

Tomislav Gavrić

ROBINZONOVO KNJIGOVODSTVO ILI PARABOLA  
O „NEZAVISNOM ČOVEKU“  
(Filmski) radnik i/ili umetnik

S A D R Ž A J

UVOD

UMETNIK IZMEĐU IMAGINATIVNE SLOBODE I IDEOLOGIJE

Institucionalizacija umetnosti i politike

Umetnikova sloboda kao umetnički doživljaj

Adamovo prokletstvo rada: „Sa znojem lica svojega bićeš kreativac..“

Umetnik kao radnik koji proizvodi ideje da bi preživeo

Individualna podela rada: podela rada na raznovrsne korisne poslove

Stvaralačka sirotinja

KULTURNA I KREATIVNA INDUSTRIJA

Kreativna ekonomija ili socijalna ekonomija

Modeli zapošljavanja u kulturi

Stalno redefinisavanje statusa samostalnih umetnika

FINANSIRANJE I NJEGOVI OBRASCI

Obrasci finansiranja umetnosti

Instrumenti finansiranja: sponzorstvo, donacije, poreske olakšice

Studija slučaja: televizijska i filmska produkcija u V. Britaniji

Studija slučaja: srpsko iskustvo

Filmski radnici: deo nove neistražene klase

DOGOVOR KUĆU GRADI

Odgovornost filmskih institucija: u potrazi za ljudima od karaktera

Razvoj scenarija ili pitanje poštenog dogovora

Sačuvati kulturnu baštinu i zaštititi domaću produkciju

Oaza za strane investitore: bolje išta nego ništa

## SAMOSTALNI UMETNIK I NJEGOVA UDRUŽENJA

Strukovna umetnička udruženja: nerešen radno-pravni status

Reprezentativna umetnička udruženja: nejasnoće u kriterijumima

Samostalni umetnik na klackalici statusno-socijalne kategorije i prava na (umetnički) rad

Razvojne etape preduzetništva u kulturi

Da li je samostalni umetnik preduzetnik?

Novo pometnje u tumačenju pojma samostalnog umetnika

## PRAVNA I PRIVREDNO-FINANSIJSKA REGULATIVA

Zakon o kinematografiji u pravnom okviru kulturne politike

Pojam i pravna priroda filmskog dela kao vrste autorskog dela

Ekskurs: gde je u tome Srbija?

Kompleksna pravna priroda scenarističkog posla

Reditelj: izvorni nosilac autorskog prava?

Kako u praksi izgleda finansijska konstrukcija filma?

Protivpravna distribucija filmskog dela

Upravljanje rizikom proizvodnje

Ugovor o distribuciji filma

Televizijska prava

Prodaja prava na prikazivanje i koprodukcija

## VREME PREISPITIVANJA I TRAŽENJA REŠENJA

Začeci organizacije filmske proizvodnje u Srbiji

Od Agitpropa do umetničkih saveta

Usluga za uslugu: kad članska karta otvara sva vrata

Fingirano jedinstvo: Savez i republička udruženja

Radničko samoupravljanje sa direktorom u ulozi producenta

Statusno izjednačavanje slobodnog filmskog radnika i stalno zaposlenog

Renovacija modela: samostalne filmske radne zajednice, ali ako je moguće, bez diletanata

Manager-parazit: novi posrednik između filmskog autora i producenta

## KRATKA ISTORIJA NASTANKA UFUS-a

Nekom je država majka, a nekome maćeha

Formalno-pravno ili političko-ideološko premošćavanje

Status samostalnog filmskog umetnika

## UVOD

Epitet *classicus* u starom Rimu isprva nije označavao počast nego obavezu. U početku on nije nastanjivao svet umetnosti. Znatno kasnije je počeo da budi asocijacije na izvestan društveni ugled i priznanje, pa i njime plastično oslikava pozicija umetnika u društvu. Vrednosne mere inače krutog poreskog sistema u jezičkoj realnosti su se pokazale kao krajnje elastične, pa su se tako iz oblasti usmerene na sticanje novca mogle preneti u oblast vrednosnih kriterija (izvanredno, izuzetno, natprosečno). Naime, prema slovu rimske poreske politike, *classicus* je zapravo bio dužan da plati najvišu stopu poreza. Budući da se porez određivao u skladu sa procenom ostvarene dobiti, slično modernoj verziji „paušalnog“ oporezivanja, Rimljani svrstani u najviši razred poreskih obveznika s pravom su smatrani najimućnijim slojem stanovništva. Dovoljno je bilo naznačiti da je neko *classicus* pa da sagovornik stekne predstavu o vanrednoj lukrativnosti ili impresivnom obimu posla kojim se dotična osoba bavi. Istorija pojma klasičnog utoliko je i priča o transferu zahvaljujući kojim su se odlike ekonomske moći i uspeha pojedinca uspešno prenele na kulturnu moć umetničkih postignuća.

„Presudna uloga u toj metonimiji“, piše Dragan Prole, „pripadala bi postepeno stvorenom konsensusu da takva dela predstavljaju nešto sasvim posebno, odnosno da su najreprezentativnija u svojim žanrovima. Premda je *classicus* najpre bio neko, ubrzo je postao nešto. Jezičko iskustvo s pojmom *classicus* donosi zanimljivo svedočanstvo o metonimijskoj seobi iz kalkulacijom vođene logike sticanja i zarade u svet umetnosti, koji počinje tamo gde kalkulacija završava. Zahvaljujući njoj, oznaka za vrhunski vođeni posao postepeno je

prenesena na oznaku ličnosti. *Classicus* više nije bio samo poreski obveznik, nego i prvorazredni umetnik“ (Prole 2018:755-768).

Svaki posao, kaže Platon, zahteva određenu vrstu ljudi i njihovu obuku. Ako želimo dobre cipele, onda ih mora praviti dobar obućar, a ne krojač; slično tome, svaki čovek ima poseban poziv na koji ga navodi njegov duh; svoju sreću i korist za bližnje, on ostvaruje kada se posveti tom pozivu. Kroz posao, rad dobija društvenu funkciju nečijeg rada, a ta osobina jeste jedna institucionalna činjenica koja se ispoljava kao neka (profesionalna) uloga. Posao nije samo upotreba nekih sredstava za proizvodnju nekog cilja, na primer vršenje radnji-već i cela institucionalna i kontekstualna pozadina, koja mu ne daje smisao već ga omogućava. U tom pogledu posebno je značajna institucija uloge. Već kod Platona nalazimo da stručnjaci, i uopšte radnici, sami nemaju koristi od pukog upražnjavanja svoje struke, i da su njihova korist, koju postižu svojim radom, i svrha njihovog rada dve potpuno različite stvari.

„Svako pokušava da posao odredi tako da svoj rad (ili vrstu svoga rada) proda što skuplje; ali ako u ulozi profesionalca „drži do sebe“, tj. do što višeg standarda profesije, to znači da on treba da bude spreman da radi bolje, tj. više, za istu zaradu i tako svom poslu obara cenu i sebi smanjuje korist: „Pošto je za delatnika svrha posla korist, odnosno zarada, a zarada se izražava u novcu (radi se za novac), onda bi u novcu, u kome se izražava i cena, trebalo da se izražava i količina rada, to povlači da bi za više rada trebalo da se dobije više novca, što znači da mu uloga profesionalca (za razliku od svojstava profesionalaca, njegovog znanja, stepena njegove obučenosti, uvežbanosti itd.) može smetati da naplati onu razliku za dodatni trud koji proizilazi iz profesionalnog odnosa koji traži što viši kvalitete (Babić 2002:23-28).

Dokle god reč umetnost znači zanat, umeće, tehniku proizvodnje, dokle god je u upotrebi izraz majstor, što znači čovek od zanata, umetnost će biti dovedena u vezu sa proizvodnjom, tako da je od nje niko neće moći razlikovati. Ovde se umetnost dovodi u vezu sa ekonomikom. Delo se najčešće ostvaruje po porudžbini, ali posle toga ipak ne ostaje isključivo trgovački predmet-roba. Umetnost počinje da shvata da je samostalna, i za tu samostalnost se izbori kada umetnik dobije svoj status i ostvari slobodu pronalaženja novih vrednosti i maštovitog stvaranja, a delo proizvoljnost (nezavisnost) u odnosu na običan predmet ili tehniku.

Do te promene dolazi upravo u vreme pojave i razvoja, od renesanse do 19.veka. Umetnost najpre pokazuje interesovanje za način proizvodnje i raspodele: režim porudžbine, to jest naređivanja i komandovanja protiv koga se umetnik odsada najčešće bori ili ga prihvata samo pod izvesnim uslovima, zamenjuje se režimom komercijalizacije da bi se uskoro u njega odlučno umešali posrednici, to jest kritičari koji delo ocenjuju, trgovci koji ga prodaju. „Upravo pod okriljem sistema razmene koji dobija opšte razmere, umetnost se institucionalizuje. Ona se u režimu deterritorijalizacije, gotovo teritorijalizuje“ (Delez:1990).

Taj paradoks sa sobom povlači i drugi: upravo u trenutku svog oslobađanja, umetnost najčešće oseti pritisak ekonomije. Umetniku je upravo to najteže: prinuda da prodaje. To čini najčešće da bi preživeo, ali i da bi ga priznali i prepoznali u njegovom delu. Umetnik mora da ima klijentelu, kupca ili one koji ga plaćaju. Načini prisvajanja predmeta menjaju se prema granama umetnosti.

## UMETNIK IZMEĐU IMAGINATIVNE SLOBODE I IDEOLOGIJE

### *Institucionalizacija umetnosti i politike*

Zahtevati samostalnost umetnosti znači potvrditi da smo materijalno nezainteresovani, a istovremeno sebe prikazali u najboljem svetlu što **klijent** rado prihvata: delo je na većoj ceni kad nema cene. Otuda ideologizacija umetnika: „On je izuzetno biće koje pripada samo svom delu, koje ne stvara da bi živelo, već živi da bi stvaralao, i koga to opredeljenje i ta sudbina, može uzbuditi do ludila“ (Difren 1982:101). No, glavna odlika delovanja ideologije je da se ona prikriva. Svestan ili nesvestan uloge koju mu dodeljuje sistem, umetnik nije sklon da se dobrovoljno prizna prodavcem. Pogotovo odbija da se proda kao radnik koji prodaje radnu snagu: „I tako umetnost i politiku, ukoliko ih priznajemo i prihvatimo kao različite institucije, u sklopu društvene celokupnosti, očekuje ista sudbina: obe su uslovljene istovremeno ekonomskim režimom i vladajućom ideologijom.“ (Difren 1982:125).

Rad na umetničkom planu, vlast organizuje zapovednim sistemom, umetnički proizvodi podležu cenzuri, ali ipak taj rad nikad nije osujećen. Nesumnjivo zato što je kontrolisana umetnost i sama vredno sredstvo kontrole, uspešan način ideološke prinude i istovremeno, u međunarodnoj utakmici oruđe ugleda i propagande za državu. Po Burdijeu (Pierre Bourdieu), karakteristika savremenih društava jeste da u njima kulturni resursi počinju da funkcionišu kao važan izvor moći i društvenog diferenciranja-drugačije rečeno, kao kapital. Dva ključna kapitala i dva principa diferencirana u razvijenim savremenim društvima jesu ekonomski kapital i kulturni kapital. Opozicija između ova dva tipa kapitala određuju odnose u polju moći (i u svim drugim društvenim poljima). Po Burdijeu, postoji jedan broj opštih strukturalnih karakteristika polja. Polja su, najpre, arene za borbu organizovane oko specifičnih formi kapitala: ekonomskog, socijalnog, kulturnog, naučnog ili religioznog, pa otud govorimo o ekonomskom polju, kulturnom polju, religioznom polju. Akteri u poljima (pojedinci, porodice, grupe, organizacije i institucije) u borbama za očuvanje ili unapređenje vlastitog položaja oslanjaju se uglavnom na jedan ili na drugi tip kapitala.

U svojoj knjizi o stilovima života različitih klasa, Burdije koncipira socijalne razlike u dve dimenzije: ukupna količina kapitala (ekonomskog i kulturnog), te sastav kapitala. S obzirom na poslednju dimenziju, a uz stanovište o prvenstvu ekonomskoga kapitala, može se distingvirati „dominirani deo dominantne klase“, odnosno oni koji imaju dosta kapitala (pa pripadaju dominantnoj klasi), ali taj je kapital pretežno kulturni-pa su u potčinjenom položaju. (Bourdieu 1984:20). Na vrhu socijalnog prostora nalazi se polje moći koje karakteriše veliki obim kapitala i koje je interno podeljeno između ekonomskog polja, sa obrnutim odnosom ova dva resursa. Zbog velikog obima kulturnog i simboličkog kapitala, polje kulturne proizvodnje locirano je u polju moći, odnosno zauzima dominantan položaj unutar čitavog socijalnog prostora, ali zbog malog obima ekonomskog kapitala (slično naučnom polju) zauzima podređeni položaj unutar polja moći (zato Burdije o umetnicima i intelektualcima govori kao o podređenoj frakciji dominantne klase). I na kraju, i samo polje kulturne proizvodnje (na kome se stvara umetnost visokog umetničkog kvaliteta, ali niskih komercijalnih potencijala) i polje masovne kulturne produkcije u kome dominira komercijalna umetnost.

Borba za moć se vodi kako materijalnim tako i simboličkim sredstvima. U modernim diferenciranim društvima u osnovi postoje dva glavna principa socijalne hijerarhije koji oblikuju borbu za moć: distribucija ekonomskog kapitala (bogatstvo, prihod, imovina) koji je za Burdijea dominantan princip hijerarhije, i distribucija kulturnog kapitala (znanja, kulture i obrazovnih kredencijala), koji je drugi princip hijerarhije. Ti principi su osnova za strukturirana polja, strukturiranje njihovih međusobnih odnosa, te uloga u borbi za dominantan princip hijerarhizacije (na primer, u umetničkom polju između „čistih“ i „komercijalnih“ umetnika“ (Bourdieu 1984: 28). Za Burdijea ukus u odabiru kulturnih proizvoda predstavlja oznaku klase. On opisuje novu sitnu buržoaziju kao kulturnog posrednika zaduženog za simboličke proizvode i usluge. Ova klasna funkcija sastavljena je od profesija uključenih u marketing, reklamiranje, propagandne sektore, radio i tv produkciju i prezentaciju, novinarstvo, modno izdavaštvo, uslužne delatnosti (socijalni radnici, bračni savetnici, seksualni terapeuti, dijetetičari, savetnici za profesionalnu orijentaciju, vaspitanje dece, omladinski rukovodioci, razni stručni savetnici, vlasnici umetničkog zanata.

Za ovu klasnu frakciju veoma je važno uočiti njenu sve veću pokretljivost unutar društvenog prostora. „Nema pravila, samo izbori; svako može da bude bilo ko“ (S. and E. Even:1982). Za razliku od društvenih grupa kao što su seljaci i zemljoradnici čiji se broj smanjuje sve više, nova sitna buržoazija brojčano je u porastu. Burdije opisuje sitnog buržuja kao „proletera“ koji se pravi mali kako bi postao buržuj. Za njega je tipično da ulaže mnogo u kulturni i obrazovni kapital. Ovde je na delu Burdijeov koncept habitusa koji može poslužiti u opisivanju čitavog skupa osobina koje su tipične za ovaj društveni sloj i koje određuju njegove naklonosti. Pod tim pojmom Burdije podrazumeva nesvesno izražene osobine, modele prema kojima se vrši izbor, nepromišljeno davanje prednosti određenim predmetima, što sve postaje vidljivo kad pojedinac pristupa izboru u smislu vrednosti kulturnih proizvoda i aktivnosti-umetnosti, hrane, letovanja, hobija itd.

Novi sitni buržuj je pretecent koji nastoji da bude više nego što stvarno jeste i prema životu se postavlja preduzetnički: on poseduje malo ekonomskog i kulturnog kapitala i zato se mora pobrinuti da ga stekne više. Sticanje kulturnog kapitala otkriva ga kao proizvod obrazovnog sistema, kao autodidakta koji se oseća nelagodno u vršenju pravilnog izbora, jer je uvek u opasnosti da zna premalo ili previše. Burdije govori o sitnoj buržoaziji kao o „novim“ intelektualcima, koji stvaraju

umetnost življenja koja im pruža zadovoljstva u kvalitetu intelektualnosti za najmanju cenu: u ime borbe protiv tabua i likvidacije „kompleksa“, oni usvajaju najvidljivije i najlakše dostupne aspekte intelektualnog životnog stila. Oni su savršena publika, prenosioci i posrednici nove intelektualne populacije koja nije samo populacija intelektualnog životnog stila (Bourdieu 1984:371). To je pristup koji daje mogućnost da se bude drugačiji, jer gotovo svakome daje šansu za nov način isticanja, za novu igru isticanja i čini dostupnima ostatke spoljašnje pokazatelje unutrašnjeg bogatstva koji su nekad isključivo pripadali intelektualcima.

Danas u okviru onoga što Burdije naziva intelektualnom oblašću, umetnička oblast je prilično jasno određena i organizovana tako da se u njoj mogu zapaziti svi oni elementi kojima se obeležava institucija: umetnike koji više nisu zanatlije, znalce, kritičare, poznavaoce i ljubitelje, sve posrednike između dela i publike. Najpre „izvršioce“ koji traže da ih zovu umetnicima, zatim one koji dela predstavljaju. Organizacija sa mnogostrukim vidovima u veoma razuđenim društvima: pravna organizacija koja se bavi sređivanjem pitanja svojine i prometa dela; administrativna organizacija koja možda nalazi svoj najviši izraz u jednom ministarstvu; samo-organizacija ukoliko su umetnici kadri da se grupišu po udruženjima ili po sindikatima, najzad pedagoška organizacija koja se prihvata dužnosti da izgrađuje umetnike u različitim školama i katkad da se bavi vaspitanjem publike (Difren 1982:84-85).

U demokratskim sistemima, država prvenstveno poštuje samostalnost institucija, a to je neophodno da bi se poštovala i njena samostalnost, i da bi se u njoj obezbedila sloboda delovanja. A ona to može utoliko pre što je podsticana da to čini: kad umetnost polaže pravo na samostalnost, izvestan broj umetnika, pod uslovom da očuva slobodu svoje delatnosti u praksi, ne libi se da prihvati ulogu činovnika da se jedne strane ne bi upali u bedu koja im pretila, kao i katkad ponižavajući pritisak tržišta. Tada demokratska država zvanično preuzima demokratizaciju umetnosti. Ona je prvenstveno u odnosu na umetnike, „Država-Proviđenje“; pomoć pozorištima, subvencije izdavačkim poduhvatima, filmskim delima-cela jedna stavka nacionalnog budžeta obezbeđuje se za umetnost. Ta pomoć se daje posredstvom cele jedne administracije, ministarstva, javnih ustanova, biroa. Ta organizacija je utoliko svesrdnije prihvaćena, ukoliko umetnici utvrde da se do tada nisu pokazali sposobni za samoupravljanje u umetnosti. Oni suviše

proizvoljno i površno prihvataju sliku o sebi, koju ideologija nameće, sliku nekažnjivih i neodgovornih individualista koji su pod uticajem neke osobene nastrojenosti, postali alergični na svaku organizaciju (Difren 1982:132).

Razvijajući ovu Difrenovu ideju, Milan Damnjanović piše da sve koncepcije tzv. kulturne politike proističu iz straha vlasti od fenomena stvaralaštva u svim područjima života, i zato je najprihvatljivija ona politika koja nema nikakvu koncepciju kulturne politike. Damnjanović uočava da najpre treba ukinuti nepotrebne principe koji su manje nametnuti radi postizanja dobiti, a više radi ponižavanja filmskih radnika, zatim slobodni izbor rada, mogućnost prelaženja filmskih radnika s jednog na drugo mesto, razbijanje preduzeća koje je posvuda pustilo mnogobrojne pipke, rasparčavanje radionica koje bi bile manje usmerene na zaglupljujuću specijalizaciju i koje bi se mogle združiti s drugim radnicima: "Ukratko, kad bi filmski radnici postali svesni onoga što čine, kad bi sami stvorili svoj zakon i kad bi sami mogli da ga ukinu kad pronađu drugi" (Damnjanović 1990:245). Iskustvo pokazuje da je proizvodnja ponajbolja kad se radnici osećaju i kad deluju kao članovi jednog tima. Svaka politika koja remeti i razbija tu ekipu obavezno će izazvati ozbiljne nevolje. "Planovi stimulativnog nagrađivanja rada koji nude povišice pojedinačnim radnicima doneli su više štete nego koristi. Planovi podsticanja grupe, gde se povišica zasniva na radu čitavog tima, uključujući predradnika imaju više izgleda da unaprede produktivnost i veće zadovoljstvo radnika"(Drucker 1946 nav. prema Hofer 2004:49).

### ***Umetnikova sloboda kao umetnički doživljaj***

Institucionalizacija umetnosti, koju umetnici priželjkuju zato što im ona jemči slobodu zahteva strukturaciju umetničke oblasti. A institucija je utoliko svesrdnije primljena, ukoliko strukturu koja se uklapa u sistem, takođe određuje sistem. Ta struktura potvrđuje i osveštava priznate vrednosti, usvojene stavove 'sistem umetnosti' onakav kakav deluje (Difren 1982:133). Usluge koje čini umetnicima, država čini i delima. Ona je zaštitnik prodaje kao i proizvodnje. Ona raspoređuje dela po muzejima, po Domovima kulture, po bibliotekama, bioskopima ili koncertnim dvoranama koje subvencioniše. Ta demokratizacija je suviše lepa da bi bila istinita. Ma kakve bile namere i odluke sve zavisi od sistema. Dokle god je na vlasti jedna klasa i njena ideologija, dokle god društvena struktura nije razorena, delovanje

države u oblasti kulture, može samo da u krajnjoj liniji, ide u prilog vlasti. Pod prividnim vidom državne pomoći umetnosti, krije se potčinjavanje umetnosti politici. Demokratizacija je jedan elemenat ideologije i treba dobro sagledati stvarnost iza koje se krije mamac.

Prvenstveno se upitajmo kako se umetniku pomaže? Kad mu se pomaže? Putem mnogobrojnih mera i postpaka na koje se traći vreme i snaga, jer su spore i složene, te birokratske procedure su često ubitačne: „Osim toga, država je oprezni kapitalista koji više voli proverene vrednosti od raznih teoretisanja, koja više prati tržište nego li ga usmerava. Ona popušta i pravi ustupke samo bogatima, onima koji su se već dobro plasirali i isplivali pomoću kulture, i koji su istovremeno već legli na rudu“(Difren 1982:136). Politizacija umetnosti, dakle, pred političkog borca postavlja drugi zahtev, zahtev da se bori. On treba da prihvati zahteve političke borbe. Koje zahteve? One koje postavlja partija i u krajnjoj liniji njeni rukovodioci, jer partija je organizovana na nesamoupravnoj osnovi i poistovećuje se sa državnim aparatom u koji želi da se uključi. Prema tome, partija zahteva da joj se umetnost posebno potčini i prihvati njene parole. Poznato je šta sve ona traži više manje obazrivo i sa više manje nijansi, saobrazno promenama u svojoj taktici. Ona traži realizam, nameće estetiku sadržaja jednoj umetnosti za koju bi želela da bude apologetična. Upravo tu se javljaju za umetnika teško savladljive protivrečnosti. Prva se sastoji u suprotnosti između dva zahteva, zahteva za ostvarenjem slobode i zahteva za angažovanjem, kada angažovanje u sebi uključuje i onu borbenost koju umetničku praksu potčinjava spoljnjem diktatu. Subjektivno, umetnik može živeti u uverenju da ostaje slobodan, slobodno prihvatajući taj diktat.

