

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Bakalářská práce**

**2024**

**Laura Bilíková**

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Nová vlna slovenskej dokumentárnej tvorby?  
Tvorivé postupy a produkčno-distribučný kontext  
najmladšej generácie slovenských dokumentaristiek**

Bakalárska práca

Autorka práce: Laura Bilíková

Studijní program: Komunikační studia se specializací žurnalistika

Vedoucí práce: prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Rok obhajoby: 2024

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 31. července 2024

Laura Bilíková

## **Bibliografický záznam**

BILÍKOVÁ, Laura. *Nová vlna slovenskej dokumentárnej tvorby? Tvorivé postupy a produkčno-distribučný kontext najmladšej generácie slovenských dokumentaristiek*. Praha, 2024. Bakalárska práca (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálnych vied, Institut komunikačných štúdií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí bakalárskej práce prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

**Rozsah práce:** 103 718 znakov.

## **Abstrakt**

Bakalárska práca *Nová vlna slovenskej dokumentárnej tvorby? Tvorivé postupy a produkčno-distribučný kontext najmladšej generácie slovenských dokumentaristiek*. sa zameriava na skúmanie aspektov, ktoré formovali nastupujúcu generáciu slovenského dokumentárneho filmu. Na príklade vybraných debutujúcich autoriek z roku 2021 (Lucia Kašová, Barbora Sliepková, Mária Pinčíková) analyzuje tri formatívne aspekty (generačný, formálno-štylistický a produkčno-distribučný) a poznatky získané prostredníctvom rozhovorov s režisérkami aplikuje v širšom kontexte teoretických súvislostí, mediálnej reflexie ich filmov a dejín slovenského dokumentárneho filmu po roku 2000. Rozhovory sú zároveň unikátnym zdrojom informácií, vďaka ktorým bolo možné spozorovať spoločné znaky, a teda určiť formatívne aspekty najmladšej generácie slovenských dokumentaristiek – inštitucionálne vzdelávanie na VŠMU, sociálne väzby ako zdroj spolupráce, voľba inovatívnych tém a formálnych spracovaní, dôraz na vizuálnu stránku filmov a spolupráca so produkčno-distribučnými subjektami, ktoré podporujú debutujúcu dokumentaristiku.

## **Abstract**

Bachelor thesis *A new wave of Slovak documentary production? Creative procedures and production-distribution context of the youngest generation of Slovak documentary filmmakers*. focuses on the investigation of aspects that shaped the emerging generation of Slovak documentary film. Using the example of selected debuting authors from 2021 (Lucia Kašová, Barbora Sliepková, Mária Pinčíková) to analyze three formative aspects (generational, formal-stylistic and production-distributive) and apply the knowledge gained through interviews with directors in the wider context of theoretical connections, media reflection of their films and the history of Slovak documentary film after 2000. The interviews are also a unique source of information, thanks to which it was possible to observe common features and thus to determine the formative aspects of the youngest generation of Slovak documentary filmmakers - institutional education at VŠMU, social ties as a source of cooperation, the choice of innovative topics and formal processing, emphasis on the visual side of films and cooperation with production and distribution entities that support debut documentaries.

## **Klíčová slova**

Slovenský dokumentárny film, rozhovor, debut, filmový štýl, filmová forma, filmový priemysel, VŠMU

## **Keywords**

Slovak documentary film, interview, debut, film style, film form, film industry, VŠMU

## **Title**

*A new wave of Slovak documentary production? Creative procedures and production-distribution context of the youngest generation of Slovak documentary filmmakers.*

## **Poděkování**

Na tomto mieste by som chcela poďakovať vedúcemu práce MgA. Martinovi Štollovi, Ph.D. za pomoc pri utváraní štruktúry práce. Rovnako ďakujem všetkým trom režisérkam za ich ochotu absolvovať rozhovory, a tým mi poskytnúť množstvo zásadných informácií pre prácu. V neposlednom rade ďakujem mojej rodine za celoživotnú podporu a partnerovi Robertovi za jeho trpezlivosť a nekonečnú ochotu.

## Obsah

Úvod .....	2
1. Metodológia .....	3
2. Dokumentárny film .....	4
2.1 Vzťah dokumentárneho filmu a žurnalistiky .....	5
3. Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 2000 .....	6
3.1 Obdobie Generácie 90 (2003 – 2008) .....	7
3.2 Obdobie po vzniku Audiovizuálneho fondu (2009 – 2018) .....	9
3.3 (Po)pandemické obdobie (po roku 2019) .....	11
4. Nová vlna autorskej dokumentárnej tvorby na Slovensku .....	13
5. Formatívne aspekty súčasnej generácie dokumentárneho filmu .....	14
5.1 Generačný kontext .....	14
5.1.1 Ateliér réžie dokumentárneho filmu .....	15
5.2 Formálno-štylistický kontext .....	18
5.2.1 Témy dokumentárnych filmov .....	19
5.2.2 Režijné metódy .....	24
5.2.3 Filmový štýl .....	30
5.3 Produkčno-distribučný kontext .....	32
5.3.1 Pozícia debutantiek .....	32
5.3.2 Produkčné spoločnosti .....	34
5.3.3 <i>Film Expanded</i> a distribúcia dokumentárnych filmov .....	37
Záver .....	39
Summary .....	41
Zoznam použitých zdrojov .....	43
Filmografia .....	48
Príloha č. 1 – rozhovor s Luciou Kašovou .....	50
Príloha č. 2 – rozhovor s Barborou Sliepkovou .....	59
Príloha č. 3 – rozhovor s Máriou Pinčíkovou .....	67



## Úvod

„Slovenská dokumentárna scéna sa plne emancipovala,” skonštatovala filmová teoretička Andrea Slováková počas odborného panelu o slovenskom dokumentárnom filme v roku 2021.<sup>1</sup>

Dokumentárna tvorba na Slovensku v súčasnosti naozaj prekvitá – z tematického i formálneho hľadiska je rôznorodnejšia, inovatívnejšia a predovšetkým odvážnejšia. Čoraz väčšmi sa stáva plnohodnotnou súčasťou programovej ponuky v kinách (aj vďaka vzniku subjektov, ktoré sa jej propagácii a distribúcii explicitne venujú) a zároveň zaznamenáva mnohé úspechy doma aj v zahraničí – slovenské dokumentárne filmy sa pravidelne uvádzajú na prestížnych medzinárodných festivaloch a prehliadkach, v čom výrazne konkurujú hranému filmu.

Tento pozitívny trend súvisí predovšetkým s generačnou obmenou – v slovenskom dokumentárnom filme sa objavili nové mená, ktoré sa prostredníctvom svojich výrazných debutových filmov stihli na domácej (a niektoré i medzinárodnej) scéne etablovať. Mladé autorky a autori síce nadväzujú na silnú tradíciu autorského dokumentárneho filmu na Slovensku, ktorú reprezentuje tzv. Generácia 90 (ktorej predstavitelia sú dodnes tvorivo aktívni), vychádzajú však z úplne iných produkčno-systémových podmienok a spoločensko-politických kontextov. Dá sa však povedať, že v tomto bode na Slovensku nastupuje nová generácia dokumentárnych režisérov a režisérok.

V tejto bakalárskej práci sa budem venovať súčasnému dokumentárneho filmu na Slovensku v kontexte najmladšej generácie, a to nedávnych debutantiek, ktoré spája výrazná autorská značka, medzinárodné uznanie a vplyv nových subjektov v rámci lokálneho dokumentárneho priemyslu. Na príklade vybraných režisérok a ich debutových filmov z roku 2021 (Lucia Kašová – *The Sailor*, Barbora Sliepková – *Čiary*, Mária Pinčíková – *Na značky!*) budem analyzovať tri aspekty, ktoré ich (generáciu) formovali – generačný, formálno-štylistický a produkčno-distribučný. V rámci tejto prípadovej štúdie budem sledovať predovšetkým špecifiká, z ktorých vznikla tak silná, objektívne kvalitná a najmä pestrá produkcia súčasnej dokumentárnej tvorby.

---

<sup>1</sup> SLOVÁKOVÁ, Andrea: 6. apríl 2022 (Bratislava), Panelová diskusia o slovenskom dokumentárnom filme 2021.

## 1. Metodológia

Pre účely tejto práce som realizovala rozhovory s vybranými režisérkami, ktoré boli hlavným zdrojom obsahu práce. Zvolila som formu publicistického rozhovoru, ktorého cieľom je okrem faktov zachytávať aj názory, myšlienky a postoje respondentov,<sup>2</sup> pretože okrem doplnenia faktografických informácií bolo mojím cieľom zmapovať ich premýšľanie o tvorivých postupoch a režijných metódach, ale aj dokumentárnom filme ako takom. Otázky som smerovala predovšetkým k trom sledovaným aspektom (generačný, formálno-štylistický, produkčno-distribučný), pričom som sa explicitne pýtala na reflexiu ich dokumentárnej tvorby, štúdium na VŠMU a vplyv ich profesorov, vzťahy s rovesníkmi a rovesničkami, premýšľanie o filmovej forme a vizuálnej stránke filmu, používanie scenára a metódy inscenácie a spoluprácu s konkrétnymi produkčnými a distribučnými spoločnosťami. V rámci rozhovorom som sa síce držala vopred pripravených okruhov tém, ale operatívne som reagovala na ich odpovede pokladaním doplňujúcich otázok.

U Barbory Sliepkovej som vychádzala aj z rozhovoru, ktorý som s ňou viedla na *MFDF Ji.hlava* v roku 2021, preto som v jej prípade upravila štruktúru otázok, aby nevznikli duplicitné odpovede. Všetky rozhovory mi poskytli upresnenie najmä v kontexte používaných režijných metód, formálno-štylistických riešení, vplyvu generačnej otázky, inštitucionálneho vzdelávania najmladšej generácie dokumentaristov a dokumentaristiek, vzťahu k produkčným a distribučným subjektom, ale aj všeobecného uvažovania o dokumentárnom filme.

Informácie získané prostredníctvom rozhovorov som uchopila v širších teoretických rámcoch a pojmových definíciách, pričom som vychádzala predovšetkým z filmovedeckej literatúry, špecificky tej, ktorá sa venuje (slovenskému) dokumentárnemu filmu. Ďalej som pracovala s množstvom mediálnych výstupov, ktoré zahŕňajú väčšinu toho, čo sa v rámci slovenského a českého mediálneho priestoru o režisérkach a ich debutových filmoch napísalo. Tie zahŕňajú rozhovory a recenzie publikované v mienkotvorných denníkoch, ale aj periodiká, ktoré sa reflexii (dokumentárneho) filmu venujú odborne.

Okrem toho som realizovala aj rozhovor o histórii slovenského dokumentárneho filmu po roku 2000 s filmovou teoretičkou Máriou Ferenčúhovou, ktorá sa reflexii slovenského dokumentárneho filmu venuje dlhodobo. Prostredníctvom tohto rozhovoru, v ktorom Ferenčúhová pomenovala a odlíšila vývojové etapy a generačné zoskupenia slovenských

---

<sup>2</sup> OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ (ed). *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009, s. 5. ISBN 9788024616186.

dokumentaristov a dokumentaristiek po roku 2000, a publikácie *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* Martina Palúcha sa mi podarilo kontext najmladšej generácie zasadiť do širších historických súvislostí, vďaka čomu práca v mnohých bodoch ponúka komparatívne zrovnanie s predošlými generáciami slovenských dokumentaristov a dokumentaristiek.

## 2. Dokumentárny film

Popularita dokumentárnych filmov od ich zlatého veku v 80. rokoch stále trvá<sup>3</sup> a dodnes si nachádza nové publiká, a to aj medzi najmladšími ročníkmi. Jeho príťažlivosť spočíva najmä v tom, že v ľuďoch (podobne ako žurnalistika) podnecuje túžbu po poznaní a porozumení sveta okolo nás.

Podľa jednej z prvých definícií, ktorú formuloval dokumentarista John Grierson, predstavuje dokumentárny film „tvorivé spracovanie skutočnosti“.<sup>4</sup> Filmový teoretik Bill Nichols na ňu reaguje s tým, že v rámci pojmu zdôrazňuje súbežnú prítomnosť tendencie fikcie (tvorivé spracovanie) a historicko-publicistickej zodpovednosti (voči skutočnosti). Dokumentárny film podľa Nicholosa nie je faktickou reprodukciou reality, ani fikčnou invenciou, pohybuje sa niekde uprostred, pričom čerpá zo žitého sveta a zachytáva skutočných ľudí a udalosti, ktoré však zobrazuje zo špecifickej perspektívy.<sup>5</sup> Dokumentárny film teda nie je kópiou reality, ale reprezentáciou nášho sveta, a to pohľadom filmového tvorcu.<sup>6</sup>

Guy Gauthier uvažuje o rozlišovaní na poli medzi „čistým dokumentom“ a „čistou fikciou“, ktorá je primárne postavená na hercoch,<sup>7</sup> pričom Nichols v tomto kontexte porovnáva vyškolených hercov, ktorí v hraných filmoch stvárajú pridelené role so sociálnymi hercami v dokumentárnych filmoch: „Dokumenty rozprávajú o skutočných ľuďoch, ktorí nehrajú ani nepredstavujú role. Miesto toho ‚hrajú‘ či predstavujú samých seba.“<sup>8</sup> Sociálni herci podľa neho teda vedú svoj život viac menej tak, ako by ho viedli aj bez prítomnosti kamier.<sup>9</sup>

---

<sup>3</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2022, s. 21. ISBN 9788073316068.

<sup>4</sup> Tamže, s. 26.

<sup>5</sup> Tamže, s. 26-27.

<sup>6</sup> Tamže, s. 32.

<sup>7</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, s. 14. ISBN 8073310236.

<sup>8</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2022, s. 28-29. ISBN 9788073316068.

<sup>9</sup> Tamže, s. 63.

Čo podľa Gauthiera teda definitívne odlišuje dokumentárny film od hraného je otázka (režijnej) metódy,<sup>10</sup> pomocou ktorej zobrazujú žitý svet. Filmoví teoretici a historici David Bordwell a Kristin Thompsonová toto tvrdenie ešte rozširujú: „Každý dokumentárny film o sebe tvrdí, že prezentuje skutočné informácie o svete, ale spôsoby, akými toho dosiahnuť, môžu byť rovnako rôznorodé ako pri hraných filmoch.“<sup>11</sup>

## 2.1 Vzťah dokumentárneho filmu a žurnalistiky

Dokumentárny film a žurnalistika majú veľa spoločného – reflektujú, reprezentujú a snažia sa uchopiť žitý svet, ktorý nás obklopuje. Zároveň podnecujú a uspokojujú túžbu po poznaní. Filmová teoretička Lucie Česálková ich vzťah hodnotí takto: „Dlhá tradícia komplexného vzťahu dokumentárneho filmu a žurnalistiky, rovnako k jeho vzťahu k vede a šíreniu poznania, má logické jadro v záujme všetkých disciplín o fenomény a udalosti okolitého sveta a ich reprezentácii (...)“<sup>12</sup>

Tento predpoklad však zároveň vytvára isté divácke očakávania vo vzťahu k voľbe výrazových prostriedkov (autoritatívny komentár a názorovú uzavretosť) a problém podľa Česálkovej nastáva „u dokumentárnych filmov, ktoré výkladovú formu potláčajú, styčné plochy s výskumom a vedou či žurnalistikou prekračujú a režisér v nich namiesto role novinára či učiteľa/vedca prijíma iné role, napríklad rolu filozofa, umelca, satirika či baviča, komentátora spoločnosti, aktivistu, teoretika filmového média a podobne.“<sup>13</sup>

Podľa Pavla Branka môžeme dokumentárny film rozdeliť na dva hlavné typy – dokumentačný a autorský. K dokumentačnému zaraďuje žánrové útvary, kde dominuje snaha o objektívny záznam, pričom sa minimalizuje autorský vklad. Naopak autorské filmy, ktoré síce tiež zobrazujú objektívne existujúce skutočnosti (vzťahujú sa k žitému svetu), sú prefiltrované subjektívnou optikou autora.<sup>14</sup> Podľa Česálkovej býva termín „autorský dokument“ používaný

---

<sup>10</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, s. 44. ISBN 8073310236.

<sup>11</sup> BORDWELL, David, KRISTIN THOMPSONOVÁ. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 449. ISBN 9788073312176.

<sup>12</sup> ČESÁLKOVÁ, Lucie. Druhá nevráživosť. Pět zastavení nad současným českým dokumentem. In: Lucie Česálková (ed). *Generace Jihlava*. Brno: Větrné mlýny, 2014, s. 44. ISBN 9788073313326.

<sup>13</sup> Tamže.

<sup>14</sup> BRANKO, Pavel. *Výjadrovacie prostriedky, realizačné a tvorivé postupy v dokumentárnom filme*. Bratislava: Osvetový ústav v Bratislave, 1971, s. 6.

pre odlíšenie žurnalistickej a tzv. originálnej dokumentaristiky,<sup>15</sup> pričom ich vzťah sa v žurnalistickej teórii podobá rozlíšeniu spravodajstva a publicistiky.

Podľa filmového teoretika Martina Palúcha môžeme o dokumentárnej povahe filmu uvažovať vo vzťahu medzi objektívnou a subjektívnou zložkou. Za objektívnu označuje vlastnosť filmového média (fotomechanicky alebo elektronicky) zachytiť objektivizovaný záznam faktov a vytvoriť z neho autentické obrazové reprezentácie. Tieto postupy sú charakteristické napríklad pre populárno-vedecké filmy.<sup>16</sup> Snahu o čo najobjektívnejšie zachytenie reality Palúch charakterizuje nasledovne: „V praxi by túto ideu reprezentoval záber nakrútený náhodne, skryto, najlepšie priemyselnou kamerou. Išlo by o záber vytvorený bez akéhokoľvek autorského zásahu či zámeru.“<sup>17</sup> Za subjektívnu zložku považuje všetky režijné a autorské zásahy a formálno-štylistické postupy.<sup>18</sup>

Ďalej v rámci tohto rozpoznávania, podobne ako Branko, rozlišuje novinársky (dokumentačný) a autorský dokumentárny film. Pre novinársky žáner je typické zdôrazňovanie objektívnych hľadísk, pričom subjektívnosť je aplikovaná iba v rámci formálnych prvkov. Z hľadiska režijnej metódy sa jedná o autentický záznam reality, pri ktorom sa réžia uplatňuje výlučne za kamerou. Pre autorský dokumentárny film je zásadným autorský postoj, pričom „funkciou tohto žánru je nielen informovať, ale aj analyzovať, nielen zaznamenať, ale aj hodnotiť“.<sup>19</sup>

### **3. Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 2000**

Nové tendencie v slovenskom dokumentárnom filme sa v ponovembrovom období začali objavovať koncom 90. rokov, keď na Katedre dokumentárneho filmu na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU študovali výrazné autorské osobnosti (známe ako Generácia 90), ktoré následne ovplyvnili celkový vývoj autorského dokumentárneho filmu na Slovensku.<sup>20</sup> Zlomovým momentom v rozvoji produkcie dokumentárnych filmov bol vznik štátnej

---

<sup>15</sup> ČESÁLKOVÁ, Lucie. Družná nevráživost. Pět zastavení nad současným českým dokumentem. In: Lucie Česálková (ed). *Generace Jihlava*. Brno: Větrné mlýny, 2014, s. 42. ISBN 9788073313326.

<sup>16</sup> PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015, s. 14. ISBN 9788089550241.

<sup>17</sup> Tamže, s. 17.

<sup>18</sup> Tamže, s. 14.

<sup>19</sup> Tamže, s. 40-41.

<sup>20</sup> PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015, s. 141. ISBN 9788089550241.

podpory, a to Audiovizuálneho fondu v roku 2009. Vďaka nemu začalo vznikať množstvo dokumentárnych filmov s rôznymi autorskými zámermi a prístupmi.<sup>21</sup>

Filmová teoretička Mária Ferenčúhová si všíma, že slovenská dokumentárna tvorba po roku 2000 funguje vo fázach (vlnách), ktoré by rozdelila do troch období: **Obdobie Generácie 90** (začínajúc debutom Petra Kerekesa v roku 2003), **Obdobie po vzniku Audiovizuálneho fondu** (po roku 2009) a **(Po)pandemické obdobie** (po roku 2019) spojené s medzinárodnými úspechmi slovenského dokumentárneho filmu.<sup>22</sup>

### 3.1 Obdobie Generácie 90 (2003 – 2008)

Prvé z menovaných období predstavuje po roku 2000 začiatok sebavedomej dokumentárnej tvorby na Slovensku. Termín Generácia 90 vymedzil filmový kritik Pavel Branko, aby označil generačne spriaznených tvorcov slovenského dokumentárneho filmu, ktorí v 90. rokoch úspešne absolvovali štúdium na VŠMU – medzi nich patrí Marek Kuboš, Peter Kerekes, Marko Škop, Jaroslav Vojtek, Juraj Lehotský, Zuzana Piussi, Robert Kirchhoff a ďalší.<sup>23</sup> Zároveň ide o generáciu režisérov a režisérok, ktorí kolektívne čelili neľahkým ponovembrovým podmienkam súvisiacimi so spoločensko-politickými zmenami a transformáciou krajiny na trhovou ekonomiku. Minimalizovanie podpory z verejných zdrojov a rozpad štátom riadenej dramaturgie viedli k založeniu produkčných spoločností samotnými režisérmi.<sup>24</sup> Napriek tomu sa im podarilo nielen premeniť, ale výrazne formovať podobu slovenského dokumentárneho filmu – tento zlom prichádza v období po roku 1998, keď sa potenciál dlhometrážnej dokumentárnej tvorby vyčerpal a nahradila ho krátkometrážna publicistika.<sup>25</sup>

Prvým prelomovým filmárom bol v tomto ohľade Peter Kerekes, ktorému sa ako prvému z ponovembrovej generácie podarilo nakrútiť celovečerný dokumentárny film *66 sezón* (2003).<sup>26</sup> V rozmedzí niekoľkých rokov ho sprevádzali ďalšie debutové filmy, medzi nimi *My*

---

<sup>21</sup> Tamže, s. 10.

<sup>22</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária: 11. máj 2023 (online), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

<sup>23</sup> BRANKO, Pavel. Slovenský dokumentárny film – Generácia 90. *Film.sk*. 2004, roč. 5, č. 2. ISSN 13358286.

<sup>24</sup> BOSÁKOVÁ, Žofia. Súčasný slovenský dokumentárny film. In: Mária Ferenčúhová (ed). *Dokumentárny film v krajinách V4*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014, s. 180-181. ISBN 9788089439652.

<sup>25</sup> PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015, s. 129. ISBN 9788089550241.

<sup>26</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária: 11. máj 2023 (online), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

zdes (2005) Jaroslava Vojteka, *Iné svety* (2006) Marka Škopa či *Slepé lásky* (2008) Juraja Lehotského.

Ambície Generácie 90 smerovali predovšetkým k hľadaniu silného autorského rukopisu, inovatívne posúvaníu filmovej formy a sviežim tematicko-štylistickým voľbám. K jej základným prínosom v tejto oblasti patrí explicitné prelínanie hraných a dokumentárnych prvkov, využívanie inscenačnej metódy, vstup autora do záberu či aktívnejší podiel na ovplyvňovaní subjektov.<sup>27</sup> Prítomnosť autora vo vlastnom diele sa stala istým „trademarkom“ tejto generácie, čo len podčiarkuje performatívnu povahu ich filmov.<sup>28</sup> Napriek tomu, že je možné spozorovať isté spoločné znaky tejto generácie, ich tematicko-štylistická príbuznosť je minimálna. Všima si to aj jeden z jej predstaviteľov, a to režisér Peter Kerekes:

„Vlastne esteticky nemáme nič spoločného, naše filmy sú diametrálne odlišné. Možno to vzniklo ako pomenovanie skupiny autorov, ktorí sa individuálne vyhranili a majú spoločný len základ. Je to esteticko-producentský základ. Estetický v tom zmysle, že sme všetci vyrastali buď priamo, alebo aspoň sprostredkovane z tandemu Hanák – Slivka.“<sup>29</sup>

Kerekes upozorňuje predovšetkým na generačné ovplyvnenie pedagogickým vedením počas ich štúdia dokumentárnej a hranej réžie na VŠMU.

Diela Generácie 90 sa napriek komplikovaným podmienkam v slovenskej audiovizii realizovali s podporou európskych fondov a grantov<sup>30</sup> a čoskoro stali natoľko atraktívne, že tvorili väčšinu častí dokumentov uvádzaných do domácej distribúcie a objavili sa aj na medzinárodných európskych festivaloch. A v období, keď bola kvalitatívna hodnota slovenskej hranej tvorby prinajmenšom pochybná, si autorské dokumentárne filmy veľmi rýchlo vyslúžili status najkvalitnejšej zložky domácej kinematografie.<sup>31</sup> Všima si to aj filmová teoretička Mária Ferenčúhová, ktorá tvrdí, že dokumentárne filmy v rokoch 2003 až 2012 zachraňovali česť slovenskej kinematografie.<sup>32</sup> A niet pochyb, že jej predstavitelia ovplyvňujú

---

<sup>27</sup> PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015, s. 325. ISBN 9788089550241.

<sup>28</sup> BOSÁKOVÁ, Žofia. Generácia 90. *Slovenské divadlo*. 2016, roč. 64, č. 4, str. 387-388. ISSN 13368605.

<sup>29</sup> HUČKO, Tomáš. V príbehoch a osudoch ľudí hľadám odpovede na svoje otázky: Rozhovor s Petrom Kerekesom o filmoch, ktoré prekračujú druhové hranice. *DOKO*. Február 2012. Dostupné z:

<https://dokofilm.sk/rozhovor/v-prıbehoch-a-osudoch-luđi-hladam-odpovede-na-svoje-otazky/> [cit. 2024-05-10]

<sup>30</sup> DUDKOVÁ, Jana. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2011, s. 160. ISBN 9788089439133.

<sup>31</sup> BOSÁKOVÁ, Žofia. Súčasný slovenský dokumentárny film. In: Mária Ferenčúhová (ed). *Dokumentárny film v krajinách V4*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014, s. 180-181. ISBN 9788089439652.

<sup>32</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária: 11. máj 2023 (online), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

jej podobu dodnes – či už priamo (tým, že sú dodnes tvorivo aktívni) alebo sprostredkovane (ako pedagogické vedenie).

