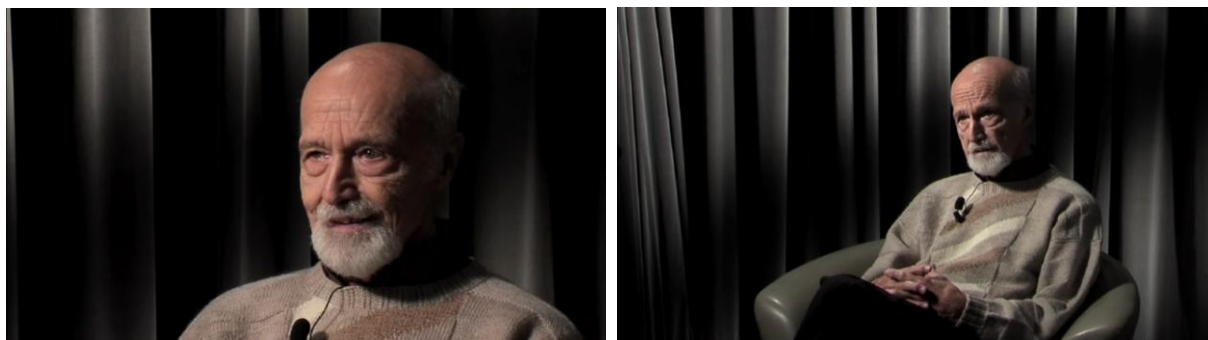


Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:
Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk



MILAN ČERNÁK

(14. 4. 1932) Slovenský režisér krátkych dokumentárnych, populárno-vedeckých a animovaných filmov. Po ukončení gymnázia nemohol z kádrových dôvodov pokračovať v štúdiu na vysokej škole. V roku 1950 nastúpil na pozíciu redaktora v Spravodajskom filme. Začiatkom šesťdesiatych rokov začal študovať na FAMU a v roku 1966 absolvoval odbor televíznej a filmovej dramaturgie a réžie. Už dva roky predtým sa stal šéfredaktorom Spravodajského filmu. V tejto funkcii sa v roku 1968 spolupodieľal na dokumentárnom filme *Čierne dni* (r. L. Kudelka, M. Černák, Š. Kamenický, C. Kováč, 1968) zachytávajúcom intervenciu vojsk Varšavskej zmluvy z augusta toho roku, čím sa dostal ako režisér na čiernu listinu. V nasledujúcom období pracoval zväčša ako dramaturg, neskôr aj režisér. Viaceré dokumentárne filmy (najmä so športovou tematikou), nakrútené podľa vlastného scenára, boli odmenené na rôznych československých a zahraničných (napr. Kranj, Budapešť, Lipsko, Tunis, Zaragoza ai.) festivaloch. Neskôr sa stal vedúcim dramaturgom dokumentárnej skupiny, kde pôsobil až do revolúcie v roku 1989. Po prevrate bol zvolený za riaditeľa Slovenskej filmovej tvorby Koliba, kde zotrval rok a pol. Po odvolaní z funkcie bol prijatý na post riaditeľa sekcie médií na ministerstve kultúry.

Školský rok 2012/2013

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Lea Krišková

Po skončení strednej školy ste nastúpili do Spravodajského filmu. Čo ovplyvnilo vaše rozhodnutie a ako prebehla táto zmena?

Do filmu som sa dostal vlastne proti svojej vôli. Po maturite som sa prihlásil na Vysokú školu múzických umení, na divadelnú dramaturgiu. To bola vtedy úplne nová škola, otváral sa len druhý ročník. Mal som k umeniu blízko, napriek drobnej rečovej chybe som celkom úspešne recitoval. Existoval vtedy žáner, ktorý je dnes možno dosť ťažko pochopiteľný, a to zborová recitácia. To bolo akési statické divadlo, kde zbor a sólisti prednášali básne, také celky. Okrem toho som sa venoval teórii divadelnej dramaturgie, preto som sa prihlásil na ten odbor. Skúšky som zložil, ale v prijímacej komisii bol zástupca stránickej organizácie, a ten sa zásadne postavil proti tomu, aby som mohol byť prijatý, keďže som nepochádzal z tej správnej rodiny. Musel som ísť do výroby. To bol vtedy taký zvyk, minimálne na jeden rok v nádeji, že možno robotnícke prostredie zo mňa urobí správneho človeka. Tak som si predstavil, že by som možno mohol robiť v divadle, v tlačiarňi alebo vo filme. Tlačiareň som považoval za nezdravé prostredie, vtedy sa ešte pracovalo s olovom. Na divadelného kulisára som nebol príliš fyzicky vybavený, tak som si vybral film, kde je register robotníckych povolání veľmi široký. Lenže, keď som prišiel ako maturant na osobné oddelenie, vtedy sa to volalo kádrové, tak si okamžite povedali, že žiaden robotník, ale že v Spravodajskom filme majú voľné miesto redaktora. Tak som išiel na úvodný pohovor a ostal som tam. Vtedy som ešte netušil, že to bude na desaťročia.

To bol rok 1950 a slovenská kinematografia zaostávala za inými krajinami. Ako ste to vtedy vnímali? Pamätáte si na dojmy z nového prostredia?

Prvé dojmy boli trochu rozpačité, keďže som sa ocitol v neznámom prostredí, kde som nikoho nepoznal. Na druhej strane, presne v tom istom období krátko po mne prišlo do Spravodajského filmu niekoľko mojich rovesníkov, tiež len maturantov. Takže z tohto hľadiska to bolo prijateľné. Pýtate sa na stav organizácie a techniky v slovenskom filme. Z dnešného pohľadu je to úplne nepredstaviteľné. Budem samozrejme hovoriť len o praxi v Spravodajskom filme, pretože v prvých týždňoch, mesiacoch som ostatné štúdiá nepoznal. Veľa nám neskúseným redaktorom dali kameramani. To boli skúsení harcovníci: Patočka, Pitrun, Blanár, Riccini, ktorí mali prax. Dá sa zjednodušiť s istou dávkou zveličenia povedať, že keď redaktor na pľaci, na mieste nakrúcania nevedel zasahovať do priebehu, tak sa vlastne stratil. Kameraman to zvládol sám. A takto sme sa my aj učili, že sme sledovali naživo prácu kameramana, mám na mysli takzvaný strih v kamere. Lebo to, čo pri reportáži kameraman nezachytí, to už tam nikdy nebude. Lebo to je skutočnosť, ktorá sa neopakuje. Ale tí skúsení kameramani už aj v tom období mysleli na strih, teda zachovávali už pri nakrúcaní istý smer, veľkosť záberu, či už prehadzovaním optiky alebo príchodom, odchodom od objektu. Vedeli rozlíšiť podstatné od nepodstatného a takto sme sa my vlastne učili. To bola veľmi veľká škola. Okrem toho, som mal šťastie, že v štúdiu, ktoré vtedy bolo spoločné pre týždenník aj krátky film, dokument, boli dvaja autori – jeden skúsený praktik, a to bol Vlado Kubenko, ktorý mal za sebou niekoľko asistencií v hranom filme (napr. u Bielika), a druhý bol žiak, nie absolvent FAMU, Stano Barabáš. Totiž tí prví slovenskí režiséri FAMU svojím spôsobom nedokončili. Oni dokončili štúdium, ale okamžite išli do praxe a nespravili absolventskú prácu, čiže neboli promovani. Ale to je asi v súvislosti so mnou úplne vedľajšie. Jedným z nich teda bol Stano Barabáš, ktorý už mal za sebou nejaký film. Vzal si ma pod osobný patronát a doslova mi isté základné veci vysvetľoval. To bola úžasná škola. Toto je z pohľadu, povedal by som toho „socio“ prostredia. V Spravodajskom filme sa nakrúcali šoty bez uzavretia celej fázy výroby. V Bratislave sa nakrútil materiál a strihol sa, ale podotýkam, že sa strihalo v negatívne. Možno dnešnej generácii to už nič nehovorí, ale voľakedy sa

