

Miroslav Vlček

Filmári verzus Audiovizuálny fond

Štúdia inštitúcie perspektívou ekonomických ukazovateľov, diskurzu o nej a jej vzťahov s filmovými profesionálmi

Už je to ôsmy rok, odkedy Audiovizuálny fond (ďalej AVF alebo fond) na Slovensku pre-rozdeľuje prostriedky pre slovenských filmárov, distribútorov, výskumníkov a kiná. Martin Šmatlák,¹⁾ toho času riaditeľ AVF, už v roku 2014 reflektoval vznik fondu pozitívne, pričom primárne vyzdvihol nárast prerozdeľovaných financií voči predošlému obdobiu, ktoré sú navyše vďaka fondu zabezpečené z viacerých zdrojov; zvýšenie priemerného počtu slovenských filmov a ich tržieb ako dôsledok nárastu finančnej podpory filmu zo strany štátu; rozvoj a vznik nových subjektov pôsobiach v audiovizii práve preto, že žiadateľom o dotáciu fondu musí byť slovenská právnická osoba.

K rozvoju audiovizie na Slovensku pravdepodobne prispieva i generačná obmena autorov a nástup silnej generácie absolventov FTF VŠMU, pričom tá dokumentaristická býva označovaná i ako Generácia 90.²⁾ Tento fakt si vo svojich odborných textoch všima niekoľko filmových teoretikov, napríklad Katarína Mišíková zastáva názor, že:

produkcno-tvorivý kvas nultých rokov, ktorého vyvrcholením bolo politické rozhodnutie pre založenie AVF a ktorý bol spojený najmä s nástupom generácie absolventov FTF VŠMU, vytvoril podmienky na to, aby sa efekt založenia fondu mohol prejavíť relatívne rýchlo.³⁾

Martin Kaňuch zas konštatuje, že príslušníci Generácie 90 majú vplyv aj na samotné podnikateľské — producentské — prostredie. Práve oni sa stávajú producentmi svojich

-
- 1) Martin Šmatlák, Znovu na prahu zrelosti? Slovenská kinematografia po dvoch desaťročiach (ne)samostatnosti. *Kino-Ikon* 18, 2014, č. 1, s. 59–62.
 - 2) Toto označenie pochádza od Pavla Branka a následne prestupuje i do odborného diskurzu. Pre zdroj tohto pomenovania pozri Pavel Branko, Slovenský dokumentárny film — Generácia 90, *Film.sk* 5, 2004, č. 2. Dostupné online: <http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=2013>, [cit. 4. 7. 2018].
 - 3) Katarína Mišíková, Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme. In: Katarína Mišíková — Mária Ferenčuhová (eds.), *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, Filmová a televízna fakulta 2015, s. 9–36.

vlastných projektov alebo majú vlastné produkčné spoločnosti. Ako príklady uvádza vedľa spoločnosti Petra Kerekesa i Škopovu Artileriu a Kirchhoffov Atelier.doc.⁴⁾ Tieto tri ale nie sú jediné produkčné spoločnosti, ktoré po zriadení fondu vznikajú. Takýchto firiem po roku 2010, keď začína fond prerozdelať svoje prostriedky, vznikajú na Slovensku desiatky.

Zdá sa, že existencia fondu je pre slovenských filmárov kľúčová,⁵⁾ i keď v uvažovaní o stave slovenskej kinematografie môžeme zvažovať ďalšie faktory, ktorými môže byť:

posúdenie generačného rozvrstvenia tvorcov, žánrová stratifikácia, proporčnosť zastúpenia jednotlivých filmových rodov, technologické inovácie, rozvoj distribučných kanálov, komerčná výkonnosť titulov, schopnosť vstupovať do medzinárodných partnerstiev,⁶⁾

ale tiež verejný diskurz o nej, stav vzdelávania v danej oblasti, samotný charakter práce filmových profesionálov, dopad tejto práce na ich osobné životy a ďalšie.

Pre účely tejto štúdie sa zameriam predovšetkým na analýzu kvantitatívnych dát z výročných správ fondu a tiež z jeho verejne dostupných databáz, aby som ukázal, ako sa táto inštitúcia po svojom vzniku premieňala. Lepšie pochopiť tieto premeny nám pomôže i tematická analýza oficiálnych dokumentov fondu, predovšetkým tých, čo odkazujú k prioritám fondu, ktorú v tejto práci tiež prinášam.⁷⁾ Deklarované priority sa ale môžu líšiť od tých reálnych. Preto sa pomocou tematickej analýzy hodnotení jednotlivých dokumentaristických projektov pokúsím zrekonštruovať priority hodnotiteľov fondu v skúmanom období (roky 2010–2015). V neposlednom rade ponúkam kritickú analýzu mediálneho diskurzu o fonde vytváraného v debatách v období vzniku fondu a následne v rámci kritiky vychádzajúcej predovšetkým z radov dokumentaristov po jeho vzniku. Primárnym cieľom tejto kritickéj diskurzívnej analýzy je ukázať, ako môže byť fond vnímaný filmovými profesionálmi a ako môže potenciálne ovplyvňovať ich konanie, najmä v stave istej asymetrie moci, ktorá prirodzene vzniká medzi donátorom a poberateľom príspevku, obzvlášť v prípade podozrení z netransparentnosti.

Šmatlák totiž tvrdí, že vznik Audiovizuálneho fondu prispel k zvýšeniu transparentnosti prerozdelených prostriedkov.⁸⁾ Ako jediný argument na podporu tohto tvrdenia vo svojom texte však uvádza, že až do roku 2009⁹⁾ boli prostriedky v slovenskej kinemato-

4) Martin Kaňuch, 1993: Lepší začiatok. *Kino-Ikon* 12, 2008, č. 1, s. 83–91.

5) Štúdia je súčasťou pripravovanej dizertačnej práce autora, v ktorej v osobných rozhovoroch s autorom producenti slovenských dokumentárnych filmov takto existenciu fondu označujú.

6) Katarína Mišíková, c. d., s. 11–12.

7) Vývoj pred vznikom AVF popisuje Martin Šmatlák, *Analýza vývoja audiovizuálneho prostredia na Slovensku v rokoch 1989–1996*. Habilitačná práca. Bratislava 1997. Najpodrobnejšie sa udalostiam a normám prijímaným pred vznikom fondu venuje v štúdiu Martin Šmatlák, *The Slovak Audiovisual Fund: A Brief History of Prolonged Time*. In: Jana Dudková a Katarína Mišíková (eds.), *Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media*, Bratislava: FTF VŠMU a ÚDFV SAV 2016. Predovšetkým druhá menovaná štúdia je prehľadným zhrnutím premeny legislatívy a financovania slovenskej porevolučnej audiovizie. Jej legalistické zameranie však spôsobuje, že nereflekтуje pozície jednotlivých sociálnych aktérov ani pozície filmových profesionálov.

8) Martin Šmatlák, *Znovu na prahu...*, s. 54.

9) Pravdepodobne má na mysli obdobie medzi rokmi 2004 a 2009, keď pri MK SR fungoval program AudioVízia.

grafii rozdeľované ministerstvom, „pričom právnu a často aj fakticky výlučnú selektívnu aj rozhodovaciu právomoc nad týmito prostriedkami mal minister kultúry“.¹⁰⁾ Toto tvrdenie však nepodkladá reálnymi príkladmi, ktoré by dokazovali priamy vplyv ministra na výber projektov. Pravdou je, že minister nemá na výber projektov v AVF žiaden vplyv. To však ale neznamená, že by sa s fondom nespájali rôzne problémy či obvinenia z netransparentnosti. Tieto problémy sú v mediálnom diskurze artikulované v niekoľkých konkrétnych udalostiach a začínajú už v období vzniku fondu počas diskusie v parlamente pri schvaľovaní zákona, ktorým bol fond zriadený. Aj v období vzniku tohto článku sa objavujú ďalšie debaty o (ne)transparentnosti rozhodovania fondu, ako uvádzam v Diskusii, a je teda otázne, či takéto výhrady niekedy vôbec ustanú. To je taktiež jedna z otázok, ktorú si kladie tento text.

Táto štúdia je prvou systematickou analýzou diskurzu o AVF s cieľom priniesť lepšie pochopenie toho, ako fond funguje. V analýze hodnotení jednotlivých projektov predložených na fond však prvá nie je. Tejto problematike sa podobným spôsobom venoval aj Marek Urban. Avšak jeho cieľom bolo ukázať „najpodstatnejšie sociálne reprezentácie, ktoré stoja na pozadí zdieľaného spoločenského diskurzu“¹¹⁾ o slovenskom filme. Tento text je odlišný tým, že analýzu hodnotení k jednotlivým projektom používa predovšetkým v snahe ukázať, aké priority hodnotiteľov fondu je možné popísať na základe ich hodnotení k predkladaným projektom a ako tieto priority korelujú s oficiálne deklarovanými prioritami fondu.

Napriek odlišnému cieľu Urbanovej práce je pre tento výskum prínosné, k akým záverom autor v súvislosti s hodnotiteľmi projektov prichádza. Na vzorke 78 žiadostí (podporených i nepodporených) podaných vo výzve 5/2014 na podporu vývoja Urban ukazuje, aké aspekty by mal naplňať podporený projekt, resp. aké aspekty projekt nepodporený ne naplňa. Projekt aspirujúci na podporu by mal podľa Urbanových zistení obsahovať kvalitne vypracované materiály, mal by byť podporený externou autoritou, napríklad v podobe scenáriskického workshopu, mal by mať skúseného autora, ale isté šance majú i debutanti. Ďalej by to mal byť projekt originálny, divácky atraktívny, mal by mať medzinárodný potenciál, pričom by mal byť ideálne určený pre kiná, kde vyplní medzeru v slovenskej filmovej tvorbe, a bude spoločensky významný.¹²⁾

Aj keď sa, ako nižšie uvádzam, vo svojich záveroch približujem k záverom Mareka Urbana, je dôležité brať do úvahy, že samotné vyhodnotenie konkrétnej výzvy prebieha v praxi trochu odlišne. Jednotliví členovia komisie porovnávajú projekty medzi sebou a pripravia poradie od najkvalitnejšieho projektu po ten najmenej kvalitný. Čo teda môže stačiť v jednej výzve, nemusí stačiť vo výzve ďalšej. Analýza atribútov, ktoré má naplňať podporený projekt, teda prináša informácie o tom, ako fond verejne prezentuje (i keď nepriamo) svoje priority. Jej prevedenie do praxe vo forme akéhosi manuálu pre tvorcov však nie je úplne vhodné.

10) Martin Šmatlák, *Znovu na prahu...*, s. 51.

11) Marek Urban, *Sociálne reprezentácie v diskurze slovenských filmových profesionálov v rokoch 2012–2014*. Dizertačná práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre 2016, s. 12.

12) Tamže, s. 145–178. Pozri tiež Marek Urban, *Identita autora. Príbehy, sociálne reprezentácie a naratívne Self v slovenskej kinematografii v rokoch 2012–2017*. Bratislava: VEDA a ÚDFV SAV 2017, s. 222–228.

Nižšie poukazujem aj na to, ako môže samotná inštitúcia fondu stimulovať dramaturgiu jednotlivých projektov a o čo sa vo svojich prioritách fond v niektorých obdobiach usiloval. O takejto kauzalite pochybuje i Katarína Mišíková,¹³⁾ keď si kladie otázku, či existencia niektorých žánrov v slovenskom filme je dôsledkom stimulov zo strany AVF alebo naopak, či sú priority fondu formované v závislosti od vývoja v slovenskej kinematografii. Dochádza k záveru, že existencia niektorých priorít sa nemusí nutne odraziť v období bezprostredne po ich zavedení (ako príklad uvádza rozprávky) a zároveň niektoré priority môžu byť zavedené až po tom, ako sú projekty zamerané na podobné témy (Mišíková uvádza filmy o menšinách). Dochádza k záveru, že fond nemôže „účinnnejšími spôsobmi formovať dramaturgiu ponúkaných látok, ale len podporovať ich spoločenskú objednávku [...]“.¹⁴⁾ Nižšie však predkladám argument dokazujúci, že i premisa o podpore spoločenskej objednávky je ťažko overiteľná, resp. v prípade veľkého množstva deklarovaných priorít je ich reálny dopad len veľmi otázny.

Ak by som mal túto štúdiu zaradiť do širšieho kontextu výskumu filmu a filmového priemyslu, vychádzam skôr z oblasti sociálnych vied než zo sféry humanitných vied. Pomohol by som si základným delením, ktoré navrhuje Miranda Banks.¹⁵⁾ Tá tvrdí, že výskumníci v oblasti filmu, vychádzajúci zo sociálnych vied, tradične preferujú prístupy, ktoré sa snažia kvantifikovať sociálne a profesijné vzťahy v rámci mediálneho sveta. Takíto výskumníci využívajú podľa Bankovej skôr kvantitatívne typy analytických nástrojov (obsahovú analýzu, dátovú analytiku, ale aj dotazníky), a to s cieľom popisovať sociálne fenomény v kreatívnych priemysloch s použitím vedeckých metód a prinášať „objektívne poznanie“ o pracovníkoch v kreatívnych priemysloch a trendoch v tomto odvetví. V mojom prípade je na mieste i použitie kvalitatívnych metód, predovšetkým kritickéj diskurzívnej analýzy, no to ma ešte, podľa delenia Bankovej, nezaraďuje k výskumníkom z oblasti humanitných vied, pretože tí sa zaujímajú predovšetkým o otázky kultúrnych a estetických významov mediálnych obsahov, čomu sa v tejto práci nevenujem.

