

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



## JOZEF (DODO) ŠIMONČIČ

(1. 8. 1943, Bratislava) Slovenský filmový a televízny kameraman. Začínal v Československej televízii Bratislava ako asistent kamery a asistent produkcie v dabingu. V roku 1970 absolvoval FAMU v Prahe. Ako samostatný kameraman debutoval filmom režiséra Ela Havettu *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969) a neskôr spolupracoval aj na jeho druhom filme *Lalie poľné* (1972). Úspešný bol aj jeho televízny debut a zároveň absolventský film – adaptácia poviedky Guy de Maupassanta *Muška* pod názvom *Sladké hry minulého leta* (1969) v réžii Juraja Herza. Jeho spolupráca s Jurajom Herzom pokračovala filmami *Petrolejové lampy* (1971), *Sladké starosti* (1984), *Galoše šťastia* (1986) a i. Ako kameraman sa podieľal na medzinárodnom úspechu jedného z najvýznamnejších filmov 70. rokov *Ružové sny* (1976) režiséra Dušana Hanáka. Jeho kameramanská práca bola ocenená na mnohých filmových a televíznych festivaloch. V osemdesiatych rokoch nakrúcal tiež v Západnom Nemecku (*Vojna volov* a i.). Ďalšie filmy: *Pomocník* (1981), *Čarbanice* (1982), *Zabudnite na Mozarta a Perinbaba* (oba 1985), *Modré z neba* (1997), trilógia Mateja Mináča: *Všetci moji blízki* (1999), *Nicholas Winton: Sila ľudskosti* (2002), *Nickyho rodina* (2011). V roku 2000 založil Asociáciu slovenských kameramanov, ktorej je prezidentom.

Školský rok 2009/2010

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Vladana Hrivnáková

**Na pražskú FAMU ste nastúpili v roku 1963. Prvé skúsenosti s filmom ste však nadobudli už predtým, počas pôsobenia v Československej televízii. Tam ste si vyskúšali dabing, prácu osvetľovača, produkciu. Čím vás zaujala práve kamera? Pomohli vám získané skúsenosti pri štúdiu na vysokej škole? Na FAMU ste začali študovať v období, keď slovenská kinematografia prechádzala najtvorivejším obdobím. Nová vlna bola v plnom prúde, veľa mladých filmárov pripravovalo debuty. Ako asistent kamery ste boli prítomný i pri debute Juraja Jakubiska *Kristove roky*, medzi vašich najbližších priateľov patrilo Elo Havetta či Dušan Hanák. S každým z nich ste neskôr nakrútili celovečerné filmy. Aké to bolo byť študentom práve v tejto uvoľnenej dobe? Ako ste sa dostali k realizácii prvých spoločných projektov?**

Po maturite som sa hlásil na architektúru. Keďže moji starí rodičia boli živnostníci a otec bol v 50. rokoch väznený, bolo mi povedané, že musím mať vlastný kádrový posudok. To znamenalo, že som nemohol pokračovať na vysokej škole, ale musel som sa niekde zamestnať. No a najbližšie k tomu, čo som cítil, bola Slovenská televízia. V Slovenskej televízii som pracoval externe ako asistent zvuku, ako ostrič, osvetľovač. Všetky profesie, ktoré tam boli, som absolvoval, až som sa nakoniec dostal do filmovej redakcie, ktorú vtedy viedol spisovateľ Peter Balgha, absolvent Filmovej fakulty v Prahe. No a ten ma nahovoril, keď videl, že veľa fotografujem, a naozaj som hodne fotil, videl, že mám slušné fotografie, tak mi navrhol, aby som sa prihlásil na Filmovú fakultu do Prahy. To som aj učinil a našťastie som bol prijatý. A to bolo vlastne moje šťastie, že som sa tak ľahko dostal na túto vysokú školu. Myslím si, že to bolo najkrajšie obdobie, ktoré som absolvoval. Práca na škole celá bola úplne fantastická, lebo to boli vlastne najkrajšie roky. To boli šesťdesiate roky, keď sa formovala československá nová vlna. Forman, Passer, Papoušek, Chytilová, celá plejáda, Němec, Juráček, Vlácil, zo slovenských Uher, Solan, Grečner... Škola mala veľké meno vo svete, a to preto, že sa tam točili filmy – už v prvom ročníku, napríklad, sme robili filmy na 35-milimetrový film. To znamená, že cvičení bolo strašne veľa. Takže meno školy bolo obrovské a profesor Brousil, ktorý zháňal všetky filmy na festivaly, bol známy tým, že zohňal aj nám všetky filmy, ktoré sme mohli vidieť, ale to bolo vlastne zakázané, pretože to bolo všetko za tvrdého socializmu, tie filmy sa dostali len na školu. Raz sme ich videli a koniec, potom išli hneď rýchlo preč. Videli sme vlastne všetko nové: francúzska nová vlna vtedy vznikla, nemecký film bol veľmi silný, ruské filmy. My sme boli úplne posadnutí filmami.

Bolo to, myslím, jedno z najkrajších období, čo som zažil. Tam som sa zoznámil s režisérmi, s ktorými som neskôršie filmoval – Elo Havetta, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák. Škola bola fantastická, napríklad sme v prvom, druhom, treťom ročníku vôbec nesmeli robiť žiadne asistencie, lebo sme mali toľko roboty s ročníkovými cvičeniami, že sme ani nemali čas niekde si zarobiť nejaké peniaze, asistovať. Ale v štvrtom ročníku to už bolo trochu otvorenejšie, a to som mal veľké šťastie, lebo Juraj Jakubisko začal robiť svoj prvý film, debut v Slovenskom filme v Bratislave. No a to robil s kameramanom Lutherom a oni ma zavolali, aby som im išiel asistovať, a tak som tam robil prvého asistenta. Boli to *Kristove roky*, čiernobiely film. Bolo to fantastické, teraz s odstupom času sa mi zdá, že to bolo vlastne také pokračovanie FAMU. Lebo sme tam boli sami mladí ľudia a zmenilo sa len to, že sme boli v profesionálnom štúdiu filmového štúdia Bratislava Koliba. Ale ináč to boli všetko mladí ľudia, ktorí robili skoro všetko tak, ako na FAMU sme robili. Potom som mal opäť šťastie. Keď som skončil film s Jakubiskom, Luther šiel robiť ďalší film, a tak ma zavolať. Robil s francúzskym režisérom, zakladateľom Francúzskej novej vlny Alainom Robbe-Grilletom film *Muž, ktorý luže*. Kým som išiel do piateho ročníka, mal som vlastne zabsolvované dva čiernobiele filmy. Veľká skúsenosť to bola. Na jej základe som sa vedel v čiernobielym filme orientovať.

