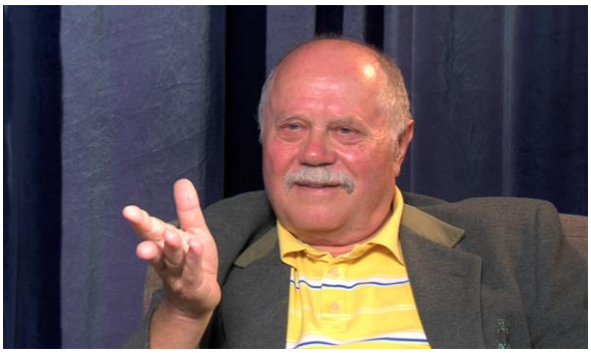
Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:
Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk



JURAJ GALVÁNEK

(11. 5. 1944, Trenčín) Slovenský filmový kameraman a režisér.
Hneď po absolvovaní strednej školy (1961) nastúpil do Filmovej tvorby a distribúcie Bratislava, kde dva roky pôsobil ako asistent kameramana a produkcie. Vyštudoval odbor Filmový a televízny obraz na Filmovej akadémii múzických umení v Prahe (1963 – 1970). Počas štúdia využil možnosť kameramanskej stáže v nemeckých televíziách Erste DF a ZDF. Po ukončení štúdia nastúpil do Slovenskej filmovej tvorby Bratislava (1972 – 1992). V Štúdiu dokumentárnych filmov na Kolibe natočil takmer tristo krátkometrážnych filmov etnografického, osvetového, sociálneho aj prírodného zamerania. Medzi jeho častých spolupracovníkov patrili režiséri Ivan Húšťava, Eva Štefankovičová, Pavol Benca, Emil Fornay. Podieľal sa tiež na dlhometrážnom dokumentárnom filme *Nekonečná pieseň domoviny* (r. Emil Fornay, 1986). Zároveň pôsobil aj v televízii, kde pracoval na dokumentárnych seriáloch *Kelti*, *Veľké civilizácie staroveku* a magazíne *Ráčte vstúpiť*. Cudzia mu nebola ani hraná tvorba, pozíciu kameramana zastával pri televíznom filme *Anonym* (r. Juraj Lihosit, 1980) či filmoch *Okresné blues* (r. Juraj Bindzár, 1990), *R.S.C.* (r. Martin Valent, 1990) a rodinnom seriáli *Oco, mama a ja* (r. Jaroslav Pogran, 1979). Repertoár mu spestrila aj kameramanská práca na hudobných videoklipoch Mira Žbirku a skupiny Elán. Spolupracoval s českým režisérom Janom Švankmajerom, a to na krátkom filme *Do pivnice* (1983) a troch celovečerných filmoch – *Otesánek* (2000), *Šílení* (2005) a *Prežiť svoj život* (2010). V roku 1992 založil vlastnú produkčnú spoločnosť C - GA Film, s ktorou sa podieľal aj na filmoch *Prežiť svoj život* a *Šílení*. Pri niekoľkých televíznych dokumentárnych filmoch a seriáloch si vyskúšal aj pozíciu režiséra. Za film *Šílení* získal v roku 2006 cenu Slnko v sieti za najlepšiu kameru.

ŠKOLSKÝ ROK: 2020/2021
ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍSAL: Matej Ambroš
KAMERA*:* Jakub Jožio
ZVUK: Jakub Spiszak
PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

Ako spomínate na svoje detstvo? Mal niekto z vašej rodiny umelecké vlohy, záľuby?

Musím začať úplne odzadu. Moja babka vedela veľmi dobre vyšívať a háčkovať. Boli to umelecké diela, niečo na spôsob Eleny Holéczyovej, národnej umelkyne, ktorá metódou paličkovania vyhotovovala úžasné obrazy. Moja matka po nej tieto výtvarné vlohy zdedila. Môj dedko bol advokát. Takže tam žiadne také prieniky nie sú. Môj krstný otec Vojtech Zamarovský, matkin brat, bol spisovateľ, ja vlohy spisovateľské nemám. Keď píšem scenáre komentárov do filmov, tak si to vyžaduje nesmierne veľa roboty a koncentrácie. Ale myslím si, že to každému poctivému dokumentaristovi. Môj otec, doktor práv, bol ešte pred vysokou školou ochotníckym hercom. Hrával v ochotníckych divadlách v Kysuckom Novom Meste. Takže možno otec. Ale výtvarné prejavy išli teda skôr po matke, no to sa prejavovalo iným spôsobom. Môj brat je akademickým maliarom, vyštudoval vysokú školu v Toronte, prednášal v Toronte, mal súkromnú vysokú školu, odišiel z Toronta, vrátil sa na Slovensko, kúpil si domček v Šumiaci, na dedine, a hovorí, že tam bude mať veľmi veľa roboty, lebo musí ten dom opraviť, ale dá sa povedať, že na tie staré kolená sa všetci vraciame do kľudnejšieho života. Z toho veľmi silného, veľmi exponovaného sveta, kde sme celý život žili. Narodil som sa v Trenčíne, rok pred koncom druhej svetovej vojny, rok 1945 som prežil v Trenčianskych Tepliciach. Teraz sa tam každý mesiac vraciam a spomínam na svoje mladé roky, mám aj fotografie z tohto obdobia. Keď som mal dva-tri roky, tak už si nejaké fragmenty vlastne z toho môjho pobytu tam pamätám. V roku 1944 sa tam rodičia presťahovali do vily Margita, ktorú kúpil dedko, a tak ma matka mohla kočíkovať po čerstvom vzduchu. Matka mi hovorila takú príhodu, že naraz psíček, s ktorým som vyrastal, začal veľmi štekať. Tak matka vyšla von, zobrala ma z kočíka a vzápätí sa objavilo ruské lietadlo. Povedala, že videla pilotku a pilota, ktorí samopalom alebo guľometom rozstrieľali ten kočík. To znamená, že mi matka druhýkrát darovala život. Na to si samozrejme nepamätám. Keď som mal štyri roky, presťahovali sme sa do Dunajskej Stredy a tam si už pamätám na to, že mi otec hrával bábkové divadlo. Rozprávky ako *Zlatovláska*, *Dlhý, široký a bystrozraký, O vodníkovi*. Keď som to už všetko poznal, tak mi otec začal čítať *Kytice* od Karla Jaromíra Erbena, zbierky balád. Veľmi rád som počúval baladu *Svatební košile*, taktiež *Polednice,* a vždy, keď mi to otec čítal, tak neuveriteľne deklamoval a s očami fantasticky hral. Ja som si to následne všetko predstavoval. V závere balady *Svatební košile* prichádza dievčina na cintorín aj so svojím milým, ktorý zabúcha svojmu druhovi, ležiacemu v urnovej komore, a jeho mŕtvola vstáva z már, je mŕtvolou, takisto ako aj jej milý. Dievčina sa trikrát pomodlí a vždy, keď sa tak stane, tak mŕtvola znova zaľahne. Nakoniec zakikiríka kohút a dievčina vie, že mŕtvy jej už nemôže ublížiť a na cintoríne sa objavia všetky jej roztrhané svadobné košele, ktoré si pripravovala na svadbu so svojím milým. V *Polednici* som si predstavoval tú neuveriteľne krásnu, hrbatú, škaredú, ale pritom krásnu babičku, ktorá prišla ako Polednice zobrať dieťa, ktoré neposlúchalo. Dá sa povedať, že som od mojich rodičov dostal do vienka obrazotvornosť a fantáziu, ktorú som do budúcna potreboval. S Erbenom som sa teda stretol ako štvorročný, ako osemročný som sa stretol s Edgarom Allanom Poeom. Čítal som jeho knižku *Podivuhodné príhody Arthura Gordona*. Fantastická knižka, veľmi sa mi to páčilo a veľmi som sa spolu s tými hlavnými predstaviteľmi bál. Aj pri Erbenovi som sa veľmi bál. Dá sa povedať, že som mal až radosť zo strachu, ale v tom dobrom slova zmysle. Keď som ako osemročný žil v Nitrianskom Pravne, navštevoval som hodiny hudobnej školy na husle a vždy, keď mi to napadlo, tak som domov išiel cez cintorín. No a cez ten cintorín som začal utekať a cítil som, že už ma tie mŕtvoly chytajú. Toto všetko boli predobrazy filmu *Otesánek* a filmu *Šílení*, ktoré som potom po dlhých desaťročiach nakrúcal s Janom Švankmajerom v Prahe.

Aká bola vaša cesta k filmu po dokončení strednej školy, z čoho pramení váš vzťah ku kamere?

V Prievidzi, kde sme v tom čase bývali, mi strýko na moje desiate narodeniny kúpil fotoaparát. Volal sa Altissa Box, stál pár drobných a týmto fotoaparátom som si robil prvé fotografie. Boli to rodinné fotografie alebo fotografie neďalekého Bojnického zámku, prírody, vtedy bola Prievidza ešte malinká dedina. To bolo v období rokov 1955 – 1956. Všetko ma veľmi pútalo a všetko som fotografoval. Vtedy ešte neexistoval komunálny podnik, kde by fotografie vyvolávali, tak som si ich vyvolával sám pri aladinovej lampe v kúpeľni a veľmi som sa tešil, keď mi to v tej vývojke začalo vychádzať. Niekedy mi to úplne sčernalo, tak som to znovu exponoval na ten papier, až sa mi to napokon vydarilo a bolo tam niečo vidieť. Mal som úžasnú radosť, sám som si miešal vývojky, doteraz viem, z čoho pozostávali, že tam bol metol, hydrochinón, pyrogallol a tak ďalej. Vyvolávacie látky. Na strednej škole som pokračoval v Pezinku. Moje fotografické predstavy a túžby sa začali prejavovať vďaka tomu, že som sa stal pionierom. V Pionierskom dome v Pezinku bolo laboratórium, v ktorom som si ďalej robil fotografie. Už to neboli len také hocijaké fotografie, už som si to aj zasvetľoval, už som začal robiť experimenty s kompozíciou, začal som robiť experimenty aj s laboratórnymi postupmi, so svetlom. Napríklad som zobral ustaľovač a v tmavej komore som si niečo napísal na papier. To boli vlastne také moje prvopočiatky, ktoré ma už pomaličky predurčovali k tomu, že by som s tým niečo mal robiť, až som sa v tej desiatej, jedenástej triede rozhodol, že pôjdem študovať fotografiu. Lenže v Bratislave vysoká škola fotografie nebola. Jedine Škola umeleckého priemyslu v Palisádoch. Pripravoval som si fotografie s veľmi zaujímavým osvetlením portrétov a interiérov. Tieto fotografie som si chystal na prijímacie pohovory na FAMU, a medzičasom som sa dozvedel, že okrem fotografie existuje aj odbor Filmový obraz. A tak som pomaličky prešiel od fotografie k filmovej kamere. Chcel som sa stať kameramanom, ale to je, samozrejme, veľmi zložitá cesta, to nie je tak jednoducho. Takže! Mal som predstavivosť, vedel som, ako funguje chémia, ako sa vlastne technicky robia fotografie a veľmi silný umelecký výraz. Po strednej škole som išiel pracovať ako brigádnik do Slovenského filmu na Kolibu. To sú pre mňa veľmi zaujímavé veci.

