



KAMERA

Bez kamery, teda obrazového snímača, by neexistoval film ani televízia. Kameramanská technika prešla od vzniku kinematografie dynamickým vývojom z hľadiska veľkosti a pohyblivosti kamery, farby, optiky a citlivosti snímania či prechodom z analógu na digitál.

Kameraman a kameramanka sú zodpovední za vizuálnu stránku audiovizuálneho diela, zhmotňujú víziu režiséra či režisérky, prinášajú obrazové riešenia a inovácie k dosiahnutiu požadovaného estetického a emocionálneho účinku.



Laco Kraus, kameraman (2018)

Ja som vždy hovoril, že kameraman je ako brankár. Keď brankár dostane gól, tak na to doplatí celé mužstvo. Ak kameraman neurobí dobre záber, či to nie je ostré, alebo nie je dobrá kompozícia, alebo nezvládne situáciu, tak na to dopláca celý štáb. To je jasné. Tá zodpovednosť je obrovská, nie nadarmo je kameraman pravá ruka režiséra. A v dnešnej dobe ďaleko viacej ten režisér spolieha už na toho kameramana, lebo niektoré veci sa nedajú povedať, nedajú sa vysvetliť. Jednoducho musíte mať v sebe tú empatiu, ktorá sa prenáša z režiséra na kameramana, z kameramana na hercov, na prostredie a tak ďalej. To má toľko invenčných možností, alternatív, že to ťažko vysvetľovať. A ako vnímať cez hľadáčik alebo mimo hľadáčika? To sú také frázy. Kameraman buď teda vníma tú realitu a učí sa z tej reality, lebo to je základ, alebo nie. Akým spôsobom funguje svetlo ráno, akým spôsobom funguje svetlo, keď je plná paľba, keď sú dlhé tieň. Akým spôsobom sa mení farebná teplota podvečer, k večeru, v noci. My keď sme začínali, nemali sme také možnosti ako dneska. Dnes sú tie digitálne technológie tak citlivé... Už fotoaparáty alebo mobily sú také kvalitné... Samozrejme, že technicky áno, ale to nie je už tá kinematografia, ktorú veľké svetové osobnosti uznávajú a rešpektujú. Technika je dobrá, ale nie tak, že technika bude rozhodovať za vás. Vy musíte rozhodovať, ako tú techniku budete využívať a používať. Lebo niekedy sú zábery ďaleko krajšie urobené bez svetla, bez filtrov úplne naturálne, alebo zase niekedy využijete určitú špecifikáciu tej techniky, s tými filrami alebo tými svetlami. Tie možnosti, tie alternatívy, to je všetko vlastne na invencii toho kameramana, tej osobnosti, akým spôsobom

sa rozhodne využívať arzenál, ktorý mu jeho profesia poskytuje. Ale dôležité je, aby bol vzdelaný, aby bol skutočne trochu nabitý nejakými vedomosťami.

Tvorivý postup by som to nenazval, ale je to tvorivá príprava, vizuálna dramaturgia. V podstate človek si musí prečítať scenár, a keď sme točili ešte na negatívnu surovinu, tak vždy som si poznačil, v ktorej situácii, ktorý obraz, na aký negatív, niekedy na dva, niekedy na tri, aj s akými filtrami, s akými optikami, akou technikou, skrátka, celá tá príprava išla tak, že som si scenár a scénosled podrobne pripravil a potom som konzultoval už dopodrobna, čo všetko z toho s režisérom môžeme uplatniť.



Alexander Strelinger, kameraman, fotograf (2010)

Kubenko ma považoval za rovnocenného partnera, čo nebýva vždy u režisérov zvykom, režisér v dokumentárnom filme často pokladal kameramana za nejakého mašinistu, ktorý ovláda zobrazovací stroj, a hlavne teda to by dokázal aj on sám, ale hlavne odhadnúť expozíciu, čo bolo v tej dobe veľmi náročné. Takže ak režisér akceptoval kameramana ako rovnocenného spolupracovníka, tak to bola ideálna spolupráca. Kameramani, v tomto prípade ja, vracali z vďačnosti za takéto privilegium cítiť sa rovnocenným tvorcom toho filmu. Tak to bol taký princíp, ktorý aplikoval nielen Kubenko, ale aplikovali ho aj Slivka, aplikoval ho Solan, už menej Dušan Trančík, už menej Dušan Hanák.

Iste, všetci títo kolegovia režiséri, s ktorými som rád spolupracoval, mali spoločný jav: nebolo im cudzie výtvarné videnie, nebolo im vzdialené a neprijateľné, jednoducho si vedeli vytvoriť

vlastnú výtvarnú víziu, o ktorej sme sa potom mohli spoločne baviť, rozprávať a tvoriť. Lebo, ako som vám hneď na začiatku povedal, som silne vizuálne cítiaci tvorca.

