

Miroslav Vlček (Ostravská univerzita)

## Kedy je žiadosť kvalitná?

*Štúdia priorit hodnotiteľov Audiovizuálneho fondu v programe hraného filmu*

### When is an Application of quality?

*A Study of the Priorities of the Audiovisual Fund's Evaluators in the Feature Film Programme*

#### Abstract

The study analyses different representations of qualities of projects submitted to The Slovak Audiovisual Fund based on interviews with commissioners. First, and most important quality, according to commissioners, is related to the content: topics, themes, genre, structure, scriptwriting. If the content-related qualities are met, commissioners focus on the symbolic capital of applicants, and external validations by film festivals and workshops, then on funding, potential distribution strategies, etc.

Genre film gets specific attention, because commissioners consider it to be an undeveloped field in Slovak cinema, and, in the opposition to film students and journalists, are enthusiastic about genre film applications. As other research shown, genre film is considered unoriginal per se, commissioners see it more as a challenge to write film with some degree of originality and unorthodoxy compared to other films in the same genre. Genre film could be viewed as a quality per se, but it has to meet some demands.

Films with the potential for a commercial success are a specific category. They could be funded by the state fund, but they cannot be “shallow” or “superficial”. Some commissioners are willing to forgive projects problems with the script; in terms of structure, others do not. Some feel that this type of a project should not be funded by public funds, especially if it has a potential to be funded by the private sector. Paradoxically, what is considered a positive quality of auteurist projects is considered the opposite for projects that are targeted at mass audiences.

#### Klíčová slova

Audiovizuálny fond, grant, hraný film, slovenský film, Pierre Bourdieu, symbolický kapital, governmentality

#### Keywords

Film funding, film fund, film commission, Slovak film, Pierre Bourdieu, symbolic capital, governmentality

Audiovizuálny fond (ďalej AVF, alebo fond) pôsobí na Slovensku už viac ako desať rokov a táto štúdia sa mu venuje z perspektívy štúdia kultúrnych politik (cultural policy studies), ktoré majú bohatú výskumnú tradíciu, vychádzajúcu napríklad z prác Raymonda Williama<sup>1)</sup> alebo Tonyho Bennetta<sup>2)</sup>. Toto výskumné zameranie môže, podľa McGuigana, čerpať z troch tradícií; Foucaultovskej, neo-Gramsciánskej a Habermasovskej.<sup>3)</sup> Pre túto štúdiu je kľúčový Foucaultov príspevok do štúdia kultúrnych politik, predovšetkým jeho koncept governmentality, ktorý v kontraste ku Gramsciho kultúrnej hegemonii lepšie zohľadňuje správanie (aj v zmysle motivácií, skrytých cieľov, východísk atď.) jednotlivých aktérov v systéme, v ktorom je politická moc (rozhodovanie o financiách aj zo štátneho rozpočtu) delegovaná na nižšiu úroveň (AVF a následne jeho hodnotiteľa). Koncept governmentality zároveň nie je „prehnane optimistický“ v participatívnom náhľade na verejnú sféru v Habermasovskom ponímaní.

Pre Foucaulta governmentality predstavuje súbor tvorený inštitúciami, procedúrami, analýzou a reflexiami, kalkulmi a taktikami, ktoré umožňujú výkon veľmi špecifických, ale zato komplexných foriem moci vládnucim zložkám spoločnosti.<sup>4)</sup> Nejde však len o členov vlády, zákonodarného zboru, či napríklad polície. Foucault má na mysli skutočne všetkých aktérov, ktorí sa vo svojej, historicky ustanovenej, pozícii podieľajú na výkone moci. V tomto prípade za nich môžeme považovať aj hodnotiteľov fondu. Ich rozhodnutia, v podobe odporúčaní, ktoré filmové projekty majú byť podporené, sú výstupmi z vládnutia, v politických vedách by sme použili prevzaté anglické slovo „policy“, resp. z neho odvodené sloveso „policing“ (odvodené od slova „police“, t.j. polícia). Výkon ich moci je v prenesenej miere podobný tomu policajnému. Kým policajti dozerajú na dodržiavanie zákona, hodnotitelia fondu dozerajú, strážia, čo a ako sa bude na Slovensku nakrúcať.<sup>5)</sup> Pomáhajú projektom, ktoré sú, na základe kritérií komisárov, hodné podpory a chránia kinematografiu pred nehodnými projektmi.

Spoločne s Tonym Bennetom však považujem za mylné predpokladať, že hodnotitelia tak konajú v snahe presadzovať akúsi dominantnú (alebo subverzívnu) ideológiu v Hallovskom slova zmysle, nie sú aparátom kultúrnej hegemonie. Grantová schéma je ideologicky otvorená všetkým žiadateľom, i keď vyžaduje istý právny štatút a mieru skúseností. A priori ale neodmieta žiadne subverzívne témy, či formy. Hodnotitelia však uplatňujú svoj vkus, tak ako ho chápe Bourdieu,<sup>6)</sup> a teda „symbolicky strážia hranice“<sup>7)</sup> medzi nimi ako príslušníkmi dominantnej triedy a spoločenskými triedami s nižším kultúrnym kapitálom (vzdelaním, intelektom, spôsobmi vyjadrovania, obliekania atď.).

1) Z veľkého množstva pozri napr. Raymond Williams, *Keywords* (London: Fontana, 1976).

2) Tony Bennett, „Putting Policy into Cultural Studies“, in *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg – Cary Nelson – Paula A. Treichler (New York – London: Routledge, 1992), 23–37 a neskoršie práce.

3) Jim McGuigan, „Cultural Policy Studies“, in *Critical Cultural Policy Studies: A Reader*, eds. Justin Lewis – Toby Miller (New Jersey: Blackwell Publishing, 2003), 23–42.

4) Michel Foucault, „Governmentality“, in *Studies in Governmentality*, eds. Graham Burchell – Colin Gordon – Peter Miller (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), 102–104.

5) Samozrejme vznikajú filmy i bez podpory AVF, to ale neznamená, že AVF nie je pre veľkú časť filmov kľúčovým zdrojom financií (v dokumentárnom filme takmer pre všetky filmy).

6) Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979).

7) Tony Bennett, „Putting Policy into Cultural Studies“, in *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg – Cary Nelson – Paula A. Treichler (New York – London: Routledge, 1992), 23–37.

Toto uplatňovanie vkusu prebieha cez prisudzovanie „symbolického kapitálu“ žiadostiam. Symbolický kapitál Bourdieu definuje ako formu nefinančného kapitálu, ktorý môže žiadateľ zameniť za ekonomický príjem,<sup>8)</sup> v našom prípade dotáciu AVF. Pre Bourdieuho je zdrojom takéhoto kapitálu množstvo prvkov, od verejných ohlasov, spôsobov uvádzania (napr. prestíž galérií pre výtvarné umenie), až po cenu diela.

V prípade slovenského filmového poľa symbolický kapitál vychádza predovšetkým z predošlých autorových úspechov: diváckych, festivalových, súťažných, či z mediálneho diskurzu o ňom, vystupovania autora atď. Avšak pri každej individuálnej žiadosti je žiadateľovi navyše pripisovaný symbolický kapitál za konkrétnu žiadosť, kedy hodnotitelia na základe vlastného vkusu a predstavy o vkuse potenciálneho publika pripisujú dielu ďalšiu „umeleckú hodnotu“. Za ňu môže byť považované všetko, čo rôzne typy publika dokážu oceniť, slovami Bourdieuho „posvätiť“ tak, aby vznikla „vera v hodnotu diela“. A práve túto vieru v hodnotu diela Bourdieu nazýva symbolický kapitál.

S pojmom symbolický kapitál súvisí i pojem „kvalita projektu“, s ktorým hodnotitelia vo svojich výpovediach pracujú. Za kvalitu projektu považujú akýkoľvek element, ktorý na základe ich vkusovo-hodnotového zamerania zvyšuje v ich očiach hodnotu projektu, teda legitimizuje podporu daného projektu.<sup>9)</sup> Hodnota projektu sa potom priamo pretavuje do ochoty dielo podporiť, teda do ekonomického kapitálu pre autora. „Stráženie hranice“ tak prebieha na základe súčtu individuálnych ochôt dielo podporiť.

Táto štúdia nadväzuje na dlhodobý záujem o fungovanie dotačného procesu Audiovizuálneho fondu na Slovensku.<sup>10)</sup> Na rozdiel od doterajších prác, ktoré by sme tiež mohli radiť do oblasti štúdia kultúrnych politík, aj keď samotné práce to nerobia, sa táto štúdia snaží vysvetliť, ako na žiadosti nazerajú samotní hodnotitelia, pričom vychádza z rozhovorov s nimi a tým rozširuje doterajšie poznanie v tejto oblasti vychádzajúce z analýzy písaných hodnotení projektov, kritickéj a študentskej reflexie, či z analýzy postojov samotných producentov.

Cieľom tejto štúdie je aspoň čiastočne vysvetliť (narážame na limity ochoty spolupracovať), ako prebieha proces hodnotenia podaných žiadostí na AVF podľa samotných hodnotiteľov, ktorí zasadajú v komisii pre podporu hraného filmu. Štúdia tak ponúka subjektívny pohľad na celú situáciu s vedomím, že optika hodnotiteľov sa nemusí zhodovať s optikou žiadateľov, vedenia fondu, alebo externých pozorovateľov.

Výskum role samotných hodnotiteľov bol v súčasnom výskume v pozadí, nevedno či pre potenciálny nezáujem hodnotiteľov spolupracovať, alebo pre vieru v maximálnu ob-

8) Pierre Bourdieu, *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* (Brno: Host, 2010).

9) Toto tvrdenie vychádza z výpovedí pre túto štúdiu a tiež z verejne dostupných hodnotení, kde sa v rôznych štylistických obmenách objavuje zdôvodnenie kvalít, na základe ktorých bol daný projekt podporený.