Objektivno, umetnost gubi tu slobodu koja se za nju traži. Sineast zamišlja da je slobodan-a ko može poreći da to zaista katkad i jeste?—ali te zahteve društvene sredine, taj pritisak infrastrukture, on može shvatiti kao svoj intimni doživljaj. On predstavlja svet onako kako ga sam vidi, ali vidi ga onako kako to sistem hoće. Te uslove, objektivne u odnosu na praktičan rad umetnika, ali čije posledice on može prema sopstvenom nahođenju pretvoriti u svoj unutrašnji doživljaj, treba otkloniti ako želimo da umetnik bude slobodan i da umetnost bude sila koja oslobađa. Očekujući da se pojave neke nijanse koje treba u umetnost uneti, ona je izložena opasnosti da bude stavljena, ako ne i da se sama stavi, u službu vladajuće klase i da slavi njenu ideologiju (Difren 1982:123-124).

## ***Adamovo prokletstvo rada: „Sa znojem lica svojega bićeš kreativac...“***

Rad je vekovima bio pod oznakom Adamovog prokletstva, bez obzira na profesiju ili obrazovanje pojedinca. „Sa znojem lica svojega ješćeš hljeb“ (Knjiga propovjednikova 1:8). Ovo važi bukvalno za svaki posao. Izraz „znoj“ označava mukotrpan rad, borbu, napor i patnju. Kakve god da su kvalifikacije i kakav god da je posao, sve se svodi na naporan rad, patnju, borbu i muku. Umetnici su baš kao i svi ostali radnici na svetu. Svi znamo za umetnike koji su postali milioneri posle jedne napisane knjige, kompozicije, ili snimljenog filma. Ali mnogo je više onih koji su proveli život stvarajući, a nikada ništa nisu postigli, dožive samo kratak period slave, provedu život, a nikada ništa nisu postigli. To je bilo izraženo u toj meri da su mnogi teoretičari podlegli iskušenju da rad podvedu pod oznaku destruktivnog otuđenja i prokletstva. „Glad prisiljava na rad, ali taj rad iscrpljuje na svoj način upravo kao i glad. Preduzetnik koji sve gleda kroz profit, ne zna koji je vrsta rad kao rad sluge; to jednako malo znaju, premda zbog drugih razloga, i umetnici i istraživači. Jer on je pritisak, nametnut, radi tuđih ciljeva nametnut“ (Bloch 1981:1044).

U suprotnoj koncepciji, umetnost je shvaćena kao antiteza rada, kao slobodna i radosna delatnost stvaranja koja se suprotstavlja „rugobi, životinjskom zamoru, bolnom robovanju“ koje predstavlja rad. „Ništa toliko ne potkrepljuje naše samopouzdanje i ne miri nas sa samim sobom koliko trajna sposobnost da se stvara; da se gleda kako stvari rastu i razvijaju se pod našom rukom, iz dana u dan“ (Hofer 2004:42). Već u ovakvoj antitezi, odnosno u postavljanju rada i umetnosti na suprotne polove, Dino Formado (Dino Formaggio), uočava „ispoljavanje, ne toliko njihove recipročne izdvojenosti, koliko jedno duboko zasnovano kretanje koje će interiorizacijom dati najrazličitija dela: mehanička, instrumentalna i umetnička, definitivno oslobođena kroz umetnost“ (Formado 1981:460-488). Rad nije samo ekonomski faktor ili činjenica. On je nešto mnogo više i celovitije, i to na egzistencijalnom planu: on je uključen u svaku transformaciju prirode u kulturu.

Marks je pisao U delu „Osnovi kritike političke ekonomije“ (Grundrisse), da se svaki čovek nada da će stvoriti novu vrstu potrebe za druge da bi ih naveo na žrtvovanja, da bi ih doveo u zavisan položaj i naveo na nova uživanja i ekonomski ih uništio; ljudski senzibilitet odgovara čitavom bogatstvu prirodnog ljudskog bića.

Osvrćući se na Adama Smitha, on je razvio pojam rada. Smit je na jednom mestu, koje Marks navodi, rad odredio negativno kao manjak mirovanja, slobode i sreće. Marks priznaje da se u istorijskim oblicima rada kao ropskog, kulučkog, najamnog, rad uvek javlja kao spoljašnji prinudni rad a nasuprot njemu ne-rad kao 'sloboda i sreća', a onda Smitovom shvatanju suprotstavlja pojam 'travail attractif' 'samoostvarenja pojedinca', koje on promišlja po modelu umetničkog rada (Marks: 1979). „Radićeš u znoju lica svog“ tako Smit shvata rad kao prokletstvo, mirovanje je odgovarajuće stanje identično sa slobodom i srećom.

Marks, naprotiv, razvija svoj pojam rada kao samoostvarenja posredstvom više suprotstavljanja. Nasuprot mirovanju, rad nastupa kao rasparčavanje, kao savladavanje prepreka. Ovo opšte određenje taj rad deli još sa otuđenim radom od kojeg se ipak razlikuje time što pojedinac postavlja svrhe koje traži da ostvari. Utoliko je neotuđeni rad samoostvarenje a proizvod nije tuđ pojedinu, već nešto u čemu se on opredmetio. Marks ga konfrontira sa dokolicom. Stvarno slobodni rad, na primer, kompozicija je upravo najprokletija ozbilnost, najintezivniji napor. Pomoću kategorije slobodnog rada moguće je isposredovati momente svesne i nesvesne umetničke delatnosti koju pojam genija metafizički dovodi u jedinstvo. Ovde nije samo reč, kao kod Lukača, o skladu između doživljajne forme i tehničke forme, već o asimilaciji spoljašnjeg sveta od strane umetnika, koje se može shvatiti kao faza njegovog procesa rada.

Apstraktno shvatanje rada vezuje se za kapitalističku podelu rada, i taj apstraktni odnosno „uopšteno ljudski“, definiše kao oblik udruživanja u kome pojedinci lako prelaze s jednog rada na drugi, „slučajno i gotovo ravnodušno“. „Radnik koji je usled podele rada sve više gubio iz vidokruga čitav predmet, pravi samo jedan deo, iz dana u dan, jedan te isti deo jednog te istog šrafa, bez ljubavi, s mržnjom koju ublažuje samo dosada, i to jednim te istim zahvatom“ (Bloch 1981:1044). To je polazna osnova čovekove eksproprijacije i otuđivanja kroz rad, koji prestaje da bude spontana delatnost u okviru jednog potpunog ciklusa, kao što je bio slučaj sa zanatstvom, i prelazi u otuđeni rad, gde radnik gubi svoja ljudska obeležja, postaje nešto strano čoveku, njegova nesreća i prokletstvo. Do ovog otuđenja dolazi u onoj meri u kojoj se proizvod odvaja od proizvođača i prelazi u posed drugog čoveka, bilo da je namenjen „bogovima što je prvobitno bio slučaj, bilo da je direktno namenjen kapitalističkom gazdi što se događalo kasnije“.

Ovde je najznačajniji odnos koji se formira između proizvođača i njegovog opredmećenog rada. To je odnos otuđenosti i neprijateljstva, zatim odnos ravnodušnosti kao da predmet izlaskom iz radnikovog života dobija novi smisao nezavisno od njega. Privatna svojina nastaje istovremenom eksproprijacijom čoveka i njegovo rada. Osnova svih utopija, po Blohu, jeste: jednakost, zajedništvo i odbacivanje privatne svojine, skraćivanje radnog vremena s obzirom na to da svi moraju da rade, ali samo prema mogućnostima; stalna aktivnost i stalno sticanje znanja; ista pravila za sve; stalno naglašavanje potrebe zajedničkih aktivnosti: „Oduvek je bilo poželjno otresti se nametnutog rada, u najmanju ruku smanjiti vreme koje se za njega upotrebljava. Ali nešto takvo ne uspeva zavisnim ljudima nikada, ili ne zadugo“(Bloch 1981:1044).

Na ovim poznatim marksističkim postavkama, kakve nije mogla zasnivati klasična ekonomija, s obzirom na to da se u društvu privatne svojine osećala poput ribe u vodi, razvile su se značajne koncepcije, ne samo rada kao društvene pojave, već i svakog oblika društvenog istraživanja i opredmećivanja, uključujući i lingvističku i umetničku proizvodnju oznaka i simbola (Formađo 1981:474). Dvadeseti vek registruje očitu redukciju pojma imaginacije. „Ono što je nekada bila oblikovana moć mišljenja, jezgro značenja, postalo je neka vrsta kibernetičke mašine, njena preopterećena kola su programirana da izbacuju blistave vizuelne forme. Te zavodljive forme nisu kao nekada glose značenja. One su fantazmatični fenomeni rasuti po savremenoj kulturi sugerišući sličnost sa blistavim maskama odsustva koje se pojavljuje pod nazivom simulakrum (Bodrijar:1991); po svom pojmovnom, konceptualnom poreklu, simulakrumi su instrumenti iluzije.

Žan Bodrijar razlikuje tri reda simulakruma. Prvi je oponašanje rođeno sa renesansom, sa znakom koji vrednost nalazi u ugledanju na prirodu postavljajući metafizičko pitanje stvarnosti nasuprot prividu-utemeljen na imitaciji, uređen je na bazi prirodnog zakona vrednosti, a s razvojem industrije sve više je uzimao pred produktivističkim redom koji se uobličio na bazi zakona tržišta. U tom drugom redu koji korespondira sa modernim dobom znaci više ne referiraju na prirodu, već na ljudsku proizvodnju: modeli su im mašine, energija i sam sistem rada: „Inkarnacija nije zanatski vešto ostvaren analogon prirode, unikatna po formi, već se javlja u višestrukoj, reproduktivnoj formi koja održava sve veći značaj tehnike“ (Bodrijar:1991).

Međutim, industrijski simulakrum se smanjuje s ulaskom u naše doba, postindustrijsko doba, koje se odlikuje simulakrumom simulacije (kod, model i operativna praksa kibernetičkog sveta). Ekvivokacije između istine i neistine, ali stvarnosti i privida koje su pretrpele postindustrijski simulakrum, apsorbovala je likvidacija stvarnosti putem proizvodnog sistema, a sa njim i putem sistema reprodukcije, pošto taj industrijski simulakrum nije kopija već proizvod, jer je slika fabrikovana a on u svetu nema referenta. S tim razdobljem znaci više ne referiraju na određene predmete, već na značenja u koja su zaodena rezultujući u „arbitrarnosti“ ili „apstrakciji“. Bodrijarova postavka o robu-znaku kao osnovnu karakteristiku pokreta za masovnu robnu proizvodnju vidi nestajanje „prirodne“ vrednosti robe. To rezultira pretvaranjem robe u znak u sosirovskom (Ferdinan De Sosis-Ferdinand De Saussure) smislu, gde je značenje znaka arbitrarno određeno njegovim položajem u sistemu uzajamno zavisnih označitelja.

Isto tako, taj period obeležava i početak serijske proizvodnje, jer apsorbovanje pitanja porekla otvara mogućnost jednog potencijalno beskonačnog broja identičnih predmeta međusobno ekvivalentnih i međusobno zamenljivih u tržišnom smislu. Taj proces svedoči o devalvaciji znaka od usklađenosti s prirodnim znakom do usklađenosti sa tržišnim zakonom vrednosti i sistemom razmene. Ovaj pomak u predstavljanju je evidentan u vizuelnim umetnostima, u modernističkoj suspenziji referenata s ciljem da se naglasi čistota vizuelnog označitelja, ili bolje rečeno, u supstituciji funkcije i modusa fakture kao značenja kulturnog moderniteta. Osećaj za formu kao sadržaj ili za formalne principe kao umetničke karakteristike prožima to razdoblje u okvirima produktivističke estetike. Mi ekvivalente teorije rada i vrednosti nalazimo u konceptu forme proizvedenom ili manufakturno (slikanjem, modelovanjem, varenjem, klesanjem), ili kao što je u primeru minimalizma, putem industrijskog rada.

Mogućno je izvesno skretanje oznaka na planu višestruke vrednosti. Ovo ne važi samo na ekonomskom planu već i na tržištu umetničkih dela, a takođe i na planu umetničkog stvaranja. Ekonomska višestruka vrednost je istorijska činjenica vezana za pretvaranje novca u kapital, odnosno, to je tipičan oblik stvaranja kapitala koji nije vezan za razmenu, već za svođenje na kategorije privatne svojine ljudskog rada pretvorenog u robu, što znači ne rada kao proizvodnje predmeta ili kao gotovog proizvoda, već rada shvaćenom kao ljudska sposobnost, odnosno

mogućnost rada (Formađo 1981:479). Umetnička praksa, kao i svaka produktivna praksa (oznaka, označeno) nastaje iz prakse ljudskog društva. Umetnost je kao proizvođač oznaka i komunikacije ili njene projekcije, otvorena prema čovekovoj čulnosti, i kao što je Kant, primetio, ona je upravo ta delatnost koja oko sebe okuplja čitava moguća društva u međudejstvu.

### ***Umetnik kao radnik koji proizvodi ideje da bi preživeo***

Estetika polazi od interesa kinematografije, robnonovčana očekivanja od interesa koje kinematografija mora zadovoljiti. Estetski kvalitet se predočava kroz uživanje i zadovoljstvo kao volja za posedovanjem predmeta, robni kvalitet u trošenju upotrebljivosti. Film može da bude artefakt, produkt društvene svesti, vizija sveta, ali on je i industrija. To je kapitalistički posao koji zapošljava izvesne ljude (reditelje, scenariste, glumce, snimatelje, montažere, scenografe, kostimografe, kompozitore, itd.) koji nisu samo obični prenosiooci „transindividualnih mentalnih struktura“, oni su i radnici najmljeni od strane određenih producenstskih kuća da proizvode robu koja će se prodavati.

Umetnost može da bude najviše posredovan društveni proizvod u odnosu prema ekonomskoj bazi, ali je u jednom drugom smislu ona je, takođe, deo te ekonomske baze-jedna vrsta ekonomske prakse, jedan tip robne proizvodnje, među mnogima. Marksistički teoretičari su shvatili činjenicu da je umetnost oblik društvene proizvodnje-shvatili je ne kao spoljašnju činjenicu koju treba prepustiti sociologiji književnosti, već kao činjenicu koja bitno određuje prirodu same umetnosti. Za ove kritičare-najpre Valtera Benjamina i Bertolta Brehta-umetnost je pre svega društvena praksa, a ne predmet za akademsku disekciju. Mi film možemo da posmatramo kao tekst, ali takođe, možemo da je posmatramo kao društvenu delatnost, oblik društvene i ekonomske proizvodnje koji postoji paralelno, i koji je međusobno povezan, s drugim takvim oblicima. Ovo je u osnovi Benjaminov pristup, koji u ogledu „Autor kao proizvođač“, pisanom 1934. godine, uočava da pitanje koje marksistička kritika tradicionalno postavlja književnosti glasi: „Kakav je njen položaj u odnosu na proizvodne snage njenog vremena“? Benjamin pod ovim misli da umetnost, kao svaki drugi oblik proizvodnje, zavisi od izvesnih proizvodnih tehnika. Te tehnike su deo proizvodnih snaga umetnosti, stupanj razvoja umetničke

proizvodnje; one povlače za sobom niz društvenih odnosa između proizvođača, umetnosti i njegove publike“ (Benjamin 2003:484-489).

Prema Benjaminu, revolucionarni umetnik ne treba nekritički da prihvata postojeće snage umetničke proizvodnje, nego treba da ih razvija i revolucionarizuje. On tako stvara nove društvene odnose između umetnika i publike; on savladava protivrečje koje umetničke oblike potencijalno pristupačne svima ograničava na privatno vlasništvo nekolicine, film, radio, fotografiju, muzičke snimke; zadatak revolucionarnog umetnika je da razvija ove nove medijume, kao i da preobražava stare načine umetničke proizvodnje. Nije reč samo o proturanju revolucionarne „poruke“ kroz postojeće medijume, već o revolucionisanju samih medijuma. „Angažovanost“ je više nego stvar prezentiranja pravilnih političkih mišljenja u umetnosti; ona se ispoljava u tome u kojoj meri umetnik rekonstruiše umetničke forme koje mu stoje na raspolaganju pretvarajući autore, čitaoce i gledaoce u saradnike (Benjamin:2003). Delo koje se prodaje na tržištu hiljadama anonimnih kupaca na karakterističan način će se razlikovati od dela nastalog pod patronažnim sistemom. Odnosi umetničke proizvodnje su, u tom smislu, svojstveni samoj umetnosti oblikujući njene forme iznutra. Pored toga, ako promene u umetničkoj tehnologiji menjaju odnose između umetnika i publike, one isto tako mogu da preobražavaju odnose između umetnika i umetnika. Mi instinktivno mislimo o umetničkom delu kao proizvodu jednog jedinog, individualnog autora, i u stvari većina umetničkih dela tako i nastaje; ali novi medijumi, ili tradicionalni preobraženi medijumi, ostvaruju nove mogućnosti saradnje između umetnika. Ervin Piskator, eksperimentalni pozorišni reditelj od kojeg je Breht mnogo naučio, voleo je da čitav štab dramskih pisaca radi na jednoj drami, a da ekipa istoričara, ekonomista i statističara proverava njihov rad.

Za Benjamin i Brehta, autor je u prvom redu proizvođač, sličan svakom drugom izrađivaču društvenog proizvoda. Oni su, dakle, protivni romantičnoj predstavi o piscu kao kreatoru-bogunaličnoj figuri koja tajanstveno stvara svoje rukotvorine ni iz čega. Takav inspiracionalni, individualistički koncept umetničke proizvodnje onemogućava da se umetnik shvati kao radnik čvrsto postavljen u određenu istoriju sa određenim materijalima na raspolaganju. Autor je proizvođač koji prerađuje izvestan dati materijal u nov proizvod. Autor ne stvara materijal kojim radi. Autoru forme, vrednosti, mitovi, simboli ideologije dolaze već pripravljeni, kao

što radnik u fabrici automobila uobličava svoj proizvod od već obrađenog materijala. Ovo odgovara definiciji „prakse“ Luja Altisea: „Pod praksom uopšte podrazumevaću svaki proces preobražavanja date sirovine u određeni proizvod, preobražavanja na koje utiče određeni ljudski rad, koristeći određena sredstva („proizvodnje“)“. Po Altiseu, estetika potrošnje i estetika stvaranja su prosto jedno isto“ (Altise:1971).

Breht sledi Marksovu tezu iz „Doprinos kritici političke ekonomije“ da proizvod postaje potpuno proizvod tek putem potrošnje. „Proizvodnja“, tvrdi Marks, „stvara ne samo objekt za subjekt, nego i subjekt za objekt“. Za Marksa je sposobnost umetnosti da manifestuje ljudske snage zavisna od objektivnog kretanja istorije. Umetnost je proizvod podele rada, koji na izvesnom stupnju društva izaziva odvajanje materijalne od intelektualne aktivnosti, i tako stvara grupu umetnika i intelektualaca koja je relativno odvojena od materijalnih sredstava za proizvodnju. Sama kultura je jedna vrsta „viška vrednosti“.

Slično izlaže i Andre Gorc po kome su intelektualni radnici, ujedno i korisnici i žrtve društvene podele rada; naučni radnik je istovremeno proizvod i žrtva kapitalističke podele rada. Činjenica da se toliko govori o „proleterizaciji naučnih radnika“ dokazuje, zapravo, samo jedno: većina naučnih radnika ne oseća se kao deo proleterijata. Gorc pita zašto se toliko diskutuje o proleterizaciji naučnih radnika? Iz jednostavnog razloga što se još nismo sasvim pomirili s idejom da reči naučan i proleterski mogu da idu zajedno. Duboko u sebi mi još jedva verujemo-ili jedva prihvatamo-da neko ko poseduje diplomu naučnika može biti smatran za radnika s istim pravom kao i neko ko poseduje „diplomu“ vodoinstalatera, crtača, bravara ili bolničara: „Celo naše vaspitanje nam je ulilo u glavu ubeđenje da nauka ne može biti dostupna svima i da su oni koji su sposobni da uče superiorniji od ostalih. Odvratnost koju osećamo prema tome da sebe smatramo radnicima, kao što su ostali radnici je zasnovana na činjenici da je nauka tip superiorne kompetencije, koja je pristupačna samo malom broju ljudi“ (Gorc 1974:122-135). Ma kakva bila naša politička ubeđenja, za većinu od nas još postoji suštinska razlika između naučnog radnika i, na primer, jednog metalurga ili električara: pridev „naučan“ ne označava u našoj podsvesti neku kvalifikaciju, zanat ili znanja, kao što označavaju ostali pridevi; on označava status, društveni položaj (up. Prole 2018).

Nije sav rad uključen u ekonomiju, bilo da nije plaćen iako doprinosi ukupnoj količini dobra u svetu, bilo da je na neki relevantan način „nepotreban“ ili „suvišan“ (pa makar bio i plaćen) kao što ni neke druge njegove osobine nisu univerzalno raspoređene, na primer napor ili radost učestvovanja u njemu. Ali bez rada nije moguće učestvovanje u društvenom životu. Rad je, i inače, izvor zadovoljstva i samopoštovanja. Shodno ovoj koncepciji, rad koji se obavlja u svrhe samoizražavanja, neplaćeni umetnički rad, kao što su blogovanje ili postavljanje vlastitih fotografija, muzike ili videa na internet, izravno pripada Marksovoj kategoriji „neproduktivnog rada“. Hjus ga radije posmatra kao neplaćeni reproduktivni rad koji proizvodi društvene upotrebne vrednosti (Hjus-Huws 2015:35).

U „Teoriji viška vrednosti“, Marks piše da je „pisac radnik ne utoliko što proizvodi ideje, već utoliko što radi za nadnicu“. Marks je tu jasan: „Džon Milton pesnik je bio neproduktivni radnik. Za razliku od toga, pisac koji izdavaču ostavlja težak posao je produktivni radnik. Milton je stvorio „Paradise Lost“ na način na koji svilena buba proizvodi svilu, kao izraz svoje prirode. Kasnije je prodao svoj proizvod za 5 funti i, u tom smislu, je postao trgovac robe. Pevačica koja peva poput slavuja je neproduktivna radnica. Ako prodaje svoje pevanje za novac, ona je u toj meri najamna radnica ili trgovkinja robom. Ali ista pevačica koju angažuje preduzetnik, u nameri da od njenog pevanja zaradi novac, je produktivna radnica, jer direktno stvara kapital“ (Marks nav. prema Hjus 2015:34).

### ***Individualna podela rada: podela rada na raznovrsne korisne poslove***

Kao kriterijum prosuđivanja, Marks postavlja predstavu idealnog načina proizvodnje, idealnu predstavu o tome kako bi trebalo regulisati zakon društvene podele rada. Pri tom mu kao model ili paradigma služi umna raspodela rada, odnosno, umno regulisanje individualno raspoloživog radnog vremena. Prikaz te paradigme, Tine Hribar nalazi u četvrtoj glavi „Kapitala“ u paraboli o „nezavisnom čoveku“ Robinzonu, čiji „jednostavan i evidentan“ odnos prema stvarima (upotrebnim vrednostima) koje čine „njim samim stvarno bogatstvo“, čime Marks misli na elemente koji sačinjavaju strukturu individualne celishodne podele rada. Prema Marksu, Robinzon kao prirodno biće mora da zadovolji „raznovrsne potrebe, pa zato mora da obavi raznovrsne korisne radove“. Stoga je individualna podela rada

ponajpre podela na raznovrsne korisne radove. To je Robinzonov odnos prema sopstvenom odnosu prema prirodi, to jest prema procesu rada. Raznovrsni korisni radovi potiču iz različitih čovekovih potreba koje u radnom procesu zastupaju idealni projekti upotrebnih vrednosti kao ciljevi čovekove delatnosti. Individualna podela rada na pojedine korisne radove počinje čim čovek u mislima sebi izgradi izvesnu idealnu predstavu rezultata radnog procesa koji, potom, u konkretnom radnom procesu, poprima ulogu cilja.