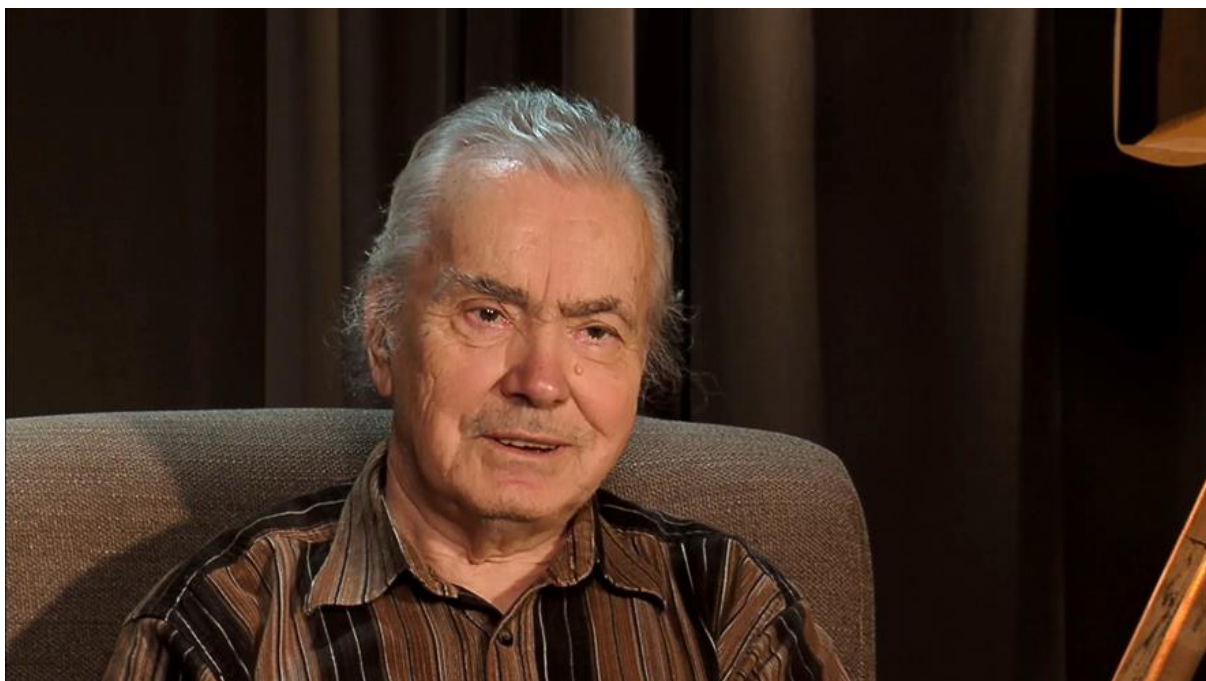


Juraj Galváne, kameraman a režisér (2020)

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 možnože to vyjde, možnože to nevyjde. Tam to muselo byť absolútne presne vypočítané v osvite, v kontraste a tak ďalej, a tak ďalej. 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 vyvolať 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.

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.



Milan Milo, kameraman a režisér (2016)

No, to je veľký rozdiel, viete. Robiť, to už sa toľko o tom pohovorilo, že robiť na film alebo robiť video. Tam je pre kameramana jedna veľká výhoda, na druhej strane nevýhoda. Film keď robíte, tak tam je väčšia zodpovednosť. Tam si nemôžete dovoliť plytvať materiálom. To si treba rozmyslieť. Filmu sme dostávali trojnásobok, napríklad Eastman Color. Trojnásobok z konečného filmu. Čiže robíte tristometrový film, tak tisícpäťsto metrov. Alebo tak nejako. Päťnásobok, maximálne päťnásobok. No ale teraz v tomto videu, to je balada. Potom váha

