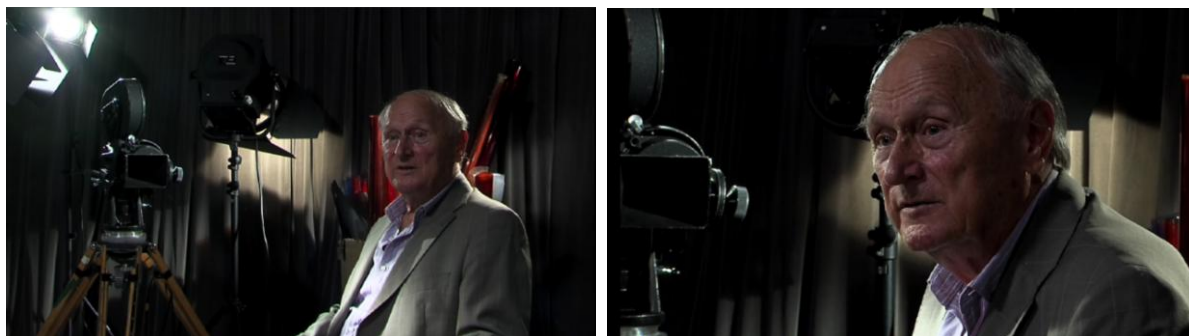


Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:
Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk



STANISLAV SZOMOLÁNYI

(14. 1. 1935, Bánovce nad Bebravou) Slovenský kameraman. Študoval na gymnáziu v Topoľčanoch (1950-53) a na pražskej FAMU (1953-58). Po štúdiu pôsobil v Slovenskom filme a kameramansky sa podieľal na dvadsiatich dokumentárnych filmoch. S režisérom Štefanom Uhrom spolupracoval už pri prvom filme *Niekedy v novembri* (1958), spolupráca pokračovala aj pri dokumentárnych snímkach *Očami kamery* (1959) alebo *Poznačení tmou* (1959). K spoločným filmovým projektom patrilo aj kultové *Slnko v sieti* (1962). K ďalším filmovým projektom tohto tvorivého tandemu patrili snímky *Organ* (1964), *Panna zázračnica* (1966), *Tri dcéry* (1967), *Génius* (1969), *Keby som mal pušku* (1971) či *Pásla kone na betóne* (1982). Spolupracoval aj s ďalšími významnými slovenskými režisérmi, na filme *Krotká* (1967) so Stanislavom Barabášom, s Martinom Hollým nakrútil *Baladu o siedmich obesných* (1968). Spolupracoval aj s Petrom Solanom a Jurajom Jakubiskom. Je aj tvorcom viacerých televíznych inscenácií: *Kaligula*, *Sudca a jeho kat...* Od roku 1974 pôsobil aj ako vysokoškolský pedagóg na VŠMU a v roku 1991 založil na vysokej škole Katedru kamery, ktorú viedol. Je členom Asociácie slovenských kameramanov. Filmy, pri ktorých za kamerou stál Stanislav Szolományi patria do zlatého fondu slovenskej kinematografie a za svoju tvorbu získal viacero ocenení na rôznych domácich i zahraničných festivaloch. V roku 2005 vyšla kniha Richarda Blecha *Kameraman Stanislav Szomolányi*.

Školský rok 2009/2010

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Lucia Marcinková

Kedy prišiel prvý impulz či pocit, čo vás presvedčil, že práve kamera a film sú tou správnou cestou, ktorou sa chcete vydať?

Ten pocit prišiel strašne neskoro, možno som už aj bol na kamere prijatý. Moje študentské roky, gymnaziálne roky, sa odvíjali pri celkom iných záujmoch. Bol som skôr technický typ, bavilo ma stavať modely lietadiel... S odstupom času som veľmi rád, že som mal aj záujmy technického charakteru, pretože som si pri nich asi vypestoval rôzne povahové rysy. Veď taký modelček lietadla nestačilo len postaviť. Musel aj lietať a musel aj pristáť, to predpokladalo isté pravidlá hry, ktoré museli byť dodržané. Ako som sa dostal na školu, to bolo také prozaické. Môj brat, som z dvojčiek, mal tiež takéto záujmy, lietadlá sme robili spolu. Bolo nám smiešne, žeby sme obidvaja navštevovali tú istú vysokú školu. Keď sa objavil na škole zoznam vysokých škôl v Československu, prihlásil som sa na FAMU. Robili sme fotografie, tablá v škole atď., tak sme si nárokovali, že už vieme fotografovať. Dostal som nejaké podmienky, podľa ktorých som tam mohol byť prijatý, tak som si urobil fotografie, išiel som na skúšky a potom už išlo všetko veľmi rýchlo.