10) Pozri predovšetkým Marek Urban, *Identita autora* (Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied — Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2017), dostupné online: [http://differentcoaching.info/wp-content/uploads/2017/12/Identita-Autora\\_Marek-Urban.pdf](http://differentcoaching.info/wp-content/uploads/2017/12/Identita-Autora_Marek-Urban.pdf), Miroslav Vlček, „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, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2020), dostupné online: <https://is.muni.cz/th/zojai/>. Žofia Bosáková, „Ideové, estetické, technologické a produkčné kontexty slovenského dokumentárneho filmu po roku 1993: Slovenský kinematografický dokumentárny film a Audiovizuálny fond“ (Dizertačná práca, Filmová a televízna fakulta Vysoké školy múzických umení, 2015).

jektivitu hodnotenia a podcenenie miery vplyvu hodnotiteľov na prostredie slovenskej kinematografie. Domnievam sa však, že názory hodnotiteľov, získané priamo od nich, sú pre pochopenie celej situácie slovenského filmu dôležité. O situácii hovorím preto, že vychádzam z prác Adele C. Clarke, ktorá vo svojej metóde situačnej analýzy kladie dôraz na oslovenie všetkých dostupných aktérov v danej situácii.<sup>11)</sup> Financovanie každého slovenského filmu, i slovenskej kinematografie ako celku, môžeme vnímať ako samostatnú situáciu, v ktorej pôsobia jednotliví ľudskí aktéri (producenti-žiadatelia, koproducenti, hodnotitelia AVF, prípadne fondov zahraničných, dramaturgovia a producenti za RTVS, prípadne iné, i zahraničné, televízie), implicitní aktéri (diváci, kritici, filmoví vedci), kolektívni aktéri (AVF, zahraničné fondy, televízne stanice, čiastočne distribútori, sales agenti atď.), neživé elementy, predovšetkým reprezentované v technológiách, diškurzy (o slovenskom filme, jednotlivých filmároch, o fonde, o systéme štátnej podpory, o korupcii atď.), ale i politicko-ekonomické elementy (štát a jeho vzťah k AVF, RTVS, jej financovanie a voľba riaditeľa, filmové školstvo atď.) a sociokultúrne elementy (koncept národnej kinematografie, prestíž/renomé autorov...) a časopriestorové aspekty (historický vývoj kinematografie a jej financovania, vzťah slovenskej kinematografie k okoliu). Táto štúdia sa tak snaží vysvetliť jednu zo zložiek situácie slovenského filmu, kým niektoré iné boli vysvetlené v iných prácach citovaných vyššie.

Táto štúdia je na rôznych miestach viac či menej ovplyvnená i podobným výskumom v svete. Za zmienku stojí určite práca Petra Szczepanika a kol., ktorá ako jedna z prvých v česko-slovenskom prostredí zameriava pozornosť a priamo oslovuje aktérov v situácii vo filmovom prostredí v snahe zistiť, ako nazerajú na prácu miestneho fondu. I keď práca samotná neobsahuje rozhovory s predstaviteľmi inštitúcie, práve jej metodologické zameranie prináša isté novum do štúdia fungovania filmových fondov v našej oblasti.<sup>12)</sup>

Ďalej od hraníc vzniká množstvo prác orientovaných na fungovanie miestnych fondov. Istú mieru vplyvu na tento výskum mala práca z austrálskeho prostredia Rachel Parker and Olega Parenta, ktorí rozvíjajú argument o vhodnosti opustiť od konceptu hegemonie a skúmať vplyv miestnych fondov práve na úrovni protichodných názorov, napríklad v konfliktnej línii podpory komerčne orientovaného filmu, skrze daňové úľavy vs. filmu, ktorý „naplňa národne-kultúrne ciele“ (národné témy a rozvoj miestneho filmového priemyslu).<sup>13)</sup> Tento spor má obdobu i u slovenských hodnotiteľov, i keď je skôr formulovaný do konfliktu komerčný vs. artový projekt, avšak artový film častokrát spĺňa i kritéria pre národno-kultúrny, napríklad z hľadiska (lokálnych) tém, prostredia a rozvoja filmového jazyka v nadväznosti na predošlé filmy. Ako však ukážem nižšie, toto pnutie vychádza z osobných postojov hodnotiteľov a na rozdiel od Austrálie nemá pôvod v zmene kultúrnych politík, tie sú na Slovensku relatívne stále.

11) Adele E. Clarke, *Situational analysis: Grounded Theory After the Postmodern Turn* (Thousand Oaks: SAGE, 2005).

12) Napr. Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015), dostupné online: [https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie\\_vyvoj\\_hrany\\_final.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf).

13) Rachel Parker – Oleg Parenta, „Multi-level order, friction and contradiction: the evolution of Australian film industry policy“, *International Journal of Cultural Policy* 15, č. 2 (2009), 91–105.

Snahu podporovať komerčné projekty v protiklade k artovým môžeme nájsť aj u ďalších filmových fondov. Vo Veľkej Británii je to príznačné pre relatívne krátke obdobie existencie UK Film Council.<sup>14)</sup> I tu tento rozkol vychádzal z vnútra filmového prostredia, podobne ako na slovenskom prípade ukazujem v tejto štúdií.

Jean-Michel Frodon dichotómii komercia/art rozlišuje v celosvetovom meradle ako nástup globalizovanej masovej zábavy, pričom hlavnú rolu tu už nehraje (výhradne) Hollywood na jednej strane a sprístupnenie filmov z krajín, ktoré boli doteraz pre svet úplne nedostupné, na strane druhej.<sup>15)</sup> Kým za najglobalizovanejší produkt masovej filmovej zábavy môžeme na Slovensku považovať česko-slovenské koprodukčné komédie, napĺňanie druhého protipólu nájdeme oveľa častejšie v podobe tzv. festivalových filmov, ktoré síce nezasahujú veľké publikum, z hľadiska počtu divákov, ale majú potenciál osloviť divákov ďalej než za riekou Moravou. I kategória festivalového filmu, resp. pnutie národnej vs. svetovej kinematografie, ktoré táto kategória tiež obnáša, je pre zahraničné fondy relevantnou témou, tieto trendy popisuje napr. Anne Jäckel vo Francúzsku.<sup>16)</sup> Koniec koncov i európsky grantový program MEDIA prispieva k vzniku filmov, u ktorých sa kalkuluje s možnosťou osloviť širšie medzinárodné (festivalové) publikum.<sup>17)</sup>

Štúdia je organizovaná do štyroch častí. Prvé tri predstavujú hlavné priority hodnotiteľov: téma, žáner, divák. Štvrtou časťou je samotný proces hodnotenia, v ktorom sa snažím bližšie vysvetliť, ako hodnotitelia uvažujú o celom procese. Tento proces začína nomináciou do komisie, kedy riaditeľ AVF s predsedom Rady AVF nominujú päť hodnotiteľov z tých, ktorí sú momentálne dostupní, tzn. nie sú v konflikte záujmov voči žiadnej zo žiadostí (v tomto prípade ide spravidla o spoluprácu na niektorom z projektov), pričom v nomináciách je snaha rôznorodého zastúpenia naprieč profesiami.<sup>18)</sup> Po uzavretí nominácií hodnotitelia dostanú materiály k projektom, ktoré sa uchádzajú o podporu, na ich preštudovanie majú spravidla mesiac až dva. Po preštudovaní materiálov nasleduje dvojkoľové hodnotenie spojené s vypočutím žiadateľov, v prvom kole sa hodnotí obsahová stránka projektu, v druhom rozpočet. Medzi prvým a druhým vypočutím prebehne niekoľko týždňov. Z pohľadu žiadateľa celý proces (od prezentácie projektu k výsledkom) trvá približne mesiac, od odovzdania materiálov k výsledkom môže ísť aj o tri mesiace.

Pre jednotlivé kolá môžu byť do komisie nominovaní odlišní hodnotitelia, napríklad dramaturg z prvého kola môže byť vymenený produkčným, ktorý má, na rozdiel od dra-

14) Lisa W. Kelly, „Professionalising the British film industry: the UK Film Council and public support for film production“, *International Journal of Cultural Policy* 22, č. 4 (2016), 648–663.

15) Jean-Michael Frodon, „International film criticism today: a critical symposium“, *Cineaste* 31, č. 1 (2005), 34.

16) Anne Jäckel, „The Inter/Nationalism of French Film Policy“, *Modern & Contemporary France* 15, č. 1, (2007), 21–36.

17) Bližšie k programu MEDIA a jeho vplyvu na európsku kinematografiu pozri napríklad Carmina Crusafon, „The European Audiovisual Space: How European Media Policy Has Set the Pace of Its Development“, in *European Cinema and Television Cultural Policy and Everyday Life*, eds. Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Andrew Higson (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 81–101 a Sophie De Vinck – Caroline Pauwels, „Beyond Borders and into the Digital Era: Future-proofing European-level Film Support Schemes“, in *European Cinema and Television Cultural Policy and Everyday Life*, eds. Bondebjerg – Novrup Redvall – Higson, 102–125.

18) Miroslav Vlček, „Audiovizuálny fond v období celosvetovej pandémie: Rozhovor s Martinom Šmatlákom“, *KINO-IKON* 25, č. 1 (2021), 63–72.

maturga, skúsenosti s nastavovaním rozpočtu projektu, nedeje sa to ale často. Pre jeden podprogram (hraný film, dokument, animovaný film) sú vypísané spravidla dve výzvy, jedna na jar, druhá na jeseň.

V závere štúdie, ktorý je spojený s diskusiou, sa snažím usúvzťažniť zistenia z rozhovorov s doterajším poznaním v tejto oblasti, pričom konfrontujem predovšetkým zistenia z analýz hodnotení projektov, ale i náhľad širšieho filmového prostredia.

## Rozhovory a rozdelenie hodnotiteľov

Rozhovory pre tento výskum boli realizované v priebehu rokov 2021 a 2022. Oslovených bolo dvadsať hodnotiteľov, pričom hlavným kritériom výberu bol počet výskytov v komisii, tzn. koľkokrát boli členmi komisie od vzniku fondu. Od začiatku fungovania fondu (2010) pôsobilo v komisiách celkom šesťdesiattri hodnotiteľov, pre výskum som oslovil prvých dvadsať, pričom prvý oslovený, Peter Svarinský, zasadal v komisii celkom tridsaťpäťkrát, posledný oslovený, Tibor Búza, päťkrát.<sup>19)</sup>

Prvé oslovenie prebehlo cez administrátorku programu pre hraný film, druhé oslovenie po dvoch mesiacoch osobne z mojej e-mailovej adresy. Pre malý záujem hodnotiteľov bolo vybraných osem (najčastejšie zasadaúcich v komisiách, ktorí do tej doby nereagovali), ktorí boli oslovení na moju prosbu priamo riaditeľom AVF, Martinom Šmatlákom. Žiaden z nich na toto oslovenie nereagoval.

Celkovo sa mi tak podarilo realizovať päť rozhovorov, tri online v prostredí MS Teams, dva korešpondenčne e-mailom. Medzi respondentmi boli dve ženy a traja muži. Rod hodnotiteľov/liek nebudem v texte, až na jednu výnimku, prezrádzať a uvediem vždy dvojtvar cez lomku. I keď ide o relatívne malú vzorku, je vekovo celkom rozmanitá. Sú v nej zastúpení/é starší/ie komisári/ky i relatívne mladí/é hodnotitelia/ky — v komisii nikdy nie sú zastúpení čerství absolventi, a preto i najmladší hodnotitelia/ky majú viac ako tridsať rokov.

Limitom takto malej vzorky je fakt, že sa mi nepodarilo realizovať rozhovor s hodnotiteľom/kou z primárne televízneho prostredia. I preto sa v tomto texte nevenujem analýze vzťahu financovania primárne televíznych projektov z prostriedkov AVF, ktoré je pre niektorých hodnotiteľov, ale i producentov z praxe, problematické. Zároveň vo vzorke nie je zastúpený/á produkčný/á, ktorí mávajú v hodnoteniach častokrát poznámky technickejšieho charakteru. Štúdia preto vôbec nereflektuje partikularity jednotlivých rozpočtov.