kamier. Predstavte si. Filmová kamera taká echt vážila osem až desať kilogramov. Potom zvuk. Voľakedy ste museli na zvukovú kameru baliť všelijaké deky, lebo neboli, samozrejme, slušné kryty zvukotesné. Na Kolibe bola všeobecne taká bieda s technikou. No pritom sme sa každý rok tešili na to, že príde niečo, že príde technika, a nakoniec to takto kľudne zlikvidovali, celú Kolibu, dali to Mečiarovej dcére, to vieme. Všetkých to postihlo, všetkých katastrofálne. Keďže som aj predtým spolupracoval s televíziou, tak pre mňa to nebola nijaká novinka. Ale tie televízne kamery mohli byť len na statívoch, to boli strašné kamery. A inak sa robilo šestnástkami filmovými. Ale teraz, to je krásne, to som spomínal tie drony. To je úžasné, úžasná vec. Po tom som túžil dlhé roky... som si myslel, snád' príde tá doba, keď nielen vrtuľník a trasie sa to a vrrrr... Koľko záberov sa muselo vyhodiť, pretože jednoducho sa triasla helikoptéra. A nedalo sa nijakovsky. Alebo potom si požičať taký zvláštny nástavec na kameru, gyroskopický, ale aj tam to bolo tssss, to je stroj mohutný. A teraz, to je krásne. Tie malé kamery, také ploštičky. To je úžasná vec. To kameramani nad tým slintajú teraz. A už je neskoro. Takže veľký rozdiel. Videotechnika sa zlepšuje aj prichádza do filmu, áno, a to sa jedno druhé obohacuje a už je to dobre, už je to vyrovnané. Už sú s tým zmierení aj kameramani. Naučili sa robiť s tým, aj ja som sa naučil, ale už mi je to na nič platné.



Jozef (Dodo) Šimončíč, kameraman (2009)

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 režisérmí, 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 škripe a už to nie je ono. To je, bohužiaľ, smutné. Spomínam na filmy, na obhliadky, ktoré sme robili. Dnes vám už len povedia: „Prostredie už niekto našiel. A nie je ani čas vybrať lepšie.“ To je hrozná škoda. Výber prostredí 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.



Stanislav Szomolányi, kameraman (2010)

Svetlo je jeden z najdôležitejších prvkov kameramana, pretože so svetlom kameraman ovplyvňuje charakter filmu. To je kameramanov najdôležitejší výrazový prostriedok, ktorým si buduje vlastný rukopis. Keď sa pozeráte na viac filmov od toho istého kameramana, všimnete si istý jeho spôsob svietenia, alebo ani nie, to divák nevidí, vidí len jednotnú atmosféru, a tým si kameraman buduje svoj rukopis. Že je čitateľný jeho štýl práce. Kameraman musí mať schopnosť adaptácie, musí mať schopnosť spolupracovať s každým režisérom, pretože režisér je za dielo zodpovedný, musí ho kameraman v jeho predstavách podporiť. Každý režisér má iný rukopis...



Juraj Šajmovič, kameraman (2012)

Čo sa týka umelcov, tak samozrejme som sledoval aj slovenské aj české výtvarné umenie. Chodil som na rôzne výstavy, skrátka typický kameraman. Osobne si myslím, že dnes je veľkou chybou, že sa kameramani dostali viacej do sféry výsostne technickej a zanedbávajú zložku výtvarnú. To bolo veľké plus v celej mojej kariére, že som hlboko ctil všetky výtvarné prejavy, aké v histórii existovali. Niežeby som ich kopíroval, ale hľadal som v nich, nechal som sa nimi inšpirovať a kameraman by mal vždy byť skôr výtvarníkom než technikom. Technika sa dá naučiť. Ostatné, čo je nadstavba kameramanského umenia, sa naučiť nedá. Dnes sa kameramanstvo nepovažuje tak veľmi za umenie. Kameramani sú v dnešnej dobe dosť potlačovaní hlavne producentmi, ktorí ich veľmi neuznávajú a uznávajú ich jedine tí dobrí režiséri, ktorí vedia, že film je vlastne spojenie obrazu, zvuku, herca a scenára. K filmu teda obraz stopercentne patrí.

Moje krédo kameramana bolo, že obraz by mal byť podobný tej skutočnosti, ktorú práve tu a teraz vidíme. Občas sa zameriavame na tvár, inokedy sa pozeráme von z okna alebo na dvere, a toto všetko vychádza z reálneho vnímania človeka. Z toho vznikla aj tá ručná kamera. Boli režiséri, ktorí to vedeli, poznali ma a kvôli tomu ma brali do filmu. Bol som vyhlásený ručný kameraman. Bol som ešte fíť, ale práve kvôli tomu som sa dostal s nohami tam, kde som sa dostal. Sotva chodím. Ale skoro všetky filmy, niektoré aj kompletne celé, som točil na ručnú kameru. *Sanitka* je na 70 % robená ručnou kamerou. To pre mňa nahrádzalo strih. Musel som trochu trénovať, bol som závodný plavec, nohy mi slúžili. Režiséri to hojne využívali.