Takémuto typu výskumov sa hovorí aj *media industry studies* či *media production studies*.¹⁶⁾ Richard Peterson a Narasimhan Anand zas podobné štúdie radia k *the production of culture perspective studies*.¹⁷⁾ Podľa nich sa tento typ štúdií (1) zameriava na vyjadrujúci aspekt kultúry skôr ako na hodnoty, (2) preskúmava proces produkcie kultúrnych symbolov, (3) používa nástroje analýzy vyvinuté pri štúdiu organizácií, zamestnaní, záujmových skupín a komunit a (4) robí porovnania naprieč širokým spektrom lokalít, v ktorých kultúrne symboly vznikajú.¹⁸⁾

13) Katarína Mišíková, c. d., s. 13–18.

14) Tamže, s. 15.

15) Miranda J. Banks, How to Study Makers and Making. In: Manuel Avararado – Milly Buonanno – Herman Gray – Toby Miller (eds.), *The SAGE Handbook of Television Studies*. Los Angeles: Sage Reference 2015. Dostupné online: <<http://dx.doi.org/10.4135/9781473910423.n10>>, [cit. 1. 12. 2017].

16) Pozri David Hesmondhalgh, *Media industry studies, media production studies*. In: James Curran (eds.), *Media and Society*. Londýn: Bloomsbury Academic 2010.

17) Richard A. Peterson – Narasimhan Anand, *The Production of Culture Perspective*. *Annual Review of Sociology* 30, 2004, č. 4, s. 311–334.

18) Tamže, s. 310.

Peterson a Anand v tejto práci predstavujú tiež model šiestich aspektov produkčných súvislostí,¹⁹⁾ v ktorom triedia štúdie v oblasti výskumu produkcie do šiestich kategórií podľa zamerania na: technológie, zákony a regulácie, štruktúru priemyslu, organizačnú štruktúru, zamestnanie a kariéru a nakoniec trh. Zároveň tvrdia, že zmena v jednej časti tejto štruktúry vedie k destabilizácii celého systému aj jeho ostatných častí. Ak by som mal zasadiť túto štúdiu do predstaveného systému, tak sa v nej zameriavam najmä na právnu stránku, teda to, čo Peterson a Anand nazývajú zákonmi a reguláciami, ktoré následne vplyvajú na charakter štruktúry priemyslu a organizačnú štruktúru.

Metodológia

Táto štúdia kombinuje analýzu viacerých typov dát. V prvej časti sa snažím popísať legislatívny rámec, v rámci ktorého fond funguje, s cieľom vysvetliť, v akých zákonných podmienkach môže fond pracovať. Následne analyzujem priority fondu. Jednak tematickou analýzou verejných dokumentov samotného fondu a taktiež tematickou analýzou hodnotení jednotlivých dokumentárnych projektov. Tie si vyberám preto, že dokumentaristi boli historicky hlavnými kritikmi fondu. Zároveň preto, že analýza hodnotení k hraným dielam bola už v minulosti realizovaná Marekom Urbanom (pozri vyššie). A napokon i preto, že hodnotenia dokumentárnych projektov sú rozsiahlejšie a komplexnejšie ako u filmov hraných. Som preto presvedčený, že lepšie vystihujú pozície hodnotiteľov, ktorí sa k projektom nevyjadrujú len formálne a povrchné, ale cez hodnotenia skutočne vyjadrujú svoje osobné názory. Ďalšou časťou tejto štúdie je analýza mediálneho diskurzu o fonde reprezentovaná nielen v novinových článkoch, ale aj v rozprave v parlamente. V rámci tejto analýzy dopĺňam perspektívu zameranú na fond pohľadmi filmových profesionálov a ich vzťahov s fondom.

Hlavnou výskumnou otázkou štúdie je: Ako verejne AVF ako inštitúcia pôsobí a ako na to reagujú filmoví profesionáli?

Kritická diskurzívna analýza v tejto štúdii vychádza predovšetkým z prác T. van Dijka,²⁰⁾ ktorého východiskom je kognitívna psychológia, pričom v opozícii k formalistickým prístupom (predovšetkým prístupom štrukturalistickým či lingvistickým) kladie dôraz na sociokognitívne, sociálne a politické kontexty textu či výpovedí.

Verejný diskurz o Audiovizuálnom fonde, ako nižšie uvádzam, sa vyznačoval istou asymetriou. Spočiatku na úrovni parlamentnej koalície a opozície, neskôr na úrovni fondu a filmárov. Práve tento konflikt vnímam ako podstatnú vlastnosť verejného diskurzu o fonde, pričom skupiny „my“ a „oni“, ktoré sú i pre van Dijka ťažiskom v analýze, sa tu premieňajú. Raz je to parlamentná koalícia verus opozícia, inokedy reprezentanti fondu verus filmári. Táto asymetria a podozrenia z uprednostňovania niektorých tvorcov na základe nedokonalosti prijatých zákonov či ich reálneho výkonu v podobe obsadenia funk-

19) V angličtine ho nazývajú „Six-facet model of the production nexus“.

20) Pozri napríklad Teun A. van Dijk, Multidisciplinary CDA: a plea for diversity. In: Ruth Wodak – Michael Meyer (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*. Londýn: Sage Publications 2002, s. 85–120 alebo Teun A. van Dijk, Discourse studies and hermeneutics. *Discourse Studies* 13, 2011, č. 5, s. 609–621.

cií vo fonde sú práve tým, čo nám pomáha kritická diskurzívna analýza pochopiť. Aj keď to v tomto prípade boli predovšetkým jednotlivé udalosti, ktoré formovali túto asymetriu, prejavovala sa tiež na úrovni lexikálnej, ale aj pri označovaní jednotlivých aktérov.²¹⁾

Napriek tomu, že mediálny diskurz o fonde je formovaný predovšetkým samotnými novinármi, množstvo vstupov do neho prichádza priamo zo strany filmárov či zástupcov fondu (vzájomné listy, verejné výzvy). Okrem toho, ako o fonde píše novinári, tak analýzou verejného diskurzu o fonde pochopíme aj to, ako ho vnímajú samotní filmári a ako spolu so zástupcami fondu komunikujú. Povie nám to veľa aj o situácii, v ktorej sa filmári nachádzajú; ukáže, aké postavenie voči konkrétnym aktérom fondu zastávajú, môže to byť východiskom pre analýzu ich stratégií pri predkladaní projektov, kontextualizuje to ich tvorbu v širšom celospoločenskom diskurze a pod.

Výber článkov pre diskurzívnu analýzu prebehol v marci 2018, keď som prehľadával stránky spravodajských portálov SME, Pravdy, Hospodárskych novín, Denníka N, Aktuálit, Trendu a .týždňa so zadávaním kľúčových slov „Audiovizuáln* fon*“. Vyhľadávanie bolo ukončené v momente dosiahnutia bodu saturácie, teda bodu, keď vyhľadávanie negenerovalo výsledky odkazujúce k ďalším udalostiam. Vyberal som len tie články, ktoré odkazovali k vzťahu a interakciám filmárov a fondu. Do výberu sa nedostali články odkazujúce k fondu len v súvislosti s podporou daného filmu fondom. V texte rekonštruujem vývoj diskurzu o fonde chronologicky s odkazom na texty, ktoré najpodrobnejšie informujú o danej udalosti alebo sú pre diskurz o fonde dôležité svojou formou.

Ďalej pracujem aj s rozpravou v parlamente, ktorá síce mala len slabý priamy dopad na mediálny diskurz o vzťahu fondu a filmárov (nenašiel som články priamo na ňu odkazujúce), avšak Magdaléna Vášáryová v neskoršom období vystupovala ako verejná kritička AVF a sama na túto debatu verejne (v rámci mediálnych textov) odkazovala. Táto rozprava teda síce nebola priamou súčasťou mediálneho diskurzu o fonde, no predstavuje kontext nevyhnutný pre porozumenie diskurzu.²²⁾

V analýze priorit fondu cez hodnotenia podporených projektov opúšťam kritickú diskurzívnu analýzu. Hlavným cieľom analýzy hodnotení totiž nie je prísť na to, aký diskurz o fonde je v hodnoteniach vytváraný. Cieľom tejto analýzy je pokúsiť sa odpovedať na otázku, aké sú priority fondu z inej perspektívy ako analýzou oficiálnych smerníc a predpísaných pravidiel fondu.

Okrem riaditeľa fondu, ktorý podpisuje zmluvu s filmármi a je vnímaný i verejne, sú práve hodnotitelia tými, kto sa s filmármi dostáva do priameho styku. Práve oni sa vyjadrujú k žiadostiam a námetom filmárov, a teda v očiach filmárov vytvárajú obraz fondu; prezentujú svoje stanoviská, ktoré môžu byť zovšeobecňované až na úroveň inštitúcie fondu ako takého. Skôr ako o analýzu mediálneho obrazu fondu, ktorý by mohol ovplyvniť diskurz o ňom, ide o analýzu obrazu, ktorý fond o sebe vytvára, v komunikácii s filmovými profesionálmi.

21) K jednotlivým formám prejavu asymetrie v diskurze pozri predovšetkým Teun A. van Dijk, *Ideology and discourse analysis*. *Journal of Political Ideologies* 11, 2006, č. 2, s. 115–140.

22) Domnievam sa, že takýto kontext, aj keď založený na prameňoch, ktoré do analyzovaného korpusu patria skôr okrajovo, nie je len nevyhnutným pre dostatočné porozumenie diskurzu, ale zároveň je v súlade s duchom (kritickej) diskurzívnej analýzy nielen T. van Dijka, ale ďalších analytikov, predovšetkým Jamesa Paula Geeho.

Keďže neexistujú záznamy z osobných „prezentácií“,²³⁾ kde sa filmári a členovia komisie stretávajú, sú tieto hodnotenia jedným z mála zdrojov, na základe ktorého sa dá profesijné vnímanie fondu čiastočne rekonštruovať.²⁴⁾ V tejto štúdii analyzujem hodnotenia k dokumentárnym projektom, ktoré mali premiéru v kinách medzi rokmi 2010–2015 a boli vo vývoji či výrobe podporené fondom. Celkovo ide o 45 projektov a v rámci nich o 62 päť hodnotení. Každý projekt je hodnotený piatimi hodnotiteľmi, pričom niektoré projekty sa uchádzali o podporu výroby i vývoja a niektoré projekty sa uchádzali o podporu opakovanú. Tieto hodnotenia²⁵⁾ som analyzoval tematickou analýzou s cieľom zhromaždiť skupiny všetkých argumentov, ktorými hodnotitelia odôvodňujú potrebu podporiť či nepodporiť daný projekt. Postupoval som metódou otvoreného kódovania, kedy som kódy postupne rozširoval, až kým som nenachádzal nové argumenty pre podporu alebo proti nej. Pri saturácii všetkých argumentov som celý korpus kódoval znova s úplným súborom kódov.

Pôvodným cieľom bolo vytvoriť model ideálneho projektu, no vzhľadom na to, že v konečnom rozhodovaní dochádza k porovnávaniu jednotlivých projektov medzi sebou, zastávam názor, že skôr ako na kvalitách jednotlivých projektov záleží na tom, ktoré projekty považujú hodnotitelia za lepšie a ktoré za horšie v danom kole. Aké kritériá pri takomto radení majú, nie je možné zo samotných hodnotení zistiť. Len zriedkavo sa v hodnoteniach vyskytuje také, ktoré by jasne určilo, v ktorých kategóriách je daný projekt lepší ako ostatné. Napríklad: „Jeden z najlepšie pripravených projektov v tejto výzve, s jasným autorským zámerom a veľmi originálnym vizuálnym stvárnením.“²⁶⁾ Tvrdiť, že pre dané kolo boli najdôležitejšími faktormi autorský zámer a originalita by bolo nadinterpretáciou. Navyše, takáto analýza je limitovaná aj tým, že časť kritérií sa nemusí v textoch prejavovať, keďže hodnotenie námetov je prakticky žánrom samým o sebe so svojimi pravidlami. Časť kritérií môže byť skrytá a nemanifestovaná v hodnoteniach. Je možné, že časť kritérií nie je (vedome) zjavná ani samotným hodnotiteľom.²⁷⁾ Analýzu priorit hodnotiteľov teda považujem len za akúsi verejnú manifestáciu možných faktorov, ktoré môžu ovplyvňovať výber projektov, ktoré získajú podporu, a doplnenie širšieho kontextu v uvažovaní o fonde.

23) Termín prezentácia používajú administrátorky fondu v pozvánkach žiadateľom, ale fakticky nejde o prezentáciu — žiadateľ tu nemá príležitosť na súvislé predstavenie svojho projektu (pitching). V praxi je to priestor na zodpovedanie otázok, ktoré hodnotitelia voči žiadateľom majú.

24) Najpresnejšie možno profesijné vnímanie fondu rekonštruovať na základe rozhovorov so samotnými filmármi. Tie sú súčasťou mojej dizertačnej práce s plánovaným dokončením v roku 2020.

25) Na jednotlivé hodnotenia odkazujem v tvare: Názov projektu, číslo pridelené fondom v tvare poradové číslo v danej výzve/rok-poradie výzvy/program, v ktorom bol projekt podaný. Takéto označenie má dvojakú funkciu: umožňuje rozpoznať, o ktorý film ide, a tiež dohľadať konkrétne hodnotenie. Jednotlivé hodnotenia sú dostupné online: Audiovizuálny fond. Online: <http://registracia.avf.sk/zobraz_ziadosti.php?program=vsetky>, [cit. 25. 3. 2018].

26) FELDVIDĚK//Horná Zem, 390/2012-3/1.2.4. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=4&x_id=1981>, [cit. 15. 2. 2017].

