

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2021

Peter Poch

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Produkce

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ROZDIELY MEDZI SLOVENSKÝM A
ČESKÝM HRANÝM FILMOM Z HLÁDISKA
VEREJNEJ POPORY**

v rokoch 1998 - 2008

Peter Poch

Vedoucí práce: Petr Oukropec

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Production

BACHELOR'S THESIS

**DIFFERENCE BETWEEN SLOVAK AND
CZECH FEATURE FILM FROM THE POINT
OF PUBLIC SUPPORT**

1998 - 2008

Peter Poch

Thesis advisor: Petr Oukropec

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Rozdiely medzi slovenským a českým hraným filmom z hľadiska
verejnej podpory v rokoch 1998 - 2008

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a
s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 13.08.2021

Podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Osobné poďakovanie by som chcel venovať Ľubomírovi Janovi Slivkovi, bez ktorého skúseností a možností, ktoré my poskytol, by táto práca nevznikla.

Touto prácou by som sa chcel poďakovať pánovi Miroslavovi Ulmanovi za jeho prácu v rámci evidencie slovenského filmu a pánovi Petrovi Oukropcovi za tvorivú motiváciu nielen v rámci práce, ale aj pri praktickej činnosti.

Zároveň ďakujem svojim rodičom za všetkú podporu.

Abstrakt v SJ

Bakalárska práca sleduje vývoj slovenskej kinematografie v komparácii z českým prostredím z hľadiska štruktúr verejnej podpory v rokoch 1998 – 2008 v oblasti hraného celovečerného filmu snažiac sa na problém nazerať optikou nezávislého producenta. Spomínané obdobie je najmä na Slovensku vnímané výrazne kriticky, práca preto nie je analýzou politických vzťahov a vývoja občianskej spoločnosti, ale analýzou štruktúr verejnej podpory (najmä z pohľadu Slovenska), ktoré nedokázali vytvoriť do vzniku Audiovizuálneho fondu v roku 2008 ucelený systém štátnej podpory národnej kinematografie s trvalo udržateľným rozvojom. V komparácii s českými podmienkami je zjavné, že príčiny dramaticky odlišného vývoja po rozpade spoločného štátu boli aj v iných, ako finančných dôvodoch.

Abstrakt v AJ

The bachelor's thesis follows the development of Slovak cinema in comparison with the Czech film area in terms of public support structures in the years 1998 - 2008 in the field of feature film trying to look at the problem from the perspective of an independent producer. The mentioned period is perceived especially in Slovakia, so the work is not an analysis of political relations and the development of civil society, but an analysis of public support structures (especially from Slovakia), which failed to create a comprehensive system of state support for national cinema with sustainable development. In comparison with the Czech conditions, it is obvious that the reasons for the dramatically different development after the disintegration of the common state were also in other than financial reasons.

Obsah

1. ÚVOD	9.
2. NEZÁVISLÉ PRODUKČNÉ SPOLOČNOSTI	17.
2.1. Dopady systémovej zmeny	17.
2.2. Pokus o riadený vznik súkromných spoločností na Slovensku	18.
2.3. Prechod do súkromnej filmovej sféry z českej strany	21.
2.4. Nezávislý producent v kontexte transformácie	23.
3. ŠTRUKTÚRA VEREJNEJ PODPORY	26.
3.1. Štátny fond Pro Slovakia	26.
3.2. Grantový program AudioVízia	30.
3.3. Prvý pokus o vytvorenie slovenského fondu kinematografie	32.
3.4. Legislatívna komparácia s českým prostredím	35.
4. POROVNANIE VEREJNEJ PODPORY NAPRIEČ KRAJINAMI	40.
4.1. Finančná podpora audiovizie na Slovensku v rokoch 1999 – 2006	41.
4.2. Porovnanie finančnej podpory audiovizie s Českou republikou v rokoch 2002 - 2006	46.
5. Záver	48.
6. Použitá literatúra	50.

1. ÚVOD

Centralizovaná dramaturgia spoločného štátu dvoch (najväčších) národov je minulosťou už viac ako tri desaťročia. Koniec totalitného komunistického režimu, ktorý si pred rokom 1989 v kinematografii uplatňoval právo výraznej cenzúry obsahu, takmer vôbec nehľadiac na umelecké vyjadrenie inou ako optikou socialistického realizmu, znamenal prechod na kapitálové hospodárstvo, čo výrazne transformovalo aj audiovizuálny priemysel. Neviditeľná ruka trhu začala svojimi pravidlami trhovej ekonomiky formovať aj prostredie filmárov a umožnila vzniknúť nezávislým produkčným spoločnostiam. Po elementárnej stránke pohľadu cez slobodu vyjadrenia išlo o dovtedy nepoznanú métu, ktorá bola predmetom eufórie rovnako, ako iné novo platné princípy občianskej slobody. Umelecká tvorba pohyblivých obrázkov, ktorá dovtedy stála výhradne na posudzovaní námetov od kádrových a „preverených“ dramaturgov dostala, mala začiatkom 90. rokov nové a takmer nekonečné možnosti pre realizáciu. Prišlo obdobie, ktoré znamenalo úplné rozvoľnenie dovtedy platných nariadení a zákonov o tvorbe. Adaptovať reflexívne námety, ktoré napríklad nastavovali pomyselné zrkadlo spoločnosti vo všetkých jej nedokonalostiach bolo povolené a neznamenal automatickú ostrakizáciu tvorcu, t.j. z ľudového hľadiska neskončili scenáre spoločne s natočenými filmami v trezore, ako to bývalo zvykom posledných štyridsať rokov. Rozpad monopolu Československého národného filmu ale nastolil otázku jeho ekonomickej výroby, teda financovania rozpočtu filmu, čo aj v tých časoch predstavovalo kľúčovú otázku umožňujúcu všetky vyššie spomínané možnosti naplniť. Idea vytvárať a písať nové scenáre, ktoré sa nepodliehali reštriktívnym opatreniam vládnej moci, bola mimoriadne

atraktívna, ale predstavovala do veľkej miery problém v jednoduchej otázke, ako sa producentovi, ktorým už nebol štát, podarí dielo financovať spôsobom, aby umelecká kvalita a pointa bola zachovaná vo forme, ako ju autor a dramaturgia vytvorili, pričom už neboli zaťažení na skutočnosti dodržiavať režimom nastavené mantinely tvorby.

Po zrušení vedúcej úlohy komunistickej strany a prvých slobodných parlamentných voľbách v roku 1990 (významných svojou pluralitou smerom k účasti viacerých politických subjektov) sa po dozvukoch občianskej eufórie začala do popredia diania dostávať otázka pokračovania spoločného štátu, z ktorého názvu vypadlo slovo „socialistická“ (republika). Práve v spore o názov začala politické body zbierať nacionalistická časť slovenských štátnych predstaviteľov, pre ktorých sa otázka sebaurčenia národa stala kľúčovým prostriedkom ich kampane. Príkladom, ktorý s odstupom času môže vyvolávať otázky ohľadom zmyslupnosti (nakoľko v tom období boli oveľa relevantnejšie problémy ekonomického charakteru a pripravovanej transformácie hospodárstva formou privatizácie štátneho majetku), je tzv. „pomlčková vojna“ v názve republiky. Dohoda na formáte bez povestnej vodorovnej čiarky, ktorý mal jasne vymedzovať rovnocenné postavenie dvoch najväčších národov (Česká a Slovenská federatívna republika) bol predzvesťou zmien, ktorých dôsledkom bolo osamostatnenie oboch republík. Referendum o danej otázke, po ktorom volala veľká časť spoločnosti sa neuskutočnilo vzhľadom k výsledku volieb do Slovenskej národnej rady v roku 1992, ktoré so ziskom najväčšieho počtu hlasov vyhralo Hnutie za demokratické Slovensko (HZDS) Vladimíra Mečiara. Do volebného súboja išlo s programom, ktorý si otázku sebaurčenia a právo na vlastný štát stanovil ako najvyššiu politickú prioritu. Nebral do úvahy

verejné prieskumy, ktoré naznačovali, že veľkou pravdepodobnosťou by v prípadnom ľudovom hlasovaní väčšina obyvateľom vyslovila vôľu pokračovať ako jeden štát. Volanie politikov a časti verejnosti podporené nacionalistickými obsahovými bodmi sa stalo silnejšie, ako v tom období všeobecne iné vnímanie vzniknutej situácie verejnosťou (vrátane obyvateľstva žijúceho v českých krajinách). Legislatívny proces tvorby ústavy a zákonov, ktoré sú základom každého právneho štátu bol začatý v roku 1990 na oboch stranách s tým, že termín zániku spoločného štátu bol neskôr stanovený na rok záver roku 1992. Nové samostatné republiky vznikli 1. januára 1993, kedy začali Česi a Slováci písať svoje novodobé dejiny nezmenene až do dnešných dní.

Nie prvou, ale z pohľadu tejto práce pomerne zásadnou legislatívnou úpravou zákona o kinematografii v novodobých dejinách samostatnej Českej republiky bol Zákon o *Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie*¹ schválený v apríli 1992 s nadobudnutím účinnosti v septembri 1992 (1.9. termín priamo korešponduje s prijatím Ústavy SR, čo dotvára obraz postupného delenia spoločného štátu ešte v časoch jeho samostatnej existencie). Znenie zákona je z dnešného pohľadu mierne všeobecné vo svojich jednotlivých bodoch, kde stanovuje podmienky pre žiadateľov, ktorí sa chcú uchádzať o podporu z finančných prostriedkov Fondu. Definuje základné úlohy jednotlivých organizačných štruktúr novej inštitúcie, najmä riaditeľa a členov Rady fondu, ukotvil zdroje financovania, z ktorých má mať príjmy (založené aj na 1-korunovom

¹ Zákon České republiky č. 241/1992 o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (<https://www.epi.sk/zz/1992-241>)

podiele z každej predanej vstupenky v kine², čo zabezpečovalo čiastočnú rotáciu peňazí vo filmovom priemysle a ich vrátenie naspäť do výroby). V priamom porovnaní s vtedajším vývojom na území Slovenska, kde bol v roku 1991 vytvorený Štátny fond kultúry Pro Slovakia³, ktorý danou skutočnosťou nedisponoval. So samotného názvu vyplýva, že najväčším logickým donorom bol štátny rozpočet. Vyššie opísané právne usporiadanie s cieľom podpory národnej kinematografie bolo platné dlhé roky a umožnilo (napriek sprievodným legislatívnym problémom, ktoré je možné nadnesene spätne vnímať ako problémy „mladého štátu“) vzniknúť nielen mnohým kvalitným a umelecky hodnotným dielam, ale zároveň slúžilo ako primárny nástroj na vybudovanie nezávislého filmového prostredia, v ktorom našli profesionálne uplatnenie mnohí kreatívni pracovníci. Uvedená konštrukcia sa z hľadiska slovenského filmového priemyslu zdá ako mimoriadne priaznivá, avšak realita bola odlišná a v mnohých aspektoch problematická – s pohľadom na spätné hodnotenie možno pozorovať mnohé spoločné rysy, ktoré prechod z centralistického modelu do modelu trvalo udržateľného rozvoja filmového priemyslu sprevádzal. Ako vo svojej publikácii *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky* uvádza autor Petr Bilík „Rok 1992 sa stal pre tuzemskú kinematografiu kritickým, predchádzajúci systém prestal existovať a nový model podpory ešte nebol funkčný a nebolo teda možné jeho dôsledky a udržateľnosť odhadnúť alebo kalkulovať“.⁴

