

Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:  
**Online lexikón slovenských filmových tvorcov, [www.ftf.vsmu.sk](http://www.ftf.vsmu.sk)**



## VLADIMÍR HOLLOŠ

(10. 4. 1941, Žilina) Slovenský kameraman. V rokoch 1962 – 1967 študoval na Katedre kamery na pražskej FAMU. Počas štúdia navštevoval natáčania najkvalitnejších českých režisérov. Na začiatku kariéry spolupracoval s Dušanom Trančíkom na dôležitých krátkych filmoch ako napr. *Fotografovanie obyvateľov domu* (1968), *Vydýchnuť* (1970) či *Vrcholky stromov* (1972). Zvlášť zaujímavý je i experimentálne ladený krátky hraný film *Symetrála* (1969) režiséra Eugena Šinka. Od konca 60. rokov po koniec 80. rokov pracoval Holloš na desiatkach populárno-vedeckých filmov s režisérmi ako Vladimír Kubenko, Jaroslav Pogran, Milan Černák či Vojtech Andreánsky. V 60. a 70. rokoch pracoval pre Týždeň vo filme a s režisérmi ako Štefan Kamenický, Marcela Plítková, Štefan Orth, Igor Dobiš alebo Štefan Ondrkal. Z jeho celovečernej hranej tvorby treba spomenúť Trančíkovy filmy *Cesta domov* (1976), *Pavilón šeliem* (1982). Opakovane spolupracoval tiež s Vladimírom Kavčiakom (*Ako listy jedného stromu*, *Karline manželstvá*), Petrom Hledíkom (*Chuť vody*, *Miliónový chlap*) či s Jánom Zemanom (*V rannej hmle*, *Opojenie z premeny*). Predovšetkým však s Miloslavom Lutherom na filmoch i seriáloch *Život bez konca* (1982), *Kráľ Drozdia brada* (1984), *Mahuliena, zlatá panna* (1986), *Štek* (1988), *Chodník cez Dunaj* (1989), *Anjel milosrdenstva* (1993), *Konec veľkých prázdnin* (1996) a *Útek do Budína* (2002). Ako docent prednášal na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU i Univerzite Tomáša Baťu v Zlíne.

ŠKOLSKÝ ROK: 2017/2018

ROZHOVOR VIEDOL: Lukáš Šútor

STRIH: Katarína Koniarová

KAMERA: René Kontúr, Marcel Smieško

ZVUK: Peter Markovski

PRODUKCIA: Róbert Slimák

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Zuzana Mojžišová, Eva Filová, Jozef Hardoš

**V roku 1962 začalo vaše kameramanské štúdium na FAMU. Pred tým ste študovali na strednej škole. Ako prišlo k rozhodnutiu prihlásiť sa na FAMU?**

Študoval som na chemickej priemyslovke, ako som sa zúčastnil na exkurziách, tak som zistil, že moc s tým nejako nemám spoločné, keď som videl tie chemické prevádzky. A tak ma začalo zaujímať v tej dobe fotografovanie, otec mal výborný aparát Rolleiflex a tiež fotil, no a mňa to potom tak naozaj začalo veľmi zaujímať... aj cez tú chémiu, tá mi pomohla zase pri procesoch v období vyvolávania filmov, takže som si robil rozličné chemické roztoky či vývojky. Chytilo ma to a začal som fotiť, naozaj všetok voľný čas som trávil tým, že som fotil, takže to ma vlastne dostalo, potom som začal posielat' fotografie na súťaže, kde som vyhrával, a nakoniec som mal kamaráta, ktorý bol redaktorom, začali sme spolu spolupracovať, fotil som k tým jeho reportážam, ktoré robil, no a tak zrazu z toho vzniklo, že sa prihlásim na FAMU, to som už bol zamestnaný v Krátkom filme ako asistent kamery a dostal som sa na prvé prijímacie pohovory, ktoré som urobil, a tak som sa dostal na FAMU. Ma to veľmi zaujímalo, všetok voľný čas som venoval fotografií a úžasne ma to bavilo.

**Prejdime rovno k novej vlne: diela ako *Křik*, *Konkurs*, *Ostře sledované vlaky*, *Intimní osvětlení* alebo *Hoří, má panenko* boli odpremiérované práve počas vášho štúdia. Aká vtedy panovala na škole atmosféra?**

Atmosféra bola úžasná, v Prahe v tom čase byť bolo niečo neskutočné. Pretože tá atmosféra, ktorá bola v tom čase v národe a vôbec v Československu, tá klíma, ktorá sa vytvorila, úžasne priala hlavne v Prahe. V Čechách bolo kultúrne povedomie oveľa väčšie, si myslím, ako na Slovensku, ľudia sa oveľa viacej zapájali do kultúry. Šokovalo ma, že ľudia v električkách čítali knihy, čo vlastne v Bratislave absolútne nebolo, alebo sa stálo pred kníhkupectvami, ráno, šory ľudí, pýtam sa: Čo stoja? Na čo stoja? Lebo na Slovensku sa väčšinou stálo na pivo... Dneska dostanú tovar, štvrtok bol, na Václavskom námestí, kníhkupectvo, plno ľudí... Takže naozaj to, čo som zažil v Prahe v tom období, bolo niečo úžasné. Začalo sa chodiť, uvoľnenie hraníc, celá atmosféra v kultúrnom povedomí, možnosti, ktoré sme zrazu na škole mali, že tam chodili režiséri, kameramani z celého sveta, tak to bolo niečo úžasné. Premietali sa najnovšie filmy z celého sveta. Na školských projekciách sme ich videli oveľa skôr, ako boli v kinách. Prišli dokonca aj z iných filmových škôl, študenti, takže vlastne sa nadväzovali priateľstvá, došli z Anglie, z viacerých škôl filmových, takže zrazu sme mali úžasný pocit povedomia, možností... Dosť ťažko si to dnes predstaviť, vy mladí ľudia nemáte absolútnu predstavu, čo to bolo, že vlastne človek bol tu ako v kletke, nemohol odísť, mal problémy, a tu zrazu prichádzal celý svet a my sme mali možnosť odísť do toho sveta, kto sa chcel ísť nejako vzdelávať sa. Problém bol, že málokto ovládal cudzie jazyky, zo začiatku aj problémy boli, ale veľmi rýchlo sme pochopili, že úžasné je stretávať sa s týmito ľuďmi. Na škole na FAMU nám dávali profesori veľa – a boli to väčšinou ľudia z praxe, kameramani na Barrandove. Už v tom období, ešte za socializmu, mali možnosť chodiť oveľa viac robiť filmy do Nemecka alebo do iných štátov, takže oni mali naozaj skúsenosti a vedeli a poznali celé to zázemie, čiže my sme sa dostávali k veciam v podstate hneď na začiatku, sme poznali kinematografiu európsku, svetovú, a tak isto sme sa dostávali aj k technickým veciam, k novým kamerám a vôbec, novej filmovej technike. Lebo keď robili tu Nemci alebo Američania v čase socializmu, boli tak zrobené zmluvy, že vlastne ostávala technika tu, lebo bol problém nakupovania týchto kamier, neboli na to peniaze. Preto celá technika ostala na Barrandove. No a my študenti, keď sme išli na prax, ktorých si nás brali títo naši profesori, tak sme sa stretávali s tým najnovším, čo bolo. Tak to bolo naozaj pre nás nesmierne, ja som v podstate ešte roky z toho žil, pretože na Slovensku bol problém... Tí Česi nejak nehovorili, nejak sa to nepublikovalo, ale naozaj tam aj v tom socializme chodil ten svet filmový vlastne

stále a stále mali kontakty, o ktorých sa bohvieako nehovorilo, tu na Slovensku to v podstate absolútne neexistovalo. Ľudia, ktorí boli v slovenskom filme, tak tí väčšinou boli z iných profesií, boli to ľudia, ktorí nerozumeli filmu, báli sa, boli sem dosadení v podstate politicky, cez stranu, boli dosadzovaní a vlastne profesii nerozumeli, a preto sa aj báli, chceli ostať v tých funkciách, ale pomôcť tomu filmu bohvieak nepomohli.

