

JOHANA OŽVOLD, JAN GOMELA / 14. 10. 2022

V dokumentu je nejdůležitější důvěra a empatie. Rozhovor s Ladislavem Kabošem

Ladislav Kaboš patří vedle Jany Ševčíkové nebo Pavla Kouteckého ke generaci dokumentaristů, kteří studovali na FAMU během normalizačních sedmdesátých let. Debutoval v Krátkém filmu Bratislava snímkem *Deti na nás hľadia* (1980) o úrovni péstounské péče za socialismu. Po sociálně-kritických dokumentech *Starina* (1981) a *Fašiangy v Sebechleboch* (1983) nesměl několik let natáčet. Ve svobodných poměrech realizoval desítky filmů s etnografickou, uměleckou či duchovní tematikou. Mezi jeho nejvýznamnější dokumenty patří *Všetky moje deti* (2013) a *Kapela* (2018) o životě Romů ve východoslovenských osadách. Rozhovor vznikl u příležitosti projekce jeho absolventského filmu *Štvorhranný vietor* (1979) v pražském kině Ponrepo.

Nejdřív jste studoval v Bratislavě a teprve poté jste se přesunul do Prahy. Jaký byl přechod z vysoké školy technického oboru na uměleckou FAMU?

Pochádzam z Prešova a veľmi som sa tužil dostať na FAMU, pretože ešte na základné škole som fotografoval a fotografia je pro mňa obrovská vášeň dodnes. A samozrejme od fotografie je potom veľmi blízko k filmovému obrazu. Keď som išiel prvýkrát na školu, tak ma neprijali a vtedy mi moji známi hovorili chod na elektriku, to je taká vysoká škola, kde ťa určite prijmú a kým budeš pracovať na ďalších prijímacích skúškach na FAMU, tak budeš na vysoké škole, pretože moje rodiča nezniesli pomyslenie, že nebudem nič robiť a budem čakať na to, keď raz ma nejaká škola priame. Takže tak som sa dostal na elektriku, ale samozrejme ten dobrý človek mi zabudol povedať, že nie len veľmi ľahko sa tam dostanete, ale veľmi ľahko sa dostanete preč.

Ja som tam bol rok a pol a bolo nás tridsať šesť, keď sme začínali. Za rok a pol nás zostalo devätnásť. Keď som v druhom ročníku urobil všetky najťažšie skúšky, tak vtedy som dostal papier z FAMU, že ma prijali. Tak som išiel na študijné oddelenie a som povedal, že ako s veľkou ľútosťou, ale odchádzam z elektrotechnickej fakulty, aj keď som si tam vybral jeden úžasný odbor, kde by som urobil dajakú diery do sveta, neviem, asi nie. Ale v podsade som sa tak slušne, veľmi slušne so všetkými rozlúčil, lebo skutočne na tej elektrotechnickej fakulte v Bratislave bolo strašne kreatívne prostredie. A musím povedať, že vlastne to bolo presne to prostredie, ktoré mi pomohlo, aby som sa dostal na prijímačky na FAMU.

Bol som v kontakte s množstvom architektov, ktorý boli už vtedy výtvarníci, mali za sebou nejaké veci. Spolu sme fotografovali, robili na veciach, mali sme tam veľký ateliér, dve fotokomory a tak ďalej. Takže v podstate som na tej elektrotechnickej fakulte nestrácal čas. Bol som ďaleko lepšie pripravený, ako keby som tu elektriку neštudoval. A samozrejme tie kontakty a skvelí ľudia, so ktorými som sa zoznámil, tak prakticky doteraz pracujú na poli, trebárs Ľubo Stacho, profesor na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, alebo Zolo Šáro, ktorý v New Yorku navrhuje mrakodrapy. Proste mohol by som takto pokračovať. Spúšťa veľmi zaujímavých, kreatívnych ľudí.

Čiže som prišiel na FAMU, to bolo v roku sedemdesiatom treťom. A asi viete, že som štartoval na kamere u profesora Šmoka. A to bolo presne takisto fantastická vec, pretože v sedemdesiatom druhom FAMU opustili mnohí pedagógovia z katedry hrané réžie – Schorm, Passer, Kopec, Pojar. A v podstate tá prvá polovica sedemdesiatych rokov bola najťažšia, pretože to skutočne bola tuhá husákovská normalizácia. Ale ktorá predsa len na katedre filmového a televízneho obrazu nebola až tak cítiť, my sme ju až tak nevnímali a postupne sa to začalo zas trošičku otvárať v druhej polovici sedemdesiatych rokov, kedy už bola FAMU taký ostrovček slobody. Fungovali tam veľmi dobré vzťahy a vytvárali sa nové veci, nové filmy a samozrejme na katedre kamery sme mali i to šťastie, že nebola až tak prepojená s politikou.