### 3.2 Obdobie po vzniku Audiovizuálneho fondu (2009 – 2018)

Kým pre Generáciu 90 je charakteristická tvorba v divokých podmienkach, nastupujúca (pomyselná) generácia tvorcov je spojená so vznikom Audiovizuálneho fondu v roku 2009, a teda vznikom systematickej štátnej podpory audiovizie. Pre slovenský filmový priemysel je vznik AVF zásadným aktom, ktorý sa premietol do reality slovenského filmu veľmi rýchlo.<sup>33</sup> Dotácie na vývoj a produkciu dokumentárnych diel v spojení s podporou verejnoprávnej televízie RTVS zapríčinili nárast počtu vyprodukovaných dokumentárnych filmov, vďaka čomu sa slovenská dokumentárna tvorba výrazne rozrôznila – začali vznikať nielen dlhometrážne autorské filmy určené pre kiná, ale aj televízne dokumentárne filmy, dokumentárne cykly a rôznorodá študentská krátkometrážna tvorba.<sup>34</sup> Ako poznamenala Ferenčúhová: „V tomto období začína dokumentárna tvorba na Slovensku kvitnúť a prekvitať.“<sup>35</sup>

Stabilnejšie finančno-ekonomické podmienky okrem rozmanitejšej ponuky ovplyvnili aj nárast debutov v kinodistribúcii. Medzi debutujúcich autorov a autorky po roku 2010 patrí napríklad Miro Remo (*Comeback* v roku 2014), Iveta Grófová (hybridný film *Až do mesta Aš* v roku 2012), Patrik Lančarič (*Hrana – 4 filmy o Marekovi Brezovskom* v roku 2014), Vladislava Plančíková (*Felvídek – rodná zem* v roku 2014), Adam Oľha (*Nový život* v roku 2012),<sup>36</sup> Mária Rumanová (so stredometrážnym filmom *Hotel Úsvit* v roku 2016) či Tereza Nvotová (s dokumentárnym debutom *Mečiar* v roku 2017).

Posun oproti debutantom Generácie 90 spočíva primárne v tom, že väčšina režisérov a režisérok už nie sú producentmi a producentkami vlastných filmov, ich diela vznikajú pod producentskou kuratelou iných subjektov. Zároveň sa neorientujú len na festivalové úspechy,

---

<sup>33</sup> VLČEK, Miroslav. Čo si o Audiovizuálnom fonde a RTVS myslia producenti? Štúdia poľa súčasného slovenského distribučného dokumentu. *Slovenské divadlo*. 2021, roč. 69, č. 2, s. 194. ISSN 13368605.

<sup>34</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária. Obrazy „iných“ a „druhých“ v súčasnom slovenskom dokumentárnom filme. In: Katarína Mišíková a Mária Ferenčúhová (ed). *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2015, 37-38. ISBN 9788089439911.

<sup>35</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária: 11. máj 2023 (online), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

<sup>36</sup> BOSÁKOVÁ, Žofia. Súčasný slovenský dokumentárny film. In: Mária Ferenčúhová (ed). *Dokumentárny film v krajinách V4*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014, s. 184. ISBN 9788089439652.



nakrúcajú predovšetkým pre domáce publikum, vďaka čomu sa darí dokumentárny film etablovať ako stabilný segment (v niektorých prípadoch aj komerčnej) kinodistribúcie.<sup>37</sup>

Čo však zostáva zhodné s predchádzajúcou generáciou je prítomnosť výrazného autorského vkladu, pričom využívajú tvorivú prax a štylistické prostriedky, ktoré sú aktuálne v kontexte európskeho autorského dokumentárneho filmu.<sup>38</sup> Môžeme o nich hovoriť ako o pokračovateľoch dokumentárnej tradície ich predchodcov, a to na úrovni filmovej tvorby i tematickom, estetickom či autorskom poli, hoci týchto debutantov a debutantky nespája ani generačná príslušnosť, ani rovnaké školské zázemie, ani porovnateľné tvorivé východiská.<sup>39</sup>

Napriek tomu, že sa vďaka štátnej podpore stala dokumentárna tvorba omnoho rôznorodejšou, zdá sa, že sa tvorivý, tematický a estetický potenciál tejto (pomyselnej) generácie ku koncu tohto obdobia vyčerpal.<sup>40</sup> Náznaky tvorivej stagnácie presahujú až do pandemického obdobia, v ktorom si filmová kritička Barbora Nemčeková všíma dlhodobý trend slovenskej dokumentaristiky – nadprodukcii portrétov (predovšetkým mužských) osobností slovenskej kultúry.<sup>41</sup>

Tento typ dokumentárneho portréту vo väčšine prípadov používa pomerne šablónovitý prístup, v ktorom sa v snahe o sfilmovanie životopisu danej osobnosti kombinujú nahrané rozhovory známe ako „hovoriace hlavy“ s archívnymi zábermi. V rámci spracovania sa nesnaží byť inovatívny ani kritický, nevyhľadáva konfliktne situácie a na úkor potreby obsiahnuť čo najväčšie množstvo životopisných informácií sa častokrát ani nepokúša ísť do hĺbky (mysle) danej osobnosti. Charakteristická je prítomnosť pátosu a ako si všíma Nemčeková, tieto dokumentárne portréty často zostávajú v rovine glorifikácie svojho objektu a prípadné problematické či konfliktne úseky biografie vynechávajú.<sup>42</sup> Chýbajúci autorský vklad a rozpoznateľný rukopis sú zároveň dôvodom, prečo tento typ dokumentárnej produkcie pôsobí ako priemyselne spracovaný výrobok.

---

<sup>37</sup> PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015, s. 10. ISBN 9788089550241.

<sup>38</sup> BOSÁKOVÁ, Žofia. Súčasný slovenský dokumentárny film. In: Mária Ferenčúhová (ed). *Dokumentárny film v krajinách V4*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014, s. 184-185. ISBN 9788089439652.

<sup>39</sup> PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015, s. 326. ISBN 9788089550241.

<sup>40</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária: 11. máj 2023 (online), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

<sup>41</sup> NEMČEKOVÁ, Barbora. Zvláštny rok 2020 z pohľadu slovenskej dokumentárnej tvorby. In: Jelena Paštékova (ed). *Slovenský film v roku 2020*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2022, s. 45. ISBN 9788085187915.

<sup>42</sup> NEMČEKOVÁ, Barbora. Portréty a tí druhí: slovenský dokumentárny film 2022. *Film.sk*. Január 2023, roč. 24, č. 1, s. 12. ISSN 13358286.

### 3.3 (Po)pandemické obdobie (po roku 2019)

Estetické vyčerpanie dokumentárneho filmu na konci predchádzajúceho obdobia sa začína výraznejšie meniť po roku 2019, kedy sa začínajú objavovať náznaky nástupu novej generácie.<sup>43</sup> Zlomovým momentom je, keď na dokumentárnu scénu prichádza Viera Čákanyová, ktorá rozbíja všetky zaužívané štandardy a zásadne posúva filmovú formu. Jej debutový film *FREM* (2019) reflektuje nezvratnosť klimatickej krízy a blížiaci sa zánik ľudskej civilizácie, pričom naň nazerá artificioznou optikou. Čákanyovej *FREM* sa nakrúcal na Antarktíde a je filozofickou úvahou, ktorá sa formálne nachádza na pomedzí experimentálnej eseje, umelej inteligencie, sci-fi a videoartu. Snímka bola zároveň uvedená na prestížnom festivale *Berlinale* v rámci sekcie *Forum*, ktorá predstavuje inovatívne diela súčasnej kinematografie.<sup>44</sup>

V kontexte slovenskej dokumentárnej tvorby sa Čákanyovej darí posúvať filmovú formu priam až radikálnym spôsobom: „Jej myslenie je mimoriadne košaté a ťažko sa prenáša do textu a obrazu, pretože už je samo o sebe hypertextové. Čákanyová neberie ohľady na nejaké produkčné potreby filmu alebo workshopy, ktoré by mali zvyšovať jeho medzinárodnú zrozumiteľnosť. Jednoducho si ide svoje,“ vyjadrila sa Ferenčúhová.<sup>45</sup> Čákanyovej filmy sú vo svojich výpovediach mnohohrstenaté a majú hybridný charakter, pričom používa postupy dokumentárneho, fikčného i animovaného filmu.<sup>46</sup> Charakteristická je pre ňu téma hraníc a ich zámerného stierania – medzi ľudským a neľudským, civilizačným a prírodným, analógovým a digitálnym.<sup>47</sup> Okrem jej celovečerného debutu sa (medzinárodnú) scénu zapísala aj ďalšími dvoma filmami, ktoré spolu s *FREM-om* tvoria voľnú post-humánnu trilógiu – filmovým denníkom *Biela na bielej* (2021), ktorý sa stal víťazným filmom 24. ročníku *MFDF Ji.hlava* a snímkou zo špekulatívnej budúcnosti *Poznámky z Eremocénu* (2023), ktorá rovnako ako *FREM* mala svetovú premiéru na *Berlinale*.

Na scénu však prichádzajú aj ďalšie mená debutujúcich autoriek, ktoré prepisujú podobu súčasného dokumentárneho filmu na Slovensku. V tomto ohľade je zásadný rok 2021, ktorý

---

<sup>43</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária: 11. máj 2023 (online), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

<sup>44</sup> Film Expanded: *FREM*. Dostupné z: <https://www.filmexpanded.com/filmy/frem/> [cit. 2024-05-12]

<sup>45</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária: 11. máj 2023 (online), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

<sup>46</sup> DUDKOVÁ, Jana. Posuvné hranice. Témy a hybridné žánre v ranej tvorbe Viery Čákanyovej. *Kino-ikon*. August 2023, roč. 27, č. 1, s. 29-32. ISSN 13351893.

<sup>47</sup> DUDKOVÁ, Jana. Umelé a umelecké v post-antropocentrickej trilógii Viery Čákanyovej. *Slovenské divadlo*. 2023, roč. 71, č. 1, s. 5-25. ISSN 13368605.

bol z pohľadu domácej produkcie unikátny – do kín (aj v čase stále prebiehajúcej pandémie) vstúpilo až 12 dokumentárnych filmov slovenských autoriek a autorov. V tento rok počet dokumentárnych filmov nakrútených ženami dvojnásobne prevýšil počet dokumentov nakrútených mužmi, čo je z hľadiska rodovej vyváženosti v slovenskej filmovej tvorbe ojedinelý jav. Ešte väčšou raritou je, že 5 z týchto filmov boli debuty – *The Sailor* Lucie Kašovej, *Čiary* Barbory Sliepkovej, *Na značky!* Márie Pinčíkovej, *Ako som sa stala partizánkou* Very Lackovej a *Neviditeľná* Maie Martiniak.<sup>48</sup> Mnohé z nich boli medzinárodne úspešné – okrem spomínanej *Bielej na bielej*, mal premiéru na prestížnom kanadskom festival *Hot Docs* dokument *The Sailor*, snímka *Na značky!* Bola uvedená na medzinárodnom filmovom festivale *Doclisboa* a *Čiary* sa stali víťazným filmom 25. ročníku *MFDF Ji.hlava*.

Ambicióznosť dokumentárnej tvorby z roku 2021 si všimla aj filmová teoretička a bývalá dekanka FAMU Andrea Slováková, ktorá vo svojom príspevku počas Týždňa slovenského filmu hovorila o emancipácii slovenskej dokumentaristiky. Zdôrazňovala jej tematickú i estetickú rôznorodosť, hybridizáciu, rovnocennosť voči hranej a animovanej tvorbe či etablovanie nových (režisérskych i producentských) osobností na slovenskej dokumentárnej scéne.<sup>49</sup> Z hľadiska realizačno-distribučných pomerov títo autori a autorky pôsobia v podmienkach, ktoré sa utvárali počas éry predchádzajúcej generácie, pričom dnes sú do značnej v súlade s medzinárodnými trendmi. Štandardom sa stala produkcia dlhometrážnych dokumentárnych filmov a ich uvádzanie v bežnej distribučnej sieti kín, nevynímajúc multikíná.<sup>50</sup>

Môžeme teda konštatovať, že v tomto období sa odštartovala nová fáza (či možná vlna) slovenskej dokumentaristiky, ktorá premení jej pôdorys, a to nielen z hľadiska rodovej vyváženosti. Súčasné trendy a vývoj autorského dokumentárneho filmu však bude potrebné odsledovať v priebehu nasledujúcich rokov – a zdá sa, že tento trend bude premenlivý. Kým nasledujúci rok 2022 sa vyznačoval prílišným dôrazom na žáner dokumentárneho portréту (predovšetkým mužských osobností) a chýbali mu výraznejšie autorské počiny<sup>51</sup>, v roku 2023 sú opäť prítomné inovatívne formálne riešenia i komplexnejšie tematické rámce, hoci

---

<sup>48</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária. Svetové ambície slovenského dokumentu. *Film.sk*. Január 2022, roč. 23, č. 1, s. 13. ISSN 13358286.

<sup>49</sup> SLOVÁKOVÁ, Andrea: 6. apríl 2022 (Bratislava), Panelová diskusia o slovenskom dokumentárnom filme 2021.

<sup>50</sup> HUČKO, Tomáš. Generačná obmena a nové i pretrvávajúce tendencie v slovenskom dokumentárnom filme. *Kino-ikon*. December 2022, roč. 26, č. 2, s. 115-116. ISSN 13351893.

<sup>51</sup> NEMČEKOVÁ, Barbora. Portréty a tí druhí: slovenský dokumentárny film 2022. *Film.sk*. Január 2023, roč. 24, č. 1, s. 12. ISSN 13358286.

najčastejším žánrom je znova portrét.<sup>52</sup> Napriek tomu, že s odstupom niekoľkých rokov bude možné vývojové tendencie súčasnej (debutovej) dokumentaristiky hodnotiť o niečo komplexnejšie, už dnes môžeme tvrdiť, že tvorba najmladšej generácie sa vyznačuje potenciálom a istými špecifickými rysmi, ktoré ju odlišujú od väčšinovej dokumentárnej produkcie – a svedčia o tom aj jej medzinárodné úspechy.

#### 4. Nová vlna autorskej dokumentárnej tvorby na Slovensku

Najmladšia generácia vychádza z dlhodobej tradície autorského dokumentárneho filmu na Slovensku a pokračuje v odkaze tvorivo významnej Generácie 90, ktorá väčšinu súčasných režisérov a režisérky ovplyvnila aj v rámci vysokoškolského vzdelania. Kým v medziobdobí (2009-2018) sa v rámci kontinuity z hľadiska počtu autorských osobností utvorila mierna pauza (hoci sa ojedinele objavili výrazné osobnosti, pričom najväčšmi zarezonovali Miro Remo, Adam Oľha, ktorý pôsobí v českom prostredí či Iveta Grófová, ktorá prešla do hraného filmu), dnes si môžeme všimnúť pretlak mladých talentovaných tvorcov. V časoch tematickej a estetickéj stagnácie totiž častokrát vznikajú tzv. „nové vlny“, čo vo vzťahu k Generácii 90 tematizuje Palúch:

„Tvorcovia francúzskej novej vlny vstupovali do kinematografie v období estetickéj stagnácie; svoje videnie stavali na autorských princípoch s dôrazom na zobrazovanie autobiografických momentov. Podobne aj tvorcovia „generácie 90“ začínali nakrúcať v období transformácie, produkčných a estetických (postmoderna) zmien, v čase zániku inštitucionálnej podpory zo strany štátu a prechodu od celuloиду k digitálnym technológiám. Aj oni museli spájať sily, produkčne i tvorivo si navzájom vypomáhať.“<sup>53</sup>

Okrem Viery Čákanyovej, ktorá súčasnú dokumentárnu scénu premenila a posunula najvýraznejším spôsobom, k formatívnym režisérovi a režisérkam najmladšej generácie, resp. novej dokumentárnej vlny, patria mnohí absolventi a absolventky Ateliéru réžie dokumentárneho filmu na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Najväčšmi zarezonovali debuty Lucie Kašovej, Barbory Sliepkovej a Márie Pinčíkovej, ktoré boli uvedené na prestížnych filmových festivaloch, ale do tejto generácie môžeme zaradiť aj ďalších tvorcov – Dominika Jursu, Jakuba Julényho, Denisa Dobrovodu, Paulu Maľárovú, Lenu Kušnierikovou, Janu Durajovú či Paulu Ďurinovú.

<sup>52</sup> MIŠÍKOVÁ, Katarína. Od experimentov k medailónom na niekoľko spôsobov. *Film.sk*. Január 2024, roč. 25, č. 1, s. 12. ISSN 13358286.

<sup>53</sup> PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015, s. 147. ISBN 9788089550241.

Pre potreby tejto práce sa budem venovať iba absolventom a absolventkám VŠMU, pričom som si v rámci tohto skúmania vybrala tri režisérky, ktoré debutovali v rovnaký – Luciu Kašovou, Barboru Sliepkovú a Máriu Pinčíkovú. Všetky tri režisérky do istej miery vychádzajú z rovnakého vysokoškolského prostredia a podmienok filmového priemyslu, ktoré ich tvorbu spoluformovali, čo môže byť kľúčom k vzniku novej výraznej generácie slovenskej dokumentaristiky.

## **5. Formatívne aspekty súčasnej generácie dokumentárneho filmu**

Napriek tomu, že najmladšia generácia dokumentaristov a dokumentaristiek je charakteristická rôznorodou tvorbou, v prípade Kašovej, Sliepkovej a Pinčíkovej budem analyzovať tri aspekty, ktoré ich autorskú tvorbu spoluformovali – generačný kontext tvorený školským zázemím a sieťou vzťahov, formálno-štylistické aspekty ich debutových filmov a produkčno-distribučný kontext súčasného filmového priemyslu.

### **5.1 Generačný kontext**

Režisérky Lucia Kašová, Barbora Sliepková a Mária Pinčíková definuje predovšetkým generačný kontext. Nielenže všetky tri debutovali v rovnakom roku (a teda už spomínanom výraznom roku 2021), ale formovali ich podobné podmienky a prostredie – predovšetkým v otázke vzdelávania, produkčno-distribučných podmienok, príležitostí, sociálnych väzieb v rámci filmového priemyslu a spoločensko-politickej situácie na Slovensku.

Podľa profesorky Betty Kupperschmidt môžeme generáciu definovať ako skupinu ľudí s rovnakým rokom narodenia, vekom, miestom žitia a životnými udalosťami, ktoré mali zásadný vplyv na vývoj tejto skupiny ľudí.<sup>54</sup> Sociálny analytik Mark McCrindle však túto definíciu upresňuje a za generáciu označuje kohortu ľudí narodených v podobnom časovom rozpätí (s maximálnym rozdielom 15 rokov), ktorí zdieľajú porovnateľný vek a životnú fázu a ktorí boli formovaní určitým časovým úsekom (zahŕňajúcim konkrétne udalosti, trendy a štádium vývoja).<sup>55</sup>

Podľa McCrindleovej definície môžeme vybrané režisérky (v rámci slovenského dokumentárneho filmu) zaradiť do rovnakej generácie. Okrem toho, že spĺňajú podmienku

---

<sup>54</sup> KUPPERSCHMIDT, Betty. Multigeneration Employees: Strategies for Effective Management. *The Health Care Manager*. September 2000, roč. 19, č. 1, s. 65-76. ISSN 1550512X.

<sup>55</sup> MCCRINDLE, Mark, Emily WOLFINGER. Generations defined. *Ethos*. Január 2010, roč. 18, č. 1, s. 8-13. ISSN 0091213.

podobného veku a životnej fázy (ako debutantky), formovali ich rovnaké (spoločensko-politické) udalosti a taktiež aj (školské a priemyslové) prostredie.

### **5.1.1 Ateliér réžie dokumentárneho filmu**

Všetky tri režisérky študovali v Ateliéri réžie dokumentárneho filmu na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave.

Ateliér réžie dokumentárneho filmu, pôvodne Katedra dokumentárnej tvorby, bol založený v roku 1982 a vznikol za účelom vzdelávania filmových profesionálov pre prax televízie a filmových štúdií. V jeho pedagogickom zbere sa vystriedali osobnosti ako Martin Slivka, Alexander Strelinger, Marcela Plítková, Dušan Hanák, Vlado Balco a ďalší.<sup>56</sup> Po roku 2012 do pedagogického vedenia tohto ateliéru plynule prešli predstavitelia Generácie 90,<sup>57</sup> pričom v súčasnosti v ňom pôsobí napríklad Peter Kerekes, Robert Kirchhoff, Jaroslav Vojtek, Marek Šulík a Ingrid Mayerová ako vedúca ateliéru.

Podľa ich oficiálnej webovej stránky je štúdium v Ateliéri réžie dokumentárneho filmu na FTF VŠMU charakteristické tým, že zdôrazňuje možnosť vyskúšať si rozličné režijné metódy a umelecké formy, pričom dôležitým atribútom je aj znalosť dokumentárnej scenáristiky, štúdium fotografie a obrazu vo filme, znalosť dejín filmu a jeho aktívna analýza. Zároveň zdôrazňujú snahu o vytvorenie priestoru, kde majú študenti a študentky priestor prezentovať vlastný názor a pohľad na svet.<sup>58</sup>

Lucia Kašová s Máriou Pinčíkovou študovali v rovnakom ročníku, avšak na magisterský stupeň na VŠMU pokračovala iba Kašová. Pinčíková absolvovala magisterské štúdium na University of Arts v Londýne a Barbora Sliepková vyštudovala oba stupne na VŠMU.

#### **5.1.1.1 Pedagogický zbor ako formatívna zložka mladej generácie**

Ak hovoríme o vplyve Ateliéru réžie dokumentárneho filmu ako inštitúcie na najmladšiu generáciu, dôležitou a do istej miery aj určujúcou zložkou je práve jeho pedagogický zbor. Kašová si všíma, že v porovnaní s inými ateliérmi na VŠMU, v rámci Ateliéru réžie dokumentárneho filmu prebehla veľmi výrazná generačná obmena – po tom, ako z neho

---

<sup>56</sup> VŠMU: Ateliér dokumentárnej tvorby. Dostupné z: <https://www.vsmu.sk/ftf/o-nas/ateliery-katedry-a-pracoviska/atelier-dokumentarnej-tvorby/> [cit. 2024-05-17]

<sup>57</sup> PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015, s. 324. ISBN 9788089550241.

<sup>58</sup> VŠMU: Ateliér dokumentárnej tvorby. Dostupné z: <https://www.vsmu.sk/ftf/o-nas/ateliery-katedry-a-pracoviska/atelier-dokumentarnej-tvorby/> [cit. 2024-05-17]

odišiel Dušan Hanák, v pedagogickom zbore zostali predovšetkým predstavitelia Generácie 90, ktorí sú dodnes tvorivo aktívni.<sup>59</sup>

V porovnaní s ostatnými ateliérmi na VŠMU to nie je pravidlo a práve možnosť konzultovať svoje práce a analyzovať tvorivé riešenia s aktívnymi (a stále mimoriadne úspešnými) režisérmi predstavuje pridanú hodnotu. Pinčíková tiež zdôrazňuje, že dokumentárna katedra je podľa nej v rámci VŠMU najviac progresívna:

„Tam je to absolútne slobodné – človek môže urobiť naozaj čistý dokument podľa Griersonových pravidiel alebo môže urobiť hraný film. Ako napríklad Kerekes, ktorého posledný film *Cenzorka* je úplne hraný. Keď k nemu niekto išiel do ateliéru, tak vyslovene vedel, že sa tam bude inscenovať, Kirchhoff je zas viac investigatívny a tak ďalej.“<sup>60</sup>

Každý z pedagógov predstavuje trochu iný prístup, používa iné režijné metódy – v prípade Kerekesa ide o veľkú mieru inscenácie či subjektívnu interpretáciu dejín spojenú s produkčnou opulentnosťou, Vojtek skúma témy sociálnej nespravodlivosti a vyhľadáva autentické situácie skôr observačnou metódou, pričom jeho štáb tvorí len pár ľudí a Kirchhoff tenduje k záznamu skutočnosti prostredníctvom sociologických postupov a investigatívneho pátraniu po pravde.<sup>61</sup>

Možnosť striedať ateliéry týchto pedagógov oceňuje najmä Sliepková, ktorá si chcela vyskúšať rôzne prístupy a z každého si zobrať to, čo jej osobne sedí do tvorby. Vďaka tomu si postupne kalibrovala to, čo jej bolo vlastné a čo naopak cudzie.<sup>62</sup> Pinčíková mala najbližšie ku Kerekesovi, pretože najvýraznejšie kombinuje dokumentárne a hrané postupy<sup>63</sup>, Kašová zas všetky ateliéry absolvovala u Kirchhoffa.<sup>64</sup>

Pinčíková zároveň oceňuje prístup pedagógov, ktorí sa so študentkami a študentmi rozprávajú ako s rovnocennými autorskými osobnosťami. Základným pilierom štúdia sú taktiež každoročné obhajoby, kde študentky a študenti prezentujú svoje ročníkové filmy, ktoré si

---

<sup>59</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

<sup>60</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>61</sup> BOSÁKOVÁ, Žofia. Súčasný slovenský dokumentárny film. In: Mária Ferenčúhová (ed). *Dokumentárny film v krajinách V4*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014, s. 188-191. ISBN 9788089439652.

<sup>62</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

<sup>63</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>64</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

musia obhájiť. Počas obhajob museli študenti a študentky argumentovať nielen posolstvo filmu, ale obhájiť si aj zvolené postavy, situácie a metódy.<sup>65</sup>

Sliepková sa zas na otázky umeleckého školstva pozerá o niečo kritickejšie, ale VŠMU pre ňu predovšetkým predstavovala priestor na rozmýšľanie o filme a tréningové pole, kde si mohla vyskúšať veľa metód. Všíma si tiež veľký tlak na autorstvo „kvôli ktorému niektorí spolužiaci odišli od filmu“.<sup>66</sup> Ten je podľa Sliepkovej na umeleckej škole pochopiteľný, no na druhú stranu aj skľučujúci – všetky tri režisérky spomínajú prípady spolužiačok a spolužiakov, ktorí (aj kvôli tomu) školu nakoniec nedoštudovali a vydali sa iným smerom. Kašová v tomto ohľade spomína faktor, že mladým študentom a študentkám často chýbajú témy, o ktorých by mohli točiť a silný autorský postoj.<sup>67</sup>

Napríklad Sliepková si v tomto ohľade váži autorskú tvorbu rovnako ako televíznu tvorbu<sup>68</sup>, s čím súhlasí aj Pinčíková, ktorá pre porovnanie akcentuje prístup University of Arts v Londýne:

„Na VŠMU sa celkovo viac rieši autorský film ako taký. V Anglicku sme sa viac zameriavali na filmový priemysel. Kam ten film pôjde? A kto sa naň bude pozerat? Keď sme chceli realizovať nejakú tému, mali sme ‚pitching‘ pred niekoľkočlennou komisiou a musela som vedieť, či to chcem robiť ako nezávislý film do kina alebo pre *Netflix*. A zároveň vedieť, čo je moja cieľová skupina. A to sa týkalo aj televíznej tvorby, ktorá je tam vnímaná ako rovnocenný formát. Kdežto na VŠMU chcú všetci robiť autorské filmy. Ale urobiť dobrý seriál alebo funkčný film pre *Netflix* je rovnako náročné a rešpektu hodné ako artové filmy cieleňé pre Cannes. V tom je trochu ten rozdiel, ale je dobré mať skúsenosť z toho aj z toho.“<sup>69</sup>

Z toho vychádza, že aj Ateliér réžie dokumentárneho filmu má (ako každá iná škola) svoje plusy a mínusy, no jednoznačne predstavuje výrazný formatívny aspekt, a to predovšetkým v rámci nachádzania vlastného autorského rukopisu či rozmýšľania o autorskom dokumentárnom filme ako takom.