Dôležitým prvkom tvoriacim zázemie českého filmu je logistické zázemie v podobe ateliérov na pražskom Barrandove, ktorých vonkajšie

² § 8 Zákona České republiky č. 241/1992 o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (<https://www.epi.sk/zz/1992-241>)

³ Zákon Slovenskej národnej rady č. 95/1991 zo dňa 14.2.1991 o Štátnom fonde kultúry Pro Slovakia (<https://www.aspi.sk/products/lawText/1/39087/1/2/zakon-c-95-1991-zb-o-statnom-fonde-kultury-pro-slovakia/zakon-c-95-1991-zb-o-statnom-fonde-kultury-pro-slovakia>)

⁴ BILÍK, Petr, 2020, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o., s.69

i vnútorné priestory umožňovali realizáciu aj tých najnáročnejších projektov z hľadiska filmovej výroby v európskom kontexte. Aj keď privatizačné problémy sa nevyhli ani tejto inštitúcii, ako opäť popisuje Petr Bilík: „*Tento proces, od samotnej skutočnosti pre mnohých ohrozujúcej privatizácie až po rýchlosť a nepriehľadnosť jej priebehu, sa stal základným kameňom sporu, ktorý trval mnoho rokov a v istých ohľadoch pretrváva do dnešných dní*“⁵. Pohľady na proces privatizácie Barrandovských ateliérov sú rôzne, avšak dodnes tvorí nespochybniteľnú základňu pre filmových priemysel domáci aj zahraničný. Miera profesionalizácie, ktorou sa Barrandovské ateliéry dokázali riadiť v priebehu celej svojej existencie, je výsledkom ich svetového renomé vytvoreného filmármi, ktorí ich priestory a služby za roky využívali. Sekundárnym hľadiskom je skutočnosť, že vznikli ešte v období Prvej republiky, pričom ich významná kultúrna (tradičná) hodnota a sekundárnom smere aj ekonomický prínos sú pevne zakorenené v dejinách českej spoločnosti. Na príklade dramaticky odlišného vývoja po rozdelení na Slovensku ide o pomerne zásadný rozdeľujúci fakt.

Vývoj dejín kinematografie v Slovenskej republike bol zo spätného pohľadu pomerne ťažkým a je možné ho vnímať v kontexte novovzniknutého „mladého“ štátu, ktorý viac zápasil s ekonomickými a hlavne politickými problémami v súvislosti s dodržiavaním princípov právneho štátu. Do témy je kontext „etablišmentu“ vnesený zámerne, nakoľko svojimi krokmi vládni predstavitelia na dlhé roky významným spôsobom ovplyvnili spôsob dovedy pre výrobu filmov etablovaný. S časovým odstupom viac ako tri dekády vieme preukázateľne konštatovať, že jedným z najsilnejších negatívnych zásahv do filmového priemyslu na

⁵ BILÍK, Petr, 2020, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o., s.72

Slovensku bola privatizácia Slovenskej filmovej tvorby Koliba v Bratislave. Rozsiahli komplex budov, ktoré spoločne vytvárali prostredie pre sebestačnú (z hľadiska federatívneho princípu) výrobu nielen filmových projektov, z ktorých mnohé tituly sa zaraďujú medzi klenoty československej kinematografie, ale aj pravidelných obľúbených televíznych inscenácií a relácií. Priestory, ktoré dosahovali svojou veľkosťou (ateliéry) a technickým zázemím (napríklad Dom zvuku, ktorého zvukové a ruchové štúdiá boli samostatné budovy v budove, postavené na kovových pružinách a po obvode panelovej konštrukcie vyplnené akustickou penou) vysokých európskych štandardov a poskytovali kreatívny rast filmovým profesionálom. Aj keď fyzickou rozlohou o niečo menšie ako ateliéry v Prahe, kvalitou a ponukou služieb boli na porovnateľnej úrovni. Vyššie spomínané skutočnosti nezabránili vláde premiéra Vladimíra Mečiara, aby napriek protestom kultúrnej obce netransparentným spôsobom rozhodla o privatizácii štátneho podniku, ktorým Koliba bola. V súbehu vopred (ne)premyslených krokov bol finančný majetok prevedený mimo podnik, štát zastavil dotácie, s internými zamestnancami boli rozviazané pracovné pomery. Začal sa rozpredaj jednotlivých objektov za trhovo nízke ceny, prípadne sa prepisovali na konkrétne osoby takmer bezodplatne. Fundusy, ktoré v sebe zahŕňali rozsiahle skladby kostýmov a rekvizít boli za nevyjasnených okolností vyprázdnené (údajne bola veľká časť cielene zlikvidovaná). Miroslav Ulman zo Slovenského filmového ústavu zhodnotil spätne vývoj pomerne stručne, ale za to výstižne: *„Filmári sa vtedy nedokázali zjednotiť a spoločne obhajovať svoje záujmy. Každý bojoval len sám za seba. Radšej zháňali jeden milión na vlastný projekt, akoby sa dali dokopy a vydolovali by 100 miliónov pre všetkých. V kauze Koliba prevládali*

*skupinové záujmy, takže naše filmové štúdiá a laboratória dopadli tak, ako dopadli.*⁶

Stav, ktorý sa udial v priebehu rokov 1993 – 1995 znamenal zásadný zlom dejinách slovenskej kinematografie, o ktorej môžeme povedať, že svoje „skutočné“ tvorivé obdobie s príslušným objemom výroby začala písať až so založením Audiovizuálneho fondu v roku 2008.

Úvodom tejto práce chce autor naznačiť východiskovú pozíciu kinematografického priemyslu, ktorý po Nežnej revolúcii zmietali problémy na českej aj slovenskej strane. Cieľom nie je analýza udalostí a procesu samotnej transformácie na kapitálový trh, preto sú predmetné skutočnosti opísané v pomerne stručnej a všeobecnej rovine, aj keď ide o pomerne zásadné udalosti v dejinách národných kinematografií. Hlavnou myšlienkou práce, ktorá ma v sebe zahŕňať aj autorské zhodnotenie, prečo prišlo k diametrálne odlišnému výstupu cez natočené snímky, je porovnanie systému verejnej podpory (t.j. fondov podporujúcich oblasť audiovizie) hraného celovečerného filmu na Slovensku v komparácii z Českou republikou. Práca vychádza z popisu možností slovenských nezávislých producentov financovať hraný film v rokoch 1998 – 2008 v komparácii z českým prostredím v rovnakom období. Doplnená je o dostupné prehľady poskytnutej finančnej podpory pre jednotlivé projekty za roky, ktoré boli z verejných zdrojov dohľadateľné (nakoľko dĺžka archivačnej povinnosti 20 rokov už uplynula). Významnou je skutočnosť, že predmetné obdobie v dejinách slovenskej kinematografie ešte nie je komplexne spracované na publikačnej úrovni, preto práca bude obsahovať menej citovaných zdrojov

⁶ ČORNÁ, Tina, 2007, *Miro Ulman: Slovenský film sa už prebúdzá*, [online] <https://www.sme.sk/c/3614593/miro-ulman-slovensky-film-sa-uz-prebudza.html>

z hľadiska popisu vtedajšej situácie. Autor absolvoval neformálne rozhovory so slovenskými a českými producentmi, s ktorých najmä na slovenskej strane nie je možné verejne publikovať niektoré princípy zabezpečovania finančných prostriedkov. Do istej miery je preto výklad udalostí subjektívnym hodnotením každej zo strán a založený často výhradne na spomienkach a pocitoch, ktoré vzhľadom na vtedajšie pomery nie je možné kvalifikovane overiť.

2. NEZÁVISLÉ PRODUKČNÉ SPOLOČNOSTI

2.1. Dopad systémovej zmeny

Vzhľadom niekoľko dekád prítomný centralistický model fungovania národnej kinematografie, kedy štát vyčleňoval alokovanú čiastku pre podporu hranej tvorby, nemali vtedajší pracovníci filmového priemyslu znalosti a skúsenosť na to, akým spôsobom je možné zabezpečiť financovanie filmu z iného ako národnej dotácie. Centrom a najväčším producentom hraných filmov v slovenskej časti Československa bola Slovenská filmová tvorba Koliba (ďalej len „SFT“), ktorá v sebe zahŕňala jednotlivé tvorivé skupiny (5 skupín tvorilo bývalý Krátky film a 3 skupiny tvorili sekciu hraného filmu). Po zásadnej politickej zmene vtedajšieho zriadenia bolo potrebné stanoviť nové podmienky fungovania audiovizuálneho priemyslu. Ako vo svojej práci s názvom *„Dlhý čas ožívania: Dvadsať rokov na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie“* uvádza profesor Martin Šmatlák⁷ *„Privatizácia SFT už bola predmetom mnohých kontroverzných diskusií, subjektívnych výpovedí zamestnaneckej nostalgie aj serióznych analytických štúdií“*.⁸ Uvedené tvrdenie je správne, nakoľko rovnako, ako je tomu v prípade privatizácie pražského Barrandova, aj v veci SFT panujú dodnes rozdielne názory, však vo všeobecne je súhlasné stanovisko s negatívnymi dôsledkami tohto kroku. Pre zaradenie do historického kontextu treba upriamiť pozornosť na fakt, že spôsob transformácie z monopolnej štátnej inštitúcie na podnikateľský subjekt sa uplatňoval najmä s využitím princípu priameho predaja, verejnou dražbou

⁷ V čase písania práce riaditeľ Audiovizuálneho fondu.

⁸ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 9.

alebo verejnou súťažou tretej osobe, ktorú tvoril súkromný podnikateľský subjekt. Organizácia prechádzajúca týmto procesom bola následne úradne vymazaná zo štátnych záznamov.