**Pri nakrúcaní filmu *Slávnosť v botanickej záhrade* sa stretol kolektív mladých ľudí so silným cítením pre obraz. Sám Elo Havetta bol fotograf, pomáhal vám i akademický maliar Vladimír Popovič... Vy ste boli hlavný kameraman. I jednotlivé zábery vo filme sú koncipované ako samotné umelecké diela s dôrazom na štylizáciu obrazu ako celku. Ako sa vám spolupracovalo pri vytváraní obrazových kompozícií?**

Podobne ako Juro Jakubisko dostal príležitosť v slovenskom filme, tak dostal príležitosť debutovať aj Elo Havetta, a ten si ma zobral ako kameramana. Bola to opäť spolupráca taká famuácka ako s Jakubiskom. Napríklad tam na *Botanickej záhrade* robili dnes už renomovaní režiséri ako Luther alebo Eva Štefankovičová. Štáb bol zložený z mladých ľudí, navyše tam bol výtvarník Vlado Popovič. Dávali sme veľmi veľký dôraz na výber prostredia. Obliadky sme robili tri mesiace. To sa nedá s dneškom porovnať. Hľadali sme prostredia, ktoré by nám najviac vyhovovali, či už po výtvarnej stránke alebo po farebnej stránke. Bola to fantastická spolupráca, fotili sme od rána do večera a večer sme sedeli, všetko preberali a dávali k sebe, aby to farebne aj výtvarne. Elo Havetta bol fantastický človek, mal zmysel pre prácu práve s naturščikmi. Obsadzoval veľa naturščikov, a preto sme sa aj museli tomu hodne prispôbovať. Kamera musela byť stále pripravená, ak sa nepodaril záber s naturščikom, lebo sme robili kombinácie naturščik-herce, tak sme vždy menili záber. Zmenili sme ho rýchlo. Ale základ bol, že sme trvali na tom, že zábery musia vychádzať z výtvarnej, silno farebne orientovanej koncepcie tak, aby k sebe sedeli.

**Film ste zväčša nakrúcali v arboréte Mlyňany. Ako si spomínate na to prostredie?**

Časť sme nakrúcali v arboréte. Bolo tam hodne ľudí z filmu, väčšinou mladých, ale aj filmoví profici. Taká zmes. A atmosféra bola fantastická. Boli sme aj blízko miesta, kde sa Elo Havetta narodil, to je jeho kraj.

**Váš druhý film s Havetom je opakom radostného vizuálu *Slávnosti v botanickej záhrade*. Oproti jasným farbám sa film nesie v sépiových odtieňoch, farebných filtroch, veľkú úlohu hrá štylizácia krajiny. Prečo ste sa rozhodli práve pre tento obrazový štýl?**

Druhý film s Elom Havetom bol čiernobiely, potom sa tónoval do sépie a do farebných odtieňov. Farebné odtiene sme vždy zvolili podľa toho, o akú dramatickú scénu tam išlo – keď išlo o lásku, tak to išlo do červeného tónu a podobne. Koniec filmu bol zase taký trochu až príliš farebný, lebo chcel navodiť atmosféru konca. Viete, technika vtedy bola úplne mizerná. Technika, ktorú vlastnil Slovenský film, to bol len jeden obyčajný vozík na štyroch kolieskach a koľajnica a nič k tomu nebolo. Lampy boli katastrofálne, všetko bolo zastarané. Museli sme vymýšľať veci tak, aby sme z toho urobili niečo zaujímavé, aby to bolo aj pre diváka veľmi pútavé. Tam som zvolil ručnú kameru, skoro celý film je natočený z ruky. Elo Havetta hrozne miloval prácu naturščikov a obsadzoval práve hercov z divadla, ale takých, čo neboli veľmi známi, napríklad Vlada Kostoviča. Boli to známi divadelní herci, ale neboli známi ako filmoví herci a urobil z nich fantastických hercov. Kombinácia divadelných hercov s naturščikmi často vyžadovala improvizáciu. Keď sa nepodarila prvá ostrá, druhá ostrá, tak Elo hneď menil záber, hneď sme menili štand kamery, aby si herci nezvykli na to, že musia znova opakovať to isté. Kvôli tejto improvizácii bola zvolená ručná kamera. Keď hovorím o technike, koniec filmu je taký, že hlavný hrdina sa spustí z veže a letí. No v tom čase keby som voľakomu povedal, že chcem lanovku, tak by sa mi vysmial. Tak som dal urobiť takú krabicu, do ktorej sme dali kameru, natiahli sme lano z veže na druhú stranu. Lano bolo primontované k takej MPE-čke, k tomu, čo opravujú elektrinu, a teraz sme ju púšťali voľným pádom v tej krabici, boli sme vtedy úplne zapálení do toho, ani sme vlastne nemysleli na nič, čo by sa mohlo prihodiť. Niečo zlé. No a stalo sa aj to, že kamera padla z obrovskej výšky dole medzi ľudí, no našťastie sa nič nestalo. Keby sa niečo bolo vtedy stalo, tak možno aj už

sedíme v base. Ale vymýšľali sme len kvôli tomu, že sme to chceli trosku oživiť a technika bola, musím povedať, mizerná. Takže dnes, keď sa na to spätne pozerám, viete, také dačo, ako dnes je *steadicam*, Jimmy Jib a tieto veci, to bol sen, to je sen, keď to dnes vidím.

### **Takže pri nakrúcaní s Elom Havettom celkovo panovala uvoľnená atmosféra?**

Tí ľudia sa mali hrozne radi. Aj na fotografiách, ktoré vám ukážem, vidieť, že každý robil všetko, skoro podobne ako na FAMU. Napríklad na jednej fotografii sám režisér Elo Havetta trasie stromom, aby bol vietor, aby sa lístie v zábere hýbalo. Každý robil všetko, cítili sme sa ako famuáci a to bolo na tom krásne. Tá škola bola v tom čase strašne silná a myslím, že sme sa aj na škole mali hrozne radi. To bolo i tým, že sme stále chodili na filmy, tie boli pre nás zázrak. Napríklad, keď som točil s Elom Havettom *Botanickú záhradu*, točili sme, povedzme, od rána od siedmej do večera do siedmej, a Elo Havetta povedal: „Pod', ide dobrý film, ideme na film.“ Ešte v ten večer sme šli do kina, takí sme boli blázni do filmov. Atmosféra z FAMU bola fantastická, a to sa prenieslo potom aj do prvých rokov. Potom prišla normalizácia, a to už bolo trošku horšie.