### 5.1.1.2 Sociálne väzby na VŠMU ako zdroj spoluprác

---

<sup>65</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>66</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

<sup>67</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

<sup>68</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

<sup>69</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.



Vplyv akadémie je na budúcich režisérov a režisérky zásadný, pretože je zdrojom nielen vedomostného kapitálu, a teda ich režijných kompetencií, ale aj sociálneho kapitálu.<sup>70</sup> Dôležitou súčasťou štúdia na VŠMU (a akejkol'vek inej filmovej škole) sú práve sociálne väzby – film je predovšetkým kolektívne dielo a k jeho výrobe potrebujú režisérky a režiséri viacerých spolupracovníkov. Na filmových školách sa tak medzi študentmi a študentkami formujú kolaborácie, ktoré môžu byť aj dlhodobého charakteru.

Sliepková zdôrazňuje práve silu spoluprac (a formatívnych priateľstiev), ktoré na škole vzniknú – tie predstavujú potenciál spolupráce do budúca, čo potvrdzujú nielen ich debutové filmy, ale aj ďalšie filmové formáty, na ktorých pracovali.<sup>71</sup> Napríklad Kašová na všetkých filmoch spolupracuje s kameramanom Martinom Jurčim, s ktorým točí už od školy<sup>72</sup>, Sliepková často spolupracuje s ľuďmi, ktorých spoznala už počas štúdia, napríklad s kameramanom Maximom Kľujevom, zvukárkou Denisou Uherovou či strihačom Máté Csuportom. Dodáva, že sa jej lepšie spolupracuje s mladými ľuďmi, ktorí sú jej osobne blízki.<sup>73</sup> Pinčíková tiež spomína, že štúdium na VŠMU jej dalo predovšetkým ľudí, s ktorými sa vie o filmoch kriticky rozprávať.<sup>74</sup>

Sliepková si zároveň všíma, že sa na VŠMU premenil záujem ostatných katedrií v rámci spolupráce s režisérmi a režisérkami dokumentárnych filmov: „Keď sme prišli na školu, veľa ľudí nechcelo robiť dokumenty. Panovala predstava, že dokumentaristi si všetko točia sami. Napríklad kvalitní kameramani a strihači radšej pracovali na hraných filmoch. Ale to sa už zmenilo, dnes už chcú robiť aj dokumenty.“<sup>75</sup>

V rámci dokumentárneho priemyslu na Slovensku tak vzniká nová sieť spoluprac, ktorá sa začala formovať už počas štúdia na škole – a práve tento typ spoluprac a formatívnych priateľstiev má signifikantný vplyv na prácu všetkých troch režisérov.

## 5.2 Formálno-štylistický kontext

Z hľadiska formálnych, tematických a štylistických inovácií, ktoré sú pre film z kvalitatívneho hľadiska určujúce sa najmladšia generácia pohybuje v pozitívnych

---

<sup>70</sup> VLČEK, Miroslav. Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná? Situačná analýza poľa nezávislého dokumentárneho filmu v kontexte financovania Audiovizuálnym fondom. Dizertačná práca. Brno: Masarykova univerzita, 2021, s. 95.

<sup>71</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

<sup>72</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

<sup>73</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

<sup>74</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>75</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

trendoch – vyhľadáva divácky atraktívne témy, ktoré častokrát presahujú charakter lokálnej kinematografie alebo minimálne poskytujú nový autorský pohľad na danú tému. Preferujú vizuálny perfekcionizmus, citlivo a šikovne variujú metódy dokumentárneho a hraného filmu, pričom ich filmy predchádzajú dôkladnej príprave. A hoci sa vo viacerých postupoch líšia, v základoch sa ich režijné metódy a autorské vízie prelínajú.

### 5.2.1 Témy dokumentárnych filmov

Námet a téma dokumentárneho filmu sú rovnako kľúčové ako jeho formálne či štylistické spracovanie – najmä v prípade debutových filmov, pri ktorých je to najmä námet a jeho atraktivita, ktorá rozhoduje o zastrešení projektu producentom alebo producentkou. V prípade vybraných debutantiek sa podarilo naplniť tento cieľ, keďže si všetky tri zvolili originálne témy, ktoré v sebe vrstvia potenciál dotknúť sa mnohých dôležitých tém – Kašovej portrét starnúceho námorníka a téma ceny absolútnej slobody, Sliepkovej pozorovanie mesta Bratislava a otázky urbanizmu a hraníc medzi verejným a súkromným priestorom a Pinčíkovej hravá observácia Vsesokolského zletu, téma masových cvičení a súhra dokonalosti s nedokonalosťou.

#### 5.2.1.1 *The Sailor* a krátkometrážna tvorba Lucie Kašovej

Celovečerný debut Lucie Kašovej *The Sailor* je portrétom britského námorníka Paula Johnsona, ktorý sa nikdy neusadil na pevnine – celý život sa plavil po oceánoch a moriach na svojej lodi a užíval si nespútaný spôsob života. Kašová ho však zachytáva v období, keď už má 80 rokov, žije sám a denne vypije fľašu vodky. No najmä už nemá dostatok síl na to, aby znova vyplával. Vo filme sa ponára do jeho minulosti a spomienok, ale zároveň otvára témy ako staroba, samota a zomieranie, ktoré dáva do kontrastu so slobodou a nespútaným životom na mori.<sup>76</sup> *The Sailor* je film o vzťahu medzi slobodou a sebeckosťou, pričom hľadá odpovede na univerzálnejšiu otázku – akú cenu má absolútna sloboda?<sup>77</sup>

Režisérka Lucia Kašová je tiež námorníčka, vďaka čomu sa dostala k tejto téme – v čase, keď preplávala Atlantik, narazila na komunitu takzvaných „morských cigánov“. Žijú na mori na svojich polorozbitých loďkách, živia sa brigádami v karibských prístavoch a majú zásadný odpor k akejkolvek forme systému. Miesto toho sa rozhodli založiť svoj život na prírodných

<sup>76</sup> JELCHOVÁ, Jaroslava. Starec a prístav. *Film.sk*. Júl 2021, roč. 22, č. 7/8, s. 17. ISSN 13358286.

<sup>77</sup> Film Expanded: The Sailor. Dostupné z: <https://www.filmexpanded.com/filmy/the-sailor/> [cit. 2024-05-20]

princípoch a absolútnej slobode.<sup>78</sup> Kašová nimi bola od začiatku fascinovaná a hneď vedela, že o nich chce nakrútiť film, hoci ešte nevedela, ako na to. Najprv to skúšala sama – pokúšala sa nakrútiť krátky film s názvom *Kanopí* (2014), no keď ho strihala, uvedomila si, že sa filmu nemôže venovať, dokým si jeho postupy profesionálne neosvojí. Námet filmu *The Sailor* však mala napísaný skôr než začala študovať dokumentárnu réžiu a práve túžba realizovať tento námet ju definitívne podnietila sa na školu prihlásiť.<sup>79</sup>

Nakrútila viacero krátkometrážnych filmov, medzi nimi *Betónovú dobu* (2019) o premenách Bratislavy, za ktorú získala hlavnú cenu na medzinárodnom festivale krátkych filmov B16, *Orchester z krajiny ticha* (2020) o prvom ženskom afganskom orchestri Zohra, ktorý bol uvedený na festivaloch po celom svete (medzi nimi napríklad aj na prestížnom festivale dokumentárnych filmov *Doclisboa*) alebo diskutovaný portrét (ex)premiéra Roberta Fica z výrazného dokumentárneho cyklu *Expremiéri* (2018). Prispela aj do dokumentárnych cyklov *Fetiše socializmu* (2019), *Ikony* (2020) či *Pandémia SK* (2021).

Z tematického hľadiska sa v jej tvorbe prelínajú otázky (ne)slobody a historicko-politické témy: „Na škole mi profesori hovorili, že každý dokumentarista má iba jednu tému, maximálne dve. Vlastne aj môj pripravovaný film sa okolo tejto témy bude točiť. Takže áno, sloboda je určite moja ústredná téma.“<sup>80</sup> Okrem toho sa venuje aj angažovaným a environmentálnym témam, aktuálne s Vierou Čákanyovou a Barborou Sliepkovou pripravuje poviedkový film *Zóny nikoho* o najnebezpečnejších skládkach toxického odpadu na Slovensku a chystá aj svoj druhý celovečerný film s názvom *World of Walls*, ktorý nakrúca v Afrike.<sup>81</sup>

### 5.2.1.2 Čiary a krátkometrážna tvorba Barbory Sliepkovej

Celovečerným debutom Barbory Sliepkovej je dokumentárna esej *Čiary* o premenách a každodennosti mesta Bratislava – malej veľkej slovenskej metropole, ktorá sa neustále

---

<sup>78</sup> KREKOVIČ, Miloš. Po Ficovi urobila film o starom námorníkovi. Karibik teraz vyzerá ako pred dvadsiatimi rokmi, vraví Lucia Kašová. *Denník N*. 29. jún 2021. Dostupné z: <https://dennikn.sk/2449232/po-ficovi-urobila-film-o-starom-namornikovi-karibik-teraz-vyzer-a-ako-pred-dvadsiatimi-rokmi-vravi-lucia-kasova/>

<sup>79</sup> PŇAČEKOVÁ, Alžbeta. Režisérka Lucia Kašová: Dá sa na Slovensku dokumentaristikou užívať a čím ju prekvapil Robert Fico? *HNonline.sk*. 23. október 2021. Dostupné z: <https://hnonline.sk/style/osobnosti/11549839-reziserka-lucia-kasova-da-sa-na-slovensku-dokumentaristikou-uzivit-a-cim-ju-prekvapil-robert-fico>

<sup>80</sup> KINZL, Jan. Hledání svobody. *Dok.Revue*. 2. november 2021. Dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/hledani-svobody>

<sup>81</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

prekresľuje a je plná osamelých ľudí.<sup>82</sup> Sliepková natočila portrét mesta v štýle urbánnej symfónie, všima si jeho línie a zvuky, v centre pozornosti je predovšetkým priestor a jeho kompozície.<sup>83</sup> *Čiary* svojou čiernobiелou estetikou a geometrickou koncepciou odkazujú k klasickým dielam urbánnych symfónií ako je film Waltera Ruttmanna *Berlín, symfónia veľkomesta* (1927).<sup>84</sup> Vizuálne obrazy však dopĺňajú mikropríbehy postáv, ktoré symbolizujú rôzne prístupy k mestu – hudobný skladateľ Daniel Remeň, realitný maklér, aktivista a kandidát na starostu mestskej časti Matúš Čupka, mladá umelkyňa Andrea Rošková a jej mama Blanka žijúca v Petržalke.<sup>85</sup>

Sliepková skúma, kde sa končí verejný priestor a začína intimita, pričom akcentuje rozdielne vzťahy jej protagonistov k mestu Bratislava – od angažovanosti vo veciach verejných cez mocenskú dominanciu trhu s bývaním až po hľadanie svojho miesta v meste osamelosti. Čiernobiela snímka *Čiary* teda osciluje medzi intímnymi portrétmi protagonistov a kritickou výpoveďou o vplyve urbanistickej transformácie na osobný a komunitný život.<sup>86</sup>

Sliepková napísala námet k filmu *Čiary* ešte počas štúdia na VŠMU, no pôvodne vôbec nemal byť o Bratislave. Vo štvrtom ročníku nakrútila krátky film *Lodžia*, ktorý bol o jednej z protagonistiek *Čiar*. Konkrétnejšiu podobu filmu jej pomohla upresniť až dramaturgička a vedúca Ateliéru réžie dokumentárneho filmu Ingrid Mayerová, ktorá sama navrhla, že by film mohol byť o Bratislave.<sup>87</sup> Mayerová zároveň pravidelne spolupracuje s produkčnou spoločnosťou *Hitchhiker Cinema*, ktorá produkčne zastrešila nielen *Čiary*, ale aj ďalšie celovečerné debuty mladých absolventov VŠMU – *Zlatú zem* Dominika Jursu a *Komínu* Jakuba Julényho.<sup>88</sup>

Príležitosť realizovať tento film a vyskúšať si prostredie dlhometrážneho filmu hneď po škole si Sliepková veľmi váži.<sup>89</sup> Zároveň dodáva, že sa počas práce na *Čiarách* profesionálne veľmi

---

<sup>82</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária. Línie, vrásky a hranice mesta. *Film.sk*. November 2021, roč. 22, č. 11, s. 23. ISSN 13358286.

<sup>83</sup> TÓTHOVÁ, Roberta. Recenzia filmu *Čiary*: Listovať v meste. *Pravda*. 24. november 2021. Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/608040-recenzia-filmu-ciary-listovat-v-meste/> [cit. 2024-05-26]

<sup>84</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária. Línie, vrásky a hranice mesta. *Film.sk*. November 2021, roč. 22, č. 11, s. 23. ISSN 13358286.

<sup>85</sup> REHÁK, Oliver. Ako vyzerá a ako znie súčasná Bratislava. *Denník N*. 9. november 2021. Dostupné z: <https://dennikn.sk/2604045/ako-vyzera-a-ako-znie-sucasna-bratislava/> [cit. 2024-05-30]

<sup>86</sup> MFDF Ji.hlava: *Čiary*. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/filmy/ciary> [cit. 2024-05-30]

<sup>87</sup> BILÍKOVÁ, Laura. Režisérka Barbora Sliepková: *Čiary* majú potenciál začať diskusiu o verejnom priestore. *HMOTA*. 25. november 2021. Dostupné z: <https://www.casopishmota.sk/reziserka-barbora-sliepkova-ciary-maju-potencial-zacat-diskusiu-o-verejnom-priestore/> [cit. 2024-06-02]

<sup>88</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária. Línie, vrásky a hranice mesta. *Film.sk*. November 2021, roč. 22, č. 11, s. 23. ISSN 13358286.

<sup>89</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

posunula, a to aj vďaka podpore producentky Barbary Janišovej Feglovej a dramaturgičky Ingrid Mayerovej.<sup>90</sup>

Počas štúdia nakrútila krátku dokumentárnu esej *O sestre* (2016) o dospievaní mladého dievčaťa, ktoré bojuje s vlastným strachom a (nedobrovoľnou) izoláciou – zaň získala Cenu poroty za najlepší film a Cenu divákov na 24. ročníku *Medzinárodného festivalu filmových klubov Febiofest* a cenu *LITA* za najlepšiu réžiu na festivale študentských filmov *Áčko*. V rámci krátkometrážnej tvorby spolupracovala na dokumentárnom cykle *Biele vrany a hrdinovia medzi nami* (2018), do ktorej prispela epizódou *Xenofóbia* a dokumentárnym cykle *Ikony* (2020) o modernej slovenskej architektúre.<sup>91</sup>

Sliepkovej je blízka práca s protagonistami a nakrúcanie portrétov: „Vždy sa mi páčila predstava, že nebudeme ľudí snímať len ako súčasť organického celku mesta, ale budeme nahliadať do ich intimity,“ hovorí režisérka o prístupe k protagonistom vo filme *Čiary*.<sup>92</sup> Práca s protagonistami je zároveň niečo, čo si veľmi citlivo všíma aj v iných filmoch. Okrem toho má rada detaily – momenty, keď všetko do seba (spontánne) zapasuje. Jej tvorbu ovplyvnili experimentálne filmy a esejistický prístup.<sup>93</sup>

### 5.2.1.3 *Na značky!* A krátkometrážna tvorba Márie Pinčíkovej

Mária Pinčíková si ako tému svojho celovečerného debutu *Na značky!* Zvolila (zákulisné) dianie okolo XVI. Vsesokolského zletu v Prahe – nie je však len o nestarnúcom fenoméne a komunite Sokolov, ich hodnotách a spolupráci, ale aj o univerzálnejšom odkaze: „Aj keď sme každý nedokonalý, ak sa spojíme a potlačíme svoju jedinečnosť, môžeme byť súčasťou dokonalého celku,“ hovorí Pinčíková.<sup>94</sup>

Ako svojich protagonistov si vybrala plachého mladíka Radka a extrovertného trénera Mirka, vďaka čomu sa jej vo filme darí vytvárať mnohé úsmevné kontrasty. Humor vo filme je pre Pinčíkovú všeobecne veľmi dôležitý – prostredníctvom strihu kombinuje vážne i nepodarené situácie, dokonalé i nedokonalé prvky, vďaka akcentuje tragikomický charakter snímanej

---

<sup>90</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária. Línie, vrásky a hranice mesta. *Film.sk*. November 2021, roč. 22, č. 11, s. 23. ISSN 13358286.

<sup>91</sup> DOKweb: Barbora Sliepková. Dostupné z: <https://dokweb.net/databaze/lide/biography/4af4b904-6e50-4f34-844e-3999c08ec89d/barbora-sliepkova> [cit. 2024-06-05]

<sup>92</sup> REHÁK, Oliver. Ako vyzerá a ako znie súčasná Bratislava. *Denník N*. 9. november 2021. Dostupné z: <https://dennikn.sk/2604045/ako-vyzera-a-ako-znie-sucasna-bratislava/> [cit. 2024-06-05]

<sup>93</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

<sup>94</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária. Filmová choreografia – od jednotlivca k celku. *Film.sk*. November 2021, roč. 22, č. 11, s. 23. ISSN 13358286.

témy: „Každá situácia je ako taký diamant, ktorý môžeme obrúsiť zo všetkých hrán a každá plocha je iná súčasť toho celku – môže to byť súbežne vtipné, vážne aj smutné. Môže tam byť všetko naraz. A u mňa je to v každej scéne spravené takto.“<sup>95</sup>

Pinčíkovej humor je láskavý, no naplno ťaží z potenciálu sčasti bizarného prostredia masových cvičení.<sup>96</sup> A práve v *Na značkách!* Veľmi často pracuje s kontrastom dokonalých obrazcov, ktoré Sokoli ako celok vytvárajú, a kvôli ktorým celé roky trénujú, no primiešava k nim aj detaily ľudských chýb: „Vždy to niečím degradujeme, ale v takom humánnom zmysle. Ukážeme, že vnútro tej dokonalej veci je také ako my – nedokonalí.“<sup>97</sup>

Pinčíková sa k Sokolom dostala náhodou – počas prechádzky večernou Prahou s produkčným Petrom Baranom narazili na vysvietenú telocvičňu a nakukli dovnútra, kde sa akurát konal nácvik Sokolov. Okamžite ju tento fenomén zaujal, fascinovala ju predovšetkým spektakulárnosť masového cvičenia a medzigeneračné spojenie. S náčelníkom oddielu si hneď dohodla stretnutie a začala pripravovať námet filmu.<sup>98</sup> Pôvodne o ňom uvažovala ako magisterskom filme, keďže sa s ním hlásila aj na magisterský stupeň na VŠMU, no nakoniec študovala v Londýne a *Na značky!* Začala realizovať nezávisle na škole.<sup>99</sup>

Počas štúdia Pinčíková nakrútila viacero krátkometrážnych snímok, ktoré balansovali na hranici dokumentárneho a experimentálneho filmu – definovala ich predovšetkým nenaratívnosť, hybridné postupy či inakosť.<sup>100</sup> Medzi ne patria napríklad snímky *Rho* (2015), *De luxe* (2016), *Mocní* (2016) alebo mockumentary *Chlebičky – Český unikát* (2016), v ktorom po prvý raz použila postavu fiktívneho televízneho redaktora Karla Chudobu. Postava redaktora má svoje „televízne vstupy“ vopred naskriptované a Pinčíková jeho prítomnosť využila aj v *Na značkách!* Či dokumentárnom cykle *Ikony* (2020), v ktorom nakrútila časť o Olge Ondreičkovej. Okrem toho prispela aj do dokumentárneho cyklu *Budujeme Slovensko* (2017-2022).<sup>101</sup>

Pinčíkovú z tematického hľadiska zaujíma množstvo tém – od kultu tela (už počas štúdia na VŠMU natočila portrét kulturistky) až po fyziku. V jej poslednej tvorbe sa však pravidelne

<sup>95</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>96</sup> TÓTHOVÁ, Roberta. Nástupová komisia má vždy pravdu. *Kapitál*. 12. júl 2021, roč. 5, č. 7, s. 9. ISSN 25857851.

<sup>97</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>98</sup> FERENČÚHOVÁ, Mária. Filmová choreografia – od jednotlivca k celku. *Film.sk*. November 2021, roč. 22, č. 11, s. 23. ISSN 13358286.

<sup>99</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>100</sup> Foajé. Dostupné z: <https://www.foaje.net/2018/03/27/experimental-ine-pristupy-marie-pincikovej/> [cit. 2024-06-10]

<sup>101</sup> Mária Pinčíková – portfolio. Dostupné z: <https://pincikova.com/> [cit. 2024-06-10]

objavuje téma manipulácie masy a medziľudských vzťahov. Rovnako aj funkcia televízie a médií, ktorú zosobňuje práve postava redaktora Karla Chudoby – podľa Pinčíkovej vo filme totiž predstavuje absolútne manipulatívny prostriedok, ktorý sa k divákovi a diváčkam prihovára cieľene: „A to ma fascinuje, bez ohľadu na to či sa tá manipulácia odohráva na makro úrovni ako masové cvičenie alebo na mikro úrovni, napríklad medzi dvoma ľuďmi.“<sup>102</sup> Aktuálne pripravuje svoj hraný debut o masových cvičeniach.<sup>103</sup>

## 5.2.2 Režijné metódy

Pre lepšie porozumenie tvorbe súčasných dokumentaristiek je dôležité sa pozrieť na metódy, ktoré pri príprave a realizácii svojich filmov využívajú – tie sa odrážajú nielen na režijných voľbách, ktoré reflektujú ich autorský rukopis, ale aj na podobe obsahu a formy daného filmu.

### 5.2.2.1 Módy dokumentárneho filmu

Podľa filmového teoretika Billa Nicholisa môžeme dokumentárne filmy členiť podľa nonfikčných modelov (napríklad investigatíva/reportáž, denník/zápisník, esej v ich-forme a ďalšie) alebo dokumentárnych módov, ktorých rozlišuje šesť – výkladový, poetický, observačný, reflexívny, participatívny a performatívny.<sup>104</sup>

Dokumentárne módy reprezentujú rozdielne metódy a kinematografické postupy, ktoré pri tvorbe dokumentárnych filmov režiséri a režisérky uplatňujú. Kým u niektorých filmov môže byť výrazný jeden modus, ktorý ovplyvnil usporiadanie filmu, u iných sa môžu dokumentárne módy prekrývať a prelínať.<sup>105</sup> Filmári a filmárky k svojmu materiálu totiž pristupujú pragmaticky a v závislosti na tom, aby dosiahli konkrétny (vopred zamýšľaný) zámer, preto potrebujú dokumentárne módy medzi sebou kombinovať.<sup>106</sup>

Podľa Nicholsovho delenia by sme mohli analyzované filmy debutujúcich režisérok označiť nasledovne – *The Sailor* ako observačno-výkladový, *Čiary* ako poeticko-observatívny a *Na značky!* Ako čisto observačný (s najvyššou mierou inscenácie).

---

<sup>102</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>103</sup> Tamže.

<sup>104</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2022, s. 163-167. ISBN 9788073316068.

<sup>105</sup> Tamže, s. 50-51.

<sup>106</sup> Tamže, s. 170.



Observačný modus, ktorý je viac či menej prítomný vo všetkých troch filmoch, kladie dôraz na priamu účasť v každodennom živote subjektov pozorovaných nevtieravou kamerou,<sup>107</sup> pričom výsledkom má byť čo najvernejšie zachytenie výseku reality, ktorá by sa udiala aj bez prítomnosti filmárov.<sup>108</sup> Výsledný film teda môže (a má) vzbudzovať dojem, že filmár alebo filmárka nezasahovali do správania protagonistov, no častokrát ho v rôznej miere ovplyvňujú buď (v rámci filmového materiálu) nepriznane alebo nepriamo.<sup>109</sup> Udalosti môžu byť inscenované tak, aby sa stali súčasťou žitého sveta – vždy však vychádzajú z toho, čo by sa pravdepodobne stalo, keby na mieste nebola kamera.<sup>110</sup>

Pre výkladový modus je charakteristické priame oslovenie diváka prostredníctvom titulkov alebo hlasu, ktoré predkladajú určité (argumentačné) stanovisko. Obrazy ilustrujú obsah toho, čo sa hovorí alebo slúžia ako kontrapunkt.<sup>111</sup> V snímke *The Sailor* je sčasti prítomný tým, že sa využíva komentár protagonistu, ktorý v hovorenom slove konštruje svoj životný príbeh. Okrem toho však Kašová vo filme *The Sailor* veľmi výrazne rozpráva aj obrazom,<sup>112</sup> čo je v protiklade s dominantným znakom výkladového módu. Môžeme teda konštatovať, že *The Sailor* je primárne observačný film, v ktorom sa zvýrazňuje stanovisko (príbeh) protagonistu jeho výkladom.

Poetický modus, ktorý dominuje v snímke *Čiary*, kladie dôraz na vizuálne asociácie, hudobné a rytmické aspekty a formálne usporiadanie.<sup>113</sup> Sociálni herci v ňom zriedkakedy predstavujú plnohodnotné postavy s prepracovanou psychológiou. Poetický modus akcentuje skôr emócie a atmosféru než fakty či celistvý naratív a má skôr fragmentárnu povahu.<sup>114</sup> Síce je pravda, že *Čiary* svojich protagonistov nevykresľujú v plnej celistvosti a predstavujú skôr záblesky ich každodennosti,<sup>115</sup> no práve tie sú nakrútené predovšetkým observačnou metódou.

Z hľadiska aplikácie poznatkov dokumentárnych módov môžeme konštatovať, že autorky súčasnej generácie dokumentárneho filmu využívajú predovšetkým observačnú metódu, ktorú

---

<sup>107</sup> Tamže, s. 50.

<sup>108</sup> Tamže, s. 189.

<sup>109</sup> Tamže, s. 190.

<sup>110</sup> Tamže, s. 193.

<sup>111</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2022, s. 181-183. ISBN 9788073316068.

<sup>112</sup> JELCHOVÁ, Jaroslava. Starec a prístav. *Film.sk*. Júl 2021, roč. 22, č. 7/8, s. 17. ISSN 13358286.

<sup>113</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2022, s. 50. ISBN 9788073316068.

<sup>114</sup> Tamže, s. 176-180.

<sup>115</sup> REHÁK, Oliver. Ako vyzerá a ako znie súčasná Bratislava. *Denník N*. 9. november 2021. Dostupné z: <https://dennikn.sk/2604045/ako-vyzera-a-ako-znie-sucasna-bratislava/> [cit. 2024-06-13]



variujú s inými postupmi, aby dosiahli zamýšľaný cieľ, pričom každá z nich využíva formu inscenácie.