manipulovanie s negatívom na strihacom stole považovalo sa svätokrádež, pretože negatív bol jediná východisková surovina, z ktorej sa vyrábalo všetko, a akékoľvek poškodenie bolo nenávratné. Napriek tomu sa takto strihalo zhruba dva roky, to znamená až do roku päťdesiatdva. Potom sa takto postrihané šoty posielali do Prahy. Konkrétne spíker slovenský, ktorý chodil nahrávať do Prahy mal v plechovke tie kotúčiky a komentár ako textovú časť napísanú na papieri. To bola jeho batožina, s tým chodil vždy vo štvrtok večer do Prahy a v piatok prebehla mixáž. Po dvoch rokoch získala Bratislava z technického múzea v Prahe miešaciu súpravu – strojové zariadenie muzeálneho typu. Potom sa už týždenník kompletne uzatváral v Bratislave. Procedúra bola veľmi zložitá, pretože komentár sa nahováral samozrejme naostro. Išlo sa na isté signály, na svetelné signály. Spíker mal krížiky v texte a na každý svetelný signál prečítal príslušnú vetu. Lenže keď sa pomýlil, tak sa to muselo opakovať od začiatku. Samozrejme, ten stroj tým, že bol zastaraný, neumožňoval ani zrýchlený beh, takže sme takou istou rýchlosťou pretáčali späť. Tak si predstavte, že spíker sa pomýlil päťkrát a vždy ako pre istotu na konci týždenníka. Nepreháňam, ale mixáže trvali tak od desiatej večer vždy do rána. Vždy. Takže asi takýmto spôsobom som pracoval.

Ovplyvňovala vtedajšia blokáda informácií aj vaše myslenie? Boli ste si vedomý toho, že postupy a prostriedky na výrobu filmov sú oproti iným zahraničným krajinám u nás zastaranejšie?

No, pokiaľ by som hovoril o tejto technike, tak samozrejme. Bola odlišná už od Prahy, ktorá mala všetky zariadenia. Slovenský film si vybavenie budoval doslova krok po kroku. Ak máte na mysli informačné embargo, tak treba odlišovať základné politické postavenie našej krajiny. Vo všetkých východných štátoch boli postupy iné ako v západných, kde sloboda informácií, ako sa tomu hovorí dnes, bola svojím spôsobom bezbrehá, možno slobodnejšia ako dnes, pretože dnes sú do toho zamontované rôzne takzvané majiteľské vplyvy. Vtedy ešte súkromný kapitalizmus natoľko nefungoval a tie spoločnosti v západných krajinách boli do istej miery nezávislé. Možno už na tomto mieste prípadne spomenúť otázku výmeny materiálu medzi jednotlivými krajinami, ktorá fungovala v rámci celej Európy na základe členstva v medzinárodnej asociácii filmových týždenníkov INA. Materiály sa vymieňali bártrovým spôsobom – meter za meter. My sme z pochopiteľných dôvodov nemali príliš čo ponúkať, najmä v prvých obdobiach, keď boli týždenníky budovateľské. Koho by už zaujímalo, že na Orave otvorili v poradí piatu fabriku ťažkého priemyslu, alebo že keď je žatva, tak sa kosí? A kravičky keď treba podojiť, tak sa doja. To nikoho, pochopiteľne, nezaujímalo. A keďže išlo o barter, tak sme nemohli preberať tak veľa, ako by sme chceli, pretože materiály zo západu boli zaujímavejšie. S krajinami východného bloku prebiehala výmena na inom princípe. Sovietske, maďarské, poľské, rumunské žurnály a žurnály z NDR sa vymieňali celé „en blok“. A z toho sme si mohli vybrať toľko, koľko sme chceli a čo sme chceli. Takisto oni z našich. Neprepočítavalo sa, že meter za meter. Samozrejme, ak sa vraciam znova do päťdesiatych rokov, tam ešte výmena nefungovala takýmto spôsobom. To boli len prvé krôčiky, rozbehlo sa to v šesťdesiatych rokoch, keď sme sa to už snažili patrične využívať.

Medzi ľuďmi, ktorí vás ovplyvnili, ste zaradili Stanislava Barabáša. Spomínate si na konkrétne nakrúcania s ním?

Tam nešlo o nakrúcanie. Keď sme sedeli v štúdiu, však často sme tam sedeli, lebo človek nebol stále v realizácii, tak mi rozprával, čo sa učil na FAMU. Do dnešného dňa mi utkvela v pamäti jedna takáto situácia. Rozprával mi, ako chodili dvaja či traja po pražských uliciach a kráčal pred nimi muž alebo žena. Začali ich sledovať, dívali sa im na nohy, na chrbát, ako

kráčajú, ako sa zastavujú, čo si všimajú, a snažili sa tipovať, že čo je to za človeka. Chceli na základe vonkajšieho vzťahu vytvoriť akúsi typológiu. Potom ich predbehli, lebo aj tipovali, či je dievča pekné, či je muž starý, mladý. Nenápadne si ich obzreli a konfrontovali vlastné predstavy s tým, ako ten človek vyzeral. Samozrejme, kto to je a aký je, konfrontovať nemohli. Pre mňa to vtedy bolo zaujímavé. Dozvedel som sa, že človek si má všimnúť realitu okolo seba. Keď ju chce poznať, tak si ju má všimnúť od takýchto maličkostí. Takže takto to predbiehalo. Nebol som na nakrúcaní jeho filmov. Ale sme sa takto rozprávali, čo bola akási náhrada školy.

