

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



AGNEŠA KALINOVÁ

(15. 7. 1924) Novinárka a prekladateľka. Pôsobila ako prekladateľka a tlmočníčka na francúzskom konzuláte v Prahe (1946-48), od roku 1948 začala písať filmové kritiky do periodík *Pravda*, *Kino*, *Film a doba*, *Náš film*, *Film a divadlo*, *Filmové a televízni noviny*, *Nové slovo*. Výrazným podielom prispela k formovaniu filmovej kritiky, prekladala odbornú filmovú a umenovednú literatúru (U. Gregor a E. Patalas: *Dejiny filmu*, 1968), neskôr aj beletriu z francúzštiny, nemčiny a maďarčiny. Od roku 1952 bola redaktorkou týždenníka *Kultúrny život*, ktorý sa v šesťdesiatych rokoch zasadzoval za liberálnejší prístup v literatúre a umení. Po jeho zákaze po auguste 1968 sa stala slovenskou redaktorkou pražského dvojtýždenníka *Filmové a televízni noviny*, ktorý od roku 1970 tiež nemohol vychádzať. Nesmela publikovať, uverejňovať preklady a zamestnať sa v akomkoľvek odbore, súvisiacom s kultúrou. Pracovala ako prekladateľka počítačových manuálov z angličtiny a z nemčiny, v roku 1972 bola tri mesiace vo vyšetrovacej väzbe pre podozrenie z podvratnej činnosti, na jeseň 1978 dostala povolenie vysťahovať sa s rodinou do Mníchova, kde nastúpila ako komentátorka v českom a slovenskom vysielaní rozhlasovej stanice *Slobodná Európa*. Vo svojich pravidelných príspevkoch sa venovala predovšetkým daniu v Československu. V *Slobodnej Európe* pôsobila do roku 1995.

Školský rok 2009/2010

ROZHOVOR ZAZNAMENALI: Lenka Kuchtová a Michala Burcáková

PREPÍŠALA: Lenka Kuchtová

Počas štúdia na Filozofickej fakulte UK ste pracovali na francúzskom konzuláte ako prekladateľka, ale zároveň ste publikovali články v týždenníku *Náš film*. Ako ste sa k umeniu a konkrétne k filmu dostali? Vždy ste k nemu inklinovali alebo vás k tomu prinútili nejaké okolnosti?

O prinútení nemožno hovoriť, skôr o záujme. Môj záujem o film sa začal niekedy v detstve. Vyrastala som v Prešove a film bol vtedy jediným oknom do sveta a filmové diela boli jediné umelecké prejavy, ktoré sa k nám dostali v neskreslenej podobe, pretože v Prešove nebolo profesionálne divadlo. Ku knihám sme mali veľmi voľný prístup. Predávala sa nemecká, francúzska, česká, slovenská i maďarská literatúra, ale ten film bol naozaj obrovským oknom do sveta a obdivovala som ho od malého dečka. Pamätám si, že sme začali zbierať obrázky filmových herečiek, ktoré som si vystrihovala z novin a nalepovala do zošitov. Dokonca sme s priateľkou chodili strhávať plagáty, aj keď neviem, na čo nám to bolo. Všimli sme si, keď lepiči lepili tie plagáty na veľké návestia a ešte než sa dobre prilepili, tak sme ich strhávali. A z nich sme si potom vystrihovali fotografie herečiek. To bol taký náš šport.

Ako 12-13-ročné sme sa snažili dostať do kina na filmy, ktoré boli mládeži neprístupné. Pre mňa bolo stále ťažké dostať sa na takéto premietania, pretože som bola veľmi maličká. Mali sme však všelijaké triky. Pamätám si filmy, ktoré na mňa v tom období zapôsobili. Z Duvivierovho filmu *Jej prvý ples* by som vedela jednu dve scény aj dnes prerozprávať. Potom to boli napríklad filmy Williho Forsta, nemecké filmy, ale oduševňovali ma vtedy aj operetky. Za slovenského štátu, keď som dospievala, som mala kvôli svojmu židovskému pôvodu zákaz chodiť do kina. No v tom období som už spoznala môjho budúceho manžela, ktorý mal na slovenské pomery veľké filmové skúsenosti. Nosil mi domov rôznu filmovú literatúru, a tak som sa ako 16-17-ročná začala oboznamovať s filmovou teóriou. A neskôr som sa tak dostala aj k filmovej kritike.

Je teda možné, že záľubu pre film vo vás ešte viac prehĺbil práve váš manžel, Dr. Ján Kalina?

Skôr ten môj záujem utvrdil, prehĺbil, špecifikoval a upresnil. Znovu som sa s mojím manželom stretla v roku 1945. V tom čase už bol riaditeľom tvorby ešte neexistujúceho slovenského hraného filmu a aby sa mohol z Bratislavy vybrať do Prešova, čo bola hneď po vojne dosť komplikovaná cesta, prišiel so Spravodajským filmom na otvorenie dovtedy zničenej trate Prešov-Košice. A mňa na to zahájenie trate pozval. Viezli sme sa s režisérom a kameramanom Spravodajského filmu na drezine, a to bol môj prvý bezprostredný filmársky zážitok.

Prišla som do Bratislavy, na jar roku 1946 som sa vydala a veľmi krátko na to manžel organizoval veľkú akciu. Pozval slovenských kultúrnych pracovníkov, spisovateľov, divadelníkov na zájazd do Prahy, aby im predviedol filmové štúdiá na Barrandove. Bola som pomerne mladá, mala som 21 rokov a bola som vtedy v hrozných rozpakoch, pretože som tých ľudí nepoznala. Pamätám si, že Štefan Žáry, básnik, ktorý bol odo mňa asi o šesť rokov starší, mi povedal: „Ty si sa o mne určite učila na škole, na gymnáziu.“ Dívala som sa naňho a povedala som, že vlastne ani nie, ale mohlo sa stať (smiech). Bol tam aj Peter Karvaš a podobne. Na veľkej recepcii mi predviedli Vítězslava Nezvala, dokonca mi spieval nejakú svoju pieseň. Až potom som začala čítať Nezvalovu poéziu a bola som dosť zdesená z toho, že som ho navyše aj poznala. Tá poézia bola krajšia (smiech). Ale to sú také bočné zážitky. Boli sme aj v štúdiu Barrandov, prvý raz som vtedy vstúpila do filmového štúdia. V tom čase sa nakrúcal nejaký veľký historický sovietsky film. Už vtedy sa totiž barrandovské filmové ateliéry prepožičiavali veľkým filmovým produkciám. Myslím, že leningradské ateliéry boli zničené, neviem, ako to s ateliérmi vyzeralo v Moskve.

Musím ešte povedať, že som sa aj na francúzsky konzulát, kde som pôsobila ako prekladateľka, dostala cez film. Lebo hneď na jar v tom roku 1946 bol prvý festival francúzskeho filmu, na ktorý prišla filmová delegácia a hrali sa tam vynikajúce francúzske filmy ako *Večný návrat*, *Návšteva z temnôt* a podobne. Na tie sa taktiež dodnes pamätám. Boli to vlastne filmy, ktoré sa nakrúcali ešte koncom vojny a ktoré symbolickým spôsobom prejavovali nejaký odpor proti nemeckej okupácii, takže sa v plnej sláve premietali hneď po oslobodení. Patril tam aj film *Deti raja* a Marcel Carné bol hlavným režisérom tejto kategórie filmov. Festivalu sa zúčastnili aj ľudia z francúzskeho konzulátu a boli veľmi prekvapení, ako dobre hovorím po francúzsky, pretože som tam tlmočila ľuďom, ktorí nevedeli po francúzsky. Hneď mi teda ponúkli miesto prekladateľky.

Všetky americké, francúzske a anglické filmy, ktoré vznikali počas vojny alebo koncom vojny, sa sem nedostali. Po vojne sa však všetky vyvalili do československých kín a spomínam si, že britský vojnový film bol zaujímavý. Mal veľmi realistický, dokumentárny charakter, až by som dnes povedala, že bol predchodcom talianskeho neorealizmu. Pamätám si na film *Konvoj do Murmanska*, čo bol hraný film, no s veľmi dokumentárnym charakterom, a bol o dodávkach zbraní a rôznych surovín z Anglicka do Sovietskeho zväzu, ktorý Anglicko podporovalo v jeho vojnovom úsilí.

Takto sa môj záujem o film prehĺbil, až raz som spontánne napísala prvú kritiku, myslím, že na sovietsky detský film *Pätnásťročný kapitán*. Veľmi ma upútal, zdalo sa mi, že bol z pedagogického hľadiska veľmi inteligentne urobený, ale malo to veľmi zlú návštevnosť.

Mojím hlavným zámerom písania filmových kritik bolo upozorňovať obecnstvo na dobré filmy, aby ľudia chodili do kina na to, čo sa mi zdalo dobré, a nie na niečo gýčové alebo nezaujímavé. Svoju prvú kritiku som zanesla do Pravdy a uverejnili mi to. Bolo to niekedy na prelome rokov 1946/47, keď veľmi málo ľudí písalo o filme, a oni mi hneď ponúkli stálu spoluprácu. Nie spoluprácu iba filmovej kritičky, ale takú, že raz za týždeň som mala urobiť celú filmovú rubriku, teda dvojtápec na celú stranu Pravdy, a dokonca som v nej aj hviezdičkovala filmy. Do roku 1948 som to takto sama na kolene vyrábala a manžel si to vždy vopred prečítal, aby tam neboli nejaké veľké sprostosti (smiech). Popritom som sem-tam niečo napísala aj do časopisu *Náš film*.

Zaujímali ste sa aj o zákulisie filmovej tvorby alebo len o film ako hotové umelecké dielo?