### 5.2.2.2 Vzťah obsahu a formy

Každý dokumentárny film má svoju formu, pričom v najširšom zmysle môžeme filmovú formu označiť ako systém vzťahov medzi jednotlivými prvkami filmu,<sup>116</sup> a teda akým spôsobom je filmové dielo konštruované v rámci rozprávania a tvorby významov. Vzťah obsahu a formy je podľa filmových teoretikov Davida Bordwella a Kristin Thompsonovej súčasťou celkového systému filmu, pričom námet (obsah) je ovplyvnený formálnym kontextom filmu a tým, ako ho vnímame.<sup>117</sup>

Dokumentárne módy (a ich vzájomná kombinácia) predstavujú isté princípy, ako pracovať s filmovým materiálom – ich používanie sa však odvíja od toho, aký je filmárov či filmárkin cieľ. Okrem dokumentárnych módov a nonfikčných modelov rozoznáva režisér a dramaturg Jan Gogola ml. ešte dokumentárne žánre (portrét, film faktu, esej, denník a ďalšie) a formy – tie predstavujú varianty princípov tvorby v súvislosti s formálnymi postupmi dokumentárneho filmu.<sup>118</sup>

Gogola konkretizuje 4 formy – informáciu, inscenáciu, situáciu a štylizáciu. Kým v prípade informácie zostáva tvorivý prístup neviditeľný, ostatné tri sú koncipované ako autorské vklady režiséra alebo režisérky. V prípade inscenácie sa stierajú hranice medzi dokumentárnym a hraným filmom, využívajú sa koncipované zábery a aktéri či aktérky v podstate „hrajú“ svoje životné role. Situácia je výsledkom spoluautorského vzťahu medzi štábom a postavami filmu, pričom dáva dôraz na autonómne jednanie aktérov a ich aktívny podiel na ovplyvňovaní podoby filmu. Štylizácia zas vychádza z každodennej nefilmovej reality, ktorá sa štylizuje bez toho, aby sa do nej v rámci medziľudského alebo sociálneho jednania zasahovalo.<sup>119</sup>

Definície dokumentárnych foriem nám opäť môžu pomôcť porozumieť režisérskym voľbám a vzťahu obsahu s filmovou formou. Podľa Palúcha je v kontexte slovenského

---

<sup>116</sup> BORDWELL, David, Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 86. ISBN 9788073312176.

<sup>117</sup> BORDWELL, David, Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 86-87. ISBN 9788073312176.

<sup>118</sup> GOGOLA, Jan. Dokumentární český film dokumentální. In: Andrea Slováková (ed). *Sborník DO II*. Jihlava: JSAF, 2004, s. 199-201. ISBN 809035131X.

<sup>119</sup> Tamže.

dokumentárneho filmu (primárne vo vzťahu ku Generácii 90) veľmi populárna inscenačná metóda<sup>120</sup>, čo platí aj o vybraných režisérokach.

Podľa Kašovej si každá téma vyberá svoju formu. Už v prípravnej fáze nachádza motívy a metafory, ktorými rámcuje tému a podriaďuje jej formu filmu – základným princípom tvorby je podľa nej dôsledná príprava a plánovanie, ktorému ich učili už na škole. Mať dobrý nápad a zapnúť kameru podľa Kašovej nestačí:

„To boli tie školské chyby, že keď máš nejakú myšlienku a teraz len bezhlavo točíš, tak potom v strižni si totálne stratená. A tá pôvodná myšlienka sa ti tam nakoniec ani neukáže. Niekedy ju možno nájdeš, ale musíš sa prehrabávať tonou nevýpovedného materiálu. A to je úplné peklo. Už na škole sme sa naučili, že takto sa to robiť nemá, špeciálne ja, Mária a Barbora.“<sup>121</sup>

Kašová teda zdôrazňuje, že je potrebné určiť filmovú formu podľa myšlienky a vymedziť si mantinely, v ktorých sa bude pohybovať. Vo filme *The Sailor* sa forma filmu odvíjala od stretnutí s protagonistom – okrem toho, že z jeho životného príbehu vypadla hlavná myšlienka filmu (cena absolútnej slobody), sa k nej postupne nabaľovali aj ďalšie metafory, napríklad motív prírody, ktorá o všetkom rozhoduje. Ten je reprezentovaný nielen oceánom, ale aj blížiacim sa hurikánom, čo vo filme predstavuje výraznú dejovú líniu. Okrem toho režisérka vo filme akcentuje aj tému starnutia, a to prostredníctvom práce s časom – pomocou formálnych riešení simuluje, ako plynie čas starého človeka. Strieda reálny čas (na pevnine) s dlhými pomalými zábermi (na mori), čím začína aj samotný film. Formálne je však rozprávaním a pozorovaním každodennej reality starého človeka, pričom na dramatizáciu deja využíva aj režírované (inscenované) situácie.<sup>122</sup>

Sliepková tiež prispôsobuje formu a spôsob práce podľa toho, čo točí – v *Čiarách* kombinuje esejistické kompozície vizuálnych a zvukových rytmov, no v prípade snímania protagonistov, strieda stylizačné, situačné aj inscenačné postupy. To sa odráža primárne v tom, do akého prostredia umiestni svojich protagonistov (vždy v rámci vopred vymysleného konceptu), no napriek tomu sa nebráni, ak jej protagonisti začnú spontánne interagovať s okolitým

---

<sup>120</sup> PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015, s. 18. ISBN 9788089550241.

<sup>121</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

<sup>122</sup> Tamže.

prostredím. Buď vo filme vytvára špecifické situácie alebo ich jednoducho pozoruje. To závisí aj od povahy protagonistu.<sup>123</sup>

Pinčíková je v tomto ohľade najradikálnejšia – film nerada rozdeľuje na dokumentárny a hraný. Pre ňu jestvuje iba film, v rámci ktorého (v závislosti na obsahu a celi) používa rôzne režijné metódy – tie však môžu vychádzať z princípov dokumentárneho aj hraného filmu: „(...) používam vizuálny jazyk, teda film. A používam ho podľa toho, aká bohatá je jeho slovná zásoba. Kedysi bola slovná zásoba filmu veľmi úzka, no dnes sa rozširuje a obohacuje o nové hybridné formy (...), napríklad instagramové videá.“<sup>124</sup> V tomto ohľade je pre ňu najdôležitejšie vedieť, prečo daný formát alebo metódu používa, a čo tým chce divákovi povedať.

Pinčíková sa zároveň vymedzuje voči pravidlám Griersona, ktoré sa učili na škole. Napríklad jeho tvrdenie, že „*mladý režisér nemôže byť súčasne dokumentaristom a súčasne pracovať v hranom filme*“<sup>125</sup> je v úplnom protiklade s jej spôsobom práce a vnímaním filmu ako takého. Film je podľa nej absolútne slobodné médium, pričom jediné limity spočívajú v tom, aby nemanipuloval diváka.

Vo filme *Na značky!* Sa filmová forma zároveň odvíjala od podmienok a času – najmä kvôli tomu, že zlety Sokolov sa konajú každých 6 rokov a v čase, keď Pinčíková začala na filme pracovať, sa zlet konal vo veľmi krátkej dobe. V dôsledku toho jej z možností, ako film natočiť, vypadla časozberná metóda, preto sa rozhodla natočiť „backstage“ film celej udalosti: „Nemali sme veľa peňazí a so všetkými štábmi sme to všetko natočili za 10 dní, takže ten krátky čas vlastne limitoval metódu.“<sup>126</sup> V dôsledku toho sa rozhodla množstvo situácií inscenovať, preto sú *Na značky!* Dramaturgicky i esteticky premyslené ako hraná forma, no protagonisti a priebeh východiskovej situácie sú autentické.<sup>127</sup>

### 5.2.2.3 Funkcia scenára a práca s protagonistami

Scenár dokumentárneho filmu môže byť užitočnou pomôckou pri napĺňaní stanovených plánov v rámci filmovej formy. Filmový producent Jouko Aaltonen ho označuje za hypotézu, ktorá bude testovaná v empirickom procese nakrúcania filmu. Scenár dokumentárneho filmu

<sup>123</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

<sup>124</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>125</sup> GRIERSON, John. První zásady dokumentárního filmu. In: Jaroslav Brož, Ljubomír Oliva (ed). *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963, s. 105-106.

<sup>126</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>127</sup> TÓTHOVÁ, Roberta. Nástupová komisia má vždy pravdu. *Kapitál*. 12. júl 2021, roč. 5, č. 7, s. 9. ISSN 25857851.

totiž predstavuje iba náčrt, ktorého obsah nemusí byť v konečnom dôsledku funkčný – hypotetická forma a štruktúra filmu sa v závislosti na realite môže meniť, preto je dôležité, aby boli dokumentaristi vo svojej práci flexibilní. Nakrúcanie dokumentárnych filmov je podľa Aaltonena otvorený proces, u ktorého treba rátať so zmenami plánov.<sup>128</sup>

Okrem toho môže mať scenár dokumentárneho filmu rôzne podoby – od variácií textu a obrazového materiálu až po prezentácie. Jeho obsah sa tiež môže líšiť v závislosti na zvolenej filmovej forme – môže akcentovať dejovú líniu, vizuálnu postupnosť alebo mať skôr výskumný charakter.<sup>129</sup>

Napríklad Kašová si pripravuje scénosled, kde jednotlivé obrazy niekoľkými vetami popíše. Zásadné je, aby bolo zrozumiteľné, čo sa v danej scéne deje a aký to má význam pre príbeh. Konkrétnu scénu si však podrobnejšie rozpíše deň pred tým, ako sa ide točiť – vtedy si upresní, aké postupy či druhy kamerových pohľadov bude používať. Podľa Kašovej sú práve tieto mantinely, ktoré si pred nakrúcaním stanoví, pre film a jeho výslednú vizuálnu podobu nevyhnutné. Napriek tomu vníma, že častokrát by pomocou neplánovanej ručnej kamery dokázala niektoré emócie sprostredkovať lepšie, ale v mene konzistentnosti filmového materiálu sa drží vopred plánovaných postupov. Občas sa však stane, že plánovaný spôsob snímania v realite nefunguje, vtedy sa (výnimočne) dokáže prispôbiť situácii.

Vo vzťahu k protagonistom uplatňuje inscenačno-štylizračné postupy. Scény, ktoré vychádzajú z pozorovania reality, ma vopred vymyslené a pred ich realizáciou sa s protagonistami rozpráva o tom, akú má daná scéna pre film význam a čo je v rámci nej dôležité. Napríklad ich navedie k tomu, aby sa o niečom konkrétnom rozprávali. So štábom následne pripraví scénu a prostredie, protagonistom vysvetlí, čo majú robiť a následne sa scéna bez zásahov odohrá. A v prípade, že nevyhovuje predstavám režisérky, sa odohrá znova.<sup>130</sup>

Sliepková sa skôr zvykne prispôbiť situácii, hoci si tiež pripravuje náčrt scenára alebo scénosled, ale má tendenciu skôr hľadať než plánovať. Podľa nej je dôležité sa aj v plánovanej situácii zvedomiť a vnímať podnety, ktoré prichádzajú v reálnom čase. Pri práci s protagonistami sa vždy snaží vytvoriť správnu atmosféru, ktorá podľa nej znižuje potrebu inscenovať a do výsledku sa prepíšu emócie a autenticita.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> AALTONEN, Jouko. Script as a hypothesis: Scriptwriting for documentary film. *Journal of Screenwriting*. Marec 2017, roč. 8, č. 1, s. 55-65. ISSN 17597145.

<sup>129</sup> Tamže.

<sup>130</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

<sup>131</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

Pinčíková si zas k práci na jej debutovom filme prizvala scenáristu (predovšetkým hraných filmov) Jakuba Medveckého. Spoločne s ním vopred naplánovali dejové línie jednotlivých protagonistov, keďže sa celý proces (prípravy i nakrúcania) odohrával v krátkom čase. Scenár mali rozpísaný v bodoch, v ktorých popisali rôzne situácie – niektoré vychádzali z pozorovania každodenného života protagonistov, iné boli plánovane inscenované, a to primárne z dôvodu nedostatku času. Napríklad línia príbehu, keď sa protagonistovi Radkovi začne páčiť dievča, bola vopred naskriptovaná:

„(...) ak by sme to točili dlhšie obdobie, máme viac času to odpozorovať. Veď Radkovi by sa určite začalo páčiť nejaké dievča aj v realite, ale nemali sme na to priestor a čas, aby sme to mohli sledovať dokumentárne. Museli sme si povedať, že aj tak by sa o nejaké dievča zaujímal, či už tomu my pomôžeme alebo to budeme sledovať ďalších sto rokov. Tak my sme tomu dopomohli kvôli tomu času.“<sup>132</sup>

Protagonisti síce nikdy nemajú vopred napísané texty, Pinčíková však iniciuje konkrétne situácie a protagonistom podsúva témy (rozhovorov) podľa vopred naplánovaného scenára. V prípade hanblivejších protagonistov ich zvykne povzbudiť, aby samých seba „hrali“, vďaka čomu sa dokážu od faktu, že sa pred kamerou obnažujú ako ľudské bytosti, odosobniť. Vždy to však prebieha v spolupráci so samotným protagonistom, vďaka čomu sa stávajú spolutvorcami filmu.<sup>133</sup>

Z toho vyplýva, že všetky tri režisérky do istej miery podriaďujú dianie v realite podľa vopred premysleného plánu, respektíve formy scenára. Najväčšmi sa pri točení realite prispôsobuje Sliepková a najvýraznejším spôsobom ju ohýba Pinčíková, ktorá vo svojej tvorbe aktívne tenduje k stieraniu hraníc medzi hraným a dokumentárnym filmom. Inscenačno-štylizračné postupy, ktoré vychádzajú z pozorovania životov protagonistov, však v rôznej intenzite využívajú všetky tri režisérky.

### 5.2.3 Filmový štýl

Filmový štýl môžeme chápať ako systematické a rozpoznateľné využitie technických prostriedkov a estetických postupov filmu, ktorých cieľom je pôsobiť na diváka.<sup>134</sup> Inými slovami sa jedná o súbor postupov, ktorým filmoví tvorcovia organizujú viditeľné a zvukové podnety na základe estetickej preferencie. V rámci členenia filmového štýlu rozlišujeme

<sup>132</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>133</sup> Tamže.

<sup>134</sup> KOKEŠ, Radomír. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 25. ISBN 9788021077560.

mizanscénu, prácu kamery, strih a zvuk.<sup>135</sup> Prostredníctvom týchto postupov dokážeme odlíšiť a rozpoznať spôsoby tvorby konkrétnych režisérov a režisérok.

Všetky tri režisérky sa zhodujú na tom, že im na vizuálnej stránke ich filmov veľmi záleží, pretože (dokumentárny) film je podľa nich primárne vizuálne médium. Najvýstižnejšie to popisuje Pinčíková:

„My komunikujeme obrazom, preto si myslím, že film, kde sa podceňuje vizuál, nie je dobrým filmom. Najlepším príkladom sú hovoriace hlavy, kde sa všetko povie slovom. To môžeme rovno prepísať a máme z toho článok v novinách. Film by mal rozprávať najmä vizuálne. A keď sa tam objaví slovo, musí plniť nejakú funkciu a väčšinou nie popisnú.“<sup>136</sup>

Kašová napríklad podriaďuje vizuálnej stránke aj formu podľa toho, ako si ju na začiatku určila: „(...) veľakrát si v situácii, že by stačilo chytiť kameru do ruky a zrazu by si tú emóciu sprostredkovala omnoho lepšie, než tým, čo si si určila na začiatku. Ale zas by sme to nemohli natočiť inak než zvyšok filmu.“<sup>137</sup> Kašová zároveň nikdy nepoužíva ručnú kameru a netočí neplánovane. Podľa nej sú to postupy, ktoré si v skutočnosti vyžaduje veľmi málo filmov (napríklad v prípade nakrúcania vojnových konfliktov), no napriek tomu sa ich týmto spôsobom točí nadbytočne veľa.<sup>138</sup>

Sliepková vníma, že estetika dokumentárnych filmov sa posunula najmä vďaka technike a citlivému snímaniu kameramanov a kameramaniek. Častokrát si filmy nakrúca aj sama, napríklad aj v prípade *Čiar* bola po boku Maxima Kľujeva a Michala Fuliera jednou z kameramaniek. Vizuálnej stránke však predchádza veľa premýšľania a debát, napríklad aj o tom, aký pocit má vyvolávať.<sup>139</sup> *Čiary* sú snímané čiernobielo s veľkým dôrazom na detaily a kompozície, ktoré zdôrazňuje oceňovaný zvukový dizajn (Michal Horváth – Cena Opus Bonum na 25. ročníku *MDFD Ji.hlava* za najlepší zvukový dizajn) a filmová hudba (Jonatán Pastirčák – Národná cena *Slnko v sieti* za najlepšiu filmovú hudbu).

Používanie zvukovo-obrazového kontrastu zas Pinčíková používa na vytváranie nových rovín humoru. S kameramanmi a kameramankami nemá dlhodobé spolupráce, strieda ich podľa potreby daného filmu. V prípade *Na značiek!* Spolupracovala s ďalšími štyrmi režisérmi (Duc Viet Duong, Jaroslav Kratochvíl, Miro Remo, Juraj Šlauka) a siedmimi

<sup>135</sup> KOKEŠ, Radomír. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 28. ISBN 9788021077560.

<sup>136</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>137</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

<sup>138</sup> Tamže.

<sup>139</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

kameramanmi a kameramankou (Jan Balcar, Duc Viet Duong, Erik Eržin, Ivo Miko, Jan Šípek, Simona Weisslechnerová a Majo Žilincan), a to v dôsledku toho, že samotný Vsesokolský zlet trvá len pár dní a bolo potrebné v rovnaký čas sledovať viacerých protagonistov. Každý režisér teda sledoval líniu iného protagonistu. V prípade takéhoto riešenia bolo potrebné zjednotiť vizuálny štýl, preto hlavná kameramanka filmu Denisa Buranová nastavila technické a snímacie zásady, podľa ktorých sa riadili všetci kameramani a kameramanky.<sup>140</sup> Pinčíková očakávala, že ich autorský rukopis bude viditeľnejší, čo by z hľadiska konzistentnosti oslabilo film, no v dôsledku toho, že dianie bolo snímané observačne, sa podarilo vizuálnu stránku zjednotiť. Prípadné nekompatibilné časti boli odstránené v strihu.<sup>141</sup>

### 5.3 Produkčno-distribučný kontext

Od čias Generácie 90 môžeme pozorovať zásadný posun v rámci produkčno-distribučných ohľadov filmového priemyslu, ku ktorému najväčšmi prispel vznik štátnej podpory kinematografie, a teda Audiovizuálneho fondu, ale aj etablovanie ďalších významných subjektov, ktoré spoluformovali podobu slovenského dokumentárneho filmu, aký poznáme dnes.

#### 5.3.1 Pozícia debutantiek

Debutové filmy mladých režisérov a režisérok dokážu často prekvapiť. Podľa filmového historika Lukáša Skupu sú to práve debutanti, ktorí do kinematografia prinášajú istú formu oživenia – či už štylistickými riešeniami, témami alebo novátorským režijným prístupom.<sup>142</sup> To do istej miery to platí aj o vybraných dokumentárnych režisérkach, keďže všetkým trom sa podarilo svojim debutovým filmom zaujať nielen divácke publikum (na festivaloch a v kinodistribúcii), ale aj samotnú filmovú obec, o čom svedčia ich uvedenia na prestížnych festivaloch a ocenenia, ktoré získali.

Situáciu slovenských debutantov a debutantiek zhodnotila v rámci ankety pre *Cinepur* producentka Zuzana Mistríková, ktorá zastupuje produkčnú a distribučnú spoločnosť *PubRes*. Zatiaľ čo po roku 2000 si dokumentaristi produkovali svoje filmy sami, po utvorení

<sup>140</sup> PINČÍKOVÁ, Mária. Dôležitosť ľudskej vzájomnosti. *Dok.Revue*. 15. máj 2021. Dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/dulezitost-lidske-vzajemnosti> [cit. 2024-07-03]

<sup>141</sup> NEMČEKOVÁ, Barbora. Tvorcovia filmu Na značky!: Keď máš svoje postavy rád, nemôžeš sa z nich vysmievať. *Denník N*. 25. august 2021. Dostupné z: <https://dennikn.sk/2514982/tvorcovia-filmu-na-znacky-ved-mas-svoje-postavy-rad-nemozes-sa-z-nich-vysmievat/> [cit. 2024-07-10]

<sup>142</sup> SKUPA, Lukáš. Debut. *Cinepur*. Jún 2020, roč. 29, č. 129, s. 46. ISSN 1213516X.

podmienok pre tvorbu vznikalo čoraz viac debutových filmov. Mistríková hodnotí súčasnú pozíciu debutantov a debutantiek pozitívne: „Vnímame ich ako rovnocenných tvorcov – záleží na potenciáli projektu, s ktorým prídu.“<sup>143</sup> V prípade debutov je podľa Mistríkovej rozhodujúci osobný postoj autora alebo autorky k zvolenej téme: „Musí to byť pre neho dôležitá téma, a ak to tak je, bude dôležitá aj pre ostatných.“<sup>144</sup>

Mistríková zároveň zdôrazňuje, že na Slovensku sa vyprofilovala nová generácia producentov a producentiek s dostatočnou kredibilitou a skúsenosťami na to, aby zastrešili spolupráce s debutantmi a debutantkami. Okrem Mistríkovej, ktorá produkovala debut Márie Pinčíkovej *Na značky!* Či debut režisérkej dvojice Jany Durajovej a Leny Kušnierikovej *Pozor, padá SNG!* (2023), medzi nich patrí napríklad Barbara Janišová Feglová zo spoločnosti *Hitchhiker Cinema* či Mátyás Prikler zo spoločnosti *Mphilms*.<sup>145</sup> V debutantskej pozícii však môže z hľadiska získavania dôvery producenta či producentky zohrať úlohu nielen absolútorium *VŠMU* (alebo inej filmovej školy) ako istý statusový symbol, no predovšetkým portfólio študentských filmov, ktoré majú príležitosť zaznamenať medzinárodné alebo domáce úspechy a upevniť ich pozíciu budúcich debutantov a debutantiek,<sup>146</sup> čo platí v prípade Kašovej a Sliepkovej.

Spomínaní producenti a producentky zároveň vyvíjajú projekty, v ktorých dávajú priestor predovšetkým mladým režisérom a režisérkam. Jedná sa o tematické dokumentárne cykly, tvorené niekoľkými krátkometrážnymi autorskými filmami. Každý z nich má na starosti iný režisér alebo režisérka, pričom pre mnohých môže predstavovať jednu z prvých skúseností s profesionálnym prostredím filmu. Minisérie pre mladých režisérov a režisérky fungujú nielen ako trénažér schopností, ale aj ako príležitosť odprezentovať svoju prácu širokej verejnosti.

Spomeniem napríklad cykly *Expremiéri* (2018) od produkčnej spoločnosti *Mphilms*, *Budujeme Slovensko* (2017-2022) Petra Kerekesa, *Ikony* (2020) od produkčnej spoločnosti *Artichoke* či projekty *Hitchhiker Cinema – Biele vrany a hrdinovia medzi nami* (2018) a *Môj emigrant* (2022). V týchto dokumentárnych sériách ako vybraní režiséri a režisérky figurovali predovšetkým (vtedajší) študenti a študentky Ateliéru réžie dokumentárneho filmu – okrem

---

<sup>143</sup> SKUPA, Lukáš. Jak se daří debutantům ve střední Evropě?. *Cinepur*. Jún 2020, roč. 29, č. 129, s. 63. ISSN 1213516X.

<sup>144</sup> Tamže.

<sup>145</sup> Tamže.

<sup>146</sup> VLČEK, Miroslav. Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná? Situačná analýza poľa nezávislého dokumentárneho filmu v kontexte financovania Audiovizuálnym fondom. Dizertačná práca, Brno: Masarykova univerzita, 2021, s. 95.



Lucie Kašovej, Barbory Sliepkovej a Márie Pinčíkovej, napríklad aj Dominik Jursa (debutový film *Zlatá zem* z roku 2020), Paula Maľárová (debutový film *Územie fantázie* z roku 2023) či režisárska dvojica Jana Durajová a Lena Kušieriková (debutový film *Pozor, padá SNG!* Z roku 2023), ale medzi nimi aj ďalší ešte nedebutovaní autori a autorky ako je napríklad Eduard Cicha, Katarína Jonisová či Marek Moučka.

Kašová tieto dokumentárne cykly hodnotí veľmi pozitívne, podľa nej pomáhajú mladým autorom a autorkám pri hľadaní vlastného rukopisu a skúšaní rôznych formátov predtým, ako začnú pracovať na celovečernom filme. Študentské snímky podľa nej dostatočne nepokryjú celú škálu skúseností, ktoré sú potrebné na prípravu celovečerného filmu, čo je podľa Kašovej zároveň dôvodom, prečo sa mnoho študentov a študentiek po doštudovaní dokumentárneho filmu réžii ďalej nevenuje: „(...) napísať celovečerný film hneď po škole je dosť ťažké. Predtým je omnoho lepšie spraviť 4-5 takýchto 26-minútových filmov, nájsť vlastnú víziu a vyskúšať si rôzne štýly a formáty. Vďaka tomu budú v tvorbe omnoho istejší.“<sup>147</sup> A práve sebaistota v rámci tvorby je podľa nej kľúčovou zložkou k tomu, aby dokázali nakrútiť celovečerný film a presvedčiť o jeho potenciáli producentov či producentky.<sup>148</sup>

Sliepková tiež považuje prácu na dokumentárnych seriáloch za mimoriadne prínosnú, a to z hľadiska príležitostí i praxe, ktorá je pre ňu esenciálna najmä v hluchých obdobiach, keď nič autorské netočí.<sup>149</sup> Kašová by zároveň privítala pravidelný formát krátkometrážnych autorských dokumentov v spolupráci s RTVS<sup>150</sup> po vzore projektu *Český žurnál* (2013-2020) Českej televízie, v ktorom režiséri a režisérky nie sú limitovaní konkrétnou témou, ale majú absolútnu autorskú slobodu.<sup>151</sup>

### 5.3.2 Produkčné spoločnosti

Produkčné spoločnosti sú dôležitým hráčom v procese výroby a distribúcie dokumentárnych filmov – zastrešujú nevyhnutné procesy, akými je financovanie, predaj práv, právne a administratívne záležitosti, spolupodieľajú sa na vývoji, produkcii a postprodukcii filmu, reprezentujú film v medzinárodnom prostredí, hľadajú potenciálnych koproducentov, komunikujú s filmovými festivalmi a podobne.

---

<sup>147</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

<sup>148</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

<sup>149</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

<sup>150</sup> V čase rozhovoru (1. jún 2024) ešte RTVS, po 1. júli 2024 už STVR.