Pre zachovanie anonymity hodnotiteľov/liek ich budem v texte označovať skratkami, ktoré budú popisovať aj ich profesijné zameranie, pretože, ako nižšie ukážem, to môže mať zásadný vplyv na samotný proces hodnotenia. V štúdií hovorí nasledujúcich päť hodnotiteľov/liek, pričom profesijná orientácia vychádza z toho, ako sa sami identifikovali v priebehu rozhovoru. V každom z prípadov bola vybraná najsilnejšia profesijná orientácia, v zmysle najčastejšie zastávanej role, v prípade, že týchto zameraní majú viac:

- HF — hodnotiteľ/ka z festivalového prostredia, 19 výskytov v komisii, rozhovor vedený 15. 11. 2021 v prostredí MS Teams

19) Dáta pochádzajú z marca 2021 a boli poskytnuté na vyžiadanie administrátorkou programu hraného filmu.

- HR — hodnotiteľ/ka primárne venujúci/a sa réžii, 19 výskytov v komisii, rozhovor vedený e-mailom 9. 2. 2022 – 15. 2. 2022
- HD — hodnotiteľ/ka venujúci/a sa dramaturgii, 10 výskytov v komisii, rozhovor vedený 9. 4. 2021 v prostredí MS Teams
- HA — hodnotiteľ/ka z akademického prostredia, 9 výskytov v komisii, rozhovor vedený e-mailom 29. 7. 2021 – 29. 9. 2022
- HP — hodnotiteľ/ka producent/ka, 8 výskytov v komisii, rozhovor vedený 14. 9. 2021 v prostredí MS Teams

### Rôzne zameranie, rôzny spôsob hodnotenia

Z rozhovorov bolo zrejmé, že jednotliví hodnotitelia mali dojem, že predošlé profesijné skúsenosti ovplyvňujú spôsob, akým hodnotia predložené projekty. „Inak hodnotí projekt scenárista, inak producent,“ dalo by sa univerzálne zjednodušiť túto úvahu naprieč respondentmi. Niektorí hodnotitelia bez skúsenosti s výrobou pripustili, že nerozumejú rozpočtom, a preto nie sú ani tejto časti hodnotenia schopní, napríklad HD zasadá len v obsahovom kole hodnotenia.

Pre hodnotenia projektov je podľa HD dôležitá „schopnosť čítať scenár“. Myslí si, že ako dramaturg túto schopnosť má, ale zastáva názor, že túto schopnosť nemusia mať všetky profesie zapojené do výroby filmu: „Tak ako ja nerozumiem rozpočtom, tak je väčšia pravdepodobnosť, že ekonóm, alebo zástupca asociácie producentov slovenských filmov, nebude vedieť čítať scenár a posúdiť jeho kvalitu.“

HR s týmto stanoviskom súhlasí len čiastočne a hovorí, že „najdôležitejší element pri posudzovaní je bezpochyby schopnosť hodnotiteľa si scenár a jeho realizáciu predstaviť“. Podobne ako HD verí, že túto schopnosť má. Vo svojej schopnosti čítať scenár a hodnotiť ho veria všetci respondenti/ky, s ktorými som realizoval rozhovory. HD si ale spomína na prípady, kedy svoje hodnotenie, „v zmysle, že som nerozoznal/a dobrý scenár“, musel/a prehodnotiť, pretože pôvodne nepodporené projekty (aj kvôli hodnoteniu HD) sa ukázali ako divácky úspešné. Spomína na projekt filmu *Ztracení v Mnichově* (Petr Zelenka, 2015), ktorý je podľa slov HD „celý postavený na tom, že simuluje nekvalitný projekt a v scenári to bolo zamuchlanejšie a ukrytejšie ako v reálnom filme. A tam som tomu tvorcovi krivdil/a“. Mýlil/a sa i pri rozprávke *Tři bratři* (Jan Svěrák, 2014), „ktorá bola súborom známych rozprávok a zdalo sa mi, že je tam veľmi málo originality, ale malo to veľkú divácku úspešnosť. Tam som podcenil/a divácky potenciál“. Spomína, že Svěrákovi (nejasné, ktorému z autorskej dvojice otca a syna) napísal/a e-mail, na ktorý podľa jeho/jej očakávaní následne síce nedostal/a odpoveď, ale aspoň čiastočne to znížilo „pocit zlyhania“. Práve tieto momenty nútia HD premýšľať nad svojimi kompetenciami hodnotiteľa/ky: „Nášťastie sa to nedeje často, ale ak by sa dialo, tak by som zvažoval/a účasť v komisii.“

Respondenti implicitne tiež vyjadrujú, že sa stretli s takými komisármi, ktorí schopnosť čítať scenár nemali. HD sa zamýšľal/a nad tým, či v komisiách majú miesto hodnotitelia, ktorí „nerozumejú scenárom až do úplne šokujúcej miery“, a ktorí hodnotia scenáre výhradne na základe vlastného vkusu, spôsobom: „toto sa mi páči, ja mám rád takéto filmy, toto je dobré — takéto filmy nemám rád, nepozeral by som ich, takže je to zlé.“ Do-

spel/a ale k záveru, že aj takýto hodnotitelia majú v komisii svoje miesto, pretože zakaždým tvoria „určité percento komisie a nie sú tam vždy“. Navyše môžu odrážať vkus „úplného laika, ktorý sedí za televízorom v sobotu večer“, čo môže do istej miery predchádzať tomu, aby bol fond obviňovaný „z akademicnosti a neschopnosti reflektovať bežné potreby bežných ľudí“, mieni HD.

I keď všetci veria, že dokážu čítať scenár, niektorí pripúšťajú, že si vyberajú projekty podľa špecifických kritérií. Napríklad HP tvrdí, že to musí byť téma, ktorú by bol/a ochotný/á realizovať a „stála za tie roky práce“. Tiež by to mal byť unikátny projekt, ktorý by sám chcel/a vidieť, tak aby to nebol „zbytočný film, ktorých existuje na svete x“. Tretím kritériom HP je realizovateľnosť: „pozerám sa na to v kontexte toho, [...] či je producentsky reálne to spraviť na Slovensku“.

Rozhodovanie HF do veľkej miery ovplyvňujú jeho/jej skúsenosti z festivalového prostredia: „snažím sa filmy posudzovať tak, ako keď si vyberám filmy pre festival. Snažím sa tam dostať to najpozoruhodnejšie, najzaujímavejšie, aj pre našich divákov.“

HD deklaruje, že vďaka skúsenostiam z oblasti dramaturgie je pre neho/ňu primárnym kritériom kvalita scenára, ktorý spĺňa isté: „scenáristické, dramaturgické a literárne parametre. A to súvisí so všetkými zložkami toho, ako je vystavaný príbeh, dialógy, dramaturgia...“

O čosi vágnejšie, v súlade s prioritami fondu, to deklaruje HA: „Pre mňa osobne je kľúčová najmä obsahová kvalita projektov, t.j. ich koncept (téma a spôsob jej spracovania) ako aj umelecký prínos.“ HR ako jediný/á vyjadruje neistotu, či „je smerodajné pri posudzovaní profesijné zameranie“, ale ako ukazujú predošlé výpovede, pre výraznú časť hodnotiteľov to smerodajné je.

Vidíme teda relatívne širokú škálu preferencií a dokonca aj ich popretie. Všetci hodnotitelia a hodnotiteľky sa ale zhodujú na tom, že aj keď sa snažia byť pri hodnotení „objektívni/é“, v zmysle akejsi nestrannosti a snahy nikoho nepreferovať na základe osobných kontaktov, samotný proces hodnotenia má istú mieru subjektivity. HD vo svojom prípade hovorí priamo o snahe „odfiltrovať osobné preferencie“ a ochote „podporovať aj projekty, ktoré sú [mi, doplnil autor] bytostne nesympatické, ale uvedomujem si ich kvalitu alebo dôležitosť v rámci žánru alebo toho, akého diváka oslovujú“.

## Žáner a jeho vplyv na rozhodovanie

Respondenti síce uviedli, že sa snažia brať čo najmenší ohľad na vlastné žánrové preferencie a klásť skôr dôraz na kvalitu projektov z hľadísk, ktoré som uviedol vyššie (unikátnosť projektu, realizovateľnosť, festivalový potenciál, scenár...), konštruujú ale skupinu oni — skupinu hodnotiteľov, ktorí tohto nie sú úplne schopní, pričom neuvádzajú konkrétne mená. Existujú ale isté deliace, či konfliktné línie, na základe ktorých vytyčujú tento stret.

Prvým je stret muži–ženy. Jedna z hodnotiteľiek<sup>20)</sup> tvrdí, že mužskí „kolegovia možno inklinujú k žánrom, ktoré sú bližšie k mužom, ak je tam časť ženská, tak tie sa zase snažia

20) Zámerne nepoužívam označenie zavedené vyššie, aby som neodhalil pohlavie jednotlivých hodnotiteľov.



presadzovať [iné, doplnil autor] projekty. Sú hodnotitelia, ktorých vkus je inde: pri žánrovo kovbojských a detektívnych filmoch. Romantická komédia pre ženy je pre nich niečo, k čomu nemajú blízko. Ale to je prirodzené“.

HD ale na túto tému zdôrazňuje, že to je „vec, ktorá sa zákonite objaví všade, v každom rozhodovacom procese a fond nemá šancu toto riešiť, len mi je to ľúto. Ale asi sa to nedá vyriešiť.“ HD nespomenul/a žensko-mužskú konfliktnú líniu, hovoril/a o istom „ideologickom“ konflikte, napríklad v preferencii (a odmietaní) queer tém, alebo toho, čo pomenoval/a ako „emancipáciu a progresivizmus“. Nevidí ale túto konfliktnú líniu ako generačnú, spomína si na situáciu, kedy sa „osemdesiatročný hodnotiteľ na projekt díval z pohľadu ideového, lebo to súviselo s druhou svetovou vojnou, kde jeho rodina bola konfrontovaná s tou situáciou, ale dotkli sa ho i témy, ktoré mladí normálne preferujú a jeho generácia nie“. Tento skôr žánrovo-tematický, ako výhradne žánrový konflikt, vníma HD ako „posudzovanie kvality na základe nesprávnej optiky“ a znova akcentuje kvalitu scenára ako prvotného východiska hodnotenia.

I napriek snahe o maximálnu (žánrovú) objektivitu sa vo výpovediach isté preferencie objavili. Nejde ale o taký typ preferencií, ktorý by automaticky viedol k vyššiemu bodovému hodnoteniu pre určitý žáner, pretože všetci tvrdia, že ich bodovanie odráža kvalitu projektov v danej výzve.<sup>21)</sup> Skôr je to istá „radosť“, ktorú môže spôsobiť kvalitne spracovaná žiadosť na žánrový film. Vychádza predovšetkým z pocitu nedostatku žánrových filmov v slovenskej kinematografii. „Ak vidím žiadosť na komédiu, alebo [iný, doplnil autor] žánrový film, tak si hovorím, že konečne sa na také niečo sústredia tvorcovia,“ hovorí HF.