Po skončení strednej školy ste dva roky pracovali vo Filmovej tvorbe a distribúcii v Bratislave ako asistent kameramana. V čom spočívalo gro vašej práce?

Pozoroval som, ako František Lukeš nasvecuje ateliér pre film *Most na tú stranu*, ktorý režíroval Vladislav Pavlovič, a tam som sa zoznámil s Božidarou Turzonovovou, s ktorou sa doteraz stretávam a porozprávam na piešťanskom Cinematiku. To bolo v roku 1961. Práca pána Lukeša ma okúzlila, ako osvetľovač som mu veľmi rád pomáhal s dvojkilami, trojkilami a sufitami osvietiť scénu podľa jeho predstáv. Bol tam ešte jeden zaujímavý človek, Adolf Lachkovič, ktorý mal veľké spisovateľské ambície, lenže sa mu to nepodarilo a režíroval nejaké drobné filmy, no nemal na to talent. Mal však nesmiernu potrebu venovať sa filmu. Pri nakrúcaní v exteriéri v Tlmačoch mi osvetľovači povedali, aby som preniesol lampu dvojkilo z jedného miesta na druhé, ja som si to hodil na rameno a samozrejme som spadol aj s lampou, lebo to bolo ťažké. Vlastne som o tom veľa nevedel, ale bol som veľmi rád, že môžem niečo robiť a že som prospešný takejto práci. Plný sebavedomia som sa po skončení tejto brigády zamestnal v Krátkom filme ako asistent kamery. Mojím prvým šéfom bol Karol Skřipský, ktorý bol zhodou okolností aj riaditeľom Štúdia krátkych filmov. Karol Skřipský roku 1962 nakrúcal na jar *Kvety Tatier* (film *Kvety Tatier* je z roku 1954, pán Galvánek mohol myslieť film *Obrázky z Tatier* /1960/ – pozn. M. A.). Pomáhal som mu pri tom, ako som vedel, a učil som sa, ako sa vlastne s tou kamerou narába, starou kamerou Cinephon BR. K tomu boli aj baterky, ktoré vážili približne desať až pätnásť kíl, aby to vlastne tú kameru utiahlo. Tá kamera mala tristovkové kazety, tristometrové kotúče filmu. Toto všetko som v štábe pomáhal nosiť, najmä tú ťažkú baterku. Chodil som po tých kopcoch, padal som, ale nevadilo mi to, hlavná vec, že som sa dostal so všetkým k tomu štábu, kde Skřipský povedal „tak tu postavíme kameru“. Natočil, zakomponoval, ešte blendol do svetiel a natočil rastlinku.

A takto pokračoval ďalej a ďalej. Potom ešte nakrúcal film *Východoslovenská nížina,* kde chodieval so svojou manželkou, a jediný človek, ktorý mu tam bol cudzí, som bol ja a šofér Lacko Mikuš. Jeho dvorným produkčným bol Pavol Lačný. Myslím, že bol aj pedagógom na tejto vysokej škole tu v Bratislave. Prednášal produkciu. Fantastický, šikovný, úžasný človek. Ďalej tam bol pán Mikuláš Ricotti, ktorému som pomáhal v ateliériku malinkom, ktorý bol prerobený z trezoru na Mostovej ulici, kde bola kedysi banka, robiť trikové zábery, ako sa rozvíjajú tulipány napríklad. Tam sme inštalovali kindervathery a tri kamery. Kindervather je políčkové zariadenie, ktoré sa automaticky vypína a po nastavenom čase sa zapne a urobí snímok. Majster Ricotti teda všetko nastavil, osvetlil, pochopiteľne, celú dobu to svetlo nesvietilo, to zhasínalo, a to zariadenie zapínalo aj to svetlo. Na druhý deň sme zistili, že kvetinka vyšla z kompozície, samozrejme sme to museli opakovať, až sa nám to samozrejme podarilo, nielen tento záber, ale aj viaceré zábery. Kameraman Ricotti pracoval aj s rýchlobežnými kamerami, kde bola frekvencia kamier až tristo, štyristo obrázkov za sekundu. Tie kamery boli ale konštruované tak, že tam nebol sektor, ktorý drapákovým mechanizmom zastavoval materiál počas expozície, ale boli tam rotujúce zrkadlá, ktoré počas tej rotácie priebežne osvetľovali filmový pás. Bola to veľmi zložitá kamerová konštrukcia. Ten materiál v kamere išiel úžasnou rýchlosťou, tak som ho musel predtým navazelínovať, pretože by sa tam zadrel v tej kamere. Potom tam bol majster Otakar Patočka, starý, úžasný kameraman, praktik, ktorý bol kedysi fotografom, ale postupom času sa stal kameramanom, o ktorom sa traduje veľmi veľa všelijakých príhod. Jeho asistentom bol Vladimír Holloš. Keď točili v exteriéri vtáčkov, tak mu prikázali nasadiť dlhý objektív. Potom volal dedinčanov, aby sa za korunu prišli pozrieť na mesiac. Takto si on privyrábal. S týmto človekom som spolupracoval na záberoch do filmu *Slnko v sieti*, Uhrovom filme. Film začína mraveniskom. Tieto zábery robil Otakar Patočka a ja som mu pritom pomáhal. Robili sme to starou kamerou Askania. Bolo to zložité, lebo slniečko nám putovalo a bolo to dosť ťažké nakrúcanie, no pán Uher to výborne strihol a to poslanie tie zábery splnili. Takže toto bola moja práca pred vysokou školou. Počas tejto mojej asistentskej roboty som robil ďalšie fotografie, najmä foto-scenár, aby som splnil požiadavky, ktoré boli kladené vysokou školou.

Ako spomínate na vaše štúdium na FAMU, atmosféru, spolužiakov, vyučujúcich? Našli ste si nejaký umelecký vzor, inšpiráciu?

Filmová fakulta v Prahe bola výberová, Akadémia múzických umení je výberová škola. Na prijímacie pohovory som sa dostal z Bratislavy, prišiel som tam a pohovor som spravil na prvýkrát, ale nebol som tam sám, samozrejme, tam boli aj ďalší adepti na kameramanskú profesiu a medzi nimi bol aj Dodo Šimončič, s ktorým sme sa neskôr veľmi dobre spriatelili a veľmi dobrými priateľmi sme až dodnes. Nebudem tých ľudí, samozrejme, menovať, prijímacie pohovory som spravil, otvoril sa ročník a v roku 1963 sme prišli do Prahy. Otvoril sa nám veľký svet. Samozrejme, tým, že sme boli prijatí na FAMU, tak v Bratislave, v Pezinku a v týchto mestečkách sme chodili veľmi pyšní, pretože sme naraz zacítili, že začíname byť veľmi dôležití a začíname byť veľmi veľkí umelci. Ale pritom sme nič nevedeli. Ale mali sme úžasnú predstavivosť, úžasné odhodlanie na to, že všetko urobíme lepšie ako starí kameramani, že sme obdarení talentom a bude to fungovať. To sebavedomie, ktoré sme mali, nám profesor Ján Šmok v prvom ročníku veľmi rýchlo vytĺkol z hlavy. Museli sme mať okrem povinných teoretických predmetov aj povinné cvičenia, z čoho sa na vysokej škole robili skúšky. Spomínam si, že prvým cvičením boli fotografie. Bola tam aj fotografia – celok Národného divadla. Rozmýšľal som, ako to tam vlastne nakomponujem, ako to spravím, nakoniec som to spravil. Šmok nám zobral fotografie, prezeral si ich a povedal: „Ahá! Tu je chĺpok, to je zlá fotografia.“ Šup – roztrhol. Ďalší: „Veľmi tmavá fotografia.“ Roztrhol. Takto nám roztrhol približne trištvrte našich fotografií a povedal: „Tak, chlapci, vy vôbec nič neviete, ale uvedomte si, prvý ročník je zásadne skúšobným ročníkom,

po prvom ročníku budete robiť skúšky a tiež vám hovorím, že je vás tady jako psů a bude vás míň.“ Začali sme sa neuveriteľne báť. Tak sme sa to, pochopiteľne, v ďalších cvičeniach snažili urobiť čo najlepšie. Mal som jednotky, dvojky, ale myslím, že za jeden film som dostal aj trojku. To bol profesor Šmok. Bol úžasný pedagóg. Vedel neuveriteľne hovoriť, hovoril fantasticky, jednoducho a zreteľne. Všetko sme chápali. Len problém bol ten, že keď skončil, tak sme nič nevedeli. Našťastie som si robieval poznámky a z týchto poznámok som sa potom učil. K osemdesiatim percentám predmetov na vysokej škole neboli skriptá. Museli sme chodiť na prednášky a robiť si poznámky, pretože by sme nič nevedeli. Spomínam si, že Šmok nám položil jednu otázku, ktorá súvisela s hustotou pri zmene určitého počtu kopírovacích čísiel z negatívu. Mali sme to vyrátať logaritmicky. Ja som si to prerátal na prstoch, vedel som, že päť kopírovacích čísiel v čiernobielom prevedení ja jedna clona, no tak som mu povedal, že to sčernanie je vlastne desať kopírovacích čísiel. Tak dostanem to požadované sčernanie, ktoré nám dal. Samozrejme, keďže som nevedel postup, ale som si to pred ním vyrátal na prstoch, tak ma vyrazil a povedal: „Ale sa neboj, Juraj, za tebou pôjdu ďalší.“ Tak sa aj stalo. Celý ročník, všetci sme vyleteli na jednej otázke. Doteraz si to pamätám, chodil v Klimentskej ulici po štúdiách a každému zo svojich kolegov hovoril, ako sa mu podarilo vyhodiť celý ročník zo skúšky na jednej otázke. Pamätám si pani Januškovú, ktorá nám prednášala Zrak a sluch. Doteraz si na ňu spomínam a som rád, že som sa naučil a aspoň trochu som zistil, z čoho sa to oko skladá a dospel som k názoru, že ten princíp je vlastne filmová kamera. Čipky a tyčinky v sietnici ľudského oka sú bunky, ktoré sú svetlocitlivé a farbocitlivé. A ony sú nepravidelne roztrúsené v sietnici. Tak isto vrstvy kompozície farebného materiálu Kodak Eastman, Kodak Vision Eastman Color, ktorého jedným z autorov bol náš profesor, profesor Jaroslav Boček, tak, hmm, pozostávajú z tabulárnych kryštálov, ktoré sú tiež nepravidelne rozložené. Ale digitálne kamery majú presné mriežky v tej časti, kde dopadá obraz objektívu. To znamená, že ten digitálny obraz je určitým spôsobom pre oko neprirodzený. Za toto ďakujem pani profesorke Januškovej, ktorá nás toto učila, teda to, z čoho pozostáva sietnica oka a ako tam ten obraz vzniká. Josef Pechar nám prednášal Optiku, to bolo, samozrejme, podobné zobrazenie cez objektív tak, ako je šošovka ľudského oka, ktorá je za zrenicou. Po prvom ročníku sme robili skúšky, ktoré pre nás dopadli dobre, ale jedna tretina žiakov vyletela. Takže nás zo štrnástich zostalo asi sedem alebo osem. S Dodom Šimončičom sme sa zachránili a postúpili sme do druhého ročníka, boli to komisionálne skúšky. Filmová škola v druhom ročníku prakticky skončila. Tam ste po skončení druhého ročníka dostali bakalára s tým, že ste mali aprobáciu na ostriča, prípadne švenkera pri hraných filmoch. V druhom ročníku to dopadlo tak, že ako Dodo Šimončič, tak aj ja sme zo školy vyleteli. Vyleteli sme vďaka profesorovi Václavovi Hanušovi. Nevieme, prečo sa to stalo. Ale Šmok nám povedal: „Chlapci, to sú také veci, do ktorých vás nebudem zainteresovávať. Urobte si fotografie a ja presvedčím profesorov, ktorí boli proti vám, že predsa máte talent a budete pokračovať v škole.“ Dodo Šimončič to spravil, pomohol mu ešte profesor Jan Kališ. Ten pokračoval ďalej a ja som dostal behom týždňa povolanie na vojenčinu. Takže na dva roky som mal prerušené štúdium a išiel som na vojenčinu. Po dvoch rokoch som sa vrátil. Na vojenčine som spravil veľmi zaujímavé fotografie, tam som mal deskáč fotoaparát a robil som zátišia pomerne dosť melancholického charakteru. Tie som priniesol profesorovi Šmokovi a pokračoval som ďalej v štúdiu tretí, štvrtý a piaty rok. Náš život nebol len o prednáškach. Mávali sme projekcie, vždy v piatok, kde nám profesor Antonín Martin Brousil púšťal filmy, ktoré boli zakázané, prípadne ktoré ešte nemali premiéru. Napríklad film, kde robil kameru Sacha Vierny a režiu robil Alain Resnais. Francúzska nová vlna nám bola vzorom. To už hovorím o tých ročníkoch, tretí, štvrtý a piaty. Vzorom nám bol aj Federico Fellini, najmä jeho film *La Strada*, úžasný film. Myslím si, že najlepší film všetkých čias. To je môj názor. Federico Fellini. Ďalej Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, konkrétne film *Saló alebo 120 dní Sodomy* podľa predlohy markíza de