Isti čovek kao radno biće može da deluje na različite načine ili u različitim oblicima. U odnosu na Robinzona, Marks formuliše ovako: „Uprkos različitosti svojih produktivnih funkcija, on zna da su to samo različiti delatni oblici istog tog Robinzona, dakle, samo različiti načini ljudskog rada“ (Marks, nav. prema Hribar:1984). Ipak, isti taj čovek, Robinzon, ne znači jedinstvo različitih formi ili načina delovanja, to jest, rada. On je samo izvor svih tih načina (oblika) svojom svrsishodnom delatnošću ili samim radom, on zatim predstavlja posrednika između sebe kao izvora, između svoje glave kao rezervoara ciljeva i rezultata različitih korisnih radova (Hribar 1984:113). Izvor različitih korisnih radova nije, dakle, rad, nego čovek. Ne deli se rad, već čovek raspoređuje svoju radnu snagu na različite svrsishodne delatnosti. Jednako kao što postoji produkcija uopšte, a ne postoji opšta produkcija, tako ne postoji ni rad koji bi se zatim, kao nekakav praizvor, delio na pojedine vrste radova. Korisni radovi ne predstavljaju različite ili posebne načine/forme ljudskog rada, već različite delatnosti koje se međusobno razlikuju prvenstveno u pogledu različitih svrha, tj. ishodišta i primera izvršne komponente svrsishodnih delatnosti (Hribar 1984: 113-114).

Podela rada kao takva i u celosti, pretpostavlja raspoređivanje različitih korisnih radova u vremenu, odnosno, u celokupnoj čovekovo delatnosti, raspoređivanje prostora za različite svrsishodne delatnosti. Ishodište podele rada, stoga, nije radni proces, već celokupna delatnost individuuma, koja ima svoj prostor i događa se u vremenu. Preciznije: podela rada nije podela rada, nego je prostorno i vremensko raspoređivanje celokupne delatnosti, celokupne radne delatnosti individuuma. To raspoređivanje celokupne delatnosti isprva je samo idealno, pa je stoga stvarno prisutno samo na način organizacije celokupne delatnosti; na način organizacije radnog dana, radne nedelje itd. (Hribar 1984:115-116).

Ako su umetnost i razmišljanja o njoj u okviru društva i kulture našeg doba odbacili degustatorsku nedeljnu dokolicu i ekstazu, to se dogodilo pod udarima svakidašnjeg radnog života i borbe, gde se „prizor povlašćenih dokoličenja, vrednosti zasnovanih na ravnodušnosti i neradu i robovsko-gospodarski odnosi ruše snagom rada“ (Formađo 1984:488). U tom kontekstu, umetnost dobija sve prikladniji lik, „lišena svojih prazničkih ukrasa, kojima se vekovima kitila, i izlazi izvan dokoličarske koncepcije vrednosti“. Ona više ne pripada samo danima odmora, već konkretnoj borbi koja karakteriše svaki radni dan (Formađo:488). „Shvatamo da je vreme prava retkost: niko ne može da ga stvori; niko ne može da proda vreme kojim raspolaže; niko ne ume da ga sačuva“(Atali:2010).

I Robinzon koji je sa broda uspeo da spasi sat, brodski dnevnik, mastilo i pero „uskoro kao dobar Englez, počinje da vodi knjige o samom sebi, znači o organizovanju svog radnog i ostalog dana“. Sadržaj tih knjiga koje Robinzon vodi o sebi kao radnom biću podele rada, kao organizatoru celokupne delatnosti „jeste spisak upotrebnih predmeta koje poseduje, zatim različitih radova koji su potrebni za njihovu proizvodnju i, konačno, radnog vremena koje će, u proseku iziskivati određeni kvantum tih različitih produkata“ (Hribar 1984:118). Kao dobar Englez, Robinzon je, uprkos svoje izolovane slobode, još uvek društveno biće, sa navikama koje je poneo sa sobom iz engleskog društvenog načina proizvodnje. Za Robinzonovu ekonomiju, koja se zasniva na knjigovodstvu, naročito je karakteristično proračunavanje koliko ga će, u proseku, stajati proizvodnja izvesnog produkta. Individualno prosečno radno vreme trebalo bi, naravno, da bude individualno ishodište za ponavljanje na društvenoj razini, za ponavljanje u društveno prosečnom radu, koji određuje vrednosnu veličinu rada.

Da vidimo šta je ostalo od proizvoda rada. Jedino što je od njih preostalo je ista sablasna predmetnost, jednostavna smeša bezrazličnog ljudskog rada, to jest utroška ljudske radne snage bez obzira na oblik njenog trošenja. Te stvari predstavljaju još samo to da je na njihovo proizvođenje utrošena radna snaga, da je u njima nagomilan ljudski rad. Stoga je činjenica da se veličina vrednosti određuje radnim vremenom, tajna koja se skriva za vidljivim kretanjima relativnih vrednosti roba. Tu društveni odnosi ljudi prema njihovim radovima i prema proizvodima njihovog rada ostaju providne jednostavnosti kako u proizvodnji tako i u raspodeli (Marks:1979).

Reč je o društvenom proizvodu zajednice slobodnih ljudi u razlici naspram Robinzonovog proizvoda. Za takvo društvo robnih proizvođača, kojih se opšti društveni odnos u proizvodnji sastoji u tome što se prema svojim proizvodima drže kao prema robama, dakle kao prema vrednostima, te u tom materijalnom obliku dovode svoje privatne radove u međusobni odnos kao jednak ljudski rad. Status zanatlije određen je ne samo time što je on vlasnik svoje „radne snage“, već i time što je za razliku od nadničara vlasnik sopstvenih sredstava za proizvodnju. On kontroliše svoja „sredstva za proizvodnju“ i proces svog „rada“, izmiču mu samo distribucija i komercijalizacija proizvoda. „Zanatlija živi svoj rad tako što ukida definiciju sebe kao 'jedinke' i predmeta kao 'proizvoda svog rada'; u radu zanatlije, ono što on daje može biti izgubljeno, dato, izraženo, potrošeno, razrešeno ili ukinuto, ali ne i 'investirano'(Bodrijar:2011). Sve to postaje jasnije kada se sagleda kroz problem umetničkog rada: “Rad je proces uništavanja isto koliko i 'proizvodnje' i u tom smislu rad je simbolički. U umetnički i, u određenoj meri zanatski rad, upisani su gubitak svrhe subjekta i objekta, radikalna kompatibilnost života i smrti, igra ambivalentnosti, sve ono što proizvod rada (posla) kao takvog ne sadrži, jer u sebi ima samo svrhu vrednosti“ (Bodrijar: 2011).

U knjizi „Ekonomska istorija kinematografije“, Peter Behlin (Peter Bachlin) piše da u „kapitalističkoj ekonomiji film ima kao intelektualni proizvod, sva ona sredstva, koja su potrebna, da neko delo bude umetničko. Međutim, zbog različitih industrijskih i trgovačkih operacija, koje zahteva njegova proizvodnja i potrošnja, film je po nuždi postao roba“ (Bachlin 1951:7). Film je, po njemu, roba sa stanovišta jedne „konzervativne“ društveno-ekonomske formacije kojoj je industrijalizam „radni okvir legitimacijskog proizvodnog modela, a trgovačka država unutrašnji činilac „obuzdavanja“ klasnih suprotnosti. Industrijske i trgovačke operacije podrazumevaju serijsku proizvodnju filmova u koje se ulaže veliki početni kapital s jedinim ciljem da se što brže „amortizuje“ i dodatno oplodi u obliku viška vrednosti. Umetnička i tehnička izražajna sredstva filma treba da pre svega posluže da bi se postigla zarada: i što je kapital koji izvesna proizvodnja zahteva veći, to intelektualne i estetske potrebe moraju da prepuste prvenstvo ciljevima rentabilnosti-profitna stopa estetske vrednosti. „Nužda je inherentna uloženom kapitalu i cilja na to da se izbegne, ili u najvećoj meri ublaži rizik koji stvara proizvodnja filmova kako bi se osigurale pretpostavke za jedinu stvarnu težnju: profit. Da je film po nuždi postao

roba-to znači: više se ne proizvodi po zakonima genijalnosti, nego po zakonima potrošnje; ne rađa se iz dubine preobičnog stvaralaštva, nego iz umeća podilaženja potrošačkom ukusu“(Salečić 1989:6-22).

Robnonovčano objašnjenje za to, po Salečiću, je u težnji da se uloženi kapital iskoristi na najracionalniji način. Najracionalniji način je pak stalno uvećavanje dobiti, što je „zakon imanentne osobenosti tržišne konkurencije“. Međutim, kinematografska delatnost, posebno proizvodnja filmova, distribucija i prikazivanje, baš u tom pogledu donose velike rizike (Salečić: 1989). Behlin predlaže stvaranje posebnih banaka za kinematografiju; pojačane i ubrzane eksploatacije filmova; stvaranje žanrovskih, tematskih, područnih koprodukcijskih i drugih monopola (Bachlin:72).

### ***Stvaralačka sirotinja***

Aspekt „umetnosti kao robe“ je svakako najbolje protumačen od strane marksističkih teoretičara koji nastoje da odgovore na pitanje kojim putevima određeni stupanj ekonomskog razvoja određuje kvalitet, čak i samu egzistenciju umetnosti. Ali ako ovom pitanju ne priđemo na ovakav način, onda ćemo prećutno prihvatiti da se od polaznog Marksovog stava da „gladnom čoveku i najveća umetnost ništa ne govori, mora doći do zaključka da „jedan par kobasica više vredi od celog Šekspira“. Jasno je da se životne, egzistencijalne potrebe moraju zadovoljiti da bi se bilo šta drugo moglo započeti. „Mnogo šta bi se podnosilo lakše da se može jesti trava. Siromahu, kojega inače drže za stoku, ne ide u tom pogledu tako dobro kao njoj. Samo zraka ima bez daljnega, ali njivu valja najpre obraditi, svaki put iznova. Da je dnevni zalogaj siguran poput zraka, ne bi bilo bede. Ali ovako samo u snu hleb raste poput lišća na drveću“(Bloch 1981:543-544). U tom pogledu Marks je imao apsolutno pravo. Jedan par kobasica za čoveka koji umire od gladi i jeste vredniji od celog Šekspira, ali je za čovečanstvo Šekspir vredniji od sveukupne hrane ovoga sveta, uz to, i svih kobasica i kavijara-jer spašava njegov pojam, jer izvlači i uznosi razliku između čoveka i životinje“ (Foht 1982:309-314).

Foht piše da je van svake sumnje zadovoljavanje osnovnih ljudskih potreba na prvom mestu-ali bi paralelu Šekspir-kobasice-Marks, isto tako, izvan svake sumnje, s gnušanjem odbacio“ (Foht:1982). Koliko puta smo bili svedoci

jedne, ako se ovo što je rečeno nema u vidu, neshvatljive situacije: čim nekom umetniku dobro krene, čim mu počnu pristizati zamašniji honorari i u većim svotama, gotovo je s njegovom umetnošću; ne samo zato što će ga honorari, ubuduće više privlačiti od mukotrpnog rada i sniziti stupanj opreznosti, nego što će mu novi lagodni život paralizovati ono što obično i dosta neprecizno nazivamo „stvaralačkim nemirom“. Bogatstvo i siromaštvo, govorio je Platon, jesu dva uzroka opadanja umeća: i zanatlija i njegov rad lako će se deformisati pod uticajem bogatstva ili siromaštva, „jer je prvo uzrok raskoši i lenjosti, a drugo zlobe i opakosti, a oboje nezadovoljstva“. Hamsunov roman „Glad“ sigurno ne bi mogao napisati neko ko nije bio gladan; Dostojevski, Van Gog, Modiljani-za vreme gladi nisu mogli stvarati.

Ali, s druge strane, glad je jak izvor idiosinkrazije, jedan od najjačih podsticaja preosetljivosti, bez koje su ne samo umetnost nego i obična mašta nezamislivi. Ali šta, ako nam neko kaže da ti umetnici nisu gladovali, dali bi nam još više. Stručnjaci za tzv. „umetničku patografiju“ slažu se u tome kada je u pitanju skoro svaki veliki umetnik da je na neki način bio „nenormalan“, potežu sličan argument: Istina je, kažu oni, svi ti brojni umetnici bili su na neki način bolesni, ali koliko bi nam oni više pružili da su bili zdravi. Ti psihijatri gube iz vida da i bolest i umetnost izvire iz istog vrela, da jedna te ista patološka preosetljivost rađa na jednoj strani bolest, a na drugoj umetnost. Bilo bi isto tako pogrešno zaključiti da bi nam jedan Dostojevski ili Van Gog dali daleko više da bi bili „dobrostojeći“. Upravo od svoje strasti-patnje gradili su svoju strast, a iz strasti-osećajnost svoju opsesiju-umetnost. Svaki umetnik je „umetnik u gladovanju“-umetnost raste na oskudici (Foht:1982).

Ovde, jasno, uočavamo jednu protivrečnost: s jedne strane blagostanje je neophodan preduslov za nastanak dokolice, a dokolica za uživanje u umetnosti; s druge strane, oskudica je preduslov za rađanje smisla za umetnost, dakle, i za samu umetnost. Tako se umetnost nalazi u procepu između ekonomske i duhovne gladi, s jedne strane, egzistencijalni preduslov jer bi za nju bilo povoljno bogato društvo, a s druge bogatstvo bi je moralo ugušiti. Foht zaključuje da umetnost zavisi od ishoda jedne svojevrzne istorijske trke materije i duha. Samo je pitanje šta će prevladati „dobro“ ili „zlo“, ljudskost ili neljudskost, odlučuje o njenoj sudbini, a nikako ekonomika.

Ipak, na umetnost treba gledati kao na rad i demistifikovati njen specijalni status. Ako je polje umetničke proizvodnje inherentno povezano s kapitalističkim načinom proizvodnje, ono je nužni deo te ekonomije i logike najamnog rada. S obzirom na to da se umetnost kao autonomno polje temelji na umetničkoj vrednosti povezanoj s umetničkim delom (objektom), a ne s umetničkim radom (procesom) što predstavlja problem za vrednovanje i naplatu rada u kontekstu umetnosti. Umetnički rad tako je nevidljiv, ili, u najboljem slučaju, pripisan umetničkom geniju, talentu ili kreativnosti, i to je pripisivanje krucijalno za mistifikaciju koja uslovljava (ne) plaćanje umetničkog rada. Katja Praznik to naziva „paradoksom neplaćenog rada“: “Iako polje umetnosti osigurava relativnu autonomiju umetnicima determinišući parametre njihovog rada kao specijalizovane profesije, istovremeno neguje istrebljivački sistem koji karakteriše neredovno zapošljavanje, nejednakost plata i opšta nesigurnost. Prestiž i zapažen izuzetak umetničkog posla tako imaju tendenciju da zasene nepravdu prekarnog, često neplaćenog rada koji podražava umetnost kao instituciju“(Praznik: 2016).

Drugim rečima, polje umetnosti mistifikuje ekonomski aspekt vlastite proizvodnje i zasniva se na separaciji/distinkciji umetničkog talenta i umetničkog rada. Zato zauzeti perspektivu umetnosti kao rada znači prepoznati da ga se, bez obzira na to koliko je taj rad „slobodan“ ili „neotuđen“ treba vrednovati u ekonomskim terminima i prepoznati ga kao rad, a ne kao božansku intervenciju koja se društvu daje na poklon. Neplaćeni rad, naravno, nije nov fenomen. On je, međutim, dobio samo sporednu pažnju marksističkih naučnika, „izuzev ako nije smatran nekom vrstom skladišta zakržljalih predkapitalističkih društvenih odnosa iz kojih se kasnije pojavio najamni rad“ (Hjus:2015). Ako se rad odnosi na aktivnosti koje su stvarno ili potencijalno naplaćene nadnicom na tržištu rada, onda u njega moramo uključiti veliki niz aktivnosti koje većina ljudi obavlja bez plate, uključujući seks, brigu o deci, kuvanje, čišćenje, baštovanstvo, pevanje, zasmeljavanje ljudi i javno govorenje o temama koje nas interesuju“ (Hjus 2015.:30). Pored rasprave o ropstvu, istoričari najviše pažnje posvećuju neplaćenom radu u kontekstu onoga što se nedavno moglo labavo nazvati „reproduktivnim radom“, posebno u feminističkim debatama tokom 1970-ih.

U tim raspravama se postavljalo ključno pitanje da li se neplaćeni kućni rad (housework) može smatrati radom koji proizvodi višak vrednosti, jer bez njega kapitalizam ne bi mogao opstati. Reprodukcija radne snage suštinski zavisi, tvrdilo se, od neplaćenog rada u kući, ne samo zato što podiže sledeću generaciju radnika i radnica već i zato što obezbeđuju ishranu, čišćenje i održavanje telesnih usluga koje omogućavaju trenutnoj radnoj snazi da efektivno deluje na tržištu rada (Hjus 2015:31). U uslovima monopolskog kapitalizma, većina ovog rada ne uključuje samo proizvodne usluge, nego i konzumiranje robe proizvedene za tržište. Koncept „potrošačkog rada“ (consumption work), u kojem je neplaćeni rad zamenio plaćeni rad koji su ranije obavljali distribucijski radnici, je koncept rada koji je Hjus razvijala 1970-ih i za koji, i dalje tvrdi, da je relevantan za razumevanje nekih novih oblika neplaćenog rada koji se obavlja i onlajn i oflajn.

Hjus predlaže vrlo upotrebljivu tipologiju neplaćenog rada. Prva kategorija je rad koji se obavlja nezavisno od tržišta i koji proizvodi upotrebne vrednosti u kući. Ovaj rad je „neproduktivan“ u smislu da ne proizvodi direktnu vrednost za kapital u obliku viška vrednosti koja se izvlači iz nečijeg direktnog rada, već je „reproduktivan“ u smislu da je nužan za reprodukciju radne snage. Ovo uključuje mnoge poslove koji su se tradicionalno obavljali u poljoprivredi za sopstvene potrebe i kućne radove. Ako je neko zaposlen da obavlja ovu vrstu rada za direktne korisnike usluga (npr. kućna posluga, dadilja, baštovan itd.), on/ona je, po Marksovom mišljenju, neproduktivan radnik/radnica, ali ako je zaposlen/zaposlena preko kapitalističkog posrednika (na primer, komercijalni biznis, briga o deci, kompanije za čišćenje ili vrtlarstvo), onda se pomera u kategoriju produktivnog radnika/radnicu (Hjus 2015:32-33). Za treću kategoriju neproduktivnog rada, „kreativni rad“, napred smo utvrdili njegovu mistifikujuću osobinu. Poslednja kategorija-preklapajuća-neplaćenog rada je široko rasprostranjena upotreba neplaćenog stažiranja ili „volonterski“ rad. Dvosmisleno smešten između edukacije i samopromocije, ovaj rad poslodavci nesumnjivo koriste, na veoma eksploatativan način, kao direktnu zamenu za plaćeni rad (Hjus 2015:36). Da bismo znali kako i koliko viška vrednosti nastaje, iz bilo koje jedinice rada, moramo znati troškove reprodukcije radnika ili koliko njegovog radnog vremena čini „potrebno radno vreme“ radi održavanja života.

Sasvim je moguće da radnici budu zaposleni za platu koja je ispod troškova izdržavanja. Zašto bi poslodavca bilo briga da li će oni umreti, jer on zna da ih ima još više tamo odakle dolaze (Hjus 2015:38). Regulativa kulturne politike određuje umetnički rad kao atipičan rad, ili kao rad koji ne liči ni na jedan drugi rad. Takve definicije su dobar izgovor za nekoherentne kulturne politike i nelogičnu regulaciju rada u polju umetnosti, jer ne štite umetnike i kulturne radnike koji takođe imaju radnička prava. Zato su umetnici vrlo često Freelanceri. Njihova socijalna sigurnost i radnička prava su nestabilna ili nepostojeća. Zbog dominantne percepcije da umetnički rad navodno izvire iz unutrašnje prirode radnika u kulturi i njihovog izuzetnog talenta i kreativnosti, on se ne može ekonomski vrednovati. Drugim rečima, rad u umetničkom polju ogledni je primer prekarnog rada. Pritom, problem nije fleksibilna organizacija vremena i radnog procesa, nego činjenica da nema radničkih prava i socijalne sigurnosti. S obzirom na to da se umetnički rad percipira kao izuzetan, državna regulacija tržišta rada u umetnosti smatra se nagradom za tu izuzetnost, a ne zaštitom rada umetnika i njihovih ekonomskih prava (Praznik:2016).

## KULTURNA I KREATIVNA INDUSTRIJA

### *Kreativna ekonomija ili socijalna ekonomija?*

Pored digitalizacije, kulturna industrija je među češće pominjanim pojmovima u programskim dokumentima Vlade Republike Srbije. Njime se u užem smislu označava skup privrednih sektora u domenu proizvodnje i distribucije informacionih sadržaja, a u širem smislu, obuhvaćeni su i sektori proizvodnje i prometa, uređaja za beleženje, reprodukciju i prenos tih sadržaja. Na krilima informacionog društva kao globalne pojave, mantra o kulturnoj industriji opominje nas na vezu između kreativnosti, privrede, profita i bruto društvenog proizvoda (BDP), to jest učešću kulturne industrije u BDP-u, i njenom značaju za privredni rast i zaposlenost; akteri su izdavači, muzički i filmski producenti, elektronski mediji, kablovski distributeri, softverske kompanije. Svima njima je potrebno obezbediti povoljnu investicionu klimu, čvrst i moderan pravni okvir, efikasnu sudsku zaštitu njihovih prava.

Kada govorimo o filmskoj umetnosti uopšte i, s tim u vezi, njenom materijalnom položaju, moramo je povezati sa kulturnom i kreativnom industrijom. Kulturne i kreative industrije su one industrije koje imaju poreklo u individualnoj kreativnosti, veštinama i talentu, i koje imaju potencijal za kreiranje bogatstva i radnih mesta kroz generisanje i eksploataciju intelektualne svojine (Kisić 2011:225). Velika Britanija je država koja se prva fokusirala na ovaj fenomen i prepoznala ga kao jedan od glavnih biznisa. Prema britanskim zakonskim propisima, koji se sa neznatnim odstupanjima primenjuju u većini evropskih zemalja, u kreativnu kulturnu industriju spadaju: advertajzing, arhitektura, tržište umetnosti i antikviteta, zanati, dizajn, modni dizajn, film, video, fotografija, kompjuterske igrice, muzika, izvođačke i vizuelne umetnosti, izdavaštvo, televizija i radio. Danas Svetska banka prepoznaje kulturne i kreativne industrije kao jedan od glavnih biznisa, jer je procenjeno da one generišu više od 7 odsto svetskog bruto domaćeg proizvoda, i prognozirano im je godišnji rast od 5 odsto. U ekonomijama zemalja članica Organizacije za ekonomsku saradnju i razvoj (OECD), kreativne industrije predstavljaju jednu od vodećih ekonomija, beležeći godišnju stopu rasta od 5 do 20 odsto. U svetskoj trgovini vrednost proizvoda kreativne ekonomije je u 2011. iznosila 6424 milijarde američkih dolara.