Možno aj z tejto skúsenosti ste pochopili, že vysokoškolské štúdium filmu je potrebné a nakoniec ste na FAMU nastúpili.

Iste. Od začiatku som vedel, že keď človek chce niečo robiť, tak by mal byť v tej oblasti vzdelaný. Ale ja som po dvoch rokoch praxe musel nastúpiť na vojenskú prezenčnú službu, keďže som nebol vysokoškolák. Tak som si to pekne odkrútil, čo v tom období bol veľmi nepríjemný zážitok. No potom som sa vrátil, medzitým sa situácia v štúdiu zmenila aj po technickej stránke. Okrem toho tam prišli noví ľudia, aj skúsení novinári, napríklad Richard Raiman, veľmi skúsený rozhlasový redaktor. A my mladí sme sa dostali troška do úzadia a zase chvíľu trvalo, kým sme si vydobyli miesto, ktoré sme predtým mali. Aj preto som o vysokej škole v tom prvom období neuvažoval. Intenzívne sa to vo mne prebudilo, keď na FAMU otvorili prvý ročník diaľkového štúdia. To, čomu hovoríme teraz externé, bolo vtedy diaľkové štúdium. Dozvedel som sa o tom úplne náhodou raz večer a na druhý deň bola uzávierka prihlášok. No ale tým, že som bol v praxi, som mal pripravené scenáre, tak som všetky poslal do školy. Prijali ma do prvého ročníka, a potom som ako prvý skončil túto vysokú školu. Aj keď je dnes toľko škandálov okolo rôznych titulov, tak by sa o tom asi nemalo hovoriť, no v poslednom ročníku boli všetky predmety praktické. A tým, že som mal za sebou už pätnásť rokov praxe, tak som išiel za vedúcimi pedagógmi, vypýtal som si ich učebnú osnovu a takpovediac bez prípravy som odpovedal. Čiže som nemusel čakať celý rok, ale všetko som im a na jednotku zložil skôr, než začali prednášať. Takže myslím si, že som si to zaslúžil, že som nemusel chodiť na prednášky, ale mám samozrejme presný zápis, že som skúšky zložil, preto hovorím, že som bol prvý absolvent, lebo tí ostatní si to museli odpočúvať.

Spomínate si aj na konkrétne prednášky, alebo na niečo, čo vám škola najviac dala?

No tak, tá škola bola čosi obrovské, pretože tam prednášali vtedy najväčšie kapacity z prvého obdobia FAMU. Je pravdepodobné, že dnes tie mená už nič nikomu nehovoria, lebo sú len v literatúre. Tí páni sú dávno nebohí. Z nich je asi Brousil najznámejší. Samozrejme priznávam, že oveľa viac nám dali ďalší profesori – Kratochvíl, obidvaja Kučerovci, A. F. Šulc a ďalší, takže to bolo veľké poučenie.

Ako ste zvládali štúdium popri práci?

Vždy sme chodievali na jeden deň. Boli to pondelky s tým, že v noci sme cestovali do Prahy a zase v noci späť do Bratislavy. Ten jeden deň sme mali ospravedlnený, pretože podnik s tým súhlasil. Chodili do tejto školy, pretože tiež potreboval kvalifikované pracovné sily, lebo priamych absolventov v tých rokoch ešte nebolo tak veľa. V Bratislave sa vtedy nič také ešte neštudovalo, to prišlo až v šesťdesiatych rokoch, keď sa otvorila prvá katedra.

Počas štúdia ste sa stali šéfredaktorom v Spravodajskom filme. Ako sa zmenili vaše povinnosti?

Vtedy som z toho bol trochu prekvapený, pretože som bol relatívne mladý. Je pravda, že keď som nastupoval, tak všetci boli mladí, lenže to už bolo o pätnásť rokov a všade všetko starlo. Ja som mal vtedy tridsaťdva, čo bolo relatívne málo. Keď som sa zveril jednému z mojich obľúbených profesorov, to bol ten „fajfka“ Kučera, lebo Kučerovci boli dvaja a obidvaja Jánovia, to bol vlastne šéfredaktor predvojnového Žurnálu a snáď najväčší odborník na filmové periodiká v Československu, tak ma veľmi povzbudil. Bolo to obdobie zmien, táto polovica šesťdesiatych rokov. Jednak sa začala už aj na Slovensku pomerne výrazne presadzovať televízia aj na Slovensku. Vieme, že to je rok päťdesiatšesť, lenže vtedy malo televízor len pár domácností v Bratislave. Potom sa ten počet troška rozširoval, samozrejme aj tým, že sa začali vyrábať televízory na Slovensku, televízia začínala mať vplyv. Televízne noviny, bez ohľadu na to, ako sa v ktorej fáze volali, prinášali čerstvé aktuality. A filmový týždenník zo dňa na deň alebo, povedzme to striedmejšie, z týždňa na týždeň strácal svoju prvotnú funkciu – poskytovať audiovizuálne informácie. Čiže si musel hľadať iné funkcie. Obrazové spravodajstvo začalo využívať rôzne iné žánre, ktoré sa predtým nepoužívali, pretože sa akceptovala primárne len funkcia informovať. Vznikali žánre ako filmová esej, filmový fejtón, filmová pohľadnica, portrét, analýza. V týždenníkoch boli povedzme tri šoty, to znamená na jeden boli tri minúty, kde sa už dá niečo aj analyzovať, aj spraviť nejaký záver. Už to nie sú len tri filmové vety – stalo sa tam a tam a bol tam ten a ten. Ale na druhej strane aj v záujme zvyšovania pestrosti týždenníka ako celku sa metráž často zužovala až na takzvané sekundy, keď tam bolo povedzme pätnásť šotov. To bola akási zbierka atraktívnych, ale skutočne atraktívnych informácií z celého sveta. To už bolo obdobie, keď fungovala výmena materiálov aj so zahraničím. Takže som mal možnosť ovplyvňovať týždenník práve v takomto aj formálne zaujímavom období. Druhá, asi ešte dôležitejšia vec bola, že sa v politickej atmosfére začalo, ako my hovoríme, otepľovať. Bolo to obdobie, ktoré prinieslo uvoľnenie nielen medzinárodných vzťahov, ale najmä domácich. Začali sa ozývať tiež kritické hlasy, ktoré síce nekritizovali samotnú podstatu spoločenského zriadenia, ale obsahovali v sebe aspoň isté náznaky kritiky rôznych prejavov, ktoré mali dosah na každodenný život obyčajného človeka. Hovorilo sa tomu „komunálna kritika“. Vychádzala z toho, že bolo možno kritizovať komunálne podniky ako napríklad čistiareň, ale ťažko bolo možné kritizovať štátne podniky. To znamená to, čo riadili štát a strana. K tomu sme sa vtedy ešte nedostali. Však má to pendant samozrejme aj v dokumentárnej tvorbe, že aj tam vznikali takéto kritické filmy, kde sa napríklad už začalo hovoriť o tom, ako formy združšťevňovania boli násilné a nesprávne. No až to potom postupne prešlo do obdobia krátko pred šesťdesiatym ôsmym, alebo priamo do roku šesťdesiatosem, keď už narastal spoločenský tlak. To je to, čomu hovoríme Pražská alebo Československá jar. Vtedy sa už začali popri dokumentárnej aj v spravodajskej tvorbe objavovať kritické materiály, ktoré išli takpovediac k podstate. Takže to, že som mohol z riadiacej funkcie, aj keď to bol najnižší stupeň riadenia vo filme, ovplyvňovať túto tvorbu, považujem za svetlejšie obdobie svojho života.

