinematografie?

No, pán režisér Chatri je jednak princ, kráľovná mu je v podstate teta, a ešte je tam proste stále tá hierarchia, ten schod, žiadne kritiky alebo ostré názory, tam sa o tom nediskutovalo. Čo on povedal, tak to bolo ako sväté písmo. No a ďalšia vec je, že táto naša európska unáhlenosť, áno, poďme, poďme, oni zas tam na všetko majú čas, na všetko majú prípravu. A tým si myslím, že aj to točenie potom sa predlžuje, oni povedia: „Však aj zajtra je deň, nespravili sme...“ U nás producent alebo produkčný by už vyskakoval. Tam sa to nedialo. No a ešte aj potom to, že dáva väčší priestor. Že rozhľad je tam tým pádom, že máš na to prípravu, väčší čas, takže to proste dolad'oval, doťukával veľké scény. Vybudoval tam potom štúdio v Kanchanaburi, kde sa točil americký film *Most cez rieku Kwai*, to robili Američania, myslím, tam pred štyridsiatimi rokmi, tento veľkofilm.

Prepáčte, ešte som sa zabudol spýtať na film *Ondrej Nepela*, v sedemdesiatom tret'om ste ho točili.

To mám veľmi dobré spomienky na Ondreja, áno, ten film mal byť ako príklad našej mládeži, a s tým Jurajom sme to točili, dá sa povedať, celý rok. Začínalo to v Liptovskom Mikuláši, kde boli Majstrovstvá Československa v krasokorčuľovaní, kde ten Ondřík samozrejme vyhral. Potom Majstrovstvá Európy boli v Kolíne nad Rýnom, kde som vycestoval sám s kufríkom, s ariflexkou, no a pekne, keď som sa vracal, tak šoférovi spravili prehliadku celého auta, nás odstavili len preto, že Juraj mi povedal, že mám vziať časopisy, čo sa o Ondrovi tam písalo, lebo, samozrejme, zas tam bol prvý, tak som časopisy nabral, colník videl tie časopisy, tak som mu aj vysvetľoval, že „prosím vás pekne, však len kde je ten Nepela, to mi dajte“. A on mi na to hovorí: „No a čo, keď na tej druhej strane, čo keď je tam písané voči našej republike voľačo zlé?!“ Takže to zhabal, tak Juraj materiál nemal. No

a potom boli Majstrovstvá sveta tu v Bratislave, čo Ondřík aj končil kariéru, odišiel potom do americkej revue. Tým pádom film sa spravil a film sa dokončil, lenže zas padol, povedali, že príklad, že Ondro neplánoval ostať tu, sa dohodli páni, že mal ostať tu a mal byť príkladom, nie to, že odišiel do americkej revue. Až keď sa vráti, tak ten film môže byť premietaný. No premietal sa, myslím, až v televízii išiel, keď Ondro zomrel.

Tam ste aj používali rôzne objektívy, napríklad rybie oko.

Tak celkove to rybie oko, musím sa k tomu vrátiť, to rybie oko doniesol Samy Halfon, Koliba ho nemala, no a to vždycky, keď prišla taká novinka, taká, že ju chcel každý z tých kameramanov aspoň si odskúšať, pretože tá Koliba mala iba základné sady, a to rybie oko, samozrejme, že naraz to bolo „boom“, zvláštne voľačo, to videnie na plátne. A potom, čo sme robili s Jakubiskom taký reklamný film pre Omniu, tam som ho dost' využíval, lebo to boli guľčkové ložiská, čo sa vyvážali, guľčkové ložiská, televízory, chladničky, takže tie haly a všetko, tak to sa ako tým rybím okom dalo spraviť, zachytiť celkovo tú atmosféru haly. V podstate teraz je to všedné.

Vy ste aj robili mnoho reklám spolu s pánom režisérom Jakubiskom.

No, s Jakubiskom sme boli tých dvadsať rokov najmenej (smiech). Teraz som s pánom Ďurišom a s Jakubiskom dokončoval *Perinbabu* dvojku, čo by mala, aspoň mám také informácie, teraz vo februári byť premiéra. (Premiéra sa kvôli pandémie covid-19 oddialila – pozn. red.)

Tá už sa točila na digitál?

Áno, to už sa točilo na digitál.

A ako vy vnímate prechod z filmu na digitál?

Tak ten proces v podstate, samozrejme, že ide to tou technikou, že sa odbúral film, odbúrali sa laboratóriá, je to úplne iný proces. Nie je taký zdĺhavý a myslím, že tá kontrola toho, ako vždycky sa čakalo, či sa vyvolá ten film a proste či ešte nejaký škrabanec.... Tuto to človek vidí, hneď si to môže zostrihnúť, hneď si môže spraviť. Tam ten proces bol ďaleko, ďaleko, ďaleko dlhší.