Povedala by som, že ma predovšetkým zaujímal film ako hotové umelecké dielo, ale nevyhnutne som sa dostala aj k problémom filmovej produkcie, pretože som počúvala manžela rozprávať o ťažkostiach so vznikom prvých slovenských filmov. Keď sa na Slovensku začala filmová výroba, k dispozícii neboli žiadne filmové ateliéry, nakrúcali sa tu len exteriéry a interiéry sa nakrúcali väčšinou na Barrandove, takže priamo do styku s filmovou výrobou som sa v tom čase ešte nedostala.

Jeden z najväčších problémov bol dostať film do stredobodu záujmu v slovenskej kultúre. V Čechách už bola nejaká vrstva, ktorá si uvedomovala, že film patrí do umenia, že nie je len komerčný, no na Slovensku sa uznávala za umenie predovšetkým v rámci literatúry poézia, potom divadlo. A to, že by film mohol byť zaujímavý ako umelecké dielo, ako súčasť slovenskej kultúry, to ešte v našom ponímaní nebolo. Ale vlastne ani nemohlo byť, lebo slovenské hrané filmy ešte neboli. V čase, keď môj manžel bol umeleckým riaditeľom slovenskej filmovej výroby, bol prvý slovensko-český film *Varuj!*. Pamätám si, ako môj manžel získal za umeleckého alebo jazykového poradcu Jána Jamnického, režiséra, ktorý vtedy odišiel zo Slovenského národného divadla a neskôr aj z filmu. Nestal sa z neho filmový režisér ako môj manžel predpokladal a veril.

Film *Varuj!* českého režiséra Martina Friča je adaptáciou Stodolovej drámy *Bačova žena*. Hlavnou postavou je bačova žena, ktorá po odchode muža do Ameriky ostala sama. Vo filme ju stvárnila Jiřina Štěpničková. Jamnický striehol na jazykovú stránku filmu a pamätám si takú príhodu, ktorá sa u nás v rodine neustále spomínala. Starého baču hral bas-barytón z opery Slovenského národného divadla Flógl, vynikajúci český spevák, ktorý vtedy žil na Slovensku už dvadsať-tridsať rokov. Jeho slovenská výslovnosť však nebola práve najlepšia. V scéne lúčenia sa s chlapmi, ktorí odchádzali do Ameriky, starý bača mal povedať: „Lúčia sa, lúčia, ale ako sa vrátia.“ A Flógl hovoril: „Lúča sa, lúča, ale ako sa vráťá.“ A Jamnický prišiel za ním a hovoril: „Ujo Flógl: ‘Lúčia sa, lúčia, ale ako sa vrátia.’“ A on stále: „Lúča sa, lúča, ale ako sa vráťá.“ Myslím, že to tak aj v tom filme ostalo, lebo sa z neho nedalo vydolovať, aby to povedal krajšie.

V roku 1945 vznikla Slovenská filmová spoločnosť Slofis ako samostatná organizácia, ktorá mala na starosť správu kín, výrobu a distribúciu filmov. Vedeli by ste nám priblížiť jej fungovanie?

To fungovanie by som vedela priblížiť, pretože fakticky s drobnými, večnými reorganizačnými zmenami trvalo od roku 1945 až do roku 1989 alebo 1990. Podstatou bolo to, že sa film poštátnil. Hneď v roku 1945 Beneš podpísal poštátňovací dekrét a vznikol tu veľký filmový koncern, ktorý mal podobu sovietskej organizácie filmu a myslím, že v Rusku ho odkopírovali od veľkých hollywoodskych firiem ako Metro-Goldwyn Mayer a Paramount. Rozdiel bol v tom, že tam boli veľké výrobné filmov, veľké filmové štúdiá, z ktorých niektoré vlastnili aj menšie siete kín, model u nás spočíval v tom, že aj kiná, aj nákup, aj distribúcia, aj predaj, jednoducho všetko, čo s filmom súviselo, patrilo do jedného podniku, rozdeleného na tieto rôzne odbory, ale pod jedným československým generálnym riaditeľom.

Spoločný československý podnik mal aj slovenské odvetvie, ktoré sa dotýkalo len výroby filmov a správy slovenských kín. Prvým československým generálnym riaditeľom bol Lubomír Linhart, bývalý filmový ľavicový kritik, ktorý bol aj v odbojovom hnutí a v poslednom roku vojny sa skrýval na Záhorí, kvôli čomu mal veľmi úzky a dobrý vzťah k Slovensku. Myšlienkou tejto štruktúry filmovej výroby bolo, aby sa film stal finančne nezávislým, aby všetky zárobky, ktoré idú z distribúcie aj z nakúpených zahraničných filmov sa mohli znovu investovať do filmovej produkcie. Myslím, že to veľmi nefungovalo, predovšetkým preto, že to bol obrovský byrokratický kolos, ale aj preto, že pri celej nákupnej praxi, pri tej byrokratickej správe kín takéto príjmy neboli. Myslím, že výroba filmov sa opäť platila zo štátneho rozpočtu. Ale to vám už teraz neviem presne zreprodukovať, no fakt je, že tento veľký štátny filmový kolos existoval s drobnými zmenami od roku 1945 až do roku 1990.

Filmové štúdiá na Slovensku mali v 60. rokoch väčšiu nezávislosť, inokedy boli väčšmi závislé na nejakých tlakoch, filmová výroba mala občas väčšiu autonómiu, občas menšiu. Ale základný princíp bol vždy rovnaký. Za to, že film bol prvý, čo sa poštátnilo, a že sa filmu v tom čase venovala pozornosť, vďačíme len tomu jedinému Leninovmu výroku, že film je pre nás najdôležitejšie zo všetkých umení. A keď si dnes premietnete, prečo to asi Lenin povedal, tak myslím, že nemal celkom nepravdu. Bol to masovo-komunikačný prostriedok, vtedy na úrovni dnešného internetu, lebo v tom čase neexistovalo nič také reprodukovateľné a schopné šírenia po celej krajine, ako bol práve film.

Ako to bolo v 40. rokoch s ostatnými odvetviami filmu (vývoz, dovoz, filmové ateliéry)?

Ako som už spomínala, to všetko spadalo do jednej správy a podliehalo ústrednému riaditeľovi Československého štátneho filmu v Prahe. Konkrétne na dovoz a vývoz filmu

existoval podnik Filmexport. Bol to samostatný úsek podobne ako barrandovské filmové ateliéry, filmové štúdiá a podobne. Neskôr sa Filmexport vyznačoval tým, že tam ľudia mohli cestovať do zahraničia, takže bol dosť pevne v rukách štátnej bezpečnosti a vojenskej rozviedky. Boli tam však pomerne inteligentní a šikovní ľudia, ktorí popri tejto funkcii na svojich povinných cestách do zahraničia aj nakupovali filmy.

Váš manžel sa v roku 1945 stal pracovníkom Československého štátneho filmu, ktorý ukončil existenciu Slofisu (správne: Nástupu – pozn. AK). Ako sa váš manžel dostal k takej vysokej pozícii? Bol aj členom Slofisu alebo mal s touto spoločnosťou niečo spoločné?

Myslím, že s tým Slofisom to nie je celkom jasné. Pamätám si, že od roku 1945 existoval Československý štátny film a Slofis bol Slovenská filmová spoločnosť. Či v roku 1948 nastala nejaká väčšia reorganizácia alebo nie, to si už nepamätám, ale v podstate jeho funkcia sa nemenila. Manžel mal určité filmové skúsenosti, na slovenské pomery veľmi veľké, hoci mal vtedy iba 33 rokov. Na žiadosť svojho otecka šiel študovať právo do Prahy, no jediné, čo ho zaujímalo, bol film. Právo sa mohlo vtedy študovať tak, že nemusel chodiť na žiadne prednášky. Ako statočný syn nechcel sklamať svojho otca, ktorý mu štúdium platil, a tak si vymyslel vlastný systém. Pred skúškami si sadol a všetky materiály na právo sa naučil naspamäť a ako sám napísal vo svojich pamätiach, mal aj systém, ako na všetko hneď zabudol, aby ho to zbytočne nezaťažovalo. Takto to dotiahol až na doktorát práv, ale trvalo mu to niekoľko rokov, asi od 1933 až do 1938.

Voľný čas trávil písaním o filme. Dostal sa aj do organizácie, myslím, že sa volala Levá fronta foto-kino alebo foto-film, a tam sa zoznámil práve s Linhartom, ktorý bol vtedy vedúcim funkcionárom tejto organizácie. Manžel začal písať o filme aj do slovenských novín, aj do českých, čiastočne študentských časopisov. Písal do slovenského ľavicového študentského časopisu Šíp, ale na čo bol celý život veľmi hrdý, bolo to, že už v tom čase písal do Elánu, ktorý v Prahe vydával básnik Ján Smrek. Elán bol najlepším slovenským kultúrnym časopisom a manžel bol prvým filmovým kritikom, ktorý v Eláne uverejňoval kritiky filmov. Potom sa začal zaujímať aj o filmové štúdiá. Najprv sa mu podarilo dostať na Barrandov ako štatista, neskôr získal funkciu asistenta a režisérovi Janovi Svitákovi asistoval pri tvorbe troch filmov. To všetko bola teda jeho filmová príprava, vďaka ktorej bol poverený tou funkciou. Nakoniec, to všetko si môžete prečítať, lebo on to už vo svojich pamätiach napísal a životná epizóda o jeho barrandovských skúsenostiach je spísaná v knihe pod názvom *Usmievavé Slovensko*. Navyše Linhart sa stal prvým generálnym riaditeľom Československého štátneho filmu a v roku 1945 v Košiciach poveril manžela, aby sa pokúsil vytvoriť výrobu slovenského hraného filmu, ktorá dovtedy neexistovala.