<sup>151</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

Filmový teoretik Miroslav Vlček rozoznáva 6 typov producentov na Slovensku, pre ktorých je dokumentárny film primárnym alebo čiastočným zameraním: samoproducenti, ktorí produkujú prevažne vlastné dokumentárne projekty (Pavol Barabáš, Marek Kuboš, Zuzana Piussi a ďalší), samoproducenti, ktorí sa v niektorých prípadoch stávajú koproducentmi (Robert Kichhoff, Peter Kerekes), producenti, ktorí produkujú len dokumentárne filmy iných režisérov (Mário Homolka a ďalší), producenti, ktorí sa popri dokumentárnomu filmu venujú aj hranej tvorbe (Zuzana Mistríková, Ivan Ostrochovský, Marko Škop, Wanda Adamík Hrycová a ďalší), televíznej tvorbe (Barbara Janišová Feglová, Tomáš Krupa a ďalší) alebo úplne inej činnosti.<sup>152</sup>

Najväčší počet producentov a producentiek sa nachádza v skupine, ktorá sa venuje aj hranej tvorbe, pričom práve táto kombinácia predstavuje istú mieru finančnej stability – tým, že vyvíjajú alebo vyrábajú viacero projektov naraz, dokážu flexibilnejšie vykrývať prípadné finančné nedostatky. Napriek tomu množstvo dokumentárnych režisérov a režisérok funguje v pozícii samoproducentov, a to častokrát z dôvodu maximálnej autorskej slobody v rámci obsahu a kontroly nad finančnými tokmi.<sup>153</sup> V prípade Generácie 90 bolo samoproducentsvo nevyhnutným riešením, pretože iné možnosti neexistovali, no dnes sa už ponuka produkčných spoločností natoľko rozrôznila, že otvára príležitosti aj vyslovene debutujúcim autorom a autorkám.

Lucia Kašová pri jej debutovom filme spolupracovala s producentom Nazarijom Kľuvom z produkčnej spoločnosti *Toxpro*, ktorá vznikla v roku 2015 a okrem filmu poskytuje produkčné služby aj projektom z oblasti reklamy, televízie a hudobných videoklipov. Tím *Toxpro* je zložený z mladých profesionálov, ktorých ambíciou je produkovať kvalitný a divácky atraktívny audiovizuálny obsah, a to predovšetkým autorov a autoriek mladej filmovej generácie. Okrem filmu *The Sailor* produkovali aj hudobný dokument *Tempos* (2020) o slovenskom rapperovi Rytmusovi.<sup>154</sup>

Kašová predstaviteľov tejto spoločnosti spoznala už na škole, vďaka čomu spolupráca vznikla prirodzene. Späťne ju hodnotí pozitívne najmä kvôli profesionalite ich práce, ktorá ju v mnohom ako režisérku odľahčila. Ako prínosnú vníma najmä spätnú väzbu, ktorá prichádzala od producenta. Na každom filme však spolupracuje s iným producentom alebo

---

<sup>152</sup> VLČEK, Miroslav. Čo si o Audiovizuálnom fonde a RTVS myslia producenti? Štúdia poľa súčasného slovenského distribučného dokumentu. *Slovenské divadlo*. 2021, roč. 69, č. 2, str. 195-197. ISSN 13368605.

<sup>153</sup> VLČEK, Miroslav. Čo si o Audiovizuálnom fonde a RTVS myslia producenti? Štúdia poľa súčasného slovenského distribučného dokumentu. *Slovenské divadlo*. 2021, roč. 69, č. 2, str. 195-197. ISSN 13368605.

<sup>154</sup> Toxpro: O nás. Dostupné z: <https://www.toxpro.sk/o-nas/> [cit. 2024-07-11]

producentkou, a teda aj produkčnou spoločnosťou – v prípade *Zón nikoho* s Annou Mach Rumanovou zo spoločnosti *Filmsomnia* a v prípade *World of Walls* s Matejom Sotníkom zo spoločnosti *guča films*.<sup>155</sup>

Barbora Sliepková zas spolupracovala s produkčnou spoločnosťou *Hitchhiker Cinema*, ktorú zastupuje producentka Barbara Janišová Feglová. Spoločnosť vznikla v roku 2012 a venuje sa predovšetkým vývoju a produkcii autorských dokumentárnych filmov a cyklov so spoločenským presahom. Veľmi výrazne spolupracuje s nastupujúcou generáciou slovenských dokumentaristov a dokumentaristiek, okrem *Čiar* produkovala aj ďalšie dlhometrážne debuty, a to snímky *Zlatá zem* (2020) Domika Jursu a *Komúna* (2020) Jakuba Julényho.<sup>156</sup> Mladé talenty spoločnosti *Hitchhiker Cinema* predstavuje predovšetkým dramaturgička a vedúca Ateliéru réžie dokumentárneho filmu na VŠMU Ingrid Mayerová.<sup>157</sup>

Sliepková považuje prácu producentky Barbary Janišovej Feglovej za mimoriadne precíznu; sama by ju označila za prísnu, pedantnú a láskavú zároveň. Zdôrazňuje aj to, že všetkých členov a členky tímu odmeňuje férovo a načas. Okrem toho však oceňuje jej proaktívny prístup a intenzitu podpory, ktorú jej producentka počas procesu tvorby poskytla:

„Vždy ma vedela v tom procese nakopnúť (...) Veľmi skoro si uvedomila, že potrebujem komunikovať priebežne, aby som dokázala verbalizovať svoje myšlienky. (...) Tak ona mi volala, ona ma tým sprevádzala, čo je pre ňu vlastne typické. Ona nie je typ producentky, ktorá iba sprocesuje formálne záležitosti a maximálne sa s tebou pobaví o téme. Chce byť súčasťou toho tvorivého procesu a podľa mňa práve to ju na tej práci baví.“<sup>158</sup>

Janišovej Feglovej osobný vklad do projektov, miera zodpovednosti a precíznosti je podľa Sliepkovej kľúčom, prečo projekty spoločnosti *Hitchhiker Cinema* dosahujú objektívnej kvality.

Mária Pinčíková na spoluprácu oslovila produkčnú a distribučnú spoločnosť *PubRes*, ktorá vznikla v roku 1993, ale producentckú činnosť začala až v roku 2009. Zastupuje ju Zuzana Mistríková a Ľubica Ostrochovská. Venuje sa produkcii hraných, dokumentárnych i animovaných filmov, a to komerčného aj artového charakteru, z ktorých boli mnohé medzinárodne i divácky mimoriadne úspešné.<sup>159</sup> Ako už bolo spomenuté, podporujú aj

<sup>155</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

<sup>156</sup> Hitchhiker Cinema: O nás. Dostupné z: <https://hitchhikercinema.sk/o-nas/> [cit. 2024-07-12]

<sup>157</sup> SOTNÍK, Matej. Profesionálny filmu: Čím je vlastne filmové producentstvo? *Kapitál*. 7. jún 2021. Dostupné z: <https://kapital-noviny.sk/profionalny-filmu-cim-je-vlastne-filmove-producentstvo/> [cit. 2024-07-12]

<sup>158</sup> Príloha č. 2: Rozhovor s Barborou Sliepkovou, 25. máj 2024.

<sup>159</sup> PubRes: O nás. Dostupné z: <https://www.pubres.sk/pubres-about> [cit. 2024-07-12]

ambiciózne debutové projekty, medzi ktoré patrila aj Pinčíkovej snímka *Na značky!*, pri ktorej Mistríková ocenila predovšetkým jej zápal pre originálny námet.

Dôvodom Pinčíkovej spolupráce so spoločnosťou *PubRes* bola predovšetkým potreba zafinancovať film – v čase, keď začala na filme pracovať, ešte študovala, čo vylučovalo akékoľvek možnosť získať na projekt vlastné finančné prostriedky. A tým, že snímka *Na značky!* vznikala v časovej tiesni (kvôli blížiacej sa udalosti XVI. Vsesokolského sletu v Prahe), producentov a producentky oslovovala pár mesiacov predtým, ako sa malo začať točiť, pričom sa všetko financovalo späťne. Produkčnej spoločnosti *PubRes* sa ich projekt zapáčil, preto ho zastrešili a kompletne zafinancovali. A síce je Pinčíková za túto spoluprácu vďačná, po čase si uvedomila, že v rámci tvorby a produkcie filmu potrebuje mať všetko pod svojou kontrolou – nerada sa prispôbuje, a to aj v najmenších detailoch. Preto si v roku 2022 založila vlastnú produkčnú spoločnosť s názvom *0000 Films*, v rámci ktorej pripravuje aj svoj ďalší celovečerný (hraný) film. Hodnotí, že samoproducentsvo „má svoje výhody aj nevýhody – je to veľmi veľa roboty, ale na druhú stranu sa nikomu nespovedáš.“<sup>160</sup>

Môžeme teda konštatovať, že vznik pestrej ponuky produkčných spoločností poskytuje debutujúcim autorom a autorkám možnosti podľa ich vlastnej potreby – kým Kašová ako vyspelá režijná osobnosť vníma produkčné spoločnosti ako pragmatické zastrešenie jej práce, Sliepková oceňuje hľadanie témy i formy spoločne s producentkou. Pinčíková sa zas (dobrovoľne – narozdiel od Generácie 90) vydáva cestou samoproducentstva, ktoré jej spôsobu práce vyhovuje najlepšie.

### **5.3.3 *Film Expanded* a distribúcia dokumentárnych filmov**

Filmová distribúcia je posledným článkom v procese toho, čo delí film od jeho finálnych konzumentov – divákov a diváčok. V porovnaní s filmovou produkciou, ktorá je zdrojom nákladov, je filmová distribúcia strediskom príjmov, v ktorom sa filmy speňažia a kolobeh finančných prostriedkov zavŕši svoj cyklus.<sup>161</sup>

Distribúcia dokumentárnych filmov je však na Slovensku menšinovým žánrom a zväčša funguje na princípe tzv. „arthouse distribúcie“, a teda nasadení do kín, ktoré sa systematicky venujú umeleckej filmovej tvorbe, a to predovšetkým filmových klubov či špeciálne

---

<sup>160</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>161</sup> KHO LIM, Michael. *Philippine Cinema and the Cultural Economy of Distribution*. Palgrave Macmillan, 2019, s. 131. ISBN 9783030036072.

označených premietaní v klasických kinách.<sup>162</sup> Dokumentárne filmy na Slovensku distribuuje viacero spoločností, medzi nimi *Filmtopia* či *Asociácia slovenských filmových klubov* a výnimočne aj komerčnejšie distribučné spoločnosti ako je napríklad *Cinemart SK* alebo *Itafilm*.

V roku 2019 však vznikla distribučná spoločnosť *Film Expanded* (v tom čase) zameraná výhradne na distribúciu autorských dokumentárnych filmov. Jej zakladateľmi sú Matej Sotník a Adam Straka, ktorí sa v rámci prezentácie dokumentárnej produkcie v slovenských kinách zamerali na inovatívne distribučné a marketingové stratégie. Deklarujú, že každému filmu pripraví kampaň šitú na mieru a okrem uvedenia filmu v kinách, nájdu aj ďalšie spôsoby, ako efektívne osloviť divákov a diváčky.<sup>163</sup> *Film Expanded* sa zameriava na distribúciu divácky náročnejších titulov a v rámci uvádzania využíva aj tzv. eventovú distribúciu, a teda alternatívne uvedenia filmov v netradičných priestoroch či projekcie obohatené o diskusie, prednášky či iné sprievodné podujatia.<sup>164</sup>

Distribučná spoločnosť *Film Expanded* distribuovala všetky tri filmy, ktorým som sa venovala v tejto práci, ale aj množstvo ďalších filmov mladej generácie – *Zlatú zem* Dominika Jursu, *Územie fantázie* Pauly Maľárovej, *Pozor, padá SNG!* Leny Kušnierikovej a Jany Durajovej, *Katedrálu* Denisa Dobrovodu a všetky filmy Viery Čákanyovej. Z hľadiska návštevnosti sledovaných dokumentárnych filmov (*The Sailor*, *Čiary*, *Na značky!*) sa im podaril jeden mimoriadny úspech, a to, že dokumentárna snímka *The Sailor* sa spoločne s ďalšími dvoma dokumentárnymi filmami (žánrový film Pavla Barabáša *Everest – najťažšia cesta* a majoritne česká snímka *Každá minúta života*) umiestnila v rebríčku 100 divácky najúspešnejších filmov v rámci celkovej kinodistribúcie (a teda i všetkých zahraničných filmov, vrátane amerických blockbustrov). *Čiary* a *Na značky!* Mali z hľadiska návštevnosti slovenských dokumentárnych filmov nadpriemernú návštevnosť.<sup>165</sup>

Signifikantný význam distribučnej spoločnosti *Film Expanded* spočíva v jeho silnej značke a marketingových stratégiách, vďaka ktorým sa im už od ich vzniku darí popularizovať autorský dokumentárny film ako taký. Spomína to aj Pinčíková, ktorá zhodnotila, že „*Film*

---

<sup>162</sup> DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforace. Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. *Illuminace*. 2012, roč. 25. č. 2, s. 98. ISSN 25709267.

<sup>163</sup> DOKweb. Dostupné z: <https://dokweb.net/databaze/organizace/about/108516fe-75e0-466d-9ca5-a75daa9f4f03> [cit. 2024-07-12]

<sup>164</sup> STRAKA, Adam. Distribútori na periférii záujmu počas pandemických rokov. *Kinečko*. 17. september 2022. Dostupné z: <https://www.kinecko.com/distributori-na-periferii-zaujmu-pocas-pandemickych-rokov/> [cit. 2024-07-12]

<sup>165</sup> Správa o stave slovenskej audiovizie 2021. Dostupné z: <https://cedslowakia.eu/media/sprava-o-stave-slovenskej-audiovizie/> [cit. 2024-07-20]

*Expanded* dokazuje, že vie, ako robiť dobrý marketing“ v porovnaní s inými distribučnými spoločnosťami, ktoré väčšinou vedú starší ľudia, čo môže spôsobiť nesprávne uchopený marketing v súvislosti s nepochopením súčasných trendov (v rámci marketingu a porozumeniu sociálnym sieťam) a neschopnosťou efektívne osloviť mladšie publikum.<sup>166</sup> Sliepková tiež vníma pozitívny vplyv *Film Expanded* najmä v tom, že propagujú filmy, ktoré podliehajú kvalitatívnej kuratele jej predstaviteľov. V rámci distribúcie *Čiar* oceňuje, že boli zorganizované viaceré diskusie s odborníkmi a odborníčkami, ktoré prehĺbili témy urbanizmu a verejného priestoru, ktoré sú vo filme načrtnuté: „Film sa dostane za hranice plátna, dostane nový aktivistický rozmer s potenciálom začať spoločenský dialóg.“<sup>167</sup> Jej zakladatelia sú zároveň súčasťou siete vzťahov, ktorá vznikla už počas štúdia na VŠMU, keďže tam študovali na Katedre audiovizuálnych štúdií.

Kašová je v otázke distribúcie o niečo kritickejšia, pričom distribučné spoločnosti všeobecne kritizuje za neschopnosť osloviť nové publiká, a to aj v rámci tematického zamerania filmu – v rámci slovenskej distribúcie jej chýba omnoho viac eventovej distribúcie, ktorá by bola ušitá na mieru konkrétnym publikám či komunitám: „*Film Expanded* sa to v podstate snaží robiť, ale je to pre veľmi malú komunitu ľudí, ktorí by si ten film aj tak pozreli. Eventová distribúcia je podľa mňa dôležitá v tom, aby zachytila ľudí, ktorí by sa k nemu inak nedostali.“<sup>168</sup>

Napriek tomu, že sa kritická odozva režisérov na prácu distribučných spoločností líši, v kontexte súčasného stavu môžeme vnímať významný vplyv novovzniknutej distribučnej spoločnosti *Film Expanded*, a to najmä z hľadiska popularizácie autorsky odvážneho dokumentárneho filmu, pričom sa zameriavajú na prezentáciu najmladšej generácie slovenských (často debutujúcich) dokumentaristov a dokumentaristiek.

## Záver

Režisérky Lucia Kašová, Barbora Sliepková a Mária Pinčíková sú jadrom najmladšej generácie slovenského dokumentárneho filmu, ktorá svoj potenciál s najväčšou pravdepodobnosťou naplno ukáže v nasledujúcich rokoch – má na to totiž všetky predpoklady. Vplyvné inštitucionálne vzdelávanie v podobe Ateliéru réžie dokumentárneho

---

<sup>166</sup> Príloha č. 3: Rozhovor s Máriou Pinčíkovou, 23. máj 2024.

<sup>167</sup> BILÍKOVÁ, Laura. Režisérka Barbora Sliepková: Čiary majú potenciál začať diskusiu o verejnom priestore. *HMOTA*. 25. november 2021. Dostupné z: <https://www.casopishmota.sk/reziserka-barbora-sliepkova-ciary-maju-potencial-zacat-diskusiu-o-verejnom-priestore/> [cit. 2024-07-12]

<sup>168</sup> Príloha č. 1: Rozhovor s Luciou Kašovou, 1. jún 2024.

filmu na VŠMU, ktoré prostredníctvom pedagogického zboru zloženého z osobností Generácie 90 spoluformuje tvorbu najmladšej generácie smerom ku kvalitným a divácky úspešným (debutovým) dielam, a to často aj v rámci medzinárodného priestoru.

Zároveň sa už počas vysokoškolského štúdia vytvára sieť vzťahov a spoluprác, ktorá sa odráža predovšetkým v poetike diel najmladšej generácie dokumentaristiek – kvalitní kameramani a kameramanky, strihači a strihačky a ďalšie obdobné profesie sa dnes už (narozdiel od predošlého obdobia) chcú podieľať na tvorbe dokumentárnych filmov. Kvalita štylistického spracovania filmov je zároveň kľúčovým spoločným znakom pre všetky tri režisérky, ale aj ďalších predstaviteľov súčasného slovenského dokumentárneho filmu.

Okrem toho je pre nich charakteristická voľba originálnych či prinajmenšom inovatívne aktualizačných tém, vďaka ktorým si v pozícii debutantiek získali dôveru producentov a producentiek, aby filmy zastrešili. Ďalšími dôvodmi na získanie podpory od produkčných spoločností sú napríklad ocenené študentské filmy či krátkometrážne filmy v rámci dokumentárnych cyklov, kam producenti a producentky oslovujú primárne začínajúcich režisérov a režisérky.

V ich debutových filmov vybraných režisérok je viditeľný výrazný autorský rukopis, ktorý je výsledkom dôsledného premýšľania a voľby režijných metód a foriem spracovania. Najmladšie režisérky často pracujú s inscenáciou a štylizáciou, pričom vychádzajú zo svojich vopred naplánovaných scenárov alebo scénosledov, ktoré vychádzajú z pozorovania každodenných životov protagonistov. Forma filmu sa následne prispôsobuje obsahu a cieľu zdelenia. V rámci prípravy si plánujú jednotlivé postavy, dej, jednotlivé scény a ich význam v rámci celkového filmu – na základe toho následne pracujú s protagonistami, ktorých v mene dejovosti štylizujú (napríklad v témach rozhovorov) alebo umiestňujú do špecifických situácií či prostredí, s ktorými interagujú. Precízne plánovanie, ktorého dôležitosť sa akcentovala najmä počas štúdia na VŠMU, je zároveň dôvodom, prečo ich filmy fungujú ako konzistentné celky, a to nielen z hľadiska narácie, ale aj po vizuálnej stránke.

Súčasný dokumentárny film sa aj vďaka kvalitatívnym posunom etabloval ako pevná súčasť ponuky v kinodistribúcii – jeho propagácii sa venujú viaceré distribučné spoločnosti, avšak vznik subjektu, ktorý sa naň výsostne zameriava, pomohlo autorský dokumentárny film o to viac spopularizovať. Distribučná spoločnosť *Film Expanded* distribuuje a aktuálnymi marketingovými stratégiami propaguje takmer všetky výrazné diela najmladšej generácie

dokumentaristov a dokumentaristiek. To je zároveň ich spoločný rys, ktorý ich ako generáciu, aj v rámci siete novovzniknutých vzťahov, spája.

## Summary

Directors Lucia Kašová, Barbora Sliepková and Mária Pinčíková are the core of the youngest generation of Slovak documentary film, which will most likely fulfill its potential in the upcoming years – it has all the prerequisites for that. Influential institutional education at VŠMU, which, through a teaching staff composed of directors from Generation 90, co-shapes the work of the youngest generation towards high-quality and audience-successful (debut) works, often as a part of the international area as well.

At the same time, a network of relationships and cooperation is created during university studies, which is reflected primarily in the poetics of the works of the youngest generation of documentary filmmakers – quality cameramen, editors and other similar professions now (unlike in the previous period) want to participate in the production of documentary films. The quality of the stylistic processing of the films is also a key common feature for all three female directors, as well as other representatives of contemporary Slovak documentary film.

In addition, they are characterized by the choice of original or at least innovatively updated topics, thanks to which, in the position of debutantes, they gained the trust of producers to cover the films. Other reasons for obtaining support from production companies are, for example, award-winning student films or short films within documentary cycles, where producers primarily approach beginning directors.

In debut films by selected female directors, a distinctive author's handwriting is visible, which is the result of careful thinking and the choice of directing methods and forms of processing. The youngest female directors often work with staging and styling, starting from their pre-planned scripts or sequences that are based on observing the everyday lives of the protagonists. The form of the film is subsequently adapted to the content and its purpose. As part of the preparation, they plan the individual characters, the plot, the individual scenes and their meaning within the overall film – based on this, they work with the protagonists, whom they stylize in the name of the plot (for example, in the topics of interviews) or place them in specific situations or environments with which they interact. Precise planning, the importance of which was emphasized especially during their studies at VŠMU, is also the reason why



their films work as consistent units, not only from within the narration, but also from the visual side.

Thanks to qualitative changes, the current documentary film has established itself as a solid part of the offer in cinema distribution – several distribution companies are dedicated to its promotion, but the establishment of a distribution company that focuses exclusively on documentary film, helped to popularize the contemporary documentary film even more. The distribution company *Film Expanded* distributes and applies marketing strategies to promote almost all significant works of the youngest generation of documentary filmmakers. This is also their common feature, which unites them as a generation, even within the network of newly formed relationships.

## Zoznam použitých zdrojov

### 1. Knižné monografie a zborníky

BRANKO, Pavel. *Vyjadrovacie prostriedky, realizačné a tvorivé postupy v dokumentárnom filme*. Bratislava: Osvetový ústav v Bratislave, 1971.

BORDWELL, David, Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu. Uvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 9788073312176.

BROŽ, Jaroslav, Ljubomír OLIVA (ed). *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963.

ČESÁLKOVÁ, Lucie (ed). *Generace Jihlava*. Brno: Větrné mlýny, 2014. ISBN 9788073313326.

DUDKOVÁ, Jana. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd , 2011. ISBN 9788089439133.

FERENČÚHOVÁ, Mária (ed). *Dokumentárny film v krajinách V4*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014. ISBN 9788089439652.

FERENČUHOVÁ, Mária, Katarína MIŠÍKOVÁ. (ed). *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2015. miší.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 8073310236.

KHO LIM, Michael. *Philippine Cinema and the Cultural Economy of Distribution*. Palgrave Macmillan, 2019. ISBN 9783030036072.

KOKEŠ, Radomír. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN 9788021077560.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2022. ISBN 9788073316068.

OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ (ed). *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 9788024616186.

PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015. ISBN 9788089550241.

PAŠTÉKOVÁ, Jelena (ed). *Slovenský film v roku 2020*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2022. ISBN 9788085187915.

SLOVÁKOVÁ, Andrea (ed). *Sborník DO II*. Jihlava: JSAF, 2004. ISBN 809035131X.

## 2. Príspevky v periodikách

AALTONEN, Jouko. Script as a hypothesis: Scriptwriting for documentary film. *Journal of Screenwriting*. Marec 2017, roč. 8, č. 1. ISSN 17597145.

BOSÁKOVÁ, Žofia. Generácia 90. *Slovenské divadlo*. 2016, roč. 64, č. 4. ISSN 13368605.

BRANKO, Pavel. Slovenský dokumentárny film – Generácia 90. *Film.sk*. 2004, roč. 5, č. 2. ISSN 13358286.

DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforace. Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. *Illuminace*. 2012, roč. 25, č. 2. ISSN 25709267.

DUDKOVÁ, Jana. Posuvné hranice. Témy a hybridné žánre v ranej tvorbe Viery Čákanyovej. *Kino-ikon*. August 2023, roč. 27, č. 1. ISSN 13351893.

DUDKOVÁ, Jana. Umelé a umelecké v post-antropocentrickej trilógii Viery Čákanyovej. *Slovenské divadlo*. 2023, roč. 71, č. 1. ISSN 13368605.

FERENČÚHOVÁ, Mária. Filmová choreografia – od jednotlivca k celku. *Film.sk*. November 2021, roč. 22, č. 11. ISSN 13358286.

FERENČÚHOVÁ, Mária. Línie, vrásky a hranice mesta. *Film.sk*. November 2021, roč. 22, č. 11. ISSN 13358286.

FERENČÚHOVÁ, Mária. Svetové ambície slovenského dokumentu. *Film.sk*. Január 2022, roč. 23, č. 1. ISSN 13358286.

HUČKO, Tomáš. Generačná obmena a nové i pretrvávajúce tendencie v slovenskom dokumentárnom filme. *Kino-ikon*. December 2022, roč. 26, č. 2. ISSN 13351893.

JELCHOVÁ, Jaroslava. Starec a prístav. *Film.sk*. Júl 2021, roč. 22, č. 7/8. ISSN 13358286.

KUPPERSCHMIDT, Betty. Multigeneration Employees: Strategies for Effective Management. *The Health Care Manager*. September 2000, roč. 19, č. 1. ISSN 1550512X.

MCCRINDLE, Mark, Emily WOLFINGER. Generations defined. *Ethos*. Január 2010, roč. 18, č. 1. ISSN 0091213.

MIŠÍKOVÁ, Katarína. Od experimentov k medailónom na niekoľko spôsobov. *Film.sk*. Január 2024, roč. 25, č. 1. ISSN 13358286.

NEMČEKOVÁ, Barbora. Portréty a tí druhí: slovenský dokumentárny film 2022. *Film.sk*. Január 2023, roč. 24, č. 1. ISSN 13358286.

SKUPA, Lukáš. Debut. *Cinepur*. Jún 2020, roč. 29, č. 129. ISSN 1213516X.

SKUPA, Lukáš. Jak se daří debutantům ve střední Evropě?. *Cinepur*. Jún 2020, roč. 29, č. 129. ISSN 1213516X.

TÓTHOVÁ, Roberta. Nástupová komisia má vždy pravdu. *Kapitál*. 12. júl 2021, roč. 5, č. 7. ISSN 25857851.