Sade. Neuveriteľný film. Neuveriteľný. Pochopiteľne aj česká nová vlna nám bola vzorom. Réžiu nám prednášal Miloš Forman, ktorý potom v roku 1968, 1969 emigroval do Spojených štátov, a ten jeho osud je tam už všeobecne známy. Ivo Pondělíček nám prednášal psychológiu. Nesmierne dobrý, dôležitý predmet. Pravdaže, človek sa naučil, ako svietiť, aké objektívy vyberať, široké alebo s dlhým ohniskom, aby sa tie emócie, psychický účinok buď ubral alebo pridal. Človek to presne musel vedieť, to znamená, že človek sa presne musel naučiť remeslo a potom si to remeslo ďalej vo svojej praxi korigovať. Čo som, samozrejme, potom robil so Švankmajerom vo filmoch, ku ktorým sa dostaneme. Život na internáte bol nesmierne zaujímavý. Mali sme spoločný internát s dievčatami. To bol jediný internát v Československu, kde boli dievčatá spolu s chlapcami ubytované v jednej budove. Tieto dievčatá boli aj pekné, aj škaredé. My sme ich, samozrejme, svojou šikovnosťou aj dosť skoro spoznali a ony nám boli potom veľmi vďačné, ony nám napríklad žehlili, požičiavali peniaze, donášali raňajky do postele. To bolo fantastické. Napríklad gulášovú polievku robila Alenka, žiaľ, nespomeniem si, ako sa volala priezviskom. „Chlapci, už som vám priniesla, tak šup!“ A my sme už boli otrávení, pretože sme chodievali pomerne dosť neskoro spávať, ale, samozrejme, nakoniec sme boli vďační. Nehovoriac o tom, že nám tieto dievčatá pomáhali aj pašovať iné dievčatá zvonku na internát. V Prahe som veľmi často chodil do divadiel. Chodieval som do Národného divadla, chodieval som k Alfredovi, do Laterny magiky, chodieval som do Semaforu. Suchý, Šlitr, tí práve začínali. Ďalej Divadlo Na zábradlí, divadlo Činoherní klub. Tam som videl, doteraz si na to spomínam, *Višňový sad* vo fantastickom prevedení Josefa Somra. Úžasne zahraté. Činoherní klub. Chodievali sme do divadiel, všade sme mali vstup zadarmo. Na index to všetko fungovalo. Ešte som chodieval každú nedeľu do kostola u svätého Jakuba na koncertné omše, kde bola produkcia Johanna Sebastiana Bacha, Mozarta a tak ďalej. Vždy v nedeľu. Tiež som sa aj priatelil s chlapcami z Karlovej univerzity, ktorí študovali hudobnú vedu, hudobnú teóriu. Takže toto boli naše ďalšie aktivity. Nehovoriac o tom, že keď sme robievali filmy, tak sme si navzájom pomáhali. Doteraz si spomínam, ako sme tú ťažkú kameru Cinephon BR a statívy vláčili v tých starých električkách. Pri robení tristošesťdesiat-stupňovej panorámy sme mali veľmi zlý statív, tá hlava, tá zadrhávala. Neviete si predstaviť, čo to bolo, keď sme vlastne robili túto panorámu a zadrhávalo to, museli sme niekde pridať, niekde ubrať a tak ďalej. Filmová fakulta disponovala ako s vyradenými kamerami z Barrandova, tak s vyradenými statívmi aj s vyradenými lampami. Filmovú surovinu, na ktorú sme nakrúcali, najprv šestnásť milimetrov, potom tridsaťpäť milimetrov, tú sme dostávali v pomere jedna ku jedna celých päť rokov. To znamená, že každý jeden záber, ktorý ste natočili, musel byť použiteľný. Len pol percenta ste mali na to, aby ste mohli otvoriť kameru, osvietiť to, odstrihnúť konce a tak ďalej. Všetko muselo byť použité, to znamená, že sme si každý záber nesmierne veľakrát opakovali, až sme ho napokon natočili. Túto vlastnosť, ktorú sme získali podvedome, tú sme zúročili v našich profesionálnych prácach. Na Kolibe, tam sme fasovali na dokumentárny film materiály jedna ku trom, čo bolo nesmierne málo. Súčasne teraz ako vy máte tieto elektronické kamery, tak to pustíte a beží to, lenže my sme museli mať presne všetko vyrátané, lebo tie opakovačky neboli možné. Nehovoriac o tom, že to, čo kameraman nenatočil, tak to režisér nestrihol. Takže sme museli byť nesmierne pohotoví a vedieť presne, že čo človek chce. To sa týka tých dokumentárnych filmov.

Časť vášho štúdia na FAMU ste strávili na stáži v Nemecku. Ako ste sa tam dostali? Čo bolo náplňou vašej práce?

Pred absolvovaním školy sme museli absolvovať polročnú prax v profesionálnom štúdiu. Povedal som si dobre, pôjdem do Moskvy, pôjdem k Bondarčukovi alebo k Ozerovovi, alebo ku Grigorijovi Čuchrajovi a naučím sa. Šmok mi hovorí: „Nič také sa nebude diať, žiadna Moskva nebude. Pôjdeš do Frankfurtu, do Západného Nemecka.“ Ja hovorím: „A prečo?“

„Preto, pretože neskoro chodíš na prednášky a tam ťa naučia presnosti.“ Mal pravdu. Keď som prišiel do Frankfurtu, po prijatí veľmi zaujímavým chlapíkom, ale to nebudem opisovať, ako to vlastne bolo, tak som na druhý deň prišiel o desať minúť neskôr. Predstavte si, v Nemecku, v Západnom Nemecku prísť o desať minúť neskôr na nakrúcanie. To bolo nepredstaviteľné. Členovia štábu na mňa pozreli, potom pozreli na hodinky, posadil som sa do auta, vysvetlil som im, že Frankfurt dobre nepoznám, že som zablúdil. Ale to, samozrejme, neplatilo, mal som si dať predstih. Tak sme nakrúcali tak, že sme z Frankfurtu vyrážali vždy po celom Západnom Nemecku až na sever, a keď sme sa vracali naspäť, tak redaktor bol vyložený z auta, to sme mimochodom točili na šestnásťmilimetrový materiál inverziu, tak redaktor bol vysadený v najbližšom štúdiu, kde sa vlastne materiál vyvolal a on to strihol, my sme išli naspäť do Frankfurtu a v aute v televízii už sme si pozreli to, čo sme natočili. To bolo v roku 1969. A už to mali takto neuveriteľným spôsobom zorganizované. Myslím, že na Slovensku to začalo fungovať až keď prišli digitálne kamery. Odvtedy už som chodil načas, presne, opäť som býval na internáte, i keď mi ponúkali, aby som býval tam v nejakých domoch, ktoré patria Frankfurtskej televízii, tak som sa poďakoval, že ja radšej budem bývať medzi študentami. Vrátil som sa odtiaľ v roku 1969, a tým pádom sa za mnou zavreli hranice, pretože brat emigroval do Toronta a ja som nesmel vycestovať. Také boli regule komunistického režimu. Za hranice som vycestoval až v roku 1986, keď som točil film *Veľké civilizácie staroveku* s Vojtechom Zamarovským. Ale to sme už ďaleko. Mimochodom, ja som sa zoznámil vo Wiesbadene s milionárkou, na ťavích dostihoch, dali sme sa do reči, bola odo mňa asi o desať rokov staršia a hovorí mi, či by som tam nechcel zostať. Ja hovorím: „A čo by som tu vlastne robil?“ Že budem robiť kameramana. Ja hovorím: „Ale pozor, keď sa vrátim naspäť do Prahy, tak ma čakajú promócie. A takto ja žiadny diplom nedostanem.“ Že to tu nevadí, v Nemecku. Že nemusíte mať diplom, už mi tykala, budeš robiť, ja ti pomôžem, neboj sa, o peniaze sa nestaraj, všetko budeš mať, zostaň. Nezostal som, vrátil som sa. Ťahalo ma to domov. Vždy, keď som bol vo svete, vždy ma to ťahalo domov.

V sedemdesiatych rokoch ste sa dostali do Štúdia dokumentárnych filmov na Kolibe. Fascinovala vás viac dokumentárna ako hraná tvorba?