O čosi neskôr váš manžel pôsobil aj ako predseda filmovej komisie pri ÚV KSS v Bratislave a spolupodielal sa na schvaľovaní filmových námetov. Existovali filmy (napr. *Jánošík*, r. P. Bielika, *Štvorylka*, r. J. Medved' a i.), ktoré museli na svoju realizáciu čakať niekoľko rokov. Mali ste predstavu o tom, ako jednotlivé procesy prebiehali a čo bolo hlavnou „brzdou“ pri schvaľovaní námetov?

Manžel sa do všetkých tých funkcií dostal automaticky a vtedy už ako umelecký riaditeľ Slovenského hraného filmu zastupoval slovenský hraný film v jednotlivých komisiách. O schvaľovacích procesoch nemám žiadnu predstavu, pretože som tam nechodila a manžel mi aj niečo doma rozprával, ale to si už naozaj nepamätám. Čo sa týka filmov, ktoré tu spomínate, pochybujem, že tie scenáre prišli na schvaľovanie v čase, keď manžel bol ešte vo filme. V januári 1952, v tom najkrutejšom období 50. rokov, bol totiž prepustený v rámci

kampani proti kozmopolitom, buržoáznym nacionalistom, sionistom a podobne a s filmom už potom nemal nič spoločné. Veľmi pochybujem, že by sa námet *Jánošíka* v tom čase na schvaľovacom filmovom orgáne objavil. Možno Bielik už vtedy sníval o tom, že znovu nakrúti *Jánošíka*, aj *Štvorylka* prišla oveľa neskôr, no nespomínam si na to.

V tom čase však vznikali prvé filmy. Už som spomínala *Varuj!* a myslím, že ešte pred februárom 1948 vznikol prvý samostatný slovenský hraný film *Vlčie diery* Paľa Bielika, teda ešte v čase, keď manžel riadil filmovú produkciu. Potom vznikol film *Katka*, ktorý režíroval Ján Kadár, a bola to naša prvá veselohra. Vtedy sme mali taký šport v novinách, trochu sme to aj ironizovali, že každý slovenský film bol v niečom prvý. *Vlčie diery* boli ozaj prvým slovenským hraným filmom so slovenským režisérom, *Katka* bola prvá slovenská veselohra, potom prišlo *Kozie mlieko*, ktoré bolo prvou slovenskou veselohrou z dedinského prostredia. Vymýšľali sme si už takéto tituly a asi tri roky bol každý slovenský film niečím prvý. A *Štvorylka* by bola bývala prvým kostýmovým filmom a možno, že na to vtedy neboli peniaze, ale vôbec si nepamätám, žeby o *Štvorylke* bola bývala reč.

A niektoré scenáre boli zamietnuté úplne. Máte predstavu, ako to bolo so scenárom *Drak sa vracia*, na ktorom pracoval Béla Balázs?

O tomto viem skutočne veľmi veľa, pretože manžel bol veľkým obdivovateľom Bélu Balázsa, dokonca v roku 1946 si zorganizoval úradnú cestu do Budapešti, aby ho objavil. Nesmierne si ho vážil, pretože ho poznal ako prvého autora filmovej estetiky, a zároveň preto, lebo Balázs prvý pred rakúskym súdom presadil uznanie, že film je umenie, a nie komerčný výrobok. To sa udialo niekedy v prvej polovici 20. rokov. Možno tu budem trochu kecať, ale myslím, že mi to takto manžel reprodukoval. Béla Balázs emigroval z Maďarska v roku 1921, teda po potlačení maďarskej revolúcie. Keď bol vo Viedni a písal filmové kritiky, nejaký filmový výrobca ho zažaloval, že poškodil jeho výrobok. Dal to na súd a práve tam Balázs porotu presvedčil, že film je umelecké dielo a že má právo v novinách zverejniť svoje kritické stanovisko presne tak, ako sa to môže pri literárnom diele alebo pri nejakom divadelnom predstavení. Potom odišiel do Nemecka, kde ako scenárista pracoval na filme *Modré svetlo* s Leni Riefenstahlovou v hlavnej úlohe. Dokonca nám Balázs tvrdil, že s ňou niečo mal.

Maďarsko bolo dosť odrezané od sveta a vravel nám, že si ho v Budapešti nikto nevšimá. Manžel ho teda pritiahol do Bratislavy.

Neskôr, po nástupe Hitlera v Nemecku, emigroval do Moskvy a myslím, že tam už sa k nejakej vážnej filmovej práci nedostal. No a Balázs bol taký veľmi živý šedivý pán a pamätám si, že na nejakom filmovom festivale mal mať na hradnom amfiteátri príhovor. V tom čase bolo prísne zakázané verejne hovoriť po nemecky, nemecký jazyk bol vtedy absolútne zakázaný a Balázs sa ani po 10 či 12 rokoch, strávených v Moskve, po rusky veľmi nenaučil. Takže keď mal na tom festivale vystúpiť, lámanou ruštinou všetkým divákovi povedal, že mohol by hovoriť po rusky, ale je to tak, že ak nejaký jazyk neviete veľmi dobre, tak hovoríte len to, čo viete, a nie to, čo chcete povedať. „Tak vás prosím dovoľte, aby som k vám prehovoril jazykom Goetheho a Marxa.“ Hovoril teda po nemecky a aj napriek tomu zožal potlesk.

Balázs bol veľmi zaujímavou postavou a môj manžel nástojil na tom, aby niečo napísal, aby napísal nejaký scenár. Nakoniec si vybral Chrobákov námet, pretože sa mu zdal dosť mýtický a zaujímavý. Nevie, ako sa to udialo, prečo to nevyšlo, ale manžela to veľmi mrzelo. Myslím, že ten scenár nezodpovedal vtedajším predstavám. Nevie, či ten scenár niekde existuje, ale v podstate Balázs vychádzal ešte z expresionistickej filmovej tradície, a to v roku 1945, keď tu prevládala realistická, popisná a rozprávajúca epická podoba filmu, bolo nepredstaviteľné nakrútiť. Aj napriek tomu, že sa akosi nepohodli, Balázs do Bratislavy chodil intenzívne dva alebo tri roky a pomerne často sme sa aj s jeho manželkou stretávali,

dokonca neskôr i v Budapešti. Manžel teda ten scenár nezarazil, ale nebol presvedčený, že to, čo vzniklo po tak dlhom úsilí, je filmovateľné. Nakoniec to prišlo do kín až v roku 1968, ale neviem, do akej miery Eduard Grečner vychádzal z tohto Balázsovho scenára, čo už existoval.

Myslím, že Eduard Grečner mal vlastný scenár.

Určite napísal nový scenár, ale myslela som, do akej miery si ten Balázsov scenár naštudoval a do akej miery sa ním inšpiroval.

Viete, na čo sa filmoví tvorcovia v tom čase sústredili, na aké témy, s akými námetmi prichádzali?

Už existoval veľký politický tlak na to, aby filmy mali jasné triedne stanovisko, aby odzrkadľovali úsilie robotníckej triedy a myslím, že manžel túto líniu dosť presadzoval, hoci súčasne nemal pocit, že by ideologická línia mala byť úplne v prvom pláne. Striehol však, aby filmy zodpovedali vtedajšej predstave. Zároveň sa veľmi usiloval získať kvalitných ľudí pre spoluprácu v slovenskom filme, napríklad Jána Roznera chcel presvedčiť, aby robil dramaturga v hranom filme. Aj to chvíľu robil, ale potom ušiel k novinám, pretože Rozner bol viac orientovaný na filmovú, divadelnú aj literárnu kritiku. Nechcelo sa mu sedieť na ulici Červenej armády, ako sa to vtedy volalo, a dramaturgovať niekomu inému nejaké námety.

Všeobecne išlo o takzvané budovateľské témy, preferovali sa témy zo súčasnosti, kde by sa ukazovalo, že sa tu niečo od základov mení a že sa to mení k lepšiemu. To bola asi základná tendencia, ktorá sa mala vo filmoch prejaviť. Iste, bolo tu aj úsilie vyjadriť to všetko umelecky čo najpresvedčivejšími spôsobmi, čo sa nie vždy podarilo. Napríklad z tých čias to bol film *Priehrada*, ktorý nebol veľmi vydarený. Myslím, že na tomto filme spolupracoval aj Vladimír Mináč, ale film bol dosť úzko zviazaný s ideologickými predstavami. Takže aj napriek tomu, že sa manžel snažil do filmu získať najschopnejších ľudí, väzby na ideológiu boli také úzke a zároveň skúsenosti s filmovou výrobou také malé, že výsledky nezodpovedali predstavám ani úsiliu. Myslím, že *Vlčie diery* z toho vychádzajú dobre; myslím, že aj film *Katka* bol celkom milý a príjemný na tú dobu. Proti filmu k *Kozie mlieko* mal manžel už od začiatku veľké výhrady a ani pri jeho príprave si nerobil veľké ilúzie. Ročne sa v podstate viac ako jeden dva filmy nevyprodukovali.

Aké boli kritériá schválenia filmu, ktorými sa umelecká filmová komisia riadila?

O jednotlivých filmoch sa donekonečna diskutovalo. Najprv sa schvaľovali námety, potom sa z toho napísal nejaký scénosled a potom scenár, pričom každé štádium sa schvaľovalo. Filmy tak prechádzali internými komisiami, až kým šli pred najvyššiu filmovú komisiu. Tam už prichádzali len hotové scenáre. Ale toto len improvizujem, ja som pri týchto postupoch nebola, len som počúvala, ako mi manžel o tom rozprával. Donekonečna sa tieto námety, scenáre schvaľovali, prerábali, vpisovali, prepisovali.

