



JURAJ JAKUBISKO

(1938 – 2023) Režisér, scenárista, kameraman, fotograf a výtvarník, jedna z najvýraznejších postáv slovenskej kinematografie. Debutoval filmom *Kristove roky* (1967), nasledovali cenzúrou zakázané snímky *Zbehovia a pútnici* (1968), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969) a *Dovidenia v pekle, priatelia* (1970/1990). V normalizačnom čase sa z donútenia venoval dokumentárnej a zákazkovej tvorbe. K hraným filmom sa mohol vrátiť až koncom 70. rokov: *Postav dom, zasad' strom* (1979), *Nevera po slovensky* (1980), *Tisícročná včela* (1983), *Perinbaba* (1985). Po filme *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (1992) Jakubisko nakrúcal najmä v českej a česko-slovenskej produkcii: *Nejasná správa o konci sveta* (1997), *Post Coitum* (2004), *Bathory* (2008), *Perinbaba a dva svety* (2023).



Richard Blech, filmový historik a publicista (2009)

Uher aj Hollý boli veľmi svojrázni. Ale chcel by som povedať, keď hovoríme o generačných rozvrstveniach, že ešte tá predchádzajúca generácia, bielikovsko-lettrichovská, realistická, veľmi brojila proti všetkému, čo rozprávalo iným jazykom ako oni. Bielik neznášal Hanákov či Jakubiskov štýl rozprávania. Cítili, že vlastne je tam narušené realistické rozprávanie, ktoré oni kodifikovali. A že generácia 60. rokov prijala podnet godardovskej generácie.

Jakubiska skoro ukameňovali, keď prišiel so *Zbehmi a pútnikmi*. Považovali to za formalizmus, za nezrozumiteľné... Vychádzali články, vlajkonosičom týchto dogmatickejších názorov bol scenárista Tallo, ktorý urobil celkom slušné scenáre ku komédiám takého komerčnejšieho charakteru. No ale absolútne neznášal tento nový spôsob rozprávania, godardovský či jakubiskovský. Takže on proti nemu šťval a vždy bola snaha zdôrazňovať, že slovenský film má byť realistický, lebo tak nakrúcal Bielik a tak by to malo byť. Lebo tak nakrúcal Lettrich a tak by to malo byť. A všetci, ktorí hovorili iným jazykom, boli podozriví. Vtedajšia súdržnosť bola oveľa väčšia ako teraz. Teraz každý robí vo svojich ateliéroch, každý nakrúca svoj film. Každý hrá svoju hru, ale vtedy to bola vždy udalosť. Martin Hollý, s ktorým som robil jeho monografiu, spomínal na pražské štúdium. Na Prahe sa mu zdalo zaujímavé, že keď nakrútil nejaký český alebo slovenský režisér svoj film, tak ho premietli na FAMU a prišli všetci: filmári, výtvarníci, divadelníci, hudobníci a celú noc do rána o tom filme diskutovali. Atmosféra bola iná, súhra väčšia. Neviem, čím to je. Pravdepodobne tým, že tá doba bola tvrdšia, že sa proti umelcom zasahovalo inou formou, dnes zasahuje proti

umelcom dolár a euro... Ale v tej dobe to bol cenzor a politik. A neviem, čo je mocnejšie, či jedno alebo druhé, ale cenzor alebo politik sa vždy dali nejakým spôsobom oblafnúť, avšak dolár ani euro neoblafnete. Buď ho máte, alebo ho nemáte. Tie diskusie boli nesmierne zaujímavé. Spomeniem len jednu, o Jakubiskovom filme *Zbehovia a pútnici* tu vo Filmovom klube, kde sa autor prvej poviedky *Zbehovia* Ladislav Ťažký urazil, že jemu rodičia vytýkali, ako mohol dopustiť, aby sa tento film tematicky posunul kdesi na Východné Slovensko, kde sa hutorí... Lebo v knihe je príbeh situovaný do Čierneho Balogu na Stredné Slovensko. A teraz z toho vznikla obrovská polemika, že režisér musí nakrútiť to, čo scenárista napíše. Zhodou okolností som mal vtedy k filmu úvod. Aj dnes si myslím, že režisér je pánom témy. On môže film posunúť, on ho môže zmeniť, on si vytvorí koncepciu. A scenárista, keď to chce urobiť ináč, tak sa musí chopiť kamery a urobiť si ten film po svojom. O tomto bola reč a vlastne ten film bol na pokraji nebezpečenstva, že nebude. Nakoniec ho premietali aspoň vo filmových kluboch. No ale na tej besede boli všetci, ktorých to zaujalo. Od filmárov cez divadelníkov po operných hercov, po výtvarníkov. To bolo aj dvesto ľudí. Nezмести sa ani do miestnosti, stáli vo dverách... Dnes toto ťažko máte. Dnes to máte možno na nejakej prezentácii, kde sa premieta nejaký film a podávajú nejaké chlebíčky. Takže svojím spôsobom v každej takejto nástrahe, v každom takomto režime, kde umelcov kontroluje politická moc, vždy panuje väčšia súdržnosť ako tam, kde kralujú iba financie.



Vladimír Holloš, kameraman (2017)