**V roku 1969 ste pracovali aj na filme *Sladké hry minulého leta* Juraja Herza. Film je špecifický silnými obrazmi a celkovou prchavou letnou náladou. Literárnou predlohou bola poviedka Guy de Maupassanta Muška. Čo bolo však vašou „predlohou“ a inšpiráciou pri práci na filme? Bolo pre vás nakrúcanie na farebný film výzvou? Ako ste sa dostali k nakrúcaniu tohto filmu?**

Keď som dokončieval film *Botanická záhrada*, na denné práce z jedného z posledných dní, ktoré sme si pozerali s Elom Havettom, sa prišiel pozrieť režisér Juraj Herz, ktorý pripravoval film *Sladké hry minulého leta*. A malo to byť na farebný film v Slovenskej televízii. Keď videl moje posledné denné práce, ponúkol mi spoluprácu. Spolupráca bola od začiatku strašne naplnená tým, že sme chceli urobiť krásne farebné kino. Poviedka bola nesmierne pekná, aj prostredie, ktoré sme si vybrali na ramenách Dunaja, odohrávalo sa to celé hlavne na vode a na lúkach a v lužných lesoch. Nechali sme sa inšpirovať francúzskymi impresionistami, hlavne Renoirom, ťažil som z toho pri záberoch, keď sme točili na loďke – odrazy od vody sa premietali na tvári. Väčšinu filmu som točil s dlhými clonami, aby to dostalo atmosféru mäkkých impresionistických obrázkov. Samozrejme, v častiach v prírode sme znova využívali slnko a tieň, škvrny na telách a na celkových záberoch. To bolo inšpirované impresionistami. Strašne zaujímavé bolo, že film nakoniec i získal hlavnú cenu v Monte Carle, vlastne ja som dostal cenu za kameru (*Zlatú nymfu*). Základ bol v tom, že som sa vlastne s Herzom spriatelil. To boli takí moji dvaja učitelia: Havetta a Juraj Herz. Odst'ahoval som sa do Prahy a robil som s ním v Prahe aj nejakých päť rokov. Bohužiaľ, tie filmy väčšinou boli v trezore. Prvý film, čo som s ním robil, boli *Petrolejové lampy* – to bolo nádherné kino. *Noční můry* Nadi Urbánkovej, *Dotek motýla* s Janou Brejchovou, *Toulavý Engelbert* tiež šiel do trezoru. Viacej bolo tých filmov, ale hovorím, všetky skončili v trezore, takže ich nikto nevidel.

*Petrolejové lampy* bol pre mňa film nemierne ťažký a náročný, lebo scény, ktoré tam boli točené pri petrolejových lampách – veľký bál s plno petrolejovými lampami –, sa nakrúcali na materiál, ktorý nebol taký vysoko citlivý ako je teraz. Dnešné materiály, Kodak materiály sú také vysoko citlivé, že sa dá točiť pri sviečke. Vtedy to nebolo, vtedy sme točili na materiál, ktorý nemal takú kvalitu, takže som sa musel trápiť so svetlom, aby atmosféra režisérovi vyhovovala. V druhej časti filmu, keď už je zase hlavný hrdina Peter Čepek veľmi chorý, bolo treba navodiť pochmúrnu atmosféru, a to si zase vyžadovalo robiť s tými najnižšími svetelnými možnosťami, ktoré sme mali, aby to dostalo atmosféru takého surového filmu. Na

*Petrolejové lampy* veľa spomínam, lebo ten film, myslím si, že získal niekoľko cien, mnoho cien na zahraničných festivaloch a bol to taký môj začiatok práce na Barrandove...

### **Vaša spolupráca s Jurajom Herzom nakoniec trvala až do 90. rokov minulého storočia.**

S ním som robil vždy, keď sa dalo. Potom som to musel, bohužiaľ, prerušiť, lebo som musel ísť niečo urobiť aj na Slovensko, keďže som bol zamestnanec Slovenského filmu. Mal som zase šťastie, že som naozaj robil len s absolútne špičkovými režisérmi. To považujem za svoj najväčší úspech, že som naozaj nerobil so žiadnym režisérom, s ktorým by som si nerozumel. Robil som s takými režisérmi ako Havetta, Jakubisko, Hanák, Solan – s ním som takisto natočil trezorový film –, Grečner, Martin Hollý. Jediný režisér, s ktorým som nerobil, a to je mi ľúto, bol Štefan Uher. A to bol pre mňa špičkový režisér. To bol jediný režisér, ktorý mi utiekol.

### **Ako sa vyvíjal váš štýl počas spolupráce s Jurajom Herzom?**

Nerád hovorím o štýle, lebo si myslím, že každý kameraman by mal vlastne mať kompozíciu obrazu v krvi. To je základ. Kameraman, čo ju nemá, by to ani nemal robiť. Ale za dôležitejšie považujem svetlo. Svetlo je pre mňa základ, je absolútne na prvom mieste, a druhé sú výrazové prostriedky, na ktorých sa dohodnete s režisérom, že ich budete používať. Jazda, dynamika, ktorá k tomu ide, rakurzy kamery... Dnes je technika tak vo vývoji, že kameraman má obrovskú možnosť výrazovými prostriedkami niečo urobiť... Ale zase nie tak, aby iba ukázal, že má špičkovú kameru. Kameraman je vtedy kameraman, keď sa prispôbi režisérovi, keď robí to, čo si režisér predstavuje. Kameraman mu vlastne pomáha, aby veci fungovali po dramaturgickej stránke a po každej stránke. Niektorí kameramani aj dajú filtre, ale tie vlastne nemajú žiaden efekt. Efekt vzniká len vtedy, keď to sedí aj s režisérom a s dramaturgiou látky. Inak to nemá význam. Lebo potom voľakto povie: „Krásna kamera, ale film úplne nanič.“ O to som sa snažil s Herzom aj s inými režisérmi, aby moja kamera bola krásna a vychádzala z toho, čo si režisér prial a akú náladu chcel navodiť. Závisí to aj od osobných vecí – ako sa človek s režisérom stretne, ako s ním začne, na akej báze sa dohodnú... To je strašne dôležité. Architekt-kameraman-režisér – to by malo byť trio, ktoré by malo spolupracovať. Samozrejme, aj scenárista... Ale títo traja ľudia sa musia milovať, aby ten film bol dobrý. Keď sa nemilujú, tak to potom vidno, čosi tam škrípe a už to nie je ono.