2.2. Pokus o riadený vznik súkromných spoločností na Slovensku

Podľa spomienok slovenského producenta Mariana Urbana, ktorý vtedy pôsobil na riadiacom úseku SFT, prišlo vedenie inštitúcie pod vplyvom blížiacej sa kupónovej privatizácie s ambicióznym plánom nového usporiadania pomerov. Ide o druhú možnosť, ktorú štát mohol využiť pri prevode – počiatočná transformácia na nový druh akciovej spoločnosti so stopercentným vlastníckym podielom štátu a následné rozpredanie jednotlivých akcií podnikateľským subjektom alebo fyzickým osobám, ktoré by sa stali držiteľmi kupónových knižiek. Podľa Šmatláka sa tak *„zabezpečil dostatok kapitálu aj know-how na ďalšiu existenciu a rozvoj takto sprivatizovaného podniku.“*⁹ Podľa plánov vtedajšieho vedenia sa tento spôsob mal v realite uplatniť vo forme odpredaja akcií zamestnancom SFT, ktorí by s ňou predtým rozviazali pracovný pomer (išlo o plán, kedy by sa znížil počet zamestnancov z ekonomického hľadiska, tí by si následne založili súkromné nezávislé spoločnosti, cez ktoré by sa priamo podieľali na vlastníctve SFT, ktorá by tvorila materskú a formálne zastrešujúcu organizáciu nezávislých filmových producentov). Nakoľko sa v tom období na Kolibe nachádzalo mimoriadne veľké materiálne technické vybavenie pre filmovú produkciu, ktorá nebola v tom čase ľahko dostupná

⁹ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas oživania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 15

prostredníctvom domáceho súkromného sektoru, pridanou hodnotou pre budúcich akcionárov mala byť možnosť prenajímať si techniku (kamery, zvukové príslušenstvo, kostýmy, ateliéry a i.) priamo zo skladov SFT za minimálne ceny. Uvedený zámer obsahoval dva veľké problémy, ktoré sa aj stali dôvodom, prečo v tejto podobe nepomohla vzniku nezávislých producentských firiem – prvým bola podľa Urbana automatická devalvácia konkurencieschopnosti podnikateľského prostredia naprieč filmovým priemyslom, ktorá by znamenala, že výhody nižších vstupných nákladov na film pri rovnakej podpore zo strany štátu dostanú aj subjekty, ktoré sa priamo podieľajú na riadení štátnej inštitúcie, čo je legislatívne známe ako problém konfliktu záujmov. Martin Šmatlák dodáva ďalšiu skutočnosť, ktorá bola príznačná najmä pre obdobie 90. rokov *„Ministerstvo kultúry nevenovalo primeranú pozornosť rizikám tohto spôsobu privatizácie. [...] umožňovala netransparentné a de facto nekontrolovateľné „presuny“ vlastníctva akcií z držiteľov investičných kupónov cez rôzne sprostredkovateľské spoločnosti do rúk budúcich skutočných majiteľov. Zároveň sa MK SR podrobne nezaoberalo ani tým, odkiaľ môže privatizovaná SFT reálne získať investičný kapitál nevyhnutný na jej ďalšiu existenciu a udržateľný rozvoj.“*¹⁰ Skutočnosti, ktoré popisujú páni Urban a Šmatlák sú do veľkej miery zásadné pre neskorší vývoj a vznik súkromných produkčných firiem v oblasti filmu, nakoľko malo ísť o jeden z prvých pokusov vytvoriť zázemie pre synergiu „materského prostredia“ a privátneho sektora. Nápad, ktorý sa z odstupom času môže zdať ako ambiciózny a do značnej miery aj sympatický, bol ale nerealizovateľný.

¹⁰ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 16

Dôvod bol na jednej strane v tom, že štát nedokázal venovať dostatočnú pozornosť dianiu vo filmom priemysle a procesov transformácie na kapitálové hospodárstvo, pričom bola kinematografia pre vtedajších politických predstaviteľov a lobistov v ich okolí na okraji a je možné tvrdiť, že do istej miery bola pre nich zaujímavá iba prostredníctvom prospechových ekonomických ukazovateľov (čo sa neskôr ukázalo ako pravdivé v súvislosti s pozemkami¹¹, na ktorých dodnes stojí objekt bývalej SFT, ide o lukratívnu časť Bratislavy na kraji mestských lesov), pričom sa hlbšie nezaoberal možnosťami financovania štátnej inštitúcie, z ktorej chceli jej vtedajší riadiaci predstavitelia vytvoriť zázemie budúceho nezávislého slovenského filmu. Martin Šmatlák poukazuje na vyjadrenia ekonomických rezortov MK SR a Ministerstva pre správu a privatizáciu národného majetku¹² „Podľa ich názorov prezentovaných v tomto období mala totiž kinematografia na Slovensku fungovať predovšetkým na trhovom princípe, čo bolo v prípade privatizácie SFT a pri nedostatku domáceho kapitálu možné reálne dosiahnuť iba vstupom zahraničného strategického investora. Ak by sa ani tak nepodarilo dosiahnuť rentabilitu filmového podniku, vznikli by dosť jasné argumenty na to, že filmová výroba a služby s ňou súvisiace sú na Slovensku ekonomicky neefektívnou činnosťou a preto treba majetok takéhoto podniku využiť na iné účely s preukázateľne vyššou mierou zisku – napríklad ako priestory pre novú televíznu spoločnosť alebo na výstavbu, predaj a prenájom nových nehnuteľností“.¹³ Z uvedenej citácie je možné si odvodiť, že stanovisko zo strany ministerských rezortov bolo

¹¹ DUGOVIČ, Matej, 2015, *Filmové štúdia na Kolibe chátrajú, J&T sa v luxusnej lokalite nehodia*, [online] <https://dennikn.sk/292408/filmove-studia-na-kolibe-chatraju-jt-sa-v-luxusnej-lokalite-nehodia-fotogaleria/>

¹² Od roku 2003 na Slovensku transformované na Ministerstvo hospodárstva.

¹³ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odstátneiu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 17, 18

pravdepodobne podmanené politickým záujmom, čoho dôkazom je ďalší, žiaľ negatívny príbeh zániku ateliérov na bratislavskej Kolibe.

V roku 1996 bolo od pôvodného, mierne megalomanského plánu privatizácie, ustúpené. Privatizáciu SFT realizovala akciová spoločnosť Štúdio Koliba, ktorá po dvadsiatich rokoch činnosti zanikla a jej nástupníckou organizáciou sa stala developerská spoločnosť.

Popísanie stručných skutočností v kontexte konca SFT je uvedené so zámerom poukázať na prvotné formy „prerodu“ a vzniku nezávislých spoločností, ktoré mali fungovať na princípe kapitálového hospodárstva. Zo skutočností, ktoré sú naznačené v rámci v rámci podkapitoly je zjavné, že záujmy neboli primárne na strane záchrany a udržania hodnôt kinematografického priemyslu.

2.3. Prechod do súkromnej filmovej sféry z českej strany

Na českej strane je možné hovoriť o čiastočne podobnom historickom vývoji v pohľade spoločenského kontextu, avšak s rozdielnym záverom v koncových výsledkoch produkcie hranej tvorby nezávislými spoločnosťami (najmä cez počty produkováných diel). Publicista Petr Bilík popisuje obdobie rokov 1989 – 1996 ako etapu, kde sa vo filmovej komunite intenzívne riešila otázka kultúrnej politiky ako celku, v ktorej prípade vznikala ideový spor medzi tým, čím má vlastne národná kinematografia byť¹⁴. Pohľad cez princípy trhovej ekonomiky bol zásadný aj v ČR a prirodzene so sebou dával šancu aj ľuďom, ktorí dokázali využiť svoj intelligenčný a politický kapitál, aby z danej situácie profitovali. Postupne

¹⁴ BILÍK, Petr, 2020, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o., s. 38, 39

zakladali firmy alebo začali „privatizovať štátnu infraštruktúru, využívali konektivity s ľuďmi, ktorý sa po novom presadili v politických sférach [...]. Niektorí zúročili záujem o svoju dlhodobo nedostupnú tvorbu alebo prispôbili svoje konanie masovému vkusu.“¹⁵ Sloboda podnikania dávala príležitosť na uplatnenie nových ekonomických princípov vo financovaní filmu, ktoré sa aj z povahy situácie stalo viaczdrojovým. Dôležitým prvkom bola spoločenská objednávka, ktorá prirodzeným spôsobom podnecovala záujem nezávislých producentov na výrobe českých filmových titulov, ktoré dokázali byť oslovujúce pre domáce publikum.

Vzhľadom na opísané skutočnosti sa prirodzene môže zdať otázne, či je reálne možné hovoriť o nejakej forme rozdielu oproti situácii na Slovensku z hľadiska kreovania nezávislého prostredia. Zo spomienok tvorcov je ťažké hodnotiť pozitívne úlohu vtedajších štátnych inštitúcií, ťarcha toho, akým spôsobom sa bude produkcia hraného filmu vyvíjať bola na osobnostiach a pracovníkoch, ktorý vytvárali spoločnú komunitu. Rozdiel je zjavný v tom, že komunita na Slovensku hrala pomerne solitérsky s cieľom výraznejších ťažít pre vlastnú potrebu v čo najväčšom zmysle, pričom v správaní českých filmárov možno pozorovať aj rovnaký nežiadúci efekt Nežnej revolúcie v podobe transparentnosti a efektivity, avšak myšlienkový zápas o zachovanie, transformáciu a nadviazanie na dovtedy silno kultúrne etablované hodnoty bol oveľa zjavnejší. Jedným z dôvodov, ktorý ma pôvod hlbšie v histórii, ako vo svojej práci popisuje profesor Šmatlák „Česká kinematografia sa ako ucelený ekonomický, organizačný aj technologický systém sformovala a etablovala už v tridsiatych rokoch minulého storočia, pričom tento systém od svojich začiatkov fungoval na

¹⁵ BILÍK, Petr, 2020, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o., s. 39

princípe súkromného podnikania s určitou mierou regulácie zo strany štátu (na základe uplatňovania tzv. kontingentného systému, neskôr nahradeného registračným systémom, ktorý tvorili jeden zo zdrojov systému finančnej podpory produkcie českých filmov). Naproti tomu kinematografia na Slovensku od začiatkov pravidelnej filmovej výroby fungovala v podmienkach štátom riadeného systému, ktorý krátko po svojom zrode prešiel do úplného štátneho monopolu vrátane štátneho vlastníctva jednotlivých filmových subjektov a súčastí systému kinematografie."¹⁶ Šmatlák ďalej popisuje, že bolo preto pravdepodobne prirodzenejšie sa pre českú kinematografiu etablovať vo svete kapitálového trhu aj vzhľadom na predchádzajúci historický vývoj, než ako tomu bolo v prípade prostredia na Slovensku.¹⁷ Dodatočným je aj ohliadnutie do rozhovoru s Miroslavom Ulmanom, ktorý na otázku, či sa niekedy zamyslel nad tým, prečo Slovensko na revolučné zmeny zareagovalo oproti iným krajinám tak, že prvé, čoho sa vzdalo, bola kultúra, odpovedal v jednej vete: „*Vzťah ku kultúre na Slovensku nikdy nebol taký veľký ako v Čechách, či v iných okolitých krajinách*".¹⁸

2.4. Nezávislý producent v kontexte transformácie

Prirodzenou otázkou, ktorá sa v predmete tejto podkapitoly otvára, je skutočnosť, akým spôsobom sa mohol človek (aj s možnosťou, že v audiovizuálnom priemysle pred rokom 1989 nepôsobil) stať nezávislým

