

## ČO SI O AUDIOVIZUÁLNOM FONDE A RTVS MYSLIA PRODUCENTI? ŠTÚDIA POĽA SÚČASNÉHO SLOVENSKÉHO DISTRIBUČNÉHO DOKUMENTU

MIROSLAV VLČEK

Filmový teoretik

**Abstrakt:** Štúdia je analýzou poľa slovenského distribučného dokumentárneho filmu. Vychádza z desiatich rozhovorov s producentmi, ktoré boli realizované v rokoch 2018 a 2019. Ponúka klasifikáciu producentov podľa ich primárneho zamerania, pričom sa snaží vysvetliť motivácie režisérov k produkcii ich vlastných dokumentárnych filmov, aj k opusteniu tohto zámeru a presunu k produkcii cudzích projektov. Súčasťou štúdie je tiež analýza postojov producentov voči dvom najplyvnejším inštitúciám v poli: Audiovizuálnemu fondu a Rozhlasu a televízii Slovenska. V závere autor predstavuje model poľa slovenského distribučného dokumentárneho filmu a trajektórie, ktoré producenti od svojho vstupu majú: získavanie a upevňovanie pozícií s väčšou autonómiou, zaujímanie postavenia v inštitúciách v poli, zotrvanie v okrajových pozíciách a voľbu menej štandardných taktík.

**KLúčové slová:** dokumentárny film, Audiovizuálny fond (AVF), Rozhlas a televízia Slovenska (RTVS), producenti, produkcia, teória polí, Pierre Bourdieu

Štúdia je časťou väčšieho výskumu zameraného na produkčné prostredie na Slovensku,<sup>1</sup> konkrétne na producentov distribučného dokumentárneho filmu. Predkladaný text prináša náhľad na to, ako seba a producentské prostredie na Slovensku vnímajú samotní producenti. Pre účely výskumu som od septembra 2017 do júna 2018 realizoval desať rozhovorov s producentkami a producentmi slovenského dokumentárneho filmu, s odlišným zameraním a generačnou príslušnosťou.

Výber producentov prebehol po vytvorení úplného zoznamu distribučných dokumentov realizovaných medzi rokmi 2010 a 2018.<sup>2</sup> Na základe tohto zoznamu som vytvoril predbežnú typológiu producentov podľa primárneho zamerania a generačnej príslušnosti, ktoré sú v prepracovanej verzii prezentované i v tejto práci. Producenti boli k rozhovorom oslovení tak, aby vo výslednej vzorke mali zastúpenie samoproducenti, samoproducenti-koproducenti, výhradní producenti dokumentu, producenti dokumentu i hraných filmov, príslušníci staršej, strednej i mladšej generácie, producenti formátov pre masovejšie aj menej masové publikum. Tiež som prihliadal na to, aby boli vo výslednom výbere zastúpení producenti vystupujúci kriticky voči Audiovizuálnemu fondu (AVF) i tí, ktorí AVF verejne nekritizujú. Z celkovo oslovených pätnástich producentov bola väčšina ochotná rozhovor realizovať, avšak v časovom rámci vyhradenom na rozhovory sa mi podarilo stretnúť len s desiatimi z nich, čo ale dostatočne zabezpečilo typologickú pestrosť.

<sup>1</sup> VLČEK, M. *Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná? Situačná analýza poľa nezávislého slovenského dokumentárneho filmu v kontexte financovania Audiovizuálnym fondom*. [Dizertačná práca]. Brno: Masarykova univerzita, 2020.

<sup>2</sup> VLČEK, M. *Databáza slovenských distribučných dokumentárnych filmov (2010 – 2018)*, 2020. [online]. [cit. 19. 9. 2020]. Dostupné na internete: <https://is.muni.cz/publication/1678041>.

Rozhovory boli pološtrukturované, otázky sa zameriavali na jednotlivé inštitúcie v poli (AVF, Rozhlas a televízia Slovenska (RTVS), filmové školstvo), na konkrétne filmy producentov a taktiky, ktorými bolo zabezpečené ich financovanie, i na vzťahy k ostatným producentom, pokiaľ to bolo relevantné (u koproducentov). Súbor otázok pre jednotlivé rozhovory sa čiastočne obmieňal vzhľadom na konkrétneho producenta, a to na základe ním realizovaných projektov, jeho verejných vyjadrení, aj na základe predošlých rozhovorov, napríklad v situácii, že som už predtým realizoval rozhovor s producentom, ktorý s respondentom spolupracoval. Prepisy rozhovorov boli následne podrobené tematickej analýze.

Všetky výpovede v tejto štúdií sú anonymizované. Tam, kde je to relevantné, uvádzam bližší kontext či identifikáciu producentky či producenta. Pre dôslednejšiu anonymizáciu používam vždy mužský rod producent, nakoľko zastúpenie mužov v poli je dominantné a ženský rod by v niektorých prípadoch mohol prezradiť identitu autorky výpovede.

Štúdia je rozdelená do troch častí. V prvej ponúkam klasifikáciu producentov, ktorých podľa primárneho zamerania delím do šiestich kategórií, a následne prostredníctvom ich výpovedí vysvetľujem, aké dôvody vedú režisérovi dokumentárnych filmov k tomu, aby sa stali producentmi. Táto časť ale ukazuje i motivácie producentov k inému primárnemu zameraniu než je samoproducenstvo. Predstavená klasifikácia je skôr myšlienkovým konštruktom, vzhľadom k tomu, že definované kategórie sú v čase relatívne ľahko prestupné, a tiež preto, že samoidentifikácia producentov nemusí nutne zodpovedať nastolenej štruktúre. Druhá časť štúdie ukazuje postoje producentov voči AVF, ktorý je zdrojom väčšiny finančných prostriedkov v poli dokumentárneho filmu.<sup>3</sup> Cieľom tejto časti je vysvetliť, akú rolu hrá v poli názorová priaznivosť producentov a predstaviteľov inštitúcie, ktorá je nevyhnutným predpokladom k fungovaniu stáleho poľa a k získaniu pocitu autonómie producenta. Tretia časť sa venuje postojom producentov k RTVS a nárokom, ktoré na ňu kladú, či už ako na inštitúciu samotnú, ale i na jej personálne obsadenie. Primárnou prizmou tejto časti je RTVS ako inštitúcia dvoch polí – televízneho i filmového. V závere sa pokúšam rozšíriť doterajšie chápanie fungovania poľa dokumentárneho filmu na Slovensku o tieto tri mechanizmy a predstaviť tak model poľa dokumentárneho filmu ako sociálneho sveta so svojimi špecifickými pravidlami.

### **Teoretické východiská**

Podľa Bourdieuho teórie polí, z ktorej vychádza táto štúdia, existujú pre niektoré oblasti života (sociálne svety) priestory (polia), v ktorých ľudia a inštitúcie (aktéri) zaujímajú špecifické pozície, a tým vytvárajú sieť objektívnych vzťahov medzi týmito pozíciami.<sup>4</sup> Práve pozície v poli, ktoré aktéri, v našom prípade producenti, zaujímajú, zásadným spôsobom určujú, ako sa môžu správať a aké taktiky môžu voliť na do-

<sup>3</sup> Pozri VLČEK, M. Desafročie s Audiovizuálnym fondom: Taktiky financovania slovenského dokumentárneho filmu v kinodistribúcii. In *Kino-Ikon*, 2020, roč. 24, č. 1, s. 7 – 27.