### **Nemyslíte si, že úloha filmového architekta už tak trochu vymizla?**

To je, bohužiaľ, smutné. Spomínam na filmy, na obhliadky, ktoré sme robili. Dnes vám už len povedia: „Prostredie už niekto našiel prostredie. A nie je ani čas vyberať lepšie.“ To je hrozná škoda. Výber prostredia je strašne dôležitý a ak chce niekto dosiahnuť správnu atmosféru, kameraman aj režisér musia trvať na tom, aby výber bol dokonalý. Keď nebude dokonalý, začnú prvé problémy a potom sa to už ťahá a vlečie ďalej.

### **V súčasnosti je architektúra orientovaná skôr na divadlo...**

No áno, aj divadelník musí mať zmysel preto, aby pomohol dielu. Pri filmovom diele treba ovládať veci, cítiť techniku kamery a vedieť, že tam bude treba také a také svetlo. Treba tomu dopomôcť či už farbou stien, alebo inými výrazovými prostriedkami.

**Koniec 60. rokov bol kritickým obdobím pre slovenskú kinematografiu, väčšina vašich kolegov režisérov skončila so zákazom nakrúcať alebo boli odsunutí do Štúdia krátkych filmov. Pre vás to však bol zároveň čas, keď ste len skončili štúdium a začali naplno nakrúcať. V 70. rokoch ste nakrútili svoje najvýznamnejšie filmy – *Ružové sny*, *Lalie***



**poľné. Ako na vás pôsobila atmosféra doby? Ako sa vám nakrúcalo a ako ste sa dostali k nakrúcaniu filmov?**

V tom najkrajšom období sme začali s Elom robiť *Botanickú záhradu*, to bol 68. rok, vtedy to tu bolo veľmi veselé. Začali sme to pripravovať aj točiť. V štvrtine filmu prišiel 21. august a boli sme zastavení, lebo prišli ruské vojská, takže asi na mesiac bol koniec. Samozrejme, trvali sme na tom, že musíme pokračovať ďalej i napriek atmosfére, ktorá bola, a aj sme film dotočili. No a potom som sa, našťastie, presťahoval na chvíľu do Prahy, takže som začiatok normalizácie až tak nepociťoval. Teda okrem toho, že niektoré moje filmy išli do trezoru. To ešte bolo na začiatku normalizácie, ešte síce dali filmy do výroby, ale potom ich už nepustili. Takže mnoho filmov išlo do trezoru hneď, nikto ich nevidel. Mal som šťastie, že moje filmy videla jedna producentka v Západnom Nemecku a zavolała ma, či by som tam mohol prísť. Nepredpokladal som, že ma naši pustia, ale to bolo ešte v začiatkoch, ešte sa veľmi nedávalo pozor, kto ide von, kto čo môže doniesť a vyniesť a tak. Pustili ma a točil som v Západnom Nemecku. No a to trvalo potom trošku dlhšie, lebo som točil viacej tých filmov tam v Nemecku. Normalizáciu som ako tak prežil, aj keď niektorí moji kolegovia mali zákazy a tak. Ale ja som sa vždy vracal a vždy som niečo točil aj tu. Pre mňa bola v Západnom Nemecku fantastická tá technika, na to nikdy nezabudnem. Nechcelo sa mi tomu ani veriť. Keď som prišiel, točil som jeden film na tridsaťpäťku a posadili ma na taký vozík, ktorý teraz už tu existuje, ale vtedy nie, bol to Panther, dali mi do ruky takú páčku a ja som vlastne s tou kamerou sám chodil – hore kedy som chcel, dole kedy som chcel. Tam som robil všetky filmy na jednom vozíku... A tie lampy! Ved' *Botanickú záhradu* som ešte robil s uhlíkovými lampami, tými veľkými modrými. Tie museli štyria osvetľovači chytiť, aby ich vôbec zdvihli. A s takými som svietil *Botanickú záhradu*. Prišiel som do Nemecka a odrazu som videl malé modré lampy, intenzita bola presne taká istá, ako pri tých veľkých lampách, ktoré štyria osvetľovači zdvíhali.

Snažil som sa vždy niečo odtiaľ doniesť, nejaké filtre alebo nejaké klapky alebo také veci, ktoré som vlastne potom tu využíval. Ale vždy, keď som išiel do Západného Nemecka znova točiť, som s takou obavou išiel, čo mi zase ukážu nové, čím ma prekvapia, čo mi ukážu. Toho osvetľovača, to bol môj kamarát, som sa vždy pýtal: „Čo máš nové?“ A on už vedel a hneď mi čosi ukazoval. Napríklad rozprávku *Galoše šťastia* s Jurajom Herzom sme celú točili v noci. To bolo v Prahe v reáloch, v obrovských priestoroch. Musel som niekedy svietiť aj modrými lampami, najväčšia intenzita tej lampy bola 2,5 kilowattov. To bolo málo, ale zároveň aj najintenzívnejšia lampa, ktorá tu bolo dostupná. A v Nemecku boli lampy 6-kilowattové, 4-kilowattové. Keby som jednu takú mal, zasvietim celý priestor, ale tam som musel mať päť tých starých lúč. A pre kameramana platí, že čím menej lúč, tým lepšie, lebo nevzniká toľko tieňov. Jednoduchšie je točiť s menej lampami, ale kvalitnými. No a to som tam zažil, ale tu to nebolo. Ale to bol pre mňa zážitok v tej normalizácii, takže ja som normalizáciu ako tak vlastne preletel. V podstate. Vždy som niečo doniesol a chlapcom som povedal, aká lampa existuje, pokúšali sme sa to nejako potom zohnať alebo čo, vždy bolo niečo, čo som priniesol, aby sme to tu trošku tak pozdvihli vyššie.

**Zobrazovanie fantazijného, nereálneho a snového sveta bolo vždy silnou stránkou snímok vo vašej filmografii. Svedčí o tom i rozprávková „línia“, tvorená kultovými slovenskými rozprávkami *Perinbaba*, *Sol' nad zlato*, *Galoše šťastia*. Mnohí režiséri tvrdia, že práve rozprávky im najväčšmi pomáhajú rozvíjať fantáziu. Ako je to v prípade kameramana, osoby, ktorá má na starosti hlavnú vizuálnu zložku filmu? Mali ste aj vy pri nakrúcaní rozprávok väčšiu voľnosť a tvorivosť, alebo sa nakrúcanie rozprávok výrazne nelíši od iných filmov?**