Šesťdesiate roky, a hlavne ich druhú polovicu, považujete za vrcholné obdobie slovenského spravodajského filmu aj vzhľadom na iné krajiny?

Neskromne môžem povedať, že áno. Mali sme totiž možnosť konfrontácie. Medzinárodná spoločnosť filmových týždenníkov INA, ktorej sme boli členmi, mala každý rok snem, kongres. Stretávali sme sa vždy na iných miestach v Európe, neskôr aj v severnej Afrike, pretože Alžírsko a Maroko chceli pristúpiť. Tam priniesol každý člen svoj týždenník, tie sa premietli a vzájomne posudzovali. Ja som bol na troch takýchto kongresoch. Vždycky sme

obstáli veľmi dobre. Nešlo o otvorenú súťaž, nevyhlasoval sa víťaz a porazení, ale posudzovalo sa to potom v debatách a vychádzali sme veľmi slušne. Pre zaujímavosť, jeden z najlepších týždenníkov v Európe bol dlhodobý poľský. Čiže východný, preto je to zaujímavé. No v Poľsku bola v celom tomto období troška väčšia demokracia pokiaľ ide o slobodu vyjadrovania. V tom boli vždy ďalej, no potom na to aj horšie doplatili, lebo tam ideové utlačanie, alebo dokonca aj utlačanie násilím, bolo oveľa horšie ako u nás. Pokiaľ nešlo o okupáciu, ale to je iné.

Filmové týždenníky sú skôr kolektívnou než autorskou tvorbou, vy ste však niekoľko dokumentov vytvorili tiež mimo tejto sekcie.

Bolo ich dohromady okolo stošesťdesiat. Takejto tvorbe som sa venoval v rôznych obdobiach. V prvom období to samozrejme neprichádzalo do úvahy, pretože som bol neskúsený. Potom som bol zase relatívne veľmi vyťažovaný vedením Spravodajského filmu, čiže to bola sporadická tvorba. K tvorbe filmov som sa viac dostal paradoxne až neskôr. Najprv v obmedzenej forme. V celom období fungovania vo filme, čo bolo niečo vyše štyridsať rokov, som mal obľúbené tematické oblasti, a tam bol na prvom mieste šport. Aj v týždenníku som sa ako začínajúci redaktor venoval dvom oblastiam, ktoré mi boli blízke a vyhovovali, pretože tam nebola prvoplánovo ideológia, a to boli šport a kultúra. Nedalo sa to v Spravodajskom filme absolútne vylúčiť, že by človek nerobil nič iné. Neexistovala špecializácia na oblasti, ale boli kolegovia, ktorí sa viac venovali poľnohospodárstvu, politike alebo výstavbe, no veď tie päťdesiate roky boli obdobím výstavby, keď sa stále niečo stavalo – hydrocentrály, fabriky... Tak som sa venoval športu a kultúre. Potom som sa orientoval na tieto dve oblasti aj v tvorbe krátkych filmov. Tam už výraznejšie na šport. Neponímal som ho povrchno, len ako zaznamenávanie jeho priebehu. Nikdy mi nešlo o športovú reportáž, ale o odkrývanie zaujímavých vzťahov vnútri toho ktorého športu. Poviem príklad: nikdy som nepovažoval hádzanú za šport vhodný pre ženy, lebo hádzaná je z princípu surovou hrou. Nehovorím, že to musí uznávať každý. Ja som bol o tom presvedčený. Boli v Bratislave majstrovstvá žien, tak som tam nakrútil film, ktorý dokladal, že je to surový šport a je nevhodný pre ženy. Čiže nešlo mi o odhalenie víťaza, majstra či sledovanie gólov. Ale chcel som demonštrovať svoj názor. Robil som film o futbalových rozhodcoch. Vzťahy zainteresovanosti rozhodcu na priebehu zápasov, ovplyvňovanie, jeho subjektívna psychika, možnosti podplácania, korupcia. Uskutočnil som niekoľko desiatok rozhovorov s rozhodcami, niektoré boli aj vo filme, iné slúžili pre moju informovanosť. A spravil som analýzu – akú funkciu vlastne má rozhodca v rozhodovaní, v ovplyvňovaní. Rozhoduje o veľkých veciach pod obrovským časovým tlakom. To, čo povie po zapískaní, už nikdy nemôže vziať späť, alebo môže, a potom to má iné následky. Alebo tretia z tých tém, ktoré mi teraz prichádzajú na um. Vplyv materstva na výkonnosť žien v rôznych typoch športu. To sa robilo na medzinárodnej úrovni, lebo okrem Sloveniek a Česiek tam boli aj Maďarky a Poľky. Sú lepšie mamičky ako za slobodna, keď pestovali istý šport? A ak áno, prečo? Ako to oni pociťujú? Je to len otázka ich vlastného psychického stavu? Alebo čo je v tom? Čiže toto bolo jedno hľadisko – ísť športu ku koreňom. A druhá tendencia bola zaoberať sa športmi, ktoré sú úplne v úzadí, nie sú frekventované. Tak vznikol napríklad film o kolkároch alebo o jachtároch. Nebolo to ako dnes, keď každý bohatý má jachtu. Vtedy to bolo športové a veľmi zanedbávané odvetvie. Takže tam išlo o popularizáciu, ukážku, že je to pekný, zaujímavý šport. To boli moje pohľady na šport, dva základné prístupy. Môžem povedať, že som v tom bol relatívne úspešný. Získal som niekoľko zahraničných cien z festivalov a tešilo ma to, mohol som robiť, čo som chcel. No narazil som aj tu na prekážky, keď som chcel nakrútiť film o Galisovi. To bol v jednom roku najlepší kanonier vo futbalovej lige. Dneska je to známy poslanec, ktorý sa exponuje za politickú stranu. Zaujímalo ma, ako to, že príde