To je osud scenárov, čítala som podrobný životopis Hitchcocka, a ten svoje námety donekonečna písal, prepisoval, zobral si nových scenáristov a s nimi to znovu prepisoval. Nehovorím však, že tento postup bol presne rovnaký, ale zasahovanie do literárneho diela, do návrhu filmového podkladu, scenára, postupoval v tom čase dosť nemilosrdne. Išlo o pripomienkové riadenie, o ten najhroznejší postup schválenia.

Ako to bolo s cenzúrou v tlači?

Pojem cenzúra sa nepoužíval, bolo to takzvané pripomienkovanie. Cenzúra v tlači mala svoje obdobia, ale v tom čase, teda do roku 1952, kým bol manžel vo filme, som začala robiť v novinách a filmová cenzúra a tlačová cenzúra ako také ešte neexistovali. Novinári, pisatelia, a najmä šéfredaktori boli totiž do istej miery preverené a spoľahlivé kádre, vlastnou hlavou ručili za konečný výsledok. Nepamätám si, žeby sa v Novom slove predkladali nejaké materiály ešte inej inštancii ako šéfredaktorovi, než sa spustila rotačka, teda než sa tlačilo.

Ale zase také jednoduché to nebolo. Ak sa niečo stalo, tak to šéfredaktora mohlo dosť tvrdo existenčne postihnúť. Spomínam si na jeden krásny prípad. Začiatkom 50. rokov tu vychádzal nejaký obrázkový týždenník, neviem už, ako sa volal, a jeho šéfredaktorom bol Ladislav Saučín, bývalý zástupca šéfredaktora Národnej obrody. Jeho pozornosti uniklo, že jeho fotograf, u ktorého si objednal propagačnú fotografiu k nejakému výročiu na titulku, mu podhodil nie fotografiu, ale plagiát propagačnej fotografie z nemeckého nacistického časopisu Signál. Šéfredaktora naozaj odsúdili na tri týždne väzenia v Ilave, neviem, či mal zákaz, ale už v novinách nikdy viac nerobil a preorientoval sa na výtvarnú teóriu a kritiku. A pamätám si, keď prišiel z väzenia, stretli sme sa u spoločných známych, u Trachtovcov, na silvestrovskej zábave a Saučín bol celý večer v prúžkovanom pyžame a hral sa na väžňa. Trošku sme si z toho robili psinu, ale zase také smiešne to nebolo.

A obmedzovala vás pri písaní tlačová cenzúra?

Ja som to vlastne ešte nedopovedala, ale Štátny tlačový dozor, ktorý reprezentoval skutočnú cenzúru tlače, sa ustanovil až v roku 1956, teda po prvom závane alebo súčasne s prvým závanom uvoľnenia režimu. Od tej chvíle existovala cenzúra v novinách. Znamenalo to, že všetko, čo sa malo tlačiť či rozmnožovať tlačovou formou, muselo mať pečiatku Štátneho tlačového dozoru.

Musím povedať, že cenzúra sa o filmovú kritiku vôbec nezaujímal. Tie tlaky však išli z iných strán, napríklad neskôr v 60. rokoch, keď bolo zle okolo filmu *Lásky jedné plavovlásky*, začali tlačiť, aby sme o tom nepísali pozitívne kritiky, ale my sme pozitívnu kritiku napísali a niekto nás následne kritizoval a podobne. Ale cenzúra sa oveľa viac sústredila na politické témy.

Faktom však je, že než vyšlo číslo Kultúrneho života, než sa spustila rotačka, pri rotačke stál niekto z redakcie a súčasne niekto zo Štátneho tlačového dozoru, ktorý už predtým čítal jednotlivé obťahy, ale tesne pred spustením rotačky ešte raz všetko kontroloval. Či sme previedli všetky zásahy, ktoré nám prikázal, či sme vyhodili všetky články, ktoré nám kázal vyhodiť, dokonca jednotlivé listy prezeral proti svetlu, či tam niečo z jednej strany na druhú nepresvitá, aby nevzniklo nedorozumenie. Raz sa nám totiž stalo, že na jednej strane sme mávali politickú karikatúru s hákovým krížom a na druhej bolo zase niečo o Kopeckom. Keďže papier i tlač boli dosť nekvalitné, tak hákový kríž presvital na druhú stranu a Kopecký ho mal na tom papieri na čele. To sa nám stalo nedopatrením a tlačoví dozorcovia si to roky pamätali. Odvtedy vždy titulnú stranu vytlačili ako skúšobný exemplár, ktorý tlačový dozorca kontroloval proti svetlu, či tam niečo z druhej strany nepresvitá.

V období 50. rokov sa vo filme začalo formovať nové scenáristické a dramaturgické osadenstvo. Do povedomia sa dostali tvorcovia ako Dominik Tatarka, Miro Procházka, Leopold Lahola, z neskorších autorov napríklad Albert Marenčin, Ivan Bukovčan či Vladimír Mináč. Nakoľko bola táto doba naklonená začínajúcim tvorcom?

Na jednej strane im bola veľmi naklonená, pretože nikto iný nebol, iba oni. Všetci boli veľmi mladí a teoreticky mali možnosti, ale tie boli obmedzené, lebo filmová výroba sa len rozbiehala, podmienky pre filmovú tvorbu boli dosť primitívne. Navyše, v Bratislave neboli

žiadne filmové štúdiá. Myslím, že nejaké dočasné mali v bývalom rozhlasovom štúdiu na Jakubovom námestí, no na Slovensku sa väčšinou nakrúcali exteriéry a interiéry sa nakrúcali na Barrandove. Ako som hovorila, na jednej strane tu nikto iný nebol, iba títo mladí tvorcovia, a na druhej strane tu bol pomerne silný ideologický tlak, ktorý sa uvoľňoval až v druhej polovici 50. rokov a potom znovu zosilnel. Jeho vývin postupoval vždy takto: krok dopredu a dva kroky späť, potom zase dva kroky dopredu a krok späť, postupoval v takýchto vlnách. Ale teoretické možnosti určite mali.

Ked' slovenskú kinematografiu v 50. rokoch porovnáme s ostatnými národnými kinematografiami, napríklad v Taliansku bol neorealizmus, vo Francúzsku sa už postupne začala formovať nová vlna, v Británii bolo Free cinema a silno sa rozmáhajúci dokumentárny film, myslíte si, že 50. roky u nás poskytli dostatok priestoru a možností na formovanie národnej kinematografie?

Myslím, že možnosti tvorcov boli obmedzené, ale nemôžete hovoriť o 50. rokoch ako o jednom súvislom období. Bolo to obdobie, v ktorom sa rôzne vlny a kroky dopredu a dozadu prejavovali najvýraznejšie. Najhoršie obdobie bolo, povedzme jednoducho a jasne, do roku 1956. Vtedy sa konal 20. zjazd Komunistickej strany Sovietskeho zväzu, kde odznela Chruščovova kritika kultu osobnosti Stalina. Ľudia si konečne vydýchli, pretože určité výhrady voči stalinskému systému tu boli, aj keď sa navonok neprejavovali. Netrúfali sme sa proti tomu jasne postaviť.

Manžel bol odchovaný na modernom umení a v 20. a 30. rokoch obdivovali celú avantgardu, ktorá sa prejavovala aj v Sovietskom zväze. Tá však mala už vtedy dosť ľavičiariky charakter. Umeleckí tvorcovia od architektúry cez poéziu, výtvarné umenie až po film boli v podstate ľavicovo orientovaní. Pre nás bolo teda nepochopiteľné, že už koncom 40. a začiatkom 50. rokov prichádzal zo Sovietskeho zväzu absolútny tlak proti moderne, ktorý tam nebol nóvum, lebo tam sa tento umelecký vývin začal už v 30. rokoch.

Hneď po vojne si ideologický tlak ešte rôzne detaily nevšímal, ešte sme mali pocit, že je tu všetko dovolené. V roku 1949 však na komunistickom zjazde odznela prvá kritika surrealizmu ako niečoho falošného, zakázaného, čo tu nemá čo robiť. Bolo pre nás nepochopiteľné, prečo sa práve surrealizmus dostáva na uznesenie Ústredného výboru KSS. To bola pre nás nečakaná facka. Pokračovalo to však ešte ďalej. Zo Sovietskeho zväzu sa šírila kritika Zoščenka, ktorého si manžel veľmi vážil ako humoristu, takže nám bolo jasné, že tieto tendencie nie sú celkom prirodzené a podväzujú umelecký vývin. Kritika stalinizmu teda pre nás neprišla úplne nečakane, ale bolo pre nás úžasným uvoľnením, že sa to formulovalo verejne a oficiálne. Prejavilo sa to v novinách, v diskusných príspevkoch a hneď aj na Zjazde spisovateľov.

Film však nemôže rýchlo reagovať na takéto zmeny, pretože schvaľovacie procesy námetov a scenárov boli zdĺhavé, a navyše filmové orgány sa tak rýchlo nezmenili. Film je ozaj obrovská loď, ktorá sa musí otočiť a zmeniť smer. Tu to išlo oveľa pomalšie ako napríklad v novinách. Na FAMU už ale začali vychádzať prví absolventi a nakrúcali sa prvé filmy Jasného a Kachyňa, z filmovej školy prišli na Slovensko Uher a Barabáš. Tí sa v Bratislave uchytili najprv v Štúdiu dokumentárneho filmu, kde pracovali niekoľko rokov, než sa dostali k hranému filmu. Po smelších umeleckých prejavoch však prišla okamžite silná kritika zo Sovietskeho zväzu.