Pri rozprávke si režisér aj kameraman môžu pustiť fantáziu absolútne naplno a môžu sa tam vyžiť, ak teda správne trafia, ako sa povie, kliniec po hlavičke. Aj pre mňa to bolo veľmi zaujímavé, lebo som točil so špičkovými režisérmi. *Perinbabu* som robil s Jakubiskom i skoro rok, lebo tam boli štyri ročné obdobia. A znova tá technika... Keď si spomeniem, ako sme to robili... Tam bola scéna, keď princípál lieta vo vzduchu a balónom odchádzajú tí mladí dvaja – Alžbetka s tým chlapcom. Ako to urobiť? Tak sme išli na kopce, kde sme mohli dať tri empéčky, tie, čo opravujú svetlá. Tri. V jednej som bol ja s Jakubiskom, v druhej bol navesený princípál na takých lankách, ležal na doske. A v tretej bol zavesený balón, na ktorom mladí odlietali. Tie tri empéčky krúžili okolo seba... Najprv sme si povedali, že budeme len dosť nízko nad zemou. No ale viete, naraz kamera ide hore, všetko sa dvíha a naraz zistíte, že ste v dosť veľkej výške. Princípál na tenkých lankách, aby sa to mohlo potom nejako vyčistiť, ten vlastne lietal v luftě. Keby sa jedno lanko odtrhlo, tak je asi mŕtvy. Bolo to všetko na takých amatérskych základoch... Ale musím povedať, keď sa na to dnes pozerám – lebo teraz práve film číslujem, ide sa vydať na DVD vo filmovom ústave –, že niekedy sa aj čudujem, ako sme to mohli všetko tak urobiť. Sám som prekvapený, akú energiu sme mali, že sme to tak natočili a tak zvládli starú techniku.

No a *Galoše šťastia* boli nesmierne náročné atmosférou. Celý film sa točil v noci, bolo tam veľa trikov. Vlastne aj pri ostatných rozprávkach boli triky. Napríklad pri *Perinbabe*, doniesol som si hodne filtrov zo Západného Nemecka, lebo to sme robili pre Taurus film. Ale niektoré triky, ktoré tam sú, alebo niektoré filtre, som urobil iba sám s Jurajom Jakubiskom. Dali sme na čisté sklo nejakú vazelinu alebo Niveu, urobilo to takú šmuhu... V niektorých scénach to vidno, že len časť, povedzme, získa taký závoj. Takže nejaké filtre sme sami vyrábali na kolene. Na tom treťom filme, ktorý som robil s Martinom Hollým, *Sol' nad zlato*, tam bolo hodne trikov. Voľakedy sa robili napríklad prelínačky alebo zatmievačky alebo zmiznutie z obrazu dubletami. Dubleta znamená, že sa negatív znova nakopíroval, urobil sa na ňom trik, ale to už bolo strašne cítiť potom na kópii, lebo pri dublete naskočí okamžite zrno a nie je to už taký kvalitný negatív ako originál negatív. Lebo je tam trik. Martin Hollý si vymyslel, že niekto zmizne a objaví sa. Zavolať trikára z Prahy a robili sme triky, ktoré by sa vlastne robili potom v tých laboratórnych spracovaniach, priamo na pláci. Natočil sa, povedzme, kompletne celý záber, vrátil sa v kamere naspäť, potom sa znova ten istý záber robil, druhýkrát sa išlo. Bolo to nesmierne náročné, lebo keď ste sa náhodou netrafili to toho políčka, už bol záber vlastne nanič, museli ste znova robiť. To bola dosť náročná robota. A najviac *Sol' nad zlato*. Časť sa odohrávala v jaskyni. Dosť veľká časť. Takže svietenie bolo náročné, lampy sa museli odniesť do jaskyne, hlboko pod zem, muselo sa to všetko nakáblovat', príprava trvala dlho. Bolo to nesmierne náročné na filmovanie a snažil som sa, aby z toho bola nejaká atmosféra. V každej tej rozprávke bolo svietenie nesmierne náročné.

### **Čiže pri nakrúcaní rozprávok sa i kameraman ocitne v úplne inom svete?**

Úplne v inom. A hlavne je tam strašne zaujímavá improvizácia. Kameraman sleduje, pozerá... Napríklad *Petrolejové lampy*... V *Petrolejových lampách* prišla Iva Janžurová v nádhernom klobúku, veľkom, zozadu bol nádherný, vzadu ozdobený ovocím, nesmierne nádherný. A vtedy hovorím režisérovi: „Juro, počúvaj, musíme ukázať ten klobúk aj zozadu.“ Tak ten režisér vždy nájde potom chvíľu a v úzkom zábere nám prehrá tú herečku tak, že sa pred kamerou otočí a vlastne vy to zaregistrujete celé. A tak funguje aj spolupráca pri rozprávkach. Keď zbadáte niečo, čo je zaujímavé, pekné, a režisér je vám naklonený, tak je tam veľká škála improvizácie. Samozrejme, netreba to prehnať. Ísť do nejakého extrému...

**Dušan Hanák je režisér s výrazným autorským rukopisom, vy kameraman so špecifickým umeleckým štýlom. V spolupráci s ním ste nakrútili jedno z najpoetickejších diel našej kinematografie *Ružové sny*. Základnú líniu príbehu „Rómea a Júlie“ skvele dokresľuje vaša kamera – lyrická a snová pri zobrazovaní mladej lásky, a zároveň autentická v obrazoch života rómskej osady a komická v mikrosvete dediny. Ako ste vytvárali túto vizuálnu hru s obraznosťou a kontrastnosťou záberov?**