<sup>4</sup> Bourdieu s pojmom poľa pracuje naprieč svojim dielom, filmovému poľu je najbližšie jeho práca o francúzskom literárnom poli z roku 1992. Pozri BOURDIEU, P. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno : Host, 2010.

siahnutie svojich cieľov.<sup>5</sup> V strede poľa sa vyskytujú silnejšie pozície, kde si producent môže vyberať zo širšieho súboru potenciálnych taktík.<sup>6</sup> O takomto producentovi hovoríme, že má väčšiu autonómiu.

Pre dosiahnutie ich cieľov je pre producentov zásadný i symbolický kapitál, teda istá forma nefinančného kapitálu, ktorý je ale umelec schopný neskôr zmeniť na ekonomický kapitál (predovšetkým vo forme dotácie AVF). Štúdie ukázali, že v prípade poľa slovenského distribučného dokumentu získavajú režiséri (a teda i producenti) symbolický kapitál predovšetkým z filmov, ktoré realizovali, z ich distribučného a festivalového úspechu a kritického ohlasu, ale tiež zo širšieho mediálneho diskurzu o autoroch či vystupovania pred kamerou.<sup>7</sup>

V poli slovenského distribučného dokumentu hrá rolu i generačná obmena. Francúzsky sociológ Pierre Bourdieu ju popisuje ako boj predovšetkým medzi „posvätenou avantgardou“, t. j. umelcami, ktorí sa tešia obdivu v poli a určujú, akým spôsobom sa majú produkty v poli vyrábať, a „nastupujúcou avantgardou“, ktorá sa väčšinou, no nie nutne, regrutuje z vekovo mladších autorov. Tí, ktorí do poľa ešte len vstupujú, nedisponujú žiadnym špecifickým kapitálom [v našom prípade predovšetkým symbolickým – pozn. M. V.]. Preto sa môžu „na trhu presadiť len s odvolaním na hodnoty, ktoré umožnili etablovaným, dominujúcim umelcom“ zaujať ich pozície v poli. Novo vstupujúci do poľa teda musia pristúpiť na už nastavené pravidlá hry.<sup>8</sup>

Cieľom tejto štúdie je definovať, aké sú najštandardnejšie pozície v poli, ktoré producenti zaujímajú, aké trajektórie presunu medzi týmito pozíciami existujú a ako na to vplyvajú inštitúcie v poli, predovšetkým AVF a RTVS. Snažím sa brať do úvahy i rolu časovosti, tá je reprezentovaná náhľadmi producentov na generačnú obmenu, ktorá ale hrá zásadnú rolu v teórii fungovaní polí, a tiež zohľadnením zásadnej štruktúrálnej zmeny v poli, ktorú prináša premena filmového priemyslu na Slovensku po Novembri 1989. Podľa amerického sociológa Georga Steinmetza, „Bourdieuho kľúčové koncepty ako pole, habitus, kultúrny a symbolický kapitál sú vo svojej podstate historickými“<sup>9</sup>. Sám Bourdieu dúfal, že „história bude historickou sociológiou minulosti a sociológia bude sociálnou históriou súčasnosti“<sup>10</sup>. Koniec koncov, volanie po jednote s historickými prístupmi patrí k tradíciám francúzskej sociológie, ktorá sa naplno presadila už v prácach Émila Durkheima a jeho kolegov.

Rozpad štátom riadeného filmového priemyslu po roku 1989, následný vznik samostatného Slovenska v roku 1993, ale i nástup digitálnych technológií patria medzi štruktúrálne zmeny, ktoré zásadným spôsobom premenili inak relatívnu stálosť poľa.

<sup>5</sup> To spoluurčujú i dispozície a habitus, tie sú predmetom skúmania tejto štúdie len okrajovo.

<sup>6</sup> Pozri VLČEK, M. Desafročie s Audiovizuálnym fondom: Taktiky financovania slovenského dokumentárneho filmu v kinodistribúcii. In *Kino-Ikon*, s. 7 – 27.

<sup>7</sup> Pozri VLČEK, M. Rola symbolického kapitálu v štátom dotovanom poli slovenského dokumentárneho filmu. In *Mediální studia*, 2020, roč. 14, č. 2, s. 216 – 241; pre pole hraného filmu pozri napr. s inými teoretickými východiskami pracujúceho Mareka Urbana. URBAN, M. *Identita autora. Príbehy a sociálne reprezentácie a naratívne Self v slovenskej kinematografii v rokoch 2012 – 2017*. Bratislava : VEDA, 2017; tiež URBAN, M. *Sociálne reprezentácie v diskurze slovenských filmových profesionálov v rokoch 2012 – 2014*. [Dizertačná práca]. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2016.

<sup>8</sup> BOURDIEU, P. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, s. 201.

<sup>9</sup> STEINMETZ, G. Bourdieu, Historicity, and Historical Sociology. In *Cultural Sociology*. 2011, roč. 5, č. 1, s. 46. Citáty z angličtiny preložil M. Vlček.

<sup>10</sup> BOURDIEU, P. Sur les rapports entre la sociologie et l'histoire en Allemagne et en France. In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1995. roč. 106, č. 7, s. 111. Citáty z francúzštiny preložil M. Vlček.

Dlhodobovo vyprázdnené centrum poľa (nielen) dokumentárneho filmu, spôsobené spoločenskými zmenami a relatívne dlhým „vznikaním“ AVF, umožnili existenciu taktík popísaných v závere tejto štúdie. Aj následný generačný konflikt, ktorý sa odráža v sporoch o nastavenie AVF v začiatku desiatych rokov 21. storočia a tematizujú ho producenti v rozhovoroch v tejto štúdií, je predovšetkým konfliktom habitusu mladších producentov a habitusu tých producentov, ktorí poľu dominovali v predrevolučnom období, a preto v začiatkoch súčasného poľa obsadili pozície v jeho strede. Ich prístupy sa však ukázali ako ťažko zlučiteľné so súčasným stavom poľa.

Pre účely tejto štúdie vnímam habitus ako vtelený súbor zručností, schopností a kultúrneho kapitálu, umožňujúcich aktérom vyplňať štrukturálne medzery v poli, a súbor dispozícií, na základe ktorých môžu aktéri vytvárať a predovšetkým uplatniť ich diela, vždy však len v rámci vlastných pozícií v poli.<sup>11</sup> Predovšetkým pojem dispozície považujem za problematický, avšak pre túto štúdiu nie je táto polemika zásadná.<sup>12</sup> Dôležité je uvedomiť si, že spory v poli, ale i taktiky, ktoré producenti volia, nie sú determinované iba vekom producentov, ale komplexným súborom prvkov. Ak nižšie poukážem na generačný konflikt, tak sa vedome dopúšťam istej miery redukcie.

Pri každom pohľade po poľa musíme mať na zreteli i vplyvy tzv. mocenského poľa, zjednodušene povedané, spoločensko-politického usporiadania v danej situácii. Pre slovenské pole je tak vznik AVF a jeho následná činnosť zásadným aktom, ktorý je ale dôsledkom jemu predchádzajúcich udalostí.<sup>13</sup> To čiastočne problematizuje presvedčenie, že rozhodnutie pre založenie fondu je vyvrcholením „produkčno-tvorivého kvasu nultých rokov“<sup>14</sup>. Podľa tohto názoru sa založenie fondu premietlo v realite slovenského filmu tak rýchlo preto, že nastúpila silná generácia absolventov Filmovej a televíznej fakulty Vysoké školy múzických umení (FTF VŠMU). Je však nutné si uvedomiť, že v tomto prípade ide o súhru okolností a aktivita mladých filmárov pre chápanie nestačí. V období do roku 2010 síce narastá počet dokumentárnych filmov, ktoré sú aj medzinárodne oceňované, avšak bez premeny v mocenskom poli – teda bez politicko-legislatívnych zmien, ktoré viedli k vzniku AVF – by k takému masívnemu rozvoju v poli dokumentárneho filmu dochádzalo pravdepodobne pomalšie, ak vôbec.