Vôbec najsilnejší zásah do vývinu filmu bola v roku 1958 jeho kritika na Festivale československého filmu v Banskej Bystrici. Kadár s Klosom tu dostali zákaz pracovať v Štúdiu hraného filmu nasledujúce tri roky, kvôli veselohre *Tretie prianie*, adaptácii satirickej komédie Vratislava Blažka, ktorú s veľkým úspechom hrali české divadlá, no jej filmovú verziu už pokladali za neúnosnú. Rozpustili aj filmovú skupinu Františka Daniela,

ktorý dostal trest. Kritizovali aj film Františka Kudláča a Juraja Špitizera *Posledný návrat*, Vojtecha Jasného *Túžba*, čo bol poviedkový film a epizóda *Angela* sa odohrávala v družstve a bola takisto spoločensky kritická. Súčasťou festivalu bolo aj odovzdanie ceny filmovej kritiky a predstavitelia Ústredného výboru robili hrozný nátlak, aby sme sa neopovážili dať tú cenu Jasného *Túžbe*. A myslím, že sme ju predsa len dali tej *Túžbe*, čo bol úžasne odvážny čin.

Vývin českého a slovenského filmu sa teda vrátil o tri roky späť. Musím však povedať, že my sme si uvedomovali, že v tom roku sa vo Francúzsku rozšíril celkom iný druh filmového umenia, ale vedeli sme skôr, čo sa robilo v poľskej kinematografii. Koncom 50. rokov vznikali prvé filmy Wajdu, Munka a Kawalerowicza, ktoré sa formálne nerovnali francúzskej novej vlne, ale veľmi odvážne hovorili o nových témach. Do Československa sa tieto filmy nedostali, my sme ich videli iba na nejakých festivaloch, napríklad v Karlových Varoch sa premietali. Snažili sme sa ich presadzovať, ale na to, čo sa dostane do kín, kritika vplyv nemala. Takisto základné diela talianskeho neorealizmu sa v našich kinách neuvádzali. Študenti na FAMU mali preto obrovské privilégium, že mohli vidieť všetky tieto filmy, a to vďaka vtedajšiemu dekanovi a aj rektorovi AMU Brousilovi, ktorý im to vybavil. Mali tak nielen širšie filmové vzdelanie, ale aj širší pohľad na vývin kinematografie. Všetky ročníky filmárov, ktoré vychádzali začiatkom 60. rokov a vytvárali novú vlnu, už mali úplne iné poznatky.

V 60. rokoch vznikali filmy klasického žánru, teda filmy, ktoré nasledovali líniu, načrtnutú už v 50. rokoch, ale začali vznikať aj tzv. novovlnové filmy. Ako kritička ste určite museli nastavovať nejakú latku. Do akej miery to bolo pre vás slobodné a do akej miery zase potlačované?

V podstate film si cenzúra nejako nevšímala a ani moji kolegovia so šéfredaktorom mi do toho veľmi nehovorili. Keď sa na to pozerám spätne, tak by som povedala, že možno som filmy novej vlny preferovala, ale možno som celkom nedoceňovala to, čo sa tu vyrobilo ako napríklad filmy Krejčíka, Weissa, Vávru. Hodnotila som ich kladne alebo som o nich nepísala, teda dala som to písať niekomu inému. Sústredila som sa však na českú aj slovenskú novú vlnu, pretože už prvé filmy s novou filmovou poetikou ma nesmierne nadchli, veľmi som im fandila a snažila som sa im pomáhať. Aj keď som sa snažila byť objektívna, ale keď sa na to pozerám dnes, tak možno som podceňovala to, čo vznikalo v dozretej filmovej tvorbe.

V 60. rokoch ste teda recenzovali filmy ako *Slnko v sieti*, *Boxer a smrť*, *Kristove roky*, *Organ* a podobne. Citácie z vašich článkov sa dodnes používajú ako príklady súdobej reflexie filmov v tlači. Čo pre vás nová vlna vo filme znamenala?

Znamenala pre mňa závan nového vetra, no predovšetkým to, že sa prostredníctvom nej česká a slovenská kinematografia dostala na jednu úroveň s filmovým vývinom, ktorý vtedy prebiehal v celkovej európskej kinematografii. Tvorbu filmu *Slnko v sieti* som sledovala dosť zblízka, pretože som o jeho scenári diskutovala priamo s Alfonzom Bednárom. Dokonca som mala k nemu aj nejaké výhrady, no Bednár ich veľmi neakceptoval. Čo ma však na tom filme nadchlo a čo si aj dnes vážim, je to, že naozaj zachytil novú spoločenskú atmosféru a novú generáciu. Čo ma však na filme iritovalo, a možno by som aj dnes zareagovala rovnako, bol symbolizmus okolo motívu slepej matky. Ten sa mi tam zdal trochu navyše. Ale spojenie Bratislavy s optickým pocitom Dunaja, ktorým Bratislava naozaj žije... Málakedy sa to vo filme objavilo, myslím, že naposledy v Bielikovom vojnovom dokumente *Ostrov kormoránov*.

Ďalším významným filmom bola, myslím, aj *Pieseň o sivom holubovi* Alberta Marenčina a Stanislava Barabáša, ktorý odpremietali aj na festivale v Cannes a vyznel tam veľmi dobre. Musím ešte povedať, že česká a slovenská nová vlna nevznikali v nejakom protiklade, pretože aj poprední českí filmoví kritici ako Liehm, Boček nie raz ani dva razy napísali, že *Slnko v sieti*, keďže vznikol ešte pred prvými českými novovlnovými snímkami, bolo prvým filmom českej a slovenskej novej vlny. Myslím, že na líniu českej novej vlny, myslím na filmy Formana, Passera, najpriamejšie nadväzovali potom zase Jakubiskove *Kristove roky*. Pretože *Organ*, ktorý si veľmi vážim, je svojou poetikou posunutý niekam inam, a *Panna zázračnica* už úplne. Jednoducho tam nebol pokus o bezprostredné zachytenie vtedajšej súčasnosti ľahkým spôsobom, teda otvorenou dramaturgiou, čo sme si veľmi vážili na týchto filmových dielach.

Neviem, ako by dnes tie filmy pôsobili, lebo nedávno mi hovorili českí priatelia, že si kúpili na DVD *Lásky jedné plavovlásky*, a vraveli, že to je hrozne pomalé. A ja hovorím, že aké pomalé, veď o to nám išlo, aby to malo otvorenú dramaturgiu, aby to plynulo prirodzeným spôsobom. Neviem, ako sa dnes táto poetika prijíma. Druhá vec je, že som americkému chlapcovi, ktorý sa chystal študovať film, pred štyrmi rokmi venovala *Lásky jedné plavovlásky*, tiež som si to nepozrela, a bol nadšený. Takže ten prístup je veľmi individuálny. Preňho to bol objav, on taký film ešte nevidel a mi o tom písal, že to bolo úžasné, čo som mu dala. Neviem, či to malo aj titulky.

Takže z dnešného hľadiska je táto poetika inde, ale vtedy to znamenalo naozaj prelom. Myslím, že to súviselo aj s novými prístupmi, teda s novou filmovou technikou, s tými ľahkými kamerami, že sa robilo hlavne v exteriéri, že sa zásadne nenakrúcalo v interiéroch. Veď francúzski filmoví tvorcovia, teda Truffaut až po *Posledné metro*, sa vyhýbali ateliérom, ale neskôr sa do tých ateliérov predsa len dostali.

Ešte sa vrátim k vašej profesii filmovej kritičky. Od roku 1949 ste prispievali nielen do jediného špecializovaného filmového časopisu v tom období, *Náš film*, ale aj do spoločensko-kritického týždenníka *Nové slovo*. Aká bola atmosféra v redakciách týchto periodík a medzi inteligenciou, do ktorej ste s manželom nepochybne patrili?

Do roku 1948 to bolo ešte všetko rozdiskutované a bola to ešte dosť otvorená spoločnosť, pretože komunistická strana a aj hlavná časť inteligencie ostala v otvorenom konflikte, ale aj v otvorenom dialógu s predstaviteľmi demokratickej strany a s predstaviteľmi liberálnejšieho názoru na ďalší vývin. Tí boli potom po februárovom obrate umlčaní, boli prinútení odísť do emigrácie alebo mali zákaz publikovať. Napríklad v časopise *Čas*, v denníku demokratickej strany, bol výborný kultúrny redaktor Štefánik, myslím, že písal aj o filme, ktorý sa potom už nikdy viac neobjavil. Neviem, čo sa s ním stalo. Aj Obuch tam začal písať, potom sa neskôr dostal dokonca aj do väzenia. Ale my sme s manželom stáli dosť jasne na strane komunistického vývinu. V tom som videla správny smer aj na základe svojich vojnových skúseností. Malo to dosť širokú platformu a veľmi mnoho vážených predstaviteľov slovenskej kultúry tiež stálo na tej strane. Takže, bola tu taká doba otvorených konfliktov a diskusií, ktoré sa potom až takým nepríjemným spôsobom umlčali v roku 1949.

Prvá polovica 50. rokov bola charakterizovaná atmosférou najväčších obáv a strachu, lebo sa masovo zatváralo. Najprv nekomunistov, potom aj komunistov, teda postihlo to postupne všetkých. Spočiatku boli procesy s predstaviteľmi demokratickej strany a potom začali aj procesy s predstaviteľmi komunistickej strany, s buržoáznymi nacionalistami, v Čechách so Slánskeho konšpiračným centrom. My sme tú dobu prežívali dosť ťažko, lebo sme si uvedomovali, do veľkej miery už vtedy, že išlo o falošné obvinenia.