Aký bol priebeh prijímacích skúšok na FAMU?

Mal som sedemnásť rokov, prvýkrát som cestoval vlakom do Prahy, býval som v nejakom hoteli, ráno som dlho spal, tak-tak že som nezaspal a prišiel na skúšky, bolo tam veľa ľudí, zdalo sa mi to všetko od začiatku pre mňa nepriestrelné... Keď prišiel na mňa rad, predviedol som im práce a v tom z ničoho nič niekto sa na mňa pozrie: „Jestli pak víte, kdo představoval soudruha Lenina v sovětských filmech?“ Poviem: „Strauch!“ Oni všetci užasli, pozrú sa okolo a ja som spokojný, mal som taký víťazný úsmev. A to bola len taká náhoda, že môj sused zbieral staré noviny a bol som na povale a pozeral si ich a odrazu tam bol obrázok Lenina a Straucha... Od toho momentu ma sprevádzalo v živote takéto šťastie.

Vplývala na vás rodina alebo prostredie, z ktorého ste pochádzali?

Pochádzam z remeselníckej rodiny, nebola to nijaká intelektuálna liaheň pre umelca, ale dbalo sa veľmi na to, čo je charakter a čo je intelekt. Vyrastal som v charakternej rodine, a to mi zostalo po celý život.

Praha a FAMU boli niečím úplne novým a zároveň cudzím pre takého mladého človeka. Ako rýchlo ste sa dokázali aklimatizovať? Ako to prebiehalo na škole?

V Prahe to už potom išlo veľmi rýchlo. Konflikt dedinského chlapca so spolužiakmi, ktorí skôr vyrastali v intelektuálnom prostredí, som sa snažil trochu vyrovnáť... Samozrejme, mal som kultúrne nedostatky – návštevy výstav, obrazy, veľké množstvo filmov. To sa mi všetko darilo dohnať a postupom času som sa začlenil do kolektívu tak, aby sme aspoň v prvom ročníku boli rovnakí.

Kto vás najviac ovplyvnil na škole počas štúdia?

Keď sme začínali, škola ešte nebola celkom zavedená a boli tam mladí pedagógovia, ktorí mali veľký záujem, aby z nás niečo bolo. Okrem toho, že nás učili a stále nejako vzdelávali filmovo, mali tiež záujem, aby sme rástli aj v iných oblastiach. Brávali nás niekedy na divadelné predstavenia, na opery atď., a tým rozširovali náš všeobecný kultúrny rozhľad.

Keď ste sa po skončení školy vrátili domov, nájsť si prácu zrejme nebolo ľahké. Ako sa vám vo sfére filmu na Slovensku podarilo nájsť si miesto?

Začal som v dokumentárnom filme, to bola liaheň filmárov, tam boli všetci, preto som mal záujem tam byť zamestnaný. Začal som robiť krátke dokumentárne filmy, som veľmi rád, že pri týchto menších projektoch som si mohol overiť znalosti, ktoré som sa naučil na škole.

Začínali ste ako asistent kamery?

Mám šťastie, že nejako sa mi asistovanie pri kamere vyhýbalo, aj na škole. Vždy mi prišiel niekto iný asistovať, a keď som nastúpil do filmu, hneď som bol poverený samostatnou kameramanskou prácou.

Aká bola vtedy situácia v krátkom filme?

Nakrúcali sa filmy, snažil som sa byť dobrý, aby som dostal nejakú prácu, a tak to išlo pomaličky...

Tu ste sa dostali do prvého kontaktu so Štefanom Uhrom, popíšte prvé chvíle začínajúceho mladého tandemu.

