

Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:  
**Online lexikón slovenských filmových tvorcov, [www.ftf.vsmu.sk](http://www.ftf.vsmu.sk)**



## JELENA PAŠTÉKOVÁ

(30. 3. 1951, Bratislava) Slovenská filmová a literárna historička a pedagogička na FTF VŠMU. Pochádza z umeleckej rodiny, otec Jozef Budský bol herec a divadelný a televízny režisér a matka Oľga Budská bola divadelná speváčka a herečka. V rokoch 1969 – 1974 študovala odbor estetika a slovenčina na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, štúdium ukončila diplomovou prácou *Švantner a film*. Po skončení školy sa zamestnala v Literárnovednom ústave Slovenskej akadémie vied, najprv ako interná ašpirantka, od roku 1982 pôsobila ako vedecká pracovníčka, v rokoch 1999 – 2006 sa stala riaditeľkou Ústavu slovenskej literatúry SAV. Venuje sa slovenskej povojnovej literatúre, filmovým adaptáciám literárnych diel, vzťahom medzi literatúrou a filmom, intermedialitou, poetológiou a naratológiou. V rokoch 1991 až 1993 viedla oddelenie výskumu a edičnej činnosti v Slovenskom filmovom ústave, od roku 1991 začala prednášať na FTF VŠMU, kde dodnes pôsobí. Je autorkou publikácií *Filmová adaptácia Nevesty hôľ F. Švantnera* (1974), *Literatúra a film* (1982), *Sedemkrát veľký nemý* (1987), *Rozprávanie o rozprávaní* (2009), zostavovateľka kolektívnych vedeckých monografií *Poetika a politika. Umenie a päťdesiate roky* (2004), *Súčasná filmová teória 1. Nové rámce, iné problémy* (2019), *Súčasná filmová teória 2. Metódy a prístupy* (2021). Zostavila výber z básnického, dramatického a prozaického diela Leopolda Laholu *Posledná vec a iné* (2007) a zborníky hodnotiacich príspevkov z každoročného Týždňa slovenského filmu, ktorý vedie ako dramaturgička a moderátorka diskusných panelov. Je spoluautorkou komplexných *Dejín slovenskej kinematografie* (1997) a doplnených a revidovaných *Dejín slovenskej kinematografie 1896 – 1969* (2016, obe s V. Macekom), laureátkou Ceny Petra Mihálíka za rok 2021 a držiteľkou ceny Slnko v sieti za výnimočný prínos slovenskej audiovizuálnej kultúre za rok 2022. V roku 2023 vyšiel zborník *Jelena Paštěková. Medzi literatúrou a filmom*.

ŠKOLSKÝ ROK: 2022/2023

ROZHOVOR VIEDLA: Eva Filová

STRIH: Petr Chromčák

KAMERA: Lukáš Peter Tóth, Pavol Brečka

ZVUK: Marek Votruba

PRODUKCIA: Ivana Zvaríková

Rozhovor bol redakčne upravený pre zborník *Jelena Paštéková. Medzi literatúrou a filmom* (SFÚ, 2023). Vďaka za pomoc Martinovi Kaňuchovi.

**Narodila si sa do umeleckej rodiny. Rodičia boli divadelníci. Nájst' si vlastnú životnú cestu za daných okolností môže byť rovnako ťažké, ako tam, kde sa začína z ničoho. Ako to bolo u Teba?**

To nič si neviem celkom predstaviť. Všade je niečo. Buď nejaká harmónia alebo niečo chýba, alebo existuje prebytok. Môj otec bol ako herec a režisér známy a samozrejme, že boli situácie, ktoré mi strpčovali život. Som dosť plachá. Detstvo som mala šťastné, harmonické, so sestrou Vierou sme vyrastali v 50. rokoch v láske úplnej rodiny. Mala som tety a ujov, omamu, chvíľu aj opapu. Sesternice a bratrance v mojom veku chýbali. Duševne bol môj život určite veľmi bohatý. Moji rodičia sa brali tak, že mama utiekla z domu. Za Slováka štátu si kúpili na splátky nábytok, taký veľký rozkladací gauč, možno mal na šírku aj tri metre, keď sa rozložil, stôl a 2 stoličky. Dodnes ho máme na chalupe. Keď rodičia nábytok nevedeli splácať, vždy im ho prišli zhabať, potom ho zasa priviezli. Ale nakoniec ho vyplatili. Otec nesmel mať doma rádio. Bol Čech, teda cudzí štátny príslušník. V 50-tych rokoch, do ktorých som sa narodila, nejaké viditeľné rozdiely medzi deťmi neboli. Všetky sme nosili rovnaké tepláky, bagandže, v zime sivé galoše, obúvali sa na papuče. Chodila som do škôlky. V rámci dobovej propagandy som sa v noci budila a mala som nočný des, že nastane 3. svetová vojna. Televízor bol v tom čase veľká vzácnosť, ani auto sme vtedy nemali. Na prázdniny sme pravidelne cestovali na horskú chatu v Beskydoch, volala sa Bumbálka. Spôsob prepravy znie dnes strašidelne. Skoro ráno sme nastúpili na Šafárikovom námestí na električku, ktorá našťastie išla až na Hlavnú stanicu. Rodičia niesli 3 kufre, strážili po ceste 2 malé deti s ešte menšími batôžkami. Asi 4x sme presadali. V Žiline sme čakali na spoj do Čadce, odtiaľ osobákom do Makova a z Makova autobusom na rázcestie blízko Bumbálky. Odtiaľ sa šlo peši. Trvalo to tak od piatej ráno do ôsmej večer. Ale bolo to krásne. Moji rodičia to miesto spoznali ešte ako bezdetní mladí manželia, radi sme sa tam opakovane vracali. V Beskydoch často pršalo. Chata nemala žiaden komfort. Boli tam latríny, umývali sme sa v lavóre, voda zo studne sa nosila na poschodie, bolo to veľmi jednoduché bývanie. Ale celkom prirodzene som dostávala viac ako iné deti, mnohé sa na mňa nalepilo bez námahy a vcelku doživotne. Veľa sa spoločne čítalo, kreslilo, pri zaspávaní rozprávalo, dni boli plné zážitkov a nových stretnutí. Otec mal veľkú fantáziu a schopnosť nadchýňať. Hrali sme karty, vonku divadlo s vetvičkami a kamienkami, na potoku konštruoval vodné mlyny. Zázračne sa dokázal na neznámych miestach v prírode orientovať. Nikdy sme sa nevracali po tej istej ceste. Robili sme veľké výpravy. Všetci s pršiplášťom na chrbte, zväčša v galošiach, v slnečných dňoch „v kečkách“. Mamička bola tichá, v hlase mala láskavý tón, múdre oči, ktoré všetkému rozumeli. Bola mimoriadne krásna. Takže na detstvo sa pamätám ako na šťastné obdobie svojho života. Cez školský rok to bolo horšie. Bola som samostatná, chodila som na také tie krúžky, do Domu pionierov a mládeže na dramatický, do Detskej rozhlasovej dramatickej družiny. Tam boli neskôr výborné letné sústreďenia, možno trikrát som ich absolvovala. Tak sa mi v zédeškárskom veku podarilo čítať Válka a Rúfusa, ale aj exotiku *Spevov starej Číny*. Bola som v skupine starších dievčat, volali sme sa Machničky. Viedla nás rozhlasová režisérka Elena Bauerová, ktorá bola sestrou filmového dokumentaristu Jána Beera. Neskôr sa venoval filmom pre deti. Teta Elena mala tiež veľkú fantáziu. Zobrala nás na kúpanie v rannej rose. Nevedeli sme presne, čo si pod tým máme predstaviť. Išli sme za svítania, vyzliekli sme sa a ponárali sa do trávy, boli sme posiate drobnými lúčnymi kvetinkami a celé studené, zhora nás objímalo plaché ranné slniečko. Elena a jej brat mali nemecké korene, zrejme bola nudistka. V tom veku a v tých časoch to bolo niečo výnimočné, veľmi tajomné, ale aj strašne tajné, trošku surreálne. V dobe pionierskych táborov asi aj trochu nebezpečné a veľmi provokujúce. Nikdy sme o tom nahlas nehovorili. Každá skupina si myslela, že bola jediná. Až na stretnutí po dvadsiatich rokoch sme zistili, že toto zasvätenie sa dialo pravidelne, so stále mladšími dozrievajúcimi rusalkami. Boli sme prekvapené, trochu zaskočené.

Okrem toho som samozrejme chodila na klavír. Ale mala som strašne zúrivú učiteľku, ktorá sa dvakrát za sebou rozvádza. Čarbala do nôh červené kliky-háky, lámala ceruzky, chytila noty na stojane a prudko ich hodila za moju hlavu. Povedala som si že „Dost!“ a v septembri som nešla na zápis. V novembri stretla klavírnu mamu na ulici, „a prečo tá Vaša Jeluška nechodí...“ „Ty si sa nezapísala? A kam si chodila?“ Kam?! No do Deky – do Detskej cukrárne. Nervy som si liečila čokoládovým pudingom. To bola moja prvá sladká rebélia. Na klavír som sa vrátila, lebo učiteľka odišla na materskú, prijali dvoch mladých manželov, plných harmónie, ktorý mi vrátili lásku k tomuto hudobnému nástroju.