Mňa fascinovalo aj jedno, aj druhé. Dokumentárna tvorba ma fascinovala preto, lebo človek veľmi veľa cestoval, veľmi veľa toho videl, zoznámil sa s úžasnými ľuďmi. Napríklad môj dobrý priateľ Janko Oparty, váš docent. My sme spolu natočili, myslím, tri filmy. Robili sme spolu film *Pí-mezón,* a to sme boli za Moskvou, v Dubne. Tam sme sa dostali do styku s jadrovým fyzikom v Dubne nad Moskvou, s pánom profesorom Dubníčkom, ktorý sa zhodou okolností narodil v Dubnici nad Váhom. Tento profesor, riaditeľ teoretických ústavov v Dubne, mi hovorí: „Jurko, pozri sa, Lomonosov zákon je ten, že hmota je nezničiteľná, že sa vždy premiestni do iného skupenstva, že sa nedá stratiť. No a mi to na týchto urýchľovačoch zisťujeme,“ a ukázal mi filmový pás z počítača, kde sa atómy strácajú. Také malinké kudrlinky to boli, točili sa smerom k osi, až sa stratili, už tam nevznikol osvit v tom materiáli. A povedal mi: „Tak to je práve strata tej hmoty.“ X filmov som točil, ktoré boli veľmi veľmi zaujímavé. Alebo napríklad z lekárskeho prostredia. Nakrúcal som operáciu ľadvín hore na Kramároch, kde robil operáciu profesor Vladimír Zvara. V rokoch 1975, 1976 bol ministrom zdravotníctva a film nakrúcal Ivan Húšťava. Nesmierne zaujímavé. Tou veľkou kamerou a Arriflexkou s veľkým transfokátorom, som bol vzdialený od operačného priestoru približne takých dvadsať centimetrov. Profesor vlastne vyberal tie kamene z ľadvín. Hovoril, že jemu to nevadí, že on to podľa röntgenu presne vie, že kde to je, a tak. Ďalej som nakrúcal s Ivanom Húšťavom film o modrých deťoch (pravdepodobne ide o časť televízneho dokumentárneho seriálu *Človek uprostred – Rozprávanie o ľudskom srdci* /1996/ - pozn. M. A.). Modré deti preto, lebo trpeli srdcovou poruchou už v maternici. A keby nebolo chirurgického zákroku, tak by umreli behom jedného, dvoch dní. Tieto operácie robieval

profesor Jaroslav Siman. Bol to neuveriteľný človek, ktorý dokázal desať hodín byť nad tým srdiečkom, dokázal kompletne rekonštruovať srdce a jeho krvný obeh. Na malinkom dieťatku, ktoré mohlo mať týždeň. Samozrejme, detičky prežili, vždy im zachránil život. Potom sme sa spolu rozprávali o tej etickej stránke, či teda keď to príroda takto zariadila, či to dieťa nemalo byť odsúdené k zániku, teda k smrti. On vlastne urobil týmto zásahom niečo, čo je de facto proti prírode, ale zase na druhej strane zachránil život. Ako sme preberali túto filozofickú rovinu, tak povedal, že on je tu preto, aby zachraňoval život. Lebo život je pre neho prednejší ako smrť. To bol profesor Siman.

Aké riziko prináša práca kameramana? Snímali ste stavbu vysokých komínov, elektrických stĺpov, výcvik rogalistov.

Tých rogalistov (*Krátka správa o lietaní* /1983/ - pozn. M. A.) som robil s Mariánom Urbanom. Bol to veľmi zaujímavý film, točili sme ho neďaleko Trenčína, v Bošácej. Robili sme to so synom nášho producenta Arnolda Gustáva Adamicu (Petrom Adamicom – pozn. M. A.). Tento chlapec rok predtým, než sme to nakrúcali, spadol s rogalom a poškodil si nerv tak, že si necítil pätu. Ale napriek tomu sa lietaniu na rogale venoval ďalej. Nakrúcali sme to, ako nám to bolo treba. Marián mi hovorí: „Ďuro, však mi musíme natočiť aj let s tým rogalom.“ Tak som si zabezpečil tridsaťpäť-milimetrovú kameru na péro, do ktorej sa zmestilo len pätnásť metrov materiálu, zafixoval som to a natočil tak zábery priamo z letiaceho rogala. S Jankom Opartym sme potom točili aj akrobatické lyžovanie (*Akrobati na snehu* /1986/ - pozn. M. A.). Čo sa týka toho nebezpečenstva, tak si spomínam, robil som film s Gejzom Kendym o aragonitových jaskyniach. Ochtinská aragonitová jaskyňa, tam sme nakrúcali, a potom sme nakrúcali kryštalizáciu aragonitu na Morave. Lenže tam aragonit kryštalizuje kvôli kysličníku uhličitému. A pokiaľ je všeobecne známe, kysličník uhličitý je jedovatý plyn. Párkrát vdýchnete a nemusíte sa už dostať naspäť na svet. Keď sme nakrúcali v tej jaskyni na Morave, Gejza mi hovorí: „Juro, počúvaj ma. Vidíš tam dole ten krásny kryštál? Pche, to by bolo dobré natočiť.“ Ja hovorím: „No, ale Gejza, ako sa tam dostanem? Však to je zóna smrti.“ On hovorí: „Nechám to na teba.“ Tak ja som sa pýtal, či tam náhodou nemajú nejaké masky a tak, nikto tam nemal žiadne prístroje, ale uvidel som, že je na zemi položená záhradná hadica. Tak hovorím: „Prosím vás pekne, uvoľnite mi túto hadicu, Gejza, ty tú hadicu tu drž a ja na druhom konci sa do nej zahryznem a pôjdem dole k tomu kryštálu a natočím to.“ Tak sa aj stalo. Zahryzol som do toho, dýchal som cez tú hadicu, ktorá bola dlhá asi osem metrov, natočil som zábery, vrátil som sa a prežil som. Takže to je moje nakrúcanie v zóne smrti. Čo sa týka továrenských komínov, to som robil film s mladým Petrom Krškom, ktorý to mal ako svoj absolventský film o staviteľoch komínov (*Tesne pod oblakmi* /1983/ – pozn. M. A.). To bolo veľmi náročné nakrúcanie pre mňa, pretože ja som mal prirodzený strach z výšok. Istil ma Paľko Pochylý, horolezec. Vždy vo vnútri v komíne stál na tej lavičke pre robotníkov, sme sa dostali hore do výšky štyridsať, päťdesiat, šesťdesiat metrov, tam som vyšiel von, kde bola plošina, kde boli robotníci, okamžite som dostal závrat, tak som chodil štvornožky a on ma vlastne držal, aby som náhodou tam nejak nevybočil, buď do stredu, aby som neprepadol, alebo z druhej strany. Doteraz neviem pochopiť, že som sa na to dal a nebál som sa. Tam bola hore také šibenica, to lano pokračovalo zvonku tým komínom dole a tam bol elektrický výťah, ktorý vyzeral veľmi bizarne, a ten človek, čo ho obsluhoval, tak mal v tom lane asi päťcentimetrovú kožičku ako značku. A presne na tom komíne mal čiaru a tú kožičku musel dostať na tú čiaru a vtedy vedel, že sa dostal hore na plošinu, a vyložil ten kýblik s tehlami a iným materiálom. Lebo on nevidel cez komín, ako to tam vyzerá. Neuveriteľné niečo. Nikdy sa nič nestalo, ale hovorili mi, že mali jeden smrteľný prípad v ich partii, že človek bol vo vnútri v komíne a v karabíne bola bublina, ktorá praskla, a on vnútrom komína spadol dole, ale už počas letu zomrel. Proste ho šľak trafil. Takže aj takéto veci sa dejú. Keď bol ten komín postavený, tak úplne hore vo výške stodesiatich

metrov som sa už vôbec nebál. Náhodou bolo zamračené a oblaky boli veľmi nízko, tak si hovorím: „Čo, no tak sa chytím oblaku, nie? No, tak čo? Nič sa mi nemôže stať." Tak už som veselo, bez problémov chodil, ale v tých výškach do sedemdesiat, do osemdesiat metrov som mal neuveriteľný strach.

Popri Kolibe ste zároveň spolupracovali aj s televíziou. Aké boli rozdiely v systéme tvorby? Ktorý z týchto sektorov zasiahla vtedajšia ideológia viac?

Keď som pracoval ako dokumentarista v Slovenskom filme, tak som zároveň spolupracoval so Slovenskou televíziou, kde som nakrúcal na šestnásťmilimetrový inverzný materiál. V Slovenskej televízii som začínal reláciou *Ráčte vstúpiť*. Štáb bol už určený, jednalo sa len o výmenu kameramana. Nepýtal som sa prečo, prišiel som. Elo Havetta mi hovorí: „Jurko, idem točiť farebné *Ráčte vstúpiť*, poď, nachystaj sa, natočíme ho spolu." A teda keď som prišiel, on medzičasom zomrel a už som to nerobil s ním, ale robil som to s Karolom Smyczekom. Mal som vynikajúceho asistenta, ktorý je jeden z mojich najlepších asistentov, na ktorých som hrdý. Volal sa Richard Krivda, myslím, že vám tu aj prednáša na vysokej škole. Veľmi šikovný človek. Celý ten filmový štáb bol, dá sa povedať, ako jedna bunka. Každý, kto mal nejaký zaujímavý nápad, bol povinný ho povedať, a tento nápad, keď sme zistili, že je dobrý, tak bol akceptovaný a sme ho robili. Napríklad, keď sme robili *Fotografku z Myjavy*, tak sme postavili takú malú dekoráciu na cestu, ktorá pozostávala z troch stien a vnútri bol akoby príbytok. Nakrúcali sme a naraz cez tú dekoráciu na motorke prešiel Roman Hutira, myslím, že robil tam produkciu. V *Ráčte vstúpiť* sme občerstvovali diváka rôznymi vecami, ktoré boli skôr ako také pomôcky k filmovaniu. Dušan Trančík povedal: „Juro, vieš čo, čo keby sme my začali používať švenkmanuspáku?" Hovorím: „To je zaujímavý nápad." A čo to asi bude. Na jednej strane išlo vlastne o obuvák a na druhej strane bola taká malinká ručička. Vyložene miniatúrna ruka. Točil sa synchrón, Rišo Krivda ma točil malou kamerou a ja som vybral túto švenk-páku a počas ostrej som si dokomponovával s tou malinkou ručičkou človeka, ktorý hovoril synchrón. Bolo to nesmierne bizarné, pochopiteľne. Alebo sme sa pokúšali natočiť psa, ktorý hrá na husle. Lenže keď ten pes uvidel kameru, tak prestal hrať, takže vždy musel byť skrytý za rohom domu a my sme sa snažili ho natočiť, ako teda hrá na husle. Rišo bol na druhej strane, teda proti mne, a ja som sa s kamerou približoval, lenže keď som sa dostal na úroveň toho rohu a otočil kameru, tak boli husle na zemi a pes sedel. Pretože hrá jedine vtedy, keď nevidí kameru. Takže pes, ktorý hrá na husle. Alebo sme napríklad nakrúcali skrytou kamerou. To sme nakrúcali Ludvíka Kronera. On bol niekde pri dome, kde boli smetné nádoby, on tam niečo s tými nádobami robil a ja som sa s kamerou strčil do ďalšej nádoby a len trošku som mal viečko pootvorené, a uplatnenie skrytej kamery bolo okamžite na mieste. Tak takéto vtipy sme si robili. Točili sme kaskadérov v Prahe. Tu by som sa pristavil, pri tých kaskadéroch. Tam bol Zdeněk Srstka a Jaroslav Tomsa. Srstku ste možnože videli niekedy v televízii, on sa potom venoval pomoci zvieratkám. Bol kaskadér, úžasní ľudia to boli, a títo ľudia zinscenovali pri starej Laterne magike na Jungmannovom námestí hromadnú bitku. Z ničoho nič sa tam začali biť, ale nikto s ničím nerátal. Ľudia, čo chodili okolo, naraz videli bitku a predavačke, čo predávala tulipány, naraz jej stôl rozkopali a tie tulipány a kvetiny sa všetky rozhodili po chodníku, po ceste a tak. Potom sme točili v Podolí. Tam sme robili synchróny. Končilo to tým, že ma chytili a hodili ma aj s kamerou do vody. Lenže to už som mal kameru, ktorá mala ten box, tak sa, samozrejme, nič nestalo. Bolo veľmi veselo, bola to nesmierne dobrá spolupráca a s Rišom Krivdom sme si vyložene padli do rany, a v tých ďalších filmoch, myslím, že film *Oco, mama a ja,* ktorý som robil na Kolibe, osemdielny detský seriál, tam mi už Rišo robil švenkra a, ak sa nemýlim, tak aj pri filme *Anonym*, ktorý som robil s Ďurom Lihositom. Posledné nakrúcanie *Ráčte vstúpiť* bolo s Janom Werichom. Werich nám rozprával o tom, v akej dobe žijeme, že vlastne je to doba, kde sa žije dvojakým životom. Jeden život je v domácnosti, kde si hovoria členovia domácnosti