¹⁶ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 7, 8

¹⁷ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 8

¹⁸ ČORNÁ, Tina, 2007, *Miro Ulman: Slovenský film sa už prebúdzá*, [online] <https://www.sme.sk/c/3614593/miro-ulman-slovensky-film-sa-uz-prebudza.html>

producentom. Priamo závislou skutočnosťou na tomto druhu povolania sa stala schopnosť etablovať sa v novom prostredí, o ktorom dovtedy žiadna vysoká škola nevyučovala (najmä po stránke financovania filmu z iného, ako štátneho zdroja), zvoliť si efektívny pracovný postup a najmä nájsť tvorivú chuť – od momentu, kedy producent stojí nad rozhodnutím, ktorý námet bude vyvíjať v rámci vlastnej energie a profesionálneho nasadenia, zabezpečenia kvalitného tvorivého tímu (ktorého aj po politickej zmene bolo dostatok) a najmä vytvorenia ekonomického zázemia, ktoré by pokrylo náklady súvisiace s filmovou produkciou. S miernou dávkou nadsadenia možno tvrdiť, že na funkciu producenta sa licencie štátom nevydávali, ambiciózný človek by sa mal spoliehať najmä na svoju šikovnosť a kvalitu látky, s ktorou chcel pracovať. Na Slovensku v období 90. rokov a neskôr čiastočne v prvej dekáde 21. storočia bol tento princíp pri niektorých projektoch až druhoradý. Ide o neoficiálne skutočnosti, ktoré autor práce nemá možnosť faktograficky overiť, avšak na základe spomienok filmových producentov, s ktorými bolo na túto tému diskutované, v slovenskej kinematografii na pozíciách filmových producentov finančne dominovali úspešní „vybavovači“, ktorí cez svoje politické kontakty dosiahli, že projekty, na ktorých pracovali, boli podporené z verejných zdrojov mimoriadne vysokou, až neštandardnou čiastkou, čím sa paradoxne docielilo efektu, že alokovaná čiastka v rámci dotačnej schémy pre filmovú výrobu bola takmer vyčerpaná. Jednotlivé súvislosti, ktoré stáli za danými rozhodnutiami sú v rovine teórie (alebo na úrovni verejného tajomstva), preto pre sumarizáciu tohto bodu stačí poznámka, že kvalita projektu nemusela byť rozhodujúcim faktorom, kedy na projekt bola pridelená podpora. Pri rozhovore, ktorý autor práce absolvoval s českým

producentom Pavlom Strnadom, bolo z jeho osobných spomienok vyslovené presvedčenie, že on ako producent v českom filme v spomínanom období silnejší lobizmus necítil, a kvalita tvorivého tímu a látky, na ktorej pracoval bola vždy rozhodujúca smerom k inštitúciám, kde sa o podporu uchádzali (Fond, Česká televize).

Producent Marian Urban spomína na obdobie 90. rokov, kedy sa mu podarilo vytvoriť divácky úspešný film *Rivers of Babylon* (1998), ako na náročné z hľadiska zabezpečenia financovania. Projekt sa rozbehol už v roku 1990 a trvalo niekoľko rokov, kým sa podarilo poskladať jeho financovanie z rôznych zdrojov. Systém vtedajšej štátnej podpory prostredníctvom Fondu Pro Slovakia síce dotácie na filmové projekty poskytoval, avšak v tomto prípade sa rovnala pridelená dotácia výške 1 milióna slovenských korún, čo je aj na vtedajšie pomery „lacnejšej“ výroby zanedbateľná čiastka. Pri otázke, akým spôsobom musel producent zabezpečovať naplnenie financovania je primerané uviesť citáciu: „*Bol to vabank*“. Je zrejmé, že napriek absencii regulárnej a stále štátnej podpory, bolo možné z pozície producenta ako súkromného podnikateľa realizovať výrobu filmu, avšak išlo o proces, ktorý bol založený na intenzívnom vybavovaní prostriedkov cez iné, ako dostupné schémy podpory. Súkromné vklady boli realizované taktiež, hoci častokrát nie v oficiálnej rovine partnerstva, ako je zvyknutá generácia autora tejto práce. Možno sa preto domnievať, že zo systému, ktorý vtedy (neoficiálne) fungoval bolo pomerne ťažké financovať v plnohodnotnej miere výrobu celovečerného hraného filmu, najmä v čase, kedy otázka vzájomných československých koprodukcii ešte nebola do istej miery automatická.

3. ŠTRUKTÚRA VEREJNEJ PODPORY

Po spoločenských zmenách a páde komunistického režimu začali v oboch častiach bývalej federácie prebiehať aktívne a intenzívne diskusie vo filmových obciach, akým spôsobom bude zabezpečený trvalo udržateľný rozvoj národnej kinematografie prostredníctvom účasti zo strany štátnej inštitúcie, ktorá by mala byť priamo reprezentovaná istým druhom schémy verejnej podpory. Diskusie boli na Slovensku mimoriadne intenzívne v roku 1990 a 1991, kedy vzniklo niekoľko odborových organizácii združujúcich bývalých pracovníkov filmového priemyslu (napr. Slovenský filmový zväz). V Českej republike bola „chrbticou“ diskusie o pretransformovaní kinematografie obnovená organizácia FITES, v ktorej pôsobili filmoví profesionáli a stala sa hybnou silou pri formulácii požiadaviek filmovej sféry a pri relevantných vyjednávaniach s inštitúciami štátu.¹⁹

V histórii slovenských „pokusov“ o vytvorenie schémy na podporu kinematografie bolo niekoľko etáp pred vznikom Audiovizuálneho fondu (2008), ktorý bo kľúčový z hľadiska neskoršieho financovanie filmu.

3.1. Štátny fond kultúry Pro Slovakia

Rozhodnutím Slovenskej národnej rady bola v roku 1991 o vzniku Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia zriadená vôbec prvá grantová schéma podpory pre rozvoj kultúry, medzi ktorú kinematografia patrila. Podľa Martina Šmatláka sa tým „...výrazne znížila pravdepodobnosť fungovania samostatného fondu kinematografie.“²⁰ Do pozornosti je potrebné znovu

¹⁹ BILÍK, Petr, 2020, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o., s. 49

²⁰ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 32

dať skutočnosť, že o rok neskôr vzniká v ČR samostatný fond určený výhradne pre podporu domácej kinematografie (t.j. filmu nielen hraného, ale aj dokumentárneho). Fond bol zriadený ako účelový fond, kde mal rozhodovacie právo minister kultúry a Rada fondu, ktorá žiadosti o dotácie posudzovala, bola v tomto smere iba poradným orgánom. Napriek skutočnosti, že princíp fungovania bol výrazne závislý na štátnom rozpočte a subjektívneho posúdenia žiadostí, podarilo sa podľa Šmatláka aplikovať do praxe niektoré zásadné princípy kultúrnej politiky demokratického štátu ako boli „...rozšírenie financovania subjektov o financovanie jednotlivých projektov bez ohľadu na ekonomicko-právne postavenie žiadateľa.“²¹ V kontexte opisu predchádzajúcich skutočností z kapitoly o nezávislých producentoch vyznieva tento odstavec ako pomerne zásadný, nakoľko v porovnaní z obdobím druhej dekády 21. storočia sa stal tzv. kredit žiadateľa jedným z významných atribútov pri posudzovaní žiadosti o dotáciu, nakoľko subjekt (zvyčajne právnická osoba) je povinný preukázať sa riadnou účtovnou závierkou a potvrdeniami o tom, že nie je likvidáciou a reštrukturalizáciou nariadenej súdom. Ďalším dôležitým aspektom v rámci fungovania fondu je osoba ministra kultúry, ktorý bol čisto politickým nominantom vládnej koalície a disponoval v procese posudzovania žiadostí kompetenčnými právomocami, ktoré nepodliehali priamej kontrole zo strany členov odborných komisií alebo iných orgánov, preto je možné hovoriť z dnešného pohľadu o pomerne netransparentnom modeli fungovania. Podľa Šmatláka tak „...dochádzať (a v praxi aj dochádzalo) k priamemu vplyvu politickej moci na selekciu kultúrnych

²¹ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 34

obsahov, pričom skutočná miera priameho zasahovania ministra do výberu konkrétnych projektov vždy závisela len od miery (ne)kultúrnosti samého ministra."²² Je preto logické, že predmetné skutočnosti sa stali pre časť filmárskej obce predmetom diskusií, či má vôbec takto nastavená schéma štátnej podpory zmysel. Ohliadnuc sa na predchádzajúcu kapitolu je možné badať priamy súvis s problémom toho, do akej miery bola určujúca kvalita samotného projektu, nakoľko legislatívne uchopenie fondu dávalo príležitosť na neoficiálne „zariadenie vecí“.

Samotnú činnosť fondu na úrovni odborných komisií popísal Miroslav Ulman v neformálnom rozhovore s autorom práce ako dobrovoľnú a neplatenú činnosť, kde sa v rámci jednej výzvy ocitli žiadosti na všetky kultúrne sekcie, pričom v prípade kinematografie išlo o kombináciu nielen žiadostí na podporu výroby, ale aj vývoja a prezentácie slovenskej audiovizie v zahraničí. Podľa jeho slov *„...niekedy išlo aj o 70 scenárov k celovečerným filmom, na ktoré ste mali mesiac času spoločne s ostatnými projektmi a všetko bolo potrebné urobiť po oficiálnom pracovnom čase bez nároku na akúkoľvek odmenu.“*

V čase, kedy pretrvávala nespokojnosť s fungovaním a prácou fondu Pro Slovakia a pretrvávali úvahy o tom, či ho netransformovať na verejnoprávnu inštitúciu, ktorá by nebola priamo závislá od štátnej správy a mala by samostatné (autonómne) riadenie v rámci vlastných štruktúr, prvá vláda premiéra Mikuláša Dzurindu rozhodla o zrušení fondu²³ spoločne s ďalšími štátnymi inštitúciami, ktoré pôsobili v rôznych oblastiach

²² ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 35

²³ Štátny fond podpory kultúry Pro Slovakia bol zrušený Zákonom Národnej rady SR č. 553/2001 Z.z. o zrušení niektorých štátnych fondov (...).

a prostredníctvom ich štruktúr boli dotované všetky formy občianskeho života. Vzhľadom na politický vývoj na Slovensku je otázka, či nešlo o cielenú likvidáciu „balíka“ štátnych fondov (kde sa nachádzala aj Pro Slovakia), nakoľko na základe ich legislatívneho ukotvenia bolo pomerne jednoduché „vyťahovať“ peniaze pre iné, ako verejnoprospešné ciele. Prostriedky, ktoré fond mal nevyčerpané alebo nimi disponoval z predchádzajúcich rozpočtových období boli prevedené pod priamu správu Ministerstva kultúry SR. Profesor Martin Šmatlák, ktorý neskôr stál ako významný predstaviteľ pri zrode Audiovizuálneho fondu, sumarizoval desaťročnú etapu existencie fondu nasledovne: *„Namiesto navrhovaného samostatného filmového fondu (požiadavky kultúrnej obce v roku 1990, pozn. autora) ktorý mal mať reálne zabezpečenú časť svojich vlastných finančných zdrojov a zároveň mal byť spravovaný samostatnou odbornou inštitúciou s rozhodovaním delegovaným na odbornú komisiu, tak v roku 1991 vznikol „univerzálny“ fond kultúry s legislatívno-ekonomicky centralizovaným štátnym riadením aj rozhodovaním a s takmer výlučnou finančnou závislosťou od štátneho rozpočtu.“*²⁴ Podobný systém pretrval s menšími zmenami cez iné formy grantovej podpory prakticky nezmenený až do roku 2009.