### **Čo novovlnní kameramani ako Kučera alebo Ondříček? Ovplynili vašu tvorbu?**

Celá tvorba nebola len týmito dvomi kameramanmi ovplyvnená. Bolo tam plno známych mien, bývalí absolventi FAMU, naozaj, keď sa človek stretol s týmito ľuďmi, bolo to úžasné, nás študentov brali ako kolegov. Zúčastňovali sme sa nakrúcania v podradných profesiách, alebo sme sa prišli len pozrieť, to bolo úžasné obdobie. Mali sme vtedy zadarmo všetky divadlá, začal Semafor, všade sme mali voľný prístup, prišiel som do kina a povedal som, že som z FAMU, a hneď dali dole stoličku, pozeral som, aj keď bolo vypredané na film, takže naozaj, to, čo sme mali my, tak sme mali otvorené dvere vlastne všade. Keď sme povedali, že sme z FAMU, bolo to tak v podvedomí, že skoro každý Čech vedel, čo je to FAMU. Naozaj sme zo všetkých strán mali podporu, či sme niekoho oslovili, aby nám hral vo filme; platí, že aj tí najlepší českí herci nemali problém hrať v našich inscenáciách, či to bol Kopecký, ozaj, tie najväčšie hviezdy, keď mali čas, radi prichádzali, hrali, pomáhali našej práci, čo bolo jedinečné. Ale myslím, že to existuje aj tu, ale v tom období to bolo pre nás niečo neuveriteľné, lebo také osobnosti sa bál človek osloviť, a zrazu nebol problém s nimi spolupracovať a spolupracovali veľmi radi. Napríklad ja som robil inscenáciu, to bolo v druhom ročníku, s Martou Kubišovou, hrala tam ona bez problémov, došla z festivalu z Lipska, kde bola už vtedy úžasne obľúbená, nemala problém s nami, do šatne nás vtedy zobrala... No veľa hercov, to keby som mal spomínať, kto, ako s nami jednali títo herci a aké možnosti sme mali naozaj, to bolo úžasné.

### **Na začiatku kariéry ste spolupracovali s Dušanom Trančíkom, taktiež absolventom FAMU, a natočili niekoľko skvelých filmov. Napríklad *Fotografovanie obyvateľov domu* v roku 1968. Ako ste sa dostali práve k tejto rodine a k tomu domu?**

No, viete ono nič nie je zadarmo. Veľmi sme pracovali na obhliadkach. Ja som poznal Kysuce, poznal som Oravu, poznal som v podstate aj Vrátnu a okolie, no tak sme chodili a hľadali. No a neďaleko Vrátnej, tam bola jedna usadlosť, a v nej dom, tento sa nám veľmi páčil aj polohou, aj ľuďmi, ktorí tam boli. Dušan Trančík bol vždy taký rebel proti socializmu hodne vo veciach, ktoré písal. Aj v ďalších filmoch, ktoré som s ním vytvoril, nejakým spôsobom rebeloval. V tom období nebolo možné rozprávať priamo, otvorene, vždy sa hľadali možnosti, akým spôsobom bojovať alebo kritizovať, čo sa dialo v politike. A to bola úžasná vec, demonštrovať, ako tí ľudia v malom kradnú, kradli aj elektrinu, čo si myslím, že v tom filme nie je, ale oni stavali tak, že si pomáhali, všetci známi prišli, robili, zapojili sa na elektrinu, ťahali na čierno (smiech), budovali domy. Tam je práve vo filme úžasný dialóg, keď sa rozprávajú muž so ženou, ako sa majú dobre, že čo im vlastne tento štát dal, že vlastne vďaka. Syn, najstarší, ktorý pracoval, že má aj natiahnuté žily, je dosť zničený už ako mladý človek, a na to hovorí, že sme si spravili tento dom vďaka socializmu... Naozaj všetci museli robiť manuálne veľmi ťažko, aby si vybudovali tento dom. A je to robené v rozličných obdobiach, chceli sme tam dať jar a leto, jeseň, že to vzniká vo fázach, malo sa tam vystihnúť, že tak dlho sa stavia, ale v podstate bol dom stále rovnaký. A ešte jedna vec; všetky tieto veci mal Trančík neuveriteľne napísané, neboli náhodné, ale naozaj veľmi tvrdo pracoval na scenári. Pretože podmienky za ktorých sme filmovali, to sa nedá zrovnávať teraz, mali sme násobok materiálu povedzme jedna k piatim, čiže mohli sme ísť všetko na jeden, maximálne

dva zábery a už nebolo možné opakovať. A film je robený ako javisko, kamera je totálne statická a vlastne sa len pohybujú herci. Takže dlhé zábery, kde som musel naozaj zobrat kameru; zo začiatku som mal takú, ktorá mi nevydržala ísť v jednom kuse tých stodvadsať metrov materiálu, tak bolo ťažké opakovať tieto veci, naozaj, keď sme už trikrát niečo zopakovali, tak sme sa báli, že v podstate už nebudeme mať materiál na dokončenie.

**V roku 1971 ste vytvorili portrét Jána Smreka (film *Vydýchnuť*), pokúsili ste sa k veršom Jána Smreka čítaným Jánom Smrekom nájsť vhodné asociácie vo filmovom jazyku. Ako prebiehal postup pri výbere záberov k jednotlivým veršom?**

To bola precíznosť scenára. My sme išli naozaj podľa scenára, dopĺňali sa nejaké veci, ale všetko bolo vlastne vymyslené. Trančík bol naozaj neuveriteľný v týchto veciach; presne vedel napísať scenár, ktorého základ bol veľmi pevný. A niektoré scény sa len v podstate dotvárali podľa exteriéru alebo podľa počasia, herca. Čiže on donútil Smreka recitovať báseň, on dosť zle hovoril a ešte mu dal do úst báseň so slovami, neviem to presne teraz odcitovať: „nikdy som nič nevytvoril alebo nenapísal, čo by bolo nejak dobré“; sám zhadzuje svoju tvorbu, ktorá bola jedinečná, a to vlastne recitoval on (smiech). Mali sme dosť problémov, ale každého vedel nejako presvedčiť. Aj v ďalších filmoch, o ktorých by sme vedeli rozprávať, veľmi presne išiel za tým, čo chcel, a za každú cenu, aj za cenu dlhých prehovaraní, ale až takého otupenia týchto ľudí. Výborne zábery sme potom s nimi natočili, lebo tí ľudia už vlastne zabudli na kameru, tie boli samozrejme hlučné, neboli zvukové, zrazu z ticha, keď kamera začala hučať, tak to strašne ovplyvňovalo ľudí, ktorí boli pred kamerou prvýkrát. On ale vytvoril takú situáciu, že už prestali kameru vnímať a začali byť svojskí. Myslím si, že toto je jeden z filmov, ktoré sú na veľmi vysokej emotívnej a výtvarnej úrovni. Vlastne nás inšpirovala tá poézia, aby sme to vytvárali. Je tam jedná úžasná sekvencia s vlakom, ktorý stojí v krajine a my sa blížime s kamerou cez vozne. Vtedy som si ako kameraman musel preostrovať sám, preclňovať veci, čo je teraz všetko automatické. Takže sme tam, myslím, spravili kus roboty. Snažili sme, aby to bol výtvarný film. K tej poézii, tá nás ovplyvnila, cítili sme ju, ale naozaj to bola zásluha Dušana.