U Srbiji, prema podacima za 2015. godinu, kreativne industrije učestvuju u zaposlenosti sa 7,3 odsto, generišu oko 10 odsto bruto dodate vrednosti (BDV), a oko 96 odsto čine mala i srednja preduzeća sa 1-20 zaposlenih. U kreativnim industrijama ostvari se oko 16,8 odsto od ukupnog godišnjeg prometa Srbije, rast BDV prosečno godišnje kreće se u intervalu od 7-12 odsto, što znači da kultura i kreativne industrije poseduju razvojni potencijal. Prosečna godišnja stopa rasta bruto dodate vrednosti u periodu 2001-2008. iznosila je 8,9 odsto (za dva procentna poena iznad proseka privrede). „Iz ugla sektorske strukture zaposlenosti, najveće potencijale za kreiranje novih radnih mesta u periodu 2007-2015. pokazale su: reklamna industrija, i industrija video igara i multimedijalnih digitalnih sadržaja sa prosečnom godišnjom stopom rasta zaposlenosti od 8 odsto, muzička industrija sa prosečnom godišnjom stopom rasta zaposlenosti od 23 odsto i filmska industrija 1,6 odsto. U filmskoj industriji najveće prosečne godišnje stope rasta zaposlenosti beleži kinematografska produkcija (17 odsto), unutar kreativno-profesionalnih aktivnosti najviše industrija video igara (47 odsto) i reklamna industrija 20 odsto (Ostojčić

2015:354-361). Kulturne industrije su takođe značajne za svoje multiplikatorsko dejstvo i efekat kojim razvijaju srodne i pomoćne delatnosti, koje se nalaze u ulozi dobavljača.

Efekti zapošljavanja u kulturi i kreativnim industrijama su veoma pozitivni i pokazuju da svako peto radno mesto u kreativnom sektoru kreira dva nova radna mesta u komplementarnim delatnostima i doprinosi dodatnom zapošljavanju koje učestvuje sa 4 odsto u ukupnoj zaposlenosti, i indukuje udeo BDV na nivou od 7 odsto. „Pored toga, pokazalo se da sektor ima značajnu stopu zaposlenosti i da stimuliše društveni i regionalni razvoj, te zbog toga dobija sve veću pažnju političara (Mikić: 2013). Kulturne i kreativne industrije u Srbiji su u nadležnosti Sektora za savremeno stvaralaštvo, kulturne industrije i odnose u kulturi u okviru Ministarstva kulture i obuhvataju izdavaštvo, vizuelne i multimedijalne umetnosti, muziku, diskografiju, izvođačke umetnosti i kinematografiju. Kreativna ekonomija a ne socijalna ekonomija-o kojoj je bilo reči u Strategiji ekonomskog razvoja Srbije do 2020. godine-treba da bude jedan od stubova ukupnog ekonomskog razvoja. U svom petogodišnjem planu to je, na primer, učinila Kina, a u Indoneziji je osnovano Ministarstvo za turizam i kreativnu ekonomiju. Na taj način se pokazuje političko opredeljenje za i realni osnov da se očekuje politička podrška takvom konceptu razvoja. Stoga je neophodno stvoriti organizacioni i institucionalni okvir za plasman proizvoda kreativne ekonomije (Đurić 2015:249-256).

Turska je dobar primer kako kreativna ekonomija može da deluje na devizni priliv. Turska je posle SAD najveći izvoznik televizijskih serija u svetu, a zahvaljujući podsticajima razvoju kreativne ekonomije u 2012. godini je izvozom tih proizvoda ostvarila 7,3 milijarde američkih dolara i to uglavnom dizajnirane robe. Među proizvodima su bili uglavnom oni vezani za tekstilnu industriju i dizajn. U Indiji, koja je druga zemlja posle SAD po izvozu filmova i televizijskih programa je ostvaren prihod od 8,1 milijarde američkih dolara što je u 2013. godini predstavljalo 0.5 odsto bruto društvenog proizvoda (GDP) ove zemlje. Ovaj prihod nije samo posledica proizvodnje filmova u Indiji, već činjenica da je Holivud načinio outsourcing (saradnja jedne firme po ugovoru sa pojedinim firmama ili kompanijama, koje se angažuju za određenu uslugu) vizuelnih efekata i animacije u ovoj zemlji.

## ***Modeli zapošljavanja u kulturi***

Zaposleni umetnici i radnici u kulturi svoja socijalna prava uglavnom ostvaruju kao i zaposleni u drugom sektorima, te tako neka posebna regulativa koja se odnosi na zaposlene u ovom sektoru ne postoji. Samostalni umetnici i radnici u kulturi, pak, zbog nesigurnosti i nestankom svojih prihoda nešto su ugroženija „vrsta“ kreativnih i kulturnih pregalaca; stoga se u nekim zemljama na njih odnosi posebna regulativa. Na nivou Evropske unije kultura učestvuje sa 3 odsto u BDP (više nego poljoprivreda ili automobilska industrija), dok u Britaniji taj procenat iznosi 5 odsto. Uopšteno, kultura je u V. Britaniji prepoznata kao fundamentalno pravo svakog pojedinca i kao ključni faktor unapređenja i kvaliteta svakodnevnog života. Međutim, podrška umetnicima i radnicima u kulturi nije bezuslovna, već zavisi od umetničkog dostignuća, ispunjenja određenih ciljeva i inovativnosti umetničkog rada, a ne od socijalnog ili radnog (zaposlen/ nezaposlen). Isto tako, u Britaniji ne postoji zakonodavni okvir u kulturi, niti postoje posebni zakoni koji se odnose na zapošljavanje umetnika. Rad umetnika je regulisan opštim zakonom o radu. Isto tako, ne postoji ni poseban zakon o socijalnoj zaštiti kojim se uređuje status samostalnog umetnika, niti postoje bilo kakve mere socijalnog osiguranja (kao što su dodaci na penziju ili pomoć za nezaposlene) za samozaposlene radnike u kulturi. U sektoru kulture 2011. bilo je zaposleno 1, 3 miliona ljudi od kojih je najveći deo samozaposlen ili angažovan po ugovoru.

Moglo bi se reći da su problemi sa kojima se suočavaju britanski slobodni umetnici slični onima, koje imaju njihove kolege u većini evropskih zemalja: neizvesnost u pogledu dobijanja poslova i ostvarivanja prihoda koja se reflektuje i na otpočinjanje i građenje umetničke karijere; teškoće u profesionalnom usavršavanju; zavisnost od (van) bračnog partnera; česta neophodnost da se rade i drugi poslovi koji mogu, ali i ne moraju biti u vezi sa primarnom umetničkom aktivnošću; birozi zapošljavanja ne pružaju dovoljno informacija o mogućnostima za umetnike kao što su ugovaranje poslova, nacionalna politika u vezi sa opštim položajem slobodnih umetnika itd. Ipak, u Britaniji nezaposleni umetnici imaju prava na naknadu za traženje posla (job seekers allowance), dok se „odmaraju“ kao i svi ostali radnici. Naknada za traženje posla je deo britanskog sistema socijalne zaštite kojim je omogućeno da nezaposleni ljudi dobijaju osnovnu finansijsku pomoć u trajanju od

182 dana dok efektivno tragaju za drugim poslom. Ovom naknadom se pretpostavlja da umetnici aktivno traže posao koji je dostupan na tržištu rada. Odlike umetničkog posla nisu dovoljno uzete u obzir, pa se tako u britanskoj javnosti često čuju prigovori pojedinih umetničkih struka, posebno pisaca i likovnih umetnika koji argumentuju da provode mnogo vremena razvijajući svoje ideje, dakle radeći, a tretiraju se kao da traže posao. Ipak, pogodnost je ove naknade što je učestalost sezonskih poslova, kratkoročnih ugovora (po projektu) i privremenog zapošljavanja veoma velika. Zakonom o nacionalnoj minimalnoj zaradi definiše se minimalna cena rada; radnik je prema ovom zakonu osoba koja radi na bazi (pismenog ili implicitnog) ugovora, pri čemu je obaveza radnika da svoje zadatke i poslove obavlja, a obaveza poslodavca je da poslove obezbedi.

Sve donacije i nagrade za umetnike su oporezovane. Međutim, određene grupe umetnika (pisci, kompozitori, dramaturzi i dr.) imaju mogućnost da, u dogovoru sa upravom poreskih prihoda, razvuku plaćanje svojih такси na nekoliko godina, ali samo ako mogu da dokažu da njihovi prihodi značajno variraju kao posledica toga što pojedinih godina više vremena utroše na kreativni proces, kada su im prihodi niži od uobičajenih. Poslednjih godina se radi na rešavanju pitanja u pogledu plaćanja zaostalih poreza, priznavanja troškova profesionalnog usavršavanja, brige o deci, prepoznavanje raznovrsnih obrazaca prihoda, poreskih podstreka za kompanije koje zapošljavaju umetnike itd. (Vučetić 2011: 242-262, Vukanović:2011).

U Nemačkoj, samostalni umetnici, novinari i autori dužni su (ukoliko žele da ostvare pravo na socijalno osiguranje) da pristupe fondovima socijalnog osiguranja umetnika. Zakonom o socijalnom osiguranju umetnika, samostalnim umetnicima, novinarima i autorima se omogućava da imaju ista prava kao i zaposleni. Oni su obavezni da uplaćuju polovinu doprinosa za svoje zdravstveno i socijalno osiguranje, dok se druga polovina isplaćuje iz fonda. Pritom, federalna vlada omogućava pomoć za učešće samozaposlenih. U Francuskoj, Ministarstvo kulture je osmislilo fond za profesionalizaciju i solidarnost kao način za ostvarivanje socijalne sigurnosti privremeno zaposlenih umetnika i tehničkih lica. Ukoliko osoba radi u sektoru 507 sati godišnje ostvaruje pravo na socijalne beneficije. Posebna šema socijalne sigurnosti koja je na snazi od 1977. godine predviđa da

umetnik/autor posle dve godine dokazane aktivnosti dobija pravo da ostvaruje socijalne beneficije koje imaju zaposleni.

Srbija, pa i Hrvatska, imaju veliki problem što se samo umetnici koji deluju u okviru tradicionalnih umetničkih polja i stručnjaci koji rade u ustanovama računaju kao zaposleni u kulturi. U Sloveniji je u vreme jugoslovenskog socijalizma postojao zakon koji je regulisao frilens kulturni rad zasnovan na preduzetničkoj logici. Sličan zakon je poznih 1970-ih godina 20. veka postojao i u Hrvatskoj, ali se odnosio samo na umetnike, ne i na kulturne radnike, koji je redefinisao umetnike i radnike u polju umetnosti kao ono što bi danas nazvali samozaposlenima. Iako je vlada subvencionisača socijalno osiguranje tih nezavisnih kulturnih radnika, u principu je prenela odgovornost za njega na kulturne radnike.

Nasuprot radnicima zaposlenim u kulturnim institucijama, ovi nezavisni radnici ne samo da su morali konkurisati (takmičiti) za javno finansiranje projekata, već su i sami morali finansirati troškove socijalnog osiguranja. Jedan od glavnih razloga za tu novu legislativu bio je, naravno, smanjenje pritiska na zapošljavanje u umetničkim institucijama, zbog čega je došlo do proliferacije nezavisnih kulturnih radnika (Praznik:2016). Drugim rečima, nova kulturna politika smestila je nezavisne kulturne radnike uz bok outsourcing radnika koji su strukturno lišeni socijalne sigurnosti. Kako su mehanizmi socijalističke države blagostanja još uvek nekako funkcionisali tokom 1980-ih, radni uslovi nisu bili tako loši kao što su danas kada je neoliberalni napad na socijalnu državu dovršio svoju misiju i pretvorio je u preduzetničku državu (Praznik:2016). Implementacija konkurencije unutar kulturnog tržišta rada, koja transformiše umetnike i kulturne preduzetnike, ogledni je primer neliberalne transformacije socijalne države. Osim toga, nova slovenačka vlada je odgovorila na umetničku kritiku socijalističke kulturne politike i kulturnih institucija osnaživanjem preduzetničkog duha.

„Zato“, piše Katja Praznik, „paradoks neplaćenog umetničkog rada' u neoliberalnom poretku zauzima novi oblik: dok država finansira kulturnu produkciju kao javno dobro, umetnički rad reguliše kroz upotrebu izrabljivanih tehnika koje proizvode preduzetničke subjekte“ (Praznik:2016). Danas u Sloveniji, „Zakon o radnim odnosima“ koji se odnosi na sve zaposlene u Sloveniji baziran je na radu na neodređeno vreme, pri čemu je rad na neodređeno tretiran kao izuzetak. Stoga je „Zakonom o jačanju opšteg interesa u oblasti kulture“ data mogućnost fleksibilnijih

uslova zapošljavanja. Odredbama ovog zakona precizirani su uslovi zapošljavanja na određeno vreme („ugovornici“ i „honorarci“) s tim što praksa, na primer, u V. Britaniji da se ugovornici i honorarci plaćaju više od stalno zaposlenih (zbog neizvesnosti u pogledu budućih angažmana i obezbeđivanje socijalne sigurnosti), u Sloveniji nije još zaživela.

Kulturna politika Ruske federacije još od 2000. godine prolazi kroz velike promene: od finansijske podrške državnih kulturnih institucija kao prioriteta samog po sebi ka raznovrsnijim i tržišno orijentisanim principima upravljanja kulturom. Prema „Konceptu dugoročnog društvenog i ekonomskog razvoja Ruske federacije od 2008 do 2020“, predstavljenom od strane Ministarstva ekonomskog razvoja, razvoj i realizovanje ličnih i društvenih kulturnih potencijala jesu osnovni cilj kulturne politike u okviru sveukupnog prelaza na inovativnu ekonomiju. Kulturni odnosi su regulisani velikim brojem opštih zakona i propisa. Međutim, na novoj verziji Zakona o kulturi se radi još od 2000. godine. „Zakon o kreativnim radnicima u književnosti i umetnosti i o njihovim kreativnim sindikatima“ je dva puta prolazio kroz parlament i dva puta bio odbijen od strane predsednika, jer je, smatra se, predviđao privilegije i izuzeća od važećih zakona.

Zapošljavanje je generalno regulisano „Pravilnikom o radu“. Ovaj pravilnik propisuje standarde minimalnih zarada u javnom sektoru, ali ne sadrži nikakve regulative vezane za honorarne radnike i samozaposlene. Međutim, zbog dominantne državne kulturne infrastrukture, 80 odsto umetnika i radnika u kulturi je stalno zaposleno u državnim ustanovama, ili su članovi kreativnih sindikata (čime dobijaju isti status kao i zaposleni). Stalno zaposleni radnici dominiraju u oblasti kulture-broj stalno zaposlenih u državnim ustanovama kulture je dosegao 815 hiljada u 2007. godini. Opasnosti ovakvog sistema još uvek nisu prepoznate; on blokira umetnički razvoj, vezuje umetnike i čini da su ustanove indiferentne prema tržišnoj potražnji i nalaženju dodatnih izvora prihoda (Vučetić 2011:242-262). Ipak, zaposleni u državnim ustanovama kulture primaju najniže zarade u odnosu na druge radnike u javnom sektoru. Honorarci i samozaposleni umetnici nisu socijalno zaštićeni ni na koji način. Regionalne vlasti imaju pravo da organizuju sopstvene službe za zapošljavanje i razviju posebne fondove za podršku nezaposlenima. S druge strane, Ministarstvo kulture obezbeđuje državne fondove za kreativne sindikate, koji potom

vrše raspodelu novca svojim članovima. U 2008. godini Ministarstvo je obezbedilo 30 miliona rubalja pomoći za 70 hiljada članova kreativnih sindikata.

Status slobodnih i samozaposlenih umetnika nije zakonski regulisan, pa za njih ne postoje dodatne mere socijalnog osiguranja. Podrška koju dobijaju preko umetničkih udruženja (unija, sindikata) nije dovoljna da pokrije osnovne životne troškove. Umetnici su podržani putem redovnih državnih narudžbina i otkupa umetničkih dela, kao i sistemom dotacija i nagrada. Godine 2007. Je ustanovljena „Nagrada Kandinski“ za najboljeg savremenog ruskog umetnika (ekvivalent „Tarneroj nagradi“ u Engleskoj ili „Nagradi Marsel Dišan“ u Francuskoj) sa nagradnim fondom od 55.000 evra i međunarodnim žirijem. Dodatna socijalna pomoć i privilegije za umetnike su obešbedene putem počasnih diploma, tradicijom koja potiče još iz sovjetskog perioda. Umetnici u penziji i invalidi mogu imati posebne koristi od ovih diploma, dok Odbor za kulturu lobira u državnoj Dumi za povećanje njihovih penzija. Istaknuti umetnici u godinama takođe imaju mogućnost da dobiju doživotnu predsedničku dotaciju.

„Akt o radnim ugovorima“ i „Akt o državnim službenicima“ su dva osnovna pravna instrumenta koji regulišu upotrebu finske radne snage. Svi radnici u kulturi i profesionalci koji su zaposleni u javnim kulturnim institucijama, kao i oni koji su stalno zaposleni u privatnim preduzećima u oblasti kulturnih industrija, u Finskoj, potpadaju pod ove akte. Međutim, ovi akti ne važe za samozaposlene i honorarne radnike u kulturi, kao ni opšte socijalno osiguranje i sistem kolektivnog pregovaranja. U slučaju nezaposlenosti, oni mogu dobiti olakšice za nezaposlene samo ako izvade privatno osigaranje. „Opšti zakon o penzijama“ i „Akt o penzijama umetnika i posebnim grupama privremenih radnika“, regulišu situaciju slobodnih umetnika i profesionalaca koji rade u prostorijama poslodavaca. Stariji umetnici koji su još uvek profesionalno aktivni podržani su i posebnim sistemom umetničkih penzija kojim zajednički upravljaju Ministarstvo obrazovanja i kulture, i Ministarstvo finansija. Ovim sistemom su im omogućene redovne fiksne mesečne isplate.

Međutim, pozicija onih umetnika koji su dugo bili finansirani neoporezivim dotacijama je i dalje slaba, jer ove dotacije nisu uračunate u njihove penzije. Dakle, umetnici su direktno podržani i raspodelom dotacija (grantova) koji imaju svoju pravnu osnovu u „Aktu o dotacijama za umetnike i profesore umetnosti“. Na osnovu ovog akta, pruženi su brojni oblici direktne podrške: umetničke dugoročne dotacije

(od pola godine do pet godina-smatraju se olakšicama za nezaposlene); dotacije za projekte; penzija za izuzetne umetnike; dotacije dramskim piscima; naknade za vizuelne umetnike; naknade za pisce, muzičare i kompozitore za upotrebu njihovih dela u bibliotekama. Konačno, samozaposleni umetnici imaju pravo na odbitak poreza na dohodak i pravo da im se kao osnovica za penziju uzima prosek svih honorara. Inače, samozaposleni umetnici i preduzetnici čine samo 19 odsto ukupne radne snage u kulturi, u poređenju sa Evropskom unijom sa prosekom od 29 odsto.

Umetnici često imaju problema sa dokazivanjem statusa nezaposlenog lica i ostvarivanjem prava na beneficije i osiguranje u slučaju nezaposlenosti. Minimalno pokriće je u mnogim slučajevima bilo nedovoljno i zahtevalo je od umetnika ili da izvade dodatno privatno osiguranje, ili da steknu status plaćenog radnika. Jedna od pogodnosti je da sindikati i udruženja umetnika deluju kao veoma jaka tela za kolektivno pregovaranje.

### ***Stalno redefinisanje statusa samozaposlenih umetnika***

U Srbiji, stupanjem na snagu novog „Zakona o kulturi“ marta 2010. godine, po kome radnici u kulturi koji će ubuduće moći da se zaposle u javnim institucijama kulture na period od tri godine, uz mogućnost produženja ugovora osobe sa preko 20 (za muškarce), odnosno 17,5 (za žene) godina radnog staža-moći će da dobiju status stalno zaposlenih lica. Došlo je do promene u statusu profesionalnih umetničkih udruženja, koja su sada mnogo nezavisnija nego ranije (dok su važila za državne sindikate). Status samozaposlenih umetnika je od tada u stalnom redefinisanju usvajanja posebnih podzakona u okviru novog zakona o kulturi. Od 1993. godine, njihov status je bio regulisan „Zakonom o samostalnom obavljanju umetničke ili druge delatnosti u oblasti kulture“, na osnovu kojeg su imali pravo na zdravstveno, penziono i invalidsko osiguranje, plaćeno od strane opštine u kojoj su prijavljeni. Samostalni umetnici su imali pravo da traže odbijanje između 40 odsto i 65 odsto poreza na lični dohodak za troškove koji se odnose na njihov rad (bez priložene dokumentacije). Ministarstvo kulture je u 2007. godini usvojilo novu „Uredbu o specijalnom priznanju za vrhunski doprinos nacionalnoj kulturi odnosno kulturi nacionalnih manjina“. Od tada se veliki broj dotacija (u formi doživotnih

mesečnih isplata), popularno nazvanih nacionalne umetničke penzije, dodeljuje istaknutim starijim umetnicima. U toku je postupak izmene ove uredbe.

U Srbiji, postoje mnoga problematična pitanja od kojih je najevidentnije broj stalno zaposelnih u ustanovama kulture (Gavrić:2010). Promene koje su zavedene novim Zakonom o kulturi, naišle su na veliki otpor među umetnicima, zbog nejasnih perspektiva koje nudi novi model zapošljavanja. Preovlađuje mišljenje da tržišno orijentisana kulturna produkcija ne može da pruži dovoljno mogućnosti za sve umetnike, jer neophodne pravne regulative još uvek nisu dovoljno razvijene. Slavica Vučetić navodi nekoliko tih perspektiva. „Privatizacija, ekonomija slobodnog tržišta i smanjenje podrške iz državnog budžeta mogu prouzrokovati nezaposlenost, ukoliko se ne razviju dodatne mere (kao što je socijalno osiguranje, dokvalifikacija i profesionalno usavršavanje itd.) kojima bi se zaštitio status slobodnih umetnika i koje bi ih snabdele neophodnim znanjima i veštinama za opstanak u uslovima slobodnog tržišta. Nedostaje dodatna pomoć slobodnim umetnicima u slučaju nezaposlenosti. Potrebna je i veća kontrola da li opštine redovno plaćaju socijalno osiguranje za slobodne umetnike. Distribucijom subvencija se i dalje više favorizuju institucije nego individualni umetnici, što znači da umetnički kvalitet i rezultat i dalje nisu osnovni kriterijum za dobijanje finansijske podrške od strane javne vlasti (na svim nivoima). Većina dotacija je namenjena prezentaciji gotovih dela. Nedostaje više podsticajnih mera od strane javnih vlasti ili ustanova kulture za pisanje knjige, razvoj scenarija, stvaranje dela iz vizuelnih umetnosti.