VLČEK, Miroslav. Čo si o Audiovizuálnom fonde a RTVS myslia producenti? Štúdia poľa súčasného slovenského distribučného dokumentu. *Slovenské divadlo*. 2021, roč. 69, č. 2. ISSN 13368605.

### 3. Odborné práce

VLČEK, Miroslav. Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná? Situačná analýza poľa nezávislého dokumentárneho filmu v kontexte financovania Audiovizuálnym fondom. Dizertačná práca, Brno: Masarykova univerzita, 2021.

### 4. Internetové zdroje

BILÍKOVÁ, Laura. Režisérka Barbora Sliepková: Čiary majú potenciál začať diskusiu o verejnom priestore. *HMOTA*. 25. november 2021.

HUČKO, Tomáš. V príbehoch a osudoch ľudí hľadám odpovede na svoje otázky: Rozhovor s Petrom Kerekesom o filmoch, ktoré prekračujú druhové hranice. *DOKO*. Február 2012.

KINZL, Jan. Hledání svobody. *Dok.Revue*. 2. november 2021.

KREKOVIČ, Miloš. Po Ficovi urobila film o starom námorníkovi. Karibik teraz vyzerá ako pred dvadsiatimi rokmi, vraví Lucia Kašová. *Denník N*. 29. jún 2021.

NEMČEKOVÁ, Barbora. Tvorcovia filmu Na značky!: Keď máš svoje postavy rád, nemôžeš sa z nich vysmievať. *Denník N*. 25. august 2021.

PINČÍKOVÁ, Mária. Dôležitosť ľudskej vzájemnosti. *Dok.Revue*. 15. máj 2021.

PŇAČEKOVÁ, Alžbeta. Režisérka Lucia Kašová: Dá sa na Slovensku dokumentaristikou uživiť a čím ju prekvapil Robert Fico? *Hnonline.sk*. 23. október 2021.

REHÁK, Oliver. Ako vyzerá a ako znie súčasná Bratislava. *Denník N*. 9. november 2021.

SOTNÍK, Matej. Profesionálky filmu: Čím je vlastne filmové producentsvo? *Kapitál*. 7. jún 2021.

STRAKA, Adam. Distribútori na periférii záujmu počas pandemických rokov. *Kinečko*. 17. september 2022.

TÓTHOVÁ, Roberta. Recenzia filmu Čiary: Listovať v meste. *Pravda*. 24. november 2021.

## **5. Audiovizuálne zdroje**

SLOVÁKOVÁ, Andrea: 6. apríl 2022 (Bratislava), Panelová diskusia o slovenskom dokumentárnom filme 2021.

## **6. Rozhovory**

FERENČÚHOVÁ, Mária: 11. máj 2023 (online), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

KAŠOVÁ, Lucia: 1. jún 2024 (Bratislava), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

PINČÍKOVÁ, Mária: 23. máj 2024 (online), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

SLIEPKOVÁ, Barbora: 25. máj 2024 (online), rozhovor viedla Laura Bilíková (zvukový záznam je uložený v osobnom archíve).

## **7. Webové stránky**

DOKweb: Barbora Sliepková.

Film Expanded: FREM.

Film Expanded: The Sailor.

Fojé.

Hitchhiker Cinema: O nás.

Mária Pinčíková – portfolio.

MFDF Ji.hlava: Čiary.

PubRes: O nás.

Správa o stave slovenskej audiovizie 2021.

Toxpro: O nás.

VŠMU: Ateliér dokumentárnej tvorby.

## Filmografia

### Citované audiovizuálne diela

- *66 sezón* (66 sezón; Peter Kerekes, Slovensko, Česko, 2003)
- *Ako som sa stala partizánkou* (Ako som sa stala partizánkou; Vera Lacková, Slovensko, Česko, 2021)
- *Až do mesta Aš* (Až do mesta Aš; Iveta Grófová, Slovensko, Česko, 2012)
- *Berlín, symfónia veľkomesta* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt; Walter Ruttmann, Nemecko, 1927)

- *Betónová doba* (Betónová doba; Lucia Kašová, Slovensko, 2021)
- *Biela na bielej* (Biela na bielej; Viera Čákanyová, Slovensko, Česko, 2019)
- *Biele vrany a hrdinovia medzi nami* (Biele vrany a hrdinovia medzi nami; kolektív autorov a autoriek, Slovensko, 2018)
- *Budujeme Slovensko* (Budujeme Slovensko; kolektív autorov a autoriek, Slovensko, 2017-2022)
- *Cenzorka* (Cenzorka; Peter Kerekes, Slovensko, Česko, Ukrajina, 2021)
- *Chlebičky – Český unikát* (Chlebičky – Český unikát; Mária Pinčíková, Slovensko, 2016)
- *Comeback* (Comeback; Miro Remo, Slovensko, 2014)
- *Český žurnál* (Český žurnál; kolektív autorov a autoriek, Česko, 2013-2020)
- *Čiary* (Čiary; Barbora Sliepková, Slovensko, 2021)
- *De luxe* (De luxe; Mária Pinčíková, Slovensko, 2016)
- *Everest – najťažšia cesta* (Everest – najťažšia cesta; Pavol Barabáš, Slovensko, 2020)
- *Expremiéři* (Expremiéři; kolektív autorov a autoriek, Slovensko, 2018)
- *Feldívek – Horná zem* (Feldívek – Horná zem; Vladislava Plančíková, Slovensko, Česko, 2014)
- *Fetiše...* (Fetiše...; kolektív autorov a autoriek, Slovensko, 2014-2023)
- *FREM* (FREM; Viera Čákanyová, Slovensko, Česko, 2019)
- *Hotel Úsvit* (Hotel Úsvit; Mária Rumanová, Slovensko, 2016)
- *Hrana – 4 filmy o Marekovi Brezovskom* (Hrana – 4 filmy o Marekovi Brezovskom; Patrik Lančarič, Slovensko, 2014)
- *Ikony* (Ikony; kolektív autorov a autoriek, Slovensko, 2020)
- *Iné svety* (Iné svety; Marko Škop, Slovensko, 2006)
- *Kanopí* (Kanopí; Lucia Kašová, Slovensko, 2014)
- *Každá minúta života* (Každá minúta života; Erika Hníková, Česko, Slovensko, 2021)
- *Komúna* (Komúna; Jakub Julény, Slovensko, Česko, 2020)
- *Mečiar* (Mečiar; Tereza Nvotová, Slovensko, Česko, 2017)
- *Mocní* (Mocní; Mária Pinčíková, Slovensko, 2016)
- *Môj emigrant* (Môj emigrant; kolektív autorov a autoriek, Slovensko, 2022)
- *My zdes* (My zdes; Jaroslav Vojtek, Slovensko, 2005)
- *Na značky!* (Na značky!; Mária Pinčíková, Slovensko, Česko, 2021)



- *Neviditeľná* (Neviditeľná; Maia Martiniak, Slovensko, 2021)
- *Nový život* (Nový život; Adam Olša, Česko, Slovensko, 2012)
- *O sestre* (O sestre; Barbora Sliepková, Slovensko, 2016)
- *Orchester z krajiny ticha* (Orchester z krajiny ticha; Lucia Kašová, Slovensko, 2020)
- *Pandémia SK* (Pandémia SK; kolektív autorov a autoriek, Slovensko, 2021)
- *Poznámky z Eremocénu* (Poznámky z Eremocénu; Viera Čákanyová, Slovensko, Česko, 2023)
- *Pozor, padá SNG!* (Pozor, padá SNG!; Jana Durajová, Lena Kušnieriková, Slovensko, 2023)
- *Rho* (Rho; Mária Pinčíková, Slovensko, 2015)
- *Slepé lásky* (Slepé lásky; Juraj Lehotský, Slovensko, 2008)
- *Tempos* (Tempos; Nazarij Kľujev, Roman Kelemen, Maxim Kľujev, Slovensko, 2020)
- *The Sailor* (The Sailor; Lucia Kašová, Slovensko, 2021)
- *Územie fantázie* (Územie fantázie; Paula Maľárová, Slovensko, 2023)
- *Zlatá zem* (Zlatá zem; Dominik Jursa, Slovensko, 2020)

## **Príloha č. 1 – rozhovor s Luciou Kašovou**

### **Ako sa na svoj debutový film *The Sailor* pozeráš tak s odstupom?**

Ťažko povedať. Je super, že vznikol, ale aj keď som ho dokončila, tak som mala pocit, že mám spravenú perfektnú štúdiu prostredia a môžeme ísť točiť ešte raz.

### **Más pocit, že tam niečo chýba?**

V podstate áno, ale dokumentárny film pracuje s realitou, takže to závisí od toho, kam ťa tá realita pustí. Nie je to hraný film, nič nie je tak, ako si to vymyslíš a ako si to napíšeš.

Niekedy je to lepšie, niekedy horšie, niekedy sú to kompromisy či rozhodnutia za pochodu. Ale v jednom momente treba natáčanie ukončiť a zmieriť sa s tým, čo tam je a čo tam nie je. A často tie najobľúbenejšie zábery odtiaľ vypadnú, pretože nesedia do celku. A potom už len treba mať dobrého strihača.

### **A mala si dobrého strihača?**

Vynikajúceho, Romana Kelemena.

### **A teraz pracuješ na niečom novom?**

To máme s Barborou spoločné, pripravujeme poviedkový film o ekologických katastrofách na Slovensku.

### **To bude zaujímavé vidieť rôzne prístupy k podobnej téme.**

Presne. Viera napríklad robí animovanú počítačovú hru. Ja robím Strážske, sledujem to počas 4 ročných období. A bude to spolovice o ľuďoch a o jeleňoch. Tam je obrovská fabrika a všade v okolí malebné dedinky a krásna príroda, ktorá pôsobí nezávadne. A pritom sa tam deje najhoršia katastrofa na celom svete.

### **Viem, že ti je téma námorníctva blízka, lebo si sama námorníčka. Ako si nad témou premýšľala z hľadiska formy?**

Podľa mňa si každá téma vyberá svoju formu. Toto boli rozprávania starého námorníka, a síce sme tam mali nejaké režirované situácie, aby to malo nejaký dej a vývoj, ale v podstate to bolo jeho zamyslenie na konci života. Ako sa naň s odstupom času pozerá niekto, kto išiel do úplných extrémov. A tá forma vychádza z toho, ako som sa s ním stretla a rozprávala. Z toho, aký bol.

### **Takže si k nej dospela prostredníctvom rozhovorov.**

Mali sme tam aj metaforu prírody, ktorá rozhoduje o živote a smrti. A my s tým nevieme nič spraviť. Vo filme ju reprezentujú prichádzajúce hurikány.

### **Čo bolo pre teba v rámci príprav dôležité?**

Pre mňa bolo veľmi dôležité zachytiť čas starého človeka. Keď sme točili, tak mal 83 rokov a ten biologický čas starých ľudí je úplne iný. Väčšinou sú na pomedzí reality a spomienok, viac menej vo svojej hlave, spia aj cez deň, tak sa im to celé kríži. Takže som v tom filme chcela vybudovať časovú realitu starého človeka, ktorú sme nastolili tým prvým veľmi dlhým

záberom. Na lodi sme chceli vytvoriť svet jeho myšlienok, ale potom, keď vychádza na breh, tak to už je v reálnom čase. V podstate jednoduchá forma. Portrétový film, nič zložité.

### **Čo ťa všeobecne vo filme zaujíma najviac? Snaha priblížiť sa ľuďom?**

Priblížiť sa k ľuďom je fajn, pretože z toho veľa získavaš, ale aj dávaš. Ale filmy, ktoré teraz pripravujem, sú skôr aktivistické.

### **Ale vždy sa ti tam premietajú vyššie témy, aj keď je to napríklad o človeku.**

Určite áno, pretože ten človek je zástupný motív. Vždy musíš nájsť nejakú tému za tým, o čom sa naozaj rozpráva cez toho človeka. A podľa mňa bol Johnson ideálny prípad niekoho, kto celý život išiel na 150 percent, mal na háku celú spoločnosť, ale kam sa vlastne dostal? Kam vedie tá absolútna sloboda?

Okrem toho si myslím, že sa až príliš tabuizuje staroba. Starí ľudia sú úplne na okraji a nevieme o nich v podstate nič. Takisto smrť je veľmi tabuizovaná, nie je to súčasťou nášho vnímania a prežívania. Je dôležité sa tým zaoberať, všetkých nás to čaká, všetci to budeme riešiť. O tom sa podľa mňa malo rozprávať.

### **A tieto témy sa do toho pridali až v procese príprav filmu?**

Nie, hneď na začiatku. To je vždy veľmi dlhý vývoj. Keď to píšeš, tak si tú tému musíš rozobrať na súčiastky, nájsť tam tie motívy a metafory. Až potom točiť. A potom dúfaš, že sa ti tam z nich podarí dostať aspoň 7 z 10.

### **Takže ty si napíšeš námet a potom ho rozpracuješ do scenáru?**

Áno, a potom ho prepisuješ a prepisuješ a prepisuješ.

### **A ako vyzerá tvoj scenár?**

Väčšinou mám iba obrazy popísané štyrmi až piatimi vetami, že čo sa tam deje a aký to má význam pre príbeh, ale potom, keď točíme jednotlivé scény, tak deň až dva predtým si napíšem scenár špeciálne pre ne a tie obrazy rozpíšem. Musím si upratať, aké pohľady použijem, akým spôsobom sa bude točiť. Tie rozhodnutia o forme filmu sú väčšinou na začiatku nakrúcania. Pretože nechytíš kameru a nejdeš točiť hocičo, musíš si určiť mantinely,

v ktorých sa budeš pohybovať a čím viac mantinelov máš, tak tým si, paradoxne, kreatívnejšia.

### **Takže vždy presne vieš, čo ideš robiť a potom to piluješ do dokonalosti?**

Treba si tú formu a prostriedky určiť vopred. A na základe toho sa snažíš hľadať metafory v tých svojich mantineloch a záberoch. A to je veľmi obmedzujúce, lebo veľakrát si v situácii, že by stačilo chytiť kameru do ruky a zrazu by si tú emóciu sprostredkovala omnoho lepšie, než tým, čo si si určila na začiatku. Ale zas by sme to nemohli natočiť inak než zvyšok filmu.

### **A stáva sa ti niekedy, že tú formu musíš zmeniť?**

Áno, napríklad teraz točím svoj druhý film v Afrike. Je to o rozdelenej spoločnosti v blízkej budúcnosti, bohatý ľudia, ktorí žijú za plotom, majú krásne kanadské trávniky a veľké domy. A potom je tam druhá strana, za plotom s devastovanou prírodou a usadlosti, ktoré volajú township. A my sme chceli obidve časti točiť staticky, ale vôbec to nefunguje. Keď sme vonku za tým múrom, tak tá kamera musí byť účastná, musí sa správať úplne inak.

Úplne všetko sa nedá naplánovať a niekedy niečo nevyjde. Aj keď máš svoju utkvélú predstavu, že to musí byť presne takto, ale potom keď to natočíš a pozrieš sa na to v strižni, tak si pred svojím egom musíš priznať, že to nefunguje. A potom na to treba ísť inak.

### **A je precízne plánovanie bežný prístup v dokumentaristike?**

Učia nás to na škole. To boli tie školské chyby, že keď máš nejakú myšlienku a teraz len bezhlavo točíš, tak potom v strižni si totálne stratená. A tá pôvodná myšlienka sa ti tam nakoniec ani neukáže. Niekedy ju možno nájdeš, ale musíš sa prehrabávať tonou nevyhovujúceho materiálu. A to je úplné peklo.

Už na škole sme sa naučili, že takto sa to robiť nemá, špeciálne ja, Mária a Barbora. Musíš si na základe tej myšlienky určiť dormu a potom sa jej držať. Všetky dobré filmy majú presne určenú formu, väčšinou na každý detail. Veľmi málo dobrých filmov vzniklo len tak, možno Třeštíkovej, ale to je vďaka tomu, že jednu tému sleduje aj 15 rokov a vždy je tam silný príbeh.

Alebo napríklad Zuza Piussi bola geniálna v tom, že ona si dala štekličky a krátku sukničku a s tým jej hláskom a kamerou v ruke išla natáčať. Ale tiež si určila formu, že ona potrebuje z

tých ľudí dostať informácie, a tým pádom ju oni nemôžu vnímať ako ohrozenie. Tak ona sa ich pýtala blbé otázky a nenápadne si držala tú kameru a nikto sa ňou necítil byť ohrozený. Pre nich to bola len nejaká hlúpučká blondínka, ktorá sa pýtala otázky, oni sa pri nej rozprávali a ona z toho potom spravila film.

Takže v podstate aj ona si na začiatku určila formu, že je dôležitejšie z nich dostať tie informácie než mať pekné zábery.

**Ale pre teba je vizuálna stránka pomerne dôležitá.**

Áno, pretože film je vizuálne médium.

**Mávaš dlhodobé spolupráce s kameramanmi?**

Ja točím primárne s kameramanom Martinom Jurčim, už na škole sme spolu točili všetky filmy. Veľmi dobre si rozumieme. Len sa na neho pozriem a on presne vie, čo má spraviť. Vždy je to o ľuďoch, ale na Slovensku máme veľa šikovných kameramanov.

**Spomínala si, že zopár scén bolo v *The Sailor* režírovaných, ako pracuješ s inscenáciou?**

Väčšinu času presviedčam ľudí, aby robili to, čo nechcú robiť. Niekedy sa smejeme, že my točíme hraný film za omnoho menší rozpočet. Takže tie veci, ktoré si ja vymyslím, sú v podstate hrané scény. Ale nikdy protagonistom nedávam dialógy, skôr sa s nimi rozprávam o tom, čo je pre mňa dôležité a aký to má pre film význam. A oni potom, keď ma majú radi, robia to, čo chcem.

**Takže ty vieš, čo a kedy chceš v tom filme mať, a keď to oni nepovedia sami, tak ich k tomu nasmeruješ?**

Napríklad, keď si vezmeme Johnsona, tak tam bola scéna, keď som potrebovala, aby s jeho kamošom Gusom riešili opravu motora. Takže my sme setli scénu a prostredie, vysvetlila som im, čo majú robiť a potom sa odohrala tá scéna. A keď to nebolo dobré, tak sme to spravili ešte raz a potom ešte raz, ale vždy som ich nechala voľne sa rozprávať aspoň 4-5 minút.

**Máš nejaké špecifické postupy, ktoré definujú tvoj rukopis?**

Moje filmy sú možno viac režírované a potrpím si na estetiku. Nikdy nepoužívam ručnú kameru, pretože podľa mňa film je film. Ale je jasné, že keď sa natáča v nejakom vojnovom

konflikte ako to robí Juro Mravec, tak to má opodstatnenie. Ale je veľmi málo tém, ktoré si takúto formu žiadajú a podľa mňa sa ňou robí nadbytočne veľa filmov. Tí ľudia si to nepremyslia dopredu.

**Myslíš si, že novú generáciu formovala katedra dokumentu na škole?**

Áno, lebo tam prebehla generačná obmena. Na ostatných katedrách, napríklad na kamere, učia ľudia, ktorí majú 70 rokov a do konca života budú na tej škole. A tí študenti sú z toho frustrovaní. V našom prípade tá generačná obmena nastala, keď odišiel Hanák, on sa držal tej pravdy a tradicionalistickej dokumentárnej školy. Teraz je tam nová generácia profesorov, ktorí sú stále aktívni tvorcovia a vedia tie postupy dobre vysvetliť. Každý z nich je iný, preto si študenti môžu vybrať, kto im sedí najviac.

**A ty si mala koho?**

Ja som mala Kirchhoffa celý čas.

**Takže školu hodnotíš pozitívne? V jednom rozhovore si spomínala, že si na ňu nastúpila s jasnou víziou.**

Áno, zároveň ja som z nášho ročníka, kde nás bolo 7, skončila jediná. Najväčší problém študentov, ktorí tam išli hneď po strednej je, že nemali témy, nevedeli, o čom majú točiť. A potom točia filmy o tom, že nevedia, o čom majú točiť. Keby som to študovala v 20 rokoch, tak by som sa na to tiež možno vykašlala.

**A čo ťa priviedlo k dokumentárnemu filmu?**

Predtým som pracovala v produkcii, ale vždy som chcela natáčať filmy. Skúšala som to aj sama, natočila som krátky film, ktorý som si aj postrihala, no vytrápila som sa na tom. Tak som si povedala, že to nemôžem robiť, dokým sa to poriadne nenaučím. Takže škola bola jediná voľba.

**A po škole si hneď začala pripravovať film *The Sailor*?**

Ja som ešte ani neskončila školu a už sme boli v polke natáčania. Napísala som si štipendium a za pár korún sme išli s malým tímom zo školy natáčať tú prvú časť. Niečo sme z toho postrihali a dávalo to zmysel. Tak sa k tomu pridala producent, žiadali sme grant na produkciu a potom sme tam išli už vo väčšom tíme.

### **Ako vnímaš pozíciu debutantov?**

Podľa mňa je filmárska komunita veľmi prajná. Všetci ti držia palce a pomáhajú ti, pretože chcú, aby si natočila dobrý film.

### **A z pozície produkčných spoločností?**

Keď máš debut je to ťažšie, pretože veľa produkčných spoločností neverí mladým umelcom, takže sa tam treba nejako prebojovať. Ale potom to už ide ľahko, od prvej myšlienky vlastne pracuješ s producentom.

### **Aká bola spolupráca s produkčnou spoločnosťou *Toxpro*?**

Dobrá, to boli v podstate tiež ako decká zo školy, tá istá generácia. Producent vlastne reprezentuje film pred medzinárodným prostredím, hovorí s potencionálnymi koproducentami a festivalmi. Má na starosti celú komunikáciu a následne aj predaj filmu. Je to zároveň skvelé odľahčenie, keď si niekto robí svoju prácu dobre, tak to môžem ako režisérka vypustiť.

Tiež sú v tomto ohľade dôležité feedbacky. Čím viac ľudí s tebou tú myšlienku rieši, tým viac nápadov príde, takže je dobré, že to niekto rámcuje.

### **A pokračuješ s nimi aj v ďalších projektoch?**

Nie, ja mám na každý film iného, pretože si myslím, že je kontraproduktívne, aby jeden producent zastupoval v rovnaký čas dva filmy. A potom obidva robil napoly.

### **Strieđaš spolupracovníkov aj na iných pozíciách?**

Strihačov tiež mením, pretože s nimi je to vždy pomerne intenzívne. S jednou mojou strihačkou sme raz strihali 3 projekty naraz a potom sme sa nemohli rok vidieť. Mám takých 3-4 takých obľúbených strihačov, s ktorými si rozumiem a strieďam ich.

### **V strižni vlastne vzniká ten film tak trochu nanovo, nie?**

Ty si to vlastne natočíš podľa svojho scenára, ale potom, keď prídeš do strižne, to musíš celé zahodiť a pozrieť sa na to s niekým, kto je tým celým nezaťažený. Pretože ty máš v hlave všetky tie vzťahy, ale strihač je čerstvé oko, ktoré vidí iba ten materiál. A povie ti, čo tam vidí a nevidí, pretože ja si často neuvedomím, že tam vidím aj veci, ktoré sa stali napríklad mimo kamier. Takže si pozrieš natočený materiál a podľa neho nanovo skladáš scenár.

**Aká bola pre teba spolupráca s distribučnou spoločnosťou *Film Expanded*? Vnímaš, že filmy potrebujú dobrý marketing, aby prilákali divákov a diváčky?**

Trochu mi vadilo, že sa stále pohybujeme v jednej komunite, *Film Expanded* má podľa mňa malý dosah. Keď som bývala v Londýne, tak bolo super, že sme tam mali jedno malé kinečko, kde sa to nevnímalo, že ideš do kina na film, ale na event. Napríklad tam hrala nejaká kapela alebo tam bola diskusia s režisérom a podobne. Tam to ľudia vnímajú ako plnohodnotný večerný program.

A to podľa mňa u nás ešte chýba. *Film Expanded* sa to v podstate snaží robiť, ale je to pre veľmi malú komunitu ľudí, ktorí by si ten film aj tak pozreli. Eventová distribúcia je podľa mňa dôležitá v tom, aby zachytila ľudí, ktorí by sa k nemu inak nedostali. Treba si to len dobre zacieliť.

Napríklad v prípade môjho *Sailora* som im hovorila, že máme jachtárske spolky po celom Slovensku, ktoré stačilo osloviť a urobiť im premietanie filmu s diskusiou. Ale nespravili to. Aj *Máriin* film bol z hľadiska distribúcie nevyužitý, pretože spolky Sokolov sú perfektný network ľudí, na ktorých vieš dosiahnuť. Z hľadiska distribúcie by sa to dostalo k ľuďom, ktorí by si to inak nepozreli.

**Nie sú to okrajové témy. Majú potenciál zaujať publikum, ktoré bežne dokumentárne filmy nepozera.**

Väčšina distribučných spoločností má jednu mustru, ktorú používajú na všetky filmy, ale každý treba komunikovať úplne inak. Je to ale veľa roboty, nikomu sa to nechce robiť. Nestačí len zavolať ľuďom, s ktorými väčšinou robíš, oblepiť Bratislavu plagátmi a je to. Vždy ti na to prídu tí istí ľudia, keď nič nezmeníš.

**Máš pocit, že sa na slovenskej dokumentárnej scéne zmenilo?**

Podľa mňa áno, teraz je veľmi veľa talentovaných mladých tvorcov. Ale aj generácia našich profesorov stále chrlí jeden výborný film za druhým. Situácia je omnoho lepšia ako s hraným filmom.



### **Mávate aj veľa úspechov v zahraničí.**

To je ďalšia vec. Pri grantoch sú za to nejaké body navyše, ale nie je to záruka, že na ďalší film dostaneš peniaze. A musíš mať peniaze z domovskej krajiny, aby si mohla riešiť koprodukcie, bez toho to nejde.

Ešte je veľkou témou RTVS, ktorá by v tomto ohľade mala byť naším partnerom. Buď vstúpi do koprodukcie, tým pádom o nich dostaneš viac peňazí, alebo sú partnerom filmu a kúpia si práva na odvysielanie filmu. A väčšinou musíš mať domáci fond a domáceho vysielateľa, aby si film mohla koprodukovať alebo predat' licenciu iným televíziám. Ale to je náš dlhodobý problém, že RTVS je podfinancovaná a niekedy tie filmy púšťa na Dvojke o jedenástej večer.

RTVS by mala podporovať domáce prostredie a slovenskú produkciu, zároveň je spolu s Audiovizuálnym fondom hlavným zdrojom financovania našich filmov. A bude to ešte horšie.

### **Formovala ťa nejakým spôsobom najmladšia generácia a tvoje spoludebutantky?**

Určite áno. My sme aj s Máriou spolu študovali prvé tri roky. Spoločne sme rozmýšľali nad tými filmami, bavili sme sa o tom, skúšali si rôzne prístupy. Aj v tých ateliéroch si navzájom feedbackujete a analyzujete filmy. A hovoríte si nápady.