Ešte jednu vec by som k tomuto filmu mal; triky sme robili na Barrandove. Triky na kamere bohvieako nefungovali alebo boli v začiatkoch. A chcel som spomenúť, že čo nám FAMU a Barrandov dali: boli to ľudia, ktorí milovali svoju prácu, boli nadšení. Dostali sme sa k trikovému kameramanovi, ktorý otvoril trezor, začal nám ukazovať, čo všetko vie. Oboznamoval nás s tým, lebo to bol jeden z prvých filmov, ktoré sme robili myslím po *Fotografovaní obyvateľov domu*, toto bol taký čiernobiely film, a naozaj nás aj nahovoril, teraz, keď tak spätne som videl film po skoro, preboha, päťdesiatich rokoch, tak som si samozrejme hovoril veci, ktoré sme nemuseli robiť, lebo sme robili tak... vlastne on nám to ukázal, sa nám to páčilo cez raster, čiže ten obraz bol zrnitý a každé okienko by malo mať inú polohu, zmenenú, aby sa raster pohyboval. Takto bol statický raster, no a to mi teraz vadilo. Ale plno vecí bolo v tom filme jedinečných. Potom, keď som urobil ďalšie filmy, kde ma donútili robiť triky na Kolibe, že aj naši ľudia sa museli učiť. No ale viete, ten prístup na Kolibe, čo sa týka profesie, bol taký... akože robili svoju prácu, ale nie s nadšením: nevyužívam možnosti, nehľadám veci. Ale postupom času sme sa spoločnými silami dopracovali k niektorým výsledkom tiež kvalitným.

**Film *Vrcholky stromov* z roku 1972. Kto prišiel s nápadom: opakujúcim sa zväčšovaním a zmenšovaním obrazu a ako sa tento efekt dosiahol?**

No, to je ďalší film, ktorý sme s Trančíkom robili. To je pre vás už nepredstaviteľná situácia, že na film nám strana a vláda dala určité množstvo peňazí. Tie peniaze boli na film, bolo tam

započítaných, ja neviem, desať filmov, ktoré sa robili pre Kolibu, potom boli filmy pre televíziu, potom krátke filmy, krátkych bolo nejakoko okolo sto a bolo potrebné robiť filmy k straníckym výročiam. To boli zákazky, kde oni vyžadovali, že chceme film, povedzme, o brigáde socialistickej práce. A tieto filmy boli jednoznačné, boli urobené len aby boli, aby sme dostali na ďalší rok zase peniaze na množstvo filmov, tak to bolo spravené spôsobom, že to boli nezáživné filmy. Trančík si vymyslel scenár, naozaj, o brigáde socialistickej práce, ale dostal zaujímavú formu. Tam je skrytá taká vec, že čo tá brigáda socialistickej práce bola. On vyznieva, keď si to človek pozrie, ironicky, ale je na vysokej filmárskej úrovni. Dávali sme si podmienky, že chceme širokouhlý film. Taká optika bola len Barrandove, vyžadoval som transfokátor s veľkým rozsahom, a ten sme dostali z Prahy. Trančík si vymyslel žirafu v tom filme, len prepraviť žirafu zo zoologickej záhrady do kameňolomu, dospelé žirafy neprežijú takýto prevoz, len mláďatá, my sme chceli dospelú žirafu. Tak sme to urobili v zoologickej záhrade. Ale povymýšľal si do toho také veci, ktoré ten film ozvláštnili, dali mu náboj aj komický veľakrát, zaujímavý, čiže urobili sme ten film tak, že dostal striebornú cenu v Lipsku. To bol festival krátkych filmov, svetový festival, tam chodili filmy z celého sveta, čiže nebolo jednoduché dostať tam cenu, lebo tam bola konkurencia z celého sveta, naozaj tam boli úžasné filmy. Ja keď som niekoľkokrát bol na tomto festivale, bol som na základe tohoto, že sme vyhrali, tak nás pozývali potom aj ďalej, tak to bol festival úžasný. Taký festival nebol na celom svete, kde bolo možné vidieť naozaj v tak úžasné filmy. Takže cena to bola mimoriadne veľká, nikto takú nedostal ani pred nami, ani po nás v rámci Československa.

Aha, vy ste sa pýtali, trochu som sa zahovoril, vlastne na to zväčšovanie a zmenšovanie. No, to bolo presne v scenári, Trančík napísal ten scenár takýmto spôsobom, naozaj úplne presne. Ešte by som chcel povedať, Smreka sme robili v trikovom oddelení v Prahe, tu sme robili v Bratislave, kde som odmietol robiť, lenže prišiel do Bratislavy jeden úžasný pracovník, vedúci laboratória, pán (Robert, pozn.) Hardónyi, možno ho nazvať svetová kapacita; naozaj rozumel filmu, technicky zdatný, mal niekoľko patentov, čo sa týka predného pozadia, trikového snímania, a kúpil Oxberry zariadenie, veľmi drahé, v podstate len v málo laboratóriách v Európe mali vtedy toto zariadenie. Len, bohužiaľ, robil na tom človek totálne nevzdelaný, vôbec ho nebavilo jeho zamestnanie. Keď prišlo toto zariadenie, bolo sa na ňom treba naučiť robiť. Na Kolibe sme urobili takú komisiu. Povedal som svoje požiadavky a tento pracovník, ktorý bude robiť Oxberry, nám povie, že či to vie spraviť alebo nie. Potom, keď sme došli k realizácii týchto vecí, tak bol všetko problém. My sme chceli tehlovo červené titulky, on hovorí, že máme len jeden červený filter, len takýto vám viem urobiť, ale hovorím, kamerové oddelenie je len dvesto metrov od vás, on hovorí, no dobre, ja tam mám objednávku dva roky a ešte mi neposlali, no lebo máte taký problém sa zdvihnúť, ísť dvesto metrov, vybrať si filtre a doniesť naspäť... Čiže asi takýmto spôsobom. Ale potom; chceli sme z úplného bodu, totálne z bodky zväčšiť obraz širokouhlý na veľký formát. Tak to bolo tiež možné iba technicky, pravítka si tam robil, naznačoval veci, čiže nebolo to možné urobiť až tak veľké. Lebo pocit z bodu, keď obraz vylezie na veľké plátno, tak je to úžasné, keď človek vletí do toho obrazu, chceli sme, aby to bolo naozaj také, že vletím, dostanem sa do toho záberu. No, spravilo sa to tak, ako sa urobilo, niektoré veci sa podarilo spraviť, niektoré boli menej podarenejšie. Ale potom som sa dozvedel, prečo na Barrandove bolo toľko ľudí, ktorí profesiu ovládali perfektne. Došlo mi to, keď som čítal niektoré knihy. Počas vojny, keď Američania bombardovali ateliéry v Nemecku, celá ekipa nemecká, a Nemci boli naozaj vtedy technicky zdatní, mali naozaj režisérov, dá sa povedať, svetová špička, došla na Barrandov a Česi mali možnosť dostať sa k najlepšej technike, vidieť, ako robia títo ľudia. Na Slovensko zo začiatku prichádzali českí kameramani a učili nás a my sme sa naučili to, čo oni získali do Nemcov. Takže vlastne *Vrcholky stromov*, to bol film, ako som niekoľkokrát spomenul, presne spísaný, všetky veci, dialógy, tam bolo cítiť, ja neviem, či ste ten film

videli, ale bolo cítiť, že dáva do úst totálnym nehercom, robotníkom, zrazu presné dialógy. Forma bola tiež zaujímavá, presadil si ju, naozaj pôsobila jedinečne. Keď sme premietali film pracovníkom kameňolomu neďaleko Trenčína, boli nadšení a ten film je stále dobrý, ešte aj teraz, keď sa pozriete, on má svoju hodnotu, kultúrnu aj filmovú, človek vidí, že keď je film dobrý, tak aj po päťdesiatich rokoch má čo povedať alebo osloviť.