Rada som športovala. V Grösslingu som plávala za Sláviu, v škole sme mali výborný basketbalový „mančaft“. Veľa sme cestovali na súťaže, aj do Čiech. Mala som zmysel pre tímovú hru a bola som nekonfliktná. Hoci, stala sa taká vec. Spolužiak Tomáš, jeho otec bol dirigentom v SND, ma obvinil, že som dostala lepšiu známku ako Valášek. Ja som dostala dvojku a on päťku. Ja som o tom obvinení nevedela. Vyvolali ma z vyučovania a zaviedli do inej triedy. Stáli tam dejepisárka, náš triedny, Tomáš a Valášek, všetci pôsobili divne. Dejepisárka ma vyzvala, aby som hovorila o Púnskych vojnách. Valášek to už mal za sebou. Bol to taký ľudový súd, zažila som ho bez prípravy, ale intuitívne som tušila, že sa niečo deje. Tak ma to rozhorčilo, že som plynulo hovorila o Púnskych vojnách asi 10 minút, kým ma neprerušili. Bez vysvetlenia ma poslali preč a nikto k tomu už nikdy nič ďalej nepovedal. Na toto som ale zostala veľmi citlivá. Neznášala som podozrenia z protekcie. Na prominentnú strednú školu na Metodovej ulici som sa dostala vďaka pohovorom a pomohol mi basketbal. Končila som roku 1969. Povinne som maturovala z angličtiny, z dejepisu, zo slovenčiny, nematurovalo sa z matematiky. Učili sme sa aj latinčinu. Mali sme výbornú slovenčinárku, volala sa Melánia Jančinová a vyučovala vysokoškolským spôsobom. Nezdôrazňovala fakty, ale súvislosti medzi nimi. Melánka, ako sme ju volali, bola pichľavá a ironická, rovnako ako jej milovaná autorka Timrava, ktorú som si prečítala. Referát som mala z novely *Všetko za národ*. To obdobie konca 60-tych malo úžasný rozlet a otváralo možnosti. Mojm spolužiakom bol Ondrej Nepela. Tvrdilo sa, že chodil na tréningy, na preteky, ale poctivo musel robiť diferenciacné skúšky. Mali sme takú hrdzavú dejepisárku, ktorá sa na ňom vyslovene vozila. Nikdy mu nezabudla povedať, „Nepela, ty si u mňa známku nevykorčuľuješ!“ Čítali sme beatnikov, ale hlavne sme počúvali hudbu a prekladali texty všetkých nových Beatles. Vedela som ich naspamäť. Tá škola mala dobové dva v jednom. Okrem liberalizácie aj dogmatickú zástupkyňu riaditeľa, ktorá dievčatám s centimetrom kontrolovala dĺžku minisukní. Do školy sme ani v zime nesmeli nosiť nohavice. Urobila raziu, všetky poslala prezliecť sa domov a písala neospravedlnené hodiny. Za normalizácie vraj postúpila na Večernú univerzitu marxizmu leninizmu, kde bola docentka a učila Dejiny robotníckeho hnutia. Ako maturanti sme naplno zažili okupáciu Československa. Tretiaci boli vždy tí, ktorí vítali prvákov a tak sa stalo, že mám v školskom časopise uverejnený „Príhovor Jely Budskej k prvákom“. Bol to čas odporu, boli sme revoluční, chceli sme vyhlásiť okupačný štrajk. Ale neboli sme plnoletí a poslali nás domov. Okrem toho príhovoru som do časopisu samozrejme prispievala, písala som poviedky. Moja tvorba sa dokonca dočkala reflexie z pera literárneho historika Ivana Kusého, tú vetu si dodnes pamätám, „Už hlbšiu umeleckú skúsenosť cítiť z prác Jely Budskej“. Vtedy ma to veľmi dojalo, celkom určite priveľmi.

**To je veľmi povzbudivé. V rokoch 1969 až 74 si študovala na Univerzite Komenského estetiku a slovenčinu. Akých si mala pedagógov? Oplyvnili ťa?**

Šesťdesiaty deviaty rok bol dobrý aj z toho hľadiska, že sa dali robiť prijímačky na akúkoľvek vysokú školu, tak ako je to teraz. Dovtedy, keď na 1.x niekoho nevzali, tak musel rok čakať a zamestnať sa. Na estetiku ma prijali, dokonca som bola na prvom alebo na druhom mieste. Estetiku som mala ako diplomový odbor. Ale mnohých pedagógov práve vtedy

povyhadzovali. Napríklad kunsthistorika Tomáša Štraussa. Dejiny hudby sme mali skvelé, s profesorom Kresánkom, keď niečo vysvetľoval, tak sadol za klavír a spamäti hral úryvky z Beethovena, zo Chopina, z Dvořáka, podľa toho, čo práve prednášal. Dejiny výtvarného umenia sme nemali žiadne, na skúšku sme cestovali za nejakou pani na Pedagogickú fakultu do Nitry. Vedúcim katedry bol dogmatik Eugen Šimunek. Pre mňa bolo vtedy dôležitejšie štúdium nediplomovej slovenčiny. Prednášky pre 80-100 študentov boli v budove Univerzity na Šafárikovom námestí. Na veľkých skúškach sa bez problémov vyhadzovalo, dekanský termín nebola žiadna rarita, fungovalo to na úplne iných princípoch ako teraz na VŠMU. Ťažké boli skúšky z historickej gramatiky, zo súčasnej gramatiky, zo slavistiky a indoeuropeistiky. Profesori iba prednášali a semináre viedli asistenti. Na katedre Slovenského jazyka a literatúry aj v 70. rokoch platili štrukturalistické zásady vedy, dôležitý bol pre mňa kurz Šimona Ondruša Úvod do jazykovedy, kde som sa už v prvom ročníku dozvedela o Ferdinandovi de Saussureovi, o semiotike, o lingvistických pravidlách výstavby jazykov. Z tohto hľadiska bola Filozofická fakulta tvrdá a užitočná škola. Ale pochopila som, že každá veda, aj humanitná, má svoj vnútorný systém. Pôsobivý bol vysoký krásny muž Ján Števček. Inak spolužiak mojej stredoškolskej slovenčinárky Melánie Jančinovej. Na podaní svojich prednášok si dosť zakladal. Mal sonórny hlas, vraj ako Svetozár Hurban Vajanský. V 60. rokoch sa na Slovensku začali vydávať dovedy obchádzaní autori, napríklad František Švantner. Števček o jeho baladických prózach napísal objavnú knižku. Medzi moje spolužiačky a spolužiakov patrila literárna vedkyňa Marcela Mikulová, publicistky Marcela Košťálová a Jena Opoldusová, trochu vyššie študoval Valér Mikula. Cítili sme ideologický tlak, aj keď sme sa v našom krúžku s dobou otvorene nekonfrontovali. Mali sme čas pre seba, veľa sme čítali. Diplom zo slovenčiny som dostala v 3. ročníku, ale nemôžem povedať, že by ma niektorý z pedagógov priamo ovplyvnil. Myslím, že úlohou pedagóga je iniciácia, nie vedenie študenta za ruku.

### **Dejiny filmu ťa učil kritik a dramaturg Peter Mihálik. Púšť'al vám filmy, chodili ste do filmového klubu, do kina?**

Chodili sme do Filmových klubov. Peter Mihálik, vtedy prepustený z dokumentárneho filmu, bol veľmi aktívny a pozitívny človek. Spolu s Pavlom Brankom sa na chvíľu schovali do skvelého popularizačného časopisu Príroda a spoločnosť. Keďže katedra estetiky nemala skoro žiadnych pedagógov, Mihálik nás začal externe učiť dejiny filmu. Bol novinár, zároveň si robil vedeckú aspirantúru (dnešné PhD.) na brnenskej univerzite, pracoval na rukopise o dejinách staršieho slovenského filmu, presnejšie kinematografie. Musím povedať, že tie prednášky boli dosť dejepisné, figurovali tam fakty ako Výrobňa Barto-Jamriška v Klenovci, ani *Jánošíka* bratov Siakeľovcov sme vtedy vidieť nemohli. A pravdu povediac, ani nás to príliš nezaujímalo, lebo aktuálna kinematografia bola celkom iná. Na začiatku sme chodili do Filmového ústavu, do tej malej projekcie, kde zároveň chodili aj Mihálikovi študenti z VŠMU, takže sme sa nezmestili. V 70. rokoch už boli voľné soboty a Mihálik nám na sobotu vybavil kino Mier, dnešná Liga, kde už kino nefunguje. Tam sa dopoludnia premietali 2 filmy zo svetovej kinematografie, kinosála bývala dosť plná. Keďže som mala pred sebou diplomovku z estetiky, a úroveň katedry bola mizerná, rozhodla som sa venovať filmovým adaptáciám a prepojiť film s literatúrou. Peter Mihálik ma podporil. V tom období sa ani písacie stroje nedali voľne kúpiť, bol to podpultový tovar. Rukopisne a krasopisne som vždy napísala zopár strán. Mihálik mával pred filmami krátke úvod, potom si sadol vedľa do Espresso Narcis a tam čítal, fajčil a robil si poznámky. Vlastne nerobil, len sa pýtal. A rešpektoval názor. Spolupracovali sme aj neskôr po skončení školy.