### Typológia producentov podľa ich primárneho zamerania

Fakt, že veľká časť režisérov dokumentárnych filmov na Slovensku sa podieľa aj na ich produkcii, je dobre známy. Pri bližšom pohľade na situáciu v poli ale vidíme, že časť týchto samoproducentov produkuje i cudzie filmy, dokonca existuje aj niekoľko výlučných producentov dokumentu. Moja snaha o kategorizáciu primárneho

<sup>11</sup> Pozri BOURDIEU, P. *Teorie jednání*. Praha : Karolinum, 1998, s. 32.

<sup>12</sup> VLČEK, M. *Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná? Situačná analýza poľa nezávislého slovenského dokumentárneho filmu v kontexte financovania Audiovizuálnym fondom*, s. 20 – 21.

<sup>13</sup> Pozri VLČEK, M. *Filmári verzus Audiovizuálny fond. Štúdia inštitúcie perspektívou ekonomických ukazovateľov, diskurzu o nej a jej vzťahov s filmovými profesionálmi*. In *Illuminace*, 2019, roč. 30, č. 3, s. 49 – 76.

<sup>14</sup> MIŠÍKOVÁ, K. *Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme*. In MIŠÍKOVÁ, K. – FERENCŮHOVÁ, M. (eds.). *Nový slovenský film, produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Filmová a televízna fakulta, 2015, s. 9 – 36.

zamerania producentov viedla k vytvoreniu šiestich skupín v dvoch trojiciach. Prvú trojicu producentov, pre ktorých je dokument primárnym zameraním, môžeme rozložiť na pomyselnú osi samostatnosť – spolupráca. Na jednej strane stoja (I) samoproducenti, ktorí produkujú prevažne svoje vlastné dokumentárne projekty (napr. Peter Hledík, Adam Hanuljak, Pavol Barabáš, Svatava Marie Kabošová a Ladislav Kaboš, Marek Kuboš, Anna Grusková, Zuzana Piussi, Marek Šulík a i.), uprostred (II) samoproducenti, ktorí sa v niektorých prípadoch stávajú koproducentmi, predovšetkým projektov ich známych a blízkych spolupracovníkov (napr. Robert Kirchhoff, Peter Kerekes), a na opačnej strane stoja (III) producenti, ktorí produkujú len dokumentárne filmy iných režisérov, teda oni sami režisérmi nie sú, avšak často majú i ďalšie, mimoproducentské príjmy (napr. Peter Kelíšek, Mário Homolka, Tomáš Kaminský). Všetky tieto polohy prinášajú svoje výhody, ale i nevýhody.

Z rozhovorov vyplýva, že primárnou motiváciou samoproducentov môže byť úplná kontrola nad obsahom a finančnými tokmi. Jeden zo samoproducentov mladšej generácie podotýka, že producenti si musia udržiavať dobré vzťahy s inštitúciami, predovšetkým televíziami, čo ale nemusí vždy byť v záujme filmu. Samoproducenti sa podľa neho do takehoto konfliktu pustia skôr, pretože na ich vlastnom filme im podľa neho záleží viac než na cudzom. „Je to malý rybníček, ľudia majú strach púšťať sa do konfliktov. Nestojím im to za to. Jediní, komu to za to stojí, sú autori, ktorí majú ten silný zážitok a nie sú ochotní sa vzdať toho, čo zažili, v prospech nejakých dohôd, ktoré by uspokojili všetkých dotýčaných.“ Citovaný producent v podstate popisuje pole, v ktorom majú samoproducenti väčšiu autonómiu, ale nie preto, že by im ju pole samo dávalo, ale preto, že producenti cudzích filmov sa jej vedome a ochotnejšie zrieknu v prospech nasledujúcej spolupráce.

Ďalší z aspektov slobody vo forme absolútnej kontroly nad obsahom vyjadruje druhý producent (príslušník strednej generácie s pevnou pozíciou v strede poľa) vo fiktívnom plánovaní v čase výroby filmu, keď si sám, bez nutnosti konzultovať takéto rozhodnutia s niekým iným, rozhodne o rozložení natáčacích dní. „Pre mňa je tá kreatívna vec spojená aj s dostupnými prostriedkami a tým, že si to viem počas natáčania meniť. Môžem si povedať: kašlem na natáčanie v Brazílii, natočím to celé na Slovensku, lebo mi to stojí za to a budem tu točiť päťdesiat dní namiesto tridsiatich. Alebo kašlem na veľký štáb a pohodlie a budem radšej točiť dlhšie. Alebo si uvedomujem, že ten film potrebuje štatistickú rozmanitosť, tak pôjdem na viacej miest, kde budem kratšie... Viem si to počas toho filmu meniť.“ I tento dôvod pre samoprodukcii ukazuje väčšiu autonómiu samoproducentov v poli, ale v tomto prípade nevychádza zo vzťahu producent – inštitúcia, ale z neprítomnosti producenta nadradeného režisérovi.

Nie je prekvapením, že motivácia k samoprodukcii je často finančná, spojená s praktickými výhodami, ako o tom hovorí iný producent strednej generácie so silnou pozíciou v poli: „Ja som začal produkovať veci, lebo som to chcel mať pod kontrolou. Neboli sme si istí, kde tie peniaze skončia, a chceli sme, aby skončili vo filmoch. A nikdy ich nebolo tak dosť, aby som mal ten servis, aby som mohol mať účtovníčku, troch produkčných. Tak som si robil všetko sám, aby som ušetril. Lebo keď som išiel do nejakej produkcie, tak tá produkcia zožrala tretinu peňazí a ja som chcel mať tie natáčacie dni.“

Paradoxe, podfinancovanie slovenského dokumentu môže znamenať stratu autonómie, ktorú rôzne formy samoproducentstva prinášajú. Strata samostatnosti sa prejaví predovšetkým v nevyhnutnosti inej než dokumentaristickej práce. U režisé-



rov to môže byť vedľajšia činnosť pre televíziu, u producentov, ktorí nie sú režisérmi, ďalšie komerčné zákazky, niekedy aj mimo audiovizuálneho priemyslu.

Samoproducenti uviedli, že i v prípade, že sa zrieknu svojho producentského honoráru v prospech natáčacích dní (čo je, ako ukazujú výroky vyššie, jedna z hlavných motivácií pre samoprodukciiu), tak je možné sa samoproducentstvom užiť. Respondenti sa ale zhodli na tom, že výhradnou réžiou dokumentu (producenti zo skupiny III) to nie je možné. Inými slovami, podľa samotných producentov je najvýhodnejšia pozícia kombinovania dokumentárnej réžie a produkcie, nie samostatná réžia, a už vôbec nie samostatná produkcia. Pripomínam ale, že v tomto prípade ide o prvé tri kategórie, keď je primárnym zameraním dokument, nie hraný film alebo komerčná tvorba. Jeden z producentov to vyjadril nasledovne: „Neviem si predstaviť, kto by robil producenta dokumentu full-time. Ak je to kombinácia producent a režisér, tak tam sa to dá vykryť, lebo človek robí veci, ktoré sú jeho autorské, a popri tom môže ešte produkovať niekomu inému. Ale ako full-time job to je na Slovensku sci-fi. Veľa ľudí, ktorí robia dokumentárnu réžiu a producentstvo, tak idú do hraných filmov alebo do televíznych cyklov a tam je ten full-time job.“

Prvé dve skupiny, teda keď je producent zároveň režisérom, prinášajú navyše i výhodu špecifickej identity autora. Väčšina producentov v rozhovore uviedla, že sa stali producentmi z donútenia, že ich prácu by možno iní zastali lepšie, ale v čase, keď začínali, nemali na výber. Myslím si, že hoci sa toto tvrdenie môže zakladať do istej miery na pravde – a historické okolnosti prvých distribučných dokumentov na Slovensku to naznačujú –, tak ide o psychologicky cenný obranný mechanizmus, ktorý chráni samoproducentov pred prípadným producentským zlyhaním.