(Postav dom) Jakubisko predtým točil s Igorom Lutherom a kameraman Doršic robil Lutherovi pomocnú kameru, čiže Jakubisko bol na Doršica zvyknutý. Ja som s tým súhlasil. Naša spolupráca spočívala v tom, že ja som mal na starosti svetlá a svetelnú atmosféru, on mal na starosti kameru a švenkovanie kamery. Bol veľmi zdatný, lebo prvé Jakubiskove filmy boli robené hlavne z ruky, s čím som ja nemal až takú skúsenosť. Vo veľa scénach sa vyžadovalo mať dve kamery. V podstate som bol rád. A aj sme sa dopĺňali; keď bolo treba počas filmovania ísť do Bratislavy, do laboratórií, pozrieť sa na materiál. Množstvo aj tých vecí robil Doršic, a nejak na filme to nie je vidieť. Ale prácu so svetlom, prácu s atmosférou, to som mal ja na starosti. A sú tam úžasné trikové zábery; padanie auta do priepasti. Viete, vtedy triky nebolo možné robiť takým spôsobom ako teraz. Teraz sa dá všelijak v postprodukcii robiť také veci, čo v tom období sme ani vo sne nemysleli, že také niečo je možné robiť. Lebo triky, ktoré sme robili cez Oxberry... Predstavte si: z negatívu trebalo urobiť intermediát materiál-duplikát, čiže sa vlastne strácala ostrosť, farebnosť týmito duplikačnými procesmi... Teraz; kým sa urobil duplikát, kým sa urobil trik, trvalo to niekedy aj tri týždne, aj mesiac, kým ste ten trik videli... A teraz napríklad trik nebol dobrý alebo nejaká vec... Čiže znova všetko toto opakovať. Bol to veľmi zdĺhavý a náročný proces. Viete, keď bolo viacej expozícií a kopírky neboli až tak kvalitné, tak obrazy medzi sebou pracovali. To boli problémy, ktoré vtedy boli. Takže väčšinou sa triky robili ako reálne, skutočné... Takže padanie do priepasti, napríklad, tam bolo jedine, že boli rýchlo-frekvenčné kamery, ktoré sme použili... No a napríklad zabezpečenie bolo minimálne, viac menej žiadne, čo sa týka bezpečnosti. Ja som visel v priepasti na lane. Bol tam jeden horolezec, ktorý ma pustil dvadsať metrov do tej priepasti, aby som videl auto, ktoré bolo nado mnou, ako padá do priepasti. V postate len na takej skale som stál, no a tá labilita... (smiech) srdce v krku... (smiech) Hrozným spôsobom sa to vyrábalo. To, čo je teraz možné, čo si len vymyslíte urobiť veľmi jednoduchým spôsobom, tak vtedy to naozaj bolo na hranici, dá sa povedať toho, že to všetko tak dobre dopadlo, že sa nestali nejaké nešťastia. V podstate, že nás nejaký filmový pánbožko chránil, lebo naozaj tam sa robili hrozné veci...

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

No mne sa napríklad stalo, že film, ktorý som robil s Jakubiskom, *Postav dom, zasad' strom...* predstavte si túto vec. Prvý môj hraný film, ktorý bol naozaj vážna vec... Dali premerať negatív, originál negatív človeku, ktorý bol zamestnaný v laboratóriu 2 týždne, mal negatív založiť, mechanickým pretláčaním zmerať dĺžku negatívu. On ho zle založil a celý materiál bol poškrabaný. Poškrabaný materiál a emulzia. Dva súvislé škrabance. O šiestej ráno mi zvoní doma telefón, aby som ihneď prišiel do laboratórií. A ja sa pýtam: „A prečo?“ Aby som dal súhlas, že budú regenerovať negatív, lebo je poškrabaný... A keď som toto počul, tak som skoro (smiech) chytil mŕtvicu. Hotový materiál, celý film... Jediné, čo je dôležité, je negatív, hej, z celého toho snaženia, a ten je poškrabaný. Teraz tam bola suita, šéf strany, potom riaditeľ filmu, všetci chceli odo mňa súhlas na regeneráciu... Lebo sa môže stať, že emulzia sa trochu roztiahne, môže sa sceliť, ale môže sa stať, že sa odlúpne a odpadne celá, ostane len podklad, fólia... Hovorím, dobre, a čo ten, kto dal súhlas merať tento materiál človeku, čo je... Materiál, čo má najväčšiu hodnotu. Nič inšie na Kolibe nemá hodnotu, len to, čo sme spravili, čo urobili filmári, čo ostalo ako negatív alebo čo ostalo ako film. Tak kto dal súhlas, aby to robil takýto človek? Tak nech dá súhlas aj k tomuto. Prečo ja mám dávať súhlas, hoci som nič nezapríčinil? A to bolo neskutočné. Nakoniec sa to podarilo tak sceliť, že to absolútne nie je vidieť. Prvý hraný film, ja som myslel, že som skončil kariéru, lebo viete, kto vám povie, že vy ste to nezapríčinili?



Stanislav Doršic, kameraman (2019)

No, s Igorom Lutherom sme začali spolupracovať, on natočil s Jakubiskom, ako prišli z FAMU, *Kristove roky*, a po *Kristových rokoch* začal točiť s Robbe-Grilletom. A Jakubisko išiel vtedy točiť *Zbehov*, takže tam som nastúpil k Jakubiskovi. Po *Zbehoch* sa natočili *Pútnici*, po *Pútnikoch* film *Dominika* od Laca Ťažkého, no a pri tej *Dominike* prišla okupácia, to bolo v šesťdesiatom ôsmom, to znamená, že film išiel potom do trezoru, nastali previerky a takto. No ale hneď, ešte v tom čase, ten rok po okupácii, Jakubisko natočil film *Vtáčkovia, siroty a blázni*, a tam sme spolu už začali s Igorom. A s Igorom Lutherom sme sa potom, teda ja som chodil za ním, on emigroval, ja som ostal tu, no a prvý film sme točili s režisérom Barabášom pre hamburskú televíziu, pre Norddeutscher Rundfunk.

Stavba storočia to bol plynovod, v rámci družby, to sa točilo pri Leviciach, tam mali základňu. Juraj si vymyslel takú vec, že sme postavili starú bétěčku kameru, časozberne, tam ten kraj je tam taký vlnovitý, a oni ťahali to potrubie, to boli mannesmannky, v priemere to malo stodvadsať centimetrov, takže kamera sa zabudovala a celý týždeň a pomaly, ako oni prichádzali, vždycky tá pasáž sa pustila, a konečný výsledok bol, ako sa to postavilo, takže (smiech) bez problémov. No to by bolo všetko o tom.