**To je zaujímavé, že si sa vydala cestou literatúry, nie estetiky.**



Na estetike okrem filmu nebolo nič. Ináč, kvôli atmosfére doby, na Filozofickej fakulte sa v tom čase veľa pedagógov správalo k dievčatám sexisticky. Legendou bol profesor Rudolf Krajčovič. Z iného hľadiska bol pre mňa nekorektný aj profesor Ján Stanislav, ktorý sa zaoberal slavistikou. Hovoril, že slovenčina by nemala patriť medzi západoslovanské jazyky, pretože pochádza z južnoslovanského kmeňa a je úplne odlišná od češtiny. Poznal sa s mojimi rodičmi, boli sme takmer susedia a tváril sa ako ich priateľ. Pri skúške ale nedokázal byť ku mne spravodlivý, skúška bola z češtiny a jemu prekážala česká národnosť môjho otca. Dost ma to vtedy prekvapilo. Ale nie zdrvilo.

**Po vysokej škole si sa dostala do Ústavu slovenskej literatúry SAV. Ako k tomu došlo a čomu si sa tam venovala?**

Za tým bol vlastne tiež Peter Mihálik. Vtedy existovala veľmi užitočná inštitúcia študijného pobytu. Mali vypísaný konkurz, na ktorý ma upozornil. A povedal, že by som mala svoju prácu o Švantnerovi uverejniť. Išla som teda s diplomovkou pod pazuchou do Literárnovedného ústavu SAV, ktorý sídlil na Konventnej 13, pri bývalom Evanjelickom lýceu. Veľká budova. Bola tam taká energická vrátnička, pani Valika a hovorím: „Viete, rada by som sa spýtala, či by ma tu nevzali do zamestnania“. A ona na to: „Áno, nech sa páči, práve zasadá Vedecká rada, opýtam sa“. Akoby tam sedeli na moje zavolanie! Vošla do zasadačky, dala niekomu moju prácu, ktosi ju asi prečítal. Lebo mi neskôr napísali, že mám prísť na pohovor. Vzali ma na jeden rok. Tá Vedecká rada vtedy riešila nejaké vedecké plány, neviem na koľkú päťročnicu. Bola vytýčená téma Vedecko-technická revolúcia a literatúra. Do kolonky som sa dobre zmestila. Oni si ju odľakli, boli „in“ a mohli si ma „vykázať“. Ľudia sa predovšetkým vykazovali.

Pre mňa nastalo dosť šokujúce obdobie. Nielen kvôli normalizácii. Okolo mňa sa zrazu pohybovali samí starí ľudia s titulmi. Zaradili ma do oddelenia teórie literatúry, ktoré bolo ozaj komorné. Ale boli tam aj teoretičky. Pri prijímacom pohovore sa komisia rozprávala, kto bude moju prácu viesť. Padali mená ako František Miko alebo Oskár Čepan. Práce oboch som poznala. Bála som sa aj tešila. Miko vtedy pôsobil v Nitre, s Antonom Popovičom vypracovali flexibilnú výrazovú sústavu literatúry. Do Bratislavy chodil málokedy. Čepan mal zákazy, ale veľmi ho potrebovali, a tak ho preradili do „bezpečnejšieho“ oddelenia dejín. Dostala som Zoltána Rampáka.

V oddelení teórie bolo síce iba zopár ľudí, ale zloženie bolo pestré. Vedúcim oddelenia bol Daniel Okáli, po Februári povereník informácií, ktorý organizoval rozpúšťanie kláštorov. V 50. rokoch bol odsúdený v jednom z politických procesov, v 70-tych bol stále verným Husákovým prívržencom. Teórii vôbec nerozumel, iba normalizačnej ideológii. Miko bol v Nitre, básnik Vilko Turčány si vyberal tvorivé štipendiá a prekladal Danteho *Božskú komédiu*. Rusistka s tragickým osudom Zora Váľková (rodená Zorinová) bola bývalou manželkou vtedajšieho ministra kultúry Miroslava Váľka, zaoberala sa Majakovským. Najmladším členom oddelenia bol o 11 rokov starší Milan Šútovec, ktorý našiel v ústave azyl po tom, čo ho prepustili z Tatranu. V mojom vtedajšom veku bol vekový rozdiel 11 rokov obrovský. Jedinou naozajstnou a odhodlanou teoretičkou bola PhDr. Nora Krausová, CSc. Veľmi vzdelaná, sústavne sledovala západnú teoretickú literatúru a Okáli jej štúdiám oponoval argumentmi, ktoré priamo čítal z popularizačnej príručky *Poetika* od Josefa Hrabáka – „ale tu píš, že sujet je toto a hento je takto“. Nora Krausová bola dcéra básnika Valentína Beniaka. Vyštudovala slovenčinu a germanistiku, mala za sebou nejaký pobyt v Berlíne. Valentín Beniak za Slovenského štátu pôsobil na Ministerstve propagandy. Krausová vyznávala lingvistický a štrukturalistický spôsob uvažovania o literatúre, ktorý som poznala z vysokej školy. Počas jej univerzitných čias v Bratislave pôsobili moderne

orientovaní vedci, personálne prepojení aj s formalistami, ktorí žili v medzivojnovom Československu, ako napríklad Roman Jakobson. Chceli, aby sa aj z Bratislavy stalo stredisko modernej lingvistiky a uvažovania o literatúre. Stopku dostali za Slovenského štátu aj za komunizmu. Po Februári Noru Krausovú prepustili z Ústavu slovenskej literatúry SAVU a živila sa prekladaním. Do ústavu sa vrátila v čase uvoľnenia na začiatku 60. rokov. Mala nastudovanú semiologickú systematiku, ale vždy bola pre vrchnosť ideologicky podozrivá. Počas celého svojho pôsobenia jej nedali žiadneho doktoranda a veľký doktorský titul získala až po roku 89. Ona sa ma pri nástupe do ústavu tak trochu ujala. Moja mama bola z Trenčína, aj Norika chodila do školy v Trenčíne. Keď sa mamina rodina presťahovala do Bratislavy, tak po nej v Trenčíne zostal jeden zaľúbený trúchliaci mládenec, ktorému padla do oka Nora Beniaková. Vznikol taký medzigeneračný spolok troch blondínok – podľa ľudskej sympatie od prvého pohľadu.

**To je prekvapivé poznanie, že v tom čase boli vo vedeckom prostredí aj ženy. O tom sa málo vie. Lebo veda, dejiny, utváranie historickej pamäte boli vnímané skôr ako mužská práca.**

Konzervatívny postoj k ženám v ústave kvitol. Zvlášť dobre sa pamätám na prvú oslavu MDŽ. Všetky sme dostali kockovanú zásterku a chňapku z Krásnej izby. Hoci v takej ustanovizni som skôr očakávala knižnú poukážku. Napísať *Dejiny slovenskej literatúry*, takzvané akademické dejiny, bola mužská práca, ktorá sa ťahala cez desaťročia. Ženy pri nej iba asistovali.

V čase môjho príchodu v polovici 70-tych bol ústav čerstvo znormalizovaný. V roku 1972 zlúčili Ústav svetovej literatúry (tzv. svetovistov) a Ústav slovenskej literatúry (slovakistov), vzali tam aj nejakých preverených literátov z Ústavu dejín európskych socialistických krajín. Tak vznikol Literárnovedný ústav SAV. Skoro celé osadenstvo to cítilo ako násilie. Viacerí museli z akademickej pôdy odísť, všetkých ostatných popreraďovali do nových oddelení. Bolo treba vedieť, čo sa pred kým môže povedať, dosť sa nadávalo. Takzvaným svetovistom vlastne zakazovali skúmať svetovú literatúru. Argumentovalo sa tým, že napríklad „Francúzi majú na svoju literatúru najlepších odborníkov, načo sa tým máme zaoberať na Slovensku“. Von sa necestovalo, bolo treba doma odhaľovať francúzske vplyvy v literatúre slovenskej. Komparatistika sa tomu hovorilo. Vládli normalizační riaditelia a KSČ/KSS. Členstvo v strane sa mi podarilo odmietnuť s tým, že sa ešte neviem zorientovať. Našťastie ma nechali. Každý mesiac sa konali „filozoficko-metodologické semináre“, čo bolo obnovovanie marxisticko-leninských predstáv o úlohe spoločenských vied ako nástroja komunistckej ideológie. Prispievateľov určovalo vedenie, referáty mali členovia KSČ. Koreferáty sa neodmietali, dala sa využiť opatrná taktika nahľadávania danej témy. „Nie“ mohol povedať iba niekto ako národný umelec, akademik Alexander Matuska. Nad všetkým bdel zúrivý Valér Peťko, manžel vdovy po zakladateľovi socialistického realizmu Petrovi Jilemnickom.

**To znie absurdne. Takže aj v literárnovednom ústave boli rošády podobne ako v slovenskom filme, kde boli odborníci presúvaní na iné pozície, aj dosť nezmyselné.**

Milan Hamada bol odídený do Pedagogickej knižnice. Ale Michal Gáfrík či Jozef Bžoch nesmeli v rezorte kultúry pôsobiť vôbec. Hoci Jozef Bžoch bol kedysi Miroslavovi Válkovi za svedka pri prvom sobáši, Válk ho nepodporil. Publikovať smeli až po osemdesiatom deviatom.