Túto interpretáciu zvyrazňuje i nasledujúci výrok: „Keď si iba producent, tak asi ináč vnímaš kariéru. Mne je jedno, ako som vnímaný ako producent, lebo pre mňa je dôležitejšia autorská kariéra. To producentstvo je nevyhnutné zlo. Zuza Mistríkova... Alebo Tomáš Kaminský, to je iný typ rozmyšľania. Ja nemám renomé v kinematografii ako producent, ale ako režisér. Keby som nemal tie filmy autorské, tak tu so mnou možno ani nesediš.“ Producent v tomto výroku akcentuje, že mu na jeho renomé producenta nezáleží. Na inom mieste v rozhovore ale hovorí, ako sa snaží robiť to, čo robí „dobrý producent“ napríklad v prípade momentálneho nedostatku peňazí: udržiava autorov „v dobrej nálade“ tým, že im zaplatí obhliadky, ktoré nie sú finančne veľmi náročné, alebo im ponúkne spoluprácu na malom televíznom projekte, ktorý v tom čase produkuje.<sup>15</sup> To znamená, že tomuto producentovi-režisérovi záleží aj na jeho identite producenta. Isté diskurzívne potlačenie jeho producentskej identity a uprednostňovanie tej režisérskej je skôr akcentovaním toho, na čom mu viac záleží, pravdepodobne preto, že bol najprv režisérom, až potom producentom.

<sup>15</sup> „Ale to je to, čo môže producent urobiť [ak má aj iný príjem, doplnil M. V.], keď projekt stojí. Môže z iných peňazí zaplatiť autora so štyrmi ďalšími ľuďmi, ktorí idú do Košíc na obhliadky. Že môžu byť v obehu. To je na Slovensku, podľa mňa, dobrý producent. Ale sú produkcie, ktoré povedia, že keď nedostaneš peniaze na fonde, tak stop a zavolaj za pol roka, či sme dostali. A pol roka sa nič nedeje s tým projektom a ide to do kytek. Ale takto aspoň ľudia nad tým premýšľajú, prepisujú scenár. Aspoň toto sa snažím robiť. (...) Ale chápem, že ak majú ľudia jeden projekt, tak ich to môže zlomiť, keď dvakrát nedostaneš, tak to znamená, že rok stojí. Ale mňa to nezastaví, lebo [mám ďalšie projekty, krátki M. V. z dôvodu anonymizácie]. Ich to bolí viac a keď to nedostaneme, tak sa im snažím dať nejaký iný projekt pre telku a pod.“

Všetci producenti v prvých troch modelových skupinách sú producentmi primárne dokumentárnych filmov a ešte nedokončili žiadny hraný film. Ak sa venujú inej audiovizuálnej tvorbe, tak je to výroba televíznych dokumentov a cyklov, prípadne reklamných projektov, ale väčšinu ich času a snaženia stále zaberajú dokumenty. Druhú trojicu producentov dokumentu tvoria produkčné spoločnosti, u ktorých nemožno jednoznačne tvrdiť, že je pre nich dokumentárny film prioritou (autorskou či finančnou), a vyrábajú aj iné formy. Popri dokumente sa tak môžu primárne venovať hranej tvorbe (IV, ide o najpočetnejšiu skupinu, medzi najznámejších patria napr. Marian Urban, Marko Škop, Lívia Filosová, Daniel Dangl, Jakub Viktorín a jeho kolegovia, Zuzana Mistříková, Ivan Ostrochovský, Wanda Adamík Hrycová), televíznej tvorbe (V, napr. Tomáš Krupa, Barbara Janišová Feglová, Peter Núñez, Peter Begányi), alebo úplne inej činnosti, napríklad vydávaniu kníh a podobne (VI).

Pre štvrtý a piaty typ producentov platí, že paralelne vyvíjajú a vyrábajú viac projektov.<sup>16</sup> Samozrejme, to prináša isté nevýhody v podobe trieštenia energie, avšak z ekonomického hľadiska je s tým spojených množstvo výhod. Napríklad, ako uviedli respondenti v rozhovoroch, sú takto schopní vykryť nedostatok prostriedkov z iných zdrojov, pokiaľ AVF vyplatí dotáciu vo viacerých splátkach, čo je v posledných rokoch stále častejší spôsob. Môžu tiež zafinancovať začiatok výroby, ak producent ešte prostriedky nedostal, ale ide o časovo viazanú udalosť, ktorú je nutné zaznamenať.

Zaujímame pozíciu, ktorá predstavuje pestrejšie portfólio (či už rozšírením zamerania na hraný film, alebo aspoň kombinovaním samoprodukcie a koprodukcii), sa tak do istej miery javí ako najbezpečnejšia taktika – minimalizuje finančné riziko v prípade neúspechu v inom podpoli. Finančná stabilita prináša aj istú mieru autorskej autonómie v prípade samoproducentov, akými sú Ostrochovský či Škop. To evokuje otázku, prečo sa teda všetci samoproducenti nepresúvajú do tejto pozície v poli audiovizuálneho priemyslu (na priesečníku podpoľa dokumentu, hraného filmu, komerčnej tvorby, atď.). No takýto posun vyžaduje špecifický, relatívne unikátny súbor schopností, daností i motivácií a v neposlednom rade aj záujem o takýto presun.<sup>17</sup>

### Názorová spriaznenosť. Postoje producentov k AVF

Štúdie venujúce sa vzťahu AVF a slovenských producentov poukazujú na proces premeny prvotného (čiastočne generačného) konfliktu medzi oboma stranami smerom k akceptácii usporiadania, až k ochote toto usporiadanie hájiť.<sup>18</sup> Rozhovory s producentmi dokumentárnych filmov nám pomáhajú pochopiť, ako tento proces akceptácie prebiehal. Ukazujú, že primárny vplyv na prijatie fondu ako inštitúcie mala obmena členov odborných komisií, ktoré projekty hodnotia.

Obdobie začiatku fungovania fondu, teda roky 2010 a 2011, popisuje jeden z producentov nasledovne: „[S]počiatku sme vnímali fond dosť zle. Lebo v komisii sedel Ivo Brachtl, Trančík, takíto starí kolibáči.“ Tento producent je presvedčený o tom, že

<sup>16</sup> Šiesty typ, keď sa spoločnosti venujú úplne inému typu podnikania a výnimočne – väčšinou jednorázovo – produkovali dokumentárny film, sa prakticky pohybuje na vonkajšej hranici poľa. U väčšiny z týchto producentov nie je jasné, či ešte pozície v poli zastávajú, t. j. či ďalej plánujú produkovat dokumentárne filmy.

<sup>17</sup> Tomuto presunu sa podrobnejšie venuje záver štúdie.

<sup>18</sup> Viac pozri VLČEK, M. Filmári verus Audiovizuálny fond. Štúdia inštitúcie perspektívou ekonomických ukazovateľov, diskurzu o nej a jej vzťahov s filmovými profesionálmi. In *Illuminace*, s. 49 – 76.

„dobré námety“ im niektorí hodnotitelia „potopili z osobných dôvodov“. Nezáleží na tom, či jeho domnienka je alebo nie je pravdivá. Pre pochopenie jeho postupnej akceptácie fungovania fondu je dôležité, že dnes sa už do podobných konfliktov nedostáva, a tak nevzniká podozrenie, že jeho projekty nie sú podporované z osobných dôvodov.