Tri vrecia cementu bol film o mládežníkoch, mládežníckych kluboch, áno, to sme pochodili s Jurajom dosť týchto klubov po dedinách. Ale najkrajší bol v Kremnici. Takže tam sa to robilo, je tam ten kohút červený, čo zas mu vytýkali, Jakubiskovi, že si robí srandu, že zas je

kohút červený, prečo kohút nemohol byť biely, a tak. No ale tiež sme boli v Ivanke pri Dunaji, tam bol ten Výskumný ústav, a sám riaditeľ nám odporučil, že to je také plemeno, ktoré, lebo v tom filme hrali traja kohúti – jeden je na lustrí, druhý je na skrini a tretí chodí hore, dolu, proste ten záber sa tak spojil nejako, že to vyzeralo tak, že to je len ten jeden kohút. Takže tiež ten film nejak neuspel socialisticky.

(Postav dom) Bolo to presne desať rokov, čo dostal Juraj zas celovečerný film v sedemdesiatom ôsmom, tam nastúpil so mnou aj Vlado Holloš, áno, a točilo sa to na Východnom Slovensku celé, no takisto ten film potom bol odložený do trezoru. Keď ho po dvoch rokoch videl prezident Husák, tak hovoril, že komu ten film vadil, ktorému zlodejovi ten film vadil, doslova tak, takže potom sa dostal až po dvoch rokoch do kín.



Ján Ďuriš, kameraman (2017)

A samozrejme, najväčšia novinka, ktorá zabodovala ako výbuch bomby, bol Jakubiskov film *Bubeník Červeného kríža* (1977). Na základe filmu, ktorý som nakrútil s Jánom Zemanom, si ma Jakubisko prizval spolupracovať na banálnom zákazkovom filme pre Ústav zdravotnej výchovy o tom, ako sa štát vzorne stará o siroty.

Musím povedať, že kameramani sú služobníkmi režiséra a scenára. Väčšinou sa očakáva, že režisér má nápad (niekedy sú to veľmi abstraktné nápady), ktorý musí kameraman zhmotniť do konkrétnych obrazov. Juraj mi povedal, že dostal takú zákazku a musí nakrútiť, ako sa štát stará o siroty a opustené deti z rôznych dôvodov, čo je, napokon, vo filme aj vykreslené. A

vraj, že by to chcel robiť iným spôsobom, mali by sme pracovať aj s farebným odlíšením, štylizovať. Pri spoločných debatách padli rôzne nápady. Teraz by som mohol povedať, že taká tá pseudosolarizácia bol môj nápad a čiastočne aj bol. Predtým som robil film o výtvarníkovi a sklárovi Václavovi Ciglerovi, ktorý robil veľké sklenené plastiky. Pri nakrúcaní tohto filmu som skúšal, ako sa deformuje svet cez tú zvláštnu sklenú plastiku, keď hýbem kamerou. S Ciglerom sme sa skamarátili, takže som mu potom zavolať, či by mi nejaké plastiky na nakrúcanie s Jakubiskom nepožičal. Keď sme ich potom dávali pred kameru, trochu sa mi triasli ruky zo strachu, že by sme takéto veci rozbili, lebo mali cenu niekoľko tisíc. Od známeho fotografa pána Kállaya sme si požičali star filter, ktorý vtedy nikto nemal. Dežo Ursiny bol dramaturgom filmu a on nám, samozrejme, takýto experiment povolil, čo nebolo úplne štandardné. Réžisér mohol naraziť na problém hneď v prvej fáze. Mohlo mu byť povedané, že v žiadnom prípade to takto nebudete robiť, urobíte to klasicky: natočí sa pár záberov na detské domovy, pár záberov rozprávajúcich ošetrovateľov, nejaké usmievavé detičky. Pre Ústav zdravotnej výchovy sa vyrábalo 4 až 5 filmov ročne. Ešte poviem takú zaujímavosť: Juraj predtým nakrúcal film *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969), čo bola koprodukcia, z ktorej mu ostal širokouhlý objektív, ktorý v Československu nikto nemal. Vďaka tomuto objektívu boli v *Bubeníkovi* netradičné superširoké zábery. Tým chcem naznačiť, že spolupráca medzi režisérom a kameramanom musí byť o istej zhode. Juraj rád kreslí a ja som tiež rád kreslil, hoci sa vôbec nemôžeme porovnávať. Niekedy stačí niečo načrtnúť a už asi viem, akú má predstavu. A na základe toho vznikla naša štyridsaťročná spolupráca. Samozrejme, nakrútil veľa filmov aj s inými kameramanmi, no najviac filmov som s ním nakrútil ja.



Margita Černáková, strihačka (2010)

K Jakubiskovi ale musím niečo povedať. Jakubisko bol po 68. tiež prevelený z Koliby do tohto populárno-vedeckého štúdia. Bolo to také odkladacie štúdio. No ale, samozrejme, on urobil kopu krátkych filmov, napríklad o ropovode urobil kúzelný film. Proste bol to film na objednávku o stavbe ropovodu (plynovodu – pozn. red.), ale on tam povymýšľal úžasné veci. On bol, teda je, neskutočný výmyselník, ale robiť s ním, to bola „morda“. On mal každú chvíľu inú víziu. Napríklad *Bubeník* mal mať tuším 350-400 metrov a my sme mali po troch dňoch strihnutých 30 metrov, lebo on lepil jeden záber za druhým, potom si to pozrel a znovu vrazil: „Vymeníme tamto a urobíme toto...“ Úžasný bol ale v tom, aké a koľko trikov si povymýšľal. Prelínačky, dvojexpozície... a toto urobiť v laboratóriách bol problém, pretože to veľakrát nevyšlo. On ale presne vedel popísať, čo tam chce, či treba najprv urobiť „modrák“ alebo dub-negatív alebo niečo iné. Neskutočne sa v týchto veciach vyznal a bol veľmi náročný. No a keď sme mali po tých troch dňoch 30 metrov a prišiel produkčný, že „do piatka to musí byť hotové“, tak potom to už išlo.