Najväčší problém žánrových filmov vidí HD v ich scenáristickej náročnosti, resp. akej si neschopnosti pripraviť kvalitný námet v danom žánri. Aj keď si myslí, že sa o niektorých žánroch vo všeobecnosti hovorí ako „pokleslých“, je problém medzi žiadosťami, podľa HD, „nájsť kvalitu“. Ako príklad uvádza komédie a horory. „Osobne mám horory veľmi rád/rada, ale je tam 90 % odpadu. Komédie sú ťažký žáner, lebo na Slovensku sú veľmi podceňované a väčšinou sú to najväčšie scenáristické sračky, čo idú na fond,“ tvrdí HD s istým sklamaním. Komédiu považuje za náročný žáner z toho dôvodu, že „okrem toho, že musíte spĺňať remeselné schopnosti, sa musíte trafiť do humoru, ktorý osloví vaše publikum“. Náročnosť hororu zase vidí v tom, že „mustra, ktorá sa využíva v tomto žánri, je viditeľnejšia ako v iných filmoch a je ťažké sa z toho vymaniť a prísť s niečím originálnym“. Nedostatok kvalitných hororov (z pohľadu HD) vychádza aj z nezaujmu etablovaných tvorcov o tento žáner:

Horory sú žáner, ktorý sa skoro vôbec u nás nerealizuje a na fond prichádza len od nadšencov, ktorí nenatočili nikdy film [...]. Sú veľmi nadšení, robia to za vlastné pe-

21) Obsahové kvality projektu sa hodnotia v rámci kategórie obsah projektu a jeho tvorivé zabezpečenie, kde sú dve podkategórie: obsah projektu (hodnotí sa v bodovom rozsahu 0–35) a tvorivý a realizačný tím (0–15 bodov). Vedľa tejto kategórie je ešte kategória rozpočet projektu a jeho producentské/organizačné a finančné zabezpečenie (0–40 bodov) a kredit žiadateľa (0–10 bodov), pričom poslednú kategóriu generuje systém na základe doložených skúseností žiadateľa. Pre podrobnosti pozri: „Zásady, spôsob a kritériá hodnotenia žiadostí o poskytnutie finančných prostriedkov z Audiovizuálneho fondu na podporu audiovizuálnej kultúry“, *Audiovizuálny fond*, 2020, cit. 30. 11. 2022, [http://www.avf.sk/Libraries/Z%c3%a1kony\\_a\\_predpisy/VP\\_AVF\\_3\\_2018\\_Zasady\\_sposob\\_a\\_kriteria\\_hodnotenia\\_21\\_01\\_2020.sflb.ashx](http://www.avf.sk/Libraries/Z%c3%a1kony_a_predpisy/VP_AVF_3_2018_Zasady_sposob_a_kriteria_hodnotenia_21_01_2020.sflb.ashx).

niaze, ale nemajú šancu konkurovať iným, ani tým najhorším profesionálnym projektom v rámci tej výzvy.

Ako problematický vníma žáner komédie i HR, ktorý vidí problém v uprednostňovaní tzv. vážnejších žánrov:

Tragédiou je, že antické delenie na tragédie a komédie vyústilo dnes do častého popierania komediálneho žánru a jeho práva na existenciu, alebo do komédie bez vkusu s nízkou cieľovou skupinou. Akoby sa vážnosť, pesimizmus a depresia stali predpokladom kvality diela.

HD ako jediný/á tematizoval/a i žáner rozprávky. Vníma ho ako „dôležitý žáner“ pre publikum, a teda tým pádom i pre fond, a má dojem, že by mohol posilniť zdanie, že sa fond snaží podporovať divácke filmy. Na rozdiel od komédií a hororov neodvodzuje svoje vnímanie nedostatku kvalitných projektov v tomto žánri z náročnosti žánru samotného, ale zo svojho vnímania žiadateľov v tomto žánri:

Za tie roky mám pocit, že je to priestor, ktorý využívajú neschopní scenáristi a schovávajú sa za nejakú infantilitu detského diváka. Medzi žiadosťami je ťažké nájsť kvalitnú rozprávku a podporené rozprávky sú väčšinou kompromisy, ktoré prechádzajú s oškretými ušami práve preto, že je to jedna z priorit fondu.

Zároveň má dojem, že problematickosť tohto žánru pochádza i z širšieho filmového prostredia, pričom hlavnú vinu prisudzuje dramaturgii RTVS, o ktorej si myslí, že je „otrasná. Je to impotentnosť, priposranosť, orezávanie všetkého, čo je originálne, aby sa detičky nezľakli, aby ich to emočne nezasiahlo. Ale čo je podstatou filmu, ak nie emočný zásah?“ Má dojem, že tento prístup vytvoril priestor, kam sa schovali z jeho pohľadu „zlí scenáristi a zlí režiséri“ a schovávajú sa tam producenti, ktorí „točia veľké peniaze na kostýmoch a výprave atď. Takže tam to je Eldorado teraz“. HD si za svoje pôsobenie vo fonde nespomenul/a ani na jeden scenár rozprávky, ktorý by ho/ju oslovil, alebo zaujal.

Samostatný „žáner“ predstavuje pre hodnotiteľov sociálna dráma, ktorá v sebe nenesie len žánrovo formálne špecifiká, ale i špecifiká obsahové a tieto žiadosti hodnotiteľa dávajú do kontextu i s predošlými, dnes už realizovanými projektmi rovnakého zamerania a ich úspechmi. Takéto porovnanie je jednoduchšie a pomenúva ho i HD, ktorý/á si myslí, že vychádza z publicistického a odborného diškurzu, ktorý sa okolo tohto žánru formuje, a tiež z festivalového záujmu o takýto typ filmov.

HF vníma sociálnu drámu ako skupinu filmov emblematickú pre prvé filmy v kinematografii samostatného Slovenska. Dokonca si myslí, že istá divácka nedôvera v slovenský film môže prameniť práve z tohto zamerania slovenských filmárov v minulých troch desaťročiach.

Ak sa hovorí o divákovi, ktorý neverí slovenskému filmu, tak to možno vychádza z toho, že prvé hrané filmy, ktoré začalo byť vidieť, boli sociálne drámy. A divák si

možno teraz hovorí: „to je taká mrcha ťažobná. Keď sa povie slovenský film, tak je to sociálna dráma, ja to nechcem vidieť.“

V komisii sa preto môže dokonca objaviť konštatovanie „á, zase tu máme sociálnu drámu“, obzvlášť v prípade, ak je projekt hodnotiteľmi vnímaný ako nekvalitný a podľa slov HF tak môže pôsobiť ako „plytký ornament a má sa to len tváriť ako sociálna dráma“. HF vtedy radí „nech sa to radšej prepíše, alebo si autor nájde inú tému“.

Respondenti tak v otázkach žánru vychádzajú predovšetkým z porovnávania. Porovnávajú predložené projekty s vlastnou predstavou, ako funguje žáner v zmysle scenára a dramaturgie (komédia, horor), kto o daný žáner žiada (rozprávka) a tiež ako daný žáner funguje v rámci filmového prostredia a diškurzov o filme (rozprávka, sociálna dráma). Za kvalitné považujú v otázkach žánru to, ako sa naplňujú ich predstavy parametrov žánru a to, či predložený projekt nie je „menej kvalitný“ ako tie, ktoré už vznikli.

### „Kto na to pôjde?“

Zásadnou témou pre hodnotiteľov je potenciálny divák. HF i napriek svojmu festivalovému zameraniu nevníma potenciál osloviť (nie len zahraničných) divákov ako prioritu. Naopak, túto kvalitu vníma ako poslednú v rozhodovacom procese. Popísal/a akési poradie, ktoré pri hodnotení každej žiadosti zohľadňuje. Najprv sú „povinné záležitosti“, ako „štruktúra“, čím myslí predovšetkým (scenáristicko) dramaturgické kvality žiadosti, či „predpokladané prostriedky filmovej reči“, v zmysle formálnych postupov. Po naplnení „povinných“ kvalít hľadí na tému, „emóciu a potenciálny zásah“ a následne na to, či projekt môže osloviť slovenského diváka a až následne zahraničného diváka.

Ak je projekt z jeho/jej pohľadu kvalitný, to znamená naplní prioritnejšie kvality, tak nevádi, ak ho uvidí len málo ľudí. Dokonca sa snaží takýto projekt podporiť, aj keď z úst ostatných komisárov zaznieva otázka „kto na to pôjde?“. Ako príklad uvádza film *Out* (György Kristóf, 2017), ktorý ho/ju oslovil už pri prvej žiadosti, no filmu sa nepodarilo získať podporu, pretože jeho divácky potenciál bol vnímaný ako malý. Film bol nakoniec z pohľadu HF kvalitný, pretože sa dostal na festival v Cannes.

HR čiastočne podľa počtu divákov definuje skupinu filmov označovanú ako artový film, ktorý definuje na základe veľkosti potenciálneho publika. Artový film podľa HF „uvidí pár stoviek ľudí, z toho prevažna tvorcov a rodinných príslušníkov.“ Problém ale nevidí v počte divákov, ale v tom, či ten film má „nejaký zmysel, význam, [...] je nositeľom hodnôt, ktoré môžu byť pre iných ľudí v živote potrebné a objavné“. Tento typ filmu a priori neodmieta, len mu/jej prekáža, ak sa za neho „ukrýva neinvenčnosť a neschopnosť tvorcu“. To znamená, že projekt môže byť od svojho počiatku pre HR zameraný len na veľmi úzke publikum, ale musí spĺňať iné kvality, predovšetkým hodnotovo-významové. Zastáva tak podobný postoj ako HF, ale pre pomenovanie tejto skupiny filmov používa iný termín.

Potenciál na úspech nemusí byť len divácky. Tak, ako môžu dielo posväcovať diváci či festivaly, môžu ho vo vývoji posväcovať workshopy a pitchingové fóra. HD sa stretol/a na-

príklad s projektmi, ktoré si prešli vývojom na niektorom s pitchingových fór a vo výsledku boli „zlé a chaotické“, ale mohli byť napríklad úspešné na festivale vďaka kontaktom, ktoré žiadateľ na fóre nadviazal, napríklad ak lektora na fóre robil programový riaditeľ niektorého z festivalov. Netvrdí ale, že všetky scenáre, ktoré si prejdú takýmto fórom alebo workshopom, sú automaticky zlé, len to pre neho/ňu nepredstavuje záruku kvality. Popisuje i situáciu, kedy s ním/ňou v komisii sedel hodnotiteľ/ka, ktorý/á zastával/a pozíciu v medzinárodnom pitchingovom fóre. Podľa HD tento hodnotiteľ/ka za kvalitu považoval/a predovšetkým potenciál uspieť na niektorom z fór:

Preferoval/a projekty podľa toho, či sa mu/jej zdali, že sú dostatočne svetové. A bolo mu/jej jedno, či sú kvalitné, ignoroval/a argumenty, ktoré súviseli s kvalitou. Jeho/jej jediný uhol pohľadu bol, či by na nejakom medzinárodnom fóre bol tento projekt zaujímavý. A nezaujímali ho/ju filmy, ktoré by mohli zaujať len slovenské publikum.