Podobný posun v postoji k AFV je badateľný aj u ďalších respondentov. V čase, keď boli realizované rozhovory s producentmi, všetci oslovení vnímali zloženie komisií viac-menej pozitívne. Tvrdili napríklad, že sú tam „absolútne príčetní ľudia,“ ktorí dokážu dobre „hodnotiť projekt z hľadiska umeleckého potenciálu“. Naprieč vzorkou patria k najkladnejšie vnímaným hodnotiteľom napr. Andrea Slováková, Petr Minařík, Mária Ferenčuhová či Peter Kerekes. Producenti si zároveň všímajú, že komisia nie je nikdy plne obsadená ľuďmi, v ktorých názor majú dôveru. Ak sa však v komisii zide aspoň niekoľko ľudí, ktorí sú im postojovo blízki, tak majú pocit, že komisia rozhodne v súlade s ich názormi. Jeden z producentov hovorí: „Komisia má päť členov, dvaja sú normálne chytrí ľudia a dvaja sú... tekutí. (smiech) Tak si to vypočítajte ten priemer. Myslím si, že intelekt preváži, pretože inteligenti dobre argumentujú, blbec neargumentuje a potom sa dá presvedčiť.“

Samozrejme, že hodnotenie „chytrí“ – „blbí“ je arbitrárne a subjektívne. Za rozumných môžu producenti označovať ľudí s rovnakým vkusom, preferovanými témami a pod. Dôležité je, že producenti majú predstavu o vhodnejšej alebo pre nich výhodnejšej zloženej komisii a naopak. To umožňuje producentom prispôbovať i svoje taktiky.<sup>19</sup> Prijateľní sa im zdajú aj takí hodnotitelia, ktorí obsadzujú v samotnom poli dokumentu podobné pozície ako samotní žiadatelia. Pre príslušníkov Generácie 90 je to napríklad Peter Kerekes, pre producentov, ktorí spolupracujú s českými koproducentmi, zase Petr Minařík alebo Andrea Slováková, ktorí obsadzujú pozície aj v českom poli dokumentu. Pre debutantov by mohli byť zárukou správneho rozhodovania generácie mladší hodnotitelia ako napríklad Miro Remo (ktorý ale nie je komisárom – ide o hypotetické konštatovanie).

Často sa stáva, že producenti podávajú po neúspechu projekt opakovane, niekedy v nádeji, že tentoraz v konkurencii ostatných projektov uspejú – teda že podľa princípu pomeriavania<sup>20</sup> bude ich projekt lepší než ostatné. Môžu tiež dúfať, že iné zloženie komisie bude pre nich priaznivejšie, čím získajú väčšiu šancu na podporu. Jeden z producentov prvý príklad potvrdil odpoveďou na otázku, či si dokáže predstaviť podávanie úplne identického projektu nasledovne: „Nie že si to dokážem predstaviť, ale mne sa to niekoľkokrát stalo. Ale vždy je iný kontext ostatných projektov.“ Ďalší z producentov odpovedal: „Stalo sa nám to s vývojom [jedného projektu, názov nevedený z dôvodu anonymizácie, pozn. M. V.]. Na druhýkrát sme podali rovnaký projekt a dostali sme [dotáciu, doplnil M. V.]. A ani čiarku som nezmenil.“

Iný producent, ktorý tvrdí, že projekty podáva opakovane, až kým komisári „pochopia, že tam budete chodiť, dokým vám to nedajú“, popisuje taktiku opakovaného

<sup>19</sup> K veľkým obmenám v komisii môže dochádzať práve kvôli prísnejšie nastavenému konfliktu záujmov, keď hodnotiteľ nesmie zasadať vo výzve, kde žiada prostriedky projekt, na ktorom pracuje. Vzhľadom na relatívne malé množstvo potenciálnych členov odbornej komisie a vzhľadom na fakt, že mnohí sú aktívni filmári, sa len výnimočne stáva, že vždy môžu rovnakí komisári zasadať spolu.

<sup>20</sup> Pozri VLČEK, M. Filmári verus Audiovizuálny fond. Štúdia inštitúcie perspektívou ekonomických ukazovateľov, diskurzu o nej a jej vzťahov s filmovými profesionálmi. In *Iluminace*, s. 49 – 76.



podávania a šance na úspech v závislosti na premene komisie nasledovne: „Častokrát je to to, že netrafíte komisiu. Že viem, že musím trafiť tú správnu komisiu a na tom projekte nechcem nič meniť, ani sa tam nič meniť nedá. Ale vy neviete, aká bude tá komisia. To je športka.“ Jedným dychom, bez negatívnych pocitov, ale dodáva, že sa mu už stalo, že dotáciu nedostal aj v prípadoch, keď sám vnímal zloženie komisie priaznivo. Blízke pozície žiadateľa a komisárov tak nemusia byť nutne zárukou úspechu.

Metóda opakovaného podávania projektu v prípade prechádzajúceho neúspechu je teda medzi producentmi štandardom a má opodstatnenie v mechanikách samotného rozhodovacieho procesu (obmedzené zdroje, premena zloženia komisie). Producenti však tvrdia, že projekt v takomto prípade zásadne nemenia so zámerom prispôbiť ho vkusu a názorom členov komisie. Jednak preto, že dopredu nevedia, ako bude komisia zložená, a tiež preto, že nechcú dlhodobo pracovať na projekte, ktorý nie je podľa ich predstáv, ale podľa predstáv komisárov. Personálne obsadenie AVF je teda pre dokumentaristov dôležité z dvoch hľadísk. Ak funkcie vo fonde zastávajú ľudia, ktorých považujú za názorovo spriaznených, tak majú väčšiu dôveru vo fungovanie fondu, ako to ukázal predovšetkým mediálny diskurz. Tiež sú ochotní viac rešpektovať rozhodovanie komisií.

Názorová spriaznenosť je ale ťažko uchopiteľný pojem. Jej dôležitosť pre producentov vychádza z veľkých štrukturálnych zmien po roku 1989, ktoré umožnili (čiasťočne štátom subvencované) filmové podnikanie (Bourdieu by hovoril o zmenách v mocenskom poli). To v prípade filmového priemyslu vyvrcholilo až takmer po dvoch dekádach, vznikom AVF v roku 2009. V prvých rokoch fungovania fondu obsadili pozície v ňom skôr filmári, ktorí boli zvyknutí na produkčný systém predrevolučného obdobia. Ide práve o aktérov, ktorých jeden z producentov pejoratívne nazýva „starí kolibáci“. Odhliadnuc od udalostí prvej výzvy, keď veľkú časť podpory získali projekty spriaznené s vtedajším predsedom Rady AVF, sa v postojoch producentov strednej a mladšej generácie odráža práve frustrácia z odlišnosti prístupov generácie starších komisárov. Tieto odlišnosti môžu znamenať preferenciu odlišných tém, formálnych postupov i metód financovania. Keď pozíciu v strede poľa zaujala mladšia generácia, ktorá už nepôsobila v štátom riadenom filmovom priemysle, pre starších aktérov (nešlo vždy nevyhnutne o producentov, pozície vo vnútri AVF zaujímali i ďalší profesionáli) to znamenalo buď odsun „do minulosti“, teda stratu silných pozícií v poli, alebo prispôbenie sa, t. j. zosúladenie sa s aspoň najzásadnejšími postojmi mladších kolegov.