V súvislosti s činnosťou alebo detailnejšími správami o pracovnej aktivite fondu sa autorovi nepodarilo dohľadať materiály ukazujúce čiastky udelenej podpory pred rokom 1999.

²⁴ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 35

3.2. Grantový program AudioVízia

Po zrušení prvého štátneho fondu určeného na podporu kultúry prešla kompletná grantová schéma pod štruktúry dotácii Ministerstva kultúry. Avšak vzhľadom na byrokratické zaťaženie, ktoré nebolo možné udržať v gescii jedného štátneho oddelenia bolo potrebné hľadať nové formy dotačných možností, ktorými by bolo možné financovať nielen kinematografiu. Skutočnosť, že napriek príkladu z Českej republiky, kde vtedy už viac ako desaťročie fungoval samostatný fond na podporu filmovej výroby, ani teraz tón diskusie na Slovensku neurčovala téma zriadenia samostatného fondu určeného pre domáci filmový priemysel (najbližšie 3 roky). Obmena prišla až s Výnosom Ministerstva kultúry Slovenskej republiky²⁵ vo veci udeľovania dotácii v rámci neštátnej kultúry a dala tak právny základ vzniku grantového programu AudioVízia, ktorý bol priamo štruktúrovaný pod MK SR a jeho cieľom bola najmä podpora vývoja, výroby a distribúcie audiovizuálnych diel. Smerom k „predchodcovi“ nastal zásadnejší posun v komplexnom vnímaní filmu, ktorý je zložený z niekoľkých výrobných fáz a pre každú je nastavená samostatná štruktúra podpory. Z pohľadu financií išlo opätovne o schému, ktorá bola závislá na rozpočtových pravidlách (t.j. podliehala schválenému štátnemu rozpočtu Vládou SR), teda v kľúčovom smere bol uplatnený rovnako (nevýhodný) princíp ako v prípade Pro Slovakia. K predmetnému programu sú k dispozícii aj číselné štatistiky, ktoré Martin Šmatlák prebral a popísal nasledovne: *„...financie vyčlenené pre grantový systém v návrhu rozpočtu na rok 2005 tvorili cca 12%, pričom podpora tvorby, šírenia, ochrany*

²⁵ Výnos MK SR č. MK-480/2004-1 z 29. apríla 2004

*a prezentácie kultúrnych hodnôt prostredníctvom štátnych príspevkových a rozpočtových organizácií MK SR bola zabezpečená cca 55% rozpočtu kapitoly (...). Za zmienku stojí aj podiel grantovej podpory audiovizuálnych diel na celom grantovom programe ministerstva, ktorý v návrhu na rok 2005 tvoril 18% a audiovízia mala rozpočtovanú približne rovnakú sumu, ako kultúrne aktivity národnostných menšín alebo vydávanie literatúry.*²⁶

V číselnom vyjadrení predstavujú popísané percentuálne hodnoty 80 miliónov slovenských korún pre grantový program audiovizie určených priamo na výrobu²⁷. Napriek pozitívnemu faktu, že zriadenie spomínanej grantovej schémy sprehľadnilo poskytovanie dotácie jednotlivým subjektom, zverejnilo hodnotenia a posudzovania žiadostí, negatívnym aspektom bola nielen závislosť od dohody s vládou, ale aj povinnosť vyčerpať pridelené prostriedky v jednom rozpočtovom roku s absenciou možnosti strednodobého alebo dlhodobého plánovania v rámci jednotlivých projektov. Je pritom známe aj v prostredí laickej verejnosti, že výroba filmu ako celého diela netrvá jeden kalendárny rok. Významným bodom, ktorý nebol dovtedy aplikovaný, bola povinnosť žiadateľa na projekte participovať aj vlastnou finančnou účasťou.

V prvých rokoch existencie sa postupne dostávala do popredia aj otázka viaczdrojového financovania filmu najmä v súvislosti s projektami realizovanými v koprodukcii s Českou republikou. Pri tomto je možné badať výrazné obmedzenia zo strany programu AudioVízia, nakoľko spájanie štátnych a neštátnych peňazí bolo do veľkej miery mimoriadne limitujúce

²⁶ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 36, 37

²⁷ Celková podpora pre oblasť filmu vrátane príspevku do Slovenského filmového ústavu bola 126,5 milióna slovenských korún.

(dofinancovanie produkcie filmu zo súkromných zdrojov). Šmatlák vo svojej práci uvádza: „...tieto rozpočtové limity znamenali neraz vážne problémy v serióznom zabezpečení aj v kontinuálnej realizácii jednotlivých projektov(...)“.²⁸ Spomínaná limitácia je myslená najmä cez výšku udelenej podpory, ktorá v mnohých ohľadoch nebola pre jeden projekt dostatočná pre naplnenie aspoň základných požiadaviek výroby (v nadväznosti na alokovanú výšku financií v rámci rozpočtovaného roku MK SR nejde o prekvapujúcu skutočnosť).

Z historického hľadiska možno zriadenie grantovej schémy hodnotiť ako vhodný krok, ktorý o niečo nielen prispel lepšiemu rozdeľovaniu peňazí (rozšírili sa oblasti podpory o vývoj, distribúciu, prezentáciu, ale aj špeciálne zameraný program na podporu minoritných koprodukcí), ale aj ich transparentnejšiemu pridelovaniu, aj keď aj v tomto smere sa vyskytli problémy v súvislosti s financovaním projektov celovečerných filmov Jánošík a Báthory.

3.3. Prvý pokus o vytvorenie slovenského fondu kinematografie

Po voľbách v roku 2002 nastala modelová situácia spred štyroch rokov – víťazné hnutie HZDS nemalo možnosť zostavenia vlády na princípe koalície, preto nový kabinet skladal opäť vtedajší premiér Dzurinda a jeho SDKÚ-DS. Pohľadom v širšom dejinnom kontexte môžeme hodnotiť spomínanú udalosť pozitívne, nakoľko sa stabilizoval reformný proces po období medzinárodnej

²⁸ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 38

izolácie, ktorý bol z časti zakončený vstupom SR do EÚ a NATO v máii 2004. Jedným z posledných úkonov odchádzajúcej vlády v apríli 2002, resp. iniciatív, ktoré sa pred volebnou „nocou“ stihli, bola ambícia vytvorenia prvej samostatnej organizácie určenej priamo na podporu audiovizie s názvom Slovenský audiovizuálny fond²⁹, pričom zákon o jeho vzniku predkladal do parlamentu vtedajší minister kultúry Milan Kňažko ako doplnenie už platnej legislatívy,³⁰ čo bol pomerne významný posun oproti predchádzajúcim návrhom o ktorých sa vo veľkom diskutovalo, ale nikdy neprišlo k pokusu o ich aplikáciu.

Nový „podnik“ mal byť zriadený ako účelový fond na podporu tvorby, výroby a šírenia slovenských audiovizuálnych diel, rozvoja audiovizuálnych technológií v SR na princípe samostatného riadenia a jeho orgánmi mali byť rada, dozorná rada a výkonný riaditeľ. Členovia rady mali byť volení parlamentom a ich štruktúra mala byť z kultúrneho prostredia, čím sa chcela docieľiť najmä odborná kvalita budúcej práce fondu (išlo o oblasti tvorcov a výrobcov AVD, z oblasti televíznych vysielateľov alebo zo štruktúr prevádzkovateľov kín, distributérov a SFÚ). Išlo o pomerne „revolučné“ nastavenie, ktoré sa výrazným spôsobom odlišovalo od fungovania fondu Pro Slovakia. Ako rozpisuje v rámci svojej publikácie Martin Šmatlák, návrh zákona obsahoval niekoľko nových častí, za zmienku stoja napríklad *„Prostriedky mal fond poskytovať formou dotácie, bezúročnej pôžičky alebo záruky na úver: na produkcie filmov, (...) najviac do výšky 60% celkových nákladov na realizáciu projektu.“*³¹ Zásadne novými skutočnosťami,

²⁹ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneiu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 45

³⁰ Išlo o doplnenie Zákona NR SR č. 1/1996 Z.z. o audiovizii v znení neskorších predpisov.

³¹ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneiu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 46

s ktorými návrh na zriadenie Slovenského audiovizuálne fondu počítal, bolo zabezpečenie rozpočtu fondu nielen a výhradne na štátny rozpočet. Idea spočívala na jednoduchom princípe uplatnenia rotácie peňazí v audiovizuálnom priemysle ako celku (okrem výrobcov, aj televízie, požičovne filmov a prevádzkovateľov kín), kedy mali byť zložky ho tvoriaci elementárnymi prispievateľmi do rozpočtu fondu prostredníctvom percentuálneho podielu z produktov svojej podnikateľskej činnosti. Išlo napríklad o „príspevok prevádzkovateľa retransmisie s počtom prípojok nad 100 000 v sume 1% z celkových príjmov za kalendárny rok“³² alebo „príspevok prevádzkovateľov kín v sume 2% z ceny vstupného (...)“³³, či „príspevok prevádzkovateľov videopožičovní a predajní v sume 5% (...)“³⁴. Navrhované usporiadanie budúceho fondu síce počítalo s tým, že na jeho ekonomicko-správnom fungovaní sa mali podieľať aktívne činné zložky priemyslu, avšak prirodzene sa v tomto smere nestretol s pochopením u veľkej časti vtedajších profesionálov. Hlavným dôvodom boli jednoznačne „povinné príspevky“, ktoré mali byť v prospech fondu uhrádzane. Za zaujímavú skutočnosť sa javí časť, kde sa v návrhu uvádza príspevok z náhrad vybraných z náhrad prostredníctvom orgánov kolektívnej správy (ľudovo nazývaných tantiemov) v celkovej výške 50% pred rozdelením. Nakoľko bola téma autorskoprávnej ochrany citlivá z hľadiska jej absolútneho neuplatňovania pred rokom 1989, vyššie popísaný návrh znie v tomto kontexte ako „odvážny“. Podmienky, na ktorých by mala stáť nová organizácia sa stali priamymi dôvodmi, prečo mali o úvahy o nej len krátke

³² ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 46

³³ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 46

³⁴ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 46

trvanie. Napriek odporu odborových organizácii, ako aj nezávislých producentov bol zákon v NR SR v apríli 2002 schválený vo svojej nezmenenej podobe. Definitívnu bodku za krátkou etapou pokusu vytvorenie fondu dal prezident Rudolf Schuster, ktorý zákon nepodpísal a vrátil do parlamentu na prerokovanie a doplnenie (ku ktorému pre krátkosť volebného obdobia a najmä silnému odporu nikdy neprišlo).