HP zas rozlišuje medzi tým, ako veľmi je takýto workshop alebo fórum výberové. Ak je to zahraničný workshop, „kde sa z tisícov projektov vyberá desať, tak by sme to brali ako dobré znamenie“, hovorí HP, ale dodáva, že v prípade workshopov s lokálnym významom častokrát kvôli snahe naplniť kapacitu samotného workshopu môže dochádzať k cieľnému osloveniu tvorcov rozpracovaných projektov, čo v očiach HP znižuje kvalitu týchto podujatí. I z lokálneho workshopu môže autor, podľa HP, dostať dobrú spätnú väzbu, pre HP to ale nie je „jediné, alebo podstatné pre rozhodnutie“ o projekte.

Na pomyselnom opačnom póle stoja projekty s potenciálom na mimoriadny divácky úspech. HP sa napríklad snažil/a v diskusii ostatných hodnotiteľov presvedčiť, aby vo výbere bol aspoň jeden projekt, „ktorý má komerčné atribúty, pokiaľ nie je vyslovene jednoduchý a hlúpy, ale spĺňa parametre diváckosti. Je to dobré ako signál fondu, aby podporil aj takýto druh filmu“.

Podobný prístup má HD a spomína si na sklamanie spojené s nepodporou „projektu Staviarskych“, ktorí v minulosti realizovali divácky úspešný film *Loli Parádíčka* (Richard Staviarsky, Víto Staviarsky, 2019). „Boli tam úžasné dialógy, bol to pokleslý príbeh, až kolotočiarsky, ale preto, že pre niekoho to bola až moc ľudová zábava, tak to neprešlo cez fond,“ spomína HD a vníma to ako zlyhanie ostatných komisárov, ktorí nedokázali „oddeliť svoje ego, alebo svoje osobné preferencie“ a objektívne hodnotiť kvalitu scenára v rámci daného žánru.<sup>22)</sup>

Myslí si, že problém oddeliť svoje ego od rozhodovania v tejto miere nemá a ako príklad uvádza filmy Jakuba Krónera.

Mne je na vracanie osobne z jeho tvorby, ale uvedomujem si, aký má dosah pre svoje publikum. A podporil/a som jeho *Love 2*. Je to film, ktorý by som nepozeral/a bez prinútenia, ale myslím si, že vo svojej kategórii je veľmi kvalitný a má zmysel.

22) Z rozhovoru bohužiaľ nie je zrejмый názov projektu, pravdepodobne ide o „Pláže Montenegro /pracovný názov/. 846/2020-5/1.1.1.“, *Audiovizualný fond*, 2020, cit. 30. 11. 2022, [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_id=10926](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=10926).

Podľa HP a HD sa v komisiách vyskytujú komisári, ktorí a priori odmietajú „komerčné“ projekty. Títo hodnotitelia zastávajú názor, že producenti projektov pre masové publikum

si zoženú peniaze aj inde [...], ale to neviem, či je úplne správny argument. Peňazi [u potenciálnych súkromných donátorov, doplnil autor] nie je dosť, aby toto platilo na sto percent. Niečo sa dá čiastočne vyfinancovať zo súkromných zdrojov, ale určite je to aj dobrý signál pre sponzorov, ak ten projekt má podporu zo strany fondu.

HP tvrdí, že napríklad v prípade komerčných projektov sa mu/jej darí presvedčať ostatných členov komisie len niekedy, pričom ostatnými hodnotiteľmi sú takéto projekty označované ako plytké, alebo im vyčítajú rôzne chyby, napríklad v kompozícii, alebo v celkovej dramaturgii. HP ale argumentuje tým, že divák, ktorý „chodí na takéto filmy“, je ochotný mnoho z týchto chýb odpustiť.

HA ale tieto chyby neodpúšťa a zastáva názor, že i „mainstreamový projekt má mať [...] kvalitne postavený scenár, častokrát je v jeho prípade dramaturgia ešte kľúčovejšia ako trebárs v nepribehových artových filmoch“. Istú benevolenciu ale prejavuje u úrovne inovácie témy, alebo spôsobu spracovania.

HP popisuje, že ak tento typ projektu nie je podporený, ale je nakoniec divácky (i komerčne) úspešný, tak vzniká výhoda pre producenta tohto projektu v prípade, že žiada prostriedky na ďalší film, čo ale neplatí absolútne, ako HD naznačil/a u projektu *Loli Parádica*.

Podľa slov HP sa môže stať, že komisia si pri ďalšom komerčnom projekte rovnakého autora hovorí: „no mohli sme to vtedy [podporiť, doplnil autor], ale [aspoň, doplnil autor] sme teraz podporili tento projekt.“ HP ale poukazuje na to, že medziasom sa o podporu uchádzali iné projekty s komerčným potenciálom, ktoré zase neboli podporené a neskôr sa ukážu ako úspešné. Komerčný úspech predošlého nepodporeného projektu tak môže byť posväcujúcim mechanizmom, ktorý zvyšuje renomé/symbolický kapitál autora, ale nezvyšuje renomé hodnotiteľa v tom zmysle, že by si ostatní komisári povedali, že HP dokáže dobre odhadnúť komerčný potenciál projektu, a preto by ho/ju mali častejšie vypočuť.

Zaujímavé tiež je, že ostatní hodnotitelia sú ochotní ďalší komerčný projekt podporiť až po úspechu predošlého filmu, ktorý sa o podporu uchádzal a nezískal ju. HP tento mechanizmus nevidí u žiadateľov, ktorí sú dlhodobo komerčne úspešní, nikdy sa neuchádzali o podporu a zrazu sa o ňu uchádzajú. Hodnotitelia tak pravdepodobne pod vplyvom prehodnotenia svojho prvého rozhodnutia nazerajú na žiadateľa inak. Kým prvýkrát mu neboli ochotní odpustiť niektoré nekvality projektu, ktoré sa v ich predstavách s komerčným projektom spájajú, druhýkrát, možno pod vplyvom pocitu pochybenia, sú k nekvalitám projektu prívetivejší.

Potenciál zaujať akékoľvek publikum, ako posväcujúci mechanizmus, je pre hodnotiteľov zásadný, i keď v prípade spracovania obsahu, ktorý je vnímaný ako kvalitný, je tento potenciál sekundárny. Kvalita obsahová je tak nadradená kvalite diváckosti. Niektorí hodnotitelia sú ale ochotní znížiť latku obsahu, ktorú by ináč postavili vyššie, ak má projekt veľký divácky potenciál, ale vnímajú, že v tomto uvažovaní sú skôr v menšine. To zname-

ná, že kvalita diváckosti môže mať pre niektorých hodnotiteľov vyššiu hodnotu, ako obsahová kvalita, ale musí ju niekoľkonásobne predčiť.

### Od štúdia materiálov k finálnemu rozhodnutiu

Po tom, ako je hodnotiteľ/ka nominovaný/á do príslušnej komisie, dostáva materiály k jednotlivým projektom. Väčšinou ide o desiatky projektov, tzn. stovky strán materiálov. Rozsah je u žiadostí na štipendium menší, pretože v tejto žiadosti nie je nutné predložiť prvú verziu scenára (i keď sa to niekedy stáva). Viac materiálov podávajú žiadatelia (väčšinou už scenárista spolu s producentom) so žiadosťou o podporu vývoja, kedy už väčšina respondentov očakáva hotový scenár. Logicky najviac materiálov dostávajú hodnotitelia v žiadostiach na výrobu, kde okrem scenára, synopsy, autorskej a producentskej explikácie môžu dostávať rôzne audiovizuálne materiály, ukážky, trailer, fotografie z obhládok, kostýmové návrhy, moodboardy atď.

Základný postup prípravy vyjadruje HA nasledovne: najprv študuje predložené materiály k projektu, potom si následne „doplním obraz predchádzajúcimi žiadosťami viazucimi sa k rovnakému projektu“, ak také boli, a priloženými životopismi, pokiaľ predošlú prácu žiadateľov nepozná.<sup>23)</sup>

HP, asi predovšetkým vďaka svojej producentskej skúsenosti, dopĺňa, že okrem scenára, synopsy a životopisov študuje i zmluvy s autormi. Tie prechádzajú síce kontrolou administrátorkou fondu, ale tá je len formálna — overuje, že sú doložené. HP sa zameriava aj na riadne vysporiadania práv v daných zmluvách.

Najpodrobnejšie svoj proces popisuje HD:

Čítam za deň tak dva celovečerné projekty. Väčšinou si vyberám kratšie na začiatok, aby som sa naštartoval/a, lebo je to náročné. Viac ako dva nezládnem. Najľahšie sa čítajú veľmi zlé a veľmi dobré scenáre. To poznám tak po siedmich stranách, ale s ohľadom na úctu k žiadateľom a fondu ich čítam vždy do konca, aj keď viem, že sú zlé.

Pre veľké množstvo projektov si v priebehu čítania HD kontinuálne k projektom píše poznámky, čím čiastočne, podľa vlastných slov, simuluje aj divácku skúsenosť so sledovaním filmu. Tieto poznámky sú „necenzurované, keby sa dostali k žiadateľom, tak by som [...] mal/a veľké problémy“.

Scenáre si HD boduje vlastným hodnotením v rozsahu 0–10, pretože hodnotenie nastavené fondom sa mu/jej zdá príliš komplikované a svoje bodovanie na bodovanie fondu prevádza dodatočne. O svojej škále hovorí: „nula je totálna sračka, päť je priemer, desať je úžasná vec.“<sup>24)</sup>

23) Všetky doposiaľ podané žiadosti sú dostupné online širokej verejnosti, a teda i hodnotiteľom. Pozri „Zoznam žiadostí“, *Audiovizuálny fond*, cit. 30. 11. 2022, [http://registracia.avf.sk/zobraz\\_ziadosti.php](http://registracia.avf.sk/zobraz_ziadosti.php).

24) Vulgarizmus v texte u tohto hodnotiteľa/ky ponechávam zámere, pretože poukazuje na zaujímavý paradox: na jednej strane hodnotiteľ/ka pejoratívne, až pohrdavo, popisuje projekty, ktoré považuje za zlé, na druhej strane má najdôslednejší proces hodnotenia i uvažovania o fungovaní fondu samotnom — i rozhovor s ním/

Podobne ako ostatní hodnotitelia aj HD číta i synopsy a explikácie, pričom zastáva názor, že žiadateľ, ktorý nie je schopný napísať stručnú synopsisu, nie je schopný napísať ani dobrý scenár: „Myslím, že sa mi ešte nestalo, že by bola zlá synopsis a dobrý scenár, alebo naopak.“

Dôležitosť jednotlivých častí žiadosti sa líši od štádia, v ktorom sa projekt uchádza o podporu. Napríklad pre HP pri žiadosti na vývoj (alebo o štipendium)

sú dôležité aj popisy, že kam chce dospieť, pri hranom filme môže aj pri vývoji dať aj prvú verziu scenára, ale niektorí dajú len tri strany a ukážku, ako bude napísaný dialóg. Ale to sa stáva stále menej a menej. Už sa dávajú prepracované projekty, lebo projektov je veľa a konkurencia je vyššia. Takže stále čítame väčšie objemy materiálov. Pri vývoji je pointou rozvinúť scenár, v spolupráci s dramaturgami, alebo pri workshope. Takže čítame rozpracované verzie scenárov, na ktoré musíme prihliadať, že je to teda prvá verzia a to je podstata celého vývoja, že toto sa má zlepšiť. A explikácia môže byť len doplnkom. Ale ak má explikácia pol strany a aj scenár je skoro nič, tak samozrejme je ten projekt horšie hodnotený, lebo si nevieme vytvoriť predstavu.