### **Inštitúcia dvoch polí. Postoje producentov k RTVS**

RTVS je koproducentom, ktorý má vklad v najväčšom počte slovenských dlhometrážnych distribučných dokumentárnych filmov: medzi rokmi 2010 – 2018 išlo o takmer tretinu distribučných celovečerných dokumentárnych projektov na Slovensku.<sup>21</sup> Postoje producentov voči RTVS, prezentované v rozhovoroch, vychádzali z troch základných pozícií. Existujú producenti, ktorým sa darí presadiť väčšinu ich projektov (vrátane televíznych dokumentárnych cyklov), ďalej takí, ktorým sa

<sup>21</sup> RTVS koprodukovala 32 filmov z celkového počtu 84 celovečerných distribučných projektov. Pozri VLČEK, M. *Databáza slovenských distribučných dokumentárnych filmov (2010 – 2018)*.

to darí len u niektorých projektov, a napokon tí, ktorým sa to nedarí vôbec. Výhrady voči RTVS však vznikli prísušníci všetkých troch skupín. Vychádzajú prevažne z toho, že producenti vnímajú televíziu v niektorých oblastiach ako inštitúciu, ktorá pôsobí v rovnakom poli ako oni (personálne obsadenie, verejnoprávny charakter), no v iných oblastiach ju vidia v poli odlišnom (formálne prvky filmov, financovanie).

Nie je prekvapením, že najviac výhrad mali tí producenti, ktorým sa vôbec nedarí získať RTVS ako koprodukčného partnera. Objavovali sa výroky: „Ja tú inštitúciu neznám, najradšej by som ju úplne zrušil. Plytvanie, to je slabé slovo, čo sa tam deje. Je tam príliš veľa peňazí. Keď vám dá štát dvadsať miliónov eur na pôvodnú tvorbu, tak sa ľudia zbláznia.“ Tu však pravdepodobne hrajú rolu aj obranné mechanizmy producentov pred ich vlastnými neúspechmi, hoci časť výrokov môže byť založená na konkrétnych situáciách, ktoré takejto kritike dávajú do istej miery oprávnenosť.

Výhrady voči nakladaniu s prostriedkami RTVS má i jeden z producentov, ktorému sa s ňou spolupracovať darí. Na rozdiel od svojho neúspešného kolegu si ale nemyslí, že problémom RTVS je plytvanie peniazmi. Naopak, myslí si, že RTVS má nízky rozpočet na to, aby mohla vedľa komerčnejšej tvorby podporovať aj tvorbu vo verejnoprávnom záujme, kam radí aj „autorské dokumentárne filmy“. „Ak by bol vyšší [rozpočet, doplnil M. V.], pokrylo by to dve snaženia, ktoré telka má. Za éry Tibora Búzu boli podporované aj dokumenty čisto televízno-investorské, napríklad o prírode, ktoré nepodporí AVF. Ale televízia by mala mať aj širšie portfólio. No on bol fanúšikom aj autorského dokumentu, tak podporoval aj tieto filmy, ale až potom, keď sa našli peniaze na všetky tie spotrebné veci.“ Tento producent popri podfinancovaní vníma istú formálno-obsahovú odlišnosť „televíznych projektov“ a dokumentov určených pre kiná a festivaly.

Iný producent, ktorý je kritický predovšetkým voči personálnemu obsadeniu v RTVS (pozri nižšie), to vníma podobne a vysvetľuje, že televízia je špecifické médium, odlišné od filmu, a preto volí aj inú formu, ktorá je bližšia forme komerčných televízií: „Televízia má nejaký jazyk. Tam platí: celok, detail, polo-detail a ideme. Mrzkáme to. A ja to chápem. Taká je doba, tak to musí byť. Ja telku nevnímam ako nejakú umeleckú ustanovizeň, ale ako mienkotvornú vec, ktorá (...) šíri nejakú informáciu, ktorú majú ľudia vedieť. Ale film je o tej interpretácii.“ Zároveň má ale tento producent výhrady voči konkrétnym formátom RTVS. Myslí si, že RTVS by mala v omnoho väčšej miere vyrábať „[d]iskusné kluby, dramaturgické večery a nie Zem spieva (...). Na čo to je dobré? Hovoriť o tom, že som Slovak?“ Na jednej strane teda pripúšťa formálne odlišnosti, ale niektoré formáty sú pre neho za hranou prípustnej miery týchto odlišností, či obsahovo mimo jeho preferencie.

Sú dokonca i takí producenti, ktorí vôbec nesúhlasia s tým, že by mala RTVS produkovať aj formáty pre masovejšie publikum. Tým sa, podľa jedného z producentov, stiera rozdiel medzi verejnoprávnou a komerčnou televíziou. Pýta sa, aký to má zmysel v organizácii televízneho trhu. „Má byť verejnoprávna a komerčná televízia a nemá to byť to isté. Čo sa nedeje, samozrejme. Verejnoprávna sa tvári ako komerčná a nemá to zmysel. Načo by som ja mal zo svojich koncesíí alebo daní platiť niečo, čo už aj tak existuje?“

Vidíme, že medzi producentmi v poli existuje rozkol v názoroch na to, aké obsahy by mala RTVS vyrábať či koprodukovať. S vedomím istej redukcie by sme ho mohli nazvať rozkolom na osi artového a komerčného produktu a jednotlivých producentov by sme mohli zaradiť na túto os. Vzťah k RTVS z tohto hľadiska odráža pre-

dovšetkým rozkol komerčných a nekomerčných pozícií, ktoré sú v poli obsiahnuté a viditeľné aj pri náhľade z iných uhlov.

Popri programovej skladbe majú producenti výhrady aj voči personálnemu obsadeniu RTVS. Často vyjadrujú nespokojnosť s prácou dramaturgov, ale i s dramaturgmi ako jednotlivcami. Ak sa pripomienky týkali práce dramaturgov, tak smerovali predovšetkým k tomu, že ich povinnosti by mali byť spojené najmä s kreatívnou prácou na projekte, avšak v súčasnom stave je pre nich vnímateľná hlavne administratívna práca dramaturga. Vyššie citovaný producent, ktorý si myslí, že podfinancovanie RTVS sa premieta do neschopnosti sklbiť viac a menej náročné formáty, si myslí, že nedostatok financií má negatívny dopad aj na prácu dramaturgov: „Tá televízia je aj personálne podhodnotená. Jeden dramaturg tam robí príliš veľa vecí. Nie je tam dostatok ľudí, ktorí by tomu aj rozumeli a dokázali vydolovať tie prachy.“ Tento producent tak zaujíma pozíciu konštruktívneho kritika konkrétnych procesov v RTVS. Nekritizuje podstatu práce dramaturgov, dokonca ani dramaturgov samotných, ale zameriava sa na kritiku procesov, ktoré sú v RTVS nastavené. Zastáva tak pozíciu s pozitívnou afinitou voči inštitúcii, ktorá sa neskôr odráža i v jeho spolupráci s RTVS – televízia koprodukovala veľkú časť jeho projektov a popri nezávislých dokumentoch s ňou spolupracuje aj na iných projektoch.

V rozhovoroch sa však objavili aj odmietavé postoje voči práci dramaturgov. Boli to predovšetkým výhrady týkajúce sa ich neschopnosti porozumieť náročnejším formám. „Dramaturgovia sú blbí ako tágo. A je s nimi ťažká reč. To je fakt. S tým sa nedá nič robiť. Ja to nehovorím z nejakej pozície povýšenectva. Ja mám rád ľudí, s ktorými sa dokážem pobaviť na pifku, ale preboha, neviem si ich predstaviť ako dramaturgov. A to je ako urobiť capa záhradníkom. A tam, bohužiaľ, takí ľudia fungujú. Môžete sa s nimi rozprávať o móde a svetríkoch, ale nie o Brechtovi, o nejakých postupoch, momentoch života, sveta, konfliktoch. A to je problém. Nehovorím, že všetci, ale drvivá väčšina áno. Nie že väčšina, drvivá väčšina sú blbí.“ Autor tejto citácie nepatrí do skupiny producentov, ktorej by sa nedarilo presadzovať vlastné projekty v RTVS, aj keď s inštitúciou nespupracuje na všetkých svojich projektoch. Vidíme teda, že postoj voči RTVS nie je nutne formovaný úspechom, resp. neúspechom pri nadväzovaní spolupráce s televíziou. Tento postoj a z neho vychádzajúca pozícia v poli majú komplexnejšie východiská než schopnosť získať prostriedky od RTVS.