27) V hodnoteniach môžu hrať rolu aj osobné vkusové preferencie či osobné vzťahy so žiadateľmi. Tým v žiadnom prípade nechcem povedať, že by niektorí žiadatelia boli uprednostňovaní na základe osobných vzťahov s hodnotiteľmi, koniec koncov dôkaz k takémuto tvrdeniu som v hodnoteniach nenašiel, ale nevylučujem, že k takejto selekcii môže, možno len na nevedomej úrovni, dochádzať.

Zákonné podmienky a priority fondu

Audiovizuálny fond je verejnoprávnou inštitúciou, ktorá vznikla nadobudnutím platnosti zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov 1. januára 2009. Zriadením fondu zanikol program Ministerstva kultúry SR AudioVízia, ktorý dovtedy podporoval audiovizuálnu tvorbu.

Od roku 2010 je AVF jedinou slovenskou verejnoprávnou inštitúciou, ktorá systematicky prerozdeľuje verejné prostriedky na podporu kinematografie.²⁸⁾ Na Slovensku existujú ešte dve verejnoprávne inštitúcie zabezpečujúce podporu umeleckých aktivít, kultúry a kreatívneho priemyslu. Fond na podporu umenia — ten prostriedky v sektore audiovizuálneho, s výnimkou multimédií, prakticky neprerozdeľuje, a Fond na podporu kultúry národnostných menšín — ten má špecifické zameranie na kultúru menšín.

V praxi vznik AVF znamenal, že od roku 2010 sa do kín začali dostávať filmy podporované vo výrobe (ale i v distribúcii) práve fondom. Fond začal zásadným spôsobom vplyvať na filmový trh na Slovensku a v priebehu nasledujúcich rokov svoju pozíciu ešte posilňoval. Medzi rokmi 2010 a 2016 podporil fond vo výrobe (alebo vo vývoji) 80 % distribučných dokumentárnych filmov.²⁹⁾

Príjmy fondu, v zákone nazývané príspevkami, predstavujú v zásade dve zložky: priame príspevky zo štátneho rozpočtu schvaľované každoročne podľa zákona o štátnom rozpočte a príspevky od neštátnych subjektov, ktoré audiovizuálne diela užívajú, t.j. verejnoprávna televízia (5 % z príjmov za reklamu a telenákup); súkromné televízie (2 % z príjmov za reklamu a telenákup); prevádzkovatelia kín (0,03 eura za každú predanú vstupenku); distribútori audiovizuálnych diel (1 % z príjmov za distribúciu audiovizuálnych diel okrem príjmov z kín); prevádzkovatelia retransmisie (1 % z príjmov za poskytovanie retransmisie).^{30), 31)}

V období od vzniku fondu bola výška týchto príjmov relatívne stabilná s drobnou rastúcou tendenciou. V roku 2009 získal fond 95 % svojich prostriedkov od štátu, no v tomto roku boli tieto prostriedky minuté len na prevádzkové náklady, podpornú činnosť fond ešte nevykonával. V nasledujúcom roku získal fond veľkú podporu od štátu i od subjektov užívajúcich audiovizuálne diela a hospodáril so 7,4 milióna eur, pričom v nasledujúcich rokoch hospodáril s menším objemom prostriedkov, avšak s mierne rastúcou tendenciou. Na rok 2010 sa dotiahol až v roku 2016 s príspevkami vo výške 7,44 milióna eur. Z týchto príjmov tvoril priamy príspevok štátu podiel v rozmedzí 58 % až 66 %.

Tieto prostriedky fond využíva predovšetkým na poskytovanie dotácií (alebo kombinácie dotácie a pôžičiek, v prípade fyzických osôb štipendií) určených na tvorbu a realizá-

28) Na MK SR sa na prelome rokov 2016 a 2017 objavila výzva IROP-PO3-SC31-2016-5, v ktorej sa o prostriedky mohli uchádzať aj filmoví tvorcovia. Táto výzva nebola ale zameraná na podporu konkrétnych filmových projektov, ale na podporu kultúrnych a kreatívnych priemyslov, pričom jej cieľom bola tvorba nových pracovných miest v kreatívnych priemysloch.

29) Tieto dáta pochádzajú z vlastného výskumu autora na základe analýzy verejných dát fondu o podpore projektov. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/zobraz_ziadosti.php?program=1&podprogram=12>, [cit. 15. 2. 2017].

30) Pozri § 23 až § 29 zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov.

31) Drobnú časť príjmov (jedno až tri percentá v rokoch 2010 až 2016, 4,9 % v roku 2009) predstavovali administratívne poplatky platené žiadateľmi, úroky a ďalšie výnosy.

ciu audiovizuálneho diela, či už ide o dielo hrané, dokumentárne alebo animované, a to aj v koprodukcii s menšinovým podielom slovenského producenta. Na túto časť šlo počas rokov 2010–2016 75 % až 80 % rozpočtu alokovaného na prerozdelenie. Ďalej fond podporuje distribúciu a prezentáciu slovenských diel, a takisto festivaly, prehliadky a iné kultúrne aktivity súvisiace s audiovizíou s 12,5 % až 17 % alokovaných prostriedkov. Výskum, vzdelávanie a edičnú činnosť v oblasti audiovizie fond podporoval od svojho vzniku 2,5 % až 3 % rozpočtu a rozvoj audiovizuálnych technológií, predovšetkým kín, 5 % alokovaného rozpočtu.^{32), 33)}

Nie každý rok bývajú prerozdelené všetky finančné prostriedky, ktoré sú na to určené. V niektorých rokoch je teda fond účtovne v zisku. Avšak tieto nevyužité prostriedky môžu byť využité v inom roku, čo účtovne vedie k medziročnej strate. Tá je ale v celkovom rámci len zdanlivá (pozri tabuľku č. 1). Približne 6 % až 7 % celých nákladov predstavujú náklady prevádzkové: spotreba materiálu a energií, opravy, prezentácia fondu, mzdové náklady vrátane odvodov, cestovné náhrady, dane, odpisy majetku a ďalšie osobitné náklady.³⁴⁾ Zákon ale uvádza: „[f]ond je oprávnený použiť na vlastnú prevádzku najviac 5 % z celkovej sumy svojich príjmov.“³⁵⁾ Túto časť zákona dodržal fond len v roku 2010, keď na prevádzkové náklady použil 4,99 % svojich príjmov, v nasledujúcich rokoch túto hranicu vždy prekročil, dokonca viac ako o jeden percentuálny bod.³⁶⁾

Hlavnou prioritou fondu, minimálne z hľadiska vynaloženého množstva prostriedkov, je podpora vývoja a výroby filmov. Na ňu fond používa už spomínané dve tretiny rozpočtu a medzi rokmi 2010 až 2016 boli rozdeľované priemerne v týchto pomeroch: hrané diela³⁷⁾ 65 %, dokumentárne diela 18 %, animované diela 6 %, školské diela 2 % a koprodukcie 10 %. Tieto podiely naprieč rokmi nie sú stále. Ak sa zameriame na dokumentárne diela, tak najvyšší podiel alokovaných prostriedkov mali v roku 2013, keď dokumentárne projekty získali 23 % prerozdeleného rozpočtu v programe 1 určenom na tvorbu diel, a to na úkor hraných diel. Najnižšiu podporu získali dokumentárne projekty v roku 2016 (13 %), pričom výraznejšie boli v tom roku podporené diela hrané a koprodukčné.³⁸⁾ Podrobnejšie tieto pomery ilustruje obrázok 1.

Najvyšší podiel financií alokovaný pre hrané diela je pochopiteľný pre ich vysokú finančnú náročnosť. Kým však v sledovanom období bolo podporených 281 žiadostí na

32) Pre podrobnejší popis jednotlivých kategórií pozri §18 zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov.

33) Podiely alokovaných prostriedkov upravuje dokument Štruktúra podporných činností na jednotlivé roky. Pozri Audiovizuálny fond, Archív štruktúr podpornej činnosti. 2018. Dostupné online: <<http://avf.sk/sup-port/structurearchive.aspx>>, [cit. 19. 3. 2018].

34) V rámci Podprogramu 5 sa ešte prerozdeľujú prostriedky na Podporu audiovizuálneho priemyslu v Slovenskej republike podľa § 22a až § 22f, no doposiaľ ide o relatívne malú čiastku; za celé obdobie fungovania fondu bolo takto prerozdelených približne 780-tisíc eur, a to trom projektom.

35) § 23 ods. 5 zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov.

36) V roku 2011 na vlastnú prevádzku použil 6,4 % príjmov, v 2012 6,9 %, v rokoch 2013 a 2014 zhodne 6,5 %, v roku 2015 historicky najviac — 6,9 % a v roku 2016 to bolo 6,6 % príjmov, ako ukazujú dáta z tabuliek s vyúčtovaním v záverečných správach.

37) Zámerne používam pojem „diela“ tak, ako ho používa aj fond, pretože z tohto rozpočtu nie sú podporované len solitérne filmy, ale i seriálové projekty.

38) Závěry spracované na základe výročných správ fondu z rokov 2010 až 2016. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <<http://www.avf.sk/aboutus/annualreports.aspx>>, [cit. 10. 10. 2018].

hrané projekty z celkových 706, to je takmer 29 %. V prípade dokumentárnych projektov fond podporil 456 z 993 žiadostí, čo je bezmála 46 %.³⁹⁾ Napriek tomu, že autori dokumentárnych filmov bojujú s početnejšou konkurenciou, majú výraznejšiu šancu na úspech.

Priority fondu však možno vymedziť i kvalitatívne, nielen na základe rozpočtov. Audiovizuálny fond každoročne vydáva dokument Štruktúra podpornej činnosti Audiovizuálneho fondu na rok..., v ktorom pre daný rok definuje ciele a priority fondu. Štruktúra dokumentu sa v priebehu rokov výrazne nezmenila. Tieto dokumenty obsahujú jednak všeobecné vymedzenie priorít fondu (od roku 2011) a taktiež konkrétne priority na aktuálny rok k daným programom.

Zámerom priorít je [...] klásť v podpornej činnosti aktuálny dôraz na tie oblasti, ktoré vyžadujú zvýšenú pozornosť vzhľadom na svoju dôležitosť v kontexte audiovizuálnej kultúry a priemyslu alebo vzhľadom na svoj krízový stav a potrebu zabezpečiť ďalší rozvoj.⁴⁰⁾

Inými slovami, fond priority jednotlivých programov „využíva na zdôraznenie krátkodobých a strednodobých cieľov rozvoja audiovizuálnej kultúry a priemyslu“.⁴¹⁾ Pre tieto priority môže rada fondu účelovo viazať prostriedky na „zabezpečenie financovania tých projektov, prostredníctvom ktorých sa určené priority uskutočňujú v praxi“.⁴²⁾

V praxi táto špecifická podporná činnosť prebieha tak, že každoročne fond definuje isté priority, ktoré presahujú klasický rámec podpory kinematografického diela. Tieto priority môžu mať neskôr pri rozhodovaní komisie reálny dopad. Ak niektorý z predkladaných projektov spĺňa definované priority a komisia zároveň vyčerpá alokované prostriedky pre danú výzvu, môže rade navrhnúť projekt podporiť nad rámec možnosti výzvy.

V priebehu rokov sa tieto deklarované priority menili. Buď išlo o priority vo vzťahu k cieľovej skupine, ako napríklad diela určené pre detského diváka či mládež, alebo diela s dôrazom na medzinárodný distribučný potenciál. Mohlo ale ísť aj o priority tematické, napríklad o zobrazenie menších (roky 2010 a 2011) či historických udalostí (2015). Z týchto priorít bolo možné v niektorých rokoch vyčítať isté formálne akcenty, ako nekonvenčnosť a experimentálnosť v roku 2010, ale na druhej strane i volanie po žánrových dielach v roku 2016.

Spôsob, akým však boli tieto priority reálne v praxi napĺňané, sa naprieč rokmi líšil. Napríklad v roku 2010 bol vypísaný špeciálny podprogram pre dokumenty s tematikou menších. Na strane druhej, pre dlhometrážne debuty (taktiež prioritou v roku 2010) podprogram vypísaný nebol. Od roku 2013 sú priority definované len slovné, a to spoločne

39) Pozri Audiovizuálny fond, Verejná databáza Audiovizuálneho fondu. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/statistiky_verejne.php>, [cit. 6. 7. 2018].

40) Štruktúra podpornej činnosti Audiovizuálneho fondu na rok 2010. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://www.avf.sk/Libraries/Zakony_a_predpisy/Struktura_podpornej_cinnosti_na_rok_2010.sflb.ashx>, [cit. 10. 10. 2018]. Štruktúra podpornej činnosti Audiovizuálneho fondu na rok 2011. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://www.avf.sk/Libraries/Zakony_a_predpisy/struktura_podpornej_cinnosti_2011.sflb.ashx>, [cit. 10. 10. 2018].

41) Štruktúra... 2013, 2014, 2015 a 2016. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <<http://www.avf.sk/support/structurearchive.aspx>>, [cit. 10. 10. 2018].

42) Tamže.

pre hraný i dokumentárny film. Môžeme diskutovať o tom, či takto definované priority fondu majú teda priamy vplyv na podporované projekty.

Vo výbere podporených projektov sa totiž explicitne tieto priority fondu odrážajú len výnimočne, ak vôbec. Napríklad požiadavka na viacdrojové financovanie, ktorá bola prioritou pre rok 2010, sa síce v hodnoteniach objavuje, ale ani u jedného projektu som nenašiel, že by bol podporený práve pre to, že naplňa túto prioritu. Obdobne je to aj s ďalšími prioritami. V súlade s názormi Kataríny Mišíkovej prezentovanými v úvode sa domnievam, že tieto vo verejných smerniciach definované priority majú len veľmi malý vplyv na reálny výkon rozhodovania komisií.