To znamená, že pedagógovia, ktorý tam boli skvelí, predtým zostali a pribudli naopak ešte ďalší ľudia, ktorý robili, alebo spoluvytvárali českú novú vlnu. Trebárs Jaroslav Kučera, o ktorom som nakoniec písal diplomovku. Mal som možnosť x-krát s ním byť, nielen teda na prednáške, ale i osobne. A ďalší ľudia, ktorý tam boli z tej starej školy.

Skvelý básnik obrazu Václav Hanuš, z tých nových Macháně, Kališ a tak ďalej. Ale samozrejme ohromná osobnosť profesor Šmok, ktorý založil katedru fotografie. Potom bol šéfom katedry kamery a bol proste odborník, ale aj pedagóg každým coulem. Nie vždy je to tak samozrejmé, pretože je veľmi ťažké, aby človek, ktorý točí filmy, je režisérom, kameramanom bol súčasne aj dobrým pedagógom. Pretože to je vec, ktorú sa učíte a je to aj určitý talent, ktorý musíte mať, a takú empatiu. A práve tieto veci profesor Šmok mal.

Čiže ja som začínal na katedre filmového a televízneho obrazu a trošku som iritoval všetky, pretože aj v takých tých úplne najjednoduchších cvičeniach som sa stále snažil robiť nejaký príbeh. Boli to technické cvičenia a ja som tam stále strkal nejaký príbeh, čosi, aby sa tam prihodilo, alebo čosi sa stalo. Čo samozrejme občas narazilo, že ako prečo takto komplikovane to musím robiť a nie urobiť to úplne jednoducho. Čiže tak som začínal, že vlastne ma veľmi zaujímal príbeh a tak som veľmi chcel sa dostať na katedru dokumentárnej tvorby. A tam som premietal film, ktorý sa volal *Nosič*, a to je vlastne môj, dá sa povedať, prvý film, ktorý som v živote nakrútil. To bolo o legendárnom tatranskom nosičovi Lacovi Kulangovi, ktorý bohužiaľ už nežije. Okrem portrétu mal film aj také zaujímavé posolstvo celého toho príbehu. Takže na katedre dokumentárnej tvorby sa veľmi páčil. Dokonca keď Barabáš robil film o nosičoch, tak vedel o tom, že som tento film robil, a snažil sa ten materiál niekde zohnať. Zatiaľ sa mi ho nepodarilo na FAMU zohnať. Bolo by to celkom zaujímavé, pretože viem, že sme pri nakrúcaní s Lacom Kulangom chodili veľakrát hore na Téryho chatu, pres deň, v noci, na Silvestra a všade možné. A že ten film sa robil neuveriteľným nasadením vlastného života, aj fyzických schopností s nejakou kamerou šialenou, s baterkou, ktorá vážila nejakých desať kilogramov, a ešte s elektrolytom, ako sa dáva dodnes do aut. Myslím, že to bola kamera Pentaflex. To bolo načo šialené a vlastne v tých závejoch a chumeliciach som mnohokrát len sám vliekol statív, baterku a kameru.

Jaké filmy jste na FAMU točil potom?

Potom pre mňa vymysleli nejaké akože mimoriadne štúdium, ktoré som asi dva roky absolvoval. Moji spolužiaci boli Ševčíková, Kopecký a celá partia zas veľmi zaujímavých ľudí. A potom myslím si, že to bol docent Motejl, kto mi raz niekde povedal, že pan Kaboš, jedna vysoká škola vám musí stačiť. Takže tým som toto uzavrel. A samozrejme treba povedať, že na FAMU aj na začiatku sedemdesiatych