Zmenil sa tým aj nejak proces vašej práce počas natáčania?

Viete čo, takto, ja si myslím, že všetky tieto zložky u toho filmu, okrem toho materiálu, okrem tých laboratórií, všetky sú potrebné. Či sa týka asistentov kamery, či sa týka osvetľovačov, tam sa nič nezmenilo. Zmenila sa len technológia medzi tým digitálom a filmom.

Posledný film série *Naresuan* ste už v Thajsku točili na digitál?

Už aj tam začali prestavovať laboratóriá, staré laboratóriá filmové prestali už fungovať. To znamená, že sám režisér bol prinútený, začali sme to točiť, polka ešte toho šiesteho dielu sa natočila na film, a ten ostatok už prišla RED kamera. Objektívy sedeli na tom tie isté, čo mala produkcia, takže len telo sa kúpilo. Rozdiel tam bol, film bol taký jemnejší, toto malo tie optiky ostrejšie... No a ja čo som točil ako na ten digitál, tak som používal filtre a všetko, nešiel som proste na to nastavenie kamere, no a nastavoval som si to tak isto, ako keď to bola filmová kamera.

Priniesli ste si so sebou kufrík...

No áno, tento kufrík, ten prekonával so mnou celú tú dobu, výbava bola taká, samozrejme som si po každom zábere fotil v Thajsku s týmto Kodakom, točili sa dlhé scény, v prvom rade som si to neuvedomoval, potom som si uvedomil jednu vec, že než bola príprava, začalo sa, ráno sa nastúpilo o siedmej, než sa to všetko pripravilo, bol obed, a poobede sa začalo točiť. A to znamená, že to slnko tak nejako už červenelo, to znamená, že ja som musel prispôsobovať, keď som chcel výsledok, prispôsobovať večer už tú filtráciu, tých tritisícosemsto kelvina som už musel o jednej hodine poobede prispôsobovať tomu filmu, aby to malo jeden charakter. To znamená, že celou radou týchto filtrov osemdesiat päťky, áno, tam bola osemdesiat päťka, čistý osemdesiatpäť béčko, osemdesiatpäť céčko, osemdesiat jedna é, to znamená, že túto kombináciu aby som dodržal, proste ten štýl toho filmu. Potom som si na to absolútne ako zvykol a perfektne to bolo s tými štyridsiatimi filrami. Bol tam antik filter, najnovšie potom boli od Tiffenu smog filtre... Proste filter sa dal do kamery a scéna bola ako zadymená, čo ale pánovi režisérovi zas aj vadilo, že on potrebuje, aby ten smog, ako dym, sa pohyboval (smiech). Je to dobrý vynález... Ináč, tam dvadsať osvetľovačov, gripákov bolo pätnásť, no a jednak tým, že oni neznášajú, napríklad, kričanie na pľaci, a vôbec, ako sú takí súdržní, slušní, no tak potom som si vybavoval, samozrejme, môžem ukázať, kartičky, taký nápad som mal, že som nosil tieto kartičky ako vo futbale, žltá, a oni sa smiali strašne, že som zábavný, no a potom bola červená. Lenže zistil som to, že oni chcú červenú, pretože už je vylúčený zo štábu a môže si ísť voľakde ľahnúť na hotel. Takže bola to ako taká zbraň. No tak toto boli celé také ako zážitky z toho filmu. No a teraz sa tam vraciam, šestnásteho idem, teda dvadsiateho šiesteho odchádzam, vrátim sa pred Vianocami a uvidíme, čo bude s tým zostrihom z tých šiestich dielov na ten jeden film.

Tento thajský štýl natáčania vás nejako ovplyvnil, keď ste robili s Jakubiskom Perinbabu?

No, z Thajska som sa vrátil a s Jankom Ďurišom sme robili s Rapošom film *Keď draka bolí hlava*. No a po *Drakovi*, Juraj to mal roztočené, Janko Ďuriš mi hovoril, že už dva a pol roka tam boli nejaké finančné problémy, čo ma nezaujímalo, no ale minulý rok, presne pred rokom, išiel dotáčať na Spiš, tam sme točili tri týždne, štyri týždne, na tom odkalisku. Takže som sa v podstate vrátil k Jakubiskovi aj vďaka Ďurišovi. Takže celé to dobre dopadlo, myslím. No a tá premiéra bude vo februári, tak som zvedavý, či bude lepší ako tá jednotka, alebo ako to dopadne.

A máte ešte v pláne natáčať filmy?

Ale áno, mám, oslovil ma Janko Slivka na budúci rok, no a potom, ako hovorím, že v tom Thajsku mám možnosť ešte stále pracovať.