**Na prelome 50-tych a 60-tych rokov bola poľská dokumentaristika vzorom pre našich filmárov. Aj počas normalizácie sa v Poľsku o niečo lepšie dýchalo. Študovala si na**

## **vysokej škole poľštinu, chodila si do Poľska. Ako k tomu došlo a čo to pre teba znamenalo?**

Do Poľska sa vtedy chodilo iba „na pozvanie“, nie voľne. V rámci slavistiky a štúdia slovenčiny sme museli absolvovať 2 semestre ďalšieho slovanského jazyka. Niekomu dali srbochorvátčinu, estetikom pripadla poľština. V našom roku neotvorili polonistiku, ale kvóty pridelené z ministerstva školstva zostali. Centrum Polonicum, niečo podobné, ako sú na Slovensku Studia Academica Slovaca, už vtedy organizovalo letné sústreďenia pre zahraničných študentov. Išlo nás tam asi osem. Každý deň sme mali cvičenia z poľštiny, pre všetkých sa konali prednášky z literatúry, umenia, kultúry, chodilo sa do kina, do divadla, aj na zahraničné filmy, ktoré boli na Slovensku nedostupné. Poľsko bolo vtedy slobodné, hoci chudobné. Generál Jaruzelski vyhlásil výnimočný stav až v roku 1981. V Poľsku som nadviazala priateľstvá so slovakistami a bohemistami, s ktorými som sa aj neskôr profesionálne stretávala. Zároveň som sa naučila po poľsky slovom aj písmom, čo môže byť kvôli diakritike problém. Na začiatku 70. rokov bol bratislavský Poľský inštitút ostrovčekom pozitívnej deviácie. S Marcelou Mikulovou sme organizovali študentské večery pri sviečkach, napríklad o poézii romantického búrliváka Cypriana Norwida, v tom čase boli tieto podujatia populárne. Dýchalo sa tam naozaj voľnejšie. Poliaci robili veľa prekladov západnej literatúry, knižky neboli drahé, k prekladom sa dalo dostať. V Poľsku som osobne spoznala nedávno zosnulú najslávnejšiu filmologičku Alicju Helman. Bola to drobná žena typu Nory Krausovej, veľmi energická a žičlivá. Za nečakanú príležitosť naučiť sa po poľsky som vďačná.

## **Dala sa poľština zužitkovať aj pri uvažovaní o filme a literatúre?**

V čase písania diplomovky sa pri porovnávaní literatúry s filmom začal využívať pojem „intersemiotický preklad“. Vymyslel ho ruský formalista žijúci za hranicami Roman Jakobson. Použil ho na označenie prekladu medzi dvoma odlišnými semiologickými systémami, napríklad z jazyka literatúry do jazyka filmu. Teoretička Maryla Hopfinger na začiatku 70. rokov venovala tejto problematike knižku. Obe práce som poznala cez poľštinu. Ale pri Hopfinger som si povedala, že vedec nemusí byť až natoľko terminologicky deskriptívny. Autorka vypracovala taký podrobný metodologický aparát, že teoretická argumentácia zaberala 15 strán a interpretácia iba jednu. Z hľadiska metodológie a konceptu práce musí vedec poslúchnuť aj zdravý rozum a zmysel pre proporionalitu.

## **V tom období sa akosi unikalo do teórie. Film a literatúra, ako dva rôzne semiotické systémy, otvárali nové možnosti, ako k nim pristupovať?**

Určite. Koncom 60-tych rokov vyšiel ešte v Československu Roland Barthes. Francúzske veci sa ku mne potom dostávali cez poľštinu, ale sledovala som aj poľských teoretikov. Peter Mihálik pôsobil na VŠMU, kde v rámci prípravy svojej knižky *Kapitoly z filmovej teórie* organizoval Medziodborový výskumný tím, sústreďený na vyjadrovacie prostriedky umenia. Tam som chodievala na diskusie a cyklostylom mi vydali aj štúdiu. Teória bola z hľadiska ostrahy menej dozorovaná, mínovým poľom bolo súveké slovenské umenie, ktoré bolo pod drobnohľadom.

## **V roku 1974 vznikla Malá filmová akadémia mládeže, v 1976 Filmový klub Ústredia slovenského filmu. Spolupracovala si s nimi?**

S Malou filmovou akadémiou – opäť Peter Mihálik. V nultom ročníku som končila školu a prednášala som tam. Chodila som na rôzne akcie do Prahy, aj do iných miest v Čechách.



Táto akadémia bola ďalším ostrovom pozitívnej deviácie. Projekcie a prednášky sa konali v Slovenskom filmovom ústave. Tam som videla zakázané filmy, napríklad Formanovo *Taking off* alebo *Morgan – prípad zrelý na liečenie*, aj *Malé životné etudy*. Skrátka, výber tých filmov, ktoré sa už nesmeli verejne premietat', ale ústav mal ich kópie.

**Vo svojej literárnej práci si sa venovala Švantnerovi, Tatarkovi, Laholovi, Blažkovej a ďalším. Vníkala si už vtedy filmové kvality alebo filmový potenciál ich prózy?**

Pri Švantnerovi som sa tým priamo zaoberala, lebo som skúmala adaptácie a literárnu disponibilitu textov, autora som mala dobre prečítaného. Pri Laholovi som vnímala výnimočnosť jeho talentu. Keď sa po osemdesiatom deviatom reinterpretovali dejiny slovenskej literatúry, alebo, vlastne, už koncom 80-tych rokov, začal literárny vedec Peter Zajac používať husserlovský pojem „obraz životného sveta“. Touto optikou som sa vrátila k prózam Jaroslavy Blažkovej, autorky tzv. generácie Mladej tvorby. Časopis začal vychádzať roku 1956 a bol prejavom liberalizácie pomerov na Slovensku po 20. zjazde KSSZ. Blažková po okupácii v roku 1968 odišla s rodinou do exilu v Kanade, jej knihy sa samozrejme vôbec nesmeli spomenúť. Generáciu Mladej tvorby som vnímala ako prejav vzbury proti schémam socialistického realizmu, ale už nie ako živý prúd. Blažková patrila k začiatku tohto obdobia. Na konci 60-tych normalizácia na dlhé roky zamietla pod koberec texty mladších autorov, napríklad debutovú zbierku Dušana Mitanu *Psie dni*, ale aj ďalších. Príležitosť na poetologickú zmenu v súvekej konštelácii autorských síl sa samozrejme už nikdy nevrátila. Ale po 89 zaznela v návrate ich reflexie. Zároveň sa revitalizovali ich estetické hodnoty v novovznikajúcich literárnych textoch. Publikačný návrat Jaroslavy Blažkovej, povzbudený Aspekt'áčkami Janou Cvikovou a Janou Juráňovou, napríklad *Happyendy*, síce nepredstavujú spisovateľku ako feministickú autorku, ale určite ako autorku s výrazne ženskou citlivosťou vo videní sveta. V tomto zmysle práve v 90. rokoch začala byť jej tvorba blízka orientácii Alty Vásovej.

**Podliehal pred novembrom 1989 výber autorov nejakým požiadavkám doby? K Laholovi, ktorý mal mimoriadne zaujímavý osud, sa asi nedalo dostať.**

Lahola vyšiel ešte v 60-tych a vtedy som videla jeho *Sladký čas Kalimagdory*. Z rodinnej histórie som vedela, že môj otec koncom 40-tych rokov režíroval inscenáciu divadelnej hry *Atentát*. Bola sprevádzaná cieľenou kampaňou proti autorovi. Zdrvujúca kritika sa odohrala na pôde Klubu robotníkov a spisovateľov, tak znel dobový názov priestoru. Hlavnými kritikmi boli Juraj Špitzer a Vladimír Mináč a námietky sa sústredili na kozmopolitný existencializmus ako cudzí vzor. V tom čase bol už Lahola na ceste von. Cítil, že pofebruárová doba preňho nebude. Cez vojnu mu Slovenský štát najprv zakázal štúdium na vysokej škole a musel narukovať do pomocného technického práporu. Potom dobrovoľne nasledoval mamu a brata do internačného tábora v Novákoch. Zapojil sa do SNP, bol ranený, pridol sa ku Svobodovej armáde. Stratil 6 rokov životného času. Koncom 40-tych rokov mu v hlave rotovali myšlienky existenciálnej filozofie kvôli nožnej smrti, ale nebol existencialista ani komunista. Tí, ktorí dlho bojovali, museli niekoho zabiť, čo bolo isto frustrujúce. Zažil stratu príbuzných, chcel sa z toho všetkého „vypísať“. Vytvoril najsilnejšie slovenské novely s témou vojny, ktoré v 60-tych rokoch vyšli v zbierke *Posledná vec*. Na Slovensko sa vrátil ako autor aj ako filmár, nakrútil *Sladký čas Kalimagdory*. Bol to koprodukčný projekt so Spolkovou republikou Nemecko. Téma snímky nepredstavovala priamu paralelu k Laholovmu životu, ale autorova minulosť mala niečo spoločné s osudom hlavnej postavy Jonáša. Bola veľmi bizarná. Podobne ako osud Laholu určovala jeho cestu nezvratná vyššia moc. V Jonášovom prípade zákony kolobehu Zeme okolo Slnka a striedanie ročných období. Kozmické dianie bolo dôležité. Jedna z Laholových hier sa volá *Škrny na slnku*. *Kalimagdora* bola úspešným

projektom a priniesla slovenskej kinematografii nemecké peniaze a divácku návštevnosť. Absurdný príbeh Jonáša podal režisér s rešpektom voči mainstreamu. Tým sa odlišoval od novovlnistických režisérov konca 60. rokov. Na rozdiel od nich mal zlé skúsenosti už za sebou.