Dôvodom, prečo sa autor práce rozhodol popísať kapitolu o vzniku SAVF je najmä demonštrácia snáh o zriadenie inštitúcie pre zachovanie udržateľného rozvoja kinematografie a poukázanie na skutočnosť, že napriek nepriaznivej vonkajšej situácii existovali aj odborné prúdy snažiace sa a výrazne dlhý čas presadzujúce potrebu hĺbkovej systémovej zmeny. Prvý takýto pokus bol síce neúspešný, avšak položil základ pre budúci aspekt spoločenskej diskusie o zásadnej potrebe vzniku nástroja pre financovanie kinematografie.

3.4. Legislatívna komparácia s českým prostredím

Existuje niekoľko zásadných skutočností, ktoré definujú, prečo nabral vývoj filmovej produkcie v nástupníckych krajinách bývalej federácie tak odlišné kontúry. Odborná a miestami aj turbulentná diskusia, ktorá z kraja 90. rokov a prakticky takmer ihneď po zrušení vedúcej úlohy KSČ začala, bola silná na oboch stranách, avšak v ČR dala základ pre zriadenie samostatného fondu určeného pre podporu kľúčových aktivít audiovizie v roku 1992. Už len v základnej komparácii je badať mimoriadny rozdiel v prístupe nielen k národnej kultúre, ale aj elementárne uvedomenie si hodnoty filmového priemyslu a potreby jeho ekonomického zabezpečenia na dostatočnej

úrovni (Slováci sa dočkali uvedených skutočností aj so vznikom AVF o 16 rokov neskôr).

Prvým rozdielom, ktorý je možné sledovať, je spomínaný problematický princíp na slovenskej strane spojený so zriadením a činnosťou ŠfK Pro Slovakia. Ako poukazuje Martin Šmatlák, potreba vyčlenenia kinematografického fondu bola na mieste, nakoľko dopyt v rámci filmovej výroby predstavuje nepomerne väčšiu časť investovaných financií, zo strany štátu, ako je tomu pri iných kultúrnych štruktúrach „*Tento princíp sa uplatnil v Českej republike, kde v roku 1992 vznikli dva fondy – Štátny fond kultúry ČR (zákon č. 239/1992) a Štátny fond pre podporu a rozvoj české kinematografie (zákon č. 241/1992). Bolo totiž logické, aby kinematografia, ktorá ako jediná spomedzi všetkých ostatných oblastí kultúry mohla do fondu určeného na podporu nových aktivít generovať aj vlastné finančné zdroje (príjmy z obchodného využitia filmov vyrobených počas monopolu štátu), neprerозdeľovala tieto zdroje prostredníctvom „univerzálneho“ kultúrneho fondu, ale aby mala svoj vlastný fond.*“³⁵ Je to pomerne jednoduchý aspekt, avšak pre fungovanie kinematografie a najmä vytvorenia ekonomicky profitujúceho systému mal pomerne zásadný dopad. Z pohľadu komparácie je zaujímavá skutočnosť, že na českej strane tvoril korunový odštep z poplatku za filmovú projekciu stálym nástrojom pre financovanie audiovizie. Nie že by išlo o zásadnú skutočnosť, ktorá vie pokryť potreby kinematografického priemyslu, avšak v kontexte dejín sa javí ako principiálne jednoduchá na ceste vytvoriť financovanie filmu na

³⁵ ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneiu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon, s. 46

nezávislom princípe, čo bolo až do vzniku AVF na Slovensku prakticky nemožné.

Z pohľadu filmových publicistov dochádzala k podobným problémom, ako na Slovensku (aj keď je zrejmé, že vtedy si priamu paralelu uvedomoval málokto). Petr Bilík sa o tom zmieňuje prostredníctvom udalostí z roku 1992, kde producent Jaromír Kallista opisuje, že podmienenie zradenia fondu bolo závislé na súhlase s privatizáciou.³⁶ Sporom, ktorý nebol primárne o nastavení schémy fungovania podpory filmu, ale z historického hľadiska najmä o udržaní si vplyvu nad rozhodovacími právomocami pri výnosoch z predaja a použitia práv za socializmu vyrobených filmov. Skupina privatizérov, ktorá sa angažovala v prípade transformácie Barrandova mala iniciatívu o danom probléme rozhodovať výlučne vo svojej kompetencii, nakoniec bolo cez diskusiu a kompromisy dosiahnuté výsledku, že podiel z používania kultúrneho dedičstva bude tvoriť jeden z budúcich pilierov financovania štátneho fondu. Naskytá sa tu opäť príležitosť porovnať situáciu na Slovensku, kde bol vznik vtedajšej organizácie zastrešujúcej audiovizuálne dedičstvo sám o sebe špecifickou témou, pri ktorej opäť trvalo niekoľko rokov, pokým sa vytvorila v stabilnej štruktúre. Ako nástroj podieľajúci sa na podpore aktivít v audiovizii však absentovala.

Štátny fond bol zriadený ako účelový fond, v rámci ktorého pôsobili *„dnes samozrejmé, a v roku 1992 progresívne pravidlá (...) nastavené už s určením obmedzenia pre členov rady, ktorá mala byť z podstaty orgánom s odborovou kompetenciou a s členmi mimo stranícku politiku.“*³⁷ Pri tejto

³⁶ BILÍK, Petr, 2020, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o., s. 66

³⁷ BILÍK, Petr, 2020, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o., s. 67

vete pôsobí mierne zarážajúco skutočnosť, že princíp fungovania štátneho Pro Slovakia bol v samotnom zákone uplatnený na starom „sovietskom“ modeli, ktorý bol v priamom rozpore s demokratickými a transparentnými princípmi profesionálnej spoločnosti. Aj Bilík upozorňuje na negatívnu skutočnosť, že český fond bol síce samostatnou právnickou osobou, ale spravovaný ministerstvom kultúry, pričom na čele fondu stál samotný minister a do istej miery tak môže byť oklieštená jeho plná nezávislosť.³⁸ Mimoriadne dôležitou súčasťou z hľadiska efektívneho financovania výroby českých titulov bolo optimálne nastavenie pravidiel poskytovanej verejnej podpory. Limit pre dotáciu tvoril maximálne 50% z celkových nákladov (v prípade Slovenska sa tento návrh objavil iba pri krátkom úmysle o zriadenie Slovenského audiovizuálneho fondu a to v hodnote 60%), pričom od počiatkov vytváranie legislatívy sa podporné aktivity fondu primárne sústredili na komplexné zabezpečenie financovania filmu ako jednotného celku – od vývoja, cez produkciu, distribúciu, technický rozvoj a modernizáciu, „dokonca aj špeciálne menovanú kinematografiu národnostných menšín“³⁹. Otázky v súvislosti s výškami udelenej podpory pre jednotlivé projekty, ktoré sa stali diskutovanými v súvislosti predpokladanou potencionálnou návratnosťou, mali v budúcnosti z istej časti zaistiť aj ďalšie financovanie fondu. O tom, že na českej strane sa vôbec pomerne skoro uvažovalo o tomto princípe, odzrkadľuje dosť odlišný tón roviny verejnej odbornej diskusie v porovnaní so situáciou v slovenskom prostredí. S odstupom je možné situáciu analyzovať, že spomínané dve prostredia boli na „úplne rozdielnej mentálnej úrovni“, ktorá

³⁸ BILÍK, Petr, 2020, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o., s. 67

³⁹ BILÍK, Petr, 2020, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o., s. 68

definovala problémy kinematografie, nad ktorými sa spoločnosť zamýšľa. Kým v prípade ČR išlo zväčša o problémy charakteru v rámci fungovania samostatnej schémy, v SR boli dané otázky rentabilné až po roku 2010.

4. POROVNANIE VEREJNEJ PODPORY NAPRIEČ KRAJINAMI

V publikácii *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky* autor Petr Bilík zmieňuje skutočnosti, že ihneď po roku 1989 začal prekypovať legálny aj nelegálny trh s videokazetami a americkými filmovými titulmi, ktoré trhali rekordy návštevnosti, pričom najväčší dopyt zo strany divákov možno badať po čisto komerčnej hollywoodskej produkcii, pričom vnútornú konkurenciu im tvorili tzv. trezorové filmy, ktoré nemali možnosť byť z ideologických dôvodov premietané za bývalého režimu alebo nové projekty, ktoré sa tvorili s čisto komerčným zameraním. Pri odvolaní sa na publikačnú činnosť Aleša Danielisa pôsobiaceho dlhé roky v český distribučných kruhoch „pôvodný stav, kedy bola česká tvorba vo svetovej špičke z pohľadu natočených filmov na počet obyvateľov, ako aj v návštevnosti národnej kinematografie, ktorý presiahol 30%, smeroval pod hranicu 20%.“⁴⁰ Dopyt po domácich tituloch tak napriek tomu, ako spätne, možno v istej forme povrchne, vnímame etapu rozdielneho vývoja slovenského a českého prostredia, bol rovnako na ústupe. Miroslav Ulman sa k obdobiu vyjadril v rozhovore pre Denník SME, kde odpovedal na otázku redaktorky, čo je kľúčovým dôvodom, pre ktoré české publikum vyhľadáva svoju kinematografiu. V citovanom zdroji sa zase spätne odhaľuje stav slovenského filmu, na ktorý prakticky neexistovala spoločenská objednávka. „(...) V Európe sú len štyri krajiny, ktorých diváci masívne vyhľadáujú práve domáce tituly. Keď niekomu v zahraničí poviem, že náš

⁴⁰ BILÍK, Petr, 2020, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o., s. 68

film ma 3-tisíc divákov, väčšinou sa ma opýtajú, či je to číslo z bratislavskej premiéry. Keď sa priznám, že sa týka celého Slovenska za uplynulý rok, tak si myslia, že žartujem. V takejto situácii je veľmi ťažké získať niekoho na financovanie filmu zo súkromných zdrojov. Kto by dával peniaze na film, keď neprináša žiadnu návratnosť?''⁴¹

Slovenský producent Marian Urban v rozhovore s autorom práce spomína podobné nešťastné čísla návštevnosti, z jeho pohľadu išlo najmä o absenciu atraktívnych tém, ktoré v 90. rokoch a neskôr (1. polovica 21. storočia) dominovali diváckej chuti. V prípade, že téma bola, mnohokrát bol problém s jej financovaním alebo komplexným vývojom. Animozity úspešných titulov, ktoré sa vyskytli v rámci slovenského prostredia v predmetnom období, neboli reflexívnym odrazom celkového stavu trhu, ale skôr mimoriadnym výkyvom (napríklad uvedenie filmu *Báthory* v réžii Juraja Jakubiska, ktorý dosiahol celkovú návštevnosť v roku 2008 na úrovni 432 300 divákov⁴²).