Ján Ďuriš, kameraman (2017)

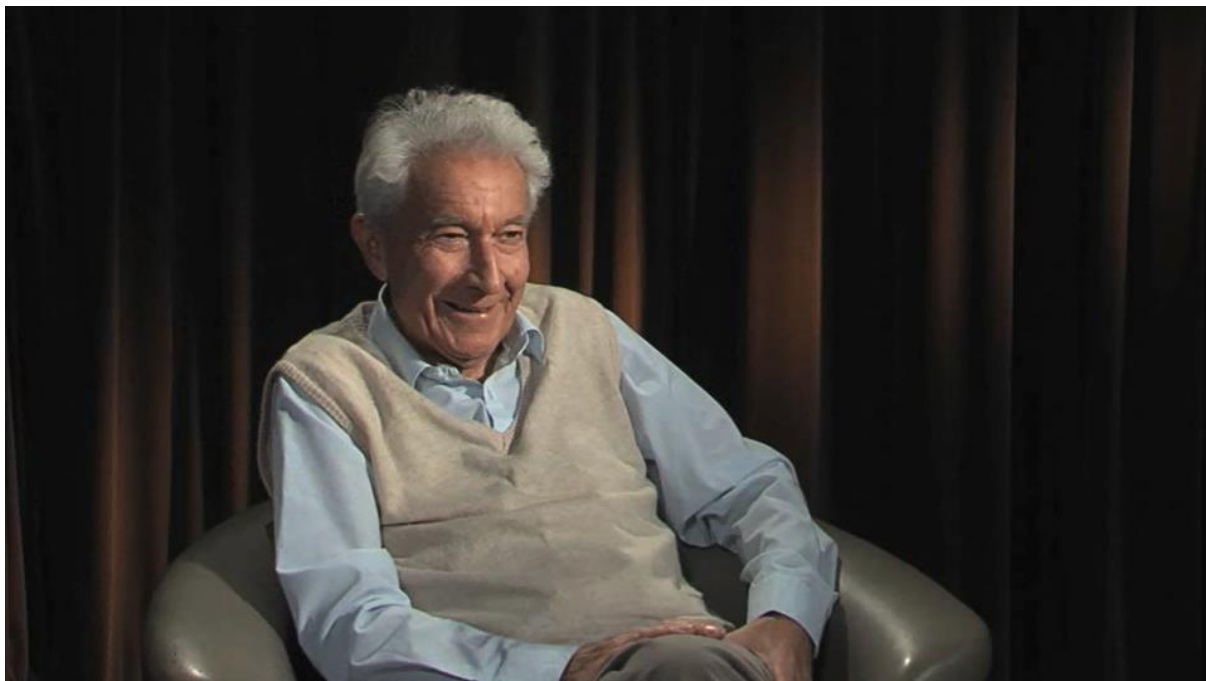
Nejasná zpráva bola pre mňa veľmi zaujímavá spolupráca s Jurajom Jakubiskom. Keď sa v rokoch 1990 až 1991 zdalo, že moja generácia už pomaly končí vplyvom rozpadajúcej sa Koliby, robil som dokumentárne filmy s Miroslavom Šindelkom. *Nejasná zpráva* bol v tom čase najdrahší česko-slovenský projekt (potom bol *Bathory* najdrahší). Vďaka producentke Deane Horváthovej-Jakubiskovej spolupracujem na takýchto veľkofilmoch. *Nejasnú zprávu* sme nakrúcali päť mesiacov v kuse. Nad Terchovou bola postavená osada. Mal som päťdesiat rokov, bol som zrejme v takom najväčšom tvorivom rozlete.

Prizvanie k spolupráci na *Post Coite* musím trochu vysvetliť, lebo to nie je typický Jakubiskov film a pôvodne ho ani nemal robiť. Bol to film, ktorý produkovala jeho manželka Deana a mal ho nakrúcať mladý režisér Marcel Bystron, ktorý získal na Českých levoch cenu za námet k tomuto projektu a dostal asi 5 000 m 16 mm materiálu. A mal tam byť aj iný kameraman. Potom ma zavolali s tým, že vraj prišla nová digitálna technológia, či by som neprišiel ju otestovať. Kameraman z Mnichova, ktorý mal film nakrúcať, na testy nemal čas. Hovoril som si, že fíha, to je frajer ten nemecký kameraman, keď sa ide robiť nová technológia a on to ani nepríde odskúšať. Súčasne sme nakrúcali na Kodak a Sony Altu. Bral som to ako záskok za kolegu, no potom sa ukázalo, že ten nemecký kameraman nemá vôbec čas, tak som to vzal ja. Čisto z technického pohľadu nešlo o nič mimoriadne. V jedinej veci sme predstihli západ o pár rokov dopredu, a síce že sme dlhé roky predtým, ako nastúpil digitál, nakrúcali všetky televízne filmy na televízne kamery. Samozrejme, tie boli analógové,

no nebol medzi tým žiadny rozdiel. Aj Sony Alta je vlastne kamera, do ktorej sa namiesto istého čipu dal istý digitálny čip a nič iné sa tam nezmenilo. Museli sme vedieť, aké sú limity týchto elektronických kamier, čiže pre mňa to nebolo žiadne prekvapenie, skôr som si len odskúšal isté veci, čo sa týka povedzme dynamického rozsahu, ale nechcem hovoriť príliš odborne. Technikom som povedal, aby obraz nebol príliš technicistný, lebo televízne kamery majú túto tendenciu. Použil som efektové filtre, aby som obraz trochu zmäkčil. Používali sme tzv. P plus S adaptér, čo bol konektor, na ktorý sme mohli osadiť 35 mm objektívy, čím sa zredukovala necnosť televíznych kamier (veľká hĺbka ostrosti) a z optického pohľadu to bola taká polofilmová kamera. *Post Coitum* vraj technicky dopadlo veľmi dobre, dokonca som bol prizvaný spoločnosťou SONY spolu s Marekom Jíchom (vtedy šéf katedry kamery v Prahe, ktorý tiež nakrútil jeden film na digitál) na workshop, aby sme európskym kameramanom porozprávali svoje skúsenosti. Bolo tam 27 kameramanov, traja z Turecka, nejakí tiež z Francúzska či Nemecka. Bola to pre mňa veľká česť rozprávať týmto ľuďom.