to, čo je v skutočnosti pravda, a potom život vonku, mimo domácností, kde človek musel deväťdesiat percent klamať, aby neprišiel o prácu, aby sa nedostal do väzenia a tak ďalej. Doba komunistov bola neúprosná a nepriala slobode. Ale k slobode sa dostaneme potom, keď budeme hovoriť o Švankmajerovi. Mám tu aj fotografie s Werichom, ktoré robil Rišo Krivda, ja som tam za kamerou a Rišo ma fotografoval. Túto epizódu uvidel hlavný cenzor Československej televízie a povedal, že keď je tu Werich, tak to nemá nádej na to, aby sa to premietalo. To musí ísť do trezoru. A celý štáb vlastne skončí, celé *Ráčte vstúpiť* skončí. Posledný záber bol vo Werichovej záhrade, teda v dome na Kampe, kde on žil, kde sme boli polonahí, cez telo sme mali šál a hrali sme na husle *Štyri ročné obdobia*, konkrétne *Zimu*. Začal padať sneh, Werich bol hore na schodoch a hovorí: „Tak, toto sú moji priatelia a budem rád, keď ich ešte niekedy uvidím.“ Už nás nevidel, zomrel v roku 1980. Ale zomrelo aj *Ráčte vstúpiť*, teraz si myslím, že beží na Trojke, aspoň to bežalo pred dvomi mesiacmi. Tak, to bola moja práca v televízii, ale tých filmov som tam, samozrejme, natočil viac.

Pracovali ste aj na hudobných videoklipoch Mira Žbirku či skupiny Elán. Natočili ste aj hudobný videofilm *Kým ľúbim* (1989). Ako hodnotíte túto skúsenosť? Fascinuje vás syntéza populárnej hudby a filmu?

Robil som film s Jožom Rážom, volal sa *Nebezpečný náklad*. To je aj názov jednej pesničky Joža Ráža. Tam sme sa spriatelili. Jožo Ráž bol veselý, fantastický, fantastický chlapík. Spomínam si, že sme točili jeden z tých klipov v Manínskej tiesňave a on veľmi rád jazdil na motorke. Medzi tými skalami v tej tiesňave som potreboval natočiť jeho detail, ako spieva, tak som sa posadil chrbtom na riadidlá motocykla a tak sme vlastne nakrúcali. On išiel, držal sa a ja som bol od neho vzdialený asi pol metra, nakrúcal som vlastne playback, ešte vzadu tam zvukár mal Nagru a tak sme to robili. Myslím, že to je veľmi dobrý film a divím sa, prečo nie je frekventovane vysielaný. Bol to film robený na objednávku Slovenskej televízie a takisto aj *Možno sa ti zdá* Mira Žbirku, neviem, nikde som to nevidel. Tak, to boli hudobné filmy. Profesionálny kameraman musí ovládať všetky technológie a musí ovládať všetky možné dostupné suroviny, aby vedel exponovať a vedel, čo z toho materiálu dostane, a tiež musí ovládať všetky žánre. Žáner hudobných filmov, žáner dokumentárnych filmov, populárno-vedecké, zdravotné filmy a tak ďalej. A hrané filmy, to je kapitola sama o sebe, pretože tam nič nie je náhodné.

V roku 1983 ste sa prvýkrát stretli s Janom Švankmajerom a natočili ste s ním film *Do pivnice*. Práca s kamerou v ňom zastáva kľúčovú úlohu. Nechával vám Švankmajer ako režisér voľnejšiu ruku alebo ste sa museli podriadiť jeho jasnej vízii?

Podriadil som sa jeho vízii, ale čo sa týka svietenia a manipulácie s filmovou surovinou a s kamerou, tak to nechal na mne, pretože v tom sa on vôbec nevyznal. Prvýkrát sme sa stretli, keď sa išiel robiť film *Do pivnice*. To sa písal rok 1983. On prišiel ku mne, ja som býval vtedy ešte tu v Bratislave, na Červenom kríži, ja som dostal avízo, že príde, že príde pán režisér, že sa spolu zoznámime, no a po čase sa ma spýta, že či si môže pozrieť pivnicu. Povedal som, pochopiteľne, áno, a veľmi sa mu páčili pavučiny, pavúky a prach, ktorý tam bol na tých potrubiach. Hovorím si: „No, tak to je perfektná pivnica.“ Moja žena hovorí, či náhodou nie je hladný, on hovorí, že aby si s tým nerobila starosti, že on si priniesol jedlo. Tak vytiahol slaninku, chleba a taký ten drevený tento. Ešte teraz ho vidím, ako si ukrajuje tú slaninku a vlastne sa najedol. Moja žena bola zhrozená, hovorí: „Však ja vám dám, majstre, jedlo... však mám to prichystané.“ On: že nie, že on s tým rátal, ale že on si priniesol slaninku. Takže, to bolo moje zoznámenie sa s ním ten večer. Švankmajer nemohol točiť v Čechách. Pretože podpísal Chartu, to po prvé, a po druhé, surrealizmus ako taký nebol smer, ktorý bol u komunistov veľmi obľúbený. Tí umelci, ktorí nemohli točiť v Čechách, tak prišli na

Slovensko, a zase obrátene, slovenskí umelci, ktorí tu mali zákaz, tak točili zase v Čechách. Tak Honzo prišiel na Slovensko. Zavolal ho Rudo Urc, pretože bol jeho veľmi dobrý priateľ, aj ja som s Rudom Urcom veľmi dobrý priateľ, tak mi hovorí, že či by som s ním ja točil film, ale to ešte bolo pred tým, než sme sa spolu zoznámili. No a robili sme tú *Pivnicu*. Tá pivnica bola navlas podobná pivnici, s ktorou som sa ja kedysi stretol ešte v Prievidzi, keď som fotografoval ako osemročný chalan, kde som chodieval pre uhlie. A to bolo úplne to isté vlastne. Švankmajer si urobil obhliadky, len mi ukázal, že či s tým budem súhlasiť, s týmto reálom, tie reály boli fantastické. A veľmi mi to pripomenulo detstvo, keď som chodieval do pivnice pre uhlie ešte v Prievidzi. Kombinovali sme nakrúcanie animované, kde sa animovalo uhlie, animovala lopatka, ako nakladá uhlie, kýble s uhlím, ktoré nám prechádzali cez chodbu. Samozrejme aj babičku, ktorá robila úžasné koláče z uhlia. Ale aj podivný ujko, ktorý tam spával a bol prikrytý uhlím. Tento film dostal hlavnú cenu v Oberhausene, cenu v Krakove a v Berlíne, ale my sme tam nesmeli ísť, pretože prednosť mali riaditelia, a tak šli na festival do Oberhausenu riaditelia, nie my. Keď sme skončili nakrúcanie, Honzu som išiel odprevadiť na nádražie a hovorí mi: „Jurka, natočíme spolu ešte jeden film, nie len tento, čo sme spolu robili, o drevenom dieťati. Teraz ten film točiť nemôžeme, pretože je doba, ktorá nepraje takýmto filmom, ale keď bude priať doba, tak to natočíme.“ Taká doba nastala v roku 1999, kedy sme natočili *Otesánka*.

Vo vašich ďalších spoluprácach so Švankmajerom – *Otesánek, Šílení,* a hlavne *Prežiť svoj život* – sa objavuje mnoho animovaných sekvencií. Vyjadrili ste sa, že v spolupráci s iným tvorcom by vám na podobné veci chýbala vnútorná trpezlivosť. Prečo je to so Švankmajerom inak?