chlap a zrazu začne strieľať góly. Tak som si to dal do tematického plánu, lebo vtedy sa to dalo len tak, že navrhnete tému a tú vám niekto musí schváliť. Jeden čelný predstaviteľ štúdia mi však povedal, to tiež nezabudnem dodnes: A prečo chcete nakrúcať film o futbalovom strelcovi, veď tu je toľko vážnejších tém, ktoré my potrebujeme? Tak musíte nakrútiť ešte spoločensky prospešný film, a potom si nakrúťte aj Galisa. Už ani neviem, aký bol ten spoločensky prospešný film, ale nakrútil som ho a potom mi dovolili nakrútiť Galisa, no lenže čo sa stalo. Začali sme nakrúcať a v prvom zápase v dvadsiatej minúte Galisa vylúčili. A dostal dištanc asi tri mesiace. Bolo to košické derby, dodnes sa na to pamätám. Kopali roh a on vyskočil spolu so súperovým brankárom a vo vzduchu sa škaredo pobili. Obidvaja boli okamžite vylúčení. Čo to pre mňa ale znamenalo? Že z Galisa už nebude žiaden kráľ strelcov. Tak som musel nakrútiť film o tom, čo prežíva kráľ strelcov, keď vie, že sa ním nemôže stať. A po úspešnej sezóne nastúpi jedna neúspešná. Človek musel byť pripravený aj na to, že sa takto diametrálne zmení situácia. To je len niekoľko ilustrácií toho, čo pre mňa znamenal šport vo filme.

Šport bola pre vedenie možno menej citlivá téma, ktorú si nemuselo strážiť ako tempo v budovateľských filmoch. Akým spôsobom ste pracovali v rámci mnohých obmedzení?

Toto je veľmi zložitá téma, ktorú by bolo treba vysvetľovať historicky, ísť chronologicky obdobiami, pretože to malo rôzne podoby. Päťdesiate roky, to poznáte z učebníc a z rozprávania starých. Boli dozvukmi eufórie po skončení vojny a rokmi veľkého budovateľského entuziazmu. Krajina bola vojnou relatívne dosť postihnutá, Slovensko vždy zaostávalo za Čechami a Moravou, preto sa tu stále budovalo, čím sa mala zvyšovať životná úroveň. Tomu bola podriadená aj propaganda, vrátane filmového týždenníka. A po tretie, a to bolo najvážnejšie, po februári štyridsaťosem, keď sa definitívne zmocnila vedenia štátu komunistická strana, začala túto svoju moc uplatňovať represiami voči tzv. triednemu nepriateľovi. To boli v tej chvíli všetci živnostníci, malí roľníci. Nehovorím o tých vyšších. To bola jedna skupina triednych nepriateľov. Odhaľovali sa zlaté poklady, čo mal nejaký zlatník v pivnici, alebo fabrikant, čo samozrejme nebol fabrikant, ale obchodník, mal v stodole stovky metrov látok na výrobu šiat alebo kabátov. To sa odhaľovalo a títo nešťastníci dostávali basu. To bolo tiež súčasťou propagandy a týždenníkov ako správa. Bolo to však aj obdobie odhaľovania triedneho nepriateľa vo vnútri strany. Vznikli tak známe procesy proti najvyšším straníckym funkcionárom. Napríklad Husák, Novomeský ako buržoázni nacionalisti na Slovensku vyfasovali roky väzenia, v Čechách to bol najvyšší predstaviteľ strany, generálny tajomník Slánsky. Nehovoriac o rôznych zločineckých skupinách, kde boli väčšinou hrdelné rozsudky, teda smrť. Tak zahynul Clementis. Čiže toto bolo obdobie veľmi tvrdé, kde, priznám sa, väčšina z nás verila tomu, že to tak je. Nie ako keď vám to teraz rozprávam po zmúdení a po tom, čo sa odhalili všetky súvislosti. Tie procesy sa naživo vysielali do celej republiky. Možno ako filmári poznáte z archívneho premietania meno a hlas štátneho prokurátora Urválka, ktorý odsudzuje v známych procesoch týchto svojich klientov na smrť. To bola tak nepredstaviteľná a presvedčivá propaganda, že bez toho, aby sme poznali druhú stranu tejto reality, väčšina ľudí tomu skutočne verila. A najmä mladí, ktorí nemali vôbec žiadne skúsenosti a nezažili iný režim. Nehovoriac o tom, že predošlý režim konkrétne tu na Slovensku bola Slovenská republika, ktorá viete aká bola. No a už aby si niekto pamätal prvú, takzvanú demokratickú Československú republiku, tak takých bolo v propagandistických prostriedkoch ozaj málo. Takže sme naivne verili, a tým pádom aj pomáhali isté súvislosti tak vidieť, až neskôr sme zistili, že je to úplne nesprávne. A práve preto by to možno mohol byť akýsi dôvod na ospravedlnenie, že mnohí tak vehementne začali presadzovať isté kritické princípy voči tomuto stavu na konci

šesťdesiatych rokov. Že sa nejakým spôsobom, to je moja osobná interpretácia, chceli vyvinúť a pomôcť tomu, čo považovali za progresívne.

Na konci šesťdesiatych rokov sa však situácia zmenila. Zmenila sa nielen politická situácia, ale aj vaše postavenie vo filme. Čo sa stalo?