Kým sa dostanem k prioritám fondu, ktoré dokážeme vyčítať z jednotlivých hodnotení, v krátkosti sa zastavím pri oficiálne definovaných kritériách hodnotenia jednotlivých projektov. Tie sú hodnotené podľa troch samostatných skupín: I. projekt a jeho tvorivé zabezpečenie (umelecký, tvorivý a divácky potenciál projektu, spôsob spracovania, medzinárodný potenciál, obsadenie a realizačný potenciál tvorivého tímu a podiel slovenského zastúpenia na ňom), II. producentské zabezpečenie projektu (rozpočet, jeho primeranosť, producentská stratégia, kvalita realizačného plánu, miera účasti slovenských subjektov, odhadovaný profesijný prínos a ďalšie), III. kredit žiadateľa (doterajšia činnosť žiadateľa, jeho skúsenosti a skúsenosti koprodukčných partnerov).⁴³⁾ Niektoré z týchto kritérií možno jasne odčítať z jednotlivých hodnotení, napríklad divácky či medzinárodný potenciál. S inými, ako s mierou účasti slovenských subjektov v projekte, som sa v žiadnom z hodnotení nestretol. Aj preto som sa rozhodol analyzovať jednotlivé hodnotenia a pokúsiť sa definovať kritériá vyskytujúce sa v hodnoteniach, aj tie, čo sú tam „navyšé“. Ide o kritériá hodnotiteľov, ktoré sa v oficiálnych dokumentoch nevyskytujú.

Priority hodnotiteľov komisie dokumentárneho filmu

V snahe zodpovedať otázku, aké sú priority fondu, predovšetkým v oblasti dokumentu, som sa po zameraní na rozpočty a deklarované priority upriamil i na hodnotenia celovečerných dokumentárnych projektov, ktoré v sledovanom období vznikli a uchádzali sa o podporu na fonde. Z tematickej analýzy týchto hodnotení vyplýva, že jednou z prvých kvalít podporeného projektu by mal byť autor.

Môže byť „skúsený“ ako Paľo Korec⁴⁴⁾ alebo Pavol Barabáš,⁴⁵⁾ ktorého filmy dokonca robia „dobré meno slovenskej kinematografii [i] mimo domácej diváckej obce“ a majú „atrakciu a kultivovaný výraz“.⁴⁶⁾ Iný autor môže byť vnímaný ako „erudovaný“, napríklad

43) Audiovizuálny fond, Zásady, spôsob a kritériá hodnotenia žiadostí o poskytnutie finančných prostriedkov z Audiovizuálneho fondu na podporu audiovizuálnej kultúry. Dostupné online: <http://www.avf.sk/Libraries/Zákony_a_predpisy/VP_3_2018_Zasady_sposob_kriteria_hodnotenia_ziadosti.sflb.ashx>, [cit. 28. 11. 2018].

44) Čákareň, 1407/2013-6/1.2.2. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=3392>, [cit. 15. 2. 2017].

45) *Trou de Fer*, 673/2010-4/1.2.4. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=878>, [cit. 15. 2. 2017].

46) Suri, 296/2013-2/1.2.2. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2695>, [cit. 15. 2. 2017].

Peter Hledík,⁴⁷⁾ „renomovaný“ ako Jaro Vojtek,⁴⁸⁾ kedy „kvalita jeho predošlých filmov“ je „zárukou pre projekt“.⁴⁹⁾ Autor môže byť hodnotený aj ako „skvelý [...] navyiac osobne zaangażovaný v téme“ ako Martin Štrba,⁵⁰⁾ o ktorom tiež jeden z hodnotiteľov explicitne povedal, že jeho skúsenosti sú zárukou úspešného projektu: „[s]kúsený kameraman a súčasne aj autor projektu a jeden z fotografov Slovenskej novej vlny je zárukou, že audiovizuálne dielo Vlna verzus breh bude kvalitné.“ Režisér môže mať tiež napríklad „[n]esporný režijný kreatívny prístup“ ako Lubomír Štecko.⁵¹⁾

Implicitne pozitívne môže byť hodnotený aj celý „realizačný tím“ ako v projekte Pavla Štingla.⁵²⁾ Explicitne pozitívne môže byť hodnotené „dostatočne kvalitné tvorivo-realizačné zázemie“ projektu Pavla Korca,⁵³⁾ „silný mladý autorský tím“ Romana Fábiana⁵⁴⁾ alebo „skvelé tvorivé zázemie“ Martina Šulíka.⁵⁵⁾

Predložený materiál môže svedčiť „o dlhodobej sústavnej a kvalitnej práci skúseného tvorivého tímu“ Ladislava Kaboša,⁵⁶⁾ pričom obdobný argument sa môže objavovať i v ďalšej žiadosti na dofinancovanie, kedy je realizačný tím dokonca „garanciou vysokej kvality diela“⁵⁷⁾ pričom Kabošov prístup bol v inej žiadosti⁵⁸⁾ ocenený ako „pohotový a zodpovedný“. Explicitne boli vo vzorke očakávania vyjadrené aj u Jana Gogolu ml.,⁵⁹⁾ kedy „[a]utorský team dáva silný predpoklad, že vznikne dielo nadčasové“.

Pavol Pekarčík, Ivan Ostrochovský a Peter Kerekes boli zas spoločne označení ako „renomovaní tvorcovia s rozsiahlou filmárskou a producentskou skúsenosťou“⁶⁰⁾ pričom

47) OPUSTENÝ VESMÍR, 251/2014-2/1.5.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2863>, [cit. 15. 2. 2017].

48) CIGÁNI IDÚ DO VOLIEB (pracovný názov Rómovia idú do volieb), 705/2010-4/1.2.6.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=818>, [cit. 15. 2. 2017].

49) TAK ĎALEKO, TAK BLÍZKO..., 234/2013-2/1.2.2.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2723>, [cit. 15. 2. 2017].

50) VLNA VERSUS BREH, 231/2013-2/1.2.2.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2662>, [cit. 15. 2. 2017].

51) ŠTVOREC V KRuhu, 693/2010-4/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=956>, [cit. 15. 2. 2017].

52) EUGENIOVE, 403/2012-3/1.2.7.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2070>, [cit. 15. 2. 2017].

53) EXPONÁTY, ALEBO PRÍBEHY Z KAŠTIELA (prac. názov Exponáty, alebo obrázky z kaštiela), 346/2012-3/1.2.5.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2067>, [cit. 15. 2. 2017].

54) BANÍCKY CHLEBÍČEK, 330/2012-3/1.2.5.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2026>, [cit. 15. 2. 2017].

55) MILAN ČORBA, 204/2014-2/1.2.2.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=4017>, [cit. 15. 2. 2017].

56) VŠETKY MOJE DETI / ALL MY CHILDREN, 158/2011-2/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=1114>, [cit. 15. 2. 2017].

57) VŠETKY MOJE DETI, 1528/2012-4/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2263>, [cit. 15. 2. 2017].

58) FARBY PIESKU, 584/2011-3/1.2.1.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=1398>, [cit. 15. 2. 2017].

59) EXKURZIE, 373/2012-3/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2085>, [cit. 15. 2. 2017].

60) ZAMATOVÍ TERORISTI — produkcia, 679/2010-4/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=816>, [cit. 15. 2. 2017].

Ostrochovský i v ďalšom svojom projekte⁶¹⁾ disponoval „skúseným realizačným tímom“, ktorého súčasťou bol aj „M. Šmok [, ktorý] má skúsenosti s nakrúcaním historických dokumentárnych filmov a seriálov“. Matej Mináč⁶²⁾ má zas „viacročné skúsenosti v audiovizuálnej tvorbe“, čo „je zárukou vzniku kvalitného audiovizuálneho diela“. Niekedy je však dôležité, aby autorka „veľmi dobre poznala“ hlavného hrdinu „a ich blízky vzťah jej umožní zachytiť veľmi osobné rozhovory“ ako Alene Čermákovovej.⁶³⁾

To boli všetky pozitívne prívlastky a odôvodnenia spojené s autorom, ktoré sa v korpuse vyskytli. Negatívne prívlastky som v korpuse našiel tri⁶⁴⁾ a všetky sa vzťahovali k ne-skúsenosti. Raz viedli k nepodpore projektu, pretože autor, Jaroslav Matoušek,⁶⁵⁾ „bez predchádzajúcich skúseností s profesionálnou tvorbou“ predložil „veľmi náročný projekt“. Miro Drobný⁶⁶⁾ zas disponoval tvorivým tímom, ktorý mal „bohaté profesionálne skúsenosti, ale nie v hlavných tvorivých profesiách“. Tu však dôvodom nepodpory nebol len autorský tím, ale hodnotitelia viacnásobne pomenovali projekt ako nepripravený, vnímali ho ako reklamný alebo projekt, s ktorým nechcú spojiť „značku fondu“.⁶⁷⁾ Paradoxne bol hodnotený projekt Jany Čavojskej a Vladimíra Kampfa,⁶⁸⁾ v ktorom „tvorivý tím nemá skúsenosti s realizáciou filmov“, ale samotný projekt podporený bol. Aj keď sa v hodnoteniach objavujú i ďalšie výhrady, napríklad k spracovaniu ukážok či nezabezpečeniu koproducentov. Jediným pozitívnym hodnotením v tejto žiadosti bolo vyslovenie viery v „nadpriemerný tvorivý a umelecký potenciál“ tohto projektu. To dokazuje, že osoba autora nie je jediným kritériom podpory. Koniec koncov, i u autorov, ktorí boli hodnotení pozitívne, boli vyzdvihované i ďalšie kvality projektov.

Za ne môžeme považovať zaujímavú či spoločensky prínosnú tému alebo tému, na ktorú „dokument na Slovensku chýba“.⁶⁹⁾ Zmienok vyzdvihujúcich tému som v korpuse našiel v šiestnástich projektoch. Išlo o témy menších a znevýhodnených skupín,⁷⁰⁾ národnej

61) GARDA, 702/2011-3/1.2.1. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=1467>, [cit. 15. 2. 2017].

62) ZUZANA MINÁČOVÁ — VŽDY MOŽNO ZAČAŤ 20. stor. a začiatok 21. stor. očami slovenskej fotografky, 254/2014-2/1.2.2. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=3874>, [cit. 15. 2. 2017].

63) ANTON SRHOLEC — CESTA, PO KTOREJ SOM IŠIEL, 852/2014-6/1.2.2. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=4568>, [cit. 15. 2. 2017].

64) Pripomínam, že som analyzoval len hodnotenia celovečerných projektov, ktoré nakoniec boli realizované, a projektov, ktoré vstúpili do kín. Predpokladám, že v korpuse nepodporených, nikdy nezrealizovaných projektov, by som takýchto hodnotení našiel omnoho viac.

65) AKCEPTÁCIA, 1526/2013-6/1.2.2. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=3291>, [cit. 15. 2. 2017].

66) RYTMUS: SÍDLISKOVÝ SEN, 1446/2012-4/1.2.4. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2356>, [cit. 15. 2. 2017].

67) Tamže.

68) DANUBE STORY, 1499/2012-4/1.2.5. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2443>, [cit. 15. 2. 2017].

69) ANTON SRHOLEC, c. d.

70) CIGÁNI IDÚ DO VOLIEB, c. d., VŠETKY MOJE DETI, c. d., FELVIDÉK — HORNÁ ZEM, 1377/2011-1/1.2.1. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=1585>, [cit. 15. 2. 2017]. FELVIDÉK — HORNÁ ZEM, 390/2012-3/1.2.4, c. d., TAK ĎALEKO, TAK BLÍZKO..., c. d., ABSOLVENTI, 1555/2011-4/1.2.4. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=1566>, [cit. 15. 2. 2017].

identity,⁷¹⁾ filmy venujúce sa historickým udalostiam, ideálne s presahom do súčasnosti,⁷²⁾ filmy tematizujúce náboženstvo⁷³⁾ či umenie, predovšetkým to audiovizuálne.⁷⁴⁾ Kým hodnotenie autora a jeho tímu oficiálne dokumenty fondu priamo predpisujú, hodnotenie témy a jej spoločenského prínosu už predpísané nie je. Takže niektoré kritériá sú predpísané, iné zas vychádzajú z osobných postojov a priorít hodnotiteľov.

Okrem otázky autora a témy sa v hodnoteniach objavuje množstvo ďalších kritérií. Pravidelne sa v žiadostiach objavuje výhrada voči spracovaniu či pochvala podrobného rozpracovania, čím sa myslí hľadisko vizuálnej a režijnej formy finálneho projektu, primeraného rozpočtu, zabezpečeného koprodukčného vkladu a dobrého, ideálne medzinárodného, distribučného potenciálu. Dobre spracovaný projekt má mať dobré vizuálne materiály (trailer) a musí byť zrozumiteľne napísaný. Čo presne však tieto kategórie znamenajú, nie je možné exaktne určiť. Netvrdím, že ide len o dojem hodnotiteľov, avšak pravdepodobne ide iba o napĺňanie ich nikde nezaznamenej predstavy ideálneho rozpracovania. Z tohto hľadiska je námet podávaný na Audiovizuálny fond samostatný žáner, ktorého pravidlá sa utvárajú v praxi práve cez odozvu, ktorú jeho autori od hodnotiteľov získavajú.