4.1. Finančná podpora audiovizie na Slovensku v rokoch 1999 – 2008⁴³

Hneď v úvode tejto podkapitoly je kľúčové spomenúť významnú úlohu pána Miroslava Ulmana, ktorý spoločne s rôznymi kolegami viac ako 25 rokov pracuje na štatistikách slovenského filmu nielen z pohľadu uvedených a plánovaných domácich titulov, ale podarilo sa mu zostaviť aj komplexný

⁴¹ ČORNÁ, Tina, 2007, *Miro Ulman: Slovenský film sa už prebúdzá*, [online] <https://www.sme.sk/c/3614593/miro-ulman-slovensky-film-sa-uz-prebudza.html>

⁴² HRNČÁROVÁ Katarína, 2021, *Kiná majú za sebou druhý najslabší rok v histórii. Rekordy prepisovala sviňa*, [online]

⁴³ K roku 1998 sa nepodarilo dohľadať záznamy.

prehľad o podporených a nepodporených projektoch. Autor práce túto skutočnosť uvádza zámerne nad rámce poznámky pod čiarou, nakoľko je z jeho osobného pohľadu mimoriadne významná, keďže nie je významnejší predstaviteľ zbierania informácií v tejto oblasti, ako je pán Ulman, za čo mu patrí mimoriadne poďakovanie.

S dostupných materiálov, ktoré sa v rámci prípravy práce podarilo dohľadať, existuje publikácia s názvom *Slovenský film 1999 – 2002*⁴⁴, ktorej spoluautorom je práve Ulman a podrobne mapuje prehľad projektov, ktoré boli financované na Slovensku zo zdrojov verejnej podpory.

Pre ďalšie uvedenie štatistík je potrebné dodať, že priemerný rozpočet slovenského audiovizuálneho diela (hraný film) sa v tomto období pohyboval na úrovni 25 – 30 miliónov slovenských korún⁴⁵. Štát bol významným prispievateľom na produkciu filmov, pričom pridelená podpora sa pohybovala v rozmedzí od 4 do 70 percent, avšak priemerná hodnota úrovni spolufinancovanie prostredníctvom schémy verejnej podpory bola v roku 2002 (teda v strede prácou vymedzeného obdobia) na Slovensku iba 23%.⁴⁶

V rámci jednotlivých rokov sú k dispozícii pomerne presné údaje – v roku 1999 v rámci podpory Štátneho fondu pre rozvoj kultúry Pro Slovakia – programu Kinematografia a video sa prihlásilo celkovo 69 projektov s požadovanou podporou vo výške 161,7 milióna slovenských korún. Podporených bolo iba 15 v celkovej výške 9,25 milióna korún. Z tohto

⁴⁴ DYDŇANSKÁ Silvia, NÁGEL Peter, ULMAN Miroslav, 2002, *Slovenský film 1999 – 2002*, Bratislava, Produkčná agentúra V.K.V.F.

⁴⁵ DYDŇANSKÁ Silvia, NÁGEL Peter, ULMAN Miroslav, 2002, *Slovenský film 1999 – 2002*, Bratislava, Produkčná agentúra V.K.V.F., s. 5

⁴⁶ DYDŇANSKÁ Silvia, NÁGEL Peter, ULMAN Miroslav, 2002, *Slovenský film 1999 – 2002*, Bratislava, Produkčná agentúra V.K.V.F., s. 5

množstva tvorila hraná tvorba iba 4 projekty⁴⁷ (pričom 3 z nich boli od producentov Rudolfa Biermanna (Krajinka), Patrika Pašša (Dážd' padá na naše duše) a Mariana Urbana (Intolerancia) – uvedení menovaní tvorili v tom období významnú producentuskú komunitu, pričom všetky projekty aj úspešne dokončili).

Rok 2000 v rovnakom programe znamenal celkovú žiadanú podporu vo výške 90,25 milión korún, čo je o poznanie reálnejšia čiastka, ako v predchádzajúcom období. Opätovne boli podporené 4 projekty v rámci audiovizie v celkovej sume 8,32 milióna korún⁴⁸.

O rok neskôr, v 2001, bola celková požadovaná podpora na úrovni 110,8 milióna korún, avšak podporené zo strany hraného filmu boli iba 3 projekty (z toho dva producenta Mariana Urbana v jednej výzve v sume 4,9 milióna korún) v celkovej sume 5,6 milióna korún⁴⁹. Z dnešného pohľadu ide o mierny paradox, ale zároveň o verné vykreslenie vtedajšej reality, kedy na poli nezávislých producentov pôsobilo iba zopár subjektov zameraných na tvorbu hraného filmu a žiadatelia sa často v jednotlivých výzvach opakovali. S rozhovorov s Marianom Urban je zrejmé, že hoci projekty boli zo strany štátu podporené, pridelená podpora nebola adekvátna voči náročnosti filmovej výroby a nerefletovala na požiadavky filmového priemyslu. Z hľadiska pridelených peňazí je pravdepodobným dôvodom problému nezaujem zo strany MK SR o zvýhodnenie podmienok v audiovizii, resp. k uvedomeniu si podstaty náročnosti filmového priemyslu, čoho dôkazom sú pravidelné alokované čiastky, ktoré boli

⁴⁷ DYDŇANSKÁ Silvia, NÁGEL Peter, ULMAN Miroslav, 2002, *Slovenský film 1999 – 2002*, Bratislava, Produkčná agentúra V.K.V.F., s. 12

⁴⁸ DYDŇANSKÁ Silvia, NÁGEL Peter, ULMAN Miroslav, 2002, *Slovenský film 1999 – 2002*, Bratislava, Produkčná agentúra V.K.V.F., s. 13

⁴⁹ DYDŇANSKÁ Silvia, NÁGEL Peter, ULMAN Miroslav, 2002, *Slovenský film 1999 – 2002*, Bratislava, Produkčná agentúra V.K.V.F., s. 14

porovnateľné s vyčlenenými prostriedkami pre menšinové, resp. cirkevné organizácie.

V roku 2002 bolo už v rámci zániku ŠfK Pro Slovakia a pretransformovania verejnej podpory na Grantovú schému Ministerstva kultúry v rámci programu s rovnakým názvom Pro Slovakia podporených 8 celovečerných projektov vo výzve na dlhometrážne filmy, ktorá bola pre všetky obdobia jednou výzvou hraného filmu (bez možnosti žiadať na jednotlivé fázy výroby projektu separátne). Celková podpora bola na úrovni 6,4 milióna korún, pričom treba zdôrazniť, že priemerná suma podporeného projektu hraného filmu bola na úrovni 800 tisíc korún (pričom rozpočty sa pohybovali v sume 25 miliónov). Z uvedených dát preto vyplýva, že podpora domácej produkcie zo strany štátu bola absolútne nedostatočná, producenti boli nútení hľadať iné formy verejnej podpory pre dofinancovanie filmu. Čiastočnú pomoc tvorili rôzne mimoriadne výzvy MK SR na podporené aktivity v súvislosti s filmom, avšak problematická bola ich časová spoľahlivosť, ako aj garantovaný objem peňazí pridelených na podporu.

Z obdobia 1998 – 2002 podľa uvedenej publikácie⁵⁰ vyplýva, že celkovo bolo uvedených 14 celovečerných filmov, čo je v priemere 3,5 hraného filmu ročne. Vzhľadom na porovnanie s Českou republikou, kde bolo približne 20 nových filmových projektov za jeden rok⁵¹ ide o mimoriadne nevyrovnaný počet.

Pre ďalšie obdobie je mimoriadne ťažké z verejných zdrojov dohľadať korektné informácie, nakoľko samotné výročné správy MK SR sú

⁵⁰ DYDŇANSKÁ Silvia, NÁGEL Peter, ULMAN Miroslav, 2002, *Slovenský film 1999 – 2002*, Bratislava, Produkčná agentúra V.K.V.F., s. 7

⁵¹ ČORNÁ, Tina, 2007, *Miro Ulman: Slovenský film sa už prebúdzá*, [online] <https://www.sme.sk/c/3614593/miro-ulman-slovensky-film-sa-uz-prebudza.html>

neodstupné pred rokom 2012. Z dostupných zdrojov sa podarilo dohľadať článok v mesačníku Film.sk⁵², ktorý sa zaoberal podporenými a zatiaľ aj nedokončenými projektami v rokoch 1999 – 2006 len možné získať prehľad udelených finančných prostriedkov v rámci grantového programu AudioVízia. Za rok 2003 ide o celkovú podporu vo výške 15,4 milióna korún, za rok 2004 vo výške 5,63 milióna korún, v roku 2005 suma podporených projektov prvýkrát významne vzrástla na 46,1 milióna korún a v roku 2006 až na 96,38 milióna slovenských korún⁵³. Potrebné je zdôrazniť, že v období programu AudioVízia, ktorý prideloval na projekty peniaze, bolo prvýkrát prehľadnejšie členenie jednotlivých etáp práce na filme (vývoj, výroba, distribúcia...).

Za zmienku stojí aj filmový projekt *Pravdivá história o Jurajovi Jánošíkovi a Tomášovi Uhorčíkovi*, ktorý vznikol v produkčnej firme Charlie's, s.r.o. pod vedením Rudolfa Biermanna a na štátnej podpore len v roku 2002 v rôznych programov získal celkovú podporu vo výške 51 miliónov slovenských korún⁵⁴. Nakoľko to bol pomerne veľký a ambiciózny projekt, v prípade, ak by projekt naplnil svoj zámer opätovne prilákať do slovenských kín masu divákov na domáci titul, bol by úspešný a dalo by sa hovoriť o rentabilite spomínanej udelenej podpory. Problémom je, že nakoľko peniaze boli zúčtované, projekt nikdy nevznikol v plánovej podobe a utratené prostriedky pravdepodobne nezodpovedajú reálnym nákladom (toto tvrdenie je však autorovým názorom, nakoľko nie je možné ho oficiálne verifikovať). Projekt bol dokončený v roku 2009.