A teraz sme konečne založili Asociáciu slovenského dokumentárneho filmu. Jej hlavným cieľom je, aby sme ako dokumentaristi vystupovali jednotne a s väčšou váhou, napríklad aj voči inštitúciám ako je RTVS a Audiovizuálny fond. Asociácie tiež menujú jedného človeka do rady Audiovizuálneho fondu. Dá sa teda trochu vplývať na to, akým smerom to pôjde.

### **To asi na Slovensku dosť chýbalo.**

Áno, existujú iné asociácie, napríklad producentov, kameramanov, strihačov, ale dokumentaristická chýbala. Som rada, že sa to stalo. Už je tam, myslím, 80 ľudí. Z rôznych oblastí. Zopár strihačov, producentov, kameramanov aj teoretikov, ktorí sa venujú dokumentárnemu filmu. Ale väčšina sú tvorcovia.

### **Teraz je aj trend, že je omnoho viac žien v dokumentaristike.**

Ženy to úplne ovládli. Predtým to bola mužská generácia, kde bolo veľmi málo žien, teraz sú takmer samé ženy. Ale boli aj predtým dokumentaristky, len sa možno nepresadili.

## **Mnoho žien natočilo jeden film a ďalej sa tá kariéra nerozvíjala.**

Je to pomerne zložitá, keď nemáš stály príjem. A keď chceš mať deti, potrebuješ niečo stabilnejšie, tak potom je to veľmi ťažké. Všetci do toho robíme aj televízne veci, rôzne 27-minútovky. Ja som robila *Ikony*, teraz robíme *Ikony 2*, potom robíme taký seriál o školstve. Tieto série sú skvelé, pretože sú to zároveň autorské filmy a každý diel má na starosti iný režisér, kde má pomerne veľkú slobodu.

## **A ich producenti väčšinou oslovujú mladých tvorcov.**

Áno, Peter Kerekes napríklad urobil cyklus *Budujeme Slovensko*, a to robili najmä študenti. A to je perfektné, pretože predtým nemali žiadne možnosti, kde by sa mohli realizovať. Chýba nám tu nejaký formát na pravidelnej báze, ktorý by bol financovaný verejnoprávnou televíziou ako je *Český žurnál*. To by určite rozvinulo naše prostredie, pretože to mladým tvorcom dáva prácu a možnosť vyskúšať si kratšie formáty.

Pretože napísať celovečerný film hneď po škole je dosť ťažké. Predtým je omnoho lepšie spraviť 4-5 takýchto 26-minútových filmov, nájsť vlastnú víziu a vyskúšať si rôzne štýly a formáty. Vďaka tomu budú v tvorbe omnoho istejší. Alebo byť veľmi zarytá a tvrdohlavá, presvedčená o sebe, čo veľa ľudí na začiatku nie je. Iba to skúšajú, nadobudnúť istotu sa však dá aj cvikom.

## **Príloha č. 2 – rozhovor s Barborou Sliepkovou**

### **Ako sa na svoj debutový film *Čiary* pozeráš s odstupom?**

Ja si veľmi vážim tú možnosť, že som si tesne po škole mohla vyskúšať profesionálne prostredie celovečerného filmu. A to mi určite pootváralo rôzne dvere a veľa ma to naučilo. A dnes, keď sa pozerám na ten film, som k nemu spätne láskavejšia. Ale v čase, keď som na ňom pracovala, bolo pre mňa veľmi ťažké ho dokončiť. Ale teším sa, keď sa ešte niekde raz za čas zjaví.

Teraz sme sa o tom rozprávali aj s kameramanom Maxom (Kľujevom), že ho vnímam ako nedokončený, ale to je taký typ filmu, ktorý je asi večne nedokončený. Vždy by sa dal nejakým reformovať a preformulovať a ďalej sa nad tými vecami zamýšľať alebo to nejakým iným

dotiahnúť. Ale zároveň je to istá časová konzerva. Nedávno sme s Maxom točili v Sky Parku a zamýšľali sme sa či tam všetky tie budovy boli, keď sme začali točiť *Čiary*. To mesto sa stále mení. A som rada, že sme ho v nejakom momente zachytili.

### **Máš pocit, že ti v tom filme niečo chýba?**

Dnes by som to už robila inak. Ale to je tým, že v nejakom momente treba to natáčanie skončiť a pracovať s tým materiálom, ktorý existuje a ten do niečoho vymodelovať. A toto bolo to, čo sme z toho vedeli vymodelovať najlepšie.

### **Zmenilo sa niečo v tvojom prístupe k dokumentárnemu filmu?**

Určite sú témy, ktoré mi prišli do života alebo také, ktoré dnes vnímam trochu inak. A mnohé z nich sú pre mňa momentálne dôležitejšie aj v rámci vnímania mesta, urbanizmu a Bratislavy. Taktiež aj skúsenosťami sa mi trochu zmenil prístup k natáčaniu.

Takže to myslím skôr tematicky, ale zároveň *Čiary* sú takým odtlačkom nášho vtedajšieho myšlienkového a sociálneho prostredia, v ktorom sa tematicky hýbeme. A je super, že sa stále vyvíjame a nebudeme dokola točiť jeden a ten istý film.

### **A momentálne pracuješ na nejakom filme?**

Ja som si po *Čiarách* trochu potrebovala oddýchnuť, nevedela som v tom hneď pokračovať. A veľa som rozmýšľala, či to vôbec zvládnem. Pretože keď sa pozrieš, v akom časovom rozmedzí majú slovenskí dokumentaristi svoje projekty, tak pokiaľ sa živia len réžiou, musia mať niekoľko projektov roztočených naraz. A to je pre mňa dosť náročné. Možno je to krok, ktorý treba v nejakom momente spraviť a súbežne pracovať na niekoľkých veciach, aby ti to finančne pokrylo život. Ale mňa bavia aj iné veci, ktoré pomedzi to robím a ktorými sa živím, preto som to nechcela unáhliť.

Ale teraz robíme s Luciou Kašovou a Vierou Čákanyovou (pôvodne tam bola aj Pinči, ale nakoniec z toho odstúpila) poviedkový film o najvýraznejších toxických skládkach na Slovensku. Cítim sa v tom trochu autorsky zablokovaná, ale budúci rok by to mohlo byť dokončené. Každá máme inú lokalitu a každá k tomu pristupujeme žánrovo inak a ja si tú formu ešte len hľadám. Možno je to tým, že som už dlhšie nič autorské netočila, tak som z toho dosť nervózna.

Ale okrem toho mám nejaké ďalšie témy, ktoré mám rozpísané a niečo si k nim načítavam, ale ešte nemám na ne podané štipendiá. Už sa ale pomaly nadýchavam, že by som to aj mohla spraviť.

### **Takže máš pocit, že si do toho prostredia profesionálneho filmu vhupla až príliš rýchlo?**

Vtedy som brala všetky príležitosti, či som bola alebo nebola pripravená. Cítila som, že to je vlastne jasné a logické, že do toho musím ísť. Ale počas natáčania *Čiar* sa mi veľa vecí kalibrovalo a učila som sa, čo a ako chcem povedať, a to aj v rámci štábu. A v tom som mala naozaj veľkú podporu od producentky. Aj keď som v istom období vyzerala, že ten film nedokončím, vždy ma vedela nakopnúť. A to si veľmi vážim, že to so mnou nevzdala.

### **Ako by si charakterizovala svoj autorský rukopis?**

Už v študentskom filme *O sestre* som si uvedomila, že pre mňa sú filmy o ľuďoch, o hľadaní a pozorovaní príbehov a naciťovaní sa na nich. Ale to je skrz to, aký som človek. Keď sme pripravovali workshopy *My Street Films*, tak som rozmýšľala, čo by mala byť moja téma. A zistila som, že je to práca s protagonistami. To je niečo tak živé a autentické, čo sa nejakým spôsobom premieta do tých filmov a vnímam to na nich veľmi citlivo. Uvedomujem si to aj spätne alebo keď robím iné veci, že to je niečo, čo ma naplňa. Zároveň to vie byť aj náročné, niekedy mám zas pocit, že to robiť neviem a ľudí sa bojím.

Pre mňa je teda dôležitý proces toho natáčania, proces komunikácie s protagonistami, so štábom a to spoločné hľadanie. Mám rada ten pocit, keď sa točí, niečo sa udeje a presne viem, že to stačí. Ale môj názor na to, čo je dôležité vo filme, sa mení. Zároveň je pre mňa nevyhnutné mať silnú východziu tému, ktorá mi je blízka, aby som vôbec mala dôvod na tom filme robiť.

Neviem úplne povedať môj manifest. Ale milujem experimentálne filmy, esejistický prístup, rôzne veci ma vedia absolútne nadchnúť. Spätne však vidím, že som si toho až tak veľa autorsky nevyskúšala, čo sa týka iných metód. Takže to ma možno čaká.

### **Takže sa ti v tvorbe prelína viacero postupov.**

Áno, napríklad sa živím aj tým, že robím na jednej publicistickej relácii na RTVS – volá sa *Cesta* a je o živote so zdravotným znevýhodnením. A to je úplne štandardná jednoduchá publicistika, kedy za dva dni treba natočiť 26-minútkovku, čo znamená, že si posadiš človeka, snažíš sa mu dať svoj čas a v rámci možností aj mentálnu kapacitu a emočný rozmer, aby si z neho niečo úctivo a ľudsky dostal.

Ale v podstate je to novinárčina. Ale zároveň nie je, keďže je to film a musíš tam mať obligátne zábery, keď niekoho poprosíš, aby niekam prešiel a spravil si kávu.

### **Takže si viac flexibilná, keďže robíš aj žurnalistické formáty?**

Ja si myslím, že publicistika a televízna práca sú rovnako dôležité. Práveže to mám dosť rada, lebo na tom je najpodstatnejšie to, že za niekým tá televízia prišla, niekoho príbeh si vypočula a odvysielala to v medziach morálno-etickom zásad. Je to verejnoprávna služba, ktorá tak má fungovať, takže ja mám publicistiku veľmi rada. Ale snažím si to tematicky prispôbiť a vyberať si témy, ktoré považujem za dôležité, napríklad štúdium na vysokej škole so zdravotným znevýhodnením alebo prístupnosť volieb a podobne.

### **Zároveň si spomínala, že rada pracuješ v kolektíve a obklopuješ sa ľuďmi, s ktorými sa ti dobre spolupracuje. Mávaš teda skôr dlhodobých spolupracovníkov?**

Áno, väčšinou keď niečo robím, oslovím kameramana Maxa, pretože mám v neho dôveru profesionálnu aj ľudskú. Zároveň sa pred ním nehanbím. Nehanbím sa nemať všetko premyslené a hľadať to. Napríklad aj keď mám blok, tak sa s ním stretnem na kávu a spolu to dokážeme vymyslieť. Pre mňa aj pre ten film sú tí ľudia zárukou toho, že sa dopracujeme k nejakému výsledku. A Max zároveň krásne točí a vieme sa vždy dobre dohodnúť.

Čo sa týka ostatných, tak veľmi rada robím so spolužiakmi zo školy, napríklad zvukárkou Denisou Uherovou zvuk, strihala som veľmi veľa vecí s Mátéčkom. Tá škola bola pre mňa hlavne o tom, že tam vznikli tieto priateľstvá, profesionálne a ľudské, ktoré trvajú dodnes a všetkým z nich veľmi fandiím. A vždy, keď si môžem vybrať spolupracovníkov, tak sa snažím pracovať s týmito ľuďmi.

### **Tento typ spolupráce ti pravdepodobne dáva aj veľkú slobodu v tom, že keď si rozumiete, tak vieš, že sa na nich môžeš spoľahnúť.**

Určite. Pamätám si, keď som prvýkrát robila vec mimo školy, to boli *Biele vrany a hrdinovia medzi nami*, to bola zároveň moja prvá skúsenosť s väčšou výrobou. Dovtedy som bola zvyknutá, že idem niekam so zvukárkou Denisou a s kameramanom alebo kameramankou. Boli sme malinký štáb, pri ktorom som sa vedela uvoľniť, pretože som vedela, kto čo robí.

Ale keď som mala prvý natáčací deň a na plac mi z profesionálnej produkcie prišiel zvukár, osvetľovač a produkčná, ktorých som nepoznala, tak som z toho bola vystresovaná. Vôbec som to potom nezvládla s tou protagonistkou. Musela som sa sústrediť aj na ten štáb a úlohovať ich, pričom väčšinou sa snažím skôr sústrediť na toho protagonistu a vytvoriť s nim

určitú atmosféru. Keď ju nemám, tak potom mi je trápne im hovoriť, aby spravili konkrétne veci, napríklad prešli sprava doľava. Ale keď sa navodí správna atmosféra, tak ten človek zrazu prejde aj sám. Zrazu je v tom zábere aj emócia aj autenticita.

Teraz je to zas úplne iné. Už som si na to zvykla, že sú tam iní ľudia a je to úplne iný prístup k práci. Rada sa rozprávam s ľuďmi z tých technických zložiek, ktorí chodia každý deň na inú výrobu, napríklad v pondelok na reklamu, v utorok na film. To je zas úplne iný skill.

### **A ako uvažuješ o jednotlivých scénach? Používaš scenár?**

To závisí od toho, čo točím. Kebyže idem robiť observačný projekt, tak si nenapíšem, čo presne sa stane v tom zábere. Ale väčšinou mám nejaký typ predstavy, s ktorou do toho idem, no nejaký scenár alebo scénosled si musím pre vlastné dobro nakresliť. Ale potom, keď učím na workshopoch, tak účastníctvu hovorím, že aj keď majú situáciu vymyslenú, tak je dôležité sa v nej zvedomiť a vnímať aj ďalšie podnety, ktoré prichádzajú. To je čaro toho dokumentu, že sa to môže udiť aj takto autenticky, ale aj hraného filmu, pokiaľ to niekto vie robiť.

### **Takže nepracuješ s inscenáciou nejakovo výrazne?**

Ono je v tom vždy trochu inscenácie. Ty si niekam toho človeka postavíš a vždy si dopredu vymyslíš, prečo točíš práve v tomto prostredí a prečo tú tému riešiš zrovna týmto spôsobom. Ale potom sa to môže udiť nejakovo inak, protagonisti začnú s niečím interagovať alebo prostredie môže príjemne prekvapiť.

Ale môžeme si to rozobrať aj na konkrétnych scénach. Keď si zoberiem Danku a scénu s 3D okuliarmi pred rozbúraným podhradím, tak to bolo, samozrejme, celé vymyslené. To je čistá inscenácia, ale zároveň toho protagonistu dostaneš do situácie, kedy je nútený uvažovať, čo tým vlastne chceš povedať. Ja som to zamýšľala čisto ako vizuálnu scénu, ale zrazu do toho Danko začal rozprávať. A vedela som, že máme záver filmu, cítila som to už v tom momente, keď sa to dialo. Takže aj tým, že vytvoríš nejaké prostredie, v ktorom sa to rozohráva, sa to stane alebo nestane.

Alebo potom je tu napríklad Blanka, s ktorou som strávila veľmi veľa času. Do filmu som sa snažila vybrať práve tie momenty, keď bola ticho a nevnímala ma, pretože inak ma veľmi vnímala a bola na mňa naviazaná. Aj keď to nie je vidieť vo filme, tak tam sa presne vytvoril ten vzťah, aby potom, keď som s ňou bola pár dní sama, prestala vnímať kameru, aby si robila svoje. To mi aj bývalý frajer hovoril, že všetci dokumentaristi sme vlastne manipulátori, takže je to tak.

## **V súčasnosti bývajú dokumentárne filmy priam až vizuálne perfektné. Ako uvažuješ o vizuáli filmu ty?**

Mávame o tom veľa debát. Napríklad, aký to má mať pocit. A potom je to o tom, či má ten kameraman alebo kameramanka podobné vizuálne videnie ako ty. Lebo ja aj často točím, ale je super, keď to má niekto v rukách, kto ti z toho prinesie ešte viac než by si si vedela predstaviť.

A zároveň aj technika ide rýchlo dopredu, tie kamery sú dnes už pomerne lacno prístupné. V tomto zas nie som úplne technokrat, nepotrebujem, aby sme točili na najdrahšie kamery. Ale vnímam, že dnes sú dokumentárne filmy krásne aj vďaka tomu, že sa technika vyvíja a zároveň to tí ľudia citlivo točia.

## **Akým spôsobom ťa v tvorbe ovplyvnilo štúdium na VŠMU?**

Mne VŠMU dala blízkych ľudí a kamarátov. To bolo pre mňa vždy najpodstatnejšie.

Ale teraz to veľa riešime s ľuďmi v mojom okolí, že ako to bolo na VŠMU nastavené, ako fungujú či nefungujú tie ateliéry, to je podľa mňa veľká téma. Ja sa k tomu staviam aj trochu kriticky skrz to, aký som z toho mala zážitok. Ale zároveň mám pocit, že som tej škole nedala toľko, pretože som pomedzi to veľa pracovala, keďže som sa potrebovala užiť.

Ja som mala rada niektoré teoretické predmety a prednášky, kde som mohla veľa naučiť o filme ako takom. Ale vždy som hovorila, že je škoda, že sme nemali viac filozofie alebo podobných podnetných vecí, ktoré by nás inšpirovali. Pretože všetci nakoniec v tých filmoch riešime veľké témy, ktoré si potom doháňame samoštúdiom. Takže to mi na tej škole trochu chýbalo.

A potom som mala pocit, že pokiaľ človek nebol veľká osobnosť, tak to pre neho nebolo jednoduché. Ja sa vlastne dodnes hanbím, keď stretnem Kirchoffa, Šulíka alebo Kerekesa. To sú také veľké osobnosti, ktoré sú možno viac osobnosťami ako pedagógmi. Zároveň je tam veľký tlak na autorstvo, kvôli ktorému niektorí spolužiaci odišli od filmu. Ale na druhú stranu je ten talk na mieste, keďže je to umelecká škola a majú tam z teba niečo dostať. Niekedy to ale nebolo jednoduché byť s tým veľkými osobnosťami, ktoré majú na všetko názor.

## **Inšpirovala ťa v niečom škola alebo napríklad konkrétny pedagóg?**

Určite áno. Vždy bolo zaujímavé počúvať Kirhhoffa s tým jeho obrovským intelektuálnym záberom, Kerekes de to. To sú múdri ľudia. Ja som si ich vždy veľmi vážila, že každý z nich má svoj osobitý prístup.

Prešla som si viacerými ateliérmi. Bola som aj u Kerekesa, u Kirhhoffa, u Valca pol roka a potom ešte aj u Vojteka. Tým pádom som si navnímala rôzne prístupy. Takže to je super, že tam je možné migrovať medzi ateliérmi. Vďaka tomu sa ti postupne kalibruje, čo je tebe vlastné a čo je možno mimo.

Okrem toho, my sme boli veľmi fajn ročník. To ma asi najviac ovplyvnilo, že sme si utvorili také silné kamarátstva, a to nielen v rámci dokumentu. Hovorili sme si ateliér ľútostivej tvorby, a to boli dokumentaristi a spriatelene profesie. (A pracovali sme spolu.) Pretože my, keď sme natúpili na školu, tak veľa ľudí nechcelo robiť dokumenty. Vládla predstava, že dokumentaristi si všetko točia sami. Kvalitní kameramani a strihači radšej pracovali na hraných filmoch. Ale vnímam, že v tie roky, keď som bola na škole, sa to začalo meniť. A teraz sú tam mladí šikovní ľudia, ktorí chcú robiť dokumenty, začalo to byť viac cool.

### **Aká bola spolupráca s *Hitchhiker Cinema* a producentkou Barbarou Janišovou Feglovou?**

Barbara je prísna, pedantná a perfekcionistka, ale zároveň je aj neuveriteľne ľudská a láskavá. Ja ju mám veľmi rada ako človeka a vždy mi dokáže pomôcť a poradiť. Počas práce na filme náš vzťah prerástol do priateľstva, ale zároveň som voči nej cítila obrovskú zodpovednosť kvôli tomu, že ona si svoju prácu robí veľmi poctivo.

Vždy ma vedela v tom procese nakopnúť a zároveň bola veľmi aktívna. Veľmi skoro si uvedomila, že potrebujem komunikovať priebežne, aby som dokázala verbalizovať svoje myšlienky. A aby som to nebola ja, ktorá sa jej neozýva dva alebo tri týždne, tak ona mi volala, ona ma tým sprevádzala, čo je pre ňu vlastne typické. Ona nie je typ producentky, ktorá iba sprocesuje formálne záležitosti a maximálne sa s tebou pobaví o téme. Chce byť súčasťou toho tvorivého procesu a podľa mňa práve to ju na tej práci baví. To bolo vidieť, aj keď robila s Julénom alebo keď teraz robí krátky film so svojím mužom.

Ona to jednoducho fakt prežíva a myslím si, že sa to odráža aj na tých projektoch, že to jednoducho potom má isté kvality aj ducha. Aj z podnikateľského hľadiska je veľmi dobre nastavená, chce ľudí odmeňovať férovo a načas a veci, ktoré si s ňou dohodneš, platia. A to je skvelé.



## **A k spolupráci na *Čiarách* si sa dostala cez Ingrid Mayerovú?**

Ingrid robí s Barbarou už dlhšie a myslím, že to bolo viazané na to, že som s filmom *O sestre* vyhrala Febiofest. Na *Čiarách* som pracovala už počas školy. Ešte som s Barbarou robila *Biele vrany a hrdinovia medzi nami*, na tom pracovali viacerí moji rovesníci. Lena Kušnieriková, Marek Franko a ďalší ľudia z môjho okolia.

## **Takže si mala príležitosti a možnosť pracovať na debute už počas školy, je to takto bežné?**

Mne sa zdá, že dnes už mladí ľudia nečakajú na to, že za nimi niekto príde. Neboja sa toho a sami si žiadajú o štipendia na vývoj, aby mohli začať robiť na svojich veciach. Ale áno, pre mňa to boli veľké príležitosti a je fajn, že producenti, ktorí robia tie dokumentárne série ako je Barbara alebo Kerekes, to dávajú mladým režisérom a režisérkam.

## **Vnímaš generačnú otázku alebo nové tendencie v slovenskom dokumentárnom filme?**

Hlavne ma teší, že nás je viac žien. Aj čo sa týka mladších ročníkov alebo takých, čo sú ešte na škole, máme veľmi veľa šikovných režisérok. Tie témy zároveň bývajú osobnejšie, možno sa toho ľudia konečne neboja. Veľmi sa teším na Ivanu Hucíkovú a jej film, ktorý bude o queer téme. To sú témy, ktoré by napríklad nemohli a podľa mňa ani nemali spracovať tí starší páni, pretože k tomu nemajú blízko. Ale tým, že sú u nás noví a mladí ľudia, ktorým sú blízke iné témy, tak sa do tých filmov premietajú.

Ešte sa na našej generácii odzrkadľuje to, že robíme s podobnými ľuďmi. Kameramani, postprodukcia a tak ďalej. Napríklad zvukár Michal Horváth robí postprodukciiu na veľmi veľa dokumentárnych filmoch. Je výborný a dokument ho jednoducho baví. On robil ešte s Marienkou Rumanovou. Takže toto máme spoločné, je to dosť o ľuďoch navôkol. A tí ľudia s nami radi robia.

## **Takže vzniká nová sieť spoluprác.**

Vyrástli sme spolu a zvykli sme si spolu aj robiť. Je to aj o tom, že keď máš možnosť ísť točiť a môžeš si vybrať, tak si nezoberieš zabehnutého kameramana o 10 alebo 20 rokov staršieho, ale skôr si zoberieš tých mladých ľudí. Hlavne my, ženy, to robievame, že sa snažíme dávať príležitosti mladším.

## **Prečo si sa rozhodla študovať dokumentárny film?**

Keď som išla na školu, tak som ešte nebola úplne cinefil, respektíve bola, ale ešte som nemala tak veľa filmov napozieraných. Ale vtedy som objavila DaFilms a pozrela si prvé filmy, Violu Ježkovú a podobné záležitosti, a bola som ohúrená. Dovtedy som iba písala a fotila, ale stále som hľadala, čo by mohol byť ten môj jazyk a cítila som, že vyjadrovanie sa filmom mi bude sedieť. Pretože všetci sa chceme nejako vyjadrovať, zapájať sa do sveta a mám pocit, že vo filme to viem pekne spojiť.

### **Príloha č. 3 – rozhovor s Máriou Pinčíkovou**

#### **Ako sa na svoj debutový film *Na značky!* pozeráš s odstupom?**

Ja ho vnímam ako môj magisterský film. Ako debut vnímam skôr to, čo budem robiť teraz – pripravujem hraný film. Ale ja som čistý dokument ani nikdy neurobila, vždy kombinujem autentické situácie s tými inscenovanými.

Film celkovo vnímam veľmi širokospektrálne, nemám rada rozdeľovanie na dokumentárny a hraný film. Pre mňa je to jednoducho film, pri ktorom môžeme používať rôzne režijné metódy. Napríklad používanie nehercov. Nevidím problém ani v tom, keď niečo zinscenujem v hranom, dokumentárnom či inom filme.

Potom to predstavuje skôr otázku morálno-etickú: Ak zobrazujem nejaký aktuálny problém v žurnalistickom formáte, vtedy zvolím dokumentárnu metódu, pretože by bolo zavadzajúce inscenovať. Ak inscenujem, tak je dôležité vedieť, čo tým chcem povedať, aby tam nevznikol morálno-etický problém. Aby to nebola propaganda. Tým pádom mne je úplne jedno, akým spôsobom sa dopracujem k tomu výsledku, pretože pre mňa je dôležité, čo tým chcem zdeliť divákovi.

Dobrym príkladom je napríklad Hanákov film 322, ktorý stojí presne na tej hranici – je to síce hraný film, ale zároveň je dokonalým obrazom doby. A vôbec mi nevadí, že je to spracované hranou metódou, pretože Hanák tým lepšie spracoval ten odkaz než mnohé dokumenty. Takže to závisí od toho, ako je to spracované a čo tým chcem povedať – niekedy vedia oveľa viac povedať hrané filmy a inokedy zase dokumenty. To závisí od toho, ako to uchopí režisér.

**Takže filmovú formu vnímaš skôr ako prostriedok, podľa ktorej si volíš režijné metódy?**

Pre mňa je film spôsobom komunikácie, je to ako druh jazyka. A to je skôr filozofická otázka. To znamená, že máme rôzne jazyky – máme verbálne a neverbálne spôsoby komunikácie, ale napríklad aj všetky druhy umenia sú istými spôsobmi komunikácie. Ja používam vizuálny jazyk, teda film. A používam ho podľa toho, aká bohatá je jeho slovná zásoba.