rokov sme mali ohromnú výhodu, že tam boli nielen ty osobnosti, ktoré som spomínal, ale aj A. M. Brousil a ďalší ľudia, ktorý na FAMU vedeli pre študentov doniesť a premietnuť filmy, ktoré trebárs boli v Československu jeden alebo dva dni. Nieкто povedal, že bohužiaľ sa nehodia pre našu distribúciu, a A. M. Brousil okamžite urobil projekciu v Lažanskom paláci. To sú neuveriteľné veci, mali sme možnosť sa dostať k novinkám Antonioniho, Felliniho... ja neviem, veci, ktoré normálne v distribúcii neboli, práve vďaka A. M. Brousilovi. A potom samozrejme taká ta hlavná vec je, že na FAMU zas podobne ako na tej elektrike, ale samozrejme v ďaleko väčšom rozsahu, som sa dostal do také partie veľmi zaujímavých, veľmi kreatívnych ľudí. Či už je to Martin Šec, s ktorým som robil *Štvorhranný vietor*, alebo trebárs Stano Slušný, ktorý potom veľa točil ako kameraman s Třeštíkovou, Koudeckým a ďalšími režisérmi. Chodili sme na víno s Emirom Kusturicom samozrejme, ktorý bol náš kamarát, a mali sme kontakt s Johnom Bokom. Tiež bol náš veľký kamarát. Takže keď sme na tom boli finančne so Stanom Slušným zle, tak sme išli za Johnom Bokom a sme mu vždy vyjedli chladničku.

Takže to boli také krásne roky na FAMU a ja som samozrejme neprestal veriť tomu, že k dokumentu sa dostanem a že ho budem robiť. A v podstate hneď potom, čo som skončil FAMU, som sa ozval Dežovi Ursinymu, ktorý bol vtedy dramaturgom Krátkeho filmu v Bratislave, že by som veľmi rád natočil jeden svoj námet. A vtedy to bol film, ktorý sa volal *Deti na nás hľadia*. A Dežo Ursiny robil takú sériu filmov v spolupráci s Červeným krížom. A vtedy bola také doba ťažká, temná, že vlastne režiséri boli radi, keď mohli robiť niečo podľa seba, podľa svojich predstáv a veľmi neuvažovali nad tým, či to bude financovať Červený kríž, alebo proste nejaká iná organizácia. Takže v podstate Dežovi Ursinymu sa veľmi hodil ten námet *Deti na nás hľadia* do také spolupráce voľnej, ktorú on už dlhé roky mal s Červeným krížom. A kde mimochodom točil Jakubisko *Bubeníka Červeného kríža* a Solan *Balkón plný plienok*.

Takže z FAMU som prešiel do Krátkeho filmu a Dežo Ursiny potom samozrejme chcel, aby som na nejakom festivale dostal cenu za tento film. A potom chcel nejaký ďalší námet a vyšla nám zas spolupráca s výborným slovenským publicistom, spisovateľom Eugenom Gindlom, ktorý bohužiaľ nedávno zomrel. Tak som pripravil námet na film *Starina*, ktorý sa točil na východnom Slovensku. A vlastne to bol film o tom, ako sa kvôli pitnej vode sťahuje sedem dedín, tri a pol tisíc ľudí. Mňa už v tomto filme prvýkrát zaujalo to, že tie ľudia, ktorý niekde žili a niekde mali svoje korene, musia z rôznych príčin hľadať svoj nový domov. Alebo týchto ľudí kde inde vystehovali

a presídlili na sídliska, takže oni vlastne z toho spôsobu života, ktorý mali zažitý, museli sa učiť niečomu úplne novému, inému.

Ten motív hľadania domova sa potom objavil vo viacerých filmoch, ktoré som robil. Či už na Ukrajine som točil takú trilógiu, ktorá sa volá priamo *Stratený domov*. Film *Zmenil tvár Šanghaja* je tiež nič iné len hľadanie domova. To isté *Farby piesku*, kde ide o hľadanie domova v arabskom, moslimskom svete. Ten motív mám teraz aj vo filme, ktorý som točil v Brazílii, o karpatských Nemcoch, ktorý museli po druhej svetovej vojne opustiť Československo. Robili sme taký príbeh architekta z Veľkej Lomnice, ktorý sa cez Nemecko dostal do Brazílie a tam v São Paule jeho architektonická kancelária naprojetovala viac ako sto štyridsať domov. Takže vlastne príbeh človeka, ktorý na konci života trpia Alzheimerovou chorobou a z útržkov pamäti si dáva dokopy svoj život vo Veľkej Lomnici.

A v ktorom roce jste FAMU dokončil?

Asi v sedemdesiatom deviatom som končil a v osemdesiatom roku som robil film *Deti na nás hľadajú*.