**S Dušanom Trančíkom ste spolupracovali aj pri dlhometrážnych televíznych filmoch. *Cesta domov* napríklad, rok 1976, alebo *Pavilón šeliem*, rok 1982. Mala tvorba v televízii aj nejaké obmedzenia?**

Nemala, ak sa jednalo o televízne filmy. My sme mali techniku filmovú. Ani produkčne, časovo, v podstate sme si vedeli vydobýť podmienky, dá sa povedať. Toto bola filmová realizácia, ktorá bola robená pre televíziu. V tom období boli televízne obrazovky malé, nekvalitný bol obraz, tak sme sa museli prispôbiť. Lebo obraz bol strašne degradovaný, kým sa dostal na obrazovku, museli sme prispôbiť veľkosti záberov, snímanie, čo sme niekedy rešpektovali, niekedy ani nie. Samozrejme sme to robili skôr pre filmové plátno. Keď sa film dostal na televíznu obrazovku, tak to bola katastrofa; film založili akokoľvek, na prvý záber sa spravila filtrácia – farebnosť a hustota obrazu, povedzme, nedajbože ste začali film nejakým podvečeným záberom, tak bolo všetko za inej atmosféry špatné... Takže párkrát som mal aj neskoršie veľké problémy, radšej som bol pri filtrácii osobne. Viete, keď robíte film, na ktorom si dáte záležať, robili ste ho dlho, a zrazu vám technika takýmto spôsobom totálne... Divákovi by to možno až tak nevadilo, ale ja som si myslel, že zomriem, ako dehonestujúco bol ten obraz zlikvidovaný.

**Pre Štúdio dokumentárnych a spravodajských filmov ste natočili množstvo filmov. *Z Návštevy prezidenta Ludvíka Svobodu v Bratislave v roku 1968* ste získali kvalitný materiál. Ako sa začínajúci kameraman dostal až k prezidentovi?**

Po skončení školy som nastúpil do Krátkeho filmu. Zo začiatku sa ma tí režiséri dost' báli, viete; mali svojich kameramanov a my sme boli z tých, ktorí došli z FAMU. Mali svojich a mali dojem, že si nemusia s nami rozumieť, boli to starší ľudia. No, mali sme možnosť robiť aj v Spravodajskom filme, čo bola pre mňa naozaj úžasná škola, pretože mi pomohla v rýchlosti myslenia, v rýchlosti ovládania kamery. Spravodajstvo ma naučilo veľmi rýchlo reagovať na veci, ktoré sa diali pred kamerou. Precloňovanie, preostrovanie sme sa naučili robiť ručne. Na tomto filme, ktorý hovoríte, som sa zúčastnil ako jeden z kameramanov Spravodajského filmu, ktorých tam bolo päť či šesť, takisto z Krátkeho filmu asi desiaty sme na tom robili, takže ja som ani nesedel v tom aute, to som nebol ja, čiže som bol v štábe jeden z desiatich kameramanov, takže nemôžem povedať, že som sa tam nejakým zúčastnil. To bolo zo začiatku, keď som prišiel na Spravodaj. Ja už si to skoro nepamätám; ľudí som robil, prechod toho auta a také veci, to sme mali rozličné stanoviská. Samozrejme, nedalo sa presúvať, bolo strašne veľa ľudí, boli sme na stanoviskách, takže ten film v podstate nie je moja zásluha, minimálna.

**V roku 1969 ste snímali *Symetrálu*, metaforu doby, pochovaných nádejí... Je zaujímavé, že to bol ideovo úplne odlišný film. Ako ste na tom pracovali?**

Režisérom tohto filmu bol Eugen Šimko, čo bol úžasne nádejný režisér v Krátkom filme, a bol to v tom období veľmi odvážny film. Pre mňa jeden z prvých filmov, kde som sa zoznámil s prácou hercov. Musím povedať, že Eugen mal film presne do detailu vymyslený. Dokonca si sám našiel aj niektoré exteriéry. Ja som k tomu filmu prišiel tak, že naozaj som

len nasnímal, samozrejme, dal som svoju invenciu, ktorú som v tom období mal. Úžasným spôsobom ho mal vymyslený a bol to veľmi protisocialistický film celým spôsobom, ako bol napísaný, spravený. Samozrejme podľa toho, ako bol urobený a ako bol protisocialistický, tak aj skončil v trezore. Takže ho vlastne verejnosť vôbec nepozná. Potom, ako bol režisér rehabilitovaný po 89., neviem, či znova prišiel do kín. A ja som ho videl tiež po dlhých rokoch. Myslím, si, že je veľmi zaujímavý, má v sebe úžasný náboj a dá sa povedať, že v podstate neukazoval len dobu, v ktorej vznikal, ale platnosť je všeobecná. Mňa režisér nezasvätil do scenára. Moc sa s tým scenárom nepracovalo, bál sa aby mu nezastavili nakrúcanie. Aj predtým ho dosť zatajoval. Vedel som len niektoré veci. Kde budeme točiť, čo budeme točiť. Ale naozaj mal všetko nájdené, robil sa v tichosti, pretože už očakávanie bolo viac menej jasné. A naozaj som sa tam veľa naučil. Bola to taká prvá škola, čo sa týka práce s hercom, profesionálnym herectvom.

**V *Premenách nížiny* v réžii Jaroslava Pograna sú zábery z helikoptéry. Aké problémy môžu vzniknúť pri takomto spôsobe natáčania?**

Viete, zase je to celé dobou. V tom období bol problém so zariadeniami. Myslím zariadenia na odstránenie trasenia helikoptéry. Helikoptéra má vysoké vibrácie. Raz sa mi v jednej helikoptére, ktorá silne rezonovala, rozpadla počas nakrúcania optika. Snímali sme primitívnym spôsobom. Z ruky, cez otvorené dvere alebo okno. Tak, že sme z tých dverí trčali a vyrábali zábery totálne primitívnym spôsobom. Napríklad sa mi stalo, že na začiatku, ako som začal spracovať v Spravodajskom filme, dostal som na starosť „letopisy“, vtedy sa robili časozberné zábery, bola to stavba Mostu SNP. To som mal na starosti. Vždy, keď sa tam niečo menilo alebo postavilo, tak som išiel a natáčal. Postupne sa to zberalo. Zavolali, že chcú niečo nové. Lebo oni si zadali tému. V Spravodajskom filme som mal niekoľko takých letopisov. Natočil sa materiál, ktorý sa skôr alebo neskôr použije. Stretli sme sa dvaja amatéri. Vymyslel som si, že bude fajn natočiť to z lietadla, preletieť okolo hradu, a tak ukázať tú trasu. Zdola sa to nedalo nijakým spôsobom natočiť. Zhora tú trasu; presne jak tá cesta príjazdová je a jak bude most a ako sa bude vchádzať do mesta. Vybavilo sa lietadlo, šiel som na Vajnorské letisko, tam bolo športové lietadlo, mladý pilot, ktorý ešte tiež s nikým nerobil zábery kamerou. Rozmýšľali sme, ako to urobiť. Tak sme vysadili dvere z lietadla, ja som si zobral kameru do ruky, mňa priviazal takým trojmetrovým lanom a išli sme. Ako sme oblietavali most, tak samozrejme naklonil lietadlo, ja som kľáčal a točil som záber. Ako sa stále nakláňal viac a viac, začal som sa šmýkať a išiel som vypadnúť cez dvere. Rukou som sa zachytil rámu dverí a som si hovoril, keby som vypadol z toho lietadla, čo by sa vlastne stalo; visel by som pod lietadlom na lane. Za takýchto podmienok sme točili, tak sa začínalo a tak nezmyselne sme točili. Potom bolo vymyslené zariadenie, ktoré sa dávalo upevniť pod lietadlo. Z kabíny sa dala zapnúť iba baterka a išlo to. Len tam ste mali jeden širokouhlý záber a nevideli ste, čo snímate. Nebola tam ešte obrazovka. Takže to boli pekné zábery, plynulé, nedrcalo to. Bolo to lietadlo, nie helikoptéra. A ten záznam bol dobrý, len vlastne ste nevedeli čo bude vidieť. Ďalšia vec bola, že sme dávali dopredu sklo alebo optiku, nejaký hmyz alebo čokoľvek sa tam mohlo chytiť, a vlastne celý záber bol pokazený. Maximálne ste tam mohli mať malé množstvo materiálu, lebo samozrejme, keď ste chceli prebiť novú kazetku, museli ste pristáť. A mám plno iných historiek z točenia, ktoré sú presne na takejto úrovni amaterizmu. Samozrejme, že na Západe boli zariadenia, ktoré úplne odstraňovali vibrácie.