Potenciálny dokumentárny film sa musí ešte často zlučovať s predstavou hodnotiteľov o tom, čo je to dokumentárny film, teda nemá byť komerčný a má byť pre značku AVF prínosom (pozri príklad filmu Mira Drobného vyššie). Zároveň ale nesmie byť omnoho drahší ako ostatné projekty, inak nebude v možnostiach fondu projekt (plne) podporiť, ako sa objavuje naprieč hodnoteniami.

Z vyššie uvedeného vyplýva, že model *ideálneho projektu* je v zásade všezahrňajúci. Preto dochádzam k záveru, že komisia ako celok (v zmysle agregovaných názorov jej jednotlivých členov) nemá špecifické priority a záleží jej na kvalite projektu po všetkých možných stránkach od schopností a skúseností autora cez zaujímavú alebo spoločensky prínosnú tému po kvalitne a podrobne vypracovaný projekt z hľadiska spracovania scenára i predstavy o forme, pripraveného vyváženého rozpočtu, ideálne s koprodukčným vkladom, a dobrého distribučného potenciálu. Žiadosť na výrobu by mala obsahovať i zaujímavé vizuálne ukážky a zároveň musí projekt zapadať do vkusu hodnotiteľov a ich predstáv o tom, čo je komerčné alebo čo by sa so značkou fondu malo spájať.

Argument, že sú dôležité mnohé aspekty a komisia nemá len jednostranne definované priority, podporuje i fakt, že v hodnoteniach sa explicitne objavuje pomeriavanie jednotlivých projektov, ako napríklad v hodnoteniach k filmu FELVIDĚK — HORNÁ ZEM (Vladislava Plančíková, 2014), o ktorom jeden z členov komisie píše: „[j]eden z najlepšie pripravených projektov v tejto výzve, s jasným autorským zámerom a veľmi originálnym

71) KREHKÁ IDENTITA — produkcia, 720/2010-4/1.2.5.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=801>, [cit. 15. 2. 2017].

72) LYRIK, 288/2012-3/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=1994>, [cit. 15. 2. 2017]. GARDA, c. d., BANÍCKY CHLEBÍČEK, 330/2012-3/1.2.5.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2026>, [cit. 15. 2. 2017]. EXKURZIE, c. d., EUGENIOVE, c. d.

73) ARCIBISKUP BEZÁK ZBOHOM... (pracovný názov Príbeh arcibiskupa Róberta Bezáka), 1492/2013-6/1.2.2.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=3299>, [cit. 15. 2. 2017].

74) VLNA VERZUS BREH, c. d., MILAN ČORBA, c. d., ZUZANA MINÁČOVÁ, c. d.

vizuálnym stvárnením.⁷⁵⁾ Som presvedčený, že rozhodnutia sa dejú na základe porovnávania jednotlivých projektov, čo ešte zvyrazňuje požiadavku na naplnenie všetkých kategórií ideálneho projektu. Podobne sa totiž rozhodovalo i v grantovom programe MK SR AudioVízia, čo popísal Peter Michalovič: „[k]aždá komisia má k dispozícii určitý balík financií a určitý počet projektov. Vzájomným porovnávaním potom dospeje k tomu, čo považuje za kvalitné, a tým projektom sú pridelené financie na realizáciu.“⁷⁶⁾

To, že sú projekty často zoradené podľa preferencií jednotlivých členov a následne sú im pridané body tak, aby bolo dosiahnuté toto poradie, mi potvrdili i dvaja z členov komisie, ktorých identitu zámerne anonymizujem.⁷⁷⁾ Takáto prax je ale v zásade v rozpore s nastavením mechanizmu hodnotenia, pretože poradie by malo určiť hodnotenie jednotlivých projektov a nie naopak. Ak by si komisia osvojila jasne dané kritériá fondom, tak by zostavovanie poradia jednotlivých projektov bolo jasným výstupom tohto hodnotenia. Takto sa môžu do hry dostávať ďalšie nevyslovené či nevedomé kritériá hodnotiteľov. To nemusí byť nutne ani pozitívne, ani negatívne. Aký vplyv na výber podporených projektov by to malo, je ťažké predpokladať. Myslím si, že takýto systém by bol prehľadnejší pre tých producentov, ktorí nedokážu preferencie jednotlivých hodnotiteľov odhadnúť dostatočne komplexne. Napríklad preto, že ich osobne nepoznajú.⁷⁸⁾

Vznik fondu. Konflikt i zmierenie v rozprave v parlamente

V druhej časti tejto štúdie sa pokúsim zrekonštruovať verejný diskurz o Audiovizuálnom fonde naprieč poslednými rokmi. Zameriam sa na tri dôležité časti tohto diskurzu: financovanie fondu, jeho organizačnú štruktúru a transparentnosť rozhodovania fondu, pričom druhé dve na seba bezprostredne nadväzujú. Budem vychádzať z viacerých verejne dostupných materiálov. Najprv prinesiem závery analýzy prepisov rozpravy v Národnej rade Slovenskej republiky, keď zákon vznikal. Tie následne doplním o analýzu samotných dokumentov legislatívneho procesu (samotný zákon, jeho dôvodová správa a pozmeňovacie návrhy). Tieto dáta slúžia ako širší kontext pre mediálny diskurz. Jeho hlavnými aktérmi boli predovšetkým slovenskí dokumentaristi, ktorí sa k fungovaniu fondu verejne vyjadrovali. Tí spolu s nebohým právnikom Ernestom Valkom v roku 2010 pripravovali návrh novely zákona o AV fonde, ktorý mám k dispozícii a taktiež poslúži na definovanie širšieho kontextu.

75) FELVIDÉK — HORNÁ ZEM, 390/2012-3/1.2.4, c. d.

76) 15 rokov dokumentárneho filmu. *Kino-Ikon* 12, 2008, č. 1, s. 112. Pozri tiež Miroslav Vlček, Verejné prosiedky ako spôsob cenzúry. Požiadavky na vstup do rádu diskurzu slovenského dokumentu. In: Martin Kaňuch (ed.), *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom 2018, s. 220–232.

77) V osobných rozhovoroch s autorom na prelome rokov 2017 a 2018.

78) Verejná prezentácia fondu cez samotné hodnotenia môže viesť k rôznym stratégiám jednotlivých producentov. Z doteraz realizovaných rozhovorov s producentmi som zistil, že niektorí tvrdia, že často hodnotenia nečítajú, iní ich čítajú, no neprispôbujú sa im a iní zas podávajú rovnaký projekt tak dlho, kým v konkurencii ostatných projektov obstoja alebo to komisiu „prestane baviť“. Tieto stratégie mi predstavili samotní producenti v rozhovoroch na prelome rokov 2017 a 2018. Zámerne neuvádzam ďalšie podrobnosti ani nepriradujem jednotlivé stratégie ku konkrétnym producentom, pretože výskum ešte stále trvá.

Predchodca Audiovizuálneho fondu, grantový program AudioVízia Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, ktorý vznikol v roku 2004, bol podľa dôvodovej správy k predkladanému návrhu zákona o AVF schopný podporiť len 15 % požadovaných nákladov na vývoj, výrobu, produkciu a ďalšie činnosti v audiovizii.⁷⁹⁾ Tento stav bol normotvorcami vnímaný ako nedostatočný. Predovšetkým v kontexte nízkeho výkonu slovenskej kinematografie.

Vtedajší minister kultúry, Marek Maďarič (SMER-SD), v rozprave o vládnom návrhu zákona povedal, že účelom zákona je „zabezpečiť a vytvoriť podmienky na oživenie domácej audiovizuálnej tvorby a slovenskej kinematografie zvlášť“. Vyjadril tiež svoje presvedčenie, že v porovnaní s programom AudioVízia pôjde „o transparentnejší, nezávislejší systém financovania audiovizie a čo je najpodstatnejšie, systém, ktorý pre našich tvorcov, producentov, zabezpečí vyššiu finančnú podporu“.⁸⁰⁾ S odstupom času môžeme tvrdiť, že k navýšeniu finančnej podpory došlo. Program AudioVízia, podľa slov ministra v rozprave, prerozdieval približne 100 miliónov korún, čo je približne 3,3 milióna eur. V roku 2010 fond prerozdělil už 5,66 milióna eur a táto suma stále rastie. Jej nárast zabezpečilo práve viacdrojové financovanie (vyššie spomínané príspevky iných subjektov, teda príspevky podľa paragrafov 24 až 28 zákona o AVF) a v nasledujúcich rokoch vyšší príspevok od štátu, ktorý je pre rok 2018 takmer dvojnásobný.

Práve isté aspekty viacdrojového financovania boli kritizované Magdalénou Vášáryovou (SDKÚ, vtedy v opozícii) a v rovnakom vyznení i Tomášom Galbavým (SDKÚ). Podľa Vášáryovej bol prvým problémom fakt, že väčšina financií fondu pochádza od štátu, čo v čase nastupujúcej ekonomickej krízy považovala za riziko. Štátny príspevok sa mohol podľa zákona kedykoľvek zmeniť, a tak by mohol fond ľahko prísť o väčšinu svojich prostriedkov. NR SR sa ale nakoniec podarilo prijať pozmeňovací návrh zákona, podľa ktorého štátny príspevok do fondu „nesmie byť menší ako celková suma príspevkov [právnických] osôb, podľa § 24 až 28, za posledný kalendárny rok“.⁸¹⁾ Tým sa do zákona dostala istá garancia minimálneho príspevku zo strany štátu, čo ocenil aj minister Maďarič slovami, že podobný záväzok v pracovnej verzii zákona bol, no: „[n]arazili sme na ministerstvo financií, to poviem otvorene, ale v zásade budem rád, ak mi poslanci pomôžu a takýto záväzok v návrhu zákona bude. Takže ja ho akceptujem a ja s tým súhlasím.“⁸²⁾

Z dlhodobého hľadiska, v porovnaní s programom AudioVízia, množstvo prerozdelených prostriedkov filmárom výrazne vzrástlo. Od jeho vzniku až dodnes rastie i množstvo prerozdelených prostriedkov fondom, pretože narastá príspevok fondu od štátu. Ostatné organizácie prispievajú fondu relatívne stabilnou sumou. Obavy, že financovanie fondu nie je dlhodobo udržateľné, ktoré boli vznesené v rozprave, sa teda nepotvrdili, k čomu ale možno prispel i pozmeňovací návrh Vášáryovej k štátnemu príspevku do fondu. Predovšetkým ale za to môže fakt, že ministerstvo financií tento príspevok dlhodobo navyšuje.

79) Dôvodová správa k zákonu č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde.

80) Rozprava k prvému čítaniu zákona z 27. schôdze NR SR, dňa 10. 9. 2008. *Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky. Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna*. Dostupné online: <<http://www.psp.cz/eknih/2006nr/stenprot/027schuz/s027008.htm>>, [cit. 17. 10. 2018].

81) § 29 zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov.

82) V roku 2017 došlo k ďalšej novelizácii zákona o Audiovizuálnom fonde vo veci štátneho príspevku cez zákon č. 138/2017 Z. z. o Fonde na podporu kultúry národnostných menšín a o zmene a doplnení niektorých zákonov. Podľa tejto novelizácie tvorí príspevok od štátu minimálne 6 miliónov eur.

Ďalší problém v oblasti financovania vyjadrila Vášáryová i k príspevkom iných organizácií, predovšetkým komerčných televízií. Zákon totiž v závere obsahoval prechodné ustanovenie, ktoré skracovali povolený čas, v ktorom mohla vtedajšia Slovenská televízia (dnes Rozhlas a televízia Slovenska) vysielat' reklamu.

Na druhej strane je časť jeho [Audiovizuálneho fondu] financií založená na ochote vysielateľov z licencie, to znamená hlavne TV JOJ a Televízie Markíza, zaplatiť do fondu do 35 miliónov korún ročne, spoločne 70. Vzhľadom na to, že by si títo vysielatelia mali do troch rokov rozdeliť medzi seba niekoľko 100-miliónový balík reklamy Slovenskej televízie, [...] dovoľím si vysloviť podozrenie, že možno len preto súhlasili s touto smiešnou platbou do fondu.⁸³⁾

Neskôr ešte tento argument doplnila: „týmto návrhom zákona jedna verejnoprávna inštitúcia likviduje druhú verejnoprávnu inštitúciu. To považujem za neudržateľné.“⁸⁴⁾ Nasledujúca nutnosť RTVS výrazne dofinancovať z tzv. „zmluvy so štátom“, čiastočne legitimizuje Vášáryovej obavy.

Vášáryová ešte k tomuto spôsobu financovania povedala: „[...] musíme si položiť otázku, či tento, mne to pripadá skôr až súkromný dohovor ministra s TV JOJ a Markíza, asi pravdepodobne nebude trvácny zdrojom financií pre fond.“⁸⁵⁾ I keď sa táto obava nepotvrdila, súkromní vysielatelia do fondu stále prispievajú. Žiaden súkromný dohovor sa síce nikdy fakticky nepotvrdil, no z hľadiska formovania diskurzu o fonde je toto tvrdenie pozoruhodné. Vášáryová ním totiž vytvára predstavu istých zákulisných dohovorov ministra a stavia sa do ostrého odporu voči jeho osobe a tiež fondu. Naznačuje isté podvádzanie, ktoré je spojené s diskurzom o fonde i neskôr.