Postavili mi realitu objektu do pohybu takým spôsobom, aby som tam mohol lavírovať. Z toho to vychádzalo. Zobral som si kameru do ruky, dal som si tam hrubý objektív, ktorý je podobný nášmu oku, ale len približne podobný, lebo oko je vlastne široký, veľmi široký objektív. Okom môžeme periférne vnímať, čo je po našich stranách. To objektív vnímať nemôže. Len široký. Z toho som vychádzal. Čo je realita a ako som ju mohol natočiť pomocou dlhých záberov, ktoré vylúčili strih. Musel som sa to učiť, ale myslím si, že to prišlo prirodzene z môjho vnútra. Mnohí režiséri mali tento spôsob snímania veľmi radi. Po prvé – urobiť film rýchlo bol ideál hádam každého režiséra. Rýchlo a lacno. Uľahčovalo nám to v mnohom prácu, lebo namiesto stavania jednotlivých záberov sme tie zábery spojili do ručnej kamery. Moje najlepšie zábery boli v *Sanitke* a ešte v jednom filme, ktorý bol komunistický a tak je teraz v trezore. Môj najdlhší záber je v *Sanitke*, v poslednom diele. Havária lietadla, chodím medzi mŕtvoly, trvá to približne 7 minút. Vytočil som na to celú jednu kazetu.



Richard Krivda, kameraman (2020)

Takže na tom prvom filme vlastne nie som podpísaný, ale mne to v tej chvíli ani neprekážalo, ja som bol rád, že som mal tú skúsenosť s Havettom, pretože pri tom filme ma naučil veľmi dôležitú vec, a to je: aby kameraman chodil do strižne. Raz mi povedal: „Natočil si dva krásne zábery, poď, ukážem ti ich.“ Ja som bol hrozne pyšný, prišli sme do strižne a on tie zábery vyhodil, obidva ich hodil do koša a ja som sa ho pýtal: „Prečo si to vyhodil, veď si vravel, že sú dobré.“ On hovorí: „Vieš, oni mali jednu chybu, oni sa mali strihnúť na seba, mali rovnakú

šírku kompozície, a to by vyzeralo ako strihová chyba, tak ja sa radšej vzdám tých dvoch dobrých záberov, aby tam nebola strihová chyba.“ Strašne ma to mrzelo, ale odvtedy som sedával pri každom filme dlhé roky v strižni s pani Palatinusovou, lebo tam v strižni vidí kameraman, aký blbý ešte je. Čo všetko ešte nevie. Keď som učil na vysokej škole päť rokov, tak som sa snažil presadiť, aby kameramani mali aspoň rok predmet strih, ale nejak sa to nepodarilo. Strižňa bola pre mňa druhá vysoká škola.

Pozrite sa, kameraman samozrejme pri dokumente vidí a zažije pred kamerou veci, o ktorých sa mu niekedy ani nesnívalo. Ja som nikdy nevyhľadával nič, kde vládla nejaká surovosť, nemusím to ani vo filmoch. Čudujem sa, koľko násilia vidím vo filmoch z celého sveta. Tu sa čudujeme, že sa ľudia strieľajú, že sa deti strieľajú v škole, to násilie ja proste nemusím. Ale kameraman sa dostane do takých situácií, kedy sa pýta sám seba, či to je etické. My sme mali raz takú neuveriteľnú príhodu, keď sme s Dušanom Trančíkom robili film o Ľudovítovi Kronerovi. Robili sme v Považskej Bystrici, kde on pracoval vo fabrike na mopedy, a v hoteli Manín sme s ním robili rozhovor, nakrúcali sme to vtedy na dve kamery, Juraj Galvánek a ja. Bola tam taká dohoda, že Trančík s Fajnorom s ním budú robiť rozhovor a on im mal rozprávať príhodu, ako točil v Jakubiskovom filme a robil tam bengálske ohne. Tak sa dohodovorili, že oni si tam budú dávať borovičky popri tom rozhovore a že raz sa miesto borovičky napije liehu a spraví nečakane ten bengálsky oheň. Lenže ako boli trošku zborovičkovaní a on sa pokúšal urobiť bengálsky oheň, vytiekol mu asi ten lieh na bradu a začal horieť, celá tvar mu horela v plameňoch. Tak sme za tou kamerou nevedeli, že čo máme v tej chvíli robiť, nevypli sme tie kamery, váhali sme, ale boli pri ňom dvaja, Trančík s Fajnorom, tak ho zahasili. To je ten moment, že či ísť zachraňovať, alebo točiť. Ale malo to krásnu pointu, lebo keď ho zobrali na toaletu a natreli mu tú spálenú tvár nejakým olejom, tak on miláčik povedal: „Ale keby ste to nemali dobre natočené, ja to môžem ešte raz zopakovať.“ Bola to neskutočná príhoda...



Vladimír Holloš, kameraman (2017)

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

Heslo je súčasťou projektu *Audiovizuálne skriptum – k dejinám slovenskej kinematografie* podporeného agentúrou KEGA (projekt 005VŠMU-4/2023). Boli v ňom použité úryvky z projektu *Oral history* Katedry filmových štúdií FTF VŠMU.

Koncepcia a scenár:

Eva Filová, Zuzana Mojžišová

© VŠMU, 2025