Udruženja umetnika i dalje ne funkcionišu kao sindikati. U sistemu ne postoje privatni umetnički agenti, kao ni jedinstvena baza podataka pomoću koje bi, na primer, pozorišni i filmski umetnici mogli da se informišu o novim mogućnostima zaposlenja, audicijama, kastinzima i slično (Vučetić 2011:242-262). Svako rešenje ima svoje prednosti, ali i mane: ako umetnicima obezbedimo specijalne olakšice, ostatak društva može da dobije utisak da su umetnici privilegovani ili, sasvim suprotno, da su socijalno zavisna niža klasa; s druge strane, ako ne napravimo nikakvu razliku između uslova rada u oblasti kulture i u drugim oblastima, možemo da ugrozimo socijalni status velikog broja umetnika, stvaralaca, kulturnih radnika, što dalje može voditi ka devastaciji nacionalnog kulturnog potencijala. U osnovi svega jeste pitanje: da li je podrška umetnicima najbolji način da se podrži umetnost? (Matarasso, F. and Landry, C. 1999: 52, nav. prema Vučetić:2011).

Neophodno je da ustanove kulture podstaknu dalju profesionalizaciju i usavršavanje umetnika, naročito onih koji nisu navikli na uslove rada na slobodnom tržištu. To može biti postignuto kreiranjem različitih tržišta i life-long learning programa (program doživotnog učenja, kontinuiranog profesionalnog usavršavanja) prema svetskim umetničkim trendovima i prema potrebama samih institucija. Sistemom nagrada i vrednovanja profesionalnog napretka/angažmana, još više bi se doprinelo ovom cilju. Potom, potrebno je da se broj školovanih mladih umetnika/profesionalaca koji se pojavljuju na tržištu kulture usaglasa sa potrebama tržišta rada, što zahteva veliku koordinaciju ministarstva kulture, rada i obrazovanja, a koja hronično već godinama izostaje. Time bi se izbeglo prezasićenje tržišta i pojava velikog broja nezaposlenih kadrova. Takođe je neophodno da se čitava oblast kulture (re) organizuje, na primer, osnivanjem agencija koje bi pratile razvoj oblasti i informisale kadrove u kulturi oko njihovih profesionalnih prava i mogućnosti. Kriterijumi za isplatu doprinosa socijalnog osiguranja još uvek treba da se usklade sa uslovima rada slobodnih i samozaposlenih umetnika. Zadatak je Ministarstva kulture da kreiranjem posebnih podzakonskih akata u okviru važećeg Zakona o kulturi ponudi najbolje rešenje za ovo pitanje i lobira za njegovo usvajanje od strane republičke skupštine. Takođe je neophodno da organi državne uprave sprovedu oštriju kontrolu da li opštine redovno plaćaju socijalno osiguranje za slobodne umetnike.

## FINANSIRANJE I NJEGOVI OBRASCI

### *Obrasci finansiranja umetnosti*

U literaturi se definišu tri opšta obrasca za finansiranje umetnosti: „obrazac arhitekta“ (architect model), „obrazac sponzora“ (sponsor model) i „obrazac pospešivača“ (facilitator model). Prvi obrazac se koristi u većini evropskih zemalja. To je sistem u kojem se odluke donose na vrhu, obično u ministarstvu kulture, to jest nameću s vrha. Odluke se donose na osnovu skupa ciljeva koje određuje vlada, za koje se zatim odobre sredstva (novac). Sistem se obično artikuliše putem kulturne

politike. Vlada može da bude centralna vlada, ali i gradska ili regionalna. Obično se Francuska koristi kao primer korišćenja obrasca arhitekta. Pa i Španija, koja je sastavljena iz tzv. „autonomnih država“ ima sličan sistem, i španski ustav priznaje tri administrativna nivoa odgovornosti u sferi kulture: centralnu vladu, autonomne zajednice i lokalne savete. Za Veliku Britaniju govori se da predstavlja otelovljenje sponzorskog modela, i finansiranje je najčešće u formi dotacija, podrške projektima kroz fondacije ili u formi nagradnih sponzorstava. Obrazac umetničkih saveta koji je stvoren posle Drugog svetskog rata usvojila je većina zemalja članica britanskog dominiona-Engleska, Škotska, Vels i Severna Irska imaju zasebne poslovne usluge i savetodavna tela, umetnička veća i regionalne kancelarije. Uopšteno, sistem žirija umetničkih saveta koriste mnoge zemlje pri odlučivanju o tome koju umetnost ili umetnike treba podsticati. Ali on ima dosta mana jer uvek mora voditi računa o tome kada će smene na vrhu predstavljati realan izazov.

Obrazac pospešivača odgovara američkom načinu rada. U SAD, po ustavu, savezna vlast ne sme da se meša u zdravstvo, obrazovanje i kulturu. Građani odlučuju na lokalnom nivou, ovaj sistem je usvojila i Kanada. Građani se sami organizuju, skupljaju neophodna sredstva i osnivaju sopstvene kulturne organizacije. Američki obrazac nalaže da treba pustiti stvari da se same razvijaju, ali i dopustiti donatorima-pojedincima, fondacijama ili korporacijama-da sve svoje donacije odbiju od svojih oporezovanih prihoda. On predstavlja dobar način podsticanja pojedinaca i korporacija da ulažu u umetnost. Lošija strana toga je da ministri finansija obično ne vole ovaj sistem, jer im oduzima kontrolu nad javnim rashodima; odbijanje od poreza je analogno trošku za vladu. Štaviše, to je iznos koji ministar ne kontroliše pošto ne zna tačno od koje sume poreskih prihoda će morati da se odrekne tokom određene godine usled legitimnih odbitaka po osnovu donacija za umetnost (Kolber 2012:85-98).

Svet umetnosti i kulture je osoben iz mnogo razloga. Po Fransoa Kolber, koncepti poput upravljanja diskontinuitetom, povremenih radnika, dvojnog upravljanja, patrimonijalnosti i nematerijalnosti svojstveni su sektoru kulture u kojem je konstantna proizvodnja novih proizvoda uobičajena stvar: “Umetnik ne želi da uvek stvara novo umetničko delo čim završi jednu produkciju. Štaviše on ne želi da bude vođen tržišnim zahtevima“ (Kolber: up.Foht:1982). Ova situacija prelaženja s jednog proizvoda na drugi, novi, označava diskontinuitet na proizvodnoj traci, koja se

ne kreće beskonačno, osim kada je reč o posebnim slučajevima kao što su produkcije na Brodveju. Štaviše, umetnička društva obično zapošljavaju različite kreativne radnike za svaku posebnu produkciju. Postoji malo jezgro stalno zaposlenih koji upravljaju velikim brojem povremenih radnika, prema potrebama svake produkcije. Svaka umetnička organizacija ima dva čelnika, umetničkog direktora i administrativnog menadžera. Čak i kada umetnički direktor nosi naziv „generalnog menadžera“, on ipak mora da saraduje sa svojim blizancem, administrativnim direktorom. Drugi važan činilac je upravni odbor koji igra važnu ulogu upravnog tela kao i skupljača sredstava. Kao upravno telo, članovi upravnog odbora moraju da donose strateške odluke u veoma neizvesnim okolnostima (Kolber 2012: 86).

Problem je prenatrpano tržište. Opšta posledica ovakve situacije je da se umetnici žale na svoje siromaštvo, umetnički saveti i državne vlasti dobijaju sve više zahteva za finansijsku pomoć, dok budžeti za kulturu ili stagniraju ili beleže minimalan rast. Nacionalna organizacija za umetnosti lobira za veća javna i privatna sredstva, dok umetnički aktivisti tvrde da opšta populacija nema dovoljan pristup kulturi (Kolber 2012:90). U zemljama, u koje spada i Srbija, koje koriste sistem „žirija kolega“ za donošenje odluke o tome ko će biti korisnik fondova koje dodeljuju tela za subvencionisanje, bilo da se radi o umetničkom savetu ili ministarstvu kulture, primetan je priliv sve većeg broja novih umetnika ili umetničkih organizacija koje konkurišu svake godine.

Poreska politika i propisi su dobro poznati instrumenti za podršku rasta potrošnje i konkurentnosti i omogućavanje povlašćenog mesta i angažmana za umetnike. U Srbiji-kao Velikoj Britaniji i Hrvatskoj-PDV na kulturna dobra i usluge je niži od redovne stope PDV-a ili su robe i usluge izuzete od oporezivanja. Ova mera održava niže cene kulturnih proizvoda i usluga što omogućava dostupnost kulture većem delu stanovništva i čini sektor konkurentnijim. Velika Britanija daje poreske olakšice za reditelje britanskih filmova, ali u njoj ne postoje posebni propisi o radu umetnika, i oni se tretiraju u skladu sa opštim sudskim praksama vezanim za rad. Takođe, ne postoje specifične mere vezane za socijalno osiguranje koje regulišu kulturni sektor, zato što je potencijalno loše, jer su poslovi nekih umetnika veoma rizični.

U Srbiji je 2007. doneta nova uredba o posebnom priznanju za izuzetan doprinos umetničkom stvaralaštvu, i osnovana komisija za procenu izvrsnosti koja donosi odluku o mesečnim izdvajanjima za umetnike, tzv. „državne penzije za umetnike“ iz državnog budžeta. Posle nekoliko godina Uredba je stavljena van snage uz dosta nejasna obrazloženja. Ona se, uostalom, i zasnivala na čudnom preduslovu: da umetnik koji dobija tu penziju mora prethodno otići u zakonom predviđenu penziju, da bi potom dobio još jednu penziju. Ovde je očigledno na delu institut „žirija kolega“, ali isto tako i krajnja komponenta nesolidarnosti po kojoj se višak penzije (druga penzija) tih samostalnih umetnika „skida“ sa računa drugih umetnika. U Španiji postoje poreske provizije dostupne samozaposlenim umetnicima koje se odnose na oslobađanje od poreza na dohodak, uprosečavanje prihoda i poreske olakšice za kompanije.

### ***Instrumenti finansiranja: sponzorstvo, donacije, poreske olakšice***

U Francuskoj, setom zakona donetim u periodu 1987-1992. godine, država je omogućila sponzorisane kulture i umetnosti. Donatori imaju prava na fiskalne olakšice ukoliko podrže kulturne i umetničke aktivnosti fizičkih i pravnih lica čiji su godišnji prihodi manji od 153.000 evra. Lica koja prime donacije su u obavezi da pri prikazivanju svog poslovanja navedu donacije koje su primili. U Nemačkoj, „Poreski zakonik“ koji važi na celoj teritoriji federacije, predviđa da fiskalne vlasti utvrđuju podobnost za poreske olakšice. Izuzetan primer ulaganja u dobrotvorne aktivnosti, kulturu i umetnosti u Britaniji predstavlja britanska Nacionalna lutrija koja je zakonski regulisana Zakonom o nacionalnoj lutriji usvojenim 1993. godine (revidiran 1998 i 2006. godine ) sve nagrade se isplaćuju kao okrugla svota oslobođena poreza. Glavni koordinator u distribuciji „novca za dobre svrhe“ je Odeljenje za kulturu, medije i sport, pri čemu 18 odsto ide za umetnost. Distribuciju vrši za oblast filma britanski Institut za film.

U Srbiji, prema Zakonu o kulturi, sredstva za finansiranje ili sufinansiranje kulturnih programa i projekata kao i umetničkih, odnosno stručnih i naučnih istraživanja u pojedinim oblastima kulturnih delatnosti, obezbeđuju se u budžetu Republike Srbije. Sponzorisane se uglavnom odnosi na kulturno-umetničke manifestacije i posebne događaje, i to uglavnom rade proizvođači pića (mineralne

vode, sokova, piva). Republika je preko Ministarstva kulture pokušala da potakne ulaganja u kulturu. „Pravilnikom o ulaganjima u oblasti kulture koja se priznaju kao rashod“ se bliže uređuje šta se u smislu člana 15 stav 3 „Zakona o porezu na dobit preduzeća“ (Sl. Glasnik RS br. 25/2001) smatra ulaganjem u oblasti kulture koje se priznaje kao rashod u iznosu najviše do 1, 5 odsto od ukupnog prihoda. Da bi se, dakle, priznala kao rashod ulaganja u kulturu treba da se vrše u ustanove kulture, umetnička udruženja, fakultete, akademije, umetničke škole i druga domaća pravna lica koja su registrovana za obavljanje delatnosti u oblasti kulture. Stupanjem na snagu „Zakona o porezu na dobit pravnih lica“ (Sl. Glasnik RS, br. 18/10) u članu 15 predviđa da se izdaci za ulaganje u oblasti kulture priznaju kao rashod najviše do 3,5 odsto ukupnog prihoda.

Francuska ima preduzeće specijalizovano u oblasti stvaranja, produkcije i distribucije filmova „Unifrance“, koje pored podrške privatnih produkcija koje proizvode filmove, pruža mogućnosti internacionalnih promocija umetnika i francuske kinematografije najpre na nivou poreskih olakšica. U Srbiji je to teže ostvariti. Pre svega zbog nedovoljnih finansijskih sredstava, lobiranja, korupcije, kao i zbog neregulisanog tržišta što umanjuje mogućnost nabavljanja finansijskih sredstava od sponzora, da bi poreske olakšice u mnogome doprinele povećanju ukupnog kapitala.

Kinematografska preduzeća prema vrsti kapitala su 97 odsto u domaćem vlasništvu dok je samo 3 odsto u stranom vlasništvu; dominiraju mala preduzeća koja su prema obliku svojine pretežno privatna. Osnažavanje malih i srednjih preduzeća osnažilo bi samozapošljavanje, ali da bi se to postiglo u početku je neophodna pomoć države. Diverzifikacija finansijskih izvora bi omogućila efikasniji rad institucija ali i nezavisnih producenata. Uvođenjem pravno-ekonomskih mera stimulisao bi se privredni sektor da ostvaruje partnerstvo, donatorstvo i sponzorstvo u oblasti kinematografije. Francuski Institut za film (CNS) predviđa pokrivanje garancija za podizanje bankarskih kredita filmskoj proizvodnji.

Banke u Srbiji nemaju predviđen sistem za davanje kredita filmskoj proizvodnji, zato što je nestabilna, nema razvijeno tržište i ne može garantovati da će pozajmljeni novac, uvećan za kamatnu stopu, moći da vrati. Darja Bajić u studiji na ovu temu nudi niz vrlo korisnih i upotrebljivih predloga zasnovanih pre svega na francuskom, i poljskom, kao i iskustvu još nekih evropskih zemalja. Ona smatra da je potrebno uvesti pozajmice kao kategoriju sufinansiranja iz posebnog fonda Filmskog

centra Srbije, i da je taj sistem pozajmica veoma prihvatljiv u slučaju konkursa za izbor za sufinansiranje komercijalnog filma. FCS bi dao producentu ukupnu stimulaciju u vidu pozajmice za realizaciju projekta. Kada producent krene da ostvaruje prihod od eksploatacije filmskog dela, bio bi dužan da dobijenu pozajmicu, bez kamate, vrati u budžet FCS iz koga se dalje finansiraju filmovi: „Na taj način i FCS ima određena sredstva u svom budžetu i nije prinuđen da isključivo zavisi od visine i dinamike priliva sredstava iz državnog budžeta. U taj fond bi i privredni sektor, po principu partnerstva, mogao da ulaže svoj novac“ (Bajić:2017).

Komercijalni film bi ostvario prihod na tržištu i vratio bi pozajmljena sredstva u fond. S druge strane, privrednici bi bili privučeni brojem gledalaca kao i atraktivnošću komercijalnog filma. Pretpostavka je, da je ako komercijalni film ostvari prihod, povećan i procenat prisustva publike. Dugoročnije gledano, ovaj fond bi mogao da ostvari i dobit, koju bi mogao da raspodeli putem konkursa za nezavisni umetnički film.

### ***Studija slučaja: televizijska i filmska produkcija u V. Britaniji***

Prema jednoj studiji Evropskog parlamenta o socijalnoj zaštiti prava ekonomski zavisnih samozaposlenih radnika u Velikoj Britaniji, televizijski i filmski radnici u slobodnom statusu su aktivni radnici u sektoru tv emisija i igranih filmova (European Parliament: 2013). Proizvodnja dramskog programa takođe uključuje u širokoj meri slobodne radnike, pošto se katkada vrši godišnje umesto svake godine. Mnogi od njih su tehničko osoblje: kamera, zvuk, svetlo, šef rasvete, rasvetljivač, tonski snimatelj. Slobodni radnici mogu biti visoko obučeni tehničari koji ostvaruju visok startni osnov ličnih dohodaka. Ali donji deo plaćene hijerarhije uključuje i radnike koji su tehnološki višak televizijskih kompanija, uz to spremnih da nastave da rade u toj kompaniji po osnovu slobodnog statusa, i po ceni rada nižoj od one koju su imali kao zaposleni. Štaviše, mnogi od njih rade na duži period, npr. nekoliko meseci na istom radnom mestu, isto vreme i na isti način kao i redovno zaposleni. Tokom poslednjih 25 godina broj samozaposlenih u televizijskoj i filmskoj produkciji značajno se povećao. Po ovoj studiji, to jest podacima za 2013. godinu u kreativnim industrijama bilo je preko 188.000 samozaposlenih.

S druge strane, sindikati tvrde da je televizijska i filmska proizvodnja primorana na različite korekcije koje se tiču radne snage: snižavanje startnog osnova zbog toga što se radnici takmiče međusobno za iste poslove; smanjenje zdravstvenih i bezbedonosnih standarda; dolazi do smanjenja nivoa obuke u proizvodnim industrijama filma i televizije, uz veći udeo radne snage koja radi na slobodnoj osnovi. Npr. BBC, čuven u svetu po obuci svoje radne snage, smanjio je ovaj aspekt godinama neplaćen, da bi njihova radna snaga u većoj meri bila slobodna; dovodi do nedostatka sigurnosti posla i prava zaposlenih, kao što su naknade za bolovanje, penzijsko osiguranje, pravo da se pojavi na radnom sudu (employment tribunal), za radne sporove, tj. da se žali za nepravedno otpuštanje, porodiljsku naknadu itd. Sindikati obezbeđuju da se postigne osiguranje javne odgovornosti od 21 evra (koje obično iznosi oko 300 evra), osigurane zarade za kupovinu itd.

Problemi obuke su specifični, naročito barijere koje slobodne radnike suočavaju sa pristupom specijalnoj obuci ili veštinama; slobodnom radniku teško je da utvrdi kakav kvalitet obuke može postići, i uz to obuka je povezana sa troškovima i utrošenim vremenom. Pored toga, nastaju posledice za buduće potrebne veštine. Problem je tome kako definisati stratešku poziciju u pogledu razvoja njihovog talenta ili umeća, kad razvoj unutar kuće i obuka u velikim korporacijama započne da planira potrebe obuke za budućnost.

Slobodna radna snaga je jeftiniji izbor za poslodavca, pošto oni stvarno ne moraju da plaćaju nacionalno osiguranje (koje uplaćuju radnici i poslodavci za dobijanje državnih subvencija) od 12 odsto koje se skida od mesečne plate, ili kad poslodavac plaća nekome ko ne može da radi zbog bolesti, neće biti vođena u njegovim računovodstvenim knjigama tokom tog perioda, budući da proizvodnja ima tendenciju da bude visoko ciklična bez obzira na veličinu kompanije. Unija sindikata koja je glavni pokretač da poslodavci povećavaju standarde za slobodne radnike, dozvoljava da odgovornost i troškove prenesu na druge, npr. za obuku i proviziju za nacionalno osiguranje. Međutim, prema poslodavcima, rastući trend kod slobodnih radnika javlja se sa pojavom povećanja broja nezavisnih proizvodnih kompanija uključujući povećanje standarda nezavisne delatnosti na BBC i ITV. Ove nezavisne proizvodne kompanije obično su imale mali kretainvi tim koji razvija proizvod i sadržaj, i koji prate iznajmljeni tim slobodnih radnika.

Mnogi radnici vole da budu u slobodnom statusu. I kad izgube sigurnost zaposlenja oni, takođe, imaju fleksibilnost da izaberu svoj radni period uzimajući prekid između ugovora. Štaviše, slobodnjaštvo obezbeđuje mogućnost da se uključe jedino u poslove za koje imaju interes ili, pak, specijalizuju u specifičnoj vrsti posla. Međutim, tv i filmski slobodni radnici gube veliki broj prava zaposlenja na drugim poslovima. Kontrola poslodavaca u okvirima mesta i sadržaja dela zavisice od posla slobodnog radnika; npr. kad proizvođač naruči deo posla koji je obezbeđen budžetom, i, uz to, krajnji rok ima razumnu meru kontrole unutar tog određenog perioda u kojem se posao obavlja.

Međutim, u slučaju drugih radnika u filmskoj i televizijskoj industriji-kao što su snimatelj, majstor zvuka, svetla-oni se dogovore kad da započnu posao, kada će ga završiti, i svakodnevno se određuje od strane glavnog snimatelja. Poslodavci su svesni da vešto slobodno osoblje može uložiti poseban trud, i možda očekuju da ih se poslodavac neće otarasiti, već naprotiv, sklopiti nov ugovor. Otuda se neki poslodavci dogovaraju da provere predanost radnika. Na primer, ako neki poslodavac zna da će mu trebati poseban radnik za procenjen broj sedmica u godini većinom do izvesnog perioda godine- kao što su januar, februar i avgust-on pristaje da radnikova isplata bude podeljena na 12 meseci, što radniku omogućava da usaglasi razliku priliva i odliva keša u jednom vremenskom periodu (cashflow). Poslodavac bi u tom slučaju morao da dostavi tačno određenu specifikaciju za radnika do kog vremena će ga angažovati i čim bi je prihvatio, on je u obavezi da radi drugačije, a neradni period se odbija od novca primljenog svakog meseca. U slučaju da dobije prva prava za slobodnog radnika, zakonska zaštita zaposlenja se menja. Organizovanje odnosa u industriji se promenilo od poslednje Uredbe laburističke vlade o „zakonskom priznanju“ iz 1999. godine koja je davala pravo unijama da budu priznate za kolektivnu pogodbu gde postoji većinska podrška za priznanje. Neki ne-unijski poslodavci su se protivili donošenju ovog zakona, a neke unije su ga uspešno sprovele. Razlike u nivou zarada zavise od vrste posla i do koje mere je radnik specijalista. Na vrhu su snimatelj, švenker vlasuljar, šminker, kostimograf, dizajner zvuka, garderober, koji se mogu uvek nadati dobroj ceni kao slobodni umetnici.

## ***Studija slučaja: Srpsko iskustvo***

Prema podacima iz jedne studije u oblasti kinematografije, u Srbiji je registrovano 341 preduzeće, i to 273 za kinematografsku i video produkciju, 50 za distribuciju i 33 za prikazivanje (sa 126 sala). U domenu filmskog stvaralaštva, Srbija pripada zemljama sa relativno malom produkcijom (u proseku oko 15 igranih filmova), dok je najveći deo produkcije vezan za proizvodnju komercijalnih sadržaja, poput reklama i drugih komercijalnih video programa. U ovom sektoru u Srbiji radi oko 50.000 osoba, 3,2 odsto ukupnog broja zaposelnih i 1700 samostalnih umetnika-ovome treba dodati i neki procenat više onih koji nisu u statusu, a žive od umetničkog rada (Mikić: 2013). Filmska industrija u Srbiji predstavlja paradigmatički primer kulturnih industrija i ujedno jedan od najprofitabilnijih industrijskih sektora uopšte. U Srbiji, međutim, filmsko stvaralaštvo se oduvek razvijalo kao autorska kinematografija, stoga je pomoć koja se ostvaruje van tržišta (državne stimulacije, finansijska podrška) presudna za njenu održivost. U većini slučajeva, najgledaniji filmovi ne uspevaju da pokriju više od 10 odsto tržišta (Mikić: 2009).