A tam máte ešte nejaké projekty s pánom režisérom Yukolom?

Jednak sú tam mladí režiséri, ktorí po videní tých filmov chcú so mnou pracovať, aj keď teda... už mám roky (smiech).

A vy chcete s nimi?

No, lenže oni sú tam strašne... hovorím, to je trošku iný štýl všetkého, úcta k tomu staršiemu človeku furt je tam vážnejšia než u nás. U nás to už proste nefunguje až tak.

Fotografie...

Tento pán režisér je tuto napríklad s tým hlavným hrdinom, toto je štúdio, ktoré vybudoval počas siedmich rokov tam v Kanchanaburi. Potom mňa strašne prosil, že on chce svetlo reálne... že nechce to moc vysvietené, že proste tým pádom, že študoval tiež aj kameru, aj réžiu... No, toto sú nejaké takéto zábery. No, a tú prvú časť venuje hercom, áno, hlavným predstaviteľom, každý má svoju tú osobnosť. Potom tuto má tie menšie postavy, väčším venuje väčší obrázok, menším menší (smiech). Toto je letecký záber krajiny, odkiaľ oni, z tej Barmy, putovali po skončení naspäť do Thajska. Toto je zlatá miestnosť, úplne ako v Barne, kráľovská, to je kráľovský palác. No tuto venuje sa architektovi, tuto je plán, skica, áno, reál. Takže ono... každá tá zložka má... Tu sú malé a toto je výsledok. Takisto tu, nákres a výsledok. Takže takto to prelistujeme. Tuto sú kostýmy, rekvizity, návrh kostýmov. S touto herečkou sme natáčali a ona sedí na posteli a zavolá ma, že či to svetlo je dobré. A ja pozerám na ňu, poviem: Tak je. A ona hovorí, že nie, že tuto pod nosom taký malý nejaký tienik. Tak som sa zamyslel, som si povedal, ako je to možné. Tak som sa jej opýtal, že ako na to došla, a ona takto má v ruke malé zrkadielko a kontroluje svetlo moje. No a potom som zistil, že točila v Hollywoode, a mi hovorí, že ona to odtiaľ získala, tú prax, že má to zrkadielko, aby bolo svetlo dobré, aby nemala tieň a tak. No toto sú bojové scény. Ďalšie bojové. Víťazstvo. Komparz bol päťsto až do dvetisíc ľudí. No a päť kamier. No a na tom prvom filme, ešte to je zaujímavé, na tom prvom filme, na tej *Suriyothai*, som vytočil stodvadsať kilometrov Eastmanu. To znamená, keby sme ten negatív pustili z Bratislavy, skončili by sme v Brne. Tu máme dekoráciu... Toto je jazda, ktorá sa skladala z viacerých týchto. Pozrite tých negrov. Toto je pán zvukár americký. A toto venoval mne, takúto fotku (smiech). Potom máme tiež ako len ten pohľad zhora. Pontónový most postavený, obložený tými bambusovými tyčami. No a, samozrejme, má štúdio tu zaradené, na tú digitalizáciu. Zloženie obrazu, výsledok. Krajiny. No a zaujímavé, že na ten film hudbu robil v Budapešti s anglickým dirigentom a komponistom pánom Richardom Harveyom.

Tam boli aj slovenskí kaskadéri, že?

Áno, boli tam, ale tam sa tých kaskadérov vystriedalo! Pre film kúpili z Austrálie dvadsaťpäť koní, a tie boli použité na nejakom inom filme, najprv prišli kaskadéri, Austrália, jeden tam bol Rus, potom dvaja Argentínci, proste takáto zmeska skutočne ako dobrých. Tým zmluva skončila, došli tam slovenskí kaskadéri, ktorých som ja tam doviedol. No a potom tí pred Vianocami odišli a začali si klásť vyššie nároky. No a potom sa oslovili juhoslovanskí kaskadéri, konkrétne sto. No a keď mám hodnotiť tú prácu, tak najlepší boli tí Slovinci. Dokonca jeden tam bol vychovaný v cirkuse, spával s koňmi a so všetkým, no a hlavne to, tam boli tieto kozy, kone, slony, a tie kone slona v Austrálii nevideli, tie sa mykali, to sa všetko plašilo. No a tento Slovinec dokázal tak ich spracovať alebo tak nacvičiť, že vôbec ten slon nemal potom pred tým koňom strach a opačne.

Ešte by som chcel ukázať, že takto vydávajú tie divídička, je to v ebenovom dreve, takže tuto majú ako všetkých tých hercov. Takto sú tie diely.

Chlapci, máme to (smiech)? Takže inak vám ďakujem, chlapci, príjemne bolo s vami, myslím, že to dobre dopadne. Alebo dobre dopadlo.