Mal som vynikajúceho asistenta, Jana Růžičku, ktorý sa zaoberal trikovou stránkou toho filmu, robil animácie. Pri všetkých troch filmoch, ako *Otesánkovi,* tak *Šílení* a *Přežít svůj život*. On robil tieto trikové veci, ale ja som samozrejme pri tom bol. Ale nie stále. On si zakladal tie kamery, exponoval, animátori s tým hýbali a tak ďalej. To on robil, veľmi šikovný človek, ale na *Otesánkovi* som mal ešte okrem neho aj môjho asistenta, ktorého som si vychoval. Na jednej strane bol Rišo Krivda, ďalší bol Peter Nečas, ktorý mimochodom teraz točí s Američanmi, frekventovane spolupracuje s americkými filmármi, tak on mi tam ostril. Keď som tento film točil, tak si hovorím: „Tak to je zaujímavé, prečo mi Honzo hovoril, že spolu natočíme tento film, *Otesánka.*“ Bolo to preto, lebo posledná časť toho filmu sa odohráva v pivnici. Tú pivnicu som osvetlil podobne ako v *Do pivnice*. Zaujímavá bola ale jedna skúsenosť, ktorá bola na začiatku. My sme začali točiť tie dve rodiny, rodinu Štadlerových a rodinu Horákových. Rodinu Horákových hrali Veronika Žilková a Jan Hartl. Horáková nemohla mať dieťa a on jej našiel peň, ona svojou láskou mu vdýchla život, ten peň sa rozhýbal a potom vieme, aký to nabralo spád. Keď sme robili tie zábery v pivnici, my sme to pomerne dlho nakrúcali, robili sme to asi tri týždne. Pretože naša denná metráž bola 25 metrov čistého filmu. To znamená 50 sekúnd, čistá denná metráž. Mimochodom, hrané filmy sa točili v čistej metráži 70 – 100 metrov, televízia 120 metrov, denná metráž. My sme točili 25 metrov. Štáb, s ktorým sme spolupracovali, z toho štábu sa vytvorila jedna veľká rodina. My sme sa mali veľmi radi. Navzájom sme sa rešpektovali. A v tej pivnici skončilo aj nakrúcanie s Hartlom, jeho posledný záber, ktorý v tom filme mal. Honzo sa otočí na mňa a hovorí mi: „Jurka, v pořádku.“ A Hartl hovorí: „Ale ještě, pane režisére, ještě jednou, já se domnívám, že to ještě nebylo v pořádku.“ A Honzo hovorí: „Ale bylo to v pořádku.“ A on hovorí: „Ale nebylo to v pořádku.“ „Tak to, Jurka, natočíme ešte raz.“ Tak sme to natočili, nechcel sa s nami rozlúčiť. Veronika Žilková, pretože my sme sa aj spoločne stravovali tam pri ateliéri, chodila za nami ešte asi mesiac po skončení, aby teda s nami trošku pobudla a videla, ako pokračujeme ďalej v nakrúcaní. Mal som problémy, keď sme s týmto filmom začínali. Uplynulo 15 rokov odvtedy, čo sme spolu robili film *Do pivnice,* a tie materiály sa

zdokonaľovali. Už sa točilo na materiál Kodak Vision s tabulárnymi kryštálmi a ten film bol neobyčajne ostrý a farebný. Tam tie farby úplne žiarili. Pozitív bol tiež Kodak pozitív. Keď sme robili *Do pivnice*, tak to bol starý typ Kodak materiálu, ktorý nemal tú farebnosť ani ostrosť a pozitív bolo Orwo, východonemecký materiál, ktorý bol ledva-ledva farebný. A to, samozrejme, Honzovi veľmi vyhovovalo. Keď videl ten brilantný obraz, hovorí mi: „Jurko, ale nezdá sa ti to príliš farebné?“ Ja hovorím: „No, zdá sa mi to, zdá sa mi...“ „No, Jurko, urob s tým niečo, aby to bolo menej farebné.“ No, lenže to sa nedá. Lebo tam treba urobiť zásah do vyvolávacieho procesu. Aleš Boštička, riaditeľ Barrandova, hovorí: „Ďuro, mi si to nelajsneme.“ Hovorím: „Ale... no, skús sa tam pozrieť, ja sa domnievam, že tam bude treba opraviť bieliaci kúpeľ v tomto stroji.“ Čas bielenia materiálu. On hovorí, že to si nelajsne. Tak som zavolal Vandu Vácvalovú, ktorá bola zástupkyňa firmy Kodak na Slovensku, aby nám s tým pomohla, že čo sa dá robiť, pretože laboratóriá nám to nechcú upraviť. Tak povedala, že ona sa to pokúsi spraviť tak, že zavolá ľudí z parížskych laboratórií. Z Paríža pricestoval človek na Barrandov, technológ, ktorý si pozrel film a spolu s Honzom sme povedali: „Pozrite sa, to nám nevyhovuje, tento obraz, pretože je príliš ostrý a príliš farebný, my to tak nechceme.“ Samozrejme, teraz sa to rieši bez problému, otočením gombíčka na elektrickej kamere. My sme ale nemali peniaze na to, aby sme to prehnali cez digitálnu formu, aby sme vlastne ten kontrast znížili tak, ako to bolo požadované Honzom. Tak sme sa veľmi trápili, ale nakoniec sme to nevyriešili. Tento pán nám hovorí, že by sa to muselo upraviť v bieliacom procese, že máme pravdu, ale že on by to odporúčal na dubnegatíve a tak ďalej. No, proste s týmto sme mali problém. Nehovoriac o tom, keď som robil vyťahovanie toho koreňa zo zeme, ktorý potom Hartl priniesol Veronike, že „podívej se, co jsem ti přinesl“. Tam bol subjektívny pohľad Hartla na ten koreň, on ho vytiahol zo zeme, ale ten koreň sa rýchlo uvoľnil, vletel mi do kamery a rozbil mi ju. Našťastie tento Honza Růžička so všetkým rátal a, pretože sme robili so starými kamerami Arriflex, tak mal so sebou rezervnú kameru, takže sme mohli pokračovať, a to sme mali úžasné šťastie. *Otesánek* bol komponovaný tak, že herci určité percento dialógu hrali priamo do objektívu a protireakcia bola subjektívny pohľad tomu, na koho hovorí, na neho. Takže to bol podľa môjho názoru veľmi zaujímavý smerový počin, ktorý vymyslel Honzo Švankmajer. Obyčajne sa v hraných filmoch do objektívu kamery nehrá, vždy sa hrá mimo. Mali sme ešte jeden taký zaujímavý zážitok, to sme točili schodište, na ktorom sa stretáva Štadlerová s Horákom. Schodište som osvetlil, nakrúcame, a naraz za oknom sa mi začína tratiť svetlo, tak volám na chlapcov: „Chlapci, svetielko“. A Jano hovorí: „No tak, pán kameraman, s tým nič neurobím.“ Hovorím: „Ako je to možné?“ „No pretože je zatmenie slnka.“ Zažili sme úplné zatmenie slnka. Ale, pretože sme nemohli čakať, tak som to počas úplného zatmenia musel osvetliť tak, aby bol vonku deň, ako som to, samozrejme, mal pred a po roztočené. Ale keď si ten film pozriete po políčku, v prešvenku z Hartla na Kretschmerovú je vidno okno, ktoré je tmavé a svieti iba dole ľavá strana okna. Tak to je presne, čo sme nakrúcali počas úplného zatmenia slnka. A pri *Otesánkovi* som sa opäť dostal do kontaktu s Erbenom tak, ako som sa s ním dostal do kontaktu, keď som mal štyri roky.“

Tvorba Švankmajerových filmov sa vyznačuje neopakovaním nakrúcania záberov a točením na filmový materiál, čo znie ako náročná práca, hlavne pre kameramana. Bola to pre vás výzva?

Nebola to výzva, pretože som ten materiál veľmi dobre poznal. Nehovoriac o tom, že rozdiel medzi kamerami súčasnosti, ktoré nakrúcajú, tieto kamerky digitálne, a filmovými kamerami je ten, že vy ten obraz musíte mať v hlave. A presne musíte ovládať surovinu, aby ten obraz, ktorý máte v hlave, ktorý si predstavíte, aby vám to tá surovina zaznamenala. To nejde len tak zasvietiť a že možno, že to vyjde, možno, že to nevyjde. Tam to muselo byť absolútne presne

vypočítané v osvite, v kontraste a tak ďalej, a tak ďalej. Nebola to pre mňa výzva, pretože Kodak materiál som veľmi dobre poznal.

V osemdesiatych rokoch ste spolupracovali s popularizátorom Vojtechom Zamarovským na seriáli *Veľké civilizácie staroveku*. Točili ste v Turecku, Grécku, Iraku... Čo bolo pre vás ako kameramana na tejto produkcii najnáročnejšie?

Spomínal som, že som mal veľmi rád strach, ale tu som mal tiež strach, ktorý som nemal rád. My sme počas troch mesiacov, keď sme nakrúcali, nevideli ani meter vyvolaného materiálu a bol som jediný, ktorý zodpovedal za obraz. Točili sme na šestnásťmilimetrovú surovinu Fuji, materiál, ktorý som si predtým na jednom hranom filme odskúšal, a mali sme tri kamery a ja som presne musel vedieť a triafať sa, nielen v expozícii, ale hlavne v kontrastoch, aby to bolo v poriadku natočené. Nehovoriac o tom, že filmová surovina mala veľký rozsah pružnosti, čo sa týka kontrastu, mala dva a pol až tri clony v podexpozícii a dva a pol až tri clony v preexpozícii. Takže tam som sa nemusel báť toho, že sa tam niečo stane, ale bál som sa, aby to bolo presne exponované, pretože nebol čas. Mali sme presne určenú trasu, kade sme sa hýbali, presne vyrátané dni, aby sme to splnili načas, podľa toho, ako sa to predtým produkčne pripravilo. Nehovoriac o tom, že predtým, ako sme šli točiť, sme mali obrovské problémy s peniazmi. Pred tým, než sme sa pustili na cestu, Slovenská televízia s nami odmietla spolupracovať. Tak sa hľadali ďalšie finančné zdroje. Zamarovský bol veľmi dobrý priateľ s vtedajším ministrom Miroslavom Válkom, ktorý nám zo svojho osobného fondu uvoľnil peniaze, predisponoval to na účty Slovenskej filmovej tvorby, a tým pádom sme sa vlastne mohli pustiť na cestu. Cestovali sme prerobenou Aviou. Boli sme šiesti, dvaja ľudia z televízie, štyria ľudia z filmu. Opakujem znovu, ja som nevidel meter materiálu počas celej cesty. Nakrúcali sme kompletne celé Grécko od Gordionu, Kipseli, tam je ten známy chrám v Kipseli. Chetitov, dedina Bogazkale. Ďalej sme nakrúcali dole v Kültepe, kde Bedřich Hrozný kúpil pozemok a vylúštil reč, aby sme rozumeli chetitštine. Točili sme dole na juhu Turecka, Fetihia, Olympos, tam bola tá známa obluda chiméra, ktorá mala leviu hlavu, telo mala ako koza a chvost mala ako had, z tlamy jej šľahal oheň. Mimochodom, o chimére hovoríme potom aj vo filme *Šílení*, cez ústa Honzu Třísku. Ďalej sme robili v Efeze, v Didyme, to sú všetko známe prostredia. Kapadokia, tam sme lietali dokonca balónmi nad tými tufami, ktoré tam vznikli po sopke. Konkrétne sa jedná o dedinu Gereme. Potom sme robili v Pamukkale. Pamukkale je známe tým, že je tam jaskyňa exteriéru. Je jaskyňa interiéru a jaskyňa exteriéru, kde sú rozliate tie vápence po celej krajine, a hore sme spali v hoteli, ktorý mal aj bazén a na dne toho bazénu boli antické stĺpy, čo bol neuveriteľný zážitok. Šliapať po antických stĺpoch, ktoré sú ponorené v bazéne, ktorý je súčasť hotela. Zaujímavá spomienka je na Tróju. Trója bola vykopaná Schliemannom, to bola siedma C vrstva. Sme sa tam dopracovali s nakrúcaním, to tiež nám tam dosť dlho trvalo, aby sme to našli. A nikto tam nebol. Zaujímavé, že v tom Turecku pri tých pamiatkach nikto nebol, žiadni turisti. Ani žiadne exkurzie. Zaujímavé. V Pergamone sme točili oltár. Samozrejme, že aj v Efeze sme robili ten jeden jediný stĺp, ktorý tam zostal po Artemidinom chráme, ktorý zdarne podpálil, ja neviem, ako sa mu to mohlo podariť, lebo to bol mramorový chrám, Herostratos. Boli to úžasné zážitky v tom Turecku. Zistili sme, že tí Turci sú dokonca aj dobrí ľudia. I cez to všetko, že Zamarovský povedal, že do Turecka ho nikto nedotiahne, pretože Turci boli tí, ktorí zničili grécke sochy. Vieme, ako sú poškodené grécke sochy, nos, uši, mužské tieto a tak ďalej. Z Turecka sme prešli do Grécka, až dole od Alexandra Veľkého cez Maratón, Atény, až na Peloponéz. Dostali sme sa do Mykén. V Mykénach to bolo fantastické. Agamemnón odtiaľ putoval, vlastne cez Stredozemné more do Tróje na území Turecka. Ale točili sme aj rozpadnutý dórsky olympijský štadión. To bol úžasný zážitok, originál olympijský štadión. Potom tam bola Kréta. Iraklion, Minov palác, 1500 miestností. To sme si posedeli na Minovom tróne, ktorý nebol tak pohodlný, ako táto fotela, na ktorej sedím. Bola to kamenná