To boli dve strany jednej mince. Spravodajský film zaznamenal okupáciu takzvaných spriatelovaných vojsk veľmi jednoznačne, pokiaľ ide o stanovisko. Nakrúcali sme vtedy monotematický týždenník a dokumentárny film *Čierne dni*. Podarilo sa nám tieto materiály či ako surové denné práce alebo hotové filmy dostať do celej Európy. Tak nám to patrične zráтали a ja som sa dostal na čiernu listinu, to znamená medzi ľuďmi, ktorí patria medzi nepriateľov strany a vlády. Tých čiernych listín bolo niekoľko úrovní, to znamená v rámci mesta, v rámci kraja, v rámci Slovenska a najvyššia čierna listina v rámci celého Československa, to bolo na ÚV v Prahe. No a ja som mal tú česť, v úvodzovkách, alebo bez úvodzoviek, byť v tej najvyššej, kde zo slovenského filmu patrilo len päť ľudí. To bola jedna forma represie a druhá samozrejme bola odvolanie z funkcie, ale to prišlo neskôr, pretože zmeny po dvadsiatom prvom auguste boli veľmi pomalé a išli postupne. To nebolo ako úderom zázračného prútika, že teraz sa všetko zmení. Lebo aj skupina vysokých straníckych a vládnych funkcionárov, ktorá sa chcela vrátiť do obdobia pred pražskej jari nezískala rozhodujúcu moc tou Moskovskou schôdzkou. Proces normalizácie, ktorý začal, išiel veľmi pomaly, postupne, trval skoro dva roky. Ani Dubček sa nepodarilo odstaviť okamžite, stal sa predsedom národného zhromaždenia, ako odkladacie miesto bol veľvyslancom v Turecku a až potom sa povedala naplno, že je škodca a treba ho odstrániť. No a súčasne s tým sa robili aj čistky ostatných úrovníach, čiže bol som odvolaný z funkcie a z miesta v Spravodajskom filme, pretože stále platilo, že Spravodajský film je vlastne zo všetkých filmových štúdií najideologickejšie zameraný. Tak som sa stal dramaturgom v Krátkom filme. Mali sme však šťastie, že riaditeľom Krátkeho filmu bol vtedy muž, ktorý razil heslo: „Bez filmárov nemôžem vyrábať filmy.“ A všetkých tých, ktorých poodvolával, umiestnil na iné miesta, nielen v Štúdiu krátkych filmov. Tam sme ostali, ak sa dobre pamätám, len dvaja, Rudo Urc a ja. On ako dramaturg dokumentárneho filmu išiel do animovaného a ja ako šéfredaktor Spravodajského filmu do dokumentu. Čiže ako keď vrabce sedia na strome, vy plesknete, oni vzlietnu a sadnú si späť. Samozrejme, že zjednodušujem, ale v princípe nikto z nás nešiel k lopate. Čo bolo napríklad v novinách bežné. Renomovaní novinári išli robiť murárov alebo do Slovnafu a podobne. Niektorí od nás odišli ako asistenti do hraného filmu, alebo do filmového ústavu. Dokonca som robil to prvé obdobie aj akéhosi tajného hlavného dramaturga. Ako hlavný dramaturg fungoval on, ale posudzoval a dával veci do výroby som ja, samozrejme s jeho podpisom. Asi po ďalšom roku to už bolo neudržateľné, tak som sa stal radovým dramaturgom a požiadal som ho, aby som to robil nemusel. Keď mám zodpovedať za tvorbu, tak chcem radšej zodpovedať za vlastnú, a tak som sa stal režisérom. V prvom období to bolo samozrejme vidieť na tom, aké témy som dostával, pretože znova došlo k situácii, že si režiséri nemohli príliš vymýšľať, čo chcú robiť, ale zostavoval sa tematický plán – na začiatku sedemdesiatych rokov – zhora a podľa neho sa témy pridelovali. V tom období som dostával najmä takzvané objednávkové filmy. Neboli nakrúcané zo štátnych zdrojov a nešli do štátnych kín, ako to bolo pri vlastnej tvorbe. Boli majetkom objednávateľa. To boli napríklad filmy pre ministerstvo poľnohospodárstva, zdravotníctva, alebo pre rôzne veľké podniky ako Východoslovenské železiarne a podobne. Robil som tiež školské, inštruktážne filmy. Tu spomeniem len jeden, pretože mám naň dobré spomienky. Dostal som tému o zavražďovaní v poľnohospodárstve. No a poľnohospodárstvo bola oblasť, ktorej som, dá sa povedať, nerozumel, tým pádom som ju nemal obzvlášť rád, nemal som k nej žiaden vzťah. No ale povedal som si, že keď mám takýto film spraviť, tak by mal byť iný. Vymyslel

som si preto akúsi poému o vode, ktorá prináša na polia život a je zo všetkého najdôležitejšia. Celý život som rád experimentoval s trikmi, čo samozrejme bolo vtedy niečo úplne neporovnateľné s dneškom. Každý trik sme vyrábali na kolene a potom týždeň čakali, či vyšiel. Keď nevyšiel, tak sme ho robili ďalší týždeň. Rozbil som plátno na štyri diely, na deväť, na šesť. V prvom rade som využil široký formát, tam to začalo. S kameramanom Vladom Hollošom, ktorý mal zmysel pre experimenty, sme vymýšľali obrazové efekty tohto typu, aby sme diváka doslova ohúrili vodou. No a film získal v zahraničí tri veľké ceny. Tak som si povedal, že takto budem rozmýšľať o každej ďalšej téme, ktorá ma nebaví. Lebo si myslím, že vždy sa dá nájsť istý prístup, ktorý môže byť zaujímavý. No a potom som sa už postupne dostával k vlastnej tvorbe, prevažne to boli filmy o športe, kultúre (napríklad film o Jankovi Alexym), ale aj rôzne iné.

Ako to, že keď ste sa ocitli na najvyššej, najzávažnejšej čiernej listine, tak vám naďalej prideliovali filmy? Nepredstavovali ste pre nich riziko? Neobmedzovali vás?

To malo rôzne formy prejavu. Ako som vravel, v prvom období som nemohol robiť filmy za štátne peniaze. Nespomínam druhú takú vec, že moje filmy nesmeli byť premietané v televízii, pretože moje meno sa nemohlo na titulkoch v televízii objaviť. Vo vnútropodnikovej praxi sa to uvoľňovalo postupne. Nebol som zaujímavý ako tvorca, ktorého by bolo treba prezentovať navonok. Keď vznikla veľká kampaň proti Charte 77, tak tvorcovia boli vyzývaní, alebo doslova tlačení, aby podpisovali takzvanú Antichartu bez toho, aby vedeli, čo v nej je, lebo ju nikto nezverejnil. To vedeli len stranícki funkcionári. Tak tvorcovia, alebo najmä známi reprezentanti kultúry – povedzme herci, spisovatelia, ktorých meno niečo znamenalo – museli podpísať Antichartu. Niektorí samozrejme chceli. Ale mňa nikto o podpis nežiadal. Bol som v dobrej situácii, pretože moje meno by tam bolo len na škodu. Asi takto sa to prejavovalo. Alebo som nemohol reprezentovať, ale aj to sa v poslednom období zmenilo. V osemdesiatych rokoch som relatívne, hovorím relatívne, pretože som bol jazykovo vybavený, chodil do zahraničia na festivaly krátkych filmov. Bol taký zvyk, že keď bol niekto ocenený, tak ho na najbližší ročník pozvali. Čiže som takto chodil na festivaly, kde som niečo získal. Bol som dokonca niekoľkokrát v porotách v zahraničí, v Španielsku, v Juhoslávii vtedy, teraz je to Slovinsko, na festivale v Kranji v Maďarsku, v Poľsku, v Nemecku, v Belgicku. To, že som sa stal členom porôt, im neprekážalo, lebo asi zhodnotili, že tam aj tak nikto nevie, čo som doma vyviedol. A zas otvorene vystupovať proti štátu, to som si nedovolil. To som si nedovoľoval, pretože to by malo okamžite ďalekosiahle následky na rodinu. Aj takto konkrétnym dosahom čiernej listiny napríklad bolo, že sa môj syn nedostal na FAMU, pretože bola v Prahe a tam bola táto listina uložená akosi v origináli. Takže sa dostal na tretíkrát na priamy zásah podniku, keď sa Slovenský film zasadil o to, aby získal kvalifikovaného pracovníka. Tiež chcel ísť študovať strih, tak ho potom prijali. Takže takto sa to prejavovalo, viete, to bolo červeným napísané. Keď ste kamkoľvek chceli ísť, o čokoľvek požiadať museli ste vyplňovať dotazník, kde bola kolónka *stranícky trest*, tak som ho samozrejme musel uvádzať.