Ja som s Jurajom Jakubiskom nakrúcal všetky hrané filmy so second unit štábom, čo je bežný postup. Takto som spolupracoval na viacerých filmoch, aj na *Nejasnej zpráve* s Jankom Pirohom, bohužiaľ už nebohým kameramanom, ktorý mal ambície režírovať a aj nakrútil jeden hraný film *Sagarmatha* (1988). Jakubisko s ním spolupracoval už aj na *Tisícročnej včele* (1983), takže som nevidel najmenší dôvod, prečo nevyužiť túto techniku separátneho nakrúcania niektorých sekvencií druhým štábom. Fungovalo to, nebol s tým žiadny problém. Pri *Bathory* mi Juraj povedal, že z koprodukčného pohľadu je vždy podmienka, že tých hlavných sedem tvorivých pozícií musí byť z tých krajín, ktoré dávajú peniaze. Zhodou okolností tam bolo aj Maďarsko a Juraj sa s Jánosom Kendem stretol na festivale v Moskve. Nevedel som si celkom dobre predstaviť, ako to bude prebiehať, no keďže som vedel, že aj Martin Scorsese nakrúcal svoje hudobné filmy tak, že tam mal Vilmosa Zsigmonda, Lászlóa Kovácsa a iných špičkových Oscarom ocenených kameramanov, pričom to neboli len švenkri. Takto sa nakrúcal aj koncert skupiny Rolling Stones (*Shine a light*, 2008). Hovoril som si, že preboha, aby som povedal nie spolupráci s Jánosom Kendem, musel by som byť padnutý na hlavu. Poznal som jeho jednozáberové sekvencie. Keď sme sa stretli, padli sme si do oka. On zhodou okolností šéfoval katedre kamery v Budapešti. Potom nastúpil František Brabec ako second unit kameraman, keďže nakrútil niekoľko filmov ako režisér, no František začal neskôr jemne intrigovať, cítil sa byť podceňovaný a chcel byť rovnocenným kameramanom, preto sme sa dohodli, že viac nebude second unit. Takto sme nakrúcali niektoré scény traja, scénu z boja dokonca štyria, no tam bol ďalej prítomný už len bežný švenker. Napríklad na Kolibe sme si to rozdelil tak, že František mal na starosti vrchnú časť hradu, ja som mal

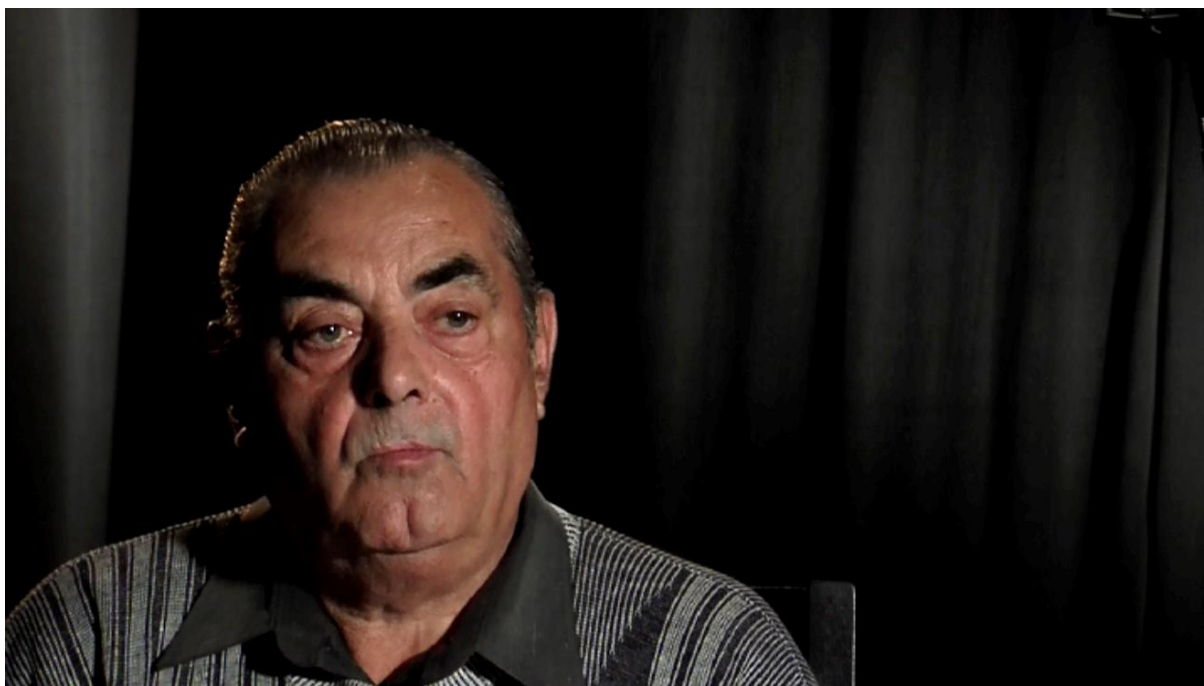
podzemie. Hore sa točilo, ja som medzitým svietil, pripravoval veci, režisér prišiel, s hercami sa nakrúcalo, medzitým František chystal ďalší obraz. A takto sme to zvládli. V titulkoch sme uvedení my dvaja podľa abecedy, teda Brabec je prvý. V záverečných titulkoch je tam ešte aj János Kende. Toto je pre históriu možno diplomatické vysvetlenie. Úprimne povedané, nechcel by som takto robiť filmy ďalej, lebo je zaužívané, že je DOP (director of photography, pozn. M. S.), ktorý má pod sebou second unit a trikových kameramanov. Prečo by mali byť dvaja, dokonca až traja? Keď som točil *Bud Bindi* (1996), bol som zas jeden kameraman, no traja režiséri. Jeden mi hovoril, že mám nakrútiť celok, druhý mi šepkal, že polodetail, tretí, že detail. Tak som povedal: „Chlapci, dohodnite sa.“ Tak sa – ako my pri *Bathory* – dohodli, že jeden režíroval jednu sekvenciu, druhý druhú, tretí tretiu.