Kedysi bola slovná zásoba filmu veľmi úzka, no dnes sa rozširuje a obohacuje o nové hybridné formy. Aj preto mi príde v poriadku používať a kombinovať všetky tieto možnosti. Rovnako ako, keď sa ľudský jazyk obohacuje o nové slová. Ale zároveň môže (autor) používať aj tie archaické, pričom sa nimi vedome odkazuje na minulosť. Rovnako ako keď v dnešnej dobe filmár nakrúca na 8-milimetrový film. Alebo využíva novotvary, napríklad instagramové videá. Tie formy môže kombinovať, ale dôležité je vedieť, prečo to autor používa a čo tým chce povedať.

**Študovala si na viacerých vysokých školách. Myslíš, že aj tieto skúsenosti ti pomohli rozšíriť spôsoby, ako sa dá niečo zobraziť?**

Všetko je obohacovanie jazyka. A ja som postupne zistila, že mojím komunikačným kanálom je film. Predtým som študovala slovenský jazyk a literatúru, architektúru a fotografiu. Zistila som, že sa viem najlepšie vyjadrovať vizuálne, ale fotka mi prišla príliš plochá, tak som prirodzene prešla k filmu. A v ňom je aj tá architektúra, aj fotografia, všetko. Príde mi to ako skvelý synkretizmus.

**A akým spôsobom ťa v tomto formovalo štúdium filmu?**

Na škole nás učili podľa pravidiel Griersona, ale tie sú podľa mňa dosť mylné. On veľmi úzko špecifikuje, čo je a čo nie je dokument, napríklad, že je to iba autentická predkamerová realita. Ale to je len jedna z tisícky možností, ako k tomu môžeme pristúpiť. Tie pravidlá sú už dávno prekonané.

Ja si myslím, že to je úplne slobodné – robím to, čo si vyžaduje téma. Už na škole som si povedala, že pri tvorbe nemáme žiadne limity a môžem si robiť, čo chcem. A to sa pretavilo do potreby inscenovať. Film je podľa mňa tak slobodné médium, že človek môže natočiť hocičo, ak dobre odkomunikuje obsah a nemanipuluje diváka.

**A na škole sa to stretlo s pochopením?**

Ako u koho, keď sme mali postupovky, kde sme premietali filmy buď na pol roka alebo na konci roka, tak to bola vždy vášnivá debata, či to ešte dokument je alebo už nie. Ale väčšinou to bola dobrá diskusia, lebo sme veľa rozmýšľali nad tým filmom. Ale vždy mi to prešlo.

**Takže rešpektujú rôzne vízie. Ved' aj režiséri, ktorí tam učia, sú rôzni a každý má trochu iný prístup.**

Presne, každý je úplne iný. Podľa mňa dokumentárna katedra je na VŠMU najviac progresívna, pretože tam je to absolútne slobodné – človek môže urobiť naozaj čistý dokument podľa Griersonových pravidiel alebo môže urobiť hraný film. Ako napríklad Kerekes, ktorého posledný film *Cenzorka* je úplne hraný. Keď k nemu niekto išiel do ateliéru, tak vyslovene vedel, že sa tam bude inscenovať. Kirchoff je zas viac investigatívny a tak ďalej.

**A ku komu si máš zo školy, respektíve z Generácie 90, najbližšie?**

Ku Kerekesovi a Ostrochovskému. Pretože obaja začínali dokumentami a postupne prechádzajú do hraného filmu. Ale zároveň, keď potrebujú spraviť dokument, tak s tým vedia pracovať podľa toho, čo si vyžaduje téma. Nemám rada manieristov, ktorí dookola používajú tie isté postupy. Takže rešpektujem týchto dvoch najviac, pretože si vedia vyhodnotiť, čo ten film potrebuje.

Akože v niečom má podľa mňa manieru Kerekes, lebo často robí s kameramanom Martinom Kollárom, ktorý má veľmi výrazný rukopis. Nikdy si nezoberie kameru do ruky a neurobí nič dynamické, on si všetko nachystá, je to celé veľmi statické. Napríklad posledný Kerekesov film *Cenzorka* má vyslovene kollárovskú estetiku.

Treba si všímať, s akým kameramanom režisér robí alebo či ich strieda ako napríklad Ivan Ostrochovský. Vie, že aký rukopis vyžaduje daný film, preto *Služobníkovi* robil s Jurajom Chlpíkom, ale napríklad *Svetloplachosť* točil on sám s Paľom Pekarčíkom, lebo predsa nepôjde na Ukrajinu so štábom. Vyhodnotí to podľa filmu, ale je to pre dobro veci.

Ja si tiež mením kameramanov, lebo každý má iný rukopis, iné cítenie, na inú vec sa hodí. Je dôležité vedieť, akú tému idem robiť a prečo volím túto metódu. Je dôležité si položiť tieto otázky a až potom to urobiť.

**A keď sa pozrieme na tvoje *Na značky!*, vedela by si povedať, prečo táto téma a prečo táto metóda?**

Mňa vždy fascinoval kult tela. Už na škole robila film s kulturistami a vždy ma fascinovali rôzne extrémne polohy. A v *Na značkách!* cvičí strašne veľa ľudí naraz. Je to tiež nejaká forma extrému a zároveň sa to javí komicky, takže tam výraznú úlohu zohráva to, že to nie je vážny film. To ma vždy zaujíma a spája moje filmy – potreba zasmiať sa sám na sebe ako na

človeku. Baví ma tá ironicko-sarkastická rovina vecí, ale nie v negatívnom zmysle, ale v tom, že keď má človek tých ľudí rád, vtedy sa dá najlepšie poukázať na rôzne neduhy. Každá vec sa dá ukázať aj vážne, aj vtipne, to záleží od režiséra a jeho vnímania. Ale ja sa rada usmejem na neduhoch ľudskej populácie.

A začalo to tak, že som bola na stáži v Českej televízii a náhodou sme išli s produkčným Petrom Baranom okolo telocvične na Vinohradoch, kde cvičia sokoli. A my sme tam nakukli a mňa to hneď zaujalo. Lebo na tom masovom hromadnom cvičení sa toho dá ukázať veľmi veľa.

**Takže to vzniklo veľmi spontánne. Tušila si, že to bude práve toto tvoj debutový film?**

Ja som bola vtedy ešte na bakalárovi a myslela som, že to bude môj magisterský film. Vzniklo to ako magisterský námet, ktorý som prezentovala na prijímačkách na VŠMU, ale nakoniec som išla na školu do Londýna. A tam som to nerealizovala v rámci štúdia, pracovala som na tom pomimo.

Problém bol v tom, že to nebolo úplne lacné. Už na prijímačkách na VŠMU mi hovorili, nech si to nechám na neskôr, keď doštudujem a budú na to peniaze. Ale mne to neprišlo až také komplikované. Takže sme to začali realizovať a z tých podmienok nám vypadla forma filmu.

Zlet sokolov sa koná každých 6 rokov. A keď sme na tom začali pracovať, zlet mal byť za veľmi krátku dobu. Takže keby som sa rozhodla, že budem robiť časozberný film, musela by som čakať ďalších 6 rokov na nasledujúci zlet. Takže metóda časozberu mi z toho vypadla a chcela som, aby sme to vymysleli tak, aby sme mohli točiť hneď na tom zlete v roku 2018. Tak som sa rozhodla, že budeme robiť akýsi „backstage“ film toho, čo všetko sa okolo zletu deje.

A vedela som, že tam chcem mať mladého chlapca ako hlavnú linku. K tomu som si už prizvala scenáristu Jakuba Medveckého a premýšľali sme nad tým, ako to v takom krátkom čase všetko spraviť – a z toho vyšlo, že niektoré veci sme si museli napísať a zinscenovať. Bez toho by to nešlo. Nemali sme veľa peňazí a so všetkými štábmi sme to všetko natočili za 10 dní, takže ten krátky čas vlastne limitoval metódu.

## **Vedela by si popísať vývoj toho filmu? Čo bolo pre teba pri jeho prípravách najdôležitejšie?**

Najprv som si povedala, že zaujíma ma táto téma, tak som sa snažila o tom dohľadať čo najviac informácií – zisťovala som, ako sa ten slet chystá a ako to funguje. Náčelník sokolov mi vysvetlil, že sú to rôzne župy a kraje, ktoré sa pri tom spájajú, tak sme sa najprv chodili pozerat' na tie lokálne nácviky.

Potom som začala hľadať postavy – chcela som tam mladého borca ako z tých plagátov, trénera a náčelníka sokolov Petra Slobodu. V námete bolo dokopy 6 postáv, z ktorých niektoré vypadli v strihu. Neboli nakoniec až také zaujímavé. Zostali nám tam Radek a tréner Miroslav Vrána, ktorí obsahovo aj celkovo najviac zafungovali.

A čo sa týka scenára, mali sme ho rozpísaný v bodoch. Jasné, že sme tam mali veci typu ako Radek s kamarátmi cvičí na slet, to by sa dialo aj tak. Ale napríklad sme tam chceli, aby sa mu začalo páčiť nejaké dievča – vybrali sme dievča z ich partie a umelo sme ich dali dokopy.

A najlepšie na tom je, že oni sa do seba naozaj zaľúbili, ale na ďalší rok sa rozišli.

## **Takže ste im napríklad povedali, že teraz pôjdete spolu na rande?**

Například sme im povedali, nech sa rozprávajú o tom, či pôjdu na tú finálnu párty. To boli podsunuté veci. V prípade toho Radka sme veľa vecí trochu poštuchli a zinscenovali. Niektoré scény boli dokonca až tak hrané, že sme to museli dať preč. Ale nikdy nemali napísaný text, vždy sa rozprávali vlastnými slovami. Využívali sme to, že sú to neherci a je to ich život, ktorý žijú. S výnimkou redaktora Lišku, to je jediná čisto hraná postava.

## **Chápem, pozorovali ste ich životy a potom ste z toho vybrali situácie, ktoré by ste vo filme chceli mať. A keď bolo niečo potrebné doklepnúť, inscenovali ste.**

Áno, presne tak. To súvisí aj s tým, že ak by sme to točili dlhšie obdobie, máme viac času to odpozorovať. Veď Radkovi by sa určite začalo páčiť nejaké dievča aj v realite, ale nemali sme na to priestor a čas, aby sme to mohli sledovať dokumentárne. Museli sme si povedať, že aj tak by sa o nejaké dievča zaujímal, či už tomu my pomôžeme alebo to budeme sledovať ďalších sto rokov. Tak my sme tomu dopomohli kvôli tomu času.

A takisto, keď vidím, že sa Radek veľmi hanbí, tak niekedy je lepšie tým postavám povedať, že toto zahráš, to nie si ty. A on sa vďaka tomu necíti úplne nahý. Síce vie, že točíme jeho, ale zároveň, keď sa hráme na to, že niektoré scény nie sú o ňom, ale sú hrané, tak on s tým zrazu nemá problém a odosobní sa. Je to trochu manipulatívny ťah.

**Ale zároveň aj prospešný pre toho protagonistu tým, že ho v niečom oslobodzuje.**

Presne. Ale zároveň sme sa rozprávali s jedným psychológom, že v podstate každý, kto je ochotný byť na kamere, má v sebe nejaký level narcizmu. Ale niekedy sa tam ocitnú aj také postavy, ktorým kamera vadí. A v tom prípade je dobré s tým človekom pracovať ako s hercom – je to stále on, jeho osobnosť, ale zároveň je to v niečom aj vymyslené. Ale to už vymýšľame spolu. A nakoniec to dopadlo dobre, aj Radkova matka na premiére hovorila, že jej to vyhovuje, veď to bolo predsa hrané. Takže sú od toho odosobnení, ale zároveň aj nie. Je to krehká hranica.

**A tréner Mirek bol zas opačný extrém, pôsobí ako veľký extrovert.**

Mirek bol super, on sa až hecoval, keď tam bola kamera. Vždy ho to ešte viac nabudilo. A keď sme boli na premiére, tak hovoril, že presne tak sa to stalo a je rád, že je to zaznamenané. Ten film má ako taký dôkaz, že ako to tam nefunguje.

Ale v zásade je to obsadenie veľmi dôležité. Pri *Na značkách!* sa pracovalo s ich reálnymi charaktermi, nemuseli hrať niekoho iného ako v hranom filme. Pracuje sa s nimi podľa toho, akí sú.

**A do akej miery film ovplyvnila nepredvídateľnosť a náhoda?**

Asi z 80 percent. Celé to bolo snímané ako observačno-iničiačný film. Všetko sa to odsledovalo, aj preto tam bolo tak veľa štábov a viacerí režiséri. Ja by som nevymyslela, že Vrána začne v sprievode nadávať, že hrajú v štvrtinovom takte. Veľa vecí je tam autentických. My sme len vedeli, že sa bude diať pochod Prahou, ale čo už sa tam stane, sme nevedeli.

**Takže bol to taký mix prístupov.**

Vo finále áno, bol to mix. Ale veľkú úlohu v tom zohral aj strih, pretože to nie je strihané chronologicky. Postrihali sme to tak, aby to fungovalo v rozprávaní.

**Mňa na súčasnom dokumentárnom filme baví aj vizuálny perfekcionizmus. Akú rolu pre teba zohráva vizuálna stránka filmu a ako nad ňou premýšľaš?**

Veľmi veľkú. Podľa mňa to je rovnocenná zložka ako napríklad zvuk či scenár, pretože film je vizuálne médium. My komunikujeme obrazom, preto si myslím, že film, kde sa podceňuje vizuál, nie je dobrým filmom. Najlepším príkladom sú hovoriace hlavy, kde sa všetko povie

slovom. To môžeme rovno prepísať a máme z toho článok v novinách. Film by mal rozprávať najmä vizuálne. A keď sa tam objaví slovo, musí plniť nejakú funkciu a väčšinou nie popisnú.

**A zároveň môžeš vizuálnu zložku kombinovať s tou zvukovou.**

Áno, a tam vytvoríš kontrast, v ktorom môže byť ten vtip. Napríklad, keď je vo filme pochod Prahou, čo je vlastne vážna vec, ale potom počujeme ako tam Mirek Vrána nadáva hudobníkom, takže vzniká komická situácia. Zrazu to slovo vytvorí kontrast a my chápeme, že všetko nie je až také dokonalé.

To je presne to, čo tvrdí Ejzejnštejn alebo Vertov, že A plus B je C. A je obraz, B je slovo a vznikne nám z toho C. Plus celá abeceda, nech nám z toho vznikne film. Pretože každá časť je rovnako dôležitá. O tom je film, že na všetko treba myslieť. A spätne vnímam, že v *Na značkách!* nebolo všetko domyslené a vo veľa veciach je nefunkčný, takže to chcem napraviť v ďalších filmoch.

**Už si to spomínala, že pre teba je dôležité hľadanie toho vtipu. Všímaš si iróniu a rôzne kontrasty, ktoré podčiarkneš aj prostredníctvom strihu.**

Áno, súhlasím. Ja to vnímam súbežne tragikomicky, lebo je to tragédia a komédia zároveň – a táto súbežnosť, to je dokonalo krásne. Každá situácia je ako taký diamant, ktorý môžeme obrúsiť zo všetkých strán a každá plocha je iná súčasť toho celku – môže to byť súbežne vtipné, vážne aj smutné. Môže tam byť všetko naraz. A u mňa je to v každej scéne spravené takto.

Keď vo filme vidíme to finálne vystúpenie, v skutočnosti je pozliepané z troch dní. V deň premiéry sme točili všetky tie dokonalé a pôsobivé útvary z drona, ale napríklad detaily tváří sme točili počas skúšky deň predtým, pretože počas premiéry sme nemohli byť na ploche. A vo filme sleduješ tú dokonalú krásu, no my to prestrihneme aj na detaily nedokonalých ľudí. A to je tá úsmevná a dojemná časť zároveň, pretože my ľudia sme nedokonalí.

Vždy to niečím degradujeme, ale v takom humánnom zmysle. Ukážeme, že vnútro tej dokonalej veci je také ako my – nedokonalí.

**Čo ďalšie ťa vo filme tematicky zaujíma?**

Môžu to byť úplne náhodné veci, ktoré vzbudia môj záujem. Lebo mňa zaujíma všetko od fyziky cez matematiku až po kult tela. Ale teraz ma veľmi zaujíma téma manipulácie masy a vzťahov medzi ľuďmi.



Teraz robím hraný film o mechanizmoch propagandy a manipulácie a celé sa to odohráva na platforme týchto masových hromadných cvičení. Začíname v roku 1923 a končíme v 1948, takže tam máme všetky tri politické režimy – Masarykove Československo, Slovenský štát a potom úvod socializmu. V tej téme som sa posunula ďalej, pretože už chápem, že na začiatku boli vedľa seba Sokol, Orol, Židia mali vlastnú telovýchovu, potom boli nejakí federáti, robotnícka telovýchova a tak ďalej. A tieto masové hromadné spolky vždy reflektovali politickú situáciu. Najprv ich bolo veľmi veľa, potom sa všetko zrušilo a nakoniec sa zistilo, že aký to je skvelý propagandistický prostriedok. A zrazu boli obrovské spartakiády v rámci propagandy, na ktorú dával socialistický štát najviac peňazí z rozpočtu. A to napríklad vyčítam *Na značkám!*, že toto sa tam nerieši, ale dúfam, že v tomto hranom filme to ľudia pochopia.

Takže najviac ma fascinuje toto. Ale keď si to tak rozanalyzujem, tak funkcia toho moderátora, ktorého používam, v sebe skrýva motív televízie. Niečo točíme observačne, sledujeme tie postavy, nezasahujeme do nich a zrazu je tam iný prístup, keď máme redaktora, ktorý cielene niečo hovorí tomu divákovi – a to je absolútne manipulatívny prostriedok. A to ma fascinuje, bez ohľadu na to či sa tá manipulácia odohráva na makro úrovni ako masové cvičenie alebo na mikro úrovni, napríklad medzi dvoma ľuďmi.

### **Už sme to načrtli, ale akým spôsobom ťa v tvorbe ovplyvnila VŠMU?**

VŠMU je podľa mňa super. Všetko ale závisí od toho, že aká je tvoja osobnosť, aký je tam zbor, akí sú spolužiaci, všetko je o ľuďoch. A dalo mi to práve tých ľudí, s ktorými som stále v kontakte a viem sa s nimi kriticky porozprávať. Zároveň tam prídeš a zrazu sa rozprávaš ako je Kerekes, ktorý ťa berie ako rovnocenného partnera. A teraz s ním vieš konzultovať nejaké myšlienky, máš tam priestor na dialóg, v ktorom s buď utvrdíš v tej myšlienke alebo ju prehodnotíš. Vnímajú ťa tam ako legitímnu autorskú osobnosť.

### **Zároveň stále od nich dostávaš podnety, ktoré formujú tvoj autorský rukopis.**

Áno, už v 1. ročníku na VŠMU boli základné cvičenia – pracovný postup, portrét a štúdia prostredia. Nieкто tvrdí, že každý film sa skladá z týchto troch vecí, čo je aj pravda, pretože v každom filme je nejaká postava, ktorá môže byť aj neživá, pracovný postup, napríklad, že sa nieкто napije vody a celé sa to odohráva v nejakom prostredí.

Takže v 1. ročníku sú tieto tri cvičenia, aby si ten režisér uvedomil, že čo a ako chce spracovať. Takže si musí vybrať postavu a obhájiť si, prečo je tá postava dobrá a prečo by sa

na ňu mal ten chudák divák pozerat'. A tam neexistuje odpoveď, že neviem. Musíš vedieť, prečo ti má divák venovať tých 10 minút svojho času.

A na tom pracovnom postupe si najlepšie uvedomíš svoj rukopis. Ja som robila takú efemérnu vec, že vyrábali sa koláčiky do cukrárne a môj otec je fyzik, tak ja som študovala rozklad ich atómov na nanoštruktúre. Takže divák sledoval paralelu montáže – vyrábajú sa koláčiky a do toho som prestrihala ako tí fyzici skúmajú niečo, čo ani nevidíme. Riešila som, že ako je v konečnom dôsledku všetko rovnaké na tej mikroštruktúre.

### **A keby si to mala porovnať so školou v Londýne?**

Na VŠMU sa celkovo viac rieši autorský film ako taký. V Anglicku sme sa viac zameriavali na filmový priemysel. Kam ten film pôjde? A kto sa naň bude pozerat'? Keď sme chceli realizovať nejakú tému, mali sme „pitching“ pred niekoľkočlennou komisiou a musela som vedieť, či to chcem robiť ako nezávislý film do kina alebo pre *Netflix*. A zároveň vedieť, čo je moja cieľová skupina.

A to sa týkalo aj televíznej tvorby, ktorá je tam vnímaná ako rovnocenný formát. Kdežto na VŠMU chcú všetci robiť autorské filmy. Ale urobiť dobrý seriál alebo funkčný film pre *Netflix* je rovnako náročné a rešpektuhodné ako artové filmy cielené pre Cannes. V tom je trochu ten rozdiel, ale je dobré mať skúsenosť z toho aj z toho.

### **Takže to bola pre teba dobrá skúsenosť aj do prípravy toho debutu?**

Ale áno, určite to bolo dobré, že som si začala viac uvedomovať niektoré veci. Napríklad, že hraný film je všeobecne viac divácky atraktívny a oveľa viac ľudí naň pôjde. Ale tie filmy by mali mať rovnaké pravidlá a aj dokument by mal byť rovnako zaujímavý. Malo by to diváka baviť aj keď je to artový film. Takže aj v tom mi sadol ten Londýn – chceli sme, aby tam ten divák bol, aby to videl, aby sa na tom aj zabavil.

### **Takže pre teba je dôležité myslieť aj na toho diváka, aby z toho mal nejaký zážitok.**

Áno. Napríklad Sorrentino spravil skvelý seriál *Mladý pápež* – je to výborne napísané a divácky atraktívne. Zároveň to má silnú tému v tom, že zobrazuje celý ten klérus vo Vatikáne aj so všetkými neduhmi. Je to vtipné, dobre obsadené a zároveň aj vážne.

To by som presne chcela dosiahnuť, že sprostredkovať ľuďom nejakú vznešenú správu, ale nech z toho majú aj ten zážitok.

**A ako vnímaš distribúciu a marketing dokumentárnych filmov na Slovensku? Pred pár rokmi vznikla spoločnosť *Film Expanded*, ktorá distribuovala aj *Na značky!*, ako to hodnotíš?**

Myslím si, že distribúcia fungovala stále. Ale *Film Expanded* dokazuje, že vie ako robiť dobrý marketing- Rozumejú sociálnym sieťam a chápu, že na propagáciu nestačí jeden billboard.

Dokumentárny film je zrazu cool aj pre mladých, pretože *Film Expanded* komunikuje takým mladým žargónom a využívajú na to tie sociálne siete, čo je podľa mňa dobre. O tých ostatných distribučkách nikto nevie, pretože sú to starší ľudia, ktorí tie siete nevedia efektívne využívať.

**Pri *Na značkách!* si spolupracovala s produkčnou spoločnosťou *PubRes*, ale teraz už máš vlastnú produkčnú spoločnosť *0000 Films*. S akým zámerom vznikla?**

Vtedy, keď som ešte študovala, tak by som nikdy sama nezohnala peniaze na ten film. Takže sme rozmýšľali, komu to ponúknuť. S tým, že sme producentov oslovovali pred letom, keď sa o tri mesiace malo točiť a všetko sa financovalo spätne. Nakoniec nám to vzal *PubRes* a producentka Zuzana Mistríková, ten nápad sa im páčil.

Ale ja som si potom uvedomila, že by som radšej mala všetko pod svojou kontrolou. Tak som si založila svoju eseročku *0000 Films* a teraz sa o všetko starám sama. Má to výhody aj nevýhody – je to veľmi veľa roboty, ale na druhú stranu sa nikomu nespovedáš.

Pri *Na značkách!* vznikali rôzne nezhody, napríklad sa mi nepáčil font na plagáte, ale musela som sa prispôbiť producentke. Na druhú stranu všetko vybavili a odfinancovali. Ale ja som jednoducho taká povaha, niekomu inému možno také detaily ako font nevadia. Ja si musím byť sama sebe pánom.

**V akej situácii sa aktuálne nachádza slovenský film z hľadiska financií?**

Stále fungujeme na takom socialistickom systéme, že máme jeden fond a keby nám štát nedá peniaze, tak nikto netočí filmy, pretože súkromné zdroje nemáme takmer žiadne. V Amerike je to úplne naopak, tam je to čistý kapitalizmus. Zároveň všetky filmy trvajú šialene dlho kvôli fondu, sú tam dve výzvy – jarná a jesenná. Lenže zároveň majú limitovaný počet peňazí a keď napríklad podporia 5 filmov, tak všetci ostatní znovu čakajú až do ďalšej výzvy. Všetci sme limitovaní jedným zdrojom, ktorý funguje veľmi pomaly. Treba tie financie hľadať aj inde.





### **Jak se dělá dokument – Andrea Slováková, Peter Kerekes**

Publikácia obsahuje rozhovory s autormi a autorkami, ktoré v rôznych fázach zachytávajú proces ich dokumentárnej tvorby od úvodného nápadu, rozvoja témy a premýšľania nad režijnou metódou a štýlom, cez proces natáčania a premeny diela v strižni a postprodukcii.

### **Úvod do dokumentárneho filmu – Bill Nichols**

Kľúčová kniha teórie dokumentárneho filmu. Definuje, akým spôsobom sa dokumentárne filmy líšia od ostatných druhov filmu, pomenováva žánre dokumentárnej tvorby, uvádza šesť módov dokumentárneho filmu a predstavuje konkrétne príklady.

### **Dokumentárny film, jiná kinematografie – Guy Gauthier**

Publikácia je súčasne historickou aj teoretickou prácou venovanou dokumentárnemu filmu. Teoretický prieskum spája s historickým exkurzom, prelína s konkrétnym materiálom a dovoľuje analytický výklad v rozkrývaní jednotlivých diel.

### **Generácia 90 – Žofia Bosáková**

Text sa zaoberá kontextom, v ktorom sa ustanovil a rozvíjal pojem *Generácia 90* a jeho najvýraznejších predstaviteľov. Mapuje východiská, ktoré na začiatku nového tisícročia analyzoval autor pojmu Pavel Branko, a venuje sa následnej odbornej reflexii *Generácie 90*.

### **Rozhovory o interview – Barbora Osvaldová (ed.)**

Pestré poznámky o tom, ako viesť a spracovať kvalitné a profesionálne rozhovory od skúsených novinárov a novinárk. Texty poskytujú rôzne pohľady na žáner rozhovoru ako takého, ponúkajú jeho stručné dejiny i praktické rady.

**Diplomové práce k tématu** (seznam bakalárskych, magisterských a doktorských prací, ktoré byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let):

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. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2021.

Datum / Podpis studenta/ky

28.2.2024

...

### **TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

**Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:**

**Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:**

**Potvrzují, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.**

**Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.**

MARTIN ŠTOLL

28.2.24

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT **VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ** A VE **DVOU** VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO VE VYHLÁŠCE ŘEDITELE INSTITUTU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI **VYZVEDNOUT** V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A **NECHAT VEVÁZAT** DO VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

**TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU.**