Po štúdiu materiálov sa komisia vždy stretne (v poslednej dobe online) a jej členovia diskutujú o jednotlivých žiadostiach, pričom sa podľa slov HD snažia navzájom presvedčiť o tom, ktorý projekt je „dobrý“ a mali by ho podporiť, a ktorý je „zlý“ a nezaslúži si podporu.<sup>25)</sup> Vyššie som už uviedol snahu HP presvedčať ostatných hodnotiteľov o tom, aby aspoň jeden z projektov mal komerčnejší charakter, alebo snahu HR podporiť film *Out*.

HD popisuje premenu, ktorou prešiel/la za to relatívne dlhé obdobie, čo je v komisii, kedy spočiatku

bol/a dosť agresívny/a v snahe presvedčiť kolegov, ale teraz to vnímam tak, že každý má právo na svoj názor, ja ohodnotím projekty podľa svojho svedomia a vedomostí, a keď neprejdú v rámci tej skupiny a spravil/a som pre to maximum v mantineloch slušnosti, tak bohužiaľ.

Po prvej vnútornej diskusii o kvalite projektov nasleduje diskusia so žiadateľmi. Pričom HP poukazuje na to, že táto diskusia môže mať pre rozhodovanie zásadný význam. Tvrdí, že nikdy nie je komisia pred stretnutím so žiadateľmi absolútne jednotná. Až po diskusii sa komisia buď na niektorých projektoch zhodne jednoznačne, pretože sa im to „všetkým páči“, ale tam, kde sa hodnotitelia nezhodnú, rozhodne bodovanie. „Nie je to o nejakých alianciách a dohodách, niekedy to je vec náhody, že ako to vyjde, a niekedy tam je vzácna zhoda, že všetci piati sme určite za, alebo proti.“

Stretnutie so žiadateľmi môže byť pre niektorých komisárov náročné. Pre HD to je „najneprijemnejšia časť procesu, pretože ste priamo konfrontovaní so žiadateľmi. Často sú agresívni, alebo arogantní“. Aj keď to je pre HD neprijemné, vníma to ako nevyhnutnú sú-

ňou bol najdlhší. Ukazuje to, že HD na práci hodnotiteľa/ky záleží a v samotný proces má relatívne veľkú dôveru, napriek svojmu slovníku.

25) Tento mechanizmus stretávania platí pre komisiu hraného filmu v rokoch 2020, 2021, 2022. Pre iné obdobie komisie iných podprogramov to nemusí platiť.

časť procesu. Nepríjemné sú diskusie nad projektmi, ktoré HD vníma ako nekvalitné do takej miery, že nemá z pohľadu HD o nich zmysel vôbec diskutovať. O takejto situácii hovorí: „viete, že to je zlé, nechcete to podporiť, nechcete míňať energiu, že budete budiť zdanie nejakej diskusie [...] a vy tam sedíte pätnásť minút s nejakým žiadateľom.“ Ale ani v takom prípade by nemala byť komisia na žiadateľa nepríjemná, mieni HD:

Niekedy vidím na niektorých členoch komisie tendenciu sa rochniť v moci niečo podporiť a niečo zničiť, tzn. zbytočná surovosť v hodnotení, alebo výsmech k žiadateľovi. Aj v rámci osobného vypočutia, to sa deje, keď príde niekto, kto je úplný amatér, tak vidím na tých ľuďoch, ktorý tomu rozumejú, že sa nevedia ubrániť tomu, aby boli moc posmešní.

Zároveň ale odmieta i prílišnú „miernosť“, ktorá sa môže prejavíť síce v prívetivom hodnotení, ale k nemu neprímerane zlom bodovaní. To sa niektorým hodnotiteľom z pohľadu HD stáva, dokonca tvrdí, že títo hodnotitelia sú tým „priam preslávení“. Konkrétne mená neuvádza.

Pokiaľ projekt nie je úplne „amatérsky“, v zmysle, že nedosahuje ani elementárnych kvalít, ktoré hodnotitelia požadujú od filmového projektu (nie nutne v zmysle, že ide o debut žiadateľa, ktorý nie je z filmového prostredia), je pre HD diskusia so žiadateľom veľmi dôležitá. Tu si môže pri diskusii žiadateľ v očiach HD uškodiť, v situácii, keď:

Žiadateľ vás dokáže nechtiac presvedčiť, že je nekompetentný, na základe toho, ako prezentuje svoj projekt, alebo na základe toho, ako rozumie nejakým otázkam, ktoré boli pre vás dôležité, aby ste si ujasnili nejaké nezrozumiteľnosti v scenári alebo z hľadiska dramaturgie.

Diskusia môže mať pre HD aj opačný vplyv, môžeme sa dozvedieť, že „projekt má nejaké kvality, ktoré ste z nejakého dôvodu nevedeli odčítať zo scenára alebo explikácie“. Alebo sa môže stať, že hodnotiteľov presvedčí zápal žiadateľa pre vec, ale to len v prípade, že je projekt skôr priemerný. U úplne podpriemerných projektov diskusia pohľad HD na projekt nemení.

HP tiež poukazuje na to, že nie všetci žiadatelia dokážu spracovať projekt v písanej podobe, niekedy z týchto materiálov môže mať komisia i rozpačitý pocit, až taký, že to žiadateľ „snáď ani nechce robiť“, no pri diskusii sa ukáže „že to má všetko v hlave [...] len to nedokázal spracovať do prezentačnej podoby“.

HP má skúsenosti zo zasadaní, kedy otázky kládol len predseda komisie a všetci hodnotitelia mu mali otázky poslať dopredu — to aby ušetrili čas pri stretnutí. „A ako sme každý iní, tak sa potom dobre tie otázky vyskladajú, že je to mozaika toho, čo by sme sa chceli dozvedieť,“ tvrdí HP a vymenúva škálu tém jednotlivých otázok: nezrovnalosti v materiáloch, protichodné informácie, problémy vo vzťahoch medzi postavami, problémy s kontinuitou v deji, rozpočet, finančné krytie ďalších finančných zdrojov atď.<sup>26)</sup>

26) Zasielanie otázok „predsedovi komisie“ dopredu nie je formálne nikde zakotvené. Predsedu a podpredsedu si zo svojho stredu volia členovia odbornej komisie.



Po hodnotení obsahovej stránky prichádza na rad hodnotenie rozpočtu, kedy hodnotelia bez producentskej skúsenosti priznávajú, že sú do istej miery znevýhodnení. Je celkom bežné, že projekt môže po obsahovej stránke hodnotiteľov zaujať, ale neprejde v druhom kole, pretože má nesprávne nastavený rozpočet. To by malo samozrejme platiť až v pokročilejšej fáze projektu, v žiadosti o výrobu, čiastočne v žiadosti o producentský vývoj, málo však v žiadosti o štipendium.

HD ale tvrdí, že sa s hodnotením rozpočtu, či dokonca distribučnej stratégie, stretol/a aj v prvotných fázach projektu, a to snáď vo všetkých komisiách. Pričom väčšinou šlo o producentov, a z podstaty ich práce je pre nich „priorita rozpočet, tak ak je tam dobrý projekt a nemá žiadny rozpočet, tak pre neho je to zásadný problém“. Pre HD to v prvotných fázach tak zásadný problém nie je. Na otázku, ako by reagoval/a na žiadosť o štipendium, prípadne vývoj s nejasným rozpočtom, bez producenta, ktorý by bol projekt ochotný realizovať, reagoval/a nasledovne:

„Ak chceme, aby vznikol dobrý film a veríme tomu scenáru, tak musíme skúsiť pomôcť tomu človeku, ktorý s ním prišiel. To znamená, dajme mu nejaké finančné prostriedky, ktoré budú pre neho zásadné, ale z pohľadu fondu budú stále v mantineloch rozumného rizika. Budú slúžiť na vytvorenie nejakého traileru a prezentačných materiálov. A keď ten človek nebude schopný ani s týmto nikoho oslovit' [získať producenta, doplnil autor], tak bohužiaľ. Ten film nevznikne, ale fond stratí 5 000 € namiesto 200 000 €.“

Pri hodnotení rozpočtu je najdôležitejšie, aby nebol „rozpočet nadsadený“ (HF), aby bol „zmysluplný“ (HA), čo sa v prípade nedostatočných skúseností z praxe dá spoznať napríklad porovnaním s rozpočtami ostatných projektov danej výzvy (HD). Takéto porovnanie môže byť aj na strane žiadateľov, podľa HP predovšetkým u tých, ktorí nemajú producentскую skúsenosť, napríklad režiséri, alebo scenáristi, ktorí sa rozhodnú si projekt produkovať. HP tvrdí, že takíto žiadatelia môžu čerpať zo štatistických údajov, ale nemusia byť schopní vyhodnotiť špecifiká svojho projektu.

Nesprávne môže nastaviť rozpočet ale i producent. Napríklad v prípade, kedy scenárista osloví producenta, ten jeho projekt podá, ako jeden z mnohých, ale „neurobí si svoju prácu dobre“, a nenastaví rozpočet tak, aby bol vnímaný komisiou ako primeraný, tvrdí HP.

HP ale zastáva názor, že je veľmi náročné vyslať signál smerom k žiadateľom o tom, ako by mali byť rozpočty nastavené:

„Jeden producent dokáže projekt urobiť za dvesto tisíc [eur, doplnil autor], iný za milión dvestotisíc a bude to iný film. [...] [J]e to na prístupe, či to bude minimalistický prístup, alebo komfortný, štandardný, aby štáb netrpel, bolo dosť tých ľudí, aby producent nemusel robiť za štyroch ľudí. [...] A niekto si to ustreľí, že by to znieslo ďalšie dva filmy z toho projektu a vie si to obhájiť.“

Riešením by mohlo byť nastavenie jednotných cien pre rôzne profesie v rôznych typoch projektov. HP ale poukazuje na to, že tvorcovia sú v niektorých prípadoch ochotní

projekt realizovať aj v prípade, že je podhodnotený. To by vytvorenie tohto typu normatívo-vo znemožnilo. Vníma to teda ako „dvojsečnú zbraň, lebo by sa to mohlo obrátiť proti prostrediu“.

Pre hodnotiteľov je z rozpočtového hľadiska dôležité i ďalšie financovanie (spomína HD, HP, HA), ale nie len vo forme plánu, ale i reálneho krytia. HP vníma zodpovednosť hodnotiteľov aj v tom, že musia byť schopní vyhodnotiť, či producent „dokáže zohnať ďalšie prostriedky a nechodí znova a znova, a nakoniec to skončí tak, že 90 % zaplatí fond, a to, čo uvádzal, sú nezmysly a mohli sme to vedieť na začiatku“.