⁵² CZWITKOVICS, Tomáš, *Granty zatiaľ bez výsledku*, Časopis Film.sk, 12/2007, Bratislava, Slovenský filmový ústav

⁵³ CZWITKOVICS, Tomáš, *Granty zatiaľ bez výsledku*, Časopis Film.sk, 12/2007, Bratislava, Slovenský filmový ústav, s. 24

⁵⁴ CZWITKOVICS, Tomáš, *Granty zatiaľ bez výsledku*, Časopis Film.sk, 12/2007, Bratislava, Slovenský filmový ústav, s. 32

4.2. Porovnanie finančnej podpory audiovizie s Českou republikou 2002 – 2006

Na základe Výročných správ Ministerstva kultúry ČR, ktoré sa autorovi práce podarilo získať z verejných zdrojov, je možné vytvoriť rámcové porovnanie s prostriedkami určenými na podporu kinematografie. Je nevyhnutné dodať, že v Českej republike stabilne od roku 1992 existoval Štátny fond ČR pre podporu a rozvoj českej kinematografie, ktorý na rozdiel od prvých slovenských grantových schém diferencoval a rozlišoval jednotlivé oblasti filmu, preto výročné správy ministerstva obsahujú podrobne rozpísané projekty v rámci jednotlivých výziev.

Za rok 2002, čo bola posledná dohľadateľná Výročná správa bolo podaných celkovo 184 žiadostí o podporu v celkovej výške 428 miliónov českých korún, pričom podporených projektov bolo 80 vo výške 77 miliónov českých korún (v kategórii výroby celovečerného filmu to bolo 19 projektov)⁵⁵. Už v prvom spomínanom roku je možné si uvedomiť zásadný rozdiel v kvantite projektov oproti podávaným žiadostiam na Slovensku. V roku 2003⁵⁶ to bolo podporených 73 projektov v celkovej výške 72 miliónov českých korún, v roku 2004⁵⁷ to bolo 97 projektov vo výške 67,5 milióna českých korún, v roku 2005⁵⁸ bolo úspešných 81 projektov s celkovou výškou podpory 61,8 milióna korún a v roku 2006⁵⁹ išlo o 86 projektov v podporenej 112,1 milióna českých korún. Z uvedených údajov je preto možné si odvodiť, že v prípade stabilnejšej podpory kinematografie a adekvátnejšiemu oceneniu

⁵⁵ Výročná správa Ministerstva kultúry Českej republiky, 2002, MK ČR

⁵⁶ Výročná správa Ministerstva kultúry Českej republiky, 2003, MK ČR

⁵⁷ Výročná správa Ministerstva kultúry Českej republiky, 2004, MK ČR

⁵⁸ Výročná správa Ministerstva kultúry Českej republiky, 2005, MK ČR

⁵⁹ Výročná správa Ministerstva kultúry Českej republiky, 2006, MK ČR

zo strany štátu mohla byť aj filmová výroba z hľadiska nezávislej produkcie realizovateľná ľahšie. Treba zároveň pripomenúť, že Česká televízia tvorila od svojho počiatku pomerne stabilného partnera vo filmových koprodukciami s nezávislými producentmi, čoho Slovenská televízia nebola príkladom najmä v rokoch 2002 – 2006, kedy neboli realizované takmer žiadne projekty s domácimi filmármi. Druhým bodom, ktorý taktiež výrazne napomohol v rýchlejšom a profesionálnejšom etablovaní sa českého filmu v európskom kontexte bola oveľa silnejšia možnosť viaczdrojového financovania z domácich ale aj zahraničných prostriedkov (pomerne časté koprodukcie z Nemeckom).

Z hľadiska diváckej angažovanosti je možné hovoriť o zásadnom rozdieli vo vnímaní domáceho filmu. Trend záujmu slovenského diváka o domáce projekty je možný badať až od roku 2017, dovtedy bola návštevnosť slovenských titulov aj podľa Miroslava Ulmana príliš nízka a zanedbateľná na to, aby sa vytvorila široká a prirodzená spoločenská objednávka po domácej tvorbe. V prípade Českej republiky je možné tento smer pripísať historickému vývoju, kedy sa svojou materiálo-technickou základňou a ľudským kapitálom vedeli vytvoriť priaznivé podmienky pre etablovanie filmových profesionálov s využitím ich tvorivého talentu nielen v období spoločného štátu, ale aj po jeho rozpade. Dôkazom je nielen mimoriadne úspešné obdobie rokov 1997 – 2000 v českej kinematografii, ktoré prinieslo aj premenenie oscarových ambícií s filmom *Kolya*, ale napríklad aj skutočnosť existencie ocenenia Českých lev, ktorým každoročne od roku 1993 výročne oceňujú domácu tvorbu. Na Slovensku máme taktiež národné ocenenie s názvom Slnko v sieti podľa rovnomenného filmu Štefana Uhera zo 60. rokov, avšak jeho prvý ročník datujeme do obdobia 2006 (s

ohliadnutím sa na štruktúru podpory je to aj logické nakoľko, s nadsadením povedané, nebolo priveľa možností komu ceny udeľovať), pričom prvé ročníky sa udalosť konala jedenkrát za 2 roky. Od roku 2014 je pravidelne každý rok.

5. ZÁVER

Hlavným problémom práce bolo porovnanie štruktúry verejnej podpory na Slovensku v komparácii z prostredím českým, pričom na neho nadväzuje otázka, v čom boli zásadné rozdiely prístupu Slovenska a Českej republiky k národným kinematografiám. Z popísaného obsahu možno odvodiť, že kľúčovým aspektom bola v prvom bode dlhodobá absencia jednotnej štruktúry podpory národnej kinematografie na slovenskej strane (spôsobená do veľkej miery politickými turbulenciami), pričom tá, ktorá existovala, bola častokrát menená a nedisponovala adekvátnymi čiastkami pre výrobu filmu. Druhým významným parametrom bola likvidácia audiovizuálneho prostredia v súvislosti s netransparentnou privatizáciou filmových ateliérov Koliba, ktorá znamenala ukončenie masovej filmovej produkcie na Slovensku. Tretím dôvodom, ktorý priamo vyplýva z toho, že štruktúry verejnej podpory boli na Slovensku pomerne benevolentne nastavené, je silne prítomný lobizmus zo strany niektorých nezávislých producentov, ktorí svoje záujmy v oblasti produkcie celovečerných filmov presadzovali prostredníctvom politických kontaktov. Štvrtým dôvodom je otvorenie hraníc a nástup americkej filmovej produkcie v slovenských kinách, pričom domáci film sa snažil prichádzať s témami, ktoré vtedajšie nastavený divák v kontexte novej slobody nepovažoval za atraktívne.

Spoločenská objednávka na nové domáce tituly bola preto blízka nulovému záujmu zo strany nielen „konzumentov“, ale aj potenciálnych investorov, ktorý mohli poskytnúť významný zdroj dofinancovania.

Nemožno generalizovane uviesť, že v Českej republike vyššie opísané problémy neboli. Avšak základ, ktorý bol z historického kontextu dlhodobo budovaný, úcta ku kultúre a národnému dedičstvu (spoločne s istou dávkou národnej hrdosti), ako aj profesionalizovaní komunity nezávislých producentov bola z hľadiska vývoja určujúca. Štát zároveň vďaka tlaku ľudí zvonka pochopil svoju úlohu v podpore kinematografie a napriek problémom dokázal vytvoriť trvalo udržateľný rozvoj kinematografie na najbližšie roky, čo sa na Slovensku začalo v prvých kontúrach rýsovať až vznikom Audiovizuálneho fondu. Významným elementom je aj český divák, ktorý v predmetnom období svojmu filmu „fandil“ a primárne ho nezatracoval pri prvej spomienke v bežnej konverzácii, ako tomu bolo počas dlhých rokov na Slovensku.

Autor si myslí, že s odstupom času prichádza k postupnému vyrovnávaniu jednotlivých rozdielov či už na úrovni financovania alebo divácko-kritického úspechu.

6. POUŽITÁ LITERATÚRA

KNIŽNÉ ZDROJE:

1. BILÍK, Petr, 2020, *Financovaní filmu jako aspekt kulturní politiky*, Praha, NLN, s.r.o.
2. ŠMATLÁK, Martin, 2011, *Dlhý čas ožívania na ceste k odštátneniu slovenskej kinematografie*, Bratislava, Časopis Kino-Ikon
3. DYDŇANSKÁ Silvia, NÁGEL Peter, ULMAN Miroslav, 2002, *Slovenský film 1999 – 2002*, Bratislava, Produkčná agentúra V.K.V.F.
4. CZWITKOVICS, Tomáš, *Granty zatiaľ bez výsledku*, Časopis Film.sk, 12/2007, Bratislava, Slovenský filmový ústav

INTERNETOVÉ ZDROJE:

1. Zákon Českej národnej rady č. 241/1992 o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (<https://www.epi.sk/zz/1992-241>)
2. Zákon Slovenskej národnej rady č. 95/1991 zo dňa 14.2.1991 o Štátnom fonde kultúry Pro Slovakia (<https://www.aspi.sk/products/lawText/1/39087/1/2/zakon-c-95-1991-zb-o-statnom-fonde-kultury-pro-slovakia/zakon-c-95-1991-zb-o-statnom-fonde-kultury-pro-slovakia>)
3. ČORNÁ, Tina, 2007, *Miro Ulman: Slovenský film sa už prebúdzá*, [online] <https://www.sme.sk/c/3614593/miro-ulman-slovensky-film-sa-uz-prebudza.html>

4. DUGOVIČ, Matej, 2015, *Filmové štúdia na Kolibe chátrajú, J&T sa v luxusnej lokalite nehodia*, [online]
<https://dennikn.sk/292408/filmove-studia-na-kolibe-chatraju-jt-sa-v-luxusnej-lokalite-nehodia-fotogaleria/>
5. HRNČÁROVÁ Katarína, 2021, *Kiná majú za sebou druhý najslabší rok v histórii. Rekordy prepisovala sviňa*, [online]
<https://strategie.hnonline.sk/media/2300357-kina-maju-za-sebou-druhy-najslabsi-rok-v-historii-trzby-sa-prepadli-o-60-percent>
6. Výnos MK SR č. MK-480/2004-1 z 29. apríla 2004
<https://www.aspi.sk/products/lawText/1/58079/1/2/oznamenie-c-277-2004-zz-o-vydani-vynosu-c-mk-480-2004-1-o-poskytovani-dotacii-v-posobnosti-ministerstva-kultury-slovenskej-republiky/oznamenie-c-277-2004-zz-o-vydani-vynosu-c-mk-480-2004-1-o-poskytovani-dotacii-v-posobnosti-ministerstva-kultury-slovenskej-republiky>
7. Výročná správa Ministerstva kultúry Českej republiky, 2002, MK ČR
<https://www.mkcr.cz/vyrocni-zpravy-81.html>
8. Výročná správa Ministerstva kultúry Českej republiky, 2003, MK ČR
<https://www.mkcr.cz/vyrocni-zpravy-81.html>
9. Výročná správa Ministerstva kultúry Českej republiky, 2004, MK ČR
<https://www.mkcr.cz/vyrocni-zpravy-81.html>
10. Výročná správa Ministerstva kultúry Českej republiky, 2005, MK ČR
<https://www.mkcr.cz/vyrocni-zpravy-81.html>
11. Výročná správa Ministerstva kultúry Českej republiky, 2006, MK ČR
<https://www.mkcr.cz/vyrocni-zpravy-81.html>