Dušan mi ponúkol tento krásny scenár a poprosil ma, aby som s ním na ňom spolupracoval čo najviac. Tak sa stalo, robil som s ním technický scenár, na základe technického scenára sme išli hľadať prostredia. To bolo nesmierne náročné, lebo cigánska osada v tom čase... Točili sme za tvrdého socializmu, to znamená, že sme vedeli, čo nás čaká, ak nájdeme a natočíme cigánsku osadu takú, akú sme videli, lebo sme pochodili celé Slovensko. Všetky cigánske osady sme mali zmapované. Film by išiel do trezoru. Niektoré by sa nám aj páčili, ale boli v katastrofálnom stave. Papaláši by nám to nedovolili, nepustili by nás ani keby čo ja viem čo bolo. Oni sa tvárili, že všetko je úplne perfektné. Takže sme museli hľadať osadu, ktorá by vyhovovala aj nám, teda bola naozaj aspoň trochu cigánska – nakoniec sme ju aj našli –, ale aby vyhovovala hlavne im. Dokonca raz aj takúto teóriu mali: Film končí tak, že Cigánka Jolanka si zoberie Cigána a nie poštára. Ale papaláši chceli, aby si Cigánka zobrala toho poštára, aby sa asimilovala. Hanák je absolútne precízny človek, takže sme cigánsku osadu hľadali a hľadali. A tam bolo toľko príbehov, ako nás vyhánali z osád, ako kamene po nás hádzali. Mesiac sme hľadali tú osadu, kým sme ju konečne našli. Potom vo filme sme sa skôr sústredili na správne rozzáberovanie. Viete, kedy použiť aký záber. Tam nešlo o veľkú dynamiku celku, samozrejme, boli tam aj dynamické zábery v lese a tak, ale väčšinou sa išlo po tých charakteroch, postavách. V cigánskej osade sa trochu inakším štýlom robilo. Na konci je svadba. Tam bol zas trošku iný prístup, tam sa zase dostala k slovu ručná kamera. Dlhو sme na tom sedeli, hľadali, hľadali, až sme prišli k celkom správne výrazu celého filmu. Náročná nebola len cigánska osada, ale aj ostatné veci... Malé mesto, interiéry, reály... všetko toto tam hralo a vytváralo atmosféru poetického filmu. Navyše všetci tí Cigáni boli naturšiči. Pre nás nebolo jednoduché točiť tam s nimi. V tej osade, napríklad, najprv sme sa v podstate báli, čo sa môže stať, ako to môže dopadnúť pre celý štáb. Najprv sme chceli, že tam budú chodiť s nami takí tajní, ktorí nás budú strážiť. To Hanák definitívne zamietol, povedal, že Cigáni to hneď zbadajú a bude zle. Naopak, my k nim musíme pristupovať nesmierne ľudsky, lebo oni sú ľudskí a dajú vám všetko. Tam tá atmosféra bola fantastická, keď sme v tých osadách točili, oni nás milovali. Atmosféra tam bola fantastická, len sme sa strašne narobili. Niektoré dni sme nesmeli točiť, lebo oni chodili robiť do Košíc a vracali sa v piatok, a to už sme tam nesmeli robiť. Bolo to celkom zaujímavé.

### **Neboli žiadne problémy pri nakrúcaní?**

Nie, naopak, bola to príjemná spolupráca. Ťažká, samozrejme, lebo to boli naturšiči... Jolanka nie, to bola špičková herečka, a Ďuro Nvota tak isto, ale ostatní, to bolo všetko pozbierané z tých Cigánov a naturšičikov. Tam sme sa dosť narobili. Ale krásna robotu to bola. Všetci boli zapálení pre film. S Dušanom som natočil ešte jeden film. Aj jednu krásnu inscenáciu v televízii, ale aj jeden krátky film: *Let modrého vtáka*. O maliarovi Palugayovi, a to bolo tiež nesmierne nádherné nakrúcanie, lebo sme si dali latku dosť vysoko, chceli sme to urobiť také nesmierne výtvarné, lebo maliar Palugay bol fantastický. To bola pekná spolupráca. Dušan je precízny človek, robí to úplne do každého detailu. Vypíple to. A to ma bavilo, tiež som taký, nemám rád povrchnú robotu, takže mne to vyhovovalo.



**Zvláštne miesto vo vašej kinematografii majú i rôzne kostýmové drámy. Veľa ste ich nakrútili v televízii – Doktor Jorge s Dušanom Hanákom zo 60. rokov, s Jurajom Herzom ste nakrútili sériu o živote Mozarta, či filmy s Miroslavom Lutherom *Mário a kúzelník* a *Zabudnite na Mozarta*. Ako sa vám ako kameramanovi pracuje pri nakrúcaní tohto typu filmov?**

Inscenácie sú trošku niečo iné. Natočil som ich päťdesiat. A zase so špičkovými režisérmi. Dokonca som točil jednu inscenáciu tu v Bratislave s Evaldom Schormom, to bolo niečo neuveriteľné, ako on pristupoval k hercom, veľa som sa od neho naučil... *Mário a kúzelník* dostal v Monte Carle Hlavnú cenu. S Vidom Horňákom som tiež natočil veľmi krásne inscenácie aj filmy. Natočil som 60 celovečerných farebných filmov, päťdesiat inscenácií a plno krátkych filmov. Takže je toho dost'.

**Na čo kameraman musí myslieť, keď nakrúca kostýmové drámy?**

Čo natočil Miloš Forman Mozarta, tak to som potom natočil tu s režisérom Lutherom, kostýmový film *Zabudnite na Mozarta*. Trošku iné to bolo ako Formanov film. A potom som ešte točil s Herzom dobový film, šesťdielny pre západonemeckú televíziu, tiež o Mozartovi, od malička ako rastie. A to bolo, viete... musíte akceptovať tie veci, točí sa to väčšinou v dobových interiéroch. Čiže sa už nestavia, točí sa väčšinou v reáloch, takže to musíte svietiť správne a navodiť atmosféru, aby to fungovalo práve s tou dobovou atmosférou, s kostýmami, s hereckými výkonmi a so všetkým. Musíte sa prispôbiť či už svietením, výrazovými prostriedkami, jazdami a rôznymi uhlami pohľadu. Je to náročné, lebo aj to točenie začína dost' skoro, nakoniec herci sa musia obliecť do kostýmov, a kým to všetko urobia, je neskoršie, ten sa príde prezliecť, keď sa musí prezliecť – zase to trvá. Takže tam čas beží... Ale bavilo ma vždy robiť dobové veci, lebo tam kameraman má veľkú šancu práve urobiť také iné veci – ako som vám hovoril o tom Janžurovej klobúku. Vlastne ukáže plnú krásu kostýmu a výrazové prostriedky sa prejavajú aj v jazdách...

**Vo vašej filmografii absentujú filmy s vojnovou tematikou. V tomto smere však vyniká film *Všetci moji blízki* Mateja Mináča. Je to film podľa skutočnej udalosti – o čine Nicholasa Wintona. Ako sa pracovalo s takouto dobovou látkou? Snažili ste sa byť verný archívnym materiálom, alebo ste sa pri nakrúcaní nechali viesť fantáziou?**

Vojnové filmy som nenatáčal, to je pravda, ale natáčal som veci, ktoré sa trošku dotýkali vojny. Film *Všetchni moji blízci* bol o tom, ako Angličan zachráni židovské deti tak, že ich vlakom pošle do Anglicka. Bol to náročný dobový film, je mi ľúto, že druhá časť filmu, ktorá sa volala *Anglická rapsódia*, sa nenatočila (v roku 2011 vznikla *Nickyho rodina* – pozn. red.). Bolo to vlastne pokračovanie o tom, ako tie deti odídu do Anglicka a tam sa dostanú do rôznych rodín, a nie každý tam, kde mal ísť. Kto mal ísť do chudobnej rodiny, dostal sa inde. A naopak ten, čo nechcel študovať hudbu, sa dostal do hudobnej rodiny. Nádherný scenár, ktorý mal ukázať, aký je osud, ako sa s týmito deťmi zahral.