Dušan Roll, riaditeľ Slovenskej filmovej tvorby /1978 – 1981/ (2012)

On je známy tým, že jeho scenáre sú hotové umelecké diela. Viete vy vôbec, ako išiel študovať filmárčinu do Prahy? Chcel sa hlásiť do Prahy na Vysokú výtvarnú školu, ale išiel s kamarátmi, ktorí sa zastavili vo filme. On tam teda vyskúšal spraviť skúšky, zobrali ho, a tak tam ostal. Ale on je vynikajúci kresliar! Však aj výstavy obrazov mal v Prahe. Vidieť jeho scenár, to je výtvarné dielo, pokreslené po všetkých stranách. Keďže on mal cit pre výtvarné videnie, chcel stále kamerovať. S ním neradi robili špičkoví kameramani, lebo im do toho stále rozprával a robil si svoje. Tak, keď sa natáčal *Postav dom*, tam je scéna, kde má padnúť auto. Vtedy sa už dali robiť triky, ale on to chcel všetko naživo. Tak postavil troch

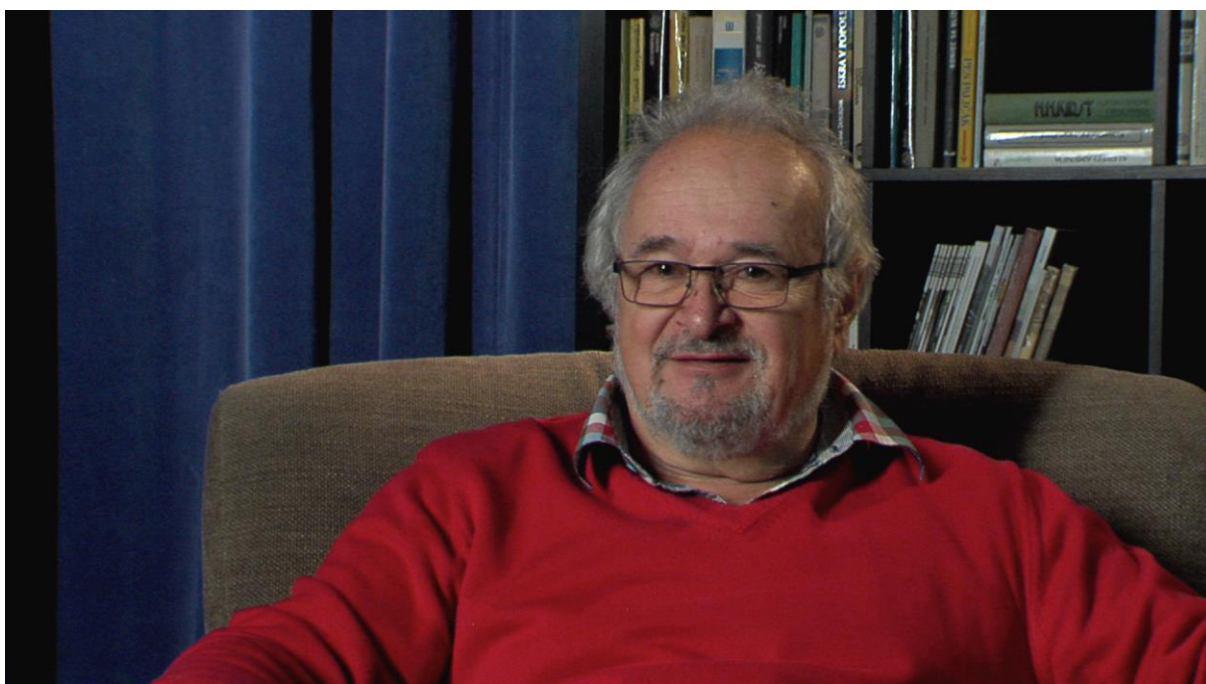
kameramanov – a jedného na lano. To som videl až potom. Keby som to vedel predtým, nedopustil by som to – veď ja som bol zaňho zodpovedný! Postavil kameramana na kraj priepasti a teraz hodili to auto. To sa už nedá opakovať. Keby sa hentomu hocičo stalo, tak je problém. Potom mali druhý problém. To auto tam bolo hodené dole a teraz ho bolo treba vytrepať von, vyčistiť, lebo to točili v chránenej oblasti. Ach, ale s Jakubiskom to bolo stále takéto. Hovoril som, že denná norma natáčania bola 60 metrov, ale on dokázal natočiť aj 200 metrov. Najmä keď robil televízne filmy ako *Nevera po slovensky*. Nepáčilo sa to ani kameramanom ani ostatným, lebo oni sú platení podľa počtu dní, hodín a tak ďalej. Ale Jakubisko to natočil takto rýchlo. On mal tie filmy premyslené do detailov. Aj ako by to chcel kameramansky. Určite sa s ním nerobilo ľahko. Ktovie, ako to bude teraz. Operovali mu srdce, vymenili mu ho a stále pracuje a chce robiť film *Slovanská epopej*, obrovský film, Cyril a Metod – obrovské a aj finančne náročné dielo...



Pavol Sásik, zvukový majster (2010)

Jakubiskove filmy, každý centimeter, čo natočil, odkúpili Nemci a my sme chodievali do Nemecka robiť nemeckú verziu. To, čo s nami robili na hraniciach, to nebolo normálne a, samozrejme, keď sme sa potom vrátili, po jednom si nás volali na koberček. Museli sme povedať, kde sme boli, s kým sme sa stretli, o čom sme sa rozprávali, čo sme robili, každý deň, kým sme tam boli. Museli sme sa úplne vyspovedať. Samozrejme, človek, aby sa dostal aj druhý raz von, musel nejako prikyvovať podľa ich potreby.