My sme niektorých tých ľudí poznali, ktorí boli vo väzení, a vedeli sme, že tie obvinenia neobstoja. Ja by som vám mohla uviesť aj niektoré konkrétne príklady. Napríklad jeden z

obvinených v pražskom procese bol Eugen Lóbl, žil na Slovensku, bol Slováč, Bratislavčan. Bol jedným z hlavných obvinených a jedným z troch, ktorých v tom procese nepopravili. Môj bratranec, jeho rovesník, nám rozprával, že taká stará pani, nejaká príbuzná Lóbla, prišla za ním po procese, keď Lóbl vypovedal a kydal na seba, čo všetko urobil, aj povedal, kto bol jeho špionážnou spojkou v Rakúsku, a tá pani povedala, že Janči, on sa volal Eugen, ale v rodine ho volali Janči, že Janči nám odkázal, že to nie je pravda. A môj bratranec sa jej pýta, ako vám mohol voľačo odkázať, a ona na to, že no tak on tam spomenul ako svoju špionážnu spojkou jedno meno v Rakúsku, a to bol predsa náš dobrý priateľ za prvej republiky. On mal asi 70 rokov a bol na invalidnom vozíku, tak on nám odkázal, že to nie je pravda, že s ním nemohol robiť špionáž po vojne.

To boli tie vynútené priznania a my sme to vtedy nevedeli, ten mechanizmus sme neovládali. Nevedeli sme, že najprv mu povedali, že to, čo povie, tým sa potom dokáže, že to nie je pravda, že tým sa on dostane z väzenia, a presne tie isté veci ho prinútili vypovedať aj pred súdom, a tam už nesmel povedať, že to nie je pravda, že si to vymyslel. Mali sme ešte také tri štyri dôkazy, že tí ľudia sa takýchto vecí nemohli dopustiť. Poznali sme aj Novomeského, Holdoša, Husáka, týchto „buržoázných nacionalistov“ a boli sme presvedčení, že tie obvinenia sú nesprávne.

Naozaj to bolo obdobie teroru. Nemohli sme vedieť, koho to z našich blízkych známych postihne. Takže bolo to to najneprijemnejšie obdobie. Začalo sa uvoľňovať skutočne hneď po Stalinovej smrti a už v roku 1953/54 z Moskvy prichádzalo heslo, že potrebujeme nových Gogol'ov a Ščedrinov. Manžel sa toho hneď chytil, že tu sa budú robiť kritické programy, a vtedy sa zo Zväzu spisovateľov vybral ešte s troma humoristami na zájazd do Poľska. Bolo neuveriteľné, aké satirické a humoristické programy sa už vtedy v poľských divadlách malých foriem predvádzali. A to mu dodalo odvalu, že sa možno dá aj tu niečo robiť, o čo sa vždy pokúšal, no potom dostal vždy po nose. Ale v podstate po roku 1954 už teror nemal tú podobu, že by išlo o krk, že by niekoho zavreli do väzenia, a keď ho zavreli do väzenia, že by ho aj popravili. O ďalšom období po roku 1956 som vám už hovorila.

V roku 1948 vzniklo združenie Klub filmových novinárov a o rok neskôr vznikla aj jeho slovenská sekcia. Môžete nám priblížiť činnosť tohto klubu, v čom spočíval jeho prínos do slovenskej publicistiky? Boli ste aj jeho členkou?

Ako členka Zväzu novinárov a ako stála filmová kritička som sa tam prihlásila. Ťažko vám to teraz vysvetliť. Bola to taká záujmová organizácia, bola to aj sekcia Zväzu novinárov, aj nebola. Význam klubu sa prejavil hlavne na filmových festivaloch, pretože Klub českých a slovenských filmových novinárov sa stal členom Medzinárodnej federácie filmovej tlače FIPRESCI. Fédération Internationale de la Presse Cinématographique, FIPRESCI, dávalo ceny na festivaloch a vždy jeden člen klubu z nejakej krajiny bol v porote, čo bola možnosť dostať sa na festivaly. V klube sa rokovalo, mala som tam občas aj nejakú funkciu, bolo to celkom príjemné, vymieňali sme si tam názory, ale neviem to už dnes špecifikovať. Bolo celkom dobré, že sme si svoje spoločné záujmy nejako konfrontovali.

V publicistickej činnosti ste ďalej pokračovali v týždenníku Kultúrny život, kde ste ako redaktorka pracovali v rokoch 1952-1968. Počas vášho 16-ročného pôsobenia sa vaša pozícia trošku upresnila, pracovali ste ako vedúca redaktorka oddelenia divadlo-film-hudba, no najväčšmi ste sa vo svojich článkoch venovali práve filmu. Prečo?

Už som mala za sebou určitú prax ako filmová kritička. Musím ešte povedať, že som písala o filme veľmi systematicky do roku 1948. Potom som nastúpila do redakcie Nového slova, a tam o filmové články, ktoré som sa snažila presadzovať, nebol veľký záujem. Musela som si

vždy svoje filmové kritiky vybojovávať a presvedčovať, že je to dôležitá téma, že ten film je dôležitý, že o ňom treba písať.

Obdobie, ktoré som vám teraz vyličila ako veľmi nepríjemné, bolo nepríjemné aj vo filme. Aj preto, že tak ako v rokoch 1945-1948 prišla záplava filmov z celého sveta, tak sa to po roku 1948 zatrholo. Filmexport už nekupoval. Okamžite sa prerušili zmluvy na americké filmy. Tie sa úplne prestali dovážať anglických prichádzalo minimum, sem-tam prichádzali francúzske. Talianske neorealisticke filmy sa prakticky do kina nedostali. Dovozy boli veľmi obmedzené. Takže písať o filme bolo podstatne menej zaujímavé, veď slovenská filmová výroba, keď sa vyrobili dva filmy, z toho ste sa nemohli uživiť ako filmový kritik.

Nastalo strašné obdobie stagnácie v sovietskom filme. Ešte som nepovedala, že v období rokov 1945-1948 moja prvá konfrontácia so sovietskym filmom bola veľmi zaujímavá. Dnes si spomínam na filmy, ktoré na mňa zapôsobili. Nebol to ten *Pätnásťročný kapitán*, o ktorom som písala, ale pamätám si filmy *Ona bráni vlasť* a *Zoja*. Boli to filmy z vojnového obdobia, ktoré boli strašne realisticko-dokumentárnym štýlom robené a ktoré sa veľmi bezprostredným, až kruto-realistickým spôsobom konfrontovali so skutočnosťou. Možno to bolo aj preto, že vtedy nemali peniaze ani ateliéry, preto mali filmy podobu ako neskôr neorealizmus. To boli u nás prvé sovietske filmy.

V tom období po roku 1949 aj v sovietskom filme nastala strašná stagnácia. Začali sa nakrúcať divadelné hry. Pamätám si, že sem chodili cirkusové filmy. Hrozným spôsobom tam obmedzovali filmovú tvorbu. Pamätám si na náš kľúčový negatívny zážitok: nakrútili ako kinofilm predstavenie *Anny Kareniny* v MCHATE. Bolo to popredné moskovské divadlo s obrovskou tradíciou, lenže v MCHATE proste sa nehľadelo na vek herečky, na primeranosť, ale na jej prestíž, a keď to bola národná umelkyňa, tak v 60-tke Annu Kareninu mohla pokojne zahrať. No lenže na filmovom plátne to bolo strašné. Vtedy som k tomu vymyslela teóriu, že Anna Karenina je vlastne v prechode. Celé to bolo hrozným spôsobom posunuté, takže mne sa v tom čase ani tak veľmi nežiadalo o filmoch písať. Toto som chcela týmto všetkým povedať.

K filmovej kritike som sa naplno vrátila v roku 1956, keď som už aj v Kultúrnom živote znovu začala písať o filme, znovu sa mi tam otvorili možnosti. Na karlovarskom festivale v roku 1956 sa objavili veľmi zaujímavé maďarské filmy. Bolo to *Malé svetlo*, ktoré malo tiež veľmi svieži pohľad na povojnovú skutočnosť. Bol tam film Zoltána Fábryho *Pán profesor Hannibal*, ktorý hovoril o otázkach odolnosti charakteru voči nátlaku. To bol veľmi zaujímavý film a mal podtext, ktorý sme mu vkladali, ktorému sme vtedy jasne rozumeli. Tiež film *Kolotoč* mal veľmi svieži, nový pohľad, nie natoľko ideologický. Vtedy ma znovu začalo baviť písať o filme.

Ako redaktorka Kultúrneho života ste navštívili aj množstvo zahraničných festivalov, mali ste prehľad o domácom i svetovom kultúrnom dianí. Profesia filmovej kritičky bola celkom slušná príležitosť ako spoznávať svet. Navštevovali ste festivaly v Karlových Varoch, v Benátkach... Môžete nám priblížiť aj túto etapu vášho života?

Bola som s manželom aj na prvých filmových festivaloch v Mariánskych Láznach, teda ešte predtým, než som začala písať o filme. Prvý rok, čo som písala o filme, už som bola akreditovaná. Manžel bol vtedy filmový riaditeľ a ja som bola veľmi pyšná, keď na nejakú recepciu prišla pozvánka, že Agneša Kalinová s manželom. Pretože už som bola akreditovaná filmová novinárka, tuším, za *Náš film*, v Mariánskych Láznach. A do Karlových Varov som chodila pravidelne, mali sme kontakty s francúzskymi a talianskymi filmovými novinármi. Vedela som dobre po francúzsky, nemecky a maďarsky a mohla som teda mať bezprostredné kontakty s filmovými tvorcami. S tými som robila predovšetkým rozhovory, s filmovými novinármi som si vymieňala názory a dozvedala sa o situácii vonku. Okrem toho na festivale

premietali veľa filmov, ktoré sa nikdy nedostali do kín. Už z Karlových Varov som mala väčší prehľad o svetovom filmovom dianí, ako keby som chodila len normálne do kina.