„Zakon o kulturi“ (Sl. Glasnik RS, br. 72/2009.) određuje opšti interes koji, između ostalog, obuhvata programe i projekte ustanova kulture, udruženja u kulturi i druge subjekte u kulturi, koji svojim kvalitetom doprinose razvoju kulture i umetnosti. Zakonom je određeno da se umetnici, saradnici, odnosno stručnjaci u kulturi, mogu udruživati u udruženja saglasno propisima o udruživanju građana, tj. Zakonu o udruženjima (Sl. Glasnik RS, broj 51/2009 i broj 99/2011). Ovim zakonom je nastala potreba za preregistracijom svih udruženja koja su nastala u prethodnom periodu kako bi se objedinili svi podaci o udruženjima koja su se do tada registrovala na tri mesta-u Ministarstvu unutrašnjih poslova, Ministarstvu državne uprave i lokalne samouprave, kao i Ministarstvu spoljnih poslova.

U Srbiji u, svakom slučaju, pravna regulativa u oblasti kinematografije u većini njenih segmenata komplementarna je evropskim standardima. Kako smo videli, set zakona koji pokrivaju to polje nije zanemarljiv. Ali problem je u njihovom implementiranju i u strukturi koja regrutuje implementatore. A ta struktura je naseljena ljudima iz okruženja vladajuće koalicije. Ključnim filmskim institucijama u Srbiji rukovode ljudi koji na ta mesta dolaze po stranačkoj pripadnosti ili kao pripadnici određenih lobija, tu je i grupa onih koja se izdvojila i ne haje za tu

regulativu, jer deluje izvan institucija sem u slučajevima kad ih megalomanski projekti, to jest, njihovo izvršenje dovede u stani-pani situaciju, pa se onda obraćaju državnim institucijama i njihovoj regulativi, jer ona treba da stane iza njih „zbog viših ciljeva nacionalnog filma“. A pritom, do sada se nijedna stručna institucija nije oglasila i definisala šta je to nacionalni film?!

Ali vratimo se „prizemnijim“ stvarima, to jest svakodnevnom životu većine filmskih radnika, samostalnih filmskih umetnika koji rade na takvom tržištu, onim stručnim ljudima poznavacima svoga zanata koji, ipak, stvaraju film. Zaboravlja se, ili bolje, ignoriše uloga pojedinaca stvaralaca (autora i interpretatora) u funkcionisanju kulturne industrije. Honorari i druga prava koja im po zakonu pripadaju, predstavljaju teret i trošak za kulturnu industriju, te je minimizacija tog troška racionalna poslovna politika. Situacija u kojoj rezultati individualnog stvaralačkog rada predstavljaju sirovinski input za industriju, svakako nije od juče. Novo je to što je industrija uspela da tokom poslednje decenije prebrodi tranziciju od analogne ka digitalnoj tehnologiji distribucije informacionih sadržaja, ojača svoj položaj i tako postane predmet blagonaklone brige vlasti, dok su stvaralaci ostali na repu tih zbivanja, kao tranzicioni gubitnici.

Takva politika implicitno tretira kreativnost kao Bogom dat neiscrpan resurs, u koji ne treba investirati, koji ne treba oživljavati i obnavljati. Takvo shvatanje, kako smo videli nije bez osnova, budući da intelektualno, posebno umetničko stvaranje, jeste poziv iz unutrašnjeg bića same individue kojoj je važnije da bude viđena i saslušana, nego da bude plaćena, i ta okolnost je stabilna i vanvremena okosnica bezočne eksploatacije stvaralačkog rada. Ipak neumesno je govoriti o pravdi i nepravdi u vremenu neoliberalizma i globalizacije koja nije homogenizacija, već naprotiv, produžetak moći i uticaja malog broja dominantnih i bogatih nad ogromnim brojem potčinjenih i siromašnih. Jer tržište ima svoje zakonitosti po kojima raspodeljuje dohodak i alokira resurse, gde se u ime tog modela nameće fleksibilnost, još jedna ključna reč liberalizma odnosno rad noću, rad vikendom, klizno radno vreme. U svim zemljama, srazmera radnika u privremenom radnom odnosu raste u odnosu na populaciju radnika u stalnom radnom odnosu. „Prekarizacija i fleksibilizacija povlače za sobom gubitak sitnih prednosti (koje su često opisivane kao povlastice materijalno obezbeđenih) koje su mogle da

nadomeste slabe plate, kao što su stalni radni odnos, zdravstveno i penziono osiguranje (Burdije 1999:41).

### ***Filmski radnici: deo nove neistražene klase***

U tom smislu, slobodni filmski radnici imaju društveni položaj kreativnog prekarijata, nove i neistražene klase. Prekarizacija u Srbiji ne pogađa samo radnike bez zanimanja već i one sa najvišom stručnom spremom, ne samo fizikalce već i novinare frilensere, pa i slobodne filmske radnike u širokom dijapazonu zanimanja, stručnosti, umeća itd. U tom smislu, može se reći da slobodni filmski radnici, uglavnom, zadovoljavaju zahteve koje Lambet postavlja kad nabroja šest karakteristika profesije: ona je zanimanje sa punim radnim vremenom; ona je određeni „poziv“; ima formalnu organizaciju i standarde za ulazak u nju; mora da služi društvu i da poseduje etički kodeks; zahteva specijalističko znanje i obuku; potrebno je da bude autonomna (Lambeth: 1998).

Jedan od osnovnih izraza slobode jeste pretpostavka o slobodnom radnom odnosu. Taj odnos se definiše kao odnos između onoga ko posao „prima“ i onoga ko posao „daje“ dakle kao relacija između „posloprimca“ i „poslodavca“. Sam taj odnos se podvodi pod formu ugovora, čak i kada su te dve „strane“ ista osoba. Po pretpostavci o slobodnom radnom odnosu, taj se odnos ugovara slobodno (employment-at-will)- i ovo je veoma bitan deo doktrine slobodnog tržišta. Po ovoj tezi svako radi slobodno, kod onog poslodavca koga sam izabere, a isto važi i za drugu stranu: poslodavac unajmljuje onoga koga hoće, bez ikakve prisile sa strane. „Ovaj pristup izgleda fer i simetrično: radiš kod koga hoćeš, primaš koga hoćeš!-i tek kad su oba ova uslova zadovoljena svi su slobodni! U prima facie smislu, to i jeste tako: svi su slobodni, i svako nudi ono što ima, i dobija ono što se u slobodnom pregovaranju konačnim ugovorom utvrdi kao predmet zajedničke volje. Istovremeno, ta sloboda i dalje ostaje: svaka strana može slobodno, i bez ikakvih dodatnih preduslova, da ugovor raskine i da ide dalje za svojim boljim interesom; radnik može slobodno da da otkaz i da ode na drugi, bolje plaćeni ili po nečemu drugome za njega atraktivniji posao, a poslodavac može da radnika otpusti i da uzme drugog, po pretpostavci boljeg, radnika, ili radnika koji je jednako dobar ali će raditi za nižu

platu. I jedan i drugi mogu da delaju slobodno i po vlastitoj volji, otuda izraz employment-at-will (Babić 2002:23-28).

Radnik mora da radi da bi opstao (u životu), poslodavac takođe mora da radi da bi opstao (u poslu), ali se razlika pokazuje onog trenutka kad zamislimo (ili kad se desi) raskidanje tog međusobnog odnosa: onaj ko tu situaciju teže podnosi je, u meri te težine, u neravnopravnom položaju. Radnik- u ovakvoj „idiličnoj“ situaciji u kojoj svako postupa toliko slobodno da to čini samo „po vlastitoj volji“-po pravilu traži posao, živi u strahu da ne dobije otkaz, i ako nema garancije za posao, mora da razmišlja o tome da li bi radio i za manju nadnicu. Njemu je potrebija garancija da će ugovor o poslu imati trajniji i čvršći oblik (Babić 2002:30). A kad je situacija i obrnuta opet je neravnopravna: tamo gde poslodavac, usled nedostatka radne snage i urgentnosti ili važnosti posla, zavisi od nekih određenih radnika da bi posao funkcionisao, imaćemo ponovo istu logiku neravnopravnosti zbog koje neće biti stvarne ravnopravnosti u slobodi ugovaranja. Izgleda da je pretpostavka o ravnopravnosti samo heuristički princip koji se odnosi na tržište kao idealtipsku situaciju. U stvarnosti je cela koncepcija zasnovana na mogućnosti ucene: mogu naći ko će me bolje platiti, mogu naći ko će mi raditi jeftinije (ili bolje, ili i jedno i drugo)-potpuni tržišni (slobodni) odnos (Babić 2002:30).

Međutim, u praksi sve ove karakteristike padaju u vodu; na „slobodnom“ tržištu oni su istoj poziciji sa onima koji ove karakteristike ne poseduju a sa kojima se bore da dobiju posao. Višak radnika u odnosu na broj raspoloživih mesta omogućava poslodavcu da bira koga će zaposliti i da otpušta bilo kojeg radnika koji mu nije po volji ili „ne odgovara potrebama firme“. Na strani kapitaliste povećava se mogućnost selekcije radnika, a na strani (nezaposlenih) radnika javljaju se samo nužni izbori (a oni su uvek jednaki prinudi) bilo kojeg posla po bilo kojoj ceni. „Na strani kapitaliste javlja se mogućnost otklanjanja, odnosno pacifikacije jednog dela tržišne neizvesnosti/rizika putem selekcije najboljih radnika po najmanjoj ceni (a u svakom slučaju po ceni koja jeste tržišna, ali je ispod standarda za rad određenog kvaliteta). Na strani (nezaposlenih) radnika javlja se visoka konkurencija u nalaženju rada („socijalni darvinizam“), kao i visoka konkurencija među zaposlenim radnicima zbog nastojanja da zadrže radna mesta. Rezultat je dampinška cena rada, prihvatanje smanjene ili minimalne nadnice“ (S. Mihailović:2015).

Prekarnost-dolazi od lat. reči precarius u značenju neizvesno, ugroženo, opasno i zavisi od milosti drugih, u praksi, kad ljudi rade na povremenim, privremenim, nezahtevnim i loše plaćenim poslovima, i sa neizvesnim ugovorima, ili samozaposleni. Međunarodna organizacija rada definiše prekarni rad na osnovu načina radnog angažovanja i uslova rada. Za prekarni rad su karakteristični ugovori sa ograničenim (ili neizvesnim) trajanjem (na određeno vreme, privremeni, povremeni, sezonski, dnevni), postojanje više poslodavaca, podugovaranje, agencijsko ugovaranje i sl. Prekarni rad u pogledu uslova karakterišu: niske zarade, nepostojanje (ili slaba) zaštita u slučaju gubitka posla i ograničen pristup socijalnoj zaštiti i pravima iz radnog odnosa uključujući i pravo na sindikalno organizovanje. „Tako definisan prekarni rad predstavlja negaciju dostojanstvenog rada: produktivnog rada za koji se dobija poštena zarada, koji obezbeđuje sigurnost na radnom mestu i socijalnu zaštitu za porodice, pruža bolje izgleda za lični razvoj i društvenu integraciju, daje slobodu ljudima da izraze svoju zabrinutost, da se organizuju i da učestvuju u odlukama koje utiču na njihove živote, kao i jednakost u tretmanu i mogućnostima za sve žene i muškarce“ (Brodoš:2018). „Prekarnost“, je „sastavni deo jednog modusa dominacije novog tipa, zasnovanog na uspostavljanju opšteg i trajnog stanja nesigurnosti čiji je cilj da primora radnike na potčinjenost, na prihvatanje eksploatacije“ (Burdije 1999:98)), dakle opšte i trajne nesigurnosti; biti duže vreme bez rada (dugotrajno nezaposlen), povremeno raditi, raditi pod lošim uslovima, raditi za male pare-po pravilu znači prekarni život, nesigurnu egzistenciju. „Put u pakao nesigurnog života popločavaju: rad na određeno vreme, rad preko agencije, povremeni rad, probni rad, ugovor o delu i autorski ugovori, rad od kuće, rad po pozivu, volontiranje, podugovaranje-subcontracting“ (S. Mihailović:2015).

Prekaritet je, po Burdijeu, danas svuda; u privatnom sektoru, ali i u javnom sektoru, koji je umnožio privremena i interimarna nameštenja, u industrijskim preduzećima, ali i u institucijama za kulturnu proizvodnju i difuziju, u prosveti, u novinarstvu, i medijima itd, gde uvek proizvodi gotovo istovetne efekte, koji postaju posebno uočljivi u slučaju nezaposlenih: destrukcija egzistencije, lišene, između ostalog, njenih vremenskih struktura, i degradacija čitavog odnosa prema svetu, prema vremenu, prema prostoru, koja iz toga sledi. „Prekaritet duboko pogađa onoga ili onu koji ga trpi, time što celokupnu budućnost čini neizvesnom, onemogućava svako racionalno predviđanje, a naročito onaj minimum vere i nade

koji je potreban da bismo se pobunili, naročito kolektivno, protiv sadašnjosti, čak i one najnepodnošljivije“ (Burdije 1999:95).

Osim posledica koje prekaritet ima za one koje on direktno dotiče, tu su i posledice po sve ostale, koji su naizgled pošteđeni. On se nikad ne da zaboraviti; on je prisutan u svakom trenutku, u svim mozgovima (...) on opsega na svesnom i na nesvesnom nivou. Postojanje značajne rezervne armije—koju ne nalazimo samo zbog superprodukcije diploma, na najnižim nivoima stručne spreme i tehničke kvalifikacije—doprinosi tome da svaki radnik stiče utisak da ni po čemu nije nezamenljiv i da je njegov rad, njegov posao, na neki način privilegija, i to krhka i ugrožena privilegija (na to ga, između ostalog, podsećaju njegovi poslodavci prilikom prvog izgreda, i novinari i komentatori svih vrsta prilikom prvog štrajka). Objektivna nesigurnost je osnov jedne subjektivne nesigurnosti koja danas, u srcu jedne visoko razvijene privrede, dotiče sve radnike, pa čak i one koji nisu ili još uvek nisu direktno pogođeni (Burdije 1999:95). Konkurenciju za posao prati konkurencija na poslu, koja je opet oblik konkurencije za posao koji treba sačuvati, ponekad po svaku cenu, od ucenjivanja otkazom (Burdije 1999:97).

Nema i beneficija koje su zagarantovane stalno zaposlenim radnicima: plaćeni godišnji odmori i bolovanje, besplatno stručno usavršavanje i novčani transfer kad ostanu bez posla. Procenjuje se da je u Srbiji, uz drastičan pad zapošljavanja i visoku stopu nezaposlenosti, u sivoj zoni angažovano oko 700. 000 radnika. Tehnički, oni nisu prekarijat, ali su njegov veliki rezervoar o kome malo znamo (Miroslav Ružica u S. Mihailović:2015). Ovo uključuje i rad na određeno vreme, povremene poslove i agencijski rad, većinom bez ikakvih formalnih ugovora. Procenjuje se da 250.000 od ukupnog formalno zaposlenih, radi skraćeno radno vreme ili povremeno. Prekarijat u Srbiji je u nastajanju, nesiguran, nestabilan i mobilan, bez jasne profesionalne perspektive (M. Ružica: 2015).

Udeo onih filmskih radnika koji mogu svojim stvaralaštvom kao profesijom da obezbede pristojnu egzistenciju može se izraziti u promilima. Autorsko pravo, paradoksalno, ovde premešta svoju ulogu iz sfere podsticanja slobodnog i raznovrsnog stvaralaštva u sferu efikasne privredne eksploatacije rezultata stvaralaštva. Država bi u tom pogledu morala da Zakon o autorskim pravima tretira kao sistemski propis kojim se balansira odnos između stvaralaca, s jedne strane, i kulturne industrije, s druge strane. Takav propis, piše profesor intelektualne svojine

Sloboda Marković, ne trpi ishitrena rešenja pod pritiskom ovog ili onog lobija Evropske unije, 'prijatelja vlasti' i drugih. U njemu ne sme biti trgovine pravima stvaralaca radi blagostanja kulturne industrije. To su osetljiva pitanja sa dubokom stručnom pozadinom koja se ne mogu birokratski uređivati (Marković:2019). Država bi trebalo da iskoristi svoju logistiku i sredstva da se približi stvaraocima (pre svega umetnicima).

Profesor, pritom, ne misli na raspodelu budžetskih sredstava za razne kulturne projekte, već na programe kojima bi se stvaraocima objasnilo da, u uslovima liberalnog kapitalizma, jedino njihova jaka profesionalna udruženja organizovana po principima sindikata, mogu biti ozbiljan pregovarač s kulturnom industrijom i naterati je da posluje u okvirima unapred ispregovanih kolektivnih ugovora. Država, svakako, ne može obaviti posao samih stvaralaca koji se moraju valjano organizovati, ali može bar dobronamerno pomoći oko razvejavanja njihovih nerealnih očekivanja da će svoju neorganizovanost i bespomoćnost nadomestiti snagom državne intervencije ili novcem koji će možda dobiti iz državne kase.

Kako provesti pravne instrumente u cilju uspostavljanja minimalne cene rada filmskih umetnika, svih onih njenih ekipa koji se angažuju honorarno po ugledu na minimalne i prosečne zarade koje su zagarantovane pri zapošljavanju u javna i državna preduzeća? Tržište rada ne može funkcionisati bez uspostavljanja načela po kome treba da funkcioniše. Minimalna cena rada treba da bude uspostavljena po kategorijama profesija, a ne kao što je trenutna praksa u Srbiji, proizvod isključive nagodbe. Formula koja se predlaže u duhu je zaštite i poslodavaca i ljudskih resursa i stvara se zdrava konkurencija na tržištu.

## DOGOVOR KUĆU GRADI

### ***Odgovornost filmskih institucija: u potrazi za ljudima od karaktera***

Pravne instrumente je potrebno iskoristiti i kroz posebna normativna akta koja bi regulisala poslovanje Filmskog centra Srbije kao krovne institucije kinematografskih delatnosti u zemlji. Prvi akt je upravo trebalo da se odnosi na minimalnu cenu rada filmskih umetnika i članova ekipe koji bi sadržao raspon visine honorara i cena tehničkih usluga. Ovakav akt bi štitio honorarne saradnike ali i

producente. Pri apliciranju na konkurs dobijaju se verodostojni predlozi budžeta i supervizori imaju vrlo tačan pregled. S druge strane, ovakav akt ne bi branio producentima da ukoliko imaju mogućnosti iz drugih izvora finansiranja, visine honorara umetnicima i ekipi poveća u željenom iznosu. Akt bi morao da sadrži i fleksibilnost, u smislu da se cene mogu povećavati u individualnim slučajevima, kada producent može obezbediti razliku iz drugih izvora finansiranja, ili kada sami autori žele da procentom svog honorara po princilu „oportunitentnog troška“, ili ekonomskog „oportunitentnog gubitka“ (termin koji se koristi da bi se izrazila vrednost određenog dobra nasuprot drugog, tj. da trošak jednog dobra predstavlja ono čega smo se odrekli da bismo to dobro sebi priuštili), učestvuju u finansiranju projekta. Ili drugim rečima, da donošenje odluke o izboru veće količine jedne robe automatski implicira donošenje odluke o izboru manje količine druge robe. Ali svaka takva odluka ima svoju cenu, odnosno iziskuje odgovarajući trošak. „Iako je značajan u poslovanju preduzeća, on ne predstavlja stvarni trošak pa se ne ubraja u izveštaju rashoda poslovanja“ (Bajić: 2017). Sličan model primenjivale su filmske radne zajednice osamdesetih godina prošlog veka, ali sličan model se koristi i danas u Holivudu kada velika rediteljaska i glumačka imena delom honorara učestvuju kao koproducenti. Ovakva vrsta odnosa podrazumeva i podelu profita recipročno procentu ulaganja svake strane.

Konkursne komisije su veliki problem. Članove ne treba da bira direktor, nego profesionalna udruženja i asocijacije sastavljene od profesionalaca iz svih oblasti kinematografske delatnosti, menadžmenta u kulturi, oblasti kulturne politike, pravnih, ekonomskih stručnjaka, ali i stručnjaka iz humanističkih nauka, kritičara, teoretičara publicista. A, jedini kriterijum za sve njih je znanje, stručnost, moralnost, verovanje u više ciljeve. Kako izabrati te ljude u to telo, savet nam je dao filozof istorije Božidar Knežević: „To treba da budu ljudi od razuma, pravde, časti, principa, ljudi od karaktera, a ne niski, obični ljudi, sirove duše, tromih misli, prljavih osećanja“ (Knežević:1989). Na osnovu precizno utvrđenih kriterijuma koje bi kandidat morao da ispunjava imena članova komisije moraju biti saopštena javnosti pre objavljivanja konkursa, kako bi producenti i autori znali da li u slučaju apliciranja na konkurs njihov projekat može biti predmet sukoba interesa. Specijalizovani konkursi, kao i konkursi za standardne kategorije moraju biti utvrđeni godišnjim planom Filmskog centra Srbije. Takođe bi u objavi konkursa za svaku kategoriju trebalo navesti kolika su

sredstva izdvojena za tu namenu, i koliki je maksimalni i minimalni iznos koji se može dobiti projektu. U tom slučaju, autori i producenti imaju na raspolaganju vreme i smernice da pripreme predlog projekta i realnu kalkulaciju. Pored ravnopravnih konkurentnih odnosa, stvara se i veća mogućnost dobijanja više kvalitetnih predloga.

Uopšte gledano, model kulturne politike u Srbiji je i dalje klasično državni. Naime, činjenica je da odluku o tome koji će projekti prijavljeni na konkursima za sufinansiranje, koje svake godine raspisuje Ministarstvo kulture, donose ljudi koji rade u državnim institucijama, i da je, u tom slučaju, osnovno pitanje odgovornost u raspodeli državnih para. Isto tako, članove tih stručnih žirija postavlja Ministarstvo kulture. Takođe, u oblasti kinematografije konkurse raspisuje Filmski centar Srbije, FCS vrši evaluaciju projekata prispelih na konkurs i onda u formi predloga odabrane projekte prosleđuje Ministarstvu, koje onda donosi konačnu odluku o tome koji će projekti zaista dobiti finansijsku podršku. Dakle, stručna tela nisu nezavisna već su u faktičkom položaju (stručne) potkomisije ministarstva. Ciljevi kulturne politike Srbije i dalje zavise od konstelacije Ministarstva kulture.

U ostvarivanju kulturne politike najvažniju ulogu bi, po „Zakonu o kulturi“, trebao da ima Nacionalni savet za kulturu koji se (na osnovu člana 15) obrazuje kao „stručno-savetodavno telo, radi obezbeđivanja stalne podrške u očuvanju, razvoju i širenju kulture“. Na tom nivou ekonomske slobode su predmet njegovog interesovanja-u pogledu davanja predloga za unapređenje kulturnih delatnosti, analize stanja u kulturi i davanja sugestija u kreiranju kulturne politike. „Iz izveštaja i saopštenja koje je ovo telo objavilo u periodu 2011-2016. vidi se da u njemu dominira samo jedna perspektiva ekonomskih sloboda-uslovi za razvoj samostalnog kulturnog i umetničkog stvaralaštva“ (Vukanović: 2011).