A oficiálně jste byl zapsaný i na katedře dokumentu?

Bol som tam zapísaný ako mimoriadne štúdium a mám pocit, že cirka dva roky. Ja som chcel, aby to pokračovalo ďalej, lebo viem, že historicky bol jeden precedens, kedy škola umožnila človeku, ktorý bol na kamere, aby súčasne robil dokument. Ale vtedy práve bol prodekanom pan docent Motejl a ten to nejakým spôsobom nechcel akceptovať. Proste, že ta kamera by mi mala stačiť.

Takže diplom máte z kamery?

Jednoznačne. Aby to bolo úplne evidentné a jasné.

To, že vás dokument zajímá víc než fikční kinematografie, jste objevil až během studia?

Je to ťažká otázka. Dokonca ja som ešte predtým, ako som išiel na kameru, mal takú zvláštnu predstavu. Mňa veľmi zaujímala divadelná réžia. Ale z akého dôvodu, to vôbec netuším. Čiže vlastne to prvé, čo som chcel robiť potom, čo som skončil strednú školu

v Prešove, bola divadelná réžia. A či ma niekto od toho odhovoral, alebo nie, to neviem. Ale zdalo sa mi, že je to úžasné na jednom malom priestore, ktorý je ako zdanlivo malý, ale má nekonečné možnosti, pracovať s hercom. Takže ja si doteraz pamätám, že tato myšlienka ma skutočne na nejaké roky posadla. Ale potom som sa venoval viac fotografii, asi z takého praktického dôvodu, že som skutočne veľmi veľa fotil. Mal som výstavy, asi sedem spoločných výstav, keď som bol v Bratislave. To som toľko nemal ani, keď som bol na FAMU. Takže som z tej fotografie robil kopec vecí – speleofotografiu, fotografiu aktu. Robím teraz setgrafiú, sieťotlač. Takže furt sa v tomto motám a nikdy som neprestal s fotografiou byť v kontakte.

Jak tehdy probíhalo studium na katedře kamery? Byly tam nějaké spolupráce s hranou režii nebo dokumentárním filmem?

Samozrejme. Od začiatku, vlastne okrem tých drobných cvičení, sme postupne spolupracovali s hranou réžiou alebo s dokumentom. Čo si pamätám, tak som robil s Pavlom Fojtíkom v dokumente kameru a robil som s Petrom Kršákom, ktorého možno poznáte ako spolumajiteľa Novy a Markízy. S ním som robil *Vel'kú inscenáciu*. Potom samozrejme rôzne drobné cvičenia so všelijakými režisérmi. Ale jednoducho nemal som pocit ani z tejto spolupráce, že kamera bude pre mňa moja budúcnosť. Kameru robím naprosto výnimočne aj u svojich dokumentoch. Robím ju len vtedy, keď chcem tomu filmu pomôcť. Trebárs sa deje niečo, čo je treba zaznamenať časozberne. Občas sa mi podarí natočiť niečo také, čo je pre film nesmierne dôležité a významné. Čo je pochopiteľné, pretože ak s filmom žijete niekoľko rokov, tak viete veľmi presne, čo by tam malo byť a čo tam nemožno, na čo zabudnúť. Jednoducho viete, že sú situácie, kedy myslíte len na film. Lebo nič iné nie je dôležitejšie. To znamená, že vtedy skutočne zoberiete kameru do rúk a točíte o život, aby ste ten film videli v takomto tvare a také podobe, ako ste si vymysleli.

Když jste mluvil o Jaroslavu Kučerovi jako o jednom z tvůrců, kteří vás inspirovali, máte ještě někoho takového, kdo vás během studia nebo poté inspiroval?

Tak samozrejme to boli viacerý. Priznám sa, že keď som videl prvé filmy Věry Chytilovej, tak ma ohúrili, hlavne *Sedmikrásky*. A zvlášť, keď som od Jaroslava Kučeru počul aj celé zákulisie pripravy, keď on hovorí, ako pripravovali scénu, ako bol

nespokojný so scénou a ako sám sa pustil do lepenia novinových výstrižkov, ako robil tie pozadia. Ako proste bojoval, aby ten obraz, ktorý tam chcel mať, skutočne z toho dostal. Čiže určite tých vecí bolo viacej, či už Formanové, alebo Chytilové veci. Práve pres Jaroslava Kučeru som sa mohol detailnejšie dostať k tým filmom, kde robil kameru a ktorý sa ani veľmi nepremietali. Mal som možnosť tým pádom si tie filmy ako pripravovať na svoju diplomovú prácu, púšťať, pozerať. Niektoré som mal i na strihacom stole, takže som mal možnosť detailne skúmať, ako Kučera pracoval aj s trikami. Púšťal som si detailne treba *Sedmikrásky*, *Ovoce stromů rajských jíme*, *Až přijde kocour* a ďalšie filmy. A samozrejme to je ohromná škola.