V Prahe mali kolegovia ešte väčšiu možnosť, lebo sa občas dostali na takzvanú výberovú komisiu. Filmexport premietal filmy, ktoré ponúkali zahraničné filmové spoločnosti, tam sa posudzovalo, ktoré filmy sa kúpia a ktoré nie. Väčšinou sa nekúpili, ale občas sa nejaký novinár dostal na premietanie. V Bratislave sme už takéto privilégium nemali. Tak práve preto bolo chodenie na filmové festivaly úžasne prínosné.

Na prvý zahraničný filmový festival som sa dostala v roku 1959, a to bol malinký filmový festival v Bergame. Festival dokumentárnych a animovaných filmov a veľmi zaujímavý a veľmi pekný. Bergamo je nádherné mestečko v horách v severnom Taliansku, takže sa mi to nesmierne páčilo. Boli tam veľmi hrdí, pretože tam bol biskupom pápež Ján XXIII., ktorý už vtedy bol pápežom, a oni boli hrdí na to, že prišiel z Bergama, že mal niečo s Bergamom spoločné. To si pamätám. Prvý veľký filmový festival, na ktorý som sa dostala v roku 1960, bol v Cannes. To bol šok, pretože po dvanástich rokoch som sa dostala prvý raz do Francúzska. Bola to nečakaná konfrontácia s filmovým svetom, lebo to bol úžasný festival a premietali Felliniho *Sladký život*, bol tam škandál s Antoninonih *Dobrodružstvom*, tam naozaj nastal filmový prevrat. Ukazovali film amerického režiséra Dassina, ktorý žil už vo Francúzsku a v Grécku *Nikdy v nedeľu*. Bola som aj na recepcii po jeho premietaní, kde rozbýjali poháre, pretože to je vraj grécky zvyk. Úžasný zážitok, úžasné obohatenie.

Bola som veľmi rada, že môžem o tých filmoch písať aspoň v novinách, že môžem slovenskú verejnosť oboznamovať aspoň s existenciou tých filmov, aj keď sa do kín nedostali, aby si aspoň ľudia uvedomovali, o čo prichádzajú v našom obmedzenom svete, kde sme boli prinútení žiť. Malo to svoju zaujímavú, ale aj tienistú stránku. Mohla som chodiť na filmové festivaly na západ, ale redakcia na to nemala peniaze, na to nemohli dostať devízy. To bolo vylúčené. Mohla som ísť iba vtedy, keď som bola delegovaná do poroty FIPRESCI, a keď som bola členkou poroty FIPRESCI, tak ma potom pozval festival a festival mi hradil pobyt, hotel a stravu. Cestu mi horko-ťažko mohla redakcia zaplatiť a vreckové som prakticky nemala, pretože som si mohla zobrať iba takých 20 dolárov. Bola som tam často v dosť trápnych situáciách, lebo som skutočne nemala peniaze, ale brala som to ako nepríjemný sprievodný znak možnosti, že sa vôbec dostanem niekam do sveta.

Malo to teda rôzne etapy. Jeden môj kľúčový zážitok bol, keď som bola v roku 1964 tiež do poroty FIPRESCI vyslaná na filmový festival v San Sebastiane. Prišla som do Prahy, mala som letenku, že pôjdem na letisko, prišla som tam, prešla som colnou prehliadkou, odovzdala som kufor, prešla som pasovou kontrolou a sedela som v čakárni v bufete. Zrazu vyvolali moje meno, aby som sa vrátila k pasovej kontrole. Prišla som k pasovej kontrole, a ten človek mi hovorí, že prosím vás, ukážte mi ešte raz váš cestovný pas. Dala som mu ho. Stál tam jeden pán, ktorého som poznala, bol to nejaký úradník zo Zväzu novinárov. A kontrolór mu bez slova dal môj pas a hovorí, že nech sa páči, porozprávajte sa, tento pán vám všetko vysvetlí. A on ma zavolať von a povedal: „No, prišiel som pre vás zo Zväzu novinárov, pretože na Ústrednom výbore strany sa rozhodli, že nemáte cestovať do San Sebastiana.“ Spýtala som sa prečo. „Podťe, tuto čaká auto, my vám to hneď na Zväze vysvetlíme.“ Už aj moju batožinu mali v aute. Tak ma zobrali autom na Zväz novinárov a tam my vysvetlili, že na Ústrednom výbore komunistickej strany zistili, že v Španielsku oslavujú nejaké výročie Francovho začiatku, Francovho povstania alebo víťazstva, neviem, aké mal výročie. Nejakých 25 rokov víťazstva Franca v občianskej vojne. A keď oni oslavujú, tak tam nemám byť, že tam nemáme čo z Československa chodiť. A ja som hovorila, ale veď československá delegácia odišla, veď tam máme film, *Limonádový Joe* tam vtedy bol. A už tam bola celá delegácia, scenárista Jiří Brdečka, Schoberová a režisér Oldřich Lipský. Jediné, čo získate, hovorila som, že sa nebude v tlači referovať o tom, ako prijali československý film. Hrozne

som sa rozčuľovala, povedala som, že sa ku mne zachovali ako k zločincovi, lebo mi zobrali pas, ako keby som sa dopustila nejakého zločinu, akoby v hoteli po mne našli mŕtvolu...

Išla som sa sťažovať na ÚV, že s tým nesúhlasím. Vtedy pracoval na filmovom odbore ideologického oddelenia ÚV KSČ Pacovský, ktorý bol neskôr tajomníkom Zväzu filmových a televíznych pracovníkov, vylúčený zo strany, disident, neviem, či nebol aj signatárom Charty, a už vtedy veľmi sympatizoval s českou novou vlnou, s novinármi, dobre som ho poznala. A tiež povedal, že je to veľmi čudné a pôjde sa spýtať. Náhodou vtedy bol šéfredaktorom Kultúrneho života Ladislav Mňačko, a ten prišiel do Prahy a sa to dopyčul, on sa vedel veľmi rozčuľovať a aj sa nebál, tak sa tam na ÚV s niekým hádal a nadával, že ako je možné, že niekoho odvedú z letiska ako zločinca. Potom o dva dni mi povedali, že môžem ísť. Letenku som už nedostala, tak som vycestovala vlakom a prišla o tri dni neskôr, no ešte som premiéru *Limonádového Joea* zastihla.

Takže nebolo také jednoduché chodiť na festivaly, ale chodila som často a bolo to pre mňa veľmi poučné a myslím, že som tým niečo prinášala aj českej a slovenskej verejnosti, že sa aspoň písalo o filmoch, ktoré sa k nám nedostali.

Ako je možné, že diváci nemali možnosť tieto filmy vidieť v kinách, ale mali možnosť si o nich prečítať?

Vrchnosť nemala všetko pod kontrolou. Nevedeli, že film sa nekúpi, keď som o ňom písala. Cenzúra v 60. rokoch, že by sa zakazovalo dopredu písať o nejakých filmoch, nebola. Na južnom Slovensku a v Bratislave sme sa už dívali na viedenskú televíziu a občas tam aj nejaké filmy sa dali pozrieť. Lenže vtedy v televízii išli pomerne veľmi staré filmy. Dlhو vtedy trvalo, kým sa film dostal do televízie. Aj informácie o filmových festivaloch boli vo viedenskej televízii podrobné.

Publicistickej činnosti a filmovej kritike sa venoval aj váš manžel. Mali ste rovnaký pohľad na film a kultúru, alebo medzi vami vládla názorová diverzita?

On už tak systematicky o filme nepísal, lebo mal mnoho iných pracovných záujmov. Ale v 60. rokoch už bol na Vysokej škole múzických umení, kde založil Katedru filmovej a televíznej dramaturgie a prednášal dejiny filmu, takže film sledoval, ale nie tak systematicky ako ja. A v podstate sme sa do istej miery rozchádzali. On novú vlnu, moderný filmový štýl, o ktorom dnes hovorím, že možno je už zase zastaraný svojím spôsobom, on ju tak nebral. Skôr preferoval klasickú filmovú tvorbu, poctivo napísaný, dotvorený scenár a film natočený podľa hotového scenára, nie improvizáciu mimo štúdia. Zaujímal sa o to, ale ja som k tomu mala otvorenejší a nadšenejší prístup ako on.

V roku 1968 bola činnosť týždenníka Kultúrny život zastavená. Mnohých redaktorov a spolupracovníkov následne prenasledovali a zbavili možnosti publikovať. Aj vás. Ako ste zvládali pracovné obmedzovanie a aké boli vaše ďalšie pracovné zastávky?

Musím povedať, že Kultúrny život bol orgán Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý v 60. rokoch zohral veľmi výraznú úlohu v príprave toho, čo sa potom nazývalo Pražskou jarou. Myslím si, že je veľkým omylom na toto obdobie hľadiť ako na čosi, čo vybuchlo z ničoho a čo trvalo pol roka. Myslím, že išlo o proces, ktorý sa naozaj začal v roku 1956 a ktorý vrcholil v roku 1968. A v rámci tohto procesu boli úsilia najmä v kultúre, v umení otvárať širšie priestory, vracat' sa aj k moderným smerom, obnoviť možnosti experimentu v umení, otvárať dvere, dostávať väčšie informácie zo sveta. Súčasne išlo aj o reformu ekonomiky, ktorá sa presadzovala už v 60. rokoch. A najmä na Slovensku išlo aj o revíziu pohľadu na

Slovenské národné povstanie, na hodnotenie celej minulosti. Mnohé z týchto problémov sa pretriasali práve v týždenníku Kultúrny život. Aj s veľkými bojmi s cenzúrou, keď v poslednej chvíli nám článok cenzúra nepustila, keď sme museli doniesť náhradný materiál, pretože povedali, že noviny musia vyjsť. Nebolo to také ako za Prvej republiky, keď cenzúra vyhodila článok a noviny vyšli s bielym flákom. My sme nemohli mať biely flák, pretože oficiálne cenzúra neexistovala. My sme museli doniesť okamžite náhradný materiál a oni hovorili: „Ak nedonesiete náhradný materiál, tak vyletí zajtra šéfredaktor.“ To bola reč tlačového dozoru. A my sme občas hrali aj takú hru, že sme doniesli nejaký materiál, ktorý nebol o nič menej „závadový“, teda z ich hľadiska. To bolo ich slovo, nie závadný, ale oni tomu hovorili „závadový“. Nevieť prečo. To je pre mňa také ich synonymum. Tak sme doniesli ďalší „závadový“ a ak to nezbadali, tak prešiel, a ak zbadali, tak sme doniesli tretí. My sme museli mať vždy materiály pripravené asi zhruba na tri čísla Kultúrneho života.