Neviem, ktorý film bol úplne prvý, ale prvý, ktorý mi utkvел v pamäti, to bolo o slepcoch, to už bola vážnejšia práca, *Poznačení tmou* sa to volalo. Tam som vyskúšal rôzne formy svietenia, snažil som sa, aby obraz mal atmosféru. Materiály neboli vtedy také citlivé ako teraz, všade bolo viac svetiel, chcel som, aby sa mi to podarilo aj pri svetlách dostať do takeho pôvodného stavu, do tej atmosféry, do akej sme prišli, akoby to bolo bez nášho zásahu...

Kedy prišiel prvý kontakt s hraným filmom?

Vážnejší prvý kontakt s hraným filmom bol až film *Slnko v sieti*, ktorý bol pomerne náročný, to už je kapitola sama osebe, o ktorej by sa dalo hovoriť.

Je rozdiel medzi snímaním dokumentárneho a hraného filmu?

Samozrejme, dokumentárny a hraný film už zo samotnej podstate majú celkom iné poslanie. V dokumentárnom filme sa to strieda s realitou, aby to vyznelo autenticky, sú tam rekonštrukcie a určité veci sa predstierajú a znova sa narežujú. Ale v hranom filme je všetko pripravené, je to také trochu zodpovednejšie... Vlastne, zodpovedné je všetko...

Kedy už sme načali tému *Slnka v sieti*, môžete popísať, ako to všetko začalo a aká bola cesta za *Slnkom v sieti*?

Bola to veľmi dobrá spolupráca, scenár Alfonza Bednára o mladých ľuďoch, to znamená v istých prípadoch, že človek má aj také sebareflexie ešte z mladosti, ako by to asi malo vyzerať, aké to bolo vtedy vo vzťahoch... A spolupráca s Uhrom bola úžasná, lebo všetky tie obrazy, veci, ktoré sa odohrávali, on videl výtvarne a on ich vedel dať do obrazovej polohy, to znamená, že kameramanovi sa tam ľahko komunikovalo. Mal som tiež istú obrazovú predstavu, ktorú on prijal, išlo o kontrastnejšiu fotografiu, bolo to také autentickjšie... Uher chcel zmeniť film, aby sa nepodobal filmom, ktoré boli nakrúcané až do tých čias, tak sa používal veľa nehercov, veľa reálnych prostredí. Keď prišli pred kameru neherci, vyžadovali si celkom inú technológiu práce ako herci, napríklad neznášali silné svetlo, neznášali blízkosť kamery, neznášali ateliér, čiže všade tam sme museli buď vymyslieť odstup od kamery, nesvietiť im do očí, vždy sme im vytvorili také autentické prostredie, v ktorom sa mohli pohybovať.

Keď Uher pripravoval tento film, povedal, že intuitívne cítil, že potrebuje kameramana, ktorý rozumie dobovej mládeži. Pokladali ste sa za takého? Ako ste prijali tú ponuku?

Vtedy som bol aj ja mladý (smiech) a možno som aj ja potreboval, aby mi rozumeli, no ale nebolo to v tom. Myslím, že mládeži sme rozumeli, sme to spolu s ňou cítili.

Snímka *Slnko v sieti* bola aj ostala zlomovým dielom v slovenskej kinematografii. Prečo si myslíte, že sa ním stal práve tento film? Čím je podľa vás výnimočný?

S odstupom času sa stal výnimočný tým, že sme doniesli do filmu úplne novú dramaturgiu, scenár bol voľnejší, doniesli sme nehercov, pretože v tom čase herci hrali v divadle, televízii, v rozhlase, a tu ľudia nemali pocit, že to je nejaká autentická postava, keď videli hercov. Doniesli sme nový vietor v optickom videní a prostredia, v ktorých sa to odohrávalo, boli autentické, nebol tam pocit ateliéru, to znamená, že aj keď sme v ateliéri nakrúcali, tak sme vytvorili také podmienky, ako keby to bolo v reálnom prostredí.

Patríte ku kameramanom, ktorí sú vopred na nakrúcanie precízne pripravení, alebo vám väčšmi vyhovuje improvizácia?

Precízna príprava je nutná, človek musí presne vedieť, do čoho ide, pretože v hranom filme všetky veci, dekorácie, svetlá, musia byť pripravené dopredu. Improvizovať sa dá len na mieste nakrúcania, keď je nejaké špatnejšie počasie, alebo sa niečo sa zmení, vtedy sa človek musí vedieť okamžite prispôbiť daným podmienkam.