S režisérom Lackom som urobil veľa filmov: 15 aj s televíznymi filmami. Trošičku to bolo, ani nie, že horšie, ale ťažšie s Jakubiskom. Jeden deň sme sa dohodli a na druhý deň to už neplatilo. Toto sa netýkalo, povedzme, zvukárskej strany, ale chudáci rekvizitári, kostyméri. S Jakubiskom sa dohodli, čo od nich chce, všetko ho na druhý deň čakalo podľa jeho predstáv. Avšak Jakubisko v noci celý scenár prerobil a všetko malo byť inak. Najbližšie mesto bolo 40-50 kilometrov, čiže kým sa zohnalo všetko, aby bol spokojný, tak to vždy trvalo... Ale nakoniec, potom, keď sme videli výsledok, tak sme boli trošku pyšní, že sme s ním pracovali. Jakubisko, už som ho tak trošičku popísal. Ja som napríklad aj *Tetu* s ním robil. Televíznu aj verziu pre kiná, čiže *Pehavého Maxa*. Robilo sa to vedľa seba v jeden deň. Povedali, toto je do tohto filmu, tento záber bude do toho a tak ďalej. Jakubisko to vedel a hlavne využíval, že jemu Nemci všetko brali. Čo sa týkalo kameramanov, tí to mali náročné, keďže jeden záber sa točil normálne, teda filmársky na plátna, a ďalší záber sa točil detailnejší, lebo televízia potrebuje bližšie zábery. Vedel som, keď sme už miešali ten film, že toto ide do *Pehavého Maxa* a toto do *Tety*. Ja som mal jeden honorár za to a on, samozrejme, niekoľko (smiech).



Patrik Pašš, strihač a producent (2021)

Tisícročná včela je proste jeden míľnik v mojom živote. Ešte dakedy v šesťdesiatom ôsmom, keď prišli ruské vojská a boli sme všetci vnútorne, emočne rozhodení, tak Jakubisko premietal v Dome československo-sovietskeho priateľstva svoje prvé filmy. A to keď som videl, tak som si povedal: Kristepane, s týmto človekom by som chcel dakedy v živote robiť. Vtedy som

behal ako asistent kamery, svetla... a bol som na úpätí tej pyramídy a cesty, ale som si povedal: Jéjda, toto by ma bavilo s týmto človekom robiť, čo by som za to dal, keby som s ním mohol robiť. No a tak to zostalo v podvedomí, a keď som aj študoval, v Prahe, tak jednoducho to podvedomie vyplavilo to, že som si robil rozbory, analýzy Jakubiskových filmov. Robil som si, ako rozpráva príbeh, akým spôsobom dosahuje tú imagináciu, jednoducho, teoreticky som sa snažil pochopiť a vniknúť do jeho hlavy, bolo to také moje hobby, nikto mi to nekázal, ale robil som to rád, lebo jednoducho ma to oslovilo v istom čase. No a ako som robil v televízii, proste raz dakedy som sa rozprával s pánom Bandíkom, ktorý sa neskôr stal riaditeľom na Kolibe, riaditeľom výroby na Kolibe, a zrazu, práve som skončil FAMU, osemdesiaty tretí, máj, koniec, všetko uzavreté, prázdny stôl, strižňa prázdna a zvoní telefón. „Patrik, tu je Bandík, mám na vás jednu takú otázku, vy ste kedysi hovoril, že by ste rád robil s pánom Jakubiskom, teraz je tu taká šanca, nechceli by ste to skúsiť?“ Ježišmária, hej. Čo viac mi bolo treba? Skočil som do auta, frčal som na Kolibu a teraz som prišiel do kancelárie a tam som zostal v šoku, lebo tam bol generálny riaditeľ, ekonomický riaditeľ, proste štyria riaditelia tam boli. A zrazu – že či teda chcem robiť s tým Jakubiskom. Ja hovorím: Samozrejme, že chcem, a v čom je problém? „No, problém máme taký, že vlastne teraz je začiatok júna a potrebujeme ten film dostať do Benátok, čo je festival v septembri.“ Tak veľmi rýchlo som si spočítal, dobre, raz, dva, tri, tri mesiace, vtedy bol štandard na zostrih jedného filmu tri mesiace, tak som si povedal: Okej, však to musím dať, to nie je problém. Hovorím: Áno, fajn, dám, idem veľmi rád sa zapojím do tejto činnosti. „Iste, Patrik?“ Iste. „Dáte na to ruku?“ Dám ruku. Podával som si ruku so všetkými riaditeľmi a zaviedli ma do strižne. A jak som išiel do tej strižne, tak všetci moji kolegovia, ktorých som si vážil, Voděrka, Maxo Remeň, pán Klenovský, stáli vo dverách a rehotali sa, normálne sa smiali, usmievali sa. A ja som nevedel, čo sa deje, prečo sa smejú, a kráčal som ďalej a vošiel som do strižne Judky Fatulovej, ktorá to pripravovala, len v danom čase proste prišiel jej čas a musela ísť na materskú dovolenku, tak že mi odovzdá materiál. Ja som čakal nejaké dve-tri kópie, nejakých, ja neviem, deväťdesiat krabíc alebo osemdesiat krabíc a hovorím: Dobre, kde je ten materiál? Pozerám v tej strižni... No tu. Kde tu? No tu. Kde tu? No všetko, čo tu vidíte. A tam boli zdola až hore naskladané krabice materiálov, čiže tam bola hora, tam bola strašná hora materiálov, a vtedy som pochopil, že keď toto nezvládnem, tak je zo mňa doživotná profesná mŕtvola, lebo ja som na tom stretnutí s riaditeľmi sľúbil, že za dva týždne príde pán Pezlár a pán Válek, Pezlár bol ideologický tajomník, ktorý dozeral na kultúru, a Válek bol minister kultúry. A mal som im predviesť film, ktorý bol v množstve tých krabíc a som vedel, že keď toto nezvládnem, tak do konca života už môžeš zabudnúť na to, čo si