Z FAMU jste se tedy vrátil zpátky na Slovensko a dělal pro Krátký film...

Áno. Potom neskôr to bolo Štúdio Videofilm, lebo sa rozbehalo video a my sme boli takí, že sme aj všetky nové technológie, ktoré boli, odklusávali. Samozrejme asi tušíte, keď som prišiel do Krátkeho filmu do Bratislavy, tak sme točili na tridsať päťku, to je jasné. A v podstate ten film *Starina* bol veľmi kontroverzne prijatý vo vedení Slovenskej filmovej tvorby. A keby Dežo Ursiny nemal také postavenie, tak asi ten film by nikdy neuzrel svetlo sveta. Pretože my sme ho niekoľkokrát museli prerevať a skracovali sme ho. Pamätám si, že jedna minúta z toho zostrihu išla preč. Čo teraz sa zdá, čo to je jedna minúta, ale to je krátky film. To nie celovečerný...

Jedna minuta z pěti minut.

Jedna minúta z pätnásti, dvadsiatich minút, to je dosť. Čiže my sme museli vyhodiť nejaký materiál z toho filmu a okrem toho mňa dotlačili do toho, že sme tam museli ešte dokonca niečo dokrútiť. S odstupom rokov si myslím, že dokonca aj sám Dežo Ursiny dal nie úplne dobre niektoré dramaturgické rady, pretože niektoré veci sa mu zdali veľmi emotívne a tie sme potom vypustili. Mňa sa zdá, že je to ohromná škoda, pretože práve to v tom filme išlo, sila toho odchádzanie z osád.

Keď som ten film pripravoval, tak šesťkrát som išiel do týchto osád predtým. To znamená, že šesťkrát som tam s tými ľuďmi bol. Dokonca som s nimi strávil aj Štedrý večer, takže som tam prišiel úplne omylom. Na Štedrý večer, pretože ako človek je v tej téme nejakým spôsobom ponorený, tak som si ani vôbec neuvedomil, že ty ľudia sú gréckokatolíci alebo pravoslávny, ktorý majú šiesteho januára Štedrý večer. Takže ja po Novom roku, že ako krásne šiesteho vyštartujem, prídem do jednej zasneženej

dedinky, ktorá sa volá Ruské. A nejaký posledný autobus ma tam vychrlil, vyhodil v tej dedinke a tým to skončilo. Zrazu som prišiel do jednej rodiny a tam bol vianočný stromček. Samozrejme bola taká situácia, že neboli mobily pochopiteľne. Dnes si stokrát zavoláme. Proste sme sa tak orientačne dohodli, že prídem k ním na návštevu. Čiže pripravujete vec, aby tých ľudí skutočne tu kameru nevnímali, tak musí si na vás zvyknúť. Musíte sa s nimi skamarátiť, proste ja to neviem inak robiť. Možno, že niekto to vie. Jedine tým spôsobom musíte tomu venovať čas a energiu. Bez toho sa nedá urobiť nič. To znamená, že už keď som bol v tých dedinách šesťkrát, ty ľudia ma poznali, vedeli, o čo ide, čo robím a tak ďalej. To znamená, že keď som doniesol kameru, tak ju prakticky ani nevnímali.

Presne ten istý spôsob som použil, keď sme točili v rómskych osadách, kam som chodil sedem rokov. Vznikol tam film *Všetky moje deti*, jeho televízna verzia *Moje rómske deti* a film *Kapela*. To je všetko robené v rómskych osadách na východnom Slovensku. A čo je veľmi zaujímavé a zvláštne, tak film *Architekt drsnej poetiky*, ktorý som spomínal, tak je tiež točený na tom istom mieste, v tej istej lokalite. Aby toho nebolo málo, tak teraz mám jeden námet na ďalší film v tej istej lokalite, v obci, kde som robil tieto štyri filmy predtým. Takže má to tu výhodu, že už to prostredie dokonale poznáte. Poznáte dokonale aj ľudí a teraz mám vymyslený príbeh, o ktorom zatiaľ nechcem ešte hovoriť, kde budú všetky tieto veci dané nejakým spôsobom dohromady.