**Laholov osud bol tiež riadený, ale skôr politickými zákonmi, jeho osud bol úplne šialený, tie jeho rôzne prvenstvá... Keď si dávala dokopy knižku o Laholovi, tak si musela pátrať po materiáloch.**

Áno, v 90-tych som veľa sedela v archívoch. Doba si vyžadovala poznanie minulosti. Pôsobila som v Ústave slovenskej literatúry, ale aj vo filmovom ústave. Boli sme na jednom podujatí filmových klubov v Tajove a ja som začala vtedajšieho šéfa archívu Petra Dubeckého nahovárať, aby sme spravili laholovskú konferenciu. Vtedy bol Lahola skoro neznámy. Presviedčala som ho zložito, vyratúvala som jeho literárne, divadelné a filmové novátorstvo a Peter sa ma vytrvalo pýtal, – „ale ako sa to bude volať?“ Vtedy mi napadol názov *Odchody a návraty*. Jasné a zrozumiteľné. Lahola sem prišiel, aby si na Slovensku symbolicky odpočinul. Tesne po nakrútení *Sladkého času Kalimagdory* r. 1968 na Kolibe umrel a je tu pochovaný. Podujatie som zorganizovala v r. 1992, dala som dokopy Slovenský filmový ústav, Asociáciu organizácií spisovateľov Slovenska a Ústav slovenskej literatúry. Konalo sa to v dnešnom kine Lumière, vtedy Charlie's. Bola to prelomová konferencia, referáty mal Laholov priateľ/nepriateľ Juraj Špitzer, Ján Medved', redaktor zbierky *Posledná vec*, ktorú zostavil v 60-tych, vystúpil herec Gustáv Valach, ktorý hral postavu Yoriku v inscenácii *Atentátu* v réžii môjho otca v r. 1948, Milan Hamada, ktorý sa po dlhom čase vrátil do Ústavu slovenskej literatúry, Vladimír Petrik. Študovala som v archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine, našla som tam nevydanú zbierku básní, skrátka, všetky existujúce stopy a sily som skoncentrovala do tohto podujatia. Ostrý publicista Emil Lehuta vtedy do niektorého denníka napísal článok s názvom *Vedci nám objavili Laholu*. Cítila som sa ako Krištof Kolumbus s Herkulesom dokopy. Bola som to ja, čo som všetko vymyslela. Ešte som pre všetkých prednášajúcich objednala aj obed v blízkej Poľovníckej reštaurácii.

**Aké témy ťa v začiatkoch zaujímali a prikláňali k filmu? Čo všetko ťa na vzťahu „literatúra a film“ zaujímalo a dodnes zaujíma?**

Predovšetkým ma zaujímal film. Kedysi sa nad literatúrou a filmom vznášal duch literárnej predlohy a dôležité bolo, či autori vystihli originál. Potom nasledovali intersemiotické intermezzá a veľká vedeckosť. Teraz je poňatie tohto vzťahu iné, vo výskume dominuje intertextuálne a intermediálne sieťovanie, originalita sa stráca, text sa inšpiruje iným textom, jeho autorstvo sa rozptyľuje. Tak ako film kedysi konkuroval divadlu, vlastne pôsobili paralelne, súčasné divadelné inscenácie sú multimediálne a naplňajú ideál *Gesamkunstwerku*. Adaptovať sa dá najrozličnejším spôsobom. Ale hlavne treba prinášať nápady, ktoré ohurujú. Vznikajú nové a nové verzie napríklad *Rómea a Júlie*, transparentné alebo skryté, témy skrátka cirkulujú, originalita sa krčí v pozadí, lebo ju poznáme ako tzv. kultúrne dedičstvo. Publikum na kultúrnych obsahoch participuje a vyžaduje si ich sústavné ozvlášťňovanie. Knižka, film, dizajnové oblečenie, večierky, franšiza. Z tohto pohľadu je doba nielen tranzitívna, ale aj hybridná. Kedysi sa za dôležité pokladala teória komunikácie, dnes sa komunikačné reťazce multiplikovali a vytvorili medzisyvety. Predstavujú 1 500 spôsobov prezentácie, ale neponúkajú žiadne nové odpovede.

**Kedy sa vôbec začal u Teba objavovať, resp. rozširovať záujem o filmovú kultúru?**

Do polovice 70-tych rokov som bývala v rožnom dome na Bezručovej, z jednej strany Modrý kostolík, z druhej nemocnica. Kino Mier som mala pod nosom, fungoval tam dobrý Filmový

klub, stále som tam trčala. Premiérové kiná boli kúsok ďalej. Nevedela som, že ma to k filmu profesionálne zaveje, vyplynulo to z okolností. Zaujímalo ma všetko. Hudba, literatúra, divadlo, TV inscenácie, ateliérové výstavy, každý týždeň som chodila na koncerty do Filharmónie. Vyplývalo to zo štúdia estetiky. Až keď sme začali písať dejiny kinematografie v 90. rokoch, musela som sa rozhodovať medzi viacerými stoličkami, príliš rozhodná som ale nebola. Nakoniec zostali film a literatúra. Obe umenia stáli pred úlohou nanovo skoncipovať ich moderné dejiny.

### **Istý čas si pôsobila aj v Slovenskom filmovom ústave, čo to bolo za oddelenie? Aká tam bola náplň a prečo dlho nevydržalo?**

Tam som bola v rokoch 91–93, keď za riaditeľa nastúpil Martin Šmatlák, bol najmladším riaditeľom všetkých čias. Predtým bol šéfredaktorom týždenníka Dialóg. Oslovil ma, či by som mohla viesť oddelenie výskumu a edičnej činnosti. Oficiálne zaradenie znelo výskumno-vývojový pracovník. Prácu som prijala a robila ju v polovičnom úväzku. Ale bolo jej mnoho. Dovtedy sa texty vydávali iba ako interné materiály, bolo na nich napísané „LEN PRE VNÚTORNÚ POTREBU!!!“ Edíciám som dala verejnú tvár, na grafickú spoluprácu som prizvala Noru Nosterskú, obálky navrhol Miloš Karásek. Knižky sa začali šíriť a predávať, pre všetkých boli dostupné. Z Ústavu slovenskej literatúry som mala potrebné organizačné schopnosti a skúsenosti, bola som vtedy vedecká tajomníčka.

Keď som prišla do Filmového ústavu, panovalo tam dosť veľké napätie medzi starším osadenstvom a novoprijatými. Mala prebehnúť a prebiehala digitalizácia papierových dát, zavádzala sa výpočtová technika, bolo potrebné zvoliť optimálne programy a prepojiť ich do internej siete, všeobecne chýbali schopní IT odborníci, pracovníkom zasa chýbali PC zručnosti, neexistovali *user friendly* nastavenia. Návyky sa menia ťažko a neprinášajú popularitu. Za pochodu sa riešili skladovacie priestory na filmové kópie, revitalizácia kópií, modernizácia Knižnice a digitalizácia – nová metla dobre metie – reorganizovalo sa. Zároveň sa nevedelo, aké budú ďalšie osudy Koliby, akým spôsobom sa slovenská kinematografia napojí na štátny rozpočet, názory a riešenia sa presadzovali politicky, scéna sa radikalizovala. Slovenský filmový ústav bol v tom čase napríklad koproducentom snímky *Na krásnom modrom Dunaji*, tiež to bola jedna z ciest. Aj inde v Európe sa filmové ústavy podieľajú na produkcii a riadení kinematografie.

Rok 89 zásadne ovplyvnil moje profesionálne aj private rozhodnutia. Nástup Vladimíra Mečiara, rozdelenie Česko-Slovenska v r. 1993. Ľudia sa nálepkovali – jedni vyznávali samostatnú Slovenskú republiku, druhí boli „federalisti“. Zvádzali sa boje o ovládnutie kultúrnych inštitúcií. Novým ministrom kultúry sa stal Dušan Slobodník, po vojne ho ako chlapca NKVD odvieкло do gulagu, bol to môj bývalý kolega z LVÚ SAV.

Za nového riaditeľa Slovenského filmového ústavu – Národného kinematografického centra vymenoval v r. 1993 Emila Lehutu. Martina Šmatláka prišiel odvolať ministerský úradník, spisovateľ Ján Beňo. Podľakoval mu, podľa socialistickej tradície, za úspešné vedenie inštitúcie. Nikto nechápal, prečo ho teda odvolávajú. Dosť búrlivo na to reagovala tlač.

Lehuta mal renomé obávaného divadelného a filmového kritika, ktorý počas normalizácie nesmel publikovať. 20 rokov mal v Kabinete divadla a filmu SAV na starosti dokumentáciu. Jeho dizertačná práca z r. 1965 sa skladala z kapitol o *Jánošíkovi* bratov Siakel'ovcov, o filmoch s tematikou SNP, o stave slovenských kín vrátane sociálnych zariadení – bola to taká všehochuť. Hovorilo sa, že počas zákazu napísal dejiny slovenskej kinematografie, ktoré nosí v legendárnom kufříku. 89-ty rok bol na ich vydanie ideálnou príležitosťou. Na jednom pohrebe mi riaditeľ Kabinetu divadla a filmu Miloš Mistrík povedal, „vieš, s tým Lehutom je

to ťažké. Požiadal som ho, aby aspoň časť tých dejín odpublikoval a dal som mu termín.“ V tom termíne však Lehuta neodovzdal nič, ale dal sa vymenovať za riaditeľa SFÚ – NKC a rozbehol personálne čistky. Mali sme rozpracované edície, variabilný súbor úvodov k slovenským filmom v angličtine, za 2 a pol roka sme vtedy vydali 5 rukopisov a pripravené boli ďalšie. Centrálnou úlohou oddelenia však bola príprava komplexných Dejín slovenskej kinematografie. S Václavom Macekom a so mnou ich mal písať Andrej Obuch, potom sa toho vzdal. Začala som oslovovať pracovníkov miestnych, mestských a okresných archívov, mysleli sme si, že tam môžeme objaviť nejaké nové fakty.