Savet ima 19 članova koje bira Skupština Republike Srbije, a koji dolaze iz reda uglednih i afirmisanih umetnika i stručnjaka u kulturi, pri čemu se vodi računa da u Savetu budu zastupljene preovlađujuće kulturne delatnosti: kulturno nasleđe (muzeji, zavodi za zaštitu spomenika kulture, arhivi), scensko-muzička delatnost (pozorišta, muzičke institucije), bibliotekarstvo, kulturno-obrazovna delatnost (centri za kulturu, istraživački centri, filmski centri, galerije). Takođe, članovi Saveta su i predstavnici reprezentativnih udruženja (ukupno 5 članova pri čijem se u izboru isto vodi računa o zastupljenosti profila), predstavnici Srpske akademije nauka i umetnosti, predstavnici Univerziteta umetnosti (u Beogradu),

predstavnicima nacionalnih manjina (2 člana a na predlog Nacionalnog saveta nacionalnih manjina).

Ministarstvo kulture u postupku izbora članova Saveta praktično imenuje 8 članova (4 člana iz reda istaknutih umetnika i stručnjaka u kulturi koje predlaže Vlada a na osnovu preporuke Ministarstva i 4 člana, predstavnika ustanova čiji je osnivač Republika, odnosno autonomna pokrajina i jedinica lokalne samouprave, što je za pretpostaviti da oni svoje predloge upućuju Ministarstvu a onda Ministarstvo vrši odabir, i indirektno utiče na izbor još 4 člana koji dolaze iz Udruženja, jer Ministarstvo određuje koje će udruženje sprovesti postupak za izbor predstavnika drugih udruženja. To praktično znači da Ministarstvo kulture, odnosno ministar kao odgovorno lice na čelu Ministarstva, ostvaruje apsolutnu većinu u radu Saveta.

Zadaci Saveta definisani su članom 17. On analizira i daje mišljenje o stanju kulture u Republici Srbiji; daje sugestije u kreiranju kulturne politike; daje predloge za razvoj i unapređenje kulturnih delatnosti; učestvuje u izradi predloga strategije razvoja kulture i daje ocenu izvršenja; predlaže kriterijume za sticanje statusa istaknutog umetnika, odnosno istaknutog stručnjaka u kulturi; utvrđuje status istaknutog umetnika, odnosno istaknutog stručnjaka u kulturi; daje sugestije i predloge za uređenje drugih pitanja u oblasti kulture kao i međunarodne saradnje (nauka, obrazovanje, urbanizam, međunarodna saradnja itd.).

U više navrata, Savet je pokušavao da saopštenjima povodom narušavanja prava samostalnih umetnika usled neizmirenih obaveza države po osnovu socijalnog i zdravstvenog osiguranja, skrene pažnju javnosti na ovaj problem, ali uz izostanak konkretnijih rešenja u okviru praktičnih politika. Razvoj preduzetništva u kulturi uglavnom izlazi iz okvira nadležnosti tradicionalne kulturne politike i Nacionalnog saveta za kulturu, koji je u svom radu orijentisan na neprofitne kulturne delatnosti. „Tako se dešava da je zbog svoje profitne usmerenosti privatni sektor uprkos svom doprinosu kulturnom razvoju društva, izvan fokusa državnih organa uprave podjednako, kao i javnih ustanova kulture“ (Đukić 2010:251).

Na nivou izvršne vlasti, preduzetništvo u kulturi nadležnost je više ministarstava. Ministarstvo privrede zaduženo je za kreiranje mera ekonomske politike za razvoj zanatstva, malih i srednjih preduzeća i preduzetništva, dok je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja nadležno za kreiranje inovacione politike i unapređenje inovacionog sistema, podsticanja tehnopreduzetništva,

transfera znanja zaštitu i promet prava intelektualne svojine. Ministarstvo kulture i informisanja trebalo bi da se bavi ovom temom iz perspektive ostvarivanja opštih interesa u kulturi koje predviđa „Zakon o kulturi“ (za čiju primenu je nadležno), ali se iz izveštaja o radu ovog Ministarstva ne može zaključiti da se preduzetništvom u kulturi ono i praktično bavi (Mikić 2018:234-251).

Postojeći sistem pokazuje da je unapređenje ekonomskih sloboda u kulturi na nivou izvršne vlasti zamišljeno kroz model međunarodne saradnje. Ipak, ona se već duži niz godina ne uspostavlja, ni u eksplicitnom, niti u implicitnom obliku. O tome najbolje govore akcioni planovi pomenutih ministarstava-privrede, kulture i nauke sistematizovani u programima rada Vlade. Iz njih se očitavaju duboko ukorenjene sektorske politike razvoja preduzetništva, nauke i kulture. Ovakav strateški okvir uklapa se sa generalnom razvojnom paradigmatom koja se propagira. A to je da u trci za ostvarivanjem što bržeg ekonomskog rasta, napredak na tom polju dolazi isključivo od privlačenja stranih direktnih investicija, dok se na kulturu gleda kao na društvenu nadogradnju i instrument izgradnje nacionalnog identiteta (Mikić 2018:243). To za posledicu ima da su naponi izvršne vlasti mnogo više usmereni na stvaranje privrednog ambijenta koje može privući strane investicije, negoli na razvoj domaćeg preduzetništva (posebno onog koje se temelji na raznolikim kulturnim izrazima). „U takvoj razvojnoj filosofiji preduzetništvo se posmatra kao „drugorazredna“ oblast, koja se naslanja na prilike „prvorazredne“ privrede koju kreiraju velika domaća i strana preduzeća“ (Ceves 2014:7).

U oblasti kulture merama ekonomske politike podržavaju se uglavnom krupni investicioni projekti, kao što su oni za proizvodnju audio-vizuelnih dela, koje pretežno realizuju strane produkcije ili veliki komercijalni festivali, poput Exit-a. Na primer, u okviru programa audiovizuelnih podsticaja koji sprovodi Ministarstvo privrede od 2015. godine administrira Filmski centar Srbije čiji je budžet za 2018. godinu bio 800 miliona dinara, a budžet za podršku savremenom stvaralaštvu i nezavisnim kulturnim produkcijama 603. miliona dinara, što dovoljno govori o trenutnom značaju koji država polaže na koncentraciju krupnog kapitala u sferi kulture.

## ***Razvoj scenarija ili pitanje poštenog dogovora***

Kada, na primer, scenarist dobije ovakvu visoku stimulaciju (naravno kao jedan od učesnika u ovoj bogatoj trpezi), on ne može uticati na to da taj scenario bude zaista i snimljen. S jedne strane, on se ne može smatrati odgovornim, jer nije on taj i od koga proizvodnja zavisi. Moguće je da se ne može pronaći zainteresovani producent, ili da producenti ne mogu pronaći sredstva za proizvodnju. „Međutim, postavlja se pitanje da li se sredstva iz državnog budžeta ulažu u nešto što ne podstiče proizvodnju. Ta sredstva se nepovratno potroše, a ne dobija se ni proizvodnja, pa samim tim ni kulturni proizvod. Filmski centar Srbije bi, u tom smislu, preuzeo ulogu agenta koji bi pokušao da posreduje i pronađe domaćeg ili stranog producenta za realizaciju stimulisano scenarija. S druge strane, stvorio bi se arhiv koji bi bio dostupan budućim producentima i autorima. Arhiv scenarija ne podrazumeva da u slučaju odabira takvog scenarija ne bi morala da budu regulisana autorska prava sa scenaristom“ (Bajić: 2017).

Da bi se izbegla manipulacija i monopolski odnos, potrebno je vrlo precizno putem ugovora ili drugog pravnog akta, definisati odnos scenariste, reditelja i producenta koji apliciraju sa projektom. Konkursna dokumentacija pored ostalog zahteva: scenario, rediteljsku eksplicaciju i producentsku eksplicaciju. Ukoliko neko od navedenih učesnika odustane od projekta, da li to onda u svojoj suštini ostaje isti projekat za koji su se davala sredstva. Sadašnji ugovori o regulisanju međusobnih prava i obaveza-između Filmskog centra Srbije i Dobitnika sredstava, članom 6 predviđaju da ukoliko dobitnik sredstava ne može da realizuje projekat, može preneti svoja prava i obaveze na drugo pravno lice uz saglasnost Filmskog centra Srbije. Potrebno je samo obavestiti Filmski centar Srbije o svakom novom koprodukcijskom odnosu?! Ovakav fleksibilan odnos otvara širok spektar mogućnosti za manipulaciju. Članom 8 ovog ugovora, predviđena je arbitražna komisija FCS-a koja odlučuje u korist reditelja ili producenta u slučaju spora. Ko čini tu komisiju nije precizirano ugovorom, ni pravilnikom, ni drugim aktom FCS-a, kao ni vrsta spora koju ova komisija može tretirati. To znači da bi neko tendenciozno mogao prijaviti na primer renomirano rediteljsko ime, a nakon konkursa angažovati nekog drugog. U slučaju promene jednog od tri navedena učesnika, morala bi postojati izvesna procedura

precizirana Statutom, a arbitražna komisija bi procenila da li i na koji način projekat zadržava dodeljenu stimulaciju.

FCS bi, prema Statutu, trebalo da promoviše i podstiče promociju domaće kinematografije u svetu. On već u svom sastavu ima sektor za međunarodnu saradnju, stoga bi bilo prirodno da on bude posrednik u prodaji i promociji domaćeg filma na inostranom tržištu. „Tako bi se postavio model da se u budućnosti stvori posebna agencija za promociju domaćih kinematografskih delatnosti, poput francuskog Unifransa. Takva agencija bi vodila računa o plasmanu domaćeg filma i autora na inostranom tržištu uključujući i inostrane filmske festivale i markete. Agencija bi bila privlačna i za ulaganja privrednog sektora, jer bi omogućavala vidljivost van teritorije Srbije. Ona bi morala da funkcioniše prema pravima i obavezama određenim statutom. Svoj rad i delovanje planirala bi na godišnjem nivou, uzimajući u obzir specifičnosti proizvedenih filmova. Plan kojeg sprovodi, morao bi da bude u saglasnosti sa strategijom razvoja domaće kinematografije“ (Bajić:2017).

Mešoviti sistem finansiranja negde korespondira sa administrativno usmerenim modelom tržišne privrede, jer je država faktor koji treba da, kroz zakonske regulative i stimulative instrumente i strategije, omogući funkcionisanje tržišta kao tačke susreta proizvodnje i potrošnje. Primenjeno na filmsku proizvodnju, država direktnim i indirektnim finansiranjem, podstiče javne i privatne institucije ili projekte, pogotovo neprofitabilne orijentacije. Takav podsticaj nije dovoljan i nije zagarantovan (jer visina stimulacije kulturnih delatnosti zavisi od ukupnog godišnjeg budžeta Republike Srbije). Osim toga, često zavisi od komisija u kojima sede nestručna lica, eksponenti određenih lobija, sačinjen u direktnom sukobu nadležnosti itd., koji procenjuju predložene projekte. Zato je bitno da se omoguće i osnaže drugi izvori finansiranja (sponzorstvo, donacije, fondacije).

### ***Sačuvati kulturnu baštinu i zaštititi domaću produkciju***

Poslednje tri decenije, finansijska sredstva za potrebe filmske proizvodnje, a posebno postprodukcije, usled nepostojanja domaćih resursa, odlivala su se u inostranstvo. Dolaskom nove filmske tehnologije, zastarela tehnička baza u Srbiji nije mogla da odgovori savremenim potrebama kinematografije. Nije se ulagalo u

osavremenjavanje domaće tehničke baze. Država nije stimulisala privatna filmska studija koja su počela da se bave produkcijom i postprodukcijom, da nabavljaju novu opremu. Ova vrsta stimulacije mogla bi imati i svoj pozitivni efekat, ukoliko se nova filmska studija uslove da za uzvrat obezbede povoljne cene za domaće produkcije. Stimulisanjem razvoja i unapređenja tehničke baze Srbije, omogućili bi se profesionalniji uslovi za produkciju, postprodukciju i pružanje savremenih tehničkih uslova za strane koprodukcije. Ono što je najvažnije, sredstva koja su se odlivala u inostranstvo, bila bi usmerena na domaće resurse.

Potrebno je stimulisati i javne institucije kao što su Kinoteka i RTS da nabavljaju novu tehnologiju za produkciju, postprodukciju i remastering filmova. Na taj način bi se u ovoj oblasti sačuvala kulturna baština, i ponovo sprečio odliv sredstava domaćih produkcija koja se ne bi trošila u inostranstvu, već ostajala u zemlji. Potrebno je u okviru strategije utvrditi i standardizaciju za prikazivanje filma u bioskopu. Stimulativne poreske olakšice okrenute ka potrošačima, u Srbiji se sprovode kroz smanjen porez na kupovinu bioskopskih ulaznica (10 odsto). Poreske olakšice u tom smislu moraju postojati i za domaće proizvođače, odnosno producente. Ta standardizacija bi se, takođe, odnosila i na televiziju i internet platforme. Ona bi podrazumevala definisanje preciznih tehničkih uslova prikazivanja, kao i sankcije koje bi se primenjivale za nepoštovanje propisane standardizacije.

Primenjujući iskustva drugih kinematografija, morao bi se uvesti obavezan procenat prikazivanja domaćeg filma na televizijama. Ovakva mera bi za posledicu imala povećanje ulaganja televizija u proizvodnju domaćeg filma, pa i digitalizaciju starih domaćih filmova. Primera radi, RTS ima telekino star četrdeset godina, morala bi da radi na obnovi svoje tehnologije, što će joj, dugoročno gledano, doneti višestruku dobrobit. Stimulacija prikazivanja distribucije i međunarodne promocije filma dovodi do uspostavljanja tržišne kinematografije. U slučaju da televizija stimuliše i proizvodnju filma samo bi se nastavio prirodni sled. Lokalne samouprave se mogu uključivati u proizvodnju i prikazivanje filmova kroz finansiranje proizvodnje, ali i kroz omogućavanje stimulacija u vidu popusta na usluge, nenaplaćivanja dozvola za snimanje i slično. Za uzvrat, lokalna samouprava bi dobijala promociju, ali i zarađivala na svim troškovima koje će produkcija imati za vreme boravka u toj sredini.

## ***Oaza za strane investitore: bolje išta nego ništa!***

Vlada Srbije na predlog Ministarstva privrede je u cilju podsticanja privrednih aktivnosti i povećanja zaposlenosti u filmskoj industriji, kao i promocije potencijala Srbije u ovoj delatnosti proizvodnje i uslužne delatnosti 2015. usvojila „Uredbu o podsticajima investitora da u Republici Srbiji proizvodi audiovizuelno delo“. Ovom uredbom se uređuju uslovi i način za dodelu podsticajnih sredstava investitora koji u Srbiji proizvode filmove, serije, namenske, dokumentarne i animirane filmove. Podsticajna sredstva dodeljuju se kao bespovratna u iznosu od 20 odsto kvalifikativnih (prihvatljivih) troškova putem povraćaja dela kvalifikativnih troškova ostvarenih u Republici Srbiji. Cilj uredbe bio je da finansijski podsticaji za investitore u audiovizuelnoj industriji omoguće da u Srbiju dođu veći projekti sa velikim budžetima koji bi u zemlji ostajali duže koristeći veći broj lokacija.

Nova uredba doneta 2018. godine, koja je povećala podsticaje na 25 odsto umesto dosadašnjih 20 odsto, propisuje direktni povraćaj u visini 25 odsto vrednosti troškova učinjenih na teritoriji Republike Srbije. Trebalo bi naglasiti da ovde nisu u pitanju poreske olakšice, već klasične subvencije. Na osnovu uredbe predviđeno je da se investitor koji je ispunio uslove iz uredbe subvencioniša sa 25 odsto od ukupno priznatih troškova produkcije. Program podsticaja podrazumeva procentualni povraćaj uložених sredstava domaćeg ili stranog investitora u proizvodnju audiovizuelnog dela u Srbij, i nakon što se investicija u potpunosti realizuje i potvrdi nezavisnom revizijom. Odnosi se na plaćanja koja se vrše domaćim pravnim i fizičkim licima. Drugim rečima, snimanje u Srbiji je jeftinije 25 procenata što je značajan podsticaj. Država godišne potroši oko 8 miliona evra za te namene, a slični podsticaji postoje i u zemljama regiona-poput Mađarske. Ove poreske olakšice istovremeno znače da stranim kompanijama bude vraćen jedan deo novca koji ulože, posle završetka snimanja. Nivo poreskih olakšica u evropskim zemljama kreće se od 20 do 30 procenata od uloženog iznosa.

Inače, u 2017. godini realizovano je 28 projekata i duga lista projekata je u toku. Ministarstvo privrede je dupliralo iznos godišnjeg budžeta namenjenog za podršku u 2018. godini, tako da on sada iznosi 6,7 miliona evra, dok minimalni iznosi i kriterijumi za apliciranje na program ostaju nepromenjeni, sa izuzetkom tv serija, za koje je potrebno ostvariti minimalni budžet od 100.000 evra po epizodi. Po

projektima realizovanim u 2016. godini ukupan iznos utrošenih sredstava u Srbiji čini nešto manje od 2,5 milijardi dinara, dok investicije u filmsku produkciju u 2017. čine oko 3. 833. 556.000 dinara. Dakle, odnos podsticaja i investicija u 2016. iznosi 1:6 (na uloženi dinar podsticaja privreda Srbije u 2016. prihodovala je više od 6 dinara), dok je taj odnos u 2017. povećan na 1:9,6 i da je neophodno sačuvati navedeni status, s obzirom na konstantno jačanje konkurencije u regionu.

Rezultat je da je produkcija igranih filmova porasla za 54 odsto. Srbija ne nudi samo podsticaje za snimanje filmova već jednako podstiče i postprodukciju, snimanje tv reklama, vizuelnih efekata, i svakog oblika digitalnog audiovizuelnog sadržaja, uključujući i nove formate, poput virtuelne i proširene realnosti (VR i AR-a). Uslov da bi se mogao tražiti povraćaj jeste da se u realizaciju projekta uloži minimalno: za igrani film i TV seriju 300. 000 evra, uz minimum 100. 000 evra po epizodi za tv seriju; za animirani film, audio i/ili vizuelnu postprodukciju audiovizuelnog dela 150. 000 evra; za dokumentarni film 50. 000 evra.

Kao kvalifikativni (prihvatljivi) troškovi, priznaju se troškovi u vezi sa izradom audiovizuelnog dela koji su nastali i isplaćeni pravnim ili fizičkim licima na teritoriji Srbije, a koji su u vezi sa nabavljenom robom i pruženim uslugama, upotrebom lokacije, isplata honorara članovima ekipa koji su državljani Republike Srbije, ili strancima koji imaju boravak od najmanje godinu dana na teritoriji Srbije, u skladu sa propisima Srbije. PDV se ne smatra prihvatljivim troškom. Troškovi koji se naročito ne priznaju kao kvalifikativni troškovi nastali u vezi sa izradom audiovizuelnog dela su: troškovi marketinga, troškovi vezani za kupovinu nepokretnosti, troškovi distribucije i porez na dodatu vrednost. Ovde ponovo treba primetiti da Uredba isključivo nadležnost za sprovođenje daje Filmskom centru Srbije? I da je po svojoj pravnoj prirodi važeća na neograničen vremenski period, što znači da može biti i ukinuta, pa bi možda bilo dobro da se odredbe Uredbe uvrste u zakon.

U neposrednoj vezi sa ovom Uredbom je i postojanje Srpske filmske asocijacije (SFA) koja je osnovana 2009. uz podršku USAID-a i SIEPA (Agencija za strana ulaganja i promociju izvoza Republike Srbije), da bi promovisala Srbiju kao partnera u filmskim produkcijama, kada su zapadna Evropa i Holivud već uveliko koristili povoljnosti snimanja u Istočnoj Evropi, pre svega u Češkoj, potom, Mađarskoj, Rumuniji, Slovačkoj, Bugarskoj i Ukrajini. Asocijacija koja ima 87

članova, neprofitno je udruženje firmi i samostalnih radnika iz područja filmske i televizijske produkcije čiji je glavni cilj ekonomski razvoj u području filmske industrije kroz privlačenje stranih, međunarodnih filmskih produkcija koje koriste srpske lokacije, usluge, opremu i ekipe čime se otvaraju radna mesta u Srbiji i povećava prihod za firme registrovane u Srbiji. Njeni dugoročni ciljevi su da se kroz rad na međunarodnim projektima obuču veliki broj domaćih filmskih radnika, osnaže domaće filmske kuće. Strane investitore Srbija, naravno, privlači zbog niskih cena i kvaliteta usluga.

U Srbiji je moguće snimiti film raznih epoha, poseduje obučene ljude svih profila: scenografe, kostimografe, glumce, vrhunsku opremu, raznovrsne filmske lokacije, u Beogradu (Beli Dvor, Luka Beograd, Gradska skupština itd.-van Beograda-Smederevska tvrđava, Petrovaradin, Stara planina, Zlatibor, Tara, Valjavski Tešnjari, Dunavska ulica u Novom Sadu, Pančevačka svilara, fabrički kompleksi itd.). Samo u Beogradu mogu da se snime filmovi u antičkom ambijentu, turskom, habzburškom, u ambijentu sovjetskog komunizma, za potrebe filma „Minamata“ Beograd je zamenuo Tokio i Njujork iz 1960-ih godina, u modernom ambijentu; Beograd ima dve reke, a blizu su ravnice i planine. Na inicijativu SFA, Vlada Srbije je usvojila Uredbu o merama izgradnje i pozicioniranja nacionalnog brenda Srbije kroz inostranu kinematografsku produkciju, po kojoj je Srbija odobrila podsticajne mere, mogućnost stranim filmskim ekipama da im država vrati deo novca koji potroše u zemlji, kako bi ih time privukla da opet dođu. Taj stimulans imaju 25 evropskih i 42 američke države. Kad dokaže da je novac potrošila u Srbiji i da je platila sve poreze, ekipa dobija u kešu nadoknadu 15 odsto za sumu potrošenu na robu i usluge i 12 odsto za sumu potrošenu za radnu snagu što praktično znači da ovde nije reč o kulturi i umetnosti, već o ekonomiji da je to ulaganje u ovu zemlju, kao bilo koja druga strana investicija. Mađarska, na primer, vraća 25 odsto filmskoj ekipi od novca koji je zaradila od nje. Kad ih je 2007. Mađarska uvela, strani producenti su umesto u Češkoj, koja ih nije imala, počeli da snimaju u Mađarskoj; češke parlamentarne partije su 2010.godine, pre nego što je izabrana nova vlada, izglasale stimulans. U Srbiji je snimanje 15 do 20 odsto jeftinije nego u Rumuniji, 20 odsto nego u Mađarskoj, a 40 odsto nego u Češkoj. Da bi se, na primer, snimio film prosečne produkcije u Los Anđelesu potrošilo bi se 22,2 miliona dolara, a u Srbiji 37 odsto manje. Strane ekipe prvo pitaju za garancije, poreske olakšice, bezbednost.

Stoga je neophodna saradnja sa Ministarstvom unutrašnjih poslova i Vojskom Srbije, da se blagovremeno obezbede dozvole, svi papiri, precizni i stabilni cenovnici usluga.

Filmske laboratorije takođe na svoj način učestvuju (digitalna restauracija, rad na filmskoj arhivi), što omogućava zapošljavanje određenog broja ljudi. Studiji za postprodukciju, naročito u oblasti specijalnih efekata, već sarađuju sa producerskim kućama i reklamnim agencijama iz SAD, Švedske, Švajcarske, Francuske, Mađarske, Nemačke itd. Ovo pitanje posebno aktualizuje nedostatak finansijskih sredstava, a zbog otvorenog stečaja Avala film, u čijem fundusu se nalaze i filmske trake važnih domaćih filmova (dakle kulturno nasleđe) u aprilu 2015. godine prodata je za 980 miliona dinara. Neprocenljiv je bio gubitak autorskih prava i kulturnog nasleđa, a ukoliko novi vlasnik promeni namenu izvesno je će Srbija izgubiti značajna devizna sredstva od pružanja usluga stranim filmskim kompanijama, propustiti priliku za zapošljavanje filmskih radnika raznih profila i ostvarivanja neprocenjivih efekata koje ovakva saradnja donosi. Prema statistici SFA, Srbija je od snimanja stranih produkcija 2007. zaradila 3 miliona dolara, 2009. 10 miliona dolara, a 2010. 25 miliona dolara. Isto tako, od 2018. postoji Sporazum za razvoj filmske industrije između vlade Srbije i Ruskog izvoznog centra, ruske producerske kuće Kinolanc i srpske kuće Arhangel-o otvaranju Filmskog studija u Beogradu za 150 mladih ljudi iz oblasti filmske industrije.