**V roku 1979 ste pracovali na viacerých projektoch. Bol tu film *Ako listy jedného stromu* od Vladimíra Kavčiaka, kde Dana Syslová stvárňovala Boženu Němcovú. Ako sa vám spolupracovalo s Vladimírom Kavčiakom?**

Vlado Kavčiak bol veľmi zodpovedný. Presne vedel veci zorganizovať, vedel si zaistiť hercov. Mal taký dar presvedčať ľudí, čo je potrebné u režiséra. Práca bola veľmi pekná. Bola to časť života Boženy Němcovej na Slovensku. Televízny film, ktorý sa robil filmovou technikou. Možnosti sme mali veľmi slušné. Naozaj, čo sme potrebovali alebo aké exteriéry sme si našli, tak ekonomicky nebol problém. Práca s režisérom Kavčiakom bola dobrá. Naozaj si myslím, že tie filmy boli na slušnej úrovni a že nestratili na kvalite, nezostarli, stále majú kultúrnu hodnotu.

**V roku 1979 ste spolupracovali aj s Jurajom Jakubiskom. Išlo o film *Postav dom, zasad' strom*. Jeho prvý film po zákaze filmovať. Nenakrúcali ste sám, ale spolu so Stanislavom Doršicom. Prečo dvaja kameramani? A v čom sa vaše funkcie odlišovali?**

Jakubisko predtým točil s Igorom Lutherom a kameraman Doršic robil Lutherovi pomocnú kameru, čiže Jakubisko bol na Doršica zvyknutý. Ja som s tým súhlasil. Naša spolupráca spočívala v tom, že ja som mal na starosti svetlá a svetelnú atmosféru, on mal na starosti kameru a švenkovanie kamery. Bol veľmi zdatný, lebo prvé Jakubiskove filmy boli robené hlavne z ruky, s čím som ja nemal až takú skúsenosť. Vo veľa scénach sa vyžadovalo mať dve kamery. V podstate som bol rád. A aj sme sa dopĺňali; keď bolo treba počas filmovania ísť do Bratislavy, do laboratórií, pozrieť sa na materiál. Množstvo aj tých vecí robil Doršic, a nejak na filme to nie je vidieť. Ale prácu so svetlom, prácu s atmosférou, to som mal ja na starosti. A sú tam úžasné trikové zábery; padanie auta do priepasti. Viete, vtedy triky nebolo možné robiť takým spôsobom ako teraz. Teraz sa dá všelijak v postprodukcii robiť také veci, čo v tom období sme ani vo sne nemysleli, že také niečo je možné robiť. Lebo triky, ktoré sme robili cez Oxberry... Predstavte si: z negatívu trebalo urobiť intermediát materiál- duplikát, čiže sa vlastne strácala ostrosť, farebnosť týmito duplikačnými procesmi... Teraz; kým sa urobil duplikát, kým sa urobil trik, trvalo to niekedy aj tri týždne, aj mesiac, kým ste ten trik videli... A teraz napríklad trik nebol dobrý alebo nejaká vec... Čiže znova všetko toto opakovať. Bol to veľmi zdĺhavý a náročný proces. Viete, keď bolo viacero expozícií a kopírky neboli až tak kvalitné, tak obrazy medzi sebou pracovali. To boli problémy, ktoré vtedy boli. Takže väčšinou sa triky robili ako reálne, skutočné... Takže padanie do priepasti, napríklad, tam bolo jedine, že boli rýchlo-frekvenčné kamery, ktoré sme použili... No a napríklad zabezpečenie bolo minimálne, viac menej žiadne, čo sa týka bezpečnosti. Ja som visel v priepasti na lane. Bol tam jeden horolezec, ktorý ma pustil dvadsať metrov do tej priepasti, aby som videl auto, ktoré bolo nado mnou, ako padá do priepasti. V postate len na takej skale som stál, no a tá labilita... (smiech) srdce v krku... (smiech) Hrozným spôsobom sa to vyrábalo. To, čo je teraz možné, čo si len vymyslíte urobiť veľmi jednoduchým spôsobom, tak vtedy to naozaj bolo na hranici, dá sa povedať toho, že to všetko tak dobre dopadlo, že sa nestali nejaké nešťastia. V podstate, že nás nejaký filmový pánbožko chránil, lebo naozaj tam sa robili hrozné veci... I na viacerých filmoch, ktoré som zažil... Boj o Duklu, napríklad. Film (*Brána k domovu*, 1975, réžia Jozef Medved' – pozn.), kde bola vojnová technika. Napríklad som si postavil kameru, to bolo v zime, vo vojenskom priestore, mrzlo a bola strašne tvrdá zem. A naraz vojak, ktorý sa tam pozeral. Vojaci tam hrali, ale aj sa pozerali. Došiel za mnou, hovorí: „Prečo ste sem dali tú kameru?“ Hovorím: „Tu sa mi zdá, že je to veľmi dobré miesto.“ On hovorí: „Ale tu je najväčšia výbušnina, ktorú sem zakopali a vy na nej rovno stojíte.“ A keď sa odpálila z iného stanoviska... to, keď som videl, tak by z nás nič nebolo ostalo...

Nechcem ani ďalšie veci spomínať. Celá profesionalita bola otrasná... Lebo robili to ľudia bez skúseností, viac menej amatéri. No postupne treba budovať tieto veci.



**Jakubisko nebol len režisér, ale aj kameraman. Či to bolo cítiť v jeho prístupe ku kameramanom...**

Jakubisko mal neskutočné výtvarné videnie... Viete, on aj kreslí... Keď som došiel bývať na kolej, na internát v Prahe, on s kameramanom Barlom práve robili... Picassov obraz, Guernicu si kreslili do izby, veľkú asi 3 x 2 metre. Čiže, to je človek, ktorý naozaj ovládal neskutočným spôsobom výtvarnosť. Je mu strašne blízka. Jeho filmy sú nádherné, čo sa týka výtvarnosti. Ja si myslím, že u neho prevláda skôr cit pre výtvarnosť, ktorým si vás získa, ako dejovosť. Takže je s ním radosť robiť, pretože on ovláda veci, čo sa týka kamery, to je radosť pre kameramana, že môže robiť s ním.