Prvé mesiace fungovania fondu. Filmári verzus Patrik Pašš

Prvýkrát fond rozhodol o prerozdelení finančných prostriedkov v marci 2010. S týmto obdobím sa spája množstvo kontroverzií. V prvej výzve fondu bola totiž takmer pätina všetkých prerozdelených prostriedkov udelená spoločnosti TRIGON PRODUCTION s. r. o. a Artreal s. r. o. Zakladateľom a štatutárom prvej je vtedajší predseda Rady AVF, Patrik Pašš, a v čele druhej spoločnosti stála toho času podpredsedníčka rady, Petronela Kolevská. Na tento stav upozornili filmári najprv v neverejnej výzve Audiovizuálnemu fondu. Následne sa s nimi 29. 4. 2010 stretla časť členov Rady AVF, kde členovia iniciatívy tlmočili, že: „pre budúce dobré meno tejto verejnej inštitúcie považujeme za nevyhnutné vyvolanie konkrétnej zodpovednosti za morálne a profesionálne zlyhanie Fondu.“⁸⁶⁾

83) Rozprava k prvému čítaniu zákona z 27. schôdze NR SR, dňa 10. 9. 2008. *Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky. Společná české-slovenská digitální parlamentní knihovna*. Dostupné online: <<http://www.psp.cz/eknih/2006nr/stenprot/027schuz/s027010.htm>>, [cit. 17. 10. 2018].

84) Tamže.

85) Tamže.

86) Za transparentný a spravodlivý Audiovizuálny fond. Dostupné online: <<https://sites.google.com/site/list-fondu/home>>, [cit. 25. 3. 2018].

Zodpovednosť nesie podľa nás predovšetkým predseda Rady Fondu Patrik Pašš, a to ako predseda riadiaceho orgánu fondu i ako najvýraznejší nositeľ konfliktu záujmov. Ako predseda Rady svojim podpisom menoval do funkcií členov odborných komisií, ktorí následne hodnotili žiadosti jeho spoločnosti, a zároveň je on osobou, ktorá v mene Fondu koná — čiže podpisuje aj zmluvy na pridelené dotácie.⁸⁷⁾

Tak prezentovali svoje hlavné výhrady autori výzvy cez svojich hovorcov Mária Homolku, Petra Kerekesa, Zuzanu Mistríkovú, Michala Strussa a Marka Škopa.

O ich výhradách však vtedajšia Rada AVF nerokovala, ako filmári upozornili ministra kultúry, Mareka Maďariča, vo svojom liste zo 17. mája, s ktorým text výzvy i svoje výhrady zverejnili. Pod túto výzvu sa neskôr podpísalo až 89 tvorcov a producentov. V liste Maďaričovi žiadali vyvodenie konkrétnej zodpovednosti za „morálne i profesionálne zlyhanie fondu“.⁸⁸⁾ Minister na portáli ministerstva kultúry reagoval, že odvolanie člena rady by bolo nezákonné a bolo by v rozpore s nezávislosťou fondu od ministerstva, ktorú filmári pred vznikom fondu požadovali.⁸⁹⁾

Mediálny ohlas bol na jednej strane strohý a vecný. Denník SME či portály mediálne.sk a webnoviny.sk uverejnili príznakovo nezafarbené správy s titulkami o tom, ako filmári od Maďariča požadujú odvolanie Pašša, kde sumarizujú list filmárov ministrovi. O čosi príznakovejší je titulok bulvárnejšieho portálu topky.sk: „Bezradní filmári: Pašš v konflikte záujmov, mal by odísť“.⁹⁰⁾ I keď titulok vytvára dojem, že filmári nedokážu fungovanie inštitúcie, ktorá im prerozdeľuje prostriedky, ovplyvniť, samotný text správy je obdobne vecný ako vyššie uvedené správy.

Oproti vecným správam stojí článok Kristíny Kúdelovej pre kultúrnu sekciu denníka SME s titulkom „Filmári prežívajú druhú Kolibu“.⁹¹⁾ Titulok článku jasne odkazuje na historické udalosti privatizácie filmových štúdií na Kolibe, ktorá je dodnes vnímaná ako likvidácia slovenského porevolučného filmového priemyslu.⁹²⁾ V závere článku je ale ešte text režiséra Mareka Šulíka, s názvom „Asi sme príťažou“, ktorý ešte viac akcentuje vzťah, v ktorom filmári stoja „na odlišnej strane“ ako zástupcovia fondu. Šulík priamo píše:

Myslím si, že im prekážame, sme príťažou, riadia ďalší postup tak, že to celú situáciu iba komplikuje a naťahuje. Hrajú s nami divadlo. Stojíme na dvoch odlišných stranách vo veci etiky, a to ma naplňa trdnomyseľnosťou. Podľa mňa by rada fondu

87) Tamže.

88) Otvorený list ministrovi kultúry SR. Dostupné online: <<https://sites.google.com/site/listfondu/home/otvoreny-list>>, [cit. 25. 3. 2018].

89) Anon., MAĎARIČ: Odvolaním Pašša by som porušil zákon. 2010. *Aktuality.sk*, 27.05.2010. Dostupné online: <<https://www.aktuality.sk/clanok/164384/madarc-odvolanim-passa-by-som-porusil-zakon>>, [cit. 25. 3. 2018].

90) Anon., Bezradní filmári: Pašš v konflikte záujmov, mal by odísť. *Topky.sk*, 18. 5. 2010. Dostupné online: <<https://www.topky.sk/cl/10/729479/Bezradni-filmari--Pass-v-konflikte-zaujmov--mal-by-odist>>, [cit. 25. 12. 2018].

91) Kristína Kúdelová, Filmári prežívajú druhú kolibu. 2010. *SME.sk*, 15. 5. 2010. Dostupné online: <<https://kultura.sme.sk/c/5372580/filmari-prezivaju-druhu-kolibu.html>>, [cit. 25. 3. 2018].

92) Pozri Václav Macek, c. d.

mala byť odvolaná a obsadená novými, čistými ľuďmi a nie pokrivenými byrokratmi. Je to možno naivné, ale ja som si už na seba zvykol.⁹³⁾

Kým sprvu Vášáryová pri vzniku fondu prezentovala len domnienky o výhodách, ktoré mal Maďarič z nového zákona o AVF čerpať, v tomto prípade už vidíme samotné udalosti, van Dijk by ich nazval akciami, ktoré nastavenie asymetrických vzťahov ukazujú. Navyše už v samotnom výroku Šulíka vidíme naratív „odlišných strán“, teda konfliktu my verzus oni. Táto asymetria sa presúva i do lexikálnej roviny. Marek Šulík sa jasne vyhraňuje voči reprezentantom fondu, ktorých nazýva pokrivenými byrokratmi, a stavia sa na stranu eticky čistejších.

Neskôr sa situácia boja filmárov proti predstaviteľom fondu, v tomto prípade konkrétne Zuzany Piussi proti Patrikovi Paššovi, vyhrotila podaním podnetu Zuzany Piussi a Maroša Beráka Európskej komisii na preskúmanie činnosti Audiovizuálneho fondu v súvislosti s poskytovaním neoprávnenej štátnej pomoci a porušovaním pravidiel na ochranu hospodárskej súťaže. Ťažiskom sťažnosti, ktorú formálne podával Maroš Berák, druhý konateľ vedľa Zuzany Piussi spoločnosti Ultrafilm s. r. o., bola domnienka, že príspevky fondu a príspevky STV zo zmluvy so štátom „deformuj[ú] trh a zvyhodňuj[ú] skupinu producentov, ktorí sú schopní ovplyvňovať rozhodovanie o verejných zdrojoch vo svoj prospech“.⁹⁴⁾

O zámere podať túto sťažnosť Piussi informovala fond listom 17. 3. 2010. Okrem odstúpenia Patrika Pašša žiadala i pozastavenie doterajších procesov rozdeľovania prostriedkov. Šmatlák jej oznámil, že k takémuto rozhodnutiu nevidí právny ani vecný dôvod.

Verím, že si uvedomujete možné dôsledky svojho podania Európskej komisii, ako aj dôsledky konania, ku ktorému ma vyzývate. Nevyhnutným a zákonným dôsledkom zastavenia činnosti fondu by totiž bolo najmä zastavenie mnohých aktivít v oblasti audiovizuálnej kultúry [...], a to až do definitívneho vyriešenia celej veci. Asi Vám vôbec nie je zrejmé, aký dlhý čas by si toto Vami požadované zastavenie činnosti fondu a „náprava súčasného stavu“ vyžiadali. [...] Ste pripravená niesť za vyvolanie takéhoto stavu osobnú zodpovednosť voči všetkým svojim kolegom a ďalším subjektom v audiovizii, ktorí by tak prišli o prácu aj možnosť uskutočniť svoje tvorivé alebo podnikateľské zámery? Ak by ste aj odpovedali na túto otázku kladne, musím Vašu požiadavku označiť za nezodpovednú voči celému audiovizuálnemu prostrediu.⁹⁵⁾

Vyššie uvedený citát je zaujímavý ako v rovine formálnej, tak v rovine obsahovej. Po formálnej stránke je zaujímavé priame adresovanie Zuzane Piussi, keď Šmatlák hovorí o jej „osobnej zodpovednosti“ za vyvolanie stavu, v ktorom by bol fond zrušený. V rovine obsahovej však takéto tvrdenie rozhodne neobstojí, pretože prípadný stav v rozpore s európskymi reguláciami nijakým spôsobom nezapríčinila Piussi a nenesie za neho právnu zodpovednosť, aj keď sa o dotácie v minulosti uchádzala, ako na inom mieste v liste pod-

93) Kristína Kúdelová, c. d.

94) Z formulára sťažnosti podaného 12. 5. 2011 Marošom Berákom dostupnom v archíve autora.

95) List M. Šmatláka adresovaný Zuzane Piussi dňa 29. 3. 2010. Dostupné online: <<https://www.slideshare.net/guestc27e91/avf-odpoved-na-list-z-piussi-29-3-2010>>, [cit. 25. 3. 2018].

týka Šmatlák. Za možný protiprávny stav konfliktu záujmov či protiprávnej štátnej pomoci by sa v prípade rozhodnutia EK o pozastavení činnosti fondu mali zodpovedať (v prenesenom slove zmysle) zákonodarcovia, ktorí zákonne tomuto konfliktu nezamedzili, a minister, ktorý vymenoval členov rady (či riaditeľa) v možnom konflikte záujmov. EK nakoniec nerozhodla, že by v súvislosti s fondom šlo o protiprávnu štátnu pomoc.⁹⁶⁾

Zo strany Šmatláka ide teda o akýsi logický lapsus, možno až zámerný útok na osobu Zuzany Piussi cez snahu prisúdiť jej zodpovednosť za dôsledky pozastavenia činnosti fondu, a tým ju postaviť do zdanlivej opozície „voči všetkým svojim kolegom a ďalším subjektom v audiovizii“. Takýto rétorický akt by mohol naznačovať potenciálnu zmenu aktérov stojacich na konfliktnej línii „my“ verzus „oni“. V prípade pozastavenia činnosti fondu mohla byť Zuzana Piussi, i vďaka tejto rétorike, označená ako tá, ktorá poškodila filmárom. Takáto stratégia ale nemala v diskurze väčšiu odozvu práve preto, že EK sa nerozhodla pozastaviť činnosť fondu.

V rovnakom období pracovala Zuzana Piussi, Maroš Berák a právnická kancelária Ernesta Valka na novele zákona o Audiovizuálnom fonde. Jedným z cieľov tejto novely bolo do zákona zaviesť ustanovenia, podľa ktorých sa vedľa členov odborných komisií (ako bolo v zákone od začiatku), nemohli o príspevok z fondu uchádzať ani členovia Rady AVF, ani jeho riaditeľ. Táto ich iniciatíva sa nedočkala zdarného konca.⁹⁷⁾

Problémy spojené s konfliktom záujmov boli vyriešené až s nástupom nového ministra kultúry, Daniela Krajcera (SaS). Fond totiž v auguste 2010 prijal smernicu, podľa ktorej sa o dotáciu nesmú uchádzať členovia odborných komisií, dozornej komisie, rady fondu, riaditeľ ani osoby im blízke.⁹⁸⁾ Tieto osoby ani nemôžu mať priamy podiel na projekte, ktorý sa o prostriedky uchádza. Či už ide o podiel producentský, distribučný alebo podiel majetkový na osobe žiadateľa.⁹⁹⁾ Tento stav pretrváva dodnes a upravuje ho Smernica o zamedzení konfliktu záujmov, vnútorný predpis AVF č. 2/2017 z 27. 6. 2017. V zákone také-

96) Odpoveď dostal Berák poštou, verejne dostupná nie je a sám Berák nevie, či ňou ešte disponuje. 16. 1. 2018 ma e-mailom informoval, že ju nevie nájsť.

97) Súčasťou tejto novely boli aj mechanizmy, ktoré mali podľa autorov zmierniť sústredenie moci v rukách rady fondu. Podľa súčasnej právnej úpravy radu vymenúva minister na návrh osôb pôsobiacich v audiovizii. Podľa tejto novely mali byť členovia rady losovaní zo súboru navrhnutých kandidátov. „Táto metóda má za bezpečie, že rada nebude z dlhodobého hľadiska pod priamym vplyvom žiadnej politickej strany ani podnikateľskej skupiny,“ píše sa v dôvodovej správe novely. Tento návrh bol právnikmi (nie je zrejmé, či šlo priamo o Valka alebo jeho kolegov, v poznámke je použitý plurál) komentovaný, že pri zaradení losovania by sa vytratila priama zodpovednosť ministrovi, a teda za vylosovaných by nebol zodpovedný nikto. Vnútorné kompetencie fondu mala upraviť aj zmena voľby riaditeľa. Podľa súčasnej úpravy riaditeľa volí a odvoláva rada, podľa predloženej novely mal riaditeľa vymenúvať minister na základe výberového konania. Novela mala tiež do zákona zaviesť úpravu, ktorá by zamedzila konfliktu záujmov, podobne ako to robí vnútorný predpis fondu prijatý neskôr. Ďalej prináša povinnosť zverejňovať hodnotenia projektu (v súčasnom stave túto povinnosť ukladajú vnútorné predpisy), no novinkou v hodnotení je nutnosť finančnej analýzy projektu ešte pred posudzovaním odbornou komisiou. Kto presne by rozpočty hodnotil z novely, tak ako bola dopracovaná, nie je zrejmé.