**Ten film už nemá šancu, aby bol zrealizovaný?**

Nie sú financie, ale hľadajú sa. Sčasti sa to dá natočiť tu v Československu, Česku a Slovensku, ale časť je nutné natočiť v Anglicku. No a na to Anglicko neboli peniaze...

**Čím to je, že ste nenakrútili žiadny vojnový film?**

Mal som robiť jeden film, ale potom z toho tiež zišlo. Nevieť prečo. Mal som šťastie. Časť vojny bola aj v *Botanickej záhrade*, ten začiatok. Náznaky tam vždy niekde boli, ale celý film o vojne som nerobil.

## **Na rozdiel od kolegov ste nenakrútili ani film zo Slovenského národného povstania.**

To nie. Ale po tom ani netúžim. A tých filmov nebolo zase tak veľa. Voľakedy boli, ešte na škole sme ich videli, *Vlčie diery* a *Kapitán Dabač*...

**Kameraman je jednou z najhlavnejších osôb pracujúcich na filme, ale napriek tomu sa naňho po skončení filmu akosi zabúda. Čím to je, že na Slovensku je kameramanom venovaná taká malá pozornosť v porovnaní so zahraničím? Pôsobíte ako predseda Asociácie slovenských kameramanov, ktorá bola založená v júni 2000. Aké boli okolnosti jej vzniku? Prečo podobná inštitúcia nevznikla už skôr? Chceli ste touto cestou zviditeľniť kameramanov Slovenska a poukázať na nové mladé talenty?**

Základný problém bol v tom, že keď kameraman natočí film, už o ňom potom ani nikto nič nenapíše, či to niečo zaujímavé alebo tak. Proste nič. Režisér chodí s filmom po festivaloch, na kameramana sa zabudne, ak má šťastie, tak točí ďalší film. Chceli sme zviditeľniť túto profesiu, preto sme založili Asociáciu slovenských kameramanov. Myslím, že to bolo dosť rozumné, lebo vzápätí sme urobili aj cenu pre kameramanov. Udeľuje sa každé dva roky a myslím si, že to má veľký význam, lebo trochu sa to aj pohlo, začali si nás trochu viac vážiť a občas aj niečo napíšu. Ale hlavne išlo o to, aby sme aj mladých talentovaných kameramanov posunuli, aby sa dostali trochu do povedomia režisérov... Založilo sa to v roku 2000 a vtedy všade v Európe už ceny, napríklad Český lev. A všade bolo v tom štatúte, že: cena za réžiu, cena za zvuk, cena zato, cena zato. U nás pred Slnkom v sieti, a to je len pár rokov, nebolo nič. Cenu za kameru tu nedostal nikto. Nič. Preto sme boli nahnevaní, nemali sme žiadnu šancu nejako ukázať, že niečo vieme robiť. A naozaj ten kameraman je najbližší človek režiséra. A nebolo nič. Viete, tak preto sme to urobili, našťastie sa to podarilo založiť a myslím si, že to má teraz aj dosť veľký úspech. Na základe toho teraz už aj Slnko v sieti má v štatúte cenu za kameru. No a my, čo sme urobili ten štatút, sme to rozdelili, je cena za hraný film alebo 35mm film na materiál Kodak, potom je televízny film, cena za reklamu, cena za dokumentárny film, teda pre kameramana. A potom je, teraz sme ju pribrali posledne, aj cena študentská, teda pre študenta VŠMU. Trošku sme to rozšírili, nech novinári vedia napísať aj o kameramanoch niečo.

**Za 40 rokov pôsobenia vo filme ste mali možnosť stretnúť sa s mnohými významnými osobnosťami doma i v zahraničí. Na ktoré z týchto stretnutí spomínate najradšej? Ste s nimi ešte v kontakte?**

Za 50 rokov, by som povedal. Myslím, že bolo veľa režisérov, s ktorými som robil, a spomienky na nich sú dosť silné. To by bolo rozprávanie na celé hodiny. Poviem len pár vecí, ktoré na mňa zapôsobili. Robil som s Mináčom film o tom, ako Jakubisko točí film, a to bol film už po *Perinbabe*, keď Jakubisko točil so Giuliettou Masinou, manželkou Federica Felliniho. Mináč vymyslel, že pôjdeme urobiť interview do Ríma, a bude ho robiť Jakubisko s Giuliettou Masinou a prípadne aj s Fellinim. Tak sme išli, vydali sme sa štyria len s kamerou do Ríma. Interview sme urobili v jednej kaviarni v Ríme na poslednom vysokom poschodí, výhľad na Rím bol odtiaľ nádherný. To si prial práve Fellini, to bol podnik, kde často chodieval, všetci sa k nemu chovali nesmierne úctivo, to bolo úplne fantastické. Najprv sme urobili interview s Fellinim, potom s Masinou, potom nás Fellini pozval do Cinecittà, že nám to ukáže. No a tak som ho aj tam točil, to bolo tiež niečo úžasné. Ukázal nám ateliéry, všetky sme prebehli hore-dole, a nakoniec nás zavolať na obed a po obede nás zavolať do svojej pracovne v Cinecittà. To bola obrovská miestnosť, v strede bol veľký stôl, na ktorom boli rozložené fotografie, po celej miestnosti dokola boli fotografie hercov z jeho filmov. Silný zážitok. Fellini sa správal ako keby nás poznal desať rokov alebo ešte viac. Proste sa k nám choval, ako keby sme boli jeho dlhoroční priatelia.

Aj v Nemecku, napríklad, som mal kamarátov. Viete, to bolo tak, že tam človek za sociku išiel a museli sme písať správy, nesmeli sme nikoho stretnúť, nikoho poznať. Keby tí videli, s koľkými ľuďmi som sa tam stretol! Tam bol Honza Němec, český režisér, ktorého oni vyhodili, bol v emigrácii v Nemecku. Tak som sa s ním stretol. Keby to tu vedeli vtedy, tak ma zavrú. Stretol som tam strašne veľa ľudí, dodnes tam mám veľa kamarátov, lebo som tam robil veľa filmov...