**V 80. rokoch začala vaša dlhoročná spolupráca s Miloslavom Lutherom. V spolupráci s nemeckou produkciou ste spolu s Lutherom natočili dve rozprávky: *Kráľ Drozdia brada a Mahuliena, zlatá panna*. Predpokladala spolupráca s Nemcami kvalitnejšiu kamerovú techniku?**

Viete, tam boli spravené zmluvy, koprodukčné zmluvy, kde oni zabezpečovali hercov zo zahraničia a aby mali rozprávky sledovanosť v Nemecku, museli to byť známi herci. Lebo naši herci im nič nehovorili a oni potrebovali dosadiť osobnosti známe v Nemecku alebo v Európe. Čo sa týka techniky, mohol som si pýtať nejaké filtre alebo možno optiku. Oni dávali peniaze na materiál, zabezpečovali spotrebu materiálu a hercov. Čiže my technicky sme to nejako zabezpečovali... Jediná vec, ktorá bola v tom období úžasná a kde nám pomohli, lebo laboratóriá boli dosť v dezolátnom stave u nás, čo sa týka čistoty... Keď ste došli na vrátnicu na Barrandov, tak si pre vás prišiel človek, dali vám návleky na topánky, a tak ste mohli ísť do laboratória. Tu ste mohli ísť do laboratória strižne napríklad vo vibramkách, kusy blata vám odpadávali... Nikomu to nevadilo. Naozaj to bolo jedno korzo, hlava nehlava sa chodilo po laboratóriách. No Nemci veľmi dbali na čistotu negatívu... Boli dvaja technici, ktorí dennodenne kontrolovali negatív, zaznamenávali každú špinu, vytýkali, snažili sa, aby boli negatívy vyčistené, kvalitné. Naozaj začal byť v laboratóriách väčší poriadok. No mne sa napríklad stalo, že film, ktorý som robil s Jakubiskom, *Postav dom, zasad' strom...* predstavte si túto vec. Prvý môj hraný film, ktorý bol naozaj vážna vec... Dali premerať negatív, originál negatív človeku, ktorý bol zamestnaný v laboratóriu 2 týždne, mal negatív založiť, mechanickým pretláčaním zmerať dĺžku negatívu. On ho zle založil a celý materiál bol poškrabaný. Poškrabaný materiál a emulzia. Dva súvislé škrabance. O šiestej ráno mi zvoní doma telefón, aby som ihneď prišiel do laboratórií. A ja sa pýtam: „A prečo?“ Aby som dal súhlas, že budú regenerovať negatív, lebo je poškrabaný... A keď som toto počul, tak som skoro (smiech) chytil mŕtvicu. Hotový materiál, celý film... Jediné, čo je dôležité, je negatív, hej, z celého toho snaženia, a ten je poškrabaný. Teraz tam bola suita, šéf strany, potom riaditeľ filmu, všetci chceli odo mňa súhlas na regeneráciu... Lebo sa môže stať, že emulzia sa trochu roztiahne, môže sa sceliť, ale môže sa stať, že sa odlúpne a odpadne celá, ostane len podklad, fólia... Hovorím, dobre, a čo ten, kto dal súhlas merať tento materiál človeku, čo je... Materiál, čo má najväčšiu hodnotu. Nič inšie na Kolibe nemá hodnotu, len to, čo sme spravili, čo urobili filmári, čo ostalo ako negatív alebo čo ostalo ako film. Tak kto dal súhlas, aby to robil takýto človek? Tak nech dá súhlas aj k tomuto. Prečo ja mám dávať súhlas, hoci som nič nezapríčinil? A to bolo neskutočné. Nakoniec sa to podarilo tak sceliť, že to absolútne nie je vidieť. Prvý hraný film, ja som myslel, že som skončil kariéru, lebo viete, kto vám povie, že vy ste to nezapríčinili?

**Na začiatku 80. rokov ste s Lutherom pracovali aj na seriáli *Život bez konca*. Teraz pred nahrávaním rozhovoru ste mi povedali, že by ste radi o ňom porozprávali...**

To bolo v podstate ako päť celovečerných filmov naraz. Bol robený filmovou technikou. Naozaj možnosti, ktoré boli vtedy v televízii, sa dali zrovnať s tými, čo boli vo filme. Nebol to bol veľký rozdiel. Režisér naozaj ovládal scenár. Neuveriteľne podrobne. Tých päť scenárov, päť celovečerných filmov za sebou. Opakujúce sa scény, dvor v prvom, druhom, treťom, postavy, ktoré sa vyvíjali. Strašná náročnosť. Je to podľa Švantnera. Veľmi rozsiahle epické dielo, ktoré keď som čítal... Režisér na tom pracoval niekoľko rokov, postavy presne poznal... Naozaj, Slavo Luther je neskutočne zodpovedný, precízny režisér, do detailu má všetko premyslené. Pre mňa ako pre kameramana to bola škola... Exteriéry sme si našli po celom Slovensku. Naozaj, skoro všade sme točili. A na Záhorí sme našli jeden dom, v ktorom sa všetko odohrávalo. Tie veci neboli ateliér, všetko realita, reálne prostredie. Pozerám sa, čo vlastne budeme robiť: Prvý diel dvor, druhý diel, tretí, štvrtý, piaty. Povedzme šesť rozličných dvorov, jeden za druhým.... Nie vždy sa nedokončili tie scény, vždy niečo ostalo pre ďalšie, čiže vyznať sa v atmosférach, nadväzovať. No tak to pre mňa bolo niekedy nemožné rozprávať sa tak dlho s režisérom o scéne, čo ako nadväzuje. Tak naozaj veľmi ťažko som sa do toho dostával a mal som z toho pocit úzkosti pred tým, akým spôsobom budem dotáčať do týchto scén. Teraz je to strašne jednoduché. Natočíte scénu, pred natáčaním si ju pustíte veľmi kludne. No vtedy, čo som si mohol pustiť? No nič. Točilo sa na filmový záznam, ktorý som si nemal možnosť pustiť. Teraz je tá záležitosť veľmi jednoduchá. Pred natáčaním si pustíte, čo ste dovtedy natočili. Presne viete čo to bolo, nie je problém. Ale vtedy som si to musel všetko pamätať. Takže naozaj som mal veľakrát pocit zodpovednosti, či to vyjde. Čakal som na denné práce. Našťastie som sa trafil do väčšiny scén tak, že to nie je cítiť. No ale čo chcem povedať, ten film... Odohráva sa v priebehu prvej svetovej vojny a po nej. Nie je tam vojna, ale je tam zázemie, ľudia a všetko, čo sa dialo v zázemí, na čom je stavaný príbeh, ktorý je podľa mňa jedinečný. A čo sa podarilo v tomto filme, je, myslím, úžasné. Hrajú tam špičky slovenského herectva. Podľa mňa vynikajúco. A vedenie Slava Luthera je perfektné, ak si on pamätal...Čo bolo pre mňa šokujúce, jak mu postavy v jednotlivých dieloch rastú, idú, spejú do niečoho... Ako krásne to na seba nadväzuje. Dedina, exteriéry, ktoré sme našli, myslím, že dvadsiate roky málokto stvárnil lepšie ako tu. Človek vidí na exteriéroch, na dedine, úžasných hereckých výkonoch celé zariadenie tej doby. Veci sú tam, čo sa týka detailov, naozaj presne zachytené na všetkom. Naozaj jedinečné. Myslím, že doba takto urobená, neviem v akom filme by bola, naozaj obdobie je zachytené jedinečným spôsobom... Rekvizity sú požíčované z celého Slovenska. Architektúra na takej úrovni, naozaj, ako keby sa človek v tom období ocitol. Myslím, že jedinečnosť spočíva aj v románe Švantnera, aj príbehu, ako je do detailu spravený. A škoda, mi je aj ľúto, že ten film nie je využívaný, ako by mohol byť v televízii.