Keď som mala službu, tak som bola v tlačiarňach, a kto mal službu v tlačiarňach, robil prvé korektúry a súčasne rokoval so zástupcom tlačového dozoru, ktorý tiež sedel v tlačiarňach a čítal obľahy. Ja som čítala obľahy ako korektorka, či sú tam ešte nejaké chyby, lebo tých chýb tam bolo strašne veľa, veď to sa ešte ručne alebo strojovo sádzalo. A bolo to veľmi chybné. A oni sa dívali, či sú tam z ich hľadiska chyby. A my sme ešte chodili s nimi sa aj vadiť alebo sme ich presvedčovali a občas sme ich aj ukecali, že niečo, nejaké vetičky nechali. Veď oni škrtali aj po vetičkách, nielen celé články vyhadzovali. Tak sme sa s nimi tam handrkovali. Také hry sa tam hrali.

A potom v roku 1968 táto hra nejakým spôsobom skončila. Pamätám si, že v roku 1968, už po okupácii, po príchode takzvaných bratských vojsk, bola nejaká schôdzka na Zväze spisovateľov a ešte sme hovorili o tom, že Kultúrny život by ešte mohol vychádzať, ako by mohol vychádzať. Ozval sa Ján Rozner a hovoril: „Ja vás upozorňujem, že tuná sa jedna etapa skončila. To, čo sme vždy hrali, uhrali alebo neuhrali, teda to od roku 1956 sa skončilo. Týchto dvanásť rokov je preč a teraz je všetkým týmto hráčom koniec.“

Kultúrny život bol prvý časopis, ktorý zakázali. My sme aj sami trochu k tomu prispeli, lebo sme v septembri 1968 v redakcii povedali, že vlastne by sme sa mali uchádzať o zmenu mena, lebo práve sme si uvedomili, že ten Kultúrny život už takú úlohu nemôže zohrať, akú zohrával v posledných rokoch. A že by sme si mali žiadať o zmenu mena a oni povedali: „Dobre, môžete žiadať o zmenu mena, no ale to potom nemôžete vychádzať a musíte mať novú registráciu.“ Toto sme si neuvedomili. A tú registráciu *Kultúrnemu životu* nedali. Dali ju až potom na jar, ale dovedy muselo odísť pol redakcie. A ja som patrila medzi tých, ktorých vyhodili.

Potom v máji 1969 začal vychádzať Literárny život, myslím, že sa to tak volalo. Vyšli tri čísla, zastavili. Potom ešte vyšli dve čísla a v lete 1969 to úplne zarazili. Ale celý rok 1969 som mala najpríjemnejšie zamestnanie celého života. Bola som slovenská redaktorka dvojtýždenníka Filmové a televízne noviny v Prahe. Takže dvakrát za mesiac som musela dodať určité množstvo materiálu, ktorý som musela prirodzene sama na kolene napísať. Musela som zohnať nejaké príspevky, niečo sama napísať a ešte mi raz za mesiac zaplatili cestu do Prahy na redakčnú poradu. A to bolo v roku 1969, ešte to bolo veľmi zaujímavé. Ešte sme stále mali nádej, že tu čosi uhráme, že sa z toho takzvaného obrodného procesu niečo uhrá. Ešte Zväz filmových a televíznych pracovníkov, Koordinačný výbor umeleckých zväzov zasadal a stále sa rokovalo a stále sa ešte uvažovalo o tom, čo sa tuná dá ešte zachrániť. Takže bolo zaujímavé chodiť v tom čase do Prahy. Lebo tam bolo centrum diania. A aj tieto noviny zastavili koncom roka 1969. Hneď začiatkom roka 1970 som už mala zákaz publikovať v novinách.

Vy ste v 70. rokoch vlastne už nepublikovali, ale stretli ste sa určite s tým, ako cenzúra prebiehala v 70. rokoch. Vedeli by ste to porovnať s 50. rokmi?

To naozaj neviem priamo, lebo už som potom v novinách nepracovala. Myslím si, že Ústredná správa tlačového dozoru, teda ten cenzúrny úrad, zrušili niekedy v júni 1968... Vtedy zrušili cenzúru, čo bol jeden z vážnych bodov previnenia v očiach Sovietskeho zväzu, že sa v Československu zrušila cenzúra. Pokiaľ viem, tento úrad v podobe tlačového dozoru sa už nikdy neobnovil a myslím si, že potom v 70. rokoch už sa tak kádralo, už tak preverovali ľudí, ktorí mohli v novinách písať, a najmä tých, ktorí mohli byť šéfredaktori nejakých novín, ktoré vychádzali. Myslím si, že to bolo znovu na ich vlastné triko, čo sa uverejňovalo, to bolo na konto šéfredaktora. Ale on sa už väčšinou postaral, aby mu do novín nič nepreniklo.

Môj osud bol taký, že som ešte chvíľu mohla prekladať, potom už som zrazu ani ako prekladateľka nemohla byť činná. Aj predtým som veľa prekladala vo voľnom čase, neviem, kde som ho brala, keď sa na to dnes spätne dívam. Preložila som aj niekoľko filmových kníh, najmä *Dejiny filmu* Gregora a Patalasa, čo ma nedávno niekto v Prahe chválil za to, že ako nám to závideli, ako to kupovali, a dokonca to čítali po slovensky, lebo v Prahe takéto modernejšie dejiny filmu v tom čase nevyšli.

Potom som chvíľu prekladala pod cudzím menom a potom som už nijaké zamestnanie nemohla dostať, pretože som mala absolútny zákaz pracovať v akomkoľvek odbore, ktorý by akokoľvek súvisel s kultúrou. Tak som sa uchádzala o rôzne zamestnania a potom som robila v knižnici Embryologického a histologického ústavu Lekárskej fakulty, asi pol roka. To mi dohodila profesorka vašej školy Soňa Šimková, lebo tam bol riaditeľom jej bývalý svokor, takže som tam bola po známosti. O pol roka na to ma vyhodili, lebo zistili, že som kádru neúnosná a že nemôžem ani v tej knižnici sedieť. Malá knižnica, jedna takáto malá miestnosť to bola.

Potom som sa uchádzala v nejakých mliekarňach a v takýchto rôznych podnikoch, a po tom, čo som bola vo vyšetrovacej väzbe a manžel mal proces, ma prichýlili na chemickom oddelení v geologickom ústave Prírodovedeckej fakulty. To bolo v Petržalke, tam, kde bolo výcvikové stredisko, teda tam, kde chodili študenti na vojenský výcvik. To bolo veľmi príjemné pracovisko, tam som bola dva alebo tri roky.

Neskôr som bola v podniku Datasystem, kde som prekladala programátorské manuály v odbore systémového inžinierstva. Boli to manuály z angličtiny a z nemčiny, teda firmy Robothron z NDR, to boli, nemecké okopírované IBM počítače, k tým som prekladala príručky. Bola to veľmi zaujímavá prekladateľská robota, lebo som dostala text, ktorému som vôbec nerozumela. Preložila som si ho do slovenčiny, ani v slovenčine som nevedela, o čom to je, a bol to pre mňa zaujímavý experiment, či to môže byť správne. Pripadala som si sama ako počítač, že input, output, a že či ten output môže byť správny, keď neviem, čo je input. Ale išlo to celkom. Nacvičila som si to, snažila som sa tú terminológiu nejako naučiť. Bol tu výskumný ústav počítačov OSN a tam som chodila konzultovať terminológiu, takže som mala takúto počítačovú skúsenosť. A to bolo aj moje posledné zamestnanie tu.

Pokiaľ ide o film, tak musím povedať, že som v tom období chodila ďalej do kina, lebo ma film zaujímal. Povedala som si však, že musím mať z toho aj nejaké výhody. Predtým, v 60. rokoch, som veľmi poctivo chodila do kina a myslela som si, že musím každý film vidieť, najmä český a slovenský. Aj keď som dopredu vedela, že to asi nebude veľmi dobrý film, aj keď som už čítala nejaké kritiky, aj keď som o ňom potom nepísala, ale musela som ho mať odpozeraný. A povedala som si, že teraz mám tú výhodu, že nemusím chodiť na filmy, o ktorých si myslím, že ma nezaujímajú.

A tak sa potom stalo, že keď som prišla do emigrácie, necítila som sa už dosť kvalifikovaná, že som nevidela všetky české a slovenské filmy a už som sa tam k filmovej práci nevrátila. A dodnes chodím do kina. Na to, čo ma zaujíma. Mám teraz len jediné kritérium, či som na to zvedavá. Môže mať ten film aj zlú kritiku, ale mňa zaujíma námet alebo ten režisér alebo

herec... Takže idem, keď som zvedavá. A môže byť aj vynikajúci film, ale keď si poviem, že nie som zvedavá, tak nejdem.