Na vás si najviac cenia prácu so svetlom. Akú funkciu plní svetlo vo filme?

Svetlo je jeden z najdôležitejších prvkov kameramana, pretože so svetlom kameraman ovplyvňuje charakter filmu. To je kameramanov najdôležitejší výrazový prostriedok, ktorým si buduje vlastný rukopis. Keď sa pozeráte na viac filmov od toho istého kameramana, všimnete si istý jeho spôsob svietenia, alebo ani nie, to divák nevidí, vidí len jednotnú atmosféru, a tým si kameraman buduje svoj rukopis. Že je čitateľný jeho štýl práce.

Určite je rozdiel medzi snímaním farebného a čiernobielyho filmu...

Samozrejme, čiernobiely film je krásnejší, krásny... fotografickejší, pretože z neho je možno viac čítať kompozíciu, prácu so svetlom atď.

Spolupracovali ste aj s inými režisérmi, napríklad s Petrom Solanom, Jurajom Jakubiskom, Stanislavom Barabášom alebo Martinom Hollým. Každý z nich je iný, ako sa vám s nimi spolupracovalo?

Kameraman musí mať schopnosť adaptácie, musí mať schopnosť spolupracovať s každým režisérom, pretože režisér je za dielo zodpovedný, musí ho kameraman v jeho predstavách podporiť. Každý režisér má iný rukopis... Uher mal skôr výtvarné videnie, zasadzoval akcie do takého prostredia, ktoré už je samo osebe výtvarné. Iní režiséri zas dávali prednosť vynikajúcim hercom... Každý im dáva prednosť, ale oni uprednostňovali prácu s vynikajúcim hercom, to znamená, že práca kameramana bola viac sústredená na ľudskú tvár, na prejav, snažili sme sa dostať sa nejakým spôsobom svetlom a pohybom kamery až pod tú tvár, pod tú optiku, snažili sme sa vedieť vycítiť z fotografie jemné vnútorné pohnutky, záblesky, ktoré posúvajú príbeh dopredu.

Viete popísať spoluprácu s niekým iným, napríklad s Jurajom Jakubiskom? Ako sa vám s ním spolupracovalo?

S Jakubiskom som nerobil na filmoch, ktoré majú výtvarnú hodnotu, robil som s ním film *Nevera po slovensky*, to bola veselohra, tam bol iný štýl práce. Ale zas pocit, že robím s Jakubiskom, bol úžasný, pretože on je výtvarník a je radosť jeho nápady realizovať.

Bol niekto, s kým ste si nerozumeli alebo ste sa nezhodli pri práci?

Viete, také neexistuje – nezhoda. Existuje len isté momentálne nedorozumenie, keď niekto dlho v sebe nosí nápad jedným spôsobom a partner nosí ten istý nápad iným spôsobom a tie dva nápady sú tie isté, len každý ich chce inak realizovať, tak vzniká istý moment napätia, kým sa to nejakým spôsobom zjednotí.

Existujú aj nejaké nerealizované projekty z minulosti?

No... existujú, len o nich nevieme (smiech).

V šesťdesiatych rokoch ste zatriktívili vizuálnu stránku televíznych filmov. Ako vnímate rozdiely medzi filmovou a televíznou tvorbou tohto obdobia?

Televízna tvorba bola pre mňa ďalšou vysokou školou, pretože tam sa obraz budoval na celkom iných princípoch. Tam boli herci, obrovské štúdiá v televízii, priestory, ktoré museli byť tak zasvietené, aby mohli tri kamery alebo aj štyri snímať príbeh súčasne, to znamená, že tam boli veľmi dlhé zábery a všetko muselo byť nejakou svetelne zvládnuté. Mne sa robilo v televízii trochu ľahšie, lebo vo filme sme mali viac času na to, aby sme vedeli záber zasvietiť, vybudovať svetlo, a tam sme to už tak mechanicky preberali, a potom to vplývalo zas späť na prácu v televízii, zas sme vedeli veľmi rýchlo urobiť nejaké dlhé jazdy, komplikované zábery, a zas sme to preniesli do filmu a mne sa to strašne páčilo, takto jedno s druhým sa to prekrývalo a rástlo to nezávisle na sebe, ale ruka v ruke.