**V roku 1990 ste prvýkrát ste spolupracovali s Jánom Zemanom. Bolo to pri filme *V rannej hmle*. Ako ste tu pracovali so svetlom a nasvietením?**

(smiech) Jediná vec, ktorá pri tomto filme prekvapila... to bolo v roku 88. a 89....Točili sme v Horskom parku, mala tam byť nálada raňajšej hmly, ako tam ľudia behali, chodili... Atmosféra, na ktorej som si chcel dať veľmi záležať, aby bola hitchcockovská, chceli sme dosiahnuť atmosféru, že nevidno, zrazu sa niekto vynorí... Časť sa odohrávala v kanceláriách alebo na verejnej bezpečnosti... No a do toho došiel rok 89, kedy boli prerušené práce na tomto filme... A odmietli hlavne českí herci, vlastne Schmitzer tam hral, ale inak bojkotovali, pokiaľ sa nevyriešia politické veci. Všetko sa prerušilo. A film sa začal natáčať na jeseň, hej, keď už lístie bolo opadané. Viete, hmlisté počasie. A my sme sa zrazu dostali do marca a v parku boli už krásne zelené lístočky... Úplne iná atmosféra a v deň, keď sme mali natáčať, bolo nádherné slniečko, zelené listy. Tak sme celý štáb trhali zelené lístie, jak také kozičky, aby zelená neprevládala. Teraz, čo s tou hmlou? Tak som zadymoval tak, že na štyroch miestach boli veľké vojenské dymovnice, ale fúkal strašný nárazový vietor, niekedy bola

hmľa... Lebo to boli silné protitankové dymovnice. No tak nejak sme to natočili. Bolo to otrasné pre mňa za kamerou. Dobre, začal záber, keď bol v hmle, a zrazu jak fúkalo, tak sa to vyčistilo. To jediné, čo ako z môjho pohľadu bol problém a čo ma veľmi hnevalo, ale bohužiaľ, bolo treba dotočiť, tak sme to dotočili.

**V roku 1991 ste sa presunuli do divadelných ateliérov. Snímali ste predstavenie *Lorenzaccio* v réžii Miloslava Luthera. Čím je špecifický takýto typ nakrúcania?**

No v Mlynskej doline bol ten ateliér Štvorka, ktorý bol veľmi veľký a kde naozaj sme mali postavené veľmi slušné ateliéry. Kde bol naozaj urobená scéna vynikajúco. Už som mal skúsenosti s televíziou. Ja som robil pred tým už množstvo televíznych inscenácií, kde som nadobudol skúsenosti s tou technikou... Tá technika už bola o niečo lepšia ako začínajúca. Tam bol problém z týchto televíznych inscenácií, že vlastne technika v začiatkoch toho obdobia bola katastrofálna proti filmovej technike. Tam boli také veci, čo už vôbec nepoznáte. Napríklad akonáhle ste mal statický obraz a trochu dlhší a svetlé miesta, keď ste sa pohli s kamerou, tak mali zotrvačnosť, čiže vám prechádzali do obrazu také čiary svetlé. No bolo to otrasné v tomto období. Čiže my sme biele veci nemohli mať. Tie obraz neznášal... V podstate jeho expozičná pružnosť bola minimálna voči kamere. Nesmela byť biela, žiarila, bola prežiarená absolútne... Čiže buď ste mali možnosť voliť ten obraz tak, že vylúčiť biele svetlé veci, alebo naopak, len všetko vo svetlých farbách. Technici si tam robili, čo chceli, nedalo sa s nimi dohovoriť. Ak bol obrus biely, stiahli obraz natmavo, že všetko bolo tmavé, čiže veľmi ťažko sa robilo. A to v tomto období už boli kamery o niečo lepšie, ale stále bol problém v pohybe kamier... Tie boli neskutočne ťažké, to boli vyše sto kilové kamery. Ručné kamery boli nekvalitné. Čiže boli jedny kamery, s ktorými ste v podstate nemohli jazdiť, mohli ste trochu spúšťať ich, ako povedzme nižšie ich spustiť počas záberu... Čiže statické to všetko bolo. Časovo ťažko zvládnuteľné. Naozaj až neskôr Jimmy Jiby došli, takže naozaj to bol veľký problém pre mňa, ktorý som bol zvyknutý na kamery Arriflex, ktoré som držal v ruke a nebol problém s nimi chodiť. No ale už začali postupne prenikať tam, že už naozaj boli prvé žeriavy, s ktorými sa dalo robiť... Takže bol naozaj problém sa prispôbiť, keď človek chcel zaujímavý obraz alebo zaujímavý pohyb, alebo zaujímavé videnie. Ale dekorácia bola veľmi kvalitne spravená, veľmi dobre sa mi robil ten film. Myslím, že táto inscenácia bola aj veľmi dobre hodnotená. Architektonicky doladená do detailov. Odohrávalo sa to v renesancii. Boli tam veľmi šikovní ľudia, ktorí vedeli naozaj namaľovať a urobiť tú štruktúru tej hmoty, aby nebolo cítiť, že je to ateliér. Niekoľko takých špecialistov, ktorí to vedeli úplne precízne dotvoriť.

**V roku 1993 ste spoločne s Lutherom vytvorili pomerne úspešný film nominovaný v troch kategóriách aj na Českého leva, *Anjel milosrdenstva*. Ako ste dosiahli silný erotický náboj bez toho, aby ste vyzliekli herečku?**

No, viete, kameraman môže snímať a robiť len to, čo má pred kamerou. Ingrid Timková bola jedinečná herečka... Ja si myslím, že jedna z najlepších. A ďalšia vec, ktorá vám umožní do toho ísť, je režisér, ktorý vie, ovláda, akým spôsobom navodiť atmosféru. Je to v atmosfére, v herectve, tým pádom sa aj vy ako kameraman prispějete správnym svietením, hľadáte správnu svetelnú atmosféru pred danú scénu. Prispôbíte sa svetlom, keď vám ona zahrá, skúsime si túto scénu a už vidíte, čo je dobré, akým spôsobom zasvietiť.

**Pre českú televíziu ste spoločne s Lutherom pracovali na výpravnom seriáli *Koniec veľkých prázdnin*. Seriál vznikol krátko po rozdelení republiky. Nebolo náročnejšie v tomto čase získať prácu v Českej televízii?**

Už som hovoril o technike a zázemí na Barrandove, tak to bolo aj v televízii. Nebol to len film, ale bol päťdielny seriál plus film. Robilo sa to kamerovou filmovou technikou, ale na šesťnástku, pretože neboli peniaze na tridsaťpäťku, čo by som bol najradšej... Spravili sa presne podľa dohody koprodukčné zmluvy, či s bratislavskou televíziou, či pražskou. V podstate sme točili dva roky. Presné splátkové kalendáre...No, vďaka Českej televízii sme to vôbec dokončili, pretože Slovenská televízia bez upozornenia produkčného prestala platiť a my sme nemali peniaze. Poslali nás domov, nie sú peniaze, nemôžete točiť... Boli sme doma aj dva mesiace. Čiže nebyť Českej televízie, dosť ťažko by sme to natočili. Česká televízia bola seriózna, to, čo sa dohodlo s Českou televíziou, vždy platilo, so slovenskou nie. Tam sa menili riaditelia, názory, bohužiaľ, dohoda nebola plnená, nebola korektná zo strany bratislavskej televízie. Vďaka Českej televízii bol ten seriál taký, aký bol. Tá Slovenská len dodatočne dodávala problémy... Tak ten rozdiel: serióznosť. Viete, Barrandov alebo Česká televízia mali kamerové oddelenie, ktoré naozaj boli kvalitnejšie. Oveľa zodpovednejšie vám dávali kamery, robili sa testy optík, keď ste išli robiť hraný film. Čiže každá optika mala svoj test, čo sa týka ostrosti, všetkého. Tu som dostal kameru, žiadne testy. Až neskôr sa začali robiť nejaké testy, napr. vyhodnocovali optiku.