stolica, veľmi úzka a veľmi nízka. My sme prešli tou Krétou až na spodok a tam sú farebné hliny, na Kréte. Červená, zelená, žltá, biela. A s takýmito hlinami som sa potom stretol, keď som točil v Údolí smrti v Spojených štátoch v lokalite Zabriskie Point. Tam sú takéto farebné hliny.

Ako kameraman ste pôsobili aj v rôznych iných častiach sveta, napríklad v Las Vegas či na Bajkalskom jazere. O aké projekty išlo? Zažili ste aj nebezpečné situácie?

Áno. Do Las Vegas sme chodievali v osemdesiatych rokoch, naposledy som bol v Las Vegas v roku 2000. Keď som sa odtiaľ vrátil, tak ešte som stihol natočiť Južnú Afriku, Kapské mesto, a keď som sa aj odtiaľ vrátil, tak ma čakal telefón od Alberta Marenčina, aby som išiel robiť *Otesánka* so Švankmajerom. Tam tie nebezpečné situácie v Amerike neboli, ale keď som robil légie prvej svetovej vojny (dokumentárny seriál *Zač jsme bojovali* /1994/ - pozn. M. A.) s vynikajúcim režisérom Milanom Maryškom, chudák, zahynul, keď točil v Izraeli o českom holokauste, počas nakrúcania skočil rozhorúčený do mora a viac sa nevynoril. Bol to fantastický človek. To, čo sme zažili v Rusku, to je na veľmi dlhé rozprávanie. Poviem vám aspoň takú jednu príhodu, ktorá sa nám stala, keď sme robili na Bajkalskom jazere. My sme tieto légie točili počas celej dĺžky, teda kade sa pohybovali naši legionári prvej svetovej vojny, bieli, ktorí bojovali proti červeným. Až teda k tomuto Bajkalskému jazeru. A tam sme sa ubytovali. Ľudia nesmierne družní, fantastickí, ale všade veľmi málo svetla. Keď sme vstúpili do hotela, tak okamžite tam prišli traja dobráci a už mali takéto poháre (ukáže pohár s vodou na kameru) plné vodky a že „poďme si vypiť na družbu“. Hovorím: „Tak moment, na družbu piť, to je ešte dosť času na to, áno?“ Tá vodka, ja som ju okoštoval, tá tak škriabala, že ešte teraz mám chuť tej škrabľavej vodky tu (ukazuje na hrdlo) na jazyku. Ale sme sa tam aj zoznámili s Arménom, ktorý bol kapitánom študentskej lode, pretože tam bola ešte škola, ktorá sa zaoberá výskumom Bajkalského jazera, s tým, že nás prevezie na druhú stranu z Listvjanky do Posoľskoje. A tam boli nejaké fragmenty, ešte nejaký pamätník a jeden alebo dva hroby, ktoré patrili našim legionárom. Cez to Bajkalské jazero sme sa dostali bez problémov. Bol tam iba on a jeho partner, ktorý bol totálne opitý. Nehovoriac o tom, že mal výron na členku, takže mal ten členok asi takto veľký (rukami ukazuje veľkosť). Mali sme takú lekárničku v aute, v Tatre, ktorou sme sa tam dostali, tak sme mu ho chladili s tým octanom hlinitým, aby ho to tak nebolelo. Na druhú stranu to je asi 35 kilometrov. Tam sme len natočili tieto pomníky a tak si hovoríme: „Nejaká búrka ide, bolo by dobré sa vrátiť.“ Lenže vlny na tom Bajkalskom jazere už boli pomerne vysoké, mohli mať výšku tak jedného metra. Vlny na jazere sú iné vlny ako na mori. Na mori sú ďaleko od seba (ukazuje rukami). Na jazere blízko pri sebe a hlboké. Tak hovoríme: „Tak, pán kapitán, ideme naspäť.“ A on hovorí, že: „Ešte nemnožka musíme počkať, padaždať, ešte nemnožka, pretože ešte sú vysoké vlny.“ Tak si hovoríme: „Dobre.“ Po polhodine, keď už bola skoro tma, hovorí: „Tak, pajechali.“ Tak naštartoval ten čln a vydali sme sa na tú druhú stranu, lenže sa veľmi rýchlo stmievalo. Som vonku, na prove som stál, pozerám sa na tie vlny, neboli sme osvetlení, pozerám sa aj na oblohu a hovorím Milanovi Maryškovi: „Milan, počúvaj ma, ale tá Polárka bola tam (ukazuje rukou), teraz je Polárka tam, a predtým bola tam, tak som zvedavý, kde teraz bude.“ A bola tam (ukazuje rukou). Tak si hovorím: „Niečo sa deje.“ Tak sme sa išli pozrieť na ten kapitánsky mostík a tento dobráčisko tam bol opretý o to úžasné koleso a spal. Tak sme sa točili na jednom mieste. Produkčný prišiel, zobral ho na plecia a odniesol ho dole do kajuty, ale predtým sa stačil spýtať na smer, kade treba ísť. Tak on tam ukázal takú čiaročku na kompase, že toto tu treba dodržiavať a už proste nebol schopný rozprávať. Nehovoriac o tom, že ten kompas bol rozbitý. Takže Milan Maryška bol za tým kormidlom, ja som sa vpredu pozeral, či ideme dobre podľa hviezd a či náhodou do nás niekto nenarazí, pretože sme neboli osvetlení a spustila sa noc. Tak si predstavte Bajkalské jazero, hĺbka 1640 metrov, vy sami na jazere, niekde v strede, a chcete sa dostať naspäť do Listvjanky živý

a zdravý. Nakoniec som v diaľke uvidel svetielko a to bol maják, tak hovorím Milanovi: „Už tam vidím maják, musíme ísť tam za ním," tak sme sa dostali k tomu majáku a ako sme sa približovali, tak naraz tento kapitán vyšiel z kajuty, úplne triezvy, a povedal, že on to už dokočíruje do prístavu. Tak sa aj stalo. Poprosil nás, aby sme to nikomu nehovorili, že príde o miesto. Myslím, že vy ste prví, ktorým to takto hovorím, túto príhodu. Nebolo nám všetko jedno, myslím si, že nás viedla určitá prozreteľnosť, taká sila, ktorá nebola ani v nás, nejaká sila mimo nás, ktorá nás presne usmernila na druhú stranu. Ale to isté sa stalo aj keď som nakrúcal v Južnej Afrike. Išiel som z Durbanu do Sun City autom a bol som vzadu aj s technikom pri kamere. Tam sú rovné cesty (ukazuje vlnivým pohybom ruky), len údolie, kopec, údolie, kopec, a inak rovná cesta. Mimochodom, asfalt má veľmi kvalitný Južná Afrika. Naraz cítim, že sme začali rotovať. Rotovali sme priečne po povrchu tej vozovky. Až sme sa zastavili, vystúpil som a vidím, že sme prešli cez reťazovú haváriu, kde autá, ktoré prichádzali, narážali do začiatočných, vybuchovali a horeli. Bolo tam asi päť-šesť horiacich áut, benzín na tom asfalte, samozrejme, autá v priekope a mŕtvi. Jediné, čo bolo počuť, bol detský plač. A ďalej bolo počuť tie nárazy, tam niekto zakričal „merde!" a potom ešte blčanie ohňa. To boli jediné zvuky. Tiež nás nejaká nadprirodzená sila musela viesť, lebo sme boli jediní, ktorí sa rotujúc dostali medzi týmito autami až na koniec a bez akéhokoľvek škrabnutia sme mohli pokračovať v ceste. Potom, keď sme išli ďalej, tak sme videli helikoptéry, ako už tam išli pomôcť. Takže to sú tie nebezpečenstvá.

Zaujímavú prácu s dlhými zábermi a vnútrozáberovou montážou ste zvolili v televíznom filme *Anonym* (1980), v dokumente *Biela cesta vedie z osady* (1978) zase prostredníctvom zmeny objektívov vizuálne znázorňujete prechod zo života v osade do civilizovanejšieho sveta. Snažili ste sa podobnými prostriedkami umelecky vyhraniť povedzme od zákazkových filmov, ktoré ste točili na Kolibe? V sedemdesiatych rokoch mnoho kameramanov experimentovalo s obrazom, menila sa jeho estetika.

Vyhraniť... možno, že sa to dá tak povedať. Tí starší kameramani točili všetko zo statívu. Ja som statív používal minimálne, točil som všetko z ruky, to po prvé. Po druhé, točil som širokouhlými objektívmi, dokonca deväťapolkou TEGEA optikou, ktorá bola vždy požičiavaná zo Západného Nemecka. Ona mala jednu zaujímavú vlastnosť, že skresľovala prostredia. Keď ste točili detail tváre, tak tá tvár ubiehala z perspektívy a ten záber bol veľmi dramatický. Nehovoriac o tom, že som nenechával volať čiernobiely materiál na štandardnú gamu, to je 0,67, 0,66 – 0,67, ale som to nechal prevolať vždy na gamu 0,85, čím sa pochopiteľne zvýšil kontrast. Takže som tie filmy mal z hľadiska kontrastov inak postavené ako filmy iných kameramanov. Takže: z ruky, iný kontrast materiálu a tonálne osvetlenie. Tonálne svetlo som pri Švankmajerovi kombinoval s malými Dedolightami, kde som si vlastne vypichoval potrebné veci, aby som dostal atmosféru, ktorú som si predstavil. Takže takto som si vytvoril svoj rukopis a myslím si, že to pomerne dosť zabralo, pretože som bol kameraman, ktorý bol veľmi často obsadzovaný. Ja som nemal čas sa ani nadýchnuť. Obvykle to bolo tak, že som už pre nedostatok času odmietal prácu.