Vraťme sa ešte k filmu *Štvorhranný vietor*. To bol váš absolventský film?

Dá sa takto povedať.

Jaké bylo zadání a jak jste se s ním popasoval?

Už teraz neviem presne, ako som sa dostal k českým avantgardným výtvarníkom, pretože to nebol len Kurt Gebauer, ale to bola aj Magda Jetelová a ďalší. Bol som na rôznych ich akciách, na ich výstavách. A mal som pocit, že oni sa pokúšajú nejakovo svojej tvorbe reflektovať to, v čom sme žili. Tu určitú temnotu sedemdesiatych rokov. A tvorba Kurta Gebauera bola pre mňa nesmierne blízka, lebo on je taký ironik. Dá sa povedať, že jeho objekty, jeho diela, ktorými vtedy šokoval, sú až groteskné. A súčasne som u neho obdivoval aj to, že on prevažne robil z takých veľmi podivných materiálov a vlastne pomíjivých, ako on hovoril. Pretože on ten moment pomíjivosti života je vo všetkom, čo on robí, a to je to, čo vlastne každý človek by si mal uvedomiť.

Každú sekundu, každú minútu svojho života, že všetko, aj čo má okolo sebe, všetky veci jedného dňa nebudú. A tá jeho filozofia mi jednoducho bola veľmi blízka, nielen v politickom slova zmysle, že reagoval na nejakú politickú situáciu, ale on v tých svojich objektoch, sochách reagoval vyslovene existencialisticky. A obdivoval som ho i preto, že on súčasne bol aj veľký remeselník. To nebol len človek, ktorý vedel robiť konceptuálne umenie a nejaké bizarné objekty, ale on vedel robiť aj klasickú sochu. Vedel tvarovať materiál, pracovať s kameňom, s bronzom. Čiže je to profesionál, v ktorom sa snúbi remeslo, sochárske umenie, ale aj kreativita a modernosť, avantgardnosť, ktorá sa dostáva do jeho tvorby. Čiže v podstate jednoducho robíte veci, nad ktorými aj vy uväzujete. Lebo okolo vás bežia všelijaké možné námety. Dennodenne chodíte po ulici a vidíte námety, ale zaujmú vás ty, o ktorých aj vy dajako uvažujete, alebo sú vám nejakým spôsobom blízke. To je dôvod, prečo som robil *Štvorhranný vietor*, ktorý má aj taký veľmi podivný názov. Vypožičal som si ho z jednej básnickej zbierky, priznám sa, že už ani neviem, z ktorej. A zatiaľ sa mi ešte ten básnik neozval, že by protestoval, že som si to slovné spojenie dovolil použiť, ale viem, že ma tie dve slova veľmi fascinovali vo vzťahu ku Kurtovi, ako taká určitá nejednoznačnosť, tajomnosť, záhada. Proste niečo také zvláštne, niečo, čo sa v tom filme odohráva vo zvuku. Dal som si záležať, aby tam boli zvuky, ktoré my len nevidíme, ktoré neilustrujú to, čo je v obraze. To je to, čo hovorím zvukárom, že film nie je len o tých zvukoch, ktoré sú v obraze, lebo oni majú tendencie ilustrovať každé šuchnutie na obraze, aby to bolo počuť. Ale je to mnohokrát hlavne o zvukoch, ktoré vôbec nie sú v obraze. Ktoré sú niekde v x plánoch v diaľke. Nejaké vlaky, nejaké podivné zvuky vtákov, nejaký šelest vetra, hoci vôbec nemusí fúkať vietor a tak ďalej. Čili proste celá tá koncepcia zvukovej dramaturgie je nesmierne dôležitá a to som nastolil na to, keď sme toto robili, aby sme sa skutočne pohrali s ruchmi, ich kvalitou a mixom. Tak neviem, či sa podarilo, či nie. V každom prípade to bol zámer.

V tom filme se střídají barevné a černobílé pasáže – bylo to rozhodnutí už na začátku, že to tak chcete udělat, nebo to vyšlo z toho, jaké jste měli podmínky při natáčení?