**Vaším posledným veľkým projektom a zároveň poslednou filmárskou spoluprácou s Miloslavom Lutherom bol ďalší výpravný seriál, resp. vyše dvojhodinový kinofilm *Útek do Budína*. O spolupráci s Nemcami a Čechmi sme si už porozprávali, ale aký bol prístup a vklad Maďarov?**

Tento film mal veľké ambície zo začiatku, hľadali možnosti financovania... Bol to rozsiahly projekt, odohrával sa na Slovensku, v Čechách, v Rakúsku, v Maďarsku bolo hodne scén. Chceli sa zohnať peniaze z Eurimages. A tam nastal problém, peniaze sme nedostali, lebo oni označili, že to bude seriál, nielen film, a keď to bol seriál, nedávali peniaze... Dávajú peniaze len na hraný film, ktorý má skutočne atribúty dobrého filmu. Vyberali si scenár a vlastne všetko, a pre nich seriál toto nespĺňal. Maďari sa chceli na projekte zúčastniť vkladom z Eurimages, ktorý dostaneme. A veľmi vypočítavým spôsobom potom od toho odstúpili, dali veľmi málo peňazí... V Budapešti sme vybrali nádherné prostredie, veci, ale museli sme odstúpiť. Nedalo sa tam filmovať, nevedeli sme to zaplatiť. Bol naozaj veľký problém, museli sa nájsť nové lokácie, ale v konečnom dôsledku to, myslím, nevadilo, zimprovizovali sme nové. Triky sme museli robiť v Maďarsku, lebo aspoň tie minimálne peniaze, čo dávali, potrebovali sme preinvestovať. Takže sa na tom Maďari podieľali vo veľmi minimálnej miere, by sa dalo povedať.

**Učili ste na VŠMU alebo v Zlíne v Inštitúte reklamnej tvorby. Čo robíte dnes?**

No, ťažko sa mi odpovedá, čo robím dnes. V podstate žijem takým životom, že (smiech) sa vlastne nezúčastňujem už vecí, čo sa týka filmu aj škôl... Mal som možnosti robiť filmy, ale za tých podmienok, ktoré žiadajú producenti, ma to nebaví. Už človek nemá na to, aby som robil 12 až 14 hodín denne furt... Bol som zvyknutý robiť v iných podmienkach, veľakrát je tu aj taká degradácia našej profesie kameramanov, nemali by sme podliehať. Bohužiaľ, doba je iná, je tu veľa kameramanov, ktorí sú ochotní robiť za minimálne podmienky. Lebo v živote vždy, keď som nedodrжал veci, ktoré si profesia vyžaduje, tak som nato doplatil. Poviem konkrétne, robil som film s Pavarottim. Boli sme v Amerike, točili sme v New Yorku a práve na Broadway (smiech) sme s ním robili rozhovor... Nechcem to rozširovať, len toto konkrétne dopoviem... Súhlasil som, že nepôjdem za asistentom kamery, že tu bude produkčný, bude mi nabíjať kazetky, lebo sme mali len dve, zatiaľ čo sa jedna vytočila, on robil druhú. Zle založil materiál, točíme rozhovor s Pavarottim, naraz cítim v kamere „šalát“, kamera nejde ďalej.

Samozrejme kamera sa zasekla, redaktorka sa ho pýtala, on odpovedal. A naraz vidí, že rozbaľujem kameru, on jej hovorí: „Prosím vás, vy ste film alebo rádio?“ Ona hovorí: „Film, film.“ „No keď sa tak na vás pozerám a na toho kameramana, tak vidím, že film ani moc nie.“ No až za päť hodín sme s ním mohli točiť, lebo urazený odišiel preč. Viete, to je jedna z takých priorit, tých je ďaleko viacej. Človek by mal trvať na niektorých veciach a podmienkach a tie, ktoré sú teraz, mi už tak veľa nehovoria, aby som ďalej bol pokračoval... A projekty, ktoré som dostal, ma zvlášť nezaujali. A škola, tiež si myslím, že človek by mal vedieť, že tri generácie so študentami sú dosť... Aj keď ma to niekedy bavilo. Teda nie, že len niekedy, bavilo ma to hodne, aj tak som si povedal, že naozaj treba vedieť odísť... Vidím aj u politikov, tiež donekonečna chcú byť... Ja si myslím, že generácia kameramanov, ktorá už dorástla... že profesia kameramanov je u nás na výbornej úrovni. Naozaj mali niektoré slovenské filmy perfektnú kameramanskú úroveň, keď som bol v porote v Asociácii slovenských kameramanov. Napríklad dievčatá ma prekvapili. Jedno dokonca bolo v mojom ročníku, bol som ako ročníkový vedúci. Naozaj sú výborné. Viete, plno je výborných kameramanov. Takže si myslím, že je potrebné, aby nás zastúpili, či už pri filmoch alebo všade inde. Myslím si, že je potrebné odovzdať priestor. Takže v podstate som spokojný, zaujímajú ma filmy, chodím na filmy, na festivaly. A tak nejako sa vlastne teším, že aj tu vznikajú dobré filmy, naozaj kvalitné. Myslím si, že kameramanky aké máme my, tak neviem, kde majú. No a potom sa venujem sebe, lebo mám konečne na seba čas. Tak sebe, no, rodine...

**Posledná otázka. Všetky vaše filmy sa postupne digitalizujú a vychádzajú na DVD. Čo hovoríte na tento proces?**

Viete, je to úžasné, nikdy som si nepredstavoval, že bude takáto možnosť naše filmy zveľadiť po množstve stránok. Predstava, ako sme my robievali filmy, číslovanie filmov, úplne amatérskym spôsobom, že ste sa na to teraz pozreli, povedali: tu pridám červenú, tu zelenú alebo tak. A teraz sa to muselo vyvolať, celý vyvolávací proces, potom ste videli, nedajbože, várka, ktorú ste dostali bola posunutá do červenej alebo do modrej, do zelenej, ťažko sa z toho vychádzalo. Pred 40 a 50 rokmi to bolo nepredstaviteľné, tie možnosti, čo sú teraz v gradingu, čo môže kameraman urobiť. Je tu ale iný problém, na čo som narazil a na čo aj narážajú ostatní kameramani... Do akej miery toto využívať? Tie možnosti sú neuveriteľné. A je tu taká etická otázka. Tie filmy vznikli v určitom období, technické zázemie, podmienky, filmy vyzerali, ako vyzerali. Máme možnosti teraz... Ja si myslím, že tak ako maliar, výtvarník sa nevracia k tým obrazom, a po desiatich či dvadsiatich rokoch nehovorí: „No, už mám iný názor, už to je iné obdobie, prekreslím obraz.“ Spisovateľ nezoberie knihu, nezačne ju prepisovať. Ja si myslím, že treba zachovať dielo, vzniklo v tom a v tom období a je potrebné ho zachovať tak, ako tí diváci v tom období ten film videli. Zachovať ho, samozrejme vylepšiť po stránke, ak je tam špina, škrabance, jednoducho veci, ktoré technicky vadia. Ale zachovať čiernobiely film v takých gradáciách, v akých bol urobený. Ja si myslím, že je to veľmi potrebné, netreba sa nechať zlákať tými možnosťami, lebo to nie je pravda. Film by sa mal zachovať presne... To je môj názor. Naozaj, človek keď sa na to pozerá, je jedinečné, čo je možné s nimi robiť, ale myslím si, že odtiaľ-potiaľ.