98) Podľa § 116 Občianskeho zákonníka je blízkou osobou príbuzný v priamom rade, súrodenec a manžel; iné osoby v pomere rodinnom alebo obdobnom sa pokladajú za osoby seba navzájom blízke, ak by ujmu, ktorú utrpela jedna z nich, druhá dôvodne pocítovala ako vlastnú ujmu.

99) Anon., Krajcer: O dotácie nebudú môcť žiadať ľudia blízki Audiovizuálnemu fondu. *Medialne.etrend.sk*, 16. 8. 2010. Dostupné online: <<https://medialne.etrend.sk/televizia/krajcer-o-dotacie-nebudu-moct-ziadat-ludia-blizki-audiovizualnemu-fondu.html>>, [cit. 25. 3. 2018].

to zakotvenie ale dodnes nie je. Každopádne takéto rozhodnutie výrazne zmiernilo konflikt filmárov a zástupcov fondu, ktorý sa až do roku 2013 neobnovil.

K zvýšeniu transparentnosti, a teda zmierneniu konfliktu filmárov a fondu, došlo aj vďaka zavedeniu povinnosti zverejňovať slovné hodnotenia komisie k jednotlivým projektom, ako aj bodovania týchto projektov, ktoré filmári v úvode roka 2010 tiež požadovali. O tom, do akej miery tieto hodnotenia či bodovanie odzrkadľujú realitu rozhodovacieho procesu v komisii, som uvažoval už vyššie.

Ďalším zo zaujímavých výsledkov vývoja v roku 2010 bol aj vznik Asociácie nezávislých producentov, ktorá združuje časť filmových profesionálov, ktorí v roku 2010 vystupovali proti fondu. Paralelne vedľa nej na Slovensku ešte funguje Slovenská asociácia producentov v audiovizíii (vznikla v roku 2001), kde je medzi zakladajúcimi členmi i spoločnosť Patrika Pašša. Toto delenie má teda na Slovensku i ďalší, inštitucionalizovaný rozmer.

Neskorší verejný diskurz o fonde. Dali ste nám úplatok?

Úpravou vyššie uvedených problémov mediálny diskurz o fonde neustal. V nasledujúcich rokoch sa fond ale väčšinou spomínal ako podporovateľ filmov, festivalov a kín. Dochádzalo k istému budovaniu značky fondu.

Výraznejší zásah do mediálneho priestoru vyvolala faktická poznámka Magdalény Vášáryovej v roku 2014 po vystúpení Mareka Maďariča pri mimoriadnej schôdzi NR SR, kde sa prerokovával opozičný návrh na odvolanie vtedajšieho premiéra Róberta Fica.

Ale, pán minister, keď už tak plamenne rečnite, chcela by som využiť túto príležitosť a verejne vás upozorniť, že v štruktúrach, ktoré ste postavili, napríklad Audiovizuálny fond, sa začína rozmáhať korupcia viacej, než bolo doteraz zvykom. Ja stále počúvam, že z jednej, z druhej strany zatiaľ vyžadujú 10 %, 10 % za to, že schvália projekt Audiovizuálneho fondu. Samozrejme, je veľmi ťažké získať dôkazy, ale počúvam to, pán minister. Ja viem, že ste nastavili tú štruktúru tak, že nenesiete žiadnu zodpovednosť, ale vy ste tú štruktúru takto postavili a ja som to vtedy kritizovala, že nikto nebude zodpovedný, že nikto neponesie zodpovednosť.¹⁰⁰⁾

Na toto vystúpenie reagoval riaditeľ fondu Šmatlák zaslaním e-mailu všetkým žiadateľom, v ktorom sa ich pýta, či sa stretli s korupciou pri poslednej výzve. Následne Vášáryová pozvala na stretnutie rady fondu, no podľa zápisov z rád tam neprišla. Pre Denník N reagovala: „[t]ento e-mail je pre mňa dôkazom, že tá korupcia tam je. Takto postupovali v komunistickom režime: Vy, ktorí ste od nás závislí, usvedčte nás, že nie sme korupční. To kde sme?“¹⁰¹⁾ Znova vidíme objavovanie sa opozície my (Vášáryová, SDKÚ, filmári) a oni (Maďarič, SMER-SD, fond).

100) Rozprava z dňa 10. 11. 2014. *MediaPortál. Národná rada Slovenskej republiky*. Dostupné online: <<http://tv.nrsr.sk/transcript?id=131983>>, [cit. 25. 3. 2018].

101) Monika Tódová: Dali ste nám úplatok? Pýta sa umelcov Audiovizuálny fond. *Denník N*, 20. 11. 2014. Dostupné online: <<https://dennikn.sk/4477/dali-ste-nam-uplatok-pyta-sa-umelcov-audiovizualny-fond>>, [cit. 25. 3. 2018].

Na e-mail od fondu reagoval i režisér Peter Begányi.

Problém fondu tkvie v práci takzvaných odborných komisií. Korupcia vo všeobecnosti nie je nič iné ako skutočnosť, že niektorí uchádzači o verejné zdroje majú menšie šance ako iní, hoci predkladajú kvalitné projekty za oveľa výhodnejšiu cenu. Radšej sa dôkladne pozrite na prepojenia jednotlivých členov komisií a žiadateľov, ktorým sa najviac darilo.¹⁰²⁾

Vidíme teda, že podozrenia z transparentnosti výberu podporených projektov pretrvávajú aj po systémových zmenách vo fungovaní fondu. Vytráca sa explicitná opozícia filmári verzus fond, pretože do otvoreného sporu s fondom nevstúpil žiaden filmár, no vo vyjadreniach ostáva stále implikovaná. Ilustruje ju práve Begányiho výrok o tom, že niektorí uchádzači majú menšie šance ako iní. Môže to tiež znamenať, že diskurz založený na opozícii filmári verzus fond sa premení na diskurz založený na spore viac a menej úspešných filmárov z hľadiska udelenej dotácie.

Diskusia

Pozoruhodne sa vyvíjal mediálny diskurz o fonde i v čase písania tohto textu. Do verejnej debaty o fonde znova vstúpil Maroš Berák, ktorého podnety viedli stranu SaS k príprave novely zákona o AVF.¹⁰³⁾ Momentálne je tento spor v mediálnom diskurze reflektovaný ako spor filmárov a poslancov, pričom filmári sa búria proti snahám poslancov SaS meniť status quo. To, že iniciátorom tejto zmeny je filmár Maroš Berák, je pre médiá nedôležité. A to je zaujímavá premena, pretože, ako som ukázal vyššie, boli to práve filmári, medzi nimi Berák, ktorí chceli status quo meniť. To by mohlo ukazovať, že väčšina filmárov je už so súčasným stavom viac-menej spokojná, pretože proti navrhovanej zmene strany SaS vystúpilo množstvo relevantných organizácií i združení, vedľa fondu aj Slovenský filmový ústav, Slovenská filmová a televízna akadémia, Asociácia nezávislých producentov, Asociácia producentov animovaného filmu, Združenie prevádzkovateľov kín či predstavitelia filmových festivalov.¹⁰⁴⁾ Či už takýto výrazný odpor vyvolala spokojnosť so súčasným stavom, alebo len výrazná nespokojnosť s predkladaným návrhom, možno na základe mediálnych výstupov o fonde len ťažko rozhodnúť. Avšak s výnimkou tejto udalosti nie je téma Audiovizuálneho fondu pre médiá od roku 2014 príťažlivá.

U iných (nielen verejných) inštitúcií sa často stáva, že debatu o ich fungovaní vo verejnom diskurze otvorí rozhodnutie tejto inštitúcie, s ktorým časť verejnosti nesúhlasí.¹⁰⁵⁾

102) Tamže.

103) Pozri napríklad Matúš Kvasnička, Poslanci verzus filmári. Budú filmy opäť kontrolovať politici? *Pravda*, 6. 6. 2018. Dostupné online: <<https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/472366-poslanci-verzus-filmari-budu-filmy-opat-kontrolovat-politici>>, [cit. 25. 3. 2018].

104) Tamže.

105) Pozri napríklad Stanislav Stankoci – Bohunka Koklesová, Otvorený list Fondu na podporu umenia. Dostupné online: <<https://www.vsvu.sk/o-nas/aktuality/pozvanky/otvoreny-list-fondu-na-podporu-umenia>>, [cit. 16. 12. 2018] alebo anon., Kauza Fondu na podporu kultúry národnostných menšín: Pochybné tran-

V prípade Audiovizuálneho fondu môže ísť napríklad o podporenie projektu, ktorý bude v konečnom dôsledku nejakým spôsobom problematický. Slovenské mediálne prostredie na časť takýchto rozhodnutí fondu vôbec nereagovalo. Príkladom môže byť fikčný film Ondreja Šulaja AGÁVA (2016), zhodou náhod (?) produkovaný spoločnosťou Patrika Pašša, ktorý získal veľmi zlé kritické ohlasy. AGÁVA bola podporená veľkým finančným obnosom (500-tisíc eur z deklarovaného celkového rozpočtu 645-tisíc). Jej nízke kvality okrem kritikov tematizovali i filmári.¹⁰⁶⁾ Nad paradoxom vysokej podpory a kritického neúspechu sa pozastavovala i odborná verejnosť.¹⁰⁷⁾

Ako problematickejšie sa zdajú byť nedokončené projekty. V roku 2015 si skupina filmárov pýtala vyúčtovanie vtedy ešte len pripravovaného filmu ÚNOS (Mariana Čengel Solčanská, 2017) producenta Milana Stráňavu.¹⁰⁸⁾ Ďalší z nedokončených filmov Milana Stráňavu uvádza ako argument v prospech zmeny fungovania systému Richard Sulík, predseda SaS, ktorá pripravuje vyššie spomenutú novelu zákona o AVF.¹⁰⁹⁾ Ide o film GENERÁL (Mariana Čengel Solčanská), ktorého dokončenie je deklarované na rok 2019¹¹⁰⁾ a od fondu dostal už bezmála deväťstatisíc eur. Natáčanie tohto filmu malo skončiť v máji 2018 a podľa Sulíka ešte ani nezačalo. Či bude film dokončený včas a ak nie, prečo, je rozhodne z produkčného hľadiska zaujímavé sledovať. Pre poznanie o tom, ako funguje mediálny diskurz o fonde, je ale zaujímavé to, že tak ako bol „nepriateľom“ v roku 2010 Patrik Pašš, tak sa v týchto dňoch obdobne stáva „nepriateľom“ Milan Stráňava. Avšak v oveľa menšom rozsahu. V snahe pochopiť fungovanie diskurzu o fonde bude dôležité sledovať, ako inštitúcia a prostredie, ktoré ju určuje (parlament a koniec koncov i filmári), zareagujú na terajšie dianie. Najdôležitejší bude ale predovšetkým vývoj po voľbách na jar 2020. V prípade, že by ministerstvo kultúry získala napríklad SaS alebo by mala silnú pozíciu v novej vláde a bola by schopná presadiť zásadné zmeny, mohlo by to znamenať i zmenu v samotnej inštitúcii AVF. Vzhľadom na vyššie zmienené problematické dotácie by mohla s takýmto zámerom získať veľa mediálneho priestoru.

sakcie a rodinkárstvo, OLaNO viní Most-Híd. *Nový Čas*, 6. 6. 2018. Dostupné online: <<https://www.cas.sk/clanok/702811/kauza-fondu-na-podporu-kultury-narodnostnych-mensin-pochybne-transakcie-a-rodinkarstvo-olano-vini-most-hid>>, [cit. 16. 12. 2018].

106) V týchto súvislostiach bola spomínaná viacerými filmármi v rozhovoroch s autorom, ktoré sú súčasťou väčšieho výskumu autora a boli realizované na prelome rokov 2017 a 2018.

107) Pozri Václav Macek, *Hraný film v roku 2016*. In: Jana Dudková – Katarína Mišíková (eds.), *Slovenský film v roku 2016. Zborník hodnotiacich príspevkov z Týždňa slovenského filmu*. Bratislava: FTF VŠMU, SFTA, SFÚ 2017.

108) Iris Kopcsayová, *Filmári majú opäť spor s Audiovizuálnym fondom*. *SME.sk*, 14. 1. 2015. Dostupné online: <<https://domov.sme.sk/c/7573342/filmari-maju-opat-spor-s-audiovizualnym-fondom.html>>, [cit. 25. 3. 2018].

109) Richard Sulík, *Aj filmári sa musia držať pravidiel*, 2018. Dostupné online: <<https://dennikn.sk/blog/1146629/aj-filmari-sa-musia-drzat-pravidiel>>, [cit. 15. 7. 2018].

110) JMB Film and TV Production, *Generál*. Dostupné online: <<http://www.jmbfilm.sk/projekt/general-15>>, [cit. 15. 7. 2018].