V mojom oddelení sme boli piati, Martin Ciel, Jozef Macko, Andrej Obuch a Václav. Do výskumu som zaviedla regule akademickej praxe. Termín nasledujúcej oponentúry projektu som dala na nástenku. Objavilo sa tam rukou napísané „Kde??“ Odpísala som „U nás na treťom“. Lehuta tam bez pozdravu prišiel, spravil si k prednesenému vstupu trojfarebné poznámky a bez slova zmizol.

Letela som ako prvá. Podľa vtedajšieho Zákonníka práce človeka s polovičným úväzkom bolo možné prepustiť okamžite. Na búrlivé protesty v tlači Lehuta napísal, že som chcela zneužiť štátne peniaze, zaplietol do toho ešte aj môjho nebohého otecka. Václav Macek sa skúšal brániť výpovedi tým, že sa vyhýbal poštarke. Vedúcim oddelenia sa stal Martin Ciel, ale jeho tiež zakrátko prepustili s argumentom, že nemá žiadnych pracovníkov. Lehuta vtedy cielene zlikvidoval celý výskum. Zrejme v tom bol konkurenčný boj, lebo „svoje“ dejiny, ani ich časť, nikdy nikde neodpublikoval.

Nový riaditeľ si ma vtedy urgentne telegramom predvolal do ústavu. Môj muž Jozef ma čakal v aute. Keď sa dozvedel o výpovedi, vybehol hore ako blesk. S Lehutom sa dobre poznal ešte zo svojich študentských čias. Vraj odsunul nabok sekretárku Elefantovú, ktorá bránila dvere, a energicky vošiel do riaditeľne. Lehuta sedel, zdvihol k nemu zrak a trochu ako starý známy sa pousmial, asi si myslel, že ide za mňa orodovať. Jozef mu povedal, že je zákerná stará obluda. Tá situácia ma vtedy dojala, ale hlavne rozosmiala.

Neskôr sme sa s Václavom trochu pripili v bistre na Grösslingovej ulici a hecli sme sa, že tie dejiny určite napíšeme. Aj keď sme stratili inštitucionálnu základňu. Filmy sme mali napozierané, Slovenský národný archív bol k dispozícii, ľudia nám vychádzali v ústrety. Rukopis síce vznikol tak trochu na kolene, ale v r. 1997 vyšiel vo Vydavateľstve Osveta.

Dostali sme zaň veľa cien. Žiadne iné umenie na Slovensku ani dlho potom takýmito komplexnými dejinami nedisponovalo.

### **Dejinám slovenskej kinematografie predchádzali dva zborníky, ktorými ste skúmali slovenský hraný film do roku 1969 a po ňom. Ako k tomu prišlo, ako ste získali autorov a podporu týchto zborníkov?**

V osemdesiatych rokoch fungoval v SAV štátny plán výskumu, grantové financovanie vzniklo až neskôr. Václav Macek bol zamestnaný v Umenovednom ústave. Jeho výskumy fungovali na interdisciplinárnom princípe. Kľúčovú tému rozdelil na podtémy ako filmový jazyk, kamera, hudba, herci a pod. Chýbali mu vzťahy filmu s literatúrou a niekto mu dal tip. Oslovil ma a ja som ponuku prijala. Potom sa konali dve konferencie a diskusie. Výskum trval asi päť rokov. Václav zariadil pravidelné premietania na Ventúrskej (VŠMU). Vybavil aj projekcie trezorovaných filmov z konca 60-tych, tie sa konali vo filmovom ústave. Na *Zbehov* prišiel aj Jakubisko s Deanou, svoj film videl možno po 20-tich rokoch. Pobavilo ma, ako vyzeral povestný trezor. Bola to dosť malá miestnosť s chatrnými dvermi, ktoré mali patentný zámok. Krabice zakázaných filmov boli prelepené obyčajným leukoplastom.



Umenovedný ústav sídlil na nábreží v budove Slovenského národného múzea, tam sa predniesli referáty, hlavná bola diskusia. Prišli tam takí ľudia ako Albert Marenčin, Dušan Hanák, kolegovia z príbuzných výskumných odborov. Vtedajší riaditeľ ústavu Jano Bakoš z toho mal problémy, pretože podujatie malo dosť veľkú odozvu. Ja som texty z prvej konferencie redakčne usporiadala, ale rukopis nechceli nikde vydať. Peter Zajac mi poradil, nech ho ponúknem v Smene – poznali sme odtiaľ redaktorov. Prišla som tam, milo sa so mnou porozprávali, a potom mi text vrátili, že to nejde. Ale bol hotový. Vydala som ho vo Filmovom ústave až po roku 89. Vyšiel v edícii, ktorú som nazvala *Signans*, po latinsky to znamená „označujúce, značiace“ – semiotika sa mi veľmi páčila. Ten druhý zborník sa končil aktuálnym rokom 93. Bol vydaný až po odvolaní Martina Šmatláka, poza chrbát Lehotu, ktorý nemal šajnu, ako funguje edičná prax. Šmatlákovo meno je uvedené v zadnej tiráži.

### **Začiatkom 90-tych rokov si začala pôsobiť na Filmovej a televíznej fakulte. Ako k tomu došlo a čo si učila? Aký bol v tom čase stav filmovej vedy?**

V osemdesiatych rokoch budoval katedru Peter Mihálik, ktorý predčasne odišiel. Jeho spolupútnikom bol Ivan Stadtrucker, ten vydal knihu *Krásna tmy*, založenú na teórii informácie. Napísal ju počas pobytu v Amerike a nerozpísal citačné zdroje. Z tohto hľadiska bola za normalizácie spochybňovaná jej dôveryhodnosť. Samozrejme, údaje sa z Bratislavy nedali dodatočne doplniť. Stadtrucker sa postupne etabloval na Vysokej škole múzických umení.

V deväťdesiatom roku, keď bol ministrom školstva Ladislav Kováč, vznikla samostatná Filmová a televízna fakulta na čele s dekanom Martinom Slivkom. Nanovo sa začala konštituovať aj katedra filmovej vedy. Štúdium sa rozdelilo na bakalársky a magisterský stupeň, učili tam Martin Šmatlák, Martin Ciel, Vlado Mlčoušek, Václav a ďalší. Katedra nemala profesorov ani docentov, muselo sa to rýchlo riešiť. Stadtrucker bol jediný profesor v odbore. Zmeny sa mu nepáčili a neprednášať odmietol. Formálne katedru viedol, dokonca asi 2 roky odbor garantoval. Náš styk riešil cyklostylom, mám taký absurdný list, že „vzhľadom na to, aby sme zbytočne nevytvárali situácie animozity, prosím, aby ste mi odpovedali písomne“. Tak sme si vymieňali listy. Na školu ma pozval dekan Martin Slivka, to som ešte bola externistka, ale už som mala napísané nejaké kapitoly z dejín. Prednášala som tému Literatúra a film scenáristom. Dejiny slovenského filmu učil Václav. Habilitovala som sa na základe rukopisu dvoch svojich kapitol Dejín, katedra získavala svojbytnosť. Mala prísne kritériá a dodržiaval sa veľmi prísny režim. Študentov sa hlásilo množstvo. Postup na Magistra si vyžadoval dodržať priemer známok, predpísaný počet strán ročníkových prác, striedavo si vyberať témy z teórie, zo slovenského a zo svetového filmu. Štúdium filmovej vedy je štúdium univerzitného typu, ostatné katedry viedli študentov individuálne. Dekan Martin Slivka bol teoretik, etnograf aj tvorca, rozumel dôležitosti teoretického backgroundu. Sám vyučoval teóriu a bol výborný. Doba bola turbulentná, reštrukturalizovalo sa, prepúšťalo sa, privatizovalo sa, škola prišla o priestory na Ventúrskej, uplatňovali sa rozpočtové provizoriá, nastala inflácia. Ako externistka som mala učiť za 50 korún na hodinu, toľko vtedy stáli dve maslá. Na zmluve sa moja mzda pohybovala v rozpätí 50-60 korún. 50 korún som nemohla prijať z princípu. Išla som za Martinom Slivkom a ten mi ju zvýšil na tých 60. Lebo som bola špičkový pedagóg.