Súčasťou hodnotení je aj hodnotenie žiadateľa, ktoré má jednak zo strany AVF nastavenú jasnú kvantifikáciu podľa počtu realizovaných a ocenených projektov v minulosti. Toto kritérium ale môžu čiastočne uplatňovať i hodnotitelia, pre respondentov tohto výskumu ale nejde o zásadné kritérium. HD ale uvádza, že u starších a etablovanejších tvorcov, ktorí možno už dnes z jeho/jej pohľadu nenatáčajú tak dobré filmy ako v minulosti, sa môže snažiť „im dať šancu na základe toho, čo už dokázali“.

Po oboch kolách hodnotení sa môže komisia zhodnúť na úplnom poradí, alebo sa zhodne len čiastočne a záverečné poradie určí bodovanie jednotlivých hodnotiteľov, ale rozhodnutie je pre jednotlivých komisárov relatívne predvídateľné. HF ale spomína:

Boli aj také prípady, ale už nie v posledných dvoch, troch rokoch, že boli členovia komisie, ktorí nepovedali ani slovo, a potom vás prekvapili v tom, čo napísali. Mali kardinálne odlišné stanovisko. Alebo jednoznačne tvrdili, že to je žiadosť, ktorá si zaslúži pozornosť, a potom to úplne strhali a dali tomu mizerné hodnotenie. Štyria členovia komisie dali poctivé hodnotenie a keby tento piaty dal priemerné hodnotenie, tak žiadosť postúpi, a vďaka tomu, že on ju potopí, tak to neprešlo.

HF prichádza s niekoľkými teóriami, prečo sa tak deje, ale nevníma takéto uvažovanie ako produktívne:

Bol proti a nevedel mi to povedať do očí? Alebo naopak, ak hodnotí veľmi pozitívne, v porovnaní s ostatnými, tak je v nejakom priateľskom vzťahu s tvorcami a chce urobiť pre nich nejakú nadprácu? Takýchto dôvodov si môžeme vymyslieť veľa, ale to už je zbytočné potom, lebo my sa síce stretneme a môže zaznieť otázka, prečo si to urobil takto, a zaznie „no ja som si to rozmyslel“, to je najviac, čo sme sa dozvedeli.

I HD tvrdí, že v prípade, že hodnotiteľ hodnotí proti väčšinovému konsenzu ostatných členov komisie, tak je „slušné“ to zmeniť a upozorniť na to kolegov. I pre HD je veľmi nepríjemné, ak sa „dohadujete na poradí projektov a zistíte, že niekto hodnotil úplne inak a prestrelil nejaký projekt a vytlačil niečo, čo nemal“.

Po samotnom rozhodnutí môže prísť spätná väzba od žiadateľov, s ktorou sa stretli snáď všetci respondenti. HP niekedy „mrzí, ak zo strany kolegov mi niekto šplechne, že my sme tí, ktorí nevedia toto, alebo hento“, teda ak ich hodnotenie nepovažuje žiadateľ za dostatočne kvalifikované — čo môže byť samozrejme len obranný mechanizmus v prípade nepodpory.

Ďalší problém vychádza z toho, že filmové prostredie na Slovensku je relatívne malé a i keď hodnotitelia nie sú v priamom konflikte záujmov voči danému projektu, tzn. nepodieľajú sa na jeho realizácii, môže hodnotiteľ poznať žiadateľov, dokonca to môžu byť i jeho/jej osobní priatelia. Problém nastáva, ak sa títo priatelia „pohybujú v kvalitatívnej oblasti, kde je tá možnosť podpory minimálna“, čím HD pravdepodobne myslí, že natáčajú filmy, ktoré sú hodnotené ako zlé, ako hodnotitelia potom „strácate tie priateľstvá a ničíte vám to osobné medziľudské vzťahy“. Pre HP je riešením „k známemu pristúpiť rovnako, ako keby nebol známy“, a to predovšetkým tak, že napíše hodnotenie, ktoré skutočne odráža, čo si myslí, a nesnažiť sa „zaobaliť“ hodnotenie tak, že tam nie je napísané nič kritické. V tomto prípade je v istej výhode HA a HF, ktorí/é nemajú ambície priamo sa podieľať na filmovej produkcii a tým nestretávajú priamych spolupracovníkov.

Po rôznych typoch spätnej väzby môžu prichádzať i ďalšie (možno čiastočne oprávnené) pochybnosti o práci hodnotiteľa, ktoré popisuje HD:

Je to vlastne aj taká osobná vec, že aké ja mám právo hodnotiť nejakého Zelenku, alebo Svěráka? Či toto nie je nejaká absurdita toho zloženia tej komisie, že ja, čo som vlastne nič nedokázal/a oproti týmto ľuďom, tak hodnotím ich prácu. Či vlastne mám na to nejaké morálne právo. Bol/a by som radšej, keby namiesto mňa tam sedeli režiséri, ktorí sú na ich úrovni, alebo sú ešte vyššie, ale tí tam proste nechcú sedieť, lebo sa boja, že si poškodia osobné vzťahy, alebo majú veľa projektov a nemôžu žiadať o tie projekty, keď sú členmi komisie, atď.

V samotnom rozhodovacom procese sa tak objavuje niekoľko ďalších kvalít. Kvalita spracovania projektu či rozpočtu, ale i následná konfrontácia individuálnych predstáv o kvalite s ostatnými hodnotiteľmi. V diskusiách so žiadateľmi môže dochádzať k revízií hodnotení kvalít projektu oboma smermi. Po finálnom bodovaní celý projekt nekončí, pretože k hodnotiteľom môže prichádzať i spätná väzba z prostredia, ktorá vychádza predovšetkým z odlišného vnímania kvality žiadateľmi.

## Diskusia a záver

V tejto štúdií som sa snažil vysporiadať s pojmom kvality, resp. rôznych kvalít projektov, predložených pred hodnotiteľov AVF. Kvalitou je všetko, čo zvyšuje symbolickú hodnotu predloženého projektu, všetko, čo v očiach hodnotiteľov opodstatňuje podporu daného projektu, resp. absencia čoho je prekážkou v podpore. Hodnotitelia sa tak stávajú garantmi kvality. K rovnakému zisteniu prichádza i Marek Urban, keď hovorí o reprezentácii hodnotiteľa ako „authority, ako znalca či odborníka“ a analýzou hodnotení prichádza k záveru, že „nie sú založené na vecných argumentoch, ale na vkuse a intuícii“<sup>27)</sup>

I keď všetci respondenti/ky viac-menej priznávajú iné východiská hodnotenia, založené na odlišnej pracovnej histórii, ktorá formovala i ich vkus, všetci/ky kládli dôraz na obsahovú a formálnu kvalitu (scenár, dramaturgia, téma, formálne a žánrové prvky) pred

27) Urban, *Identita autora*, 160.

kvalitou žiadateľa a externou validizáciou skrze iné, predovšetkým zahraničné inštitúcie. Rozpočtové kvality sú tiež druhoradé, predovšetkým vo vývoji, ale môžu spôsobiť nepodporu projektu v pokročilejších fázach.

Doterajšie práce síce netvrdia, že symbolický kapitál, či už v osobe žiadateľa samotnej, alebo sprostredkovane cez externú validizáciu, by mal byť prvoradý, no prikladajú im dosť veľkú váhu. Urban vo svojich prácach zameraných na hraný film nachádza hodnotenia, kedy validizácia scenáristickým workshopom zmenila názor komisie a viedla k podpore projektu.<sup>28)</sup> Vlček vo svojej dizertačnej práci vysvetľuje, ako ovplyvňujú rôzne inštitúcie, od festivalov po pitchingové fóra, symbolický kapitál žiadateľa, pričom z analýzy hodnotení dokumentárnych projektov vyplýva, že festivalové úspechy patria medzi „najzásadnejšie mechanizmy tvorby symbolického kapitálu“.<sup>29)</sup> Menší dôraz na kvality spojené s osobou žiadateľa a externú validizáciu kladený respondentmi/kami tejto štúdie môže byť náhodou, vzorka je relatívne malá, ale môže naznačovať i to, že tieto kvality pôsobia v hodnotení skôr podvedome a hodnotitelia/lky ich vo výpovediach len neartikulujú. Naznačuje to i HD, ktorý/á bol/a na jednej strane ochotný/á nepodporiť Svěráka a Zelenku, na druhej strane kladie rečnícku otázku, „aké ja mám právo hodnotiť nejakého Zelenku, alebo Svěráka?“ V tejto oblasti hodnotenia platí, podobne ako vlastne vo všetkých ostatných, že priority sa môžu premieňať prípad od prípadu. Nemôžeme s istotou povedať, že osoba autora či externá validizácia bude pre hodnotiteľov vždy nepodstatná, ale ani to, že nikdy nepreváži nad ostatnými aspektmi, navyše každý hodnotiteľ je (v každom okamihu svojho života) iný. Koniec koncov HD si spomína na kolegu, ktorý všetky projekty meral metrom pitchingových fór, to ešte neznamená, že rovnako by musel hodnotiť projekty aj dnes.

Zásadnou sa ukázala i otázka žánrovosti. Kým medzi študentmi VŠMU je žánrový film „a priori spájaný s absenciou originality, vďaka čomu sa považuje za menej hodnotný“,<sup>30)</sup> oslovení hodnotitelia/lky ho vnímajú ako niečo vítané, a ešte stále ho považujú za niečo, čo absentuje v slovenskej kinematografii, čo však v skutočnosti dnes už neplatí absolútne. Kým minimálne časť filmového prostredia, ako píše Urban, môže žáner vnímať ako protiklad originality, hodnotitelia/lky to skôr vnímajú ako výzvu — ako zachovať mustru hororu a byť originálny?

Samostatnou skupinou filmov sú komerčné projekty, pričom na rozdiel od Urbanových zistení z analýzy kritik<sup>31)</sup> tu nedochádza k spojeniu komercie a žánru, ale platí, že kľúčovým meradlom komerčného filmu je potenciálny divácky úspech. Požiadavka na originalitu tu takmer neplatí, dôležitejší je strach z plytkosti či povrchnosti, i keď nie je úplne jasné, čo to znamená. I v tak malej vzorke sa objavil rozkol medzi hodnotiteľmi/kami v náhľade na obsahové kvality: kým HP komerčným projektom odpúšťa scenáristické a iné nedokonalosti, pretože predpokladá, že podobne sa zachová i cieľová skupina týchto filmov, HA tieto nedostatky odpustí skôr nepríbehovému artovému filmu ako komerčnému projektu. Časť respondentov/tiek tak obsahové nekvality nevnímajú ako prvoradé, ak kvalita diváckosti viacnásobne predčí obsah, časť je ale proti tomuto náhľadu.

28) Tamže, 163.

29) Vlček, „Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná?“, 98.

30) Urban, *Identita autora*, 126.

31) Tamže, 123.