Normalizačné obdobie prinieslo umelecký útlm. Ako ovplyvnilo vás a vašu prácu?

Bol to veľký skok, veľká zmena. V tých začiatkoch nikto, teda ani ja osobne, neveril, že je to pravda, ale postupom času sme sa nejakým spôsobom do tej situácie dostali. Najväčší zlom som videl na mojich spolupracovníkoch režiséroch, ako to ťažko znášali, pretože to prinieslo úplne novú formu myslenia, úplne novú spoločenskú potrebu, hovorme tak, ktorej sa vždy veľmi ťažko prispôbuje, pokiaľ sa tomu niekto chce prispôbiť.

V 70. rokoch ste sa prestali venovať dokumentárnej tvorbe a k slovu sa hlásila nová vlna dokumentaristov. Sledovali ste vývin dokumentu naďalej, boli filmy či tvorcovia z toho obdobia, ktorých práca vás oslovila?

Aby som povedal pravdu, sledoval som to, ale nie som tak individuálne zameraný na niekoho, že by bol mojím vzorom alebo obľúbencom. Doba, keď mi začínali nejakú prirastať k srdcu isté dokumentárne filmové postupy, nastala až teraz s novou generáciou, ktorá robí krásne filmy. Sú mi blízke a mám z toho veľkú radosť.

S akými cieľmi ste ako pedagóg nastúpili na VŠMU?

Tak... Je to zložitý, ale oslovili ma, tak som začal skúšať, čo to je učiť, a musím povedať pravdu, nebolo to jednoduché predstúpiť pred ľuďmi a povedať im niečo také, aby si to aj zapamätali, aby si niečo odniesli, ale snažil som sa o to. Boli to také tvrdšie roky, lebo aj učiteľ sa musí učiť, učiť.

Aké boli rozdiely medzi vašou generáciou na FAMU a terajšou na VŠMU v Bratislave?

Mám porovnať študentov na FAMU a terajších? Myslím, že je to stále to isté. Pretože vždy prídu študenti na školu s predstavami, čo by chceli robiť. Samozrejme, že aj vtedy, aj teraz nikdy bez talentu nemôže byť nikto prijatý na školu, to by nebolo dobré. A už potom viac menej tí študenti sú talentovaní, už ten talent ich nejakým spôsobom usmerňuje.

A keď porovnáte katedru kamery v čase, keď ste iniciovali jej založenie, a dnes po dvadsiatich rokoch? Sú nejaké rozdiely vtedy a dnes?

Aby som pravdu povedal, ani nie. Robia sa tie isté cvičenia s tými istými problémami, jedine záznamový mechanizmus sa mení, ten ide strašne rýchlo dopredu, čiže už stále menej cvičení robíme na filmové kamery a pretláča sa digitálna technológia...

Aký je to pocit podávať posolstvo ďalej mladej generácii?

Mám z toho strašnú radosť, keď sa mi to podarí, keď vidím v prvom ročníku, ako mi prinášajú študenti fotografie, ktoré robíme, portréty, svetlá atď. Zo začiatku je to také strapaté, neučesané, vždy chcem, aby to malo taký ten smrad vysokej školy, ktorú navštevujeme, taký jednotný štýl, a už keď koncom roka vidím záverečné práce, už majú istú jednotu, istú krásu, inteligenciu. Väčšiu radosť v živote nemám.

Aký vnímate prístup študentov?

Prístup študentov je prístup k životu každého mladého človeka, každý chce byť hneď krásny, úspešný a bohatý (smiech).

Najvýznamnejšie udeľovanie filmových cien na Slovensku nesie názov práve podľa vášho filmu – *Slnko v sieti*. Aký máte pocit zo svojej práce, ako vnímate cestu, po ktorej ste sa vydali ako mladý chlapec a nezišli ste z nej ešte ani po rokoch?

Vidím to podľa jednej veci. Vrátim sa späť k školským prácam. Toľko, koľko študentov sme prijali na katedru kamery, toľko vykonáva svoju prácu, je tam veľmi malý odpad. Tak vtedy som si uvedomil, že oni vstúpia do takého istého celibátu a chcú radosť a starosti znášať s pokorou a darí sa im to. Každý, kto skončil školu, je prakticky zamestnaný.