**Zažila som ten prísny režim. Aj rôzne transformácie katedry. Ako študentka som pociťovala nedostatok filmologickej literatúry. So spolužiakmi sme zháňali stariny po antikvariátoch a kopírovali kópie toho, čo tu nebolo. V 90-tych rokoch vznikol časopis *Kino-Ikon*. Bola si pri tom?**



Bola, ale priamo som ho nezakladala. Uverejňovala som tam texty. Pri Ikone išlo predovšetkým o vznik odbornej publikačnej platformy, lebo po rozdelení Česko-Slovenska sme tu žiadnu nemali. Ešte keď som bola vo filmovom ústave, tak v rámci stredoeurópskej komunikácie začal v Budapešti vychádzať časopis *MovEast* v angličtine. Bol venovaný jednotlivým národným kinematografiám, v stredoeurópskom priestore sme začali o sebe trochu vedieť. Aj tam som niečo uverejnila. Až do roku 93 sa konali veľké filmologické konferencie v Prahe, trvali aj 3 dni. Stretávali sa tam vedci z Čiech aj zo Slovenska, na programe boli témy ako Literatúra a film, Dejiny československej kinematografie, vyšli aj zborníky. So zánikom spoločného štátu tieto podujatia zanikli. Počas pôsobenia vo filmovom ústave som tiež bola členkou Redakčnej rady časopisu *Iluminace*, kde pôsobili Ivan Klimeš, Vlastimil Zúška, obe prostredia boli úzko prepojené. *Iluminace* na začiatku 90. rokov získala nový grafický dizajn, logo, vedecky bola reprezentatívnejšia, ale väzby sa prerušili. V roku 93 na Slovensku fungovalo iba akademické Slovenské divadlo, ktoré sa filmu venovalo sporadicky. Kino-Ikon začal vznikať na našej katedre a na kolene z iniciatívy Václava, ktorý tým poveril Vlada Mlčouška. Vydávanie vzala na seba Asociácia slovenských filmových klubov. V ďalších rokoch sa zaklínadlom akademickej odbornosti na Slovensku stala karentácia a tento stav s malými obmenami trvá doteraz. Čoraz väčšiu kapacitu ľudského času zaberá vykazovanie. Ono je ťažké umiestniť článok do karentovaného časopisu kdesi v Oxforde, keď tam slovenský film alebo literatúra nikoho nezaujímajú a nemá patričné kontexty. Tento večný kolobeh sa stále opakuje. Dnes sa kombinuje s problémom rentability výskumu a s redukciami inštitúcií. Asi dúfame, že príde niekto osvietený z Oxfordu a povie nám, čo si o slovenskom filme máme myslieť. Ani česká *Iluminace* nie je karentovaná, hoci témy čísiel sa vyhlasujú v predstihu a články sa publikujú v angličtine.

**Vráťme sa ešte k *Dejinám*. V tvojom prístupe k dejinám filmu je na prvý pohľad jasný záujem o širšie politické, spoločenské kultúrne kontexty. Kladiáš veľký dôraz na znalosť historických súvislostí, tvoje kapitoly detailne ozrejmujú tieto pozadia vývoja kinematografie u nás. Prečo je to podľa teba dôležité?**

Dejiny zásadne ovplyvňujú ľudské rozhodnutia a určujú kľúčové témy doby. Ak ich chceme pochopiť, musíme sa ich kľúčovanie naučiť analyzovať. Inak dochádza ku skratom. Napríklad z veľkej výšky a bez historických súvislostí sa socialistický realizmus môže posudzovať ako typ realizmu, ktorý má iba trochu iné škálovanie, tak ako to bolo v realizme 19. storočia. Aj surrealizmus by sa mohol pokladať za typ realizmu s trochu inou škálou. Pritom je to hlúposť. Ani socialistický realizmus, ani surrealizmus nevznikli pre to, aby skutočnosť reprezentovali, lebo majú úplne odlišné ciele. Poznať minulosť znamená neinterpretovať zjednodušujúco, nemýliť sa v úsudkoch. Čo sa týka orientácie na históriu, pri obhajobe svojej habilitačnej práce som požiadala o oponentúru Ľubomíra Lipták z Historického ústavu SAV. Napísal sugestívnu prácu *Slovensko v 20. storočí*. Osobne som ho dovtedy nepoznala. Napísal posudok a povedal mi: „Viete, ma to zaujímalo, z tej vašej práce som čerpal podnety pre novohistorické interpretácie dejín.“

Ja viem, *Dejiny slovenskej kinematografie* sú klasika. Môže sa zdať, že dejiny vnímame ako samopohyb, ktorý smeruje od jedného periodizačného medzníka k ďalšiemu. Faktov sa zbiera stále viac, ale poznanie sa prostredníctvom histórie neprehlbuje. Z kvantity sa nestáva kvalita. Dôležité sú preto formujúce princípy. História sa vrství. K tomuto presvedčeniu som dospela z viacerých strán, aj pri výskume slovenskej literatúry po roku 1945. Každé kapitole predchádzal text o Literárnom živote. Podobné je to aj pri filmovom umení, ktoré je určované kinematografiou, vplyvmi priemyslu, najmä filmového priemyslu, technológiami, inštitúciami, rôznymi politikami, situovanosťou krajiny, procesualnosťou, podnetmi, ktoré sú ukotvené v konkrétnom historickom priestore. Nemyslím, že historik má iba nasekať presné

dáta, ktoré mu umožnia vytvoriť obraz o dobe alebo niečo podobné. Snažím sa dejiny písať tak, aby zachytávali obraz človeka v dobe. Nie iba z ideologického a politického hľadiska, z hľadiska represii alebo úžitkovosti správania. Zračí sa v témach súvekej umeleckej tvorby, ktoré vnímame ako prvé.

### **Dá sa dnes rozprávať o rozprávani vo filme, keď je tu toľko tokov pohyblivých obrazov?**

Nielen vo filme, ale širšie – v celej audiovizii. Samozrejme, že sa dá o rozprávani rozprávať, pretože je tu. Existuje narativita, antinarativita, narativita ako nulová morféma, sú tu hybridné formy audiovizie, ktoré majú iné výrazové prostriedky, ale to už sme na pôde teórie a to je iný žáner. Nedávno som posudzovala prácu Ľubomíra Plesníka a Mariany Čechovej z Nitry, ktorí skúmajú tematologický tezaurus arcipríbehov. Vychádzajú zo starovekých indických a iných rozprávani. Výskum je zhrnutý do slovníkových hesiel a veľa princípov dodnes funguje. Rozprávanie je zárodkom interpretácie skutočnosti tej alebo onej doby. Som o tom presvedčená. Existuje napríklad útlá knižka Vladimira Proppa *Morfológia rozprávky*, v ktorej skúma naratívny model čarodejnej ruskej rozprávky. Hovorí, že nie sú dôležité jednotlivé udalosti, ale funkcie, ktoré postava v príbehu vykonáva. Je tam hrdina, ktorý chce získať nevestu, je tam škodca, ktorý sa mu stavia do cesty, v sujete sú vyjadrené zárodoky ľudskej túžby. Aj súčasné audiovizuálne dielo stvárnjuje túžbu, hoci nie nevyhnutne príbehovo. Aj cez rytmus, strih, kameru, fotogéniu, ktoré sú analógiou vibrácie, vnútorného diania, emocionálneho obrazu môjho, tvojho diania. Buberovo *Ja a ty* znamená dotyk. Každý máme príbeh, možno skôr príbehy, hoci nemusí byť vystužený sujetom, stačí vibráciou, chvením.

### **Spomínaš Proppa. Ovplyvnili ťa nejakí historici alebo teoretici, ktorí usmernili tvoje vnímanie, myslenie?**

Určite to boli semiologické systémy, akty reči, ich lingvistické podložie, štrukturalisti, ruskí formalisti. Tí našli odozvu napríklad v súčasných amerických kognitívnych vedách. Obľúbila som si Viktora Šklovského. Veľa som čítala a prečítala, ťažko sa mi favorizuje, veď z toho bude nudný inventár. Čítam už dlho. Niekedy sa objaví nejaká knižka, napríklad *Digitálna demencia* Manfreda Spitzera, ktorá spochybní spôsob súčasného uvažovania, a to ma osloví. Do pozadia ju ale za chvíľu zasunie ďalšie čítanie.

### **Podme ešte k tvojmu dlhoročnému pôsobeniu v Ústave slovenskej literatúry, kde si sa v roku 1999 stala riaditeľkou. Ku koncu funkcie si bola mojhou školiteľkou a vnímala som ťa ako žiadanú a nesmierne vyťaženu odborníčku. Aké to bolo viesť inštitúciu a zároveň pokračovať vo vlastnom výskume, v konzultáciách, v grantovaní, pracovala si na viacerých grantoch. Bolo v tom viacej úradníckeho, organizačného alebo iného?**

Vyťažena som bola naozaj dost. Jedno šlo s druhým a tretím. V 80-tych rokoch sa mi narodili dve deti, na materskej dovolenke som strávila vyše štyri roky. V roku 82 som úchytkom obhájila dizertačnú prácu a v 87 som si urobila malý doktorát. PhDr. vtedy patrilo k vedeckému štandardu. Do práce som sa vrátila v nejakom 88-om. Situácia bola hlboko diskriminačná, lebo od nástupu do zamestnania v polovici 70-tych rokov mi nikto nezvýšil plat. Ani sa nechystal. Mala som 1 400 Kčs. Preto som potom mala 2 zamestnania, aj organizačné funkcie a začala som externe prednášať na VŠMU. Zároveň som zaplňala svoje „diery v hlave“, lebo cez materskú som sa venovala najmä deťom. Prišla Nežná revolúcia a potom rozdelenie štátu. V roku 1993 mali dievčence Oľga a Veronika 8 a 13 rokov, začali byť „veľké“. Zo všetkých týchto dôvodov som sympatizovala s budúcimi Aspektáčkami a chodila som na diskusie do Slovenských pohľadov, neskôr na Pioniersku. S Janou Cvikovou sme boli na veľkej Medzinárodnej feministickej konferencii v Krakove. V Nemecku sa v tom

čase ženy – Frauen Anstiftung – dostali do parlamentu pod krídlami „zelených“. Ich zástupkyne prišli do Krakova a Jana im dokázala zdôvodniť nutnosť vzniku kultúrnej a umelecky orientovaného časopisu na Slovensku. Pomohli získať financie na printovú podobu Aspektu.