V prípade posledného z doposiaľ citovaných výrokov ide o producenta, ktorého výhrady k programovej skladbe sú spomenuté vyššie (projekt *Zem spieva*). Jeho postoj voči práci dramaturgov ako styčných profesionálov medzi producentom a RTVS je formovaný predovšetkým ním vnímanou odlišnosťou televízie a distribučného dokumentu. Jeho postoje tak ukazujú ďalšiu deliacu líniu, ktorú bližšie špecifikuje konflikt artovej a komerčnej výroby. Je to konflikt televíznej tvorby a tvorby pre kiná, pričom nemusí nutne platiť, že televízna tvorba je len komerčná a tvorba pre kiná len artová. Ide o rozšírenie vnímania konfliktu, ktorý by sme mohli zjednodušene popísať ako „dobrý art vs. zlá komercia“. Tento producent, a v menšej miere i ostatní, vníma a akceptuje odlišnosť filmu a televízie, no na druhej strane očakáva, že televízni profesionáli budú mať rovnaké kompetencie i videnie sveta, aké predpokladá u filmových profesionálov. Pozície vo filmovom a televíznom poli by podľa neho mali zaujímať ľudia s rovnakými kvalitami, aj keď tieto polia nezdieľajú rovnaké obsahy.

### Namiesto záveru.

#### Topografia poľa súčasného slovenského dokumentárneho filmu

V prvej časti štúdie som rozdelil producentov do šiestich skupín a sformuloval postulát, že tieto skupiny sú prestupné a v čase možno vysledovať isté trajektórie pohybu producentov naprieč týmito skupinami. Lepšiemu pochopeniu týchto procesov mala poslúžiť analýza postojov producentov voči dvom najzásadnejším inštitúciám v poli: AVF a RTVS.

Prvou a neprekvapivou trajektóriou je presun z pozície „debutanta“ do pozície „etablovaného autora“ v strede poľa. Takýto presun prináša producentom širšie spektrum prípustných taktík, nielen voči AVF, ale i voči RTVS a ďalším partnerom. Inými slovami, producent, ktorý má už dostatok skúseností (väčšinou je to realizácia celovečerného distribučného dokumentu), si môže „dovoliť viac“, jeho projekt môže byť ambicioznejší nielen formálne, ale predovšetkým z hľadiska financovania. Tézu potvrdzujú už realizované analýzy taktík producentov slovenského dokumentu.<sup>22</sup> Tento typ presunu zasadzuje Bourdieu do línie časovosti<sup>23</sup>, keď mladší autori (nie nutne z hľadiska biologického veku) vytlačujú tých starších na okraj poľa a začínajú znovuurčovať, čo a ako sa bude v poli vyrábať. Schéma nižšie v strede skúmaného poľa vymedzuje producentov z tzv. Generácie 90<sup>24</sup>, i keď do stredu poľa by sme mohli umiestniť i ďalších, ktorí v pôvodnej definícii tohto pojmu nie sú obsiahnutí.<sup>25</sup>

K nástupu na túto trajektóriu sú však nevyhnutné i ďalšie predpoklady. Štúdie ukazujú, že je to predovšetkým symbolický kapitál, ktorého pomyselnú vstupnú bariéru je nutné prekročiť. Symbolický kapitál ale funguje odlišne pre režisérov a producentov: producent faží z úspechu produkovaného filmu menej než jeho režisér.<sup>26</sup> Táto vlastnosť poľa môže byť i jedným z dôvodov pre oddeľovanie producerskej a režisérkej identity, ktoré respondenti popisujú. Reakcie producentov tiež ukázali, že na to, aby mohol producent komfortne zastávať pozíciu v strede poľa, ktorá sa prejavuje predovšetkým relatívne autonómnou výrobou vlastných filmov, musí aspoň v základných obrysoch názorovo súznieť s AVF. Ukázalo sa, že producenti, ktorí sú k fondu najkritickejší, majú najmenšiu snahu predkladať nové projekty.

Zo stotožnenia sa názormi AVF vychádza aj druhá trajektória producentov – presun do orgánov inštitúcie samotnej. V začiatkoch fondu tieto pozície obsadili práve príslušníci staršej generácie, dnes tieto miesta obsadzujú mladší producenti/režiséri

<sup>22</sup> Pozri VLČEK, M. Desastročie s Audiovizuálnym fondom: Taktiky financovania slovenského dokumentárneho filmu v kinodistribúcii. In *Kino-Ikon*, s. 7 – 27.

<sup>23</sup> BOURDIEU, P. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, s. 211.

<sup>24</sup> Pavel Branko sem radí týchto režisérov (v súčasnosti všetci z nich majú i producentú skúsenosť): Robert Kirchoff (1968), Marek Kuboš (1970), Zuzana Piussi (1971), Marek Leščák (1971), Peter Kerekes (1973), Maroš Berák (1975), Pavol Barabáš (1959; s vyššie menovanými má menej spoločného z hľadiska formy a obsahu i biologického veku), Ivan Ostrochovský (1972) a Marko Škop (1974) (obaja sa už presunuli do pozície producentov hraných filmov a dokumentu) a neproduktujúceho Jara Vojteka (1968). Pozri BRANKO, P. Slovenský dokumentárny film – Generácia 90. In *Film.sk*, 2004, roč. 5, č. 2.

<sup>25</sup> Napríklad Mario Homolka (1962), Marie Kabošová (1959), Tomáš Kaminský (1971), Anna Grusková (1962), Adam Hanuljak (1980) a Miro Remo (1983).

<sup>26</sup> VLČEK, M. Rola symbolického kapitálu v štátom dotovanom poli slovenského dokumentárneho filmu.