Film *Nekonečná pieseň domoviny* (1986) obsahuje mnoho pasáží pripomínajúcich prácu Martina Ťapáka. Tie zase striedajú monumentálne zábery slovenskej prírody, ktorej sa zase venoval napríklad Karol Skřipský. Čerpali ste inšpiráciu aj u týchto tvorcov?

Martin Ťapák, všetka česť, úžasný človek, folklorista, tanečník, ústredný riaditeľ Slovenského filmu bol tiež určitého času. On mal svojho kameramana, Tibora Biatha, a ja som Tiborovi Biathovi asistovával. Tam som sa naučil ako sa jedná s osvetľovačmi a s členmi štábu, čo je nesmierne dôležité, pretože keď to neviete, tak vám rýchlo tí osvetľovači povedia: „Nehnevajte sa, pán kameraman, ale vy neviete svietiť, tak sa zbaľte, choďte na cigaretu, my

vám to zasvetlíme, áno?“ Takže to musíte presne vedieť ako na koho. A Martin Ťapák vďaka Tiborovi Biathovi, ale, samozrejme, aj vďaka Tiborovi Lužinskému alebo Viliamovi Gruskovi, architektom, ktorí mali presne vybraté lokality na Slovensku, prichádzal k tým lokalitám, kde sa nakrúcalo. To znamená, že to bola viac práca architekta, kameramana, ako samotného Martina Ťapáka. I cez to všetko, že on to odsúhlasil, prišiel na miesto, urobili sa skúšky a tak ďalej. V *Nekonečnej piesni domoviny* som tie lokality, pretože som Slovensko krížom-krážom niekoľkokrát precestoval, poznal. Nebolo pre mňa nič nového nájsť krásne kopčeky a polia, kde sa sušilo seno. Nádherné kvety, nádherné fragmenty dolín, údolí, skál a tak ďalej. Vo filme som letecké zábery točil helikoptérami a dvojplošníkom. Z helikoptéry alebo z dvojplošníku som si pozrel lokalitu a povedal som pilotovi, aby sa vrátil. Konkrétne si spomínam, pán Rimeš sa volal pilot na tomto dvojplošníku. „Pán Rimeš, prosím vás pekne, Muránska planina, poďte, tam je táto časť, tam mám tie huculské kone, poďme to natočiť, áno?“ A hovorím mu: „Pán Rimeš, trošku nižšie poďme s lietadlom, aby som to lepšie videl a ešte trošku pomalšie choďte.“ On hovorí: „Pán kameraman, spadneme.“ (smiech) „Tak pridajte, no...“ Časť záberov tých huculských koní som natočil z dvojplošníku a tento konkrétny záber, ktorý tam je, kde sa ženú sprava, tie filmy našťastie všetky dobre poznám, mám na to dobrú pamäť, oni bežia sprava doľava, my ich predbiehame helikoptérou, tak tie som točil helikoptérou. Potom sme si ešte požičali z aeroklubu z Popradu lietadlo, ktorým sme točili Vysoké Tatry zvrchu, to bolo cez zimu. Inak, tie Vysoké Tatry vyzerajú fantasticky z tých leteckých záberov. Mal som dole Arriflex kameru a na lietadle som mal špeciálne zariadenie, ktoré bolo od stupačky k stupačke zospodu, v strede som mal kameru, ktorú som na letisku naklonil, dopredu som dal filter, pretože keď lietadlo prisadá, tak od predného kolesa môže odskočiť kameň, rozbije mi kameru, preto filter, plus Wratten filtre a tak ďalej, a tak ďalej. Tak sme vyštartovali a natočili to, ale tam išla kazeta len na 60 metrov, čo je 120 sekúnd. Za dve minúty som to musel všetko postíhať. Takže bolo veselo. Tá inšpirácia nebola filmami, ale skôr Slovenskom ako takým. Slovenskom, jeho krásou.

Začiatkom 90. rokov ste založili vlastnú produkčnú spoločnosť. Aký vplyv na to malo rozpustenie Koliby? Čo bolo najťažšie pri prechode do súkromného sektora?

Z Koliby som odišiel v roku 1992. Predtým som točil hraný film s Martinom Valentom *R.S.C.* a s Jurajom Bindzárom *Okresné blues*. Mimochodom, Juraj Bindzár bol mojím spolužiakom ešte z čias jedenásťročenky a stretli sme sa aj v Prahe, pretože on študoval divadelnú teóriu, ale tam sa nejak nepohodol s profesorom, tak pokračoval potom v Bratislave. Takže deväťdesiaty druhý rok, riaditeľ Slovenského filmu mi povedal, že „Jurko, keď chceš, teraz je príhodná doba, keď chceš odísť, dobre spravíš“. Lebo práve sa to začalo lámať, slovenská Koliba, tam sa to začalo privatizovať a vtedajší politici boli do toho namontovaní, tak som z Koliby odišiel, čo som urobil nesmierne dobre. Založil som si firmu a dobre som urobil, lebo tí kameramani, ktorí boli na Kolibe, nemali skúsenosti s elektronickým snímaním. A ja už som mal. Ja už som mal elektronické snímanie v malíčku. Naskočil som priamo do elektronickej výroby a už ako fyzická osoba, podnikateľ. Mal som tri stále relácie, *Rhytmick* s Mekym Žbirkom, potom to bolo *Snívajte s nami* a *Čo dokáže ulica*. *Snívajte s nami,* tam som zas chodil po tých ostrovoch, Baleárske ostrovy, Kanárske ostrovy. Urobil som veľmi dobre, chodil som opäť z filmu do filmu, ale zarábal som iné peniaze. Ako podnikateľ som si už musel na seba zarobiť. Kým na Kolibe som mal priemerný plat vrátane honorárov tri a pol až štyritisíc korún, tak tu som mal štyritisíc korún za jeden filmovací deň. To znamená, že sa mi začalo inak dýchať a chvalabohu som išiel zase z filmu do filmu a dobre sa mi viedlo. Mal som šťastie. Ale tí ďalší kameramani, ktorí sa nechytili, tí to mali ťažšie. Nehovoriac o tom, že súčasní kameramani to budú mať pomerne dosť ťažké. Aspoň si myslím. Musia byť veľmi šikovní, aby sa uchytili v živote, v kameramanskej profesii. Kameramanská profesia je tá najkrajšia profesia, ktorá existuje, to je úžasné. Ja som pochodil pol sveta, dá sa povedať. Ešte

tu nebudem spomínať Karibik, Kubu, Dominikánsku republiku, Mexiko, Južnú Ameriku, Rio de Janeiro a tak ďalej. To sú ďalšie veci, človek vidí svet a zároveň si ešte aj robíte svoju prácu a ekonomicky sa nemáte zle.

Pri niekoľkých televíznych dokumentárnych filmoch ste usadli aj na režisérsku stoličku. Išlo pre vás o prirodzený vývoj, potrebu vziať tému do vlastných rúk?

Áno. Ako som spomínal, ako kameraman ste v dokumentárnych filmoch museli byť v strehu a čo nenatočíte, to režisér a strihač nestrihne. Tak som si povedal: „Tak prečo by som to nakoniec sám neskúsil?“ Ale bolo to až v roku 1993 alebo 94, nemýlim sa. Tak som sa pustil do svojho prvého filmu, dokumentárneho, na východnom Slovensku, film *Ešte tu žijú ľudia*, konkrétne dedinka Príkra. Tam žili štyria ľudia vtedy. Tam žil pán Brenišin so svojou manželkou a ešte dvaja takí starčekovia. Tak som tam nakrúcal, v Bodružali som nakrúcal v tom gréckokatolíckom prostredí. Tak začína film *Ešte tu žijú ľudia*, krstom v gréckokatolíckom kostole. Natočil som tento film a videl som, že sa mi to aj darí, robil som si aj kameru, nikto mi do toho už nerozprával, teda ani predtým si mi nedovolili do toho rozprávať, ale mám na mysli produkciu. Tým pádom som bol spokojný a pomaličky som sa pustil aj do režírovania. Urobil som približne štyridsať až päťdesiat filmov. Posledné filmy, čo som zrežíroval, môžete vídať dokonca aj teraz. *Vianoce na Honte*, tento film bol premietaný už asi osem až desať ráz, vždy na Vianoce. To som režíroval, päťdesiatminútový folklórny film o hontianskych ľudových zvykoch. Zoznámil som sa s fantastickými ľuďmi, ochotníkmi, fantastickí ľudia. Ešte beží aj film *Hontianska jar*. Tá beží na Veľkú noc. Takže *Vianoce na Honte* a *Hontianska jar*, tieto dva filmy sú vždy frekventované v týchto sviatkoch. Bežia na druhom programe, vždy ráno a možno, že to ešte pôjde, tak si to pozrite.

Zmienili ste sa o tom, že pri práci preferujete „filmovú čistotu“. Považujete dnešnú dobu spojenú s rozsiahlym využívaním elektroniky a kombinácii rôznych technológií za vzďaľujúcu sa podstate filmu?

Nie. Nepovažujem, naopak, elektronika zjednodušila život filmára. Tým, že tieto elektrické kamery majú monitor a vy si to podľa neho viete dobre kontrolovať. Tie filmové kamery, s ktorými som robil ja, „ARRIFLEXky“ ani „ERKky“, tie žiadny monitor nemali. Režisér vám musel stopercentne dôverovať, inak by to nefungovalo. Tu je monitor, tu si to režisér môže kontrolovať, nehovoriac o tých veľkých monitoroch, kameramani podľa toho aj svietia, čo znamená, že akú-takú predstavu môžu, ale nemusia mať, pretože obvykle do toho hovorí aj režisér, ktorý by nemal hovoriť do obrazu. Mne napríklad režisér nikdy nehovoril do obrazu, ani do svietenia, ani do kompozície. Pardon, okrem Švankmajera. Čo sa týka kompozície, tak Švankmajer, to je iné. Ale v iných filmoch nie. Tá súčasnosť je kvôli elektrickému snímaniu omnoho jednoduchšia. Ale tieto elektronické kamery zase nemajú ten rozsah kontrastu, tam si musíte ten kontrast, samozrejme, upraviť. To máte teraz tie nové kamery, nehovorím o „REDkách“, ale tie kamery Arriflex Alexa, to sú úžasné, úžasné mašiny, ktoré sú neuveriteľne ostré, ostrejšie ako filmová surovina, aj keď som si nemyslel, že veda pôjde tak ďaleko, že obraz tej elektroniky dokáže byť ostrejší ako ostrý materiál Kodak Vision dvestovka alebo päťstovka.