Pradoxne je prekážkou pre komerčný projekt i jeho potenciál získať financie z iných zdrojov. K podobným záverom pri analýze hodnotení dokumentárnych filmov prichádza i Vlček, ktorý ku komerčným projektom pripája i tzv. propagačné a oslavné filmy.<sup>32)</sup> Tu dochádza k zvláštnemu paradoxu, na jednej strane je schopnosť získať prostriedky z iných zdrojov kvalitou (zahraničné fondy, televízie, koproducenti, i súkromný sektor), pokiaľ však je ten potenciál tak veľký, že žiadateľ nie je závislý na dotácii fondu, stáva sa z kvality nekvalita. Má teda podporovať fond len tie projekty, ktoré by bez jeho podpory nemohli vzniknúť? Zdá sa, že minimálne časť hodnotiteľov/liek si to myslí, dvaja/dve respondenti/ky sa proti tomu snažia aktívne bojovať.

Sociálna dráma je samostatnou skupinou projektov. Kým podľa Urbana sme túto skupinu filmov „v roku 2014 úplne opustili jednoducho preto, že stratila svoju schopnosť ozvlášťovať“<sup>33)</sup> medzi žiadosťami je ešte stále, podľa respondentov/tiek, početne zastúpená. Požiadavka na ozvláštnenie trvá, nesmie to byť len „plytký ornament“, pre hodnotiteľov/ky to ale nie je „zbytočnosť, slepá ulička“ ako pre študentov VŠMU.<sup>34)</sup>

Sociálna dráma bola ale pred rokom 2014 bez pochyb lokálnym trendom, ako ukazuje výpovede študentov VŠMU i hodnotiteľov/liek. Nebola však považovaná za film s vysokým komerčným potenciálom, skôr naopak, šlo o lokálny fenomén.

Hodnotenie potenciálneho diváckeho úspechu zo strany hodnotiteľov i žiadateľov doposiaľ vychádza skôr z intuície a skúseností,<sup>35)</sup> na rozdiel od Austrálie, kde sa v deväťdesiatych rokoch začalo fondom vyžadovať doloženie pred-predajov pripravovaného projektu.<sup>36)</sup> Konflikt komerčného vs. artového (lokálneho) filmu je tak na Slovensku oveľa menej systematizovaný ako v Austrálii. V Austrálii vychádza „zhora“, pôvodcom zmeny je zmena kultúrnych politík. Na Slovensku tento trend vychádza od samotných hodnotiteľov, ktorí sú, zdá sa, doposiaľ v rámci komisie v menšine.

Kým v Austrálii sa pôvodná, štátom financovaná, národná kinematografia (sedemdesiate roky) priblížila k systému bližšiemu tržnému hospodárstvu (osemdesiate a deväťdesiate roky) vďaka výrazným daňovým úľavám pre súkromné subjekty investujúce do filmu, u nás sa takáto premena nedeje. Austrálsky „komerčne orientovaný priemysel“ je síce relatívne autonómny, pretože vďaka zahraničným investíciám, technickému rozvoju a následnej spolupráci na veľkých hollywoodskych projektoch žijú filmoví profesionáli v relatívnej finančnej stabilite, cieľ propagovať národnú kultúru, tzn. vyrábať lokálne (artové) filmy, je v rozpore so snahou získať „medzinárodný kritický ohlas, ktorý by mohol viesť k medzinárodnému obchodnému úspechu“.<sup>37)</sup>

Slovenské uvažovanie o komerčnom projekte je doposiaľ v štádiu snahy osloviť masové publikum na Slovensku, prípadne v Česku. Ani použitie hollywoodskej, tzn. „globalizovanej a hegemonovej formy rozprávania“<sup>38)</sup> nie je zárukou medzinárodného úspechu

32) Vlček, „Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná?“, 66.

33) Urban, *Identita autora*, 122.

34) Tamže.

35) HP spomína na žiadosť *Cuky Luky Film* (Karel Janák, 2017), založený na populárnych televíznych skečoch, ktorý bolo potrebné „urobiť bleskovo, lebo za rok už bude neskoro a fenomén tých skečov [...] vyprchá“.

36) Parker – Parenta, „Multi-level order, friction and contradiction: the evolution of Australian film industry policy“, 101.

37) Tamže, 102.

38) Frodon, „International film criticism today: a critical symposium“, 34.

a na Slovensku nevedie k strate tematickej a distribučnej lokálnosti. I keď niektoré skúsenosti z Francúzska z osemdesiatych rokov naznačujú, že snahy podporovať filmy určené na širší vývoz vedú k výrobe „komodifikovaným a postnárodným“<sup>39)</sup> filmom, Jäckel dodáva, že vo Francúzsku neexistuje nič také ako „jeden univerzálne akceptovaný diskurz národnej kinematografie“.<sup>40)</sup>

Interná dilema komisie, v akom rozsahu podporovať komerčne zamerané projekty, by bola pravdepodobne menšia, ak by súkromné subjekty investujúce do filmu získali výrazné daňové úľavy ako v Austrálii, pretože producenti filmov s cieľom osloviť masové publikum by neboli odkázaní na podporu Audiovizuálneho fondu. Ak chceme ale zachovať existenciu lokálnych, či národných filmov v najširšom zmysle slova, nesmie táto zmena kultúrnych politík viesť k redukcii významu AVF a rozsahu jeho financovania. V konečnom dôsledku tak štát musí investovať do filmu viac: znížiť dane pre investorov a zachovať výšku priameho príspevku do AVF. Skúsenosti zo zahraničia tak ukazujú dve cesty, ktorými sa štát, v snahe podporiť filmový priemysel, môže vydať a výskum postojov hodnotiteľov zas ukazuje, že v prostredí je pre obe cesty pochopenie.

Rozhovory s hodnotiteľmi/kami tak vniesli ďalšie porozumenie do zložitého procesu vyjednávania a následného formovania slovenskej kinematografie cez verejné prostriedky. Ďalším krokom, ktorý sa momentálne zdá byť len ťažko realizovateľný, môže byť analýza samotných vypočutí žiadateľov, ktorá by priniesla zastúpenie aktérov „na oboch brehoch“.

### Financování

Výskum bol podporený finančnými prostriedkami Audiovizuálneho fondu.

### Bibliografie

- Bennett, Tony. „Putting Policy into Cultural Studies“, in *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg – Cary Nelson – Paula A. Treichler (New York – London: Routledge, 1992), 23–37.
- Bosáková, Žofia. „Ideové, estetické, technologické a produkčné kontexty slovenského dokumentárneho filmu po roku 1993: Slovenský kinematografický dokumentárny film a Audiovizuálny fond“ (Dizertačná práca, Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení, 2015).
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979).
- Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* (Brno: Host, 2010).
- Clarke, Adele E. *Situational analysis: Grounded Theory After the Postmodern Turn* (Thousand Oaks: SAGE, 2005).
- Crusafon, Carmina. „The European Audiovisual Space: How European Media Policy Has Set the Pace of Its Development“, in *European Cinema and Television Cultural Policy and Everyday Life*, eds. Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Andrew Higson (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 81–101.

39) Jäckel, „The Inter/Nationalism of French Film Policy“, 23.

40) Tamže, 24.

- De Vinck, Sophie – Caroline Pauwels. „Beyond Borders and into the Digital Era: Future-proofing European-level Film Support Schemes“, in *European Cinema and Television Cultural Policy and Everyday Life*, eds. Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Andrew Higson (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 102–125.
- Foucault, Michel. „Governmentality“, in *Studies in Governmentality*, eds. Graham Burchell – Colin Gordon – Peter Miller (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), 102–104.
- Frodon, Jean-Michael. „International film criticism today: a critical symposium“, *Cineaste* 31, č. 1 (2005), 34.
- Jäckel, Anne. „The Inter/Nationalism of French Film Policy“, *Modern & Contemporary France* 15, č. 1 (2007), 21–36.
- Kelly, Lisa W. „Professionalising the British film industry: the UK Film Council and public support for film production“, *International Journal of Cultural Policy* 22, č. 4 (2016), 648–663.
- McGuigan, Jim. „Cultural Policy Studies“, in *Critical Cultural Policy Studies: A Reader*, eds. Justin Lewis – Toby Miller (New Jersey: Blackwell Publishing, 2003), 23–42.
- Parker, Rachel – Oleg Parenta. „Multi-level order, friction and contradiction: the evolution of Australian film industry policy“, *International Journal of Cultural Policy* 15, č. 2 (2009), 91–105.
- Pauwels, Caroline. „Beyond Borders and into the Digital Era: Future-proofing European-level Film Support Schemes“, in *European Cinema and Television Cultural Policy and Everyday Life*, eds. Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Andrew Higson (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 102–125.
- Szczepanik, Petr a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015).
- Urban, Marek. *Identita autora* (Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied — Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2017).
- Vlček, Miroslav. „Audiovizuálny fond v období celosvetovej pandémie: Rozhovor s Martinom Šmatlákom“, *KINO-IKON* 25, č. 1 (2021), 63–72.
- 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, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2020).
- Williams, Raymond. *Keywords* (London: Fontana, 1976).
- „Zásady, spôsob a kritériá hodnotenia žiadostí o poskytnutie finančných prostriedkov z Audiovizuálneho fondu na podporu audiovizuálnej kultúry“, *Audiovizuálny fond*, 2020, cit. 30. 11. 2022, [http://www.avf.sk/Libraries/Z%c3%a1kony\\_a\\_predpisy/VP\\_AVF\\_3\\_2018\\_Zasady\\_sposob\\_a\\_kriteria\\_hodnotenia\\_21\\_01\\_2020.sflb.ashx](http://www.avf.sk/Libraries/Z%c3%a1kony_a_predpisy/VP_AVF_3_2018_Zasady_sposob_a_kriteria_hodnotenia_21_01_2020.sflb.ashx).
- „Zoznam žiadostí“, *Audiovizuální fond*, cit. 30. 11. 2022, [http://registracia.avf.sk/zobraz\\_ziadosti.php](http://registracia.avf.sk/zobraz_ziadosti.php).

## Filmografie

- Cuky Luky Film* (Karel Janák, 2017)
- Loli Parádíčka* (Richard Staviarsky, Víto Staviarsky, 2019)
- Out* (György Kristóf, 2017)
- Tři bratři* (Jan Svěrák, 2014)
- Ztraceni v Mnichově* (Petr Zelenka, 2015)

## Biografie

**Miroslav Vlček** pôsobí ako odborný asistent na Katedře sociologie Ostravskej univerzity, kde vyučuje predmety z oblasti sociológie médií. Výskumne sa venuje predovšetkým produkčnému prostrediu na Slovensku, s dôrazom na financovanie a produkciu slovenského filmu. Dlhodobo skúma fungovanie Audiovizuálneho fondu a jeho interakcie s producentmi, pričom na výskum v tejto oblasti získal i dotáciu AVE. Zaujíma sa tiež o oblasť dramaturgie, ktorú vyučuje na Katedře mediálních studií a žurnalistiky Fakulty sociálních studií Masarykovej univerzity. Trápia ho sociálne nerovnosti a klimatická kríza.