Po svojom návrate do práce som našla ústav omladený, medzičasom nastala generačná obmena. Z Nitry prišiel Peter Zajac, dizertácie obhájili Fedor Matejov, Zora Prušková, Eva Jenčíková, to už sme sa zaoberali situáciou súčasnej slovenskej literatúry a prehodnocovali koncepty dejín. Pracovala som naďalej v teoretickom oddelení, ale aj vo filmovom ústave. Aj tam sa riešilo písanie dejín, viselo to nado mnou úplne všade. Vlastne som nemala veľmi na výber. Dejiny sa stali pre mňa osudovou nutnosťou. Písala som veľkú štúdiu o próze, obdobie 1945 – 1962, aj 60. a 70. roky som robila. Zhodou okolností som rovnaký materiál spracúvala aj o slovenskej kinematografii. Veľmi ma to zaujímalo. Čítala som staré časopisy, Slovenské pohľady, Kultúrny život, ale aj materiály riadiacich inštitúcií, archívy ústavov, Matice slovenskej, chodila som na kopec „do kocky“ (SNA).

V roku 89 zrazu prišiel zlom. Najprv sme tomu nemohli uveriť. Peter Zajac bol aktérom Nežnej revolúcie, prvým riaditeľom ústavu sa stal Rudolf Chmel. Vracali sa a boli rehabilitovaní tí, ktorých na 20 rokov odstavila normalizácia. Pôsobili sme aj smerom von. Chodili sme prednášať učiteľom po celom Slovensku. S Milanom Hamadom som napríklad cestovala do Košíc. Boli sme aj v Bystrici, samozrejme v Bratislave. Veľké okružné turné. Nadšenie publika bolo takmer rovnaké ako pri rockových koncertoch. Situácia bola už dlhšie pred Novembrom na spadnutie. Do ústavu chodili Ferko Mikloško, Fedor Gál, Vladimír Krivý z Prognostického ústavu. Varovne diagnostikovali stav slovenskej spoločnosti po roku 2000. Hovorilo sa o ekológii. V 89-tom roku, ale pred Novembrom, sme chystali veľkú konferenciu v Moravanoch, mala som na starosti organizáciu. Konali sa stretávky s vedením. Peter vtedy odcestoval do Ameriky a zrazu som zavetrila zhoršenie situácie. Riaditeľom bol vtedy Vladimír Brožík. Dovtedajšie stretnutia bývali priateľské. Zrazu prišiel signál z Hlbokej, z Bieleho domu, že tá konferencia sa konať nesmie. Zajac vtedy rozvíjal koncepciu Oskára Čepana, že dejiny nie sú lineárne, že ich tvorí preskupovanie hornín podobne ako v paleontológii, keď sa mení ich architektúra. Vznikajú situácie krízy, ktoré sú produktívne, pretože sú signálom zmeny. Konferenciu zakázali. Vraj na ňu dorazí autobus plný disidentov, kde budú sedieť Milan Kundera s Václavom Havlom plece pri pleci. Samozrejme, že to bolo vymyslené, ba komické. Tí dvaja sa úprimne neznášali. Pripravená konferencia sa uskutočnila až po roku 89, mala som na nej referát o Kunderovi. Prišiel aj Milan Šimečka. Naši partneri z českého ústavu tiež ešte krútili hlavami nad produktívnosťou kríz. Moji kolegovia literárni vedci začali vtedy odchádzať do politiky. Z Ruda Chmela sa stal veľvyslanec v Maďarsku, neskôr minister kultúry. Milana Šútovca zvolili za predsedu Snemovne ľudu vo Federálnom zhromaždení. René Bielik, terajší rektor univerzity v Trnave, bol primátorom Pezinka. Stala som sa zástupkyňou riaditeľa ÚSIL SAV Petra Zajaca, ktorý bol vtedy rozptýlený po celom revolučnom všehomíre, starala sa o praktický beh ústavu. Roboty vyše hlavy som mala aj na Grösslingovej. Aj rodinná situácia sa nám skomplikovala. Skončila Koliba, kde bol môj muž zamestnaný ako dramaturg, a zrazu ostal bez práce, začas dostával limitovanú štátnu podporu, mali sme deti... Dnes sa čudujem, že som to zvládala.

Popri práci bol Ústav slovenskej literatúry prirodzenou komunitnou spoločnosťou. V zadnej miestnosti na prvom poschodí „starci“ pravidelne hrali karty, popoludní pri káve sa pestoval literárny salón, kde sedávali Julo Noge, Oskár Čepan, Vlado Petřík, Rudo Chmel, aj Šútovec. Čepan bol oponentom mojej dizertačnej práce, stali sme sa priateľmi. Ústav cestoval na poznávacie výlety do južných Čiech, na Moravu, atmosféra bola slobodná a tvorivá. Fungovali prednášky Literárnovednej spoločnosti a koncom 80-tych aj pravidelné prednášky

Literárnovednej spoločnosti mladých. Po roku 89 mohli riaditelia ústavu fungovať najviac 2 volebné obdobia po sebe, funkcia bola povinne aj volená, riaditeľ musel získať konsenzus najmenej dvoch tretín vedeckej obce. Vyšlo to na mňa. Musím priznať, že niektorí starší kolegovia mali problém s tým, že som žena a nie celkom čistá literátka.

S funkciou riaditeľky prišli ešte väčšie úlohy. Inštitucionálne som pripravila edíciu Knižnica slovenskej literatúry. Financie pochádzali z ministerstva školstva, z ministerstva kultúry a zo SAV-ky. Musela som vypísať a prakticky zariadiť verejné obstarávanie, ktoré sa už evidovalo aj v Bruseli, išlo o veľkú finančnú čiastku na 10 rokov. Peniaze mal dostať vydavateľ, ale ja som dosiahla, aby bol Ústav slovenskej literatúry spoluvydavateľom. Spolupracovali sme s Vydavateľstvom Kalligram. Projekt sa podarilo zaviesť na poslednú chvíľu, zmluvu sme podpísali v Dvorane ministerstva kultúry – v deň odvolania Rudolfa Chmela z postu ministra. Odľahlo mi, že toľko investovanej energie nevyšlo nazmar. Pre mňa bolo zvlášť dôležité, že alikvotný počet výtlačkov išiel zdarma na stredné školy. Dúfam, že ich využívajú aj dnešní študenti. Skrátka, doba mi postavila do cesty dôležité úlohy, ktoré som zvládla. Nevieť, ako som to stihla, ale stalo sa.

**Multitasking je v tejto profesii nevyhnutný, robia sa viaceré činnosti naraz, inak to ani nejde. Posledná vec, ktorá by ma zaujímala je umelecký gén, ktorý máte v rodine. Nielen ten divadelnícky, filmársky, ale aj výtvarnícky. Sú podľa teba veda a výskum tvorivé činnosti? Keď každoročne pripravujeme nábor nových adeptov, rozmýšľam nad možnosťami filmovej vedy, nad flexibilitou a mnohotvárnosťou nášho odboru.**

Jasné že sú obe tvorivé. Ono to sú možno dve otázky alebo možno aj dve odpovede. Myslím si, že na interpretáciu a analýzu filmového diela treba mať intuíciu, teda okrem vedomostí, že človek skrátka musí veci nejako cítiť a vedieť si ich vnútorne zaradiť. Minule mi prišlo na um – je to akoby úplne od veci. Karol Plicka bol etnograf, a zrazu, vo filme *Zem spieva*, načrtnol umelecký obraz slovenského národa. Zhustil všetky princípy konštitúcie etnika, ktoré mu boli známe. Folkloristické aj etnologické a spojil ich s vášnivým podaním materiálu. Jeho myšlienky určite podporil strihač/montážista Alexander Hackenschmied, ktorý mal veľký zmysel pre film ako médium. Nebol opantaný rigidnými pravidlami, ale hľadal a budoval jeho slobodu. Možno by sa zišlo štúdium na našej katedre premodelovať. Nie preto, aby sa naši absolventi lepšie uplatnili v praxi. Oni sa aj teraz všetci uplatnia. Ale mali by disponovať väčšími zručnosťami, lebo tie dodávajú lepšie nápady. Nedávno som už bola celá úplne udejinovaná.

Bola som rada, keď ma Martin Kaňuch pozval do projektu *Abecedár slovenského filmu*, ktorý bol zameraný tematologicky, tiež bol spojený s fotogéniou, vlastne s nasnímaním a zachytením dejín v ich pretržitosti. Už len keď stanovuješ heslá, slovník, tak musíš mať vzdelanie aj intuíciu. Štatisticky nikdy nezistíš, ktoré z nich budú nosné, ako všetko vo výsledku dopadne.

Určite viem, že treba posilniť teoretické zázemie. Preto som sa pustila do grantu *Súčasná filmová teória*. To sú tie dva zborníky členov katedry, ktoré som zostavila a vyšli. Cieľom nebolo povýšenecky vymyslieť nejaké nové koncepty. Teória je aj vecou praxe, interpretačného inventára, ktorý ponúkaš. Evi, si moja žiačka a ty tiež učíš dejiny. Ale chytila si sa na teoretickú tému, čo som kedysi vypísala, Eros po slovensky. To už je niečo, čo súvisí s difúziou teórie, presnejšie smeruje k teóriám. Svet má zrazu veľmi veľa aspektov, ktoré medzi sebou súperia, bojujú so stereotypmi, ale to všetko zistíš už v dejinách. Zrazu sa niečo aktualizuje a ty to vytiahneš a začne to znieť. Všetko je prepojené, spočiatku to iba nevidíš, je to záležitosť inej interpretácie. Ale keď nemáš v hlave nástroje, tak potom zostaneš iba pri tých tradičných pohľadoch a nevidíš.