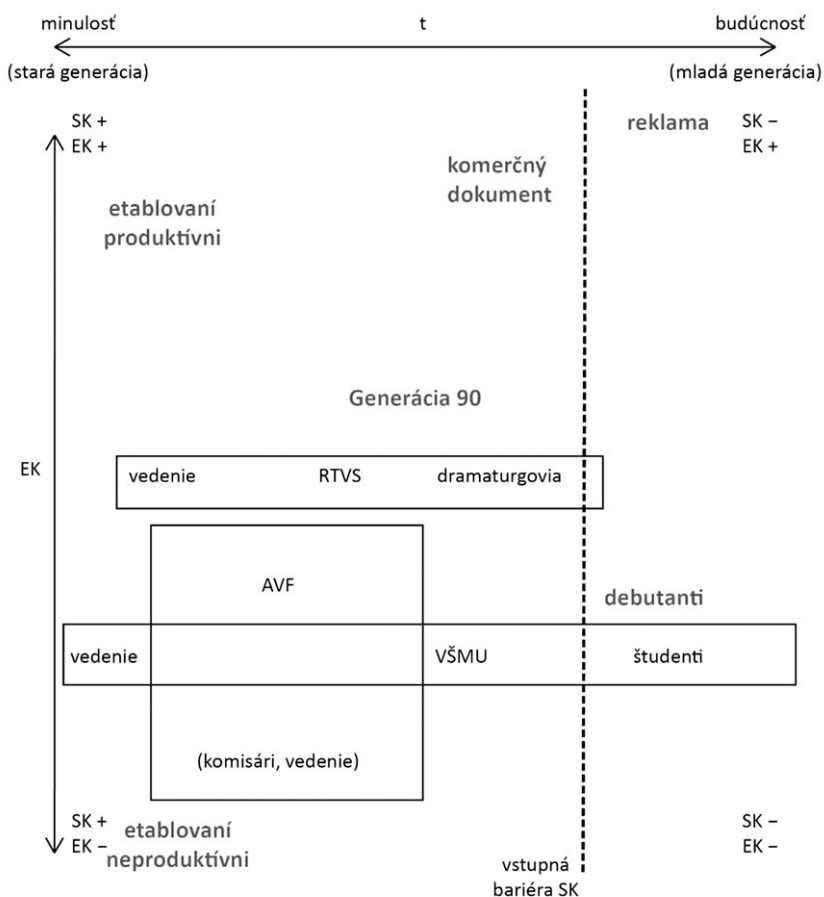


Schéma 1. Mapa sociálneho sveta – poľa slovenského dokumentárneho filmu.

zo súčasného stredy poľa, napríklad Peter Kerekes.<sup>27</sup> Obdobný typ presunu v rámci iných orgánov, napríklad RTVS, je skôr výnimočný (v poslednej dobe reprezentovaný napr. Tomášom Kaminským), jednak pre samotný spôsob, akým sú pozície obsadzované, ale pravdepodobne i preto, že RTVS je producentmi vnímaná ako inštitúcia dvoch poľ a prijatie pozície v nej by bolo vystúpením z filmového poľa a vstupom do poľa televízneho. Obdobný presun funguje i v obsadzovaní miest v akademickom poli.

Tretia trajektória presunu je z pozície zo stredy poľa dokumentárneho filmu do poľa hraného filmu. Popri vyššom symbolickom kapitále, ktorý prinášajú oba zmie-

<sup>27</sup> Momentálne nie je možné s určitosťou povedať, do akej miery je obsadzovanie komisie mladšími producentmi trendom, pretože veľká časť mladších komisárov, ktorých práca je hodnotená pozitívne (respondentom sú názorovo bližší), pochádza skôr zo zahraničných poľ (Andrea Slováková, Petr Minařík, Gyula Nemes), alebo nie sú producentmi dokumentu.



nené presuny, prináša i vyšší ekonomický kapitál, vzhľadom na rozpočty hraných filmov. S istou mierou reduktívnosti by sme sem mohli radiť napríklad Jara Vojteka, Marka Škopa, Ivana Ostrochovského, v budúcnosti možno i Petra Kerekesa, Zuzanu Piussi a ďalších, ktorí aktuálne pracujú na svojich hraných debutoch.

Na rôznych okrajoch poľa sa popri debutantoch ocitajú všetci producenti, ktorí volia iný typ tvorby než producenti v strede poľa: napríklad producenti projektov, ktoré bývajú aktérmi zo stredu poľa vnímané ako komerčné (napr. Daniel Dangel, Miroslav Drobný), alebo producenti, pre ktorých nie je filmová tvorba primárnou činnosťou (kategória VI). Ocitnutie sa na okraji ešte nutne nebráni producentovi získať podporu AVF či nadviazať spoluprácu s RTVS. Sú to aktéri, ktorí zaujímajú menej pravdepodobné pozície v poli, tie sú napríklad slabšie voči AVF (kde existuje étos odmietania podpory komerčného projektu), no nemusia byť nutne menej autonómne. Kým producenti odkázaní na AVF získavajú autonómiu na trhu, ale vymieňajú ju za závislosť na AVF, tak producenti dokumentov, ktorí očakávajú vyššiu návštevnosť v distribúcii, sú síce závislejší na publiku, ale zároveň autonómnejší smerom k AVF.

#### WHAT DO PRODUCERS THINK ABOUT THE SLOVAK AUDIOVISUAL FUND? A STUDY ON THE FIELD OF CONTEMPORARY SLOVAK DOCUMENTARIES FOR CINEMAS

This study analyzes the field of Slovak documentary films for cinemas based on ten interviews conducted with producers in 2018 and 2019. It offers a classification of producers based on their primary focus and tries to explain the motivations of the directors to produce their own documentaries and the fact that they later give up this aim and shift to the production of the movies directed by their colleagues. The study also includes an analysis of the producers' attitudes towards the two most influential institutions in the field: the Slovak Audiovisual Fund and the Radio and Television of Slovakia. Finally, the author presents a model of the field and the trajectories of the producers from their entry into the field: gaining and consolidating their position with greater autonomy, taking up positions in institutions that are most relevant for the field, remaining in marginal positions, and choosing less standard tactics.

*Výskum bol podporený finančnými prostriedkami Audiovizuálneho fondu.*

#### LITERATÚRA

- BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno : Host, 2010. 496 s. ISBN 978-80-7294-364-7.
- BOURDIEU, Pierre. Sur les rapports entre la sociologie et l'histoire en Allemagne et en France. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1995, roč. 106, č. 7, s. 108 – 122. ISSN 1955-2564.
- BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Praha : Karolinium, 1998. 179 s. ISBN 80-7184-518-3.
- MIŠÍKOVÁ, Katarína. Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme. In MIŠÍKOVÁ, Katarína – FERENČUHOVÁ, Mária (eds.). *Nový slovenský film, produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Filmová a televízna fakulta, 2015, s. 9 – 36. ISBN 978-80-89439-89-8.

- STEINMETZ, George. Bourdieu, Historicity, and Historical Sociology. In *Cultural Sociology*, 2011, roč. 5, č. 1, s. 45 – 66. ISSN 1749-9755.
- URBAN, Marek. *Identita autora. Príbehy a sociálne reprezentácie a naratívne Self v slovenskej kinematografii v rokoch 2012 – 2017*. Bratislava : VEDA, 2017. 246 s. ISBN 978-80-224-1631-3.
- URBAN, Marek. *Sociálne reprezentácie v diskurze slovenských filmových profesionálov v rokoch 2012 – 2014*. [Dizertačná práca]. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2016.
- VLČEK, Miroslav. *Databáza slovenských distribučných dokumentárnych filmov (2010 – 2018)*, 2020. [online]. [cit. 19. 9. 2020]. Dostupné na internete: <https://is.muni.cz/publication/1678041>.
- VLČEK, Miroslav. Desafrošie s Audiovizuálnym fondom: Taktiky financovania slovenského dokumentárneho filmu v kinodistribúcií. In *Kino-Ikon*, 2020, roč. 24, č. 1, s. 7 – 27. ISSN 1335-1893.
- VLČEK, Miroslav. Filmári verus Audiovizuálny fond. Štúdia inštitúcie perspektívou ekonomických ukazovateľov, diskurzu o nej a jej vzťahov s filmovými profesionálmi. In *Illuminace*. 2019, roč. 30, č. 3, s. 49 – 76. ISSN 0862-397X.
- VLČEK, Miroslav. *Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná? Situačná analýza poľa nezávislého slovenského dokumentárneho filmu v kontexte financovania Audiovizuálnym fondom*. [Dizertačná práca]. Brno : Masarykova univerzita. 2020. 179 s.
- VLČEK, Miroslav. Rola symbolického kapitálu v štátom dotovanom poli slovenského dokumentárneho filmu. In *Mediální studia*, 2020, roč. 14, č. 2, s. 216 – 241. ISSN 2464-4846.

Miroslav Vlček  
Koliště 39  
602 00 Brno  
Česká republika  
e-mail: vlcek.mir@gmail.com