Záver

Audiovizuálny fond v sledovanom období neovplyvňoval priemysel len prerozdeľovaním dotácií, ovplyvňoval i správanie jednotlivých filmárov na úrovni istej politickej participácie a nepriamo viedol k vzniku ďalšej profesijnej štruktúry filmárov. Fond ako jediná verejná inštitúcia systematicky podporoval produkciu slovenských audiovizuálnych diel, pričom štatisticky mali so svojim projektom vyššiu šancu uspieť dokumentaristi. Aké sú ale reálne priority fondu či jeho hodnotiteľov, sa z analýzy nepodarilo jasne preukázať. Napriek tomu, že isté priority sú verejne deklarované. Analýza hodnotení v programe dokumentárneho filmu ukázala, že priority hodnotiteľov zahŕňajú široké spektrum kvalít (dokonca možno všetkých, ktoré by nám mohli napadnúť): od schopností a skúseností autora cez zaujímavú alebo spoločensky prínosnú tému po kvalitu a podrobne spracovaný projekt z hľadiska spracovania scenára i predstavy o forme, pripraveného vyváženého rozpočtu, ideálne s koprodukčným vkladom a dobrého distribučného potenciálu. Žiadosť na výrobu by mala obsahovať i zaujímavé vizuálne ukážky a zároveň musí projekt zapadať do vkusu hodnotiteľov a ich predstáv o tom, čo je komerčné alebo čo by sa so značkou fondu malo spájať. Avšak projekty sú následne v hodnotení pomeriavané, pričom len výnimočne vieme, ktoré kritérium rozhodlo o tom, že je projekt považovaný za najlepší v danom kole. To môže znamenať istú formu čistého konkurenčného prostredia, v ktorom vyhráva ten najlepší, a to zo všetkých možných hľadísk. Čo to ale presne znamená, je veľmi subjektívne. Otázne ale je, či takýto spôsob hodnotenia možno, v zmysle nastavenia pevných kritérií platných naprieč širokou škálou projektov, vôbec nejako objektivizovať tak, aby neodrážal osobu a vkus hodnotiteľa.

Verejný diskurz o fonde od počiatku sprevádza rozdelenie na opozíciu „my“, stelesnenú časťou dokumentaristov i iných tvorcov, ale aj opozičných politikov, a skupinu „oni“ v osobách členov komisie, rady a riaditeľa fondu. Toto delenie, istá asymetria moci, sa prejavuje i diskurzívne v tom, ako sa jednotliví aktéri nazývajú a ako o sebe hovoria.

Sprvu toto delenie generovalo politické rozhodnutie, ktoré časť opozície spochybňovala ako potenciálny priestor na korupciu a následne ako nedostatočnú transparentnosť v rozhodovaní fondu. Takýto názor vznikol predovšetkým preto, že niektoré osoby filmárov boli členmi štruktúr fondu. Vo verejnom diskurze teda panovalo podozrenie, že niektorí filmári ovplyvňujú rozhodovanie fondu. I po systémových zmenách, ktoré zaviedli mechanizmy väčšej transparentnosti rozhodovania a zamedzili konfliktu záujmu, sa z času na čas vracajú argumenty o privilegovaných tvorcach. Je otázne, či ale existujú mechanizmy, ktoré by mohli tieto názory úplne eliminovať a zachovať aspekt slovenských hodnotiteľov či členov ďalších štruktúr fondu. Medzi niektoré návrhy patrí zaviesť prvok náhody pri obsadzovaní týchto funkcií. Protiargumentom ale je, že u takto nominovaných osôb sa zníži priama zodpovednosť inštitúcii či ministromi.

V budúcnosti bude zaujímavé sledovať ďalšie fungovanie fondu, kde sa dá očakávať predovšetkým navyšovanie príspevku štátu do fondu, keďže ide o dlhodobý trend a výkon slovenskej ekonomiky, napríklad rast HDP po roku 2009 tomu nahráva.¹¹¹⁾ Ak si fond za-

111) Pozri napríklad OECD DATA. Slovak Republic. Dostupné online: <<https://data.oecd.org/slovak-republic.htm>>, [cit. 27. 11. 2018].

chová svoju súčasnú podobu, tak bude zaujímavé sledovať, ako sa bude odrážať zloženie komisií na charaktere prerozdelených prostriedkov. Ako ale budú komisie zložené, je náročné predpovedať. Činní producenti totižto do týchto komisií nominovaní byť nemôžu, resp. nemôžu hodnotiť kolo, v ktorom sa uchádzajú o prostriedky. Z toho vyplýva, že k zásadným obmenám v komisiách asi dochádzať nebude, pretože nebude odkiaľ prizývať nových členov komisie. Ak teda došlo ku generačnej obmene na poli tvorcov, tak na poli aktérov rozhodujúcich o pridelených prostriedkoch pod vplyvom nastaveného systému bude môcť dôjsť až po tom, čo súčasní tvorcovia prestanú byť aktívni.

Podnetom pre filmových profesionálov k snahe vystúpiť vo verejnom diskurze o фонде môže byť aj to, ako jednotlivé projekty členovia komisií hodnotia. Tieto komisie totiž bývajú producentmi vnímané ako problémové a filmári na nich môžu reagovať rôzne. Avšak do mediálneho diskurzu sa práca komisií a koniec koncov ani deklarované priority fondu nedostávajú.

Pokiaľ nedôjde k zásadnej politickej zmene a následnej novele zákona o AVF, relatívne ustálený verejný diskurz o фонде sa bude pravdepodobne dlhodobo replikovať. Fond bude pokračovať v „budovaní značky“ a dá sa predpokladať, že podozrenia z korupcie či netransparentnosti sa budú periodicky vracieť. Takéto podozrenia môžu viesť k aktivite filmárov oveľa viac ako jednotlivé hodnotenia ich projektov či priority deklarované fondom. Ak by ale ministerstvo kultúry získali zástupcovia takej strany, ktorá by chcela fungovanie AVF zásadne transformovať alebo dokonca fond zrušiť, tak sa dá predpokladať, že i pôvodne kritickí filmári by sa fondu verejne zastávali.

Citované filmy

Absolventi — Sloboda nie je zadarmo (Tomáš Krupa, 2012), *Agáva* (Ondrej Šulaj, 2016), *Akceptácia* (Jaroslav Matoušek, 2015), *Anton Srholec* (Alena Čermáková, 2015), *Arcibiskup Bezák Zbohom* (Olga Záblická, 2014), *Banický chlebiček* (Roman Fábian, 2012), *Cigáni idú do volieb* (Jaro Vojtek, 2012), *Čakáreň* (Paľo Korec, 2015), *danubeStory* (Jana Čavojská, Vladimír Kampf, 2014), *Eugéniovina* (Pavel Štingl, 2013), *Exkurzia* (Jan Gogola ml., 2015), *Exponáty alebo Príbehy z kaštiela* (Paľo Korec, 2013), *Farby piesku* (Ladislav Kaboš, 2015), *Felvidék — Horná zem* (Vladislava Plančíková, 2014), *Garda* (Ivan Ostrochovský, 2015), *Generál* (Mariana Čengel Solčanská, 2019), *Krehká identita* (Zuzana Piusi, 2012), *Lyrik* (Arnold Kojnok, 2014), *Milan Čorba* (Martin Šulík, 2014), *Očami fotografky* (Matej Mináč, 2015), *Opustený vesmír* (Peter Hledík, 2015), *RYTMUS — sídliskový sen* (Miroslav Drobný, 2015), *Suri* (Pavol Barabáš, 2015), *Štvorec v kruhu* (Lubomír Štecko, 2013), *Tak ďaleko, tak blízko* (Jaro Vojtek, 2014), *Trou de fer: Železná diera* (Pavol Barabáš, 2011), *Únos* (Mariana Čengel Solčanská, 2017), *vlna vs. breh* (Martin Štrba, 2014), *Všetky moje deti* (Ladislav Kaboš, 2013), *Zamatoví teroristi* (Peter Kerekes, Ivan Ostrochovský, Pavol Pekarčík, 2013).

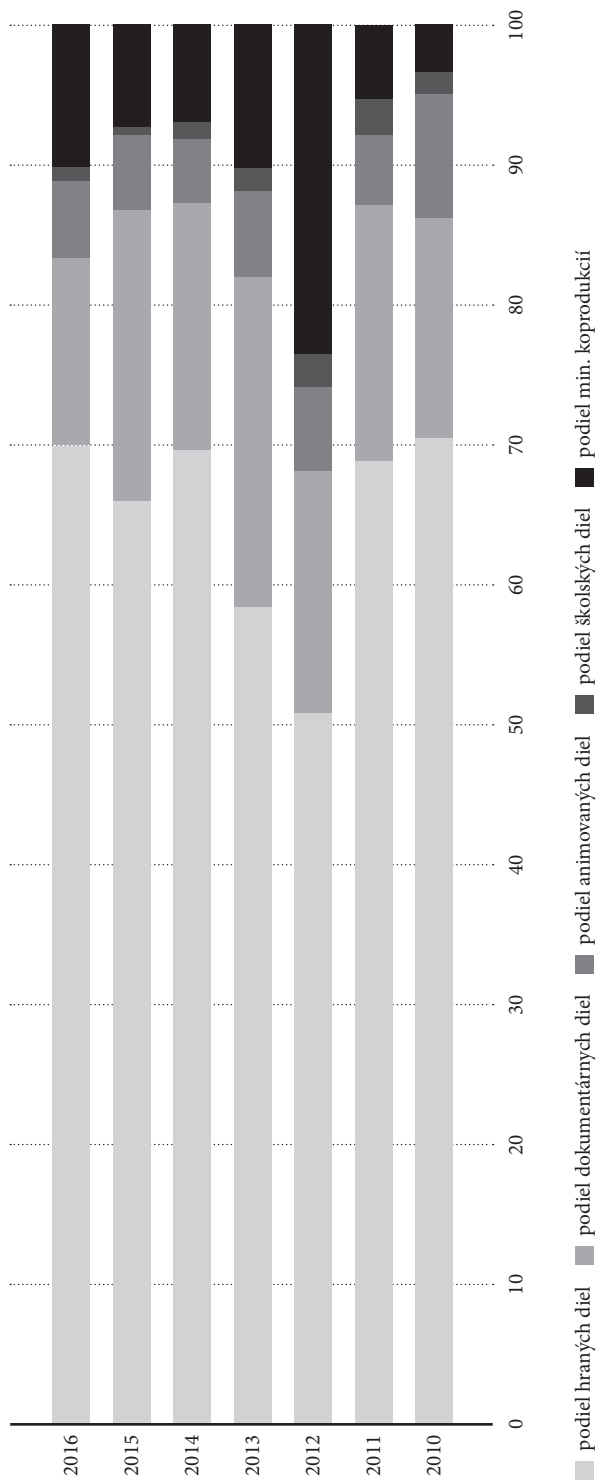
Miroslav Vlček (1990) je absolventom odboru mediálne štúdiá a žurnalistika na Fakulte sociálnych štúdií Masarykovej univerzity a doktorandom Ústavu filmu a audiovizuálnej kultúry Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity. Vo svojom výskume sa zaujíma predovšetkým o slovenské producentské prostredie, do ktorého sám vstupuje i ako začínajúci producent, a tiež o oblasť dramaturgie ako nástroja uplatňovaného v audiovizuálnom priemysle.

Tabuľka č. 1. Zjednodušený prehľad príjmov a nákladov AVF

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Príjmy spolu	156 990	7 401 299	6 605 274	5 900 590	6 591 474	6 861 603	7 036 826	7 441 934
Ostatné príjmy	7 620	32 225	69 549	97 184	189 215	152 812	118 251	92 444
Príspevky od iných organizácií (§ 24 až 28)	—	2 869 074	2 725 725	2 303 406	2 291 758	2 619 291	2 423 575	2 436 892
Príspevok od MK SR (§ 29)	149 370	4 500 000	3 810 000	3 500 000	4 110 500	4 089 500	4 495 000	4 912 599
Náklady spolu	152 838	6 033 069	5 780 927	6 182 899	6 939 097	5 876 823	8 254 277	8 221 854
Prevádzkové náklady spolu	152 838	369 772	419 775	406 357	431 342	445 628	485 777	494 617
Prerozdelené prostriedky	—	5 663 297	5 361 152	5 776 542	6 507 755	5 431 195	7 768 500	7 727 237
HV (výnosy – náklady)	4 152	1 368 230	824 347	-282 309	-347 623	984 780	-1 217 451	-779 919

Zdroj: spracoval autor na základe výročných správ za roky 2009–2016.¹¹²⁾112) Audiovizuálny fond. Výročné správy. Dostupné online: <<http://www.avf.sk/aboutus/annualreports.aspx>>, [cit. 17. 10. 2017].

Obr. č. 1: Podiel jednotlivých typov diel na celkovom prerozdelenom rozpočte



Zdroj: spracoval autor na základe výročných správ za roky 2010–2016.¹¹³⁾

113) Audiovizuálny fond. Výročné správy. Dostupné online: <<http://www.avf.sk/aboutus/annualreports.aspx>>, [cit. 17. 10. 2017].

SUMMARY

Filmmakers Versus Slovak Film Fund

Study of an Institution from the Economic Perspective and from the Perspective of Public Discourse

Miroslav Vlček

This study focuses on the Slovak Film Fund as a main funding option for Slovak film professionals. The film fund was created in 2009 and since then it has supported hundreds of projects: fiction movies, documentaries, animations but also reconstructions of cinemas, research project, etc. Since the beginning of the fund examples showing asymmetry in relations between filmmakers and the institution has come up and they can be traced in public discourse. This study provides deeper insight into how this discourse of asymmetry is created and how it reflects upon relations between filmmakers and the public institution of Slovak Film Fund. This discourse can also give rise to a movement that can call for the dissolution of the whole funding system as recent events indicate. This study has also shown that even clear formal criteria for choosing projects that are to be supported can in conclusion lead to a not so clear decision-making process.

keywords: film fund, film support policies, public discourse, documentary, Slovakia

klíčová slova: filmový fond, systém filmové podpory, veřejný diskurs, dokument, Slovensko

Copyright of Iluminace is the property of Narodni Filmovy Archiv and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.