V osemdesiatych rokoch prišlo postupné uvoľňovanie až vás napokon v roku osemdesiatdeväť výbor VPN navrhol za kandidáta na riaditeľa Slovenskej filmovej tvorby Koliba. Ako ste sa postavili k tomuto návrhu?

Tak prvý pocit vám samozrejme neviem reprodukovať, ale po istej úvahe som to považoval za najvyššiu formu osobnej rehabilitácie. Pretože si neviem predstaviť nič iné, ako by mi nová doba dala najavo, že si moju prácu vo filme váži. Takto som to pochopil, bolo zaujímavé, že v tom veľkom výbore VPN, bolo tam pomaly do dvadsať ľudí, som mnohých poznal

z priameho kontaktu zo štúdia alebo na základe priateľských vzťahov. Boli tam dvaja ľudia, s ktorými som nikdy neprišiel osobne do styku. Jeden bol architekt a druhý vedúci výroby hraného filmu. Tlmočiť mi myšlienku, že som navrhnutý, a požiadať ma o to, aby som to prijal, prišli títo dvaja ľudia. Aj výbor VPN si teda uvedomoval, že by som do funkcie nemal ísť na základe nejakých kamarátskych vzťahov. Že žiadne „Já na bráchu, brácha na mě“. Návrhov bolo niekoľko, napokon ostali traja. Jeden bol dovtedajší riaditeľ filmového štúdia, vtedy hraného filmu Emil Bandík, a druhý bol riaditeľ distribúcie Kot, ktorý predtým pracoval v diplomatických službách v Paríži. Tesne pred voľbami sa zišlo celé osadenstvo filmu (všetci – vyše tisíc sto zamestnancov malo právo voliť), lebo riaditeľ sa volil kolektívne. Boli tam aj také hlasy, že prečo o riaditeľovi budú rozhodovať upratovačky. Mali rovnaký hlas ako najrenomovanejší režisér. No v tom ateliéri sa nezišlo tisíc sto ľudí, lebo boli mnohí v realizácii, ale vyše päťsto ich bolo. A tam sme pred nimi mali vystúpiť, dvaja, lebo Bandík sa vzdal, s akýmsi programom – entré, ako si to predstavujeme, čo chceme robiť. No ako sme si to vtedy mohli predstavovať? To bola všetko obrovská neznáma. Povedal som to, čo som si predstavoval, Kot povedal tiež, no a potom bolo hlasovanie, v ktorom som vyhral, a tak som sa stal riaditeľom. Bol to prvý taktovo zvolený riaditeľ v celom systéme slovenskej kultúry. Menovať ma prišiel na Kolibu Chudík, ktorý bol už vtedy ministrom kultúry. No a potom už nastalo obdobie, ktoré zase osobne považujem za taký vrchol svojho aktívneho života, ktoré však skončilo pre mňa osobnou katastrofou.

Boli ste prvým porevolučným riaditeľom. V akom stave sa vtedy Koliba nachádzala?

Dá sa povedať, že v dobrom, a dá sa povedať, že v katastrofálnom. V dobrom preto, lebo bola technicky na tú dobu a v rámci strednej Európy veľmi dobre vybavená. To je objektívny fakt. Spomenul by som v prvom rade zvukové štúdio a laboratóriá, tie mali špičkovú európsku úroveň. Bol to veľký kolos, čo sa napokon ukázalo ako hendikep. Mal obrovské sklady, zásoby, všetko, čo filmová tvorba a výroba potrebovala. Na druhej strane bola Koliba personálne nadúnosne vybavená, niekoľko desiatok ľudí nič neprodukovalo, len si chodili na Kolibu pre výplatu. Bolo roky verejným tajomstvom, že režisér, ktorý desať rokov nič nenakrútil, dostával plat, dramaturg, ktorý ani nechodil na Kolibu, dostával plat. Čiže toto neznamenaloby dobré medziľudské vzťahy. Z tohto hľadiska situácia nebola dobrá, ale za najväčšie negatívum považujem trieštenie názorov na to, čo sa s Kolibou má v budúcnosti diať. Jasné bolo, že štátnym dotáciami je koniec. Jednou z našich prvých úloh bolo už na deväťdesiaty rok získať peniaze na dokončenie rozbehutej tvorby z roku osemdesiatdeväť. Tam bolo niekoľko hraných filmov, veľký päťdielny televízny projekt o Štúrovcoch, to bolo päť celovečerných filmov možno v tretine, alebo polovici rozpracovanosti, samozrejme krátke filmy, okrem iného boli rozkrútené už vtedy aj Hanákové *Papierové hlavy*, len sa ešte tak nevolali. To bola prvá úloha – získať peniaze. Vtedy sme doslova chodili prosiť do národnej rady, aby schválili nejaký zákon, pretože revolučné časy okrem iného prinášali aj búranie všetkého, čo dovtedy fungovalo. A to malo v ekonomike niekedy katastrofálne následky. Názory na to, čo s Kolibou ďalej, ako by mala byť organizačne usporiadaná, sa začali trieštiť, nehovoriac o tom, že existovali sily, ktoré v tomto období totálnej neistoty chceli osobne z toho profitovať. Predtým bola Koliba rozdelená na jednotlivé štúdiá, Hraný film na tvorivé skupiny, Štúdio krátkych filmov, Spravodajský film, Animovaný film aj Videoštúdio. Vznikla napríklad tendencia sprivatizovať Spravodajský film, pretože ten bol dislokovaný inde, mal svoje kamery, strihacie stoly, čiže technické zariadenia, tak si povedali „To je naše, my sa oddelíme od Koliby a budeme robiť ako súkromná firma“. To isté chcelo robiť zvukové štúdio, alebo dabing, ktorý chcel pre seba uzurpovať zvukové štúdio a začali vyrábať pre televíziu, pre všetkých ako súkromníci. Takže my sme museli veľmi úzkostlivo strážiť, aby sa nám Koliba nerozpadla, pretože bola perspektíva, že sa môže udržať len ako jeden celok.