Poviem vám jednu príhodu. Moja veľká kamarátka Zuza Mináčová, ktorá žije teraz v Čechách, fotografka, ktorá bola v Slovenskom filme, dodnes fotí Karlovarský festival. A je to báječná žena. Mal som ísť robiť film do Západného Nemecka do Hamburgu. V tom Hamburgu mi prišiel scenár, prečítal som si ho, fantastický scenár to bol s mladým chlapcom. A dal som ho, ako som vtedy musel to dať, na schválenie vedeniu Slovenského filmu. Tak som im to dal, povedali, že sa ozvú, po týždni sa ozvali, zavolali ma k sebe a zdelili mi, že nemôžem ísť točiť do Západného Nemecka, že si to neprajú. Ale nevidel som žiaden dôvod, prečo mi to zakázali. Bol to apolitický film, nič nemal s politikou. Smutný zronený som išiel po chodbe a stretol som Zuzku Mináčovú. Pýtala sa, prečo som taký nahnevaný. Povedal som jej, čo a ako, a ona mi povedala: „Okamžite tam choď a pýtaj si to na papieri, nech ti to dajú, že ťa nechcú pustiť.“ A ja: „Prečo?“ Že by som išiel poprípade potom na ministerstvo financií a povedal, že môžem zarobiť valuty – lebo ja som valuty nedostával, valuty prišli do republiky a ja som dostával bony, poukážky – a že ma nechcú pustiť. No ale viete, bol som zamestnanec Koliby a teraz som mal ísť za tými papalášmi z Koliby a toto im povedať. Tak som išiel s takou malou dušičkou, že tak čo, vyhodia ma z Koliby. Samozrejme, išiel som tam, odvážil som sa, aj som predniesol, nech mi to dajú na papier a oni vtedy sa tak surovo zachovali, že mi povedali: „Samozrejme, dostaneš, ti to napíšeme, dovidenia.“ Tak som odišiel, myslel som, že asi je koniec, že asi som z Koliby už definitívne von. Keď som prichádzal k Zuzke Mináčovej do ateliéru, tak sa ozvalo v rozhlase, aby som sa dostavil k riaditeľovi. Vedel som, že je zle. Prišiel som tam a tí traja, čo tam sedeli, mi dali scenár a povedali: „Môžeš to ísť natočiť, púšťame ťa.“

To sú moji kamaráti, ktorých si dodnes vážim a ktorí mi vlastne v mojej kariére aj trošku pomáhali. Či už to bol Herz, Hanák, Havetta a Jakubisko a všetci vlastne tí kamaráti, s ktorými som robil, s ktorými má dodnes fantastické vzťahy... Napríklad emigroval Johann Kott, dodnes sa navštevujeme. Fantastickí ľudia. Ale to je asi osud.

**Ako kameraman ste prešli mnohými obdobiami filmu na Slovensku – novou vlnou, zákazmi 70. rokov, privatizáciou Koliby v 90. rokoch. Nakrúcali ste v období analógových technológií a teraz pracujete v ére digitálnej. Ako sa skúsený kameraman stavia k tejto rýchlo postupujúcej digitalizácii? V čom sa zmenil váš spôsob práce?**

Rozdiel medzi filmom a televíziou je a bude vždy. To je jasné. Poviem jednu vec, a to platí aj pre kameramana. Keď sme voľakedy točili filmy, bola vlastne len kamera, ručná, malá, mrňavá. Vedľa stál režisér, ktorý chcel mať ten istý uhol pohľadu ako kamera. A točilo sa. Spustila sa kamera, režisér povedal: „Kamera!“, točil sa záber, povedal: „Stop!“, režisér sa otočil na kameramana a povedal: „Aká bola?“ A kameraman, keď bol ťažký záber, povedal: „Poďme ešte jednu.“ „Ale prečo?“ „Tak, lebo som sa trošku pomýlil.“ Zvalil som to vždy na seba, a tak sme išli ešte jednu. Tu stál vedľa mňa, vedľa môjho ucha. A toto sa strašne zmenilo. Teraz režisér už len sedí, pozerá na monitor, všetko tam vidí. Voľakedy v tom bolo viac vzrušenia... Keď som točil filmovú noc, natočil som zábery, večer som išiel na hotel a rozmýšľal som nad tým, čo som urobil zle, čo som urobil dobre, čo som mohol vylepšiť. A celú noc som nad tým rozmýšľal, na druhý deň ráno som telefonoval do laboratórií a pýtal sa, lebo materiál sa v noci odniesol hore a ráno sa vyvolával. Ráno som číslavačke, ktorá

vlastne mala materiál v ruke, hovoril: „Chcem to tmavšie, alebo svetlejšie...“ Ona vám prvá povedala: „Je to pekné, materiál je slušný.“ To vás trošku zohrialo. A musím povedať ešte to, že potom večer, keď bola projekcia denných prác, tam režisér sedel, celý štáb tam sedel. A režisér, keď boli pekné denné práce, kameramana pochválil, povedal: „Výborne.“ To sú zážitky, na ktoré človek nezabudne. Dnes je to už tak, že kameraman točí na digitál, materiál potom zoberie, odnesie do strižne a je koniec. Nemá ho kto pochváliť, režisér ho tam už nepochváli, už ho nemá kedy pochváliť. A navyše si myslím, že aj to vzrušenie v tom bolo, keď ste robili film, natočiť ťažkú scénu nebolo jednoduché. Dnes, keď to video vidíte, je to špičkový monitor, na ktorom, keď vidíte v rohu, že tam je nejako menej svetla, tak povie kameraman osvetľovačovi: „Daj tam trošku, pridaj svetla, lebo tam je málo. Alebo je tam veľa, tak uber trošku.“ Už nie je ani ten vzťah režiséra ku kameramanovi taký silný, aký bol na tých denných prácach. A kameramani to zistia, keď točia film alebo video. To určite aj chlapci z VŠMU spoznajú, že je rozdiel, či sa točí na film alebo na video. Keď to vidí na monitore, to vzrušenie je úplne iné, zvuk kamery je úplne iný... Technológia teraz postúpila nesmierne dopredu. Dnes sú špičkové digitálne kamery: Panavision Ariflex-ka alebo Red-ka... Ale film v kamere, jej zvuk... Možno som trošku staromódny...

### **Myslíte, že by bolo na škodu pozerat' si práce, hoci sú digitálne, i s režisérom?**

To je otázka. Dnes sa už filmy točia takou rýchlosťou, že už ani nie je čas, aby si režisér sadol s kameramanom a povedali si pár slov k výslednému záberu. Keď natočí nejaké zábery digitálne, vlastne to hneď ide do strižne a hneď to tam vychrlia. Ale by bolo určite pozitívne, keby kameraman mohol potom s režisérom ešte na tých prácach trošku posedieť a porozprávať: „Aha, tu sme to mohli takto urobiť a tu mohlo byť toto...“

### **Nie je to trocha na škodu obidvoch profesií?**

Je. Ale dnes je doba taká stresová, takým tempom to ide, takým tempom sa rúti... Ale je to škoda, určite. Aj pre režiséra by to bolo určite pozitívne, pre každého. Herci voľakedy chodili na denné práce a pozerali sa, lebo chceli vidieť, ako vyzerajú, či dobre hrajú, či neprehrávajú. To dnes už nie je.