vyštudoval a bude z teba mŕtvola. No ale jak som bol na tej FAMU, tak samozrejme mňa zaujímalo, ako sme robili analýzy, nevedel som pochopiť, prečo v Amerike je na pozícii strih dialógový strihač, zvukový strihač, hudobný strihač, supervisor. A tak sám pre seba som si povedal: Aha, tá práca asi je delegovaná a je tu nejaký supervisor, ktorý vlastne dozerá a vytvára to, aby to malo nejakú jednotu. No a tak som si povedal: Nič iné ti nezostáva, chlapče, len jednoducho asi budeš musieť delegovať prácu. Ja som v tom čase už riadil strižňu, dabingovú strižňu, tam sme mali osem strihacích stolov, kde bolo dvadsať mojich kolegyň, asi šesť strihačiek, zbytok asistenti, a tak som pochopil, že jednoducho toto, to slovo, ktoré som dal, dokážem naplniť len tak, keď všetky moje kolegyne budú na tom pracovať. A tak keď som si toto pozeral, tak som povedal pánovi Čánkymu, čo robil produkčného v danom čase: „Pán Čánky, prosím vás, prevezte to všetko do televízie.“ Sa mu takto vlasy zježili, hovorí: „Načo, Patrik, však tá strižňa bude pre vás, všetko tu máte. Hovorím: „Bohužiaľ, ale ja musím pracovať u seba a s mojimi ľuďmi.“ „Však majte rozum, to budú dve nákladné autá, čo budú chodiť.“ Hovorím. „Nedá sa nič robiť, musí to byť prevezené, ale potrebujem ešte hovoriť s riaditeľmi.“ A tak som išiel za riaditeľmi a hovorím: „Áno, slovo, ktoré som vám dal, naplním, ale potrebujem, aby celá strižňa, ktorá je okolo mňa, pracovala pre mňa a pre Jakubiska.“ „Dobre Patrik, vybavím,“ povedal Hlinický a zavolať do televízie a vybavil u riaditeľa televízie, že celé oddelenie, ktoré tam bolo, zrazu od istej chvíle začalo pracovať len a len na tomto filme. Tak som delegoval prvý diel, druhý diel, tretí diel, štvrtý diel, to boli televízne verzie, ten problém bol v tom, že to bolo dané technologickým procesom, čiže nedalo sa robiť tak ako teraz, že všetko máte a môžete s tým pracovať. Najskôr bolo potrebné procesne urobiť televíziu verziu, z nej urobiť duplikačný negatív a z toho duplikačného negatívu potom robiť kino verziu, ktorá išla do Benátok, čiže bolo treba spraviť päť filmov, päť filmov krátko tri mesiace, to je pätnásť mesiacov. Čiže vôbec som sa nečudoval kolegom z Koliby, že povedali, že to nejde. Ja som mal to privilégium, že som tie kolegyne riadil, boli ochotné so mnou spolupracovať, boli ochotné na tom pracovať, a dokázal som vybaviť podmienky na to, aby sme to takto mohli spraviť, no a tak vlastne materiál sa preniesol do strižne a my sme tam žili. Tri mesiace sme v tej strižni žili. Dievčatá si z času na čas, na víkend vždycky, odskočili domov uklídiť manželov, vyprať veci a potom znova prišli a tam sme, tam sme žili, od rána do večera sme sa tam stravovali, spali, proste žili sme tam tri mesiace. No, o tie dva týždne, ako mala byť plánovaná projekcia pre Pezlára a Válka, stihli sme urobiť dialógy a spraviť tie štyri televízne verzie a išli sme na projekciu. Znova všetci ľudia rehot, ale keď sme to odpremietali, tak v tom momente absolútna, ale absolútna dôvera aj úcta. Aj režiséra, aj celého managementu Koliby. Jednoducho moje kolegyne spolu

so mnou dokázali niečo, čo sa javilo v danej chvíli za daných podmienok nemožné. Nebyť môjho poznania z FAMU delegovať prácu, tak to nedokážem ani ja osobne. Jednoducho, zapojil som väčšie množstvo rúk. Ako som vám hovoril, strižňa vyžadovala, aj teraz vyžaduje, veľké množstvo manuálnej práce a času na to, aby ste niečo urobili, vlastne som ten čas proste rozdelil na štyri segmenty a robilo sa v štyroch strižniach. A potom tú piatu verziu, teda ten piaty diel, kino verziu, som už robil ja, do ktorého som vnášal poznanie z FAMU, to znamená estetické poznanie kondenzácie javu, lebo tam bol obrovský problém, ako z tých štyroch-piatich hodín urobiť deväťdesiat minút alebo urobiť kratšiu verziu, teda kino verziu, nie deväťdesiat, má to viac, urobiť kino verziu. No a tam som prvý raz v slovenskej kinematografii použil princíp kondenzácie príbehu, kondenzácie myšlienky, kondenzácie emócie, čiže vlastne celá *Tisícročná včela* bola viac-menej ako taká mozaikovitá stavba, ktorá mala strašne málo reálneho času. A toto prinieslo obrovský šok aj v Benátkach, lebo to bolo postavené tak, že diváci dokázali prijímať príbeh, emócie, všetko – a po premietaní tam nastal obrovský ohlas, diváci zobrali Jakubiska aj pána Mojta, ktorý robil producenta za nemeckú stranu, zobrali ich na plecica a celými Benátkami, tam ich niesli na pleciciach, aký je to vynikajúci film. No, to bola taká moja prvá veľká medzinárodná cena, Zlatý Fénix, nebol to benátsky lev, lebo tam prišlo k istým nacionálnym problémom, predsedkyňou poroty bola jedna kolegyňa z Maďarska, ktorej sa nepáčilo, že *Tisícročná včela* si usiera z Maďarov, tak vlastne proti vôli všetkých z celej poroty ubojovala to, že nedostal benátskeho leva, ale dostal Zlatého Fénixa za výtvarnú podobu a za výtvarné stvárnenie filmu. No takže toto bol príbeh *Tisícročnej včely*. A proste je to jeden z takých tých míľnikov môjho profesného života.

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