Pretože rozbiť materiálnu základňu znamená stratit' to najdôležitejšie. V tom prvom období deväťdesiateho roku nebolo vôbec jasné, ako sa bude vyvíjať hospodársko-ekonomický systém v celej krajine. Tak nemohlo byť ani jasné, aké miesto bude v tomto systéme zastávať Koliba. Začali sme vytvárať modely, a ten, ktorý som s vedením presadzoval, bolo vytvorenie štátnej akciovej spoločnosti z Koliby. Okolo nej by existovali jednotlivé tvorivé skupiny ako dcérske spoločnosti. Tie by mali svojho reprezentanta a malú dramaturgickú skupinu, ktorá by pripravovala výrobu. Výrobu by si objednávali v materskej akciovej spoločnosti. To bola naša predstava, ktorú sme na niekoľkých desiatkach strán neustále prerábali, vylepšovali, predkladali na ministerstvo kultúry. Tam ju najprv schválili, potom chceli, aby to schválil úrad vlády, tak ju aj tam schválili, lebo si nevedeli predstaviť nič iné, tak sa to vrátilo na ministerstvo kultúry, kde nám to ekonómovia schválili. Neschválil to však odbor kultúry, konkrétne riaditeľ odboru kultúry. Vtedy začal proces vyslovených nátlakov na mňa, aby som neustále prepúšťal, aby sa tá Koliba scvrkávala, a my sme každý týždeň museli podávať výkazy, koľko ľudí odišlo. Najprv odchádzali len takzvaní nadbytoční, potom tí, ktorí už mohli ísť do dôchodku. Potom to však začalo naberať nepríjemné rysy. Začalo sa rátať – osem maskérov, postačí šesť, čiže idú dvaja preč, o dva týždne už ani to nebolo dosť, išli ďalší dvaja. Takto sa Koliba scvrkla na okolo päťstopäťdesiat ľudí z tých vyše tisíc sto, ale aj to bolo pre tohto pána riaditeľa stále málo. Stával som sa nedôveryhodný a neschopný manažovať Kolibu. Zorganizoval stretnutie ľudí, ktorých si sám vybral, bolo ich desať, a predložil tam návrh na moje odvolanie, lebo som nezvládol vedenie Koliby. To bolo v lete deväťdesiat jedna, čiže som vydržal rok a pol, ináč sa priznám, že som si to na začiatku osobne otipoval na tri mesiace, čiže z tohto hľadiska to bol veľký úspech. No a týchto desať ľudí ma pomerom sedem ku trom odvolalo. Paradoxne tam boli aj členovia vedenia, ktorým ale nedal hlasovacie právo, pretože nemali ako moje vedenie do toho čo hovoriť. Tak to skončilo a bol koniec mojej kariéry. Ostal som síce zamestnancom Koliby, ale prežíval som to subjektívne veľmi ťažko. Mesiac som nevedel na Kolibu vstúpiť, čo mi samozrejme aj vytýkali, keďže som naďalej bral plat. Potom som okamžite požiadaval o odchod do dôchodku, pretože som mal päťdesiatdeväť rokov.

Sledovali ste po odvolaní ďalšie dianie na Kolibe?

Sledoval ako sledoval, samozrejme som videl, že začína to, čoho som sa najviac obával a čomu napokon Koliba podľahla. Postupné presadzovanie osobných vplyvov. Ja sa to nebojím pomenovať menom, že tam začali fungovať kliky, v rôznych obdobiach rôzne. Tak, ako sa vyvíjala politická situácia, kto bol pri moci, ten si tam dosadil svojich ľudí a tí z Koliby ťažili, preto Koliba skončila tak, ako skončila. Filmárska obec bola rozdrobená a nestačila vytvoriť názorovú protiváhu, aby proti týmto skupinám vedela postaviť nejakú reálnu alternatívu. Existovala napríklad akciová spoločnosť filmových tvorcov, ale nevedela nič presadiť, lebo sme sa nevedeli na ničom dohovoriť. Mal som už takú skúsenosť z Koliby, vtedy to bolo moderné, každé dva týždne usporiadať brífing, všeobecné rokovanie vedenia so zamestnancami. Povedal som, čo sa za dva týždne stalo, čo sa bude diať a ľudia na to reagovali. Tam sa už prejavovali názory, kde jeden chcel ťahať doprava, druhý doľava a tretí dozadu, len vpred sa nikomu akosi nechcelo, čo tiež zapríčinilo tragédiu Koliby. Ja som s filmom od tej chvíle prestal mať čokoľvek spoločné, okrem toho, že sa venujem minulosti, archívu a že pomáham robiť isté činnosti pre Slovenský filmový ústav. Paradoxne som dva mesiace po odvolaní dostal lukratívnu ponuku na ministerstve kultúry – pozícia riaditeľa odboru médií. Tak som znova pocítil pocit osobnej rehabilitácie, že ten istý námestník ministra, ktorý ma v lete odvolal, ma v septembri menuje do vyššej funkcie. Potom som sa začal venovať najmä médiám, keďže som z nich vyšiel, lebo Spravodajský film je viac médiom než umením. Nikdy som sa na umelca nehral. Na dôchodku som bol dva alebo tri dni

a znova som začal pracovať, kde som zostal až do výmeny vlády, keď sa premiérom stal Mečiar, štátnym tajomníkom Ivan Mjartan a ministrom kultúry Dušan Slobodník. Jeho prvá činnosť bola moje odvolanie, ale nepodarilo sa mu to hneď, keďže nemal dôvod. Tak som tam ostal ešte asi pol roka. Vtedy už dochádzalo, to je deväťdesiaty tretí rok, k oddeleniu Slovenska a v sfére masmédií, konkrétne v televízii a rozhlas, malo dôjsť k deleniu majetku. Kvôli tejto konkrétnej úlohe si ma tam Mjartan držal, kým sa majetok nerozdelil, lebo asi potreboval niekoho, kto to aspoň troška pozná, tak som asistoval pri tejto nepríjemnej činnosti. Pre slovenské podniky to dopadlo veľmi zle, aj pre rozhlas, aj pre televíziu. To bolo z českej strany vopred tak dokonale pripravené, že keď riaditelia rozhlasu a televízie prednášali, že toto je československé, toto je československé, tak povedali nie, to je české, to nepatrí československej televízii, to patrí českému rozhlasu. Všetko zrazu patrilo českému rozhlasu a všetko zrazu patrilo českej televízii: budovy, archívy, zariadenia, všetko. Dostali sme také smiešne prísľuby, že to budeme môcť využívať, využívať, nie vlastniť. No, takže pri tomto som ešte bol, a potom som už išiel ozaj do dôchodku, ale neprestal som robiť a odvtedy som vlastne dodnes novinár. Pracoval som dlhé roky v Národnej obrode, čo bola pre mňa úplne nová skúsenosť. Printové médium som v živote nerobil, ale tiež ma to bavilo a v podstate, síce už vo veľmi malej miere, ale ešte stále niečo podobné robím.