Je zaujímavé, že kombináciu čiernobieleho a farebného filmu som zvolil aj, keď som robil Magdu Jetelovú. Taký prvý dokument, keď som na Slovensku mal problémy a už mi po *Starině a Fašiangoch v Sebechleboch* nechceli dať robiť ďalší vlastný film, tak v Českej republike mi dal Pepa Plác v televízii možnosť nakrútiť film o Magde Jetelové.

A ten film sa volá *Sochařka*, on nebol nikdy odvysielaný, pretože Magda Jetelová rok na to emigrovala. Ale ten film sme po revolúcii samozrejme nielen odvysielali, ale ešte sme urobili taký upgrade, pretože Magda mala vtedy výstavu na Pražskom hrade. Čili v tomto filme je tiež použitá tá kombinácia čiernobieleho a farebného materiálu, takže možno tomu sa dá hovoriť niečo ako štýl. Ťažko povedať.

Z projekce to tak vypadalo.

Že je to štýl, že v podstate išlo o takú pocitovú kombináciu rôznych rovín a póloch Kurta Gebauera. Trošku sa vcítiť do jeho objektov, ktoré sú nesmierne zaujímavé.

A s Kurtem Gebauerem jste se předtím už znali?

Za Kurtom som niekoľkokrát predtým bol, navštevoval som ho, chodil na jeho výstavy, na výstavy jeho kolegov výtvarníkov, sochárov, maliarov, absolvoval s ním dokonca rôzne ďalšie akcie. Až potom som s ním išiel do Nižbora pri Berouně točiť tento film. A zaujímavé je, že v podstate ja veľmi rád točím s ľuďmi, ku ktorým sa môžem vrátiť a s ktorými som v takom nejakom kontakte vlastne stále.

Takže všechny vaše projekty jsou pro vás osobní z toho pohledu, že si vytvoříte vztah už před nebo během natáčení.

Absolútne, nie je to možné inak. Ja to každému odporúčam, že ideálne je, keď tých ľudí už vás poznajú. To znamená, že nie ste tam prvý, niekedy nie ste ani druhýkrát a viem, že aj moji kolegovia niektorý to tak robili, že skutočne aj sa ubytovali u svojich hrdinoch, keď to šlo. Alebo proste niekde poblíž im boli, boli s nimi v nejakom takom intenzívnom kamarátskom kontakte a bez toho to nie je možné nakrútiť. Potom to bude spravodajstvo, reportáž a nie dokument.

U dokumentárního filmu je důležité, nechat se inspirovat objektem zájmu a na to je potřeba čas.

Musí tam byť ohromná empatia a dôvera, pretože ja som mnohokrát aj hovoril týmto ľuďom, o ktorých točím filmy, že chcem, aby ste mi verili a ja vám ten film, keď bude hotový, aj pokojne premietnem. A keď mi poviete, že niečo je skutočne také, ktoré absolútne tam nemôže byť, ja to kludne vystrihnem. Nemyslím si, že film je dôležitejší ako život človeka. Pretože samozrejme sú taký tvorcovia, ktorý si to myslia. Môj názor

na to je, že je možné urobiť dobrý dokument aj bez toho, aby ste toho účinkujúceho nejakom spôsobom poškodili, alebo aby ste mu zničili život. Čiže to je iné poňatie a každý si môže vybrať, čo je mu bližšie. A ja vôbec neodsudzujem dokumentaristoch, ktorým je to úplne jedno a ide im o film a proste pres mŕtvolu ten film natočia. A im je úplne jedno, čo si o tom ten účinkujúci myslí. Ja som to nikdy takto nerobil a nikdy som ani nechcel takto to robiť. Samozrejme niečo iné je, keď robíte nejaký film o človeku, ktorý je trebárs kriminálnik alebo niečo podobné.

Nebo když je to něco investigativního...

Alebo keď je to niečo investigatívneho, ale to sa ne bavíme o dokumente. Samozrejme, keď robíte investigatívnu publicistiku, tak nebudete vaším respondentom hovoriť, čo tam môže a nemôže byť.

Jak jste říkal důvěra a empatie, tak mi to přijde hezké shrnutí toho, jak postupujete ve své tvorbě.

Absolútne je to najdôležitejšie – dôvera a empatia tých ľudí, s ktorými robíte. Bez toho neurobíte vôbec nič. V mojom pohľade režiséra dokumentu.