Povraćaj dela sredstava ili umanjenje PDV-a potrebno je posebno urediti zakonom i za domaće produkcije. Takođe, ono što najviše opterećuje budžet jesu visoke stope poreza na zaradu glumaca i članova ekipa koje se plaćaju zajedno sa doprinosima. Umesto umanjenja poreza i doprinosa, država je omogućila rad agencija koje u ime autora naplaćuju honorare, a same su dužne da plaćaju samo paušalni porez. Time se u slučaju spora između autora i producenta, komplikuje eventualno pokretanje sudskog spora. Autorima se takođe rad preko agencije, u slučaju da sami nisu vlasnici iste, ne računa u radni staž. Na taj način država dobija značajno manji prihod od poreza, a novac više ne cirkuliše unutar kinematografije. Time država omogućava producentima da izbegavaju porez, umesto da ga smanji na prihvatljiviji iznos.

# SAMOSTALNI UMETNIK I NJEGOVA UDRUŽENJA

## ***Strukovna umetnička udruženja: nerešen radno-pravni status***

U prečišćenom tekstu „Zakona o kulturi“ zaključno sa izmenama (Sl. Glasnik, br. 13/2016 i br. 30/2016) u članu 57 piše da udruženje u kulturi koje je, u skladu sa ovim zakonom, steklo status reprezentativnog udruženja u kulturi, u naziv udruženja unosi i oznaku: “Reprezentativno udruženje u kulturi“. Članovi 55 i 56 direktno se odnose na filmsko i televizijsko stvaralaštvo tj. filmsku umetnost i audiovizuelno stvaralaštvo (čl. 55a), filmska i televizijska delatnost (čl. 55b). U članu 56 stoji: “Ukoliko u jednom području kulture, navedenom u članu 55a i 56b ovog zakona, postoji više registrovanih udruženja, status reperezentativnog udruženja u kulturi za teritoriju Republike Srbije, na predlog Komisije za utvrđivanje reprezentativnosti udruženja u kulturi, za najviše dva udruženja rešenjem utvrđuje ministar.

Pojam „strukovno udruženje“ se ne nalazi u „Zakonu u kulturi“ iz 2009. godine, ali se nalazi spomenut u tekstu „Uredbe o bližim uslovima i načinu dodele priznanja za vrhunski doprinos nacionalnoj kulturi, odnosno kulturi nacionalnih manjina“ (Sl. Glasnik br. 36/2010), na osnovu koje je Ministarstvo kulture vršilo javni poziv za podnošenje predloga za dodelu Priznanja umetnicima odnosno stručnjacima u kulturi za vrhunski doprinos nacionalnoj kulturi, odnosno kulturi nacionalnih manjina. Zakon o udruženjima ne prepoznaje posebno strukovna umetnička udruženja, nastala tokom druge polovine 20. veka i organizovana da deluju na saveznom, republičkom, pokrajinskom, odnosno lokalnom nivou. Zakon određuje udruženja kao dobrovoljne, nevladine i neprofitne organizacije koje okupljaju građane u cilju ostvarivanja i unapređenja zajedničkog ili opšteg interesa i cilja. Strukovna udruženja se na ni jedan način ne specificuju ovim zakonom, već se izjednačavaju sa ostalim udruženjima i zajedno s njima uvode u tranziciju i izazove koje nose standardi savremenog demokratskog i civilnog društva.

Članstvo u strukovnim umetničkim udruženjima se određuje ispunjavanjem profesionalnih kriterijuma unutar oblasti u kojima deluju (obrazovanje, priznat umetnički rad). Ono se većinom sastoji od umetnika, ali neretko i od stručnjaka i saradnika u kulturi. Upis u listu članova se ne uslovljava umetničkim afinitetima, stilskim odrednicama i radno-pravnim statusom. Naprotiv, strukovna umetnička

udruženja teže da okupe sve reprezentante svoje umetničke oblasti, bez obzira na da li su zaposleni u institucijama kulture, nezaposleni, samostalni umetnici, penzioneri ili preduzetnici, vlasnici firmi, agencija i slično. Ova težnja je ujedno i veliki kamen spoticanja kada se odlučuje o načinu, cilju i prioritetima javnog delovanja i društvenog angažmana (Stokić 2015: 9-24).

Zakon o kulturi je degradirao status strukovnih umetničkih udruženja, formalno im oduzimajući društveni značaj koji su imala. Zakon ih jedino prepoznaje kroz institut reprezentativnog udruženja u kulturi. Uviđajući kredibilitet i kadrovski kapacitet umetničkih udruženja, zakonodavac je predvideo da ona vrše poverene poslove vezane za utvrđivanje statusa i vođenje registra samostalnih umetnika za svoju oblast delovanja do utvrđivanja reprezentativnih udruženja; za sve poslove namenjena su novčana sredstva (Stokić 2015:14-15). S obzirom da zakon kao opšti interes prepoznaje jedino programe i projekte koji svojim kvalitetom doprinose razvoju kulture i umetnosti, aktivnosti umetničkih udruženja se moraju artikulirati kroz projekte da bi budžetski bila podržana. Ova udruženja staju u isti red sa ostalim pripadnicima nevladinog sektora bez ikakvih posebnih privilegija, i jedino kvalitetom projekta obezbeđuju potrebnu podršku, što se može oceniti kao stimulatívno i u interesu umetnika i javnosti (Stokić 2015:15).

Predrag Cvetičanin dobro uočava da su očigledni gubitnici tranzicije, između ostalih, i strukovna udruženja umetnika. U periodu socijalizma ova udruženja su bila budžetski korisnici, sa poslovnim prostorijama, profesionalnim osobljem i drugim značajnim resursima, dok su u 2000-im dobili status udruženja građana (poput svih drugih), a da za borbu za opstanak nisu bili spremni, niti najbolje osposobljeni: „Ova udruženja funkcionišu, s jedne strane, kao profesionalna udruženja koja brinu o profesionalnim standardima i kvalitetu umetničke produkcije u grani umetnosti koju predstavljaju, a s druge strane, kao svojevrsni umetnički sindikati koji dodeljuju status slobodnih umetnika i bore se za bolji sistem socijalne zaštite za umetnike koji imaju ovaj status; i, s treće strane, neki od njih kao ULUS i ULUPUDS, organizuju izložbe i druge kulturne manifestacije“ (Cvetičanin 2014:134).

## ***Reprezentativna umetnička udruženja: nejasnoće u kriterijumima***

„Zakon o kulturi“ predvideo je mogućnost udruživanja, uređuje proceduru sticanja statusa reprezentativnosti i definiše obavezu vršenja poverenih poslova koja iz tog statusa proističe (čl. 55-71). Povereni poslovi reprezentativnih udruženja u kulturi su utvrđivanje statusa i vođene evidencije samostalnih umetnika. Udruženje koje aplicira za ovaj status treba da deluje na celoj teritoriji Republike Srbije, članstvom nedvosmisleno reprezentuje kulturnu delatnost za koju je registrovano, brojnošću i ugledom svojih članova spada među vodeća udruženja u svojoj oblasti, ostvaruje višegodišnji kontinuitet u radu i rezultate u programskim aktivnostima, i doprinosi razvoju nacionalne kulture, odnosno kulture nacionalnih manjina. Ono bi trebalo da bude kadrovski, tehnički i organizaciono osposobljeno za vršenje poverenih poslova. Strukovna umetnička udruženja koja su dobila status reprezentativnosti stupanjem na snagu zakona o kulturi sebe deklarišu kao reprezentativna umetnička udruženja. Jedan broj njih su „stara“ republička umetnička udruženja koja su nastavila da utvrđuju status samostalnog umetnika. Neka udruženja, nakon dobijanja reprezentativnosti, počinju da vode registar samostalnih umetnika po prvi put. Međutim, postoje i ona koja, uprkos statusu reprezentativnosti, ne vrše povereni posao.

U Srbiji, prema podacima zaključno sa 2014. godinom, bilo je 15 reprezentativnih umetničkih udruženja u kulturi: Udruženje likovnih umetnika Srbije (ULUS), Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajna Srbije (ULUPUDS), Udruženje dramskih umetnika Srbije (UDUS), Udruženje muzičkih umetnika Srbije (UMUS), Udruženje filmskih umetnika Srbije (UFUS), Udruženje književnih prevodilaca Srbije (UKPS), Udruženje kompozitora Srbije (UKS), Udruženje baletskih umetnika Srbije (UBUS), Udruženje orkestarskih umetnika Srbije (UOUS), Udruženje književnika Srbije (UKS), Srpsko književno društvo (SKD), Udruženje filmskih glumaca Srbije (UFGS), Udruženje dramskih pisaca Srbije (UDPS), Asocijacija srpskih arhitekata (ASA), i Udruženje scenskih umetnika, stručnjaka i saradnika u kulturi Srbije –u koja je učlanjeno preko 11. 000 umetnika, među kojima je i preko 2500 slobodnih umetnika, od kojih 1900 ima prebivalište u Beogradu.

A prema Registru reprezentativnih udruženja u kulturi iz jula 2018. godine upisano je 31 reprezentativno udruženje u kulturi. Navodimo ih prema rednom broju i datumu upisa: Nacionalni komitet Međunarodnog saveta za spomenike i spomeničke celine u Srbiji (Nacionalni komitet ICOMOS Srbija), Srpsko arheološko društvo, Udruženje književnika Srbije, Srpsko književno društvo, Društvo književnika Vojvodine, Udruženje izdavača i knjižara Srbije, Udruženje književnih prevodilaca Srbije, Srpski PEN Centar, Udruženje kompozitora Srbije, Udruženje kompozitora Vojvodine, Međunarodni muzički centar MAESTRO INTERNATIONAL, Udruženje muzičkih umetnika Srbije, Udruženje orkestarskih umetnika Srbije, Udruženje likovnih umetnika Srbije, Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Vojvodine, Asocijacija srpskih arhitekata, Udruženje arhitekata Srbije, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Udruženje dramskih pisaca Srbije, Udruženje baletskih umetnika Srbije, Udruženje filmskih umetnika Srbije, Udruženje filmskih glumaca Srbije, Udruženje filmskih i TV umetničkih saradnika Srbije, Udruženje filmskih i televizijskih radnika Vojvodine, Foto kino i video savez Vojvodine, Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije, Savez udruženja likovnih umetnika Vojvodine, Centar za očuvanje nasleđa Kosova i Metohije Mnemosyne, Udruženje muzičara džez, zabavne i rok muzike Srbije, Savez estradno-muzičkih umetnika Srbije (CEMUS), Udruženje scenskih umetnika, stručnjaka i saradnika u kulturi Srbije

U Zakonu o budžetu za 2014. godinu za rad ovih udruženja civilnog sektora u kulturi predviđeno je nešto više od 4 miliona evra, dok su na konkursima za projekte u oblastima savremenog kulturnog stvaralaštva i projekte očuvanja kulturne baštine, organizacije civilnog društva dobile nešto manje od milion evra. Stupanjem na snagu „krovnog“ zakona o kulturi, Ministarstvo kulture je sprovelo konkurs za utvrđivanje statusa reprezentativnog udruženja u kulturi. Činjenica da je za reprezentativna udruženja predviđena redovna finansijska podrška za vršenje poverenih poslova, privukla veći broj udruženja. Komisija pri Ministarstvu kulture koja je imala zadatak da utvrdi status reprezentativnosti zbog odsustva strategije i jasnog koncepta organizovanja ovog segmenta kulture rešila ga je solomonski. Komisija donosi, kako piše Smiljana Stokić, problematičnu, mi bismo rekli solomonsku odluku, da 31 udruženje ispunjava potrebne uslove. Nejasan funkcionalni model delegiranja poverenih poslova dovodi do opšte konfuzije i u

krajnjem ishodu nemogućnosti primene zakona u praksi (Stokić 2015:15). Gde se nalazi ostatak, piše P. Cvetičanin, može se pretpostaviti na osnovu budžetskih stavki u kojima se mimo konkursa značajna sredstva dodeljuju predstavnicima civilnog sektora u kulturi Srbije, poput recimo Dvorskog kompleksa na Dedinju i Manastira Hilandara (Cvetičanin 2014:134).

### ***Samostalni umetnik na klackalici statusno-socijalne kategorije i prava na (umetnički) rad***

„Zakon o kulturi“ definiše samostalnog umetnika kao fizičko lice koje stvara autorsko delo iz oblasti umetničke oblasti ili izvodi umetnička i autorska dela iz oblasti umetničke delatnosti (čl. 58). U članu 58 stoji: Samostalni umetnik jeste fizičko lice koje samostalno, u vidu zanimanja, obavlja umetničku delatnost i kome je reprezentativno udruženje u kulturi utvrdilo status lica koje samostalno obavlja umetničku delatnost u oblasti kulture, a u stavu 3, da u obavljanju delatnosti lice iz stava 2 ovog člana, uz lično ime, može da koristi oznaku „samostalni umetnik“. U samoj definiciji koju zakon nudi uočava se nelogičnost da se samostalni umetnik bavi drugom delatnošću od umetničke. Stokićeva pretpostavlja da je zakon o kulturi, koji je jednim delom naslednik prethodno važećeg zakona o samostalnom obavljanju umetničke i druge delatnosti, ovaj termin „umetnička i druga delatnost“ automatski prisvojio. Isto tako, prema ovom zakonu, i stručnjaci obavljaju „umetničku i drugu delatnost“, iako je nejasno šta je u njihovom poslu umetničko. Predlog izmena i dopuna Zakona o kulturi ispravlja ovu grešku i daje preduslov za jasno prepoznavanje samostalnih umetnika i stručnjaka kao subjekata u kulturi, što dalje omogućava adekvatniju zaštitu njihovih interesa ( Stokić: 2015:18-19).

Samostalni umetnik je statusna, ali i socijalna kategorija. Uplata doprinosa za penzijsko i invalidsko osiguranje i doprinosa za zdravstveno osiguranje za koje se sredstva obezbeđuju u budžetu autonomne pokrajine, odnosno budžetu jedinice lokalne samouprave, vrši se preko reprezentativnog udruženja u kulturi kod koga je to lice uvedeno u evidenciju (čl. 70, st. 1). A u stavu 2 istog člana, reprezentativna udruženja u kulturi dužna su da u roku od 15 dana od dana uplate doprinosa za penzijsko i invalidsko osiguranje i doprinosa za zdravstveno osiguranje za lica koja su u evidenciji tog udruženja, a za koje su dodeljena budžetska sredstva preko

reprezentativnog udruženja, a najkasnije do kraja tekuće godine, podnesu izveštaj o realizaciji uplate doprinosa i dostave dokaze o namenskom korišćenju finansijskih sredstava organu koji je odobrio sredstva preko reprezentativnog udruženja u kulturi. Onima koji žive u Beogradu i još nekoliko većih gradova Srbije, lokalna samouprava obezbeđuje sredstva za plaćanje doprinosa za penziono i invalidsko i zdravstveno osiguranje za minimalnu osnovicu.

Država je, dakle, odlučila da uplatom doprinosa za njihovo osiguranje stimuliše umetnički rad koji ne može i ne treba da bude tržišno vrednovan. Umetnička udruženja utvrđuju taj status od 1. jula 1983. (na osnovu zakona o samostalnom obavljanju umetničke ili druge delatnosti u oblasti kulture, 1982, izmene 1993 i 1998) tada kao javno ovlašćenje, a sada kao povereni posao. Posao oko utvrđivanja samostalnog statusa država je poverila umetničkim udruženjima da ona, kao stručne organizacije, to rade umesto nje. Reprezentativna umetnička udruženja na osnovu opštih i posebnih umetničkih kriterijuma utvrđuju status samostalnog umetnika i vrše sve pravne i finansijske poslove u vezi s ostvarivanjem tog statusa.

Uplatu doprinosa za penziono i invalidsko (PIO) i zdravstveno osiguranje preuzimale su lokalne samouprave sve do kraja 1992. godine i to na različitim osnovicama osiguranja u zavisnosti od ostvarenog staža umetnika i statusa istaknutog umetnika. Grad Beograd, za razliku od drugih gradova, od 1993. godine nastavio je da preuzima uplatu doprinosa, i zaključno sa 2005. godinom sve uplate za PIO upućivao je direktno Fondu za PIO, a doprinosi za zdravstveno osiguranje oduvek su se uplaćivali preko opštinskih filijala Poreske uprave.

Od 2006. godine uplate doprinosa počinju da se izvršavaju preko umetničkih udruženja. Ovde pritom treba dodati da od 2003. godine grad Beograd (a kasnije i druge lokalne samouprave) počinje da uplaćuje doprinose za samostalne umetnike po najnižoj osnovici osiguranja (u početku 40 odsto, a onda 35 odsto prosečne). Iako „Zakon o kulturi“ iz 2009. godine (Sl. Glasnik RS, 72/2009) i današnji Zakon o kulturi (Sl. Glasnik RS, 13/2016) u čl. 70 predviđaju uplatu doprinosa za samostalne umetnike od strane lokalnih samouprava, nisu sve donele Odluke o plaćanju tih doprinosa ili su to započele tek nedavno (Niš), Kruševac 2012. godine, ili neke, kao Paraćin, koja uslovljava da umetnik mora imati prebivalište najmanje pet godina, ili druge koje uslovljavaju da samostalni umetnik ima obavezu da bez

naknade učestvuje u gradskim manifestacijama. A pritom se prenebregava da umetnici uplaćuju porez od svojih honorara u isti taj budžet lokalne samouprave.

Grad Beograd, u kom prebivalište ima preko 90 odsto samostalnih umetnika, od 1. jula 1983. godine uplaćuje doprinose, ali su oni, zbog nepostojanja regulative, uplaćivani godinama sa zakašnjenjima. Grad je doneo Odluku o plaćanju doprinosa 2003. godine (Sl. List grada Beograda 7/2003) ona još uvek važi, a Zaključkom gradonačelnika isplaćuju se svaki kvartalni doprinosi. U periodu od 2003. godine zaključno sa 2014. godinom, Grad je doprinose uplaćivao sa velikim zakašnjenjima koja su u pojedinim godinama u tom periodu iznosila i po 365 dana. I ne samo to-u 2005. i 2009 godini doprinose je uplatio u manjim iznosima nego što je trebalo. Tek od 2015. grad uplaćuje doprinose blagovremeno, po zakonu (Zakon o doprinosima za obavezno socijalno osiguranje) utvrđenoj dinamici. Skupština grada Beograda je 2003. godine donela Odluku da se smanji broj umetnika o čijem penzijskom stažu i drugim socijalnim brigama brine država. Slobodni umetnici su preko svojih jataka i dobronamernih obaveštavani da im se sprema seča. Oni koji su se nekako dogegali do morskih letovališta, su pod hitno sedali u prevozna sredstva i uputili se do svojih gradova da skupljaju dokumentaciju. U Beogradu je 2002. godine 1576 samostalnih umetnika bilo oslobođeno tih briga. Njihovo socijalno osiguranje plaćeno je iz doprinosa nekih drugih radnika, iz doprinosa nekih drugih umetnika i onih koji to nisu.

Skupština grada je svojom Odlukom postavila uslove koje samostalni umetnik mora da ispunjava kako bi stekao pravo da njegovo socijalno osiguranje plaća država. Preduslov je, naravno, bio da ima status umetnika koji, na osnovu kriterijuma, daje odgovarajuće umetničko udruženje. A onda su morali da budu ispunjeni sledeći uslovi: da samostalni umetnik ima prebivalište na teritoriji grada Beograda, da umetničku delatnost obavlja kao jedino i glavno zanimanje, da nije osiguran po drugom osnovu, da nije vlasnik preduzeća ili radnje, da nije poreski obveznik na osnovu Zakona o porezu na ukupan prihod građana (računa se da je onaj koji je u toku protekle godine zaradio 500.000 dinara platio porez), kao i da dokaze o ispunjavanju tih uslova moraju izdati nadležni organi. Posle toga oformljena je Komisija za plaćanje doprinosa za osiguranje samostalnih umetnika, u koju su pored predstavnika Sekretarijata za kulturu grada, ušli i predstavnici svih 14. Umetničkih udruženja. Komisiji je dat zadatak da utvrdi ko sve od samostalnih

umetnika, koje predlažu pojedina udruženja ispunjava tražene uslove i da potom Izvršnom odboru grada Beograda predloži jedinstven spisak samostalnih umetnika kojima bi trebalo iz gradskog budžeta uplatiti doprinose za socijalno osiguranje.

Sva udruženja poslala su spiskove svojih kandidata. Kad su se oni sabrali, ispalo je da bi, i pored postavljenih uslova, doprinose trebalo uplatiti čak za 1552 samostalna umetnika. Za to je bilo potrebno gotovo 110 miliona dinara, a grad je za ove potrebe u 2002. bio namenio 60 miliona dinara. Prelistavanjem dostavljenih spiskova ustanovljeno je da sva umetnička udruženja nemaju iste kriterijume za dodeljivanje statusa samostalnog umetnika, da neka udruženja nisu poštovala ni sopstvene kriterijume, pa su na spisak za doprinos stavili i neke koji ne ispunjavaju ni osnovne kriterijume, da među predloženim umetnicima ima i onih koji su još studenti, da su za socijalu predloženi i neki za koje se može osnovano sumnjati da poseduju sopstvene firme, da je dosta onih koji godinama ne žive u Beogradu, već u inostranstvu, da je dosta primera umetnika poznatih široj javnosti sa zavidnim materijalnim stanjem, iako po priloženim uverenjima nisu poreski obveznici, kao i da ima umetnika koji rade u marketinškim agencijama, koji imaju svoje producentske kuće u zemlji i u inostranstvu. Zbog svega toga, gradske vlasti odlučile su da dostavljene spiskove vrate udruženjima i da oni sami sa njih skinu one kojima tu nije mesto.

Ustanovljeno je da u prijavama mnogih umetnika ima i elemenata krivičnog dela jer su potpisali netačne izjave o svojim prihodima, da u udruženjima ima službenika koji su se pretvorili u pravu birokratiju, da one koji su sami za sebe uplatili doprinose proglašavaju štrajkbreherima. Mnogi su pogrešno shvatili da će izgubiti status umetnika ako im Skupština grada ne bude plaćala doprinose, što nije tačno jer oni taj status dobijaju od svojih udruženja. Komisija je iznela stav da kad nekome država treba da uplaćuje doprinose za zdravstveno, penzijsko i invalidsko osiguranje, onda to spada u socijalnu kategoriju. A mnogi bi da to budu nagrade i priznanja. Ovde treba dodati da udruženja daju nagrade koje uglavnom država finansira. Umetnička udruženja su zauzela stav da status samostalnih umetnika i plaćanje penzijskog i zdravstvenog osiguranja po tom osnovu nije socijalna kategorija, nego pravo zasnovano na umetničkoj delatnosti kao i umetničkom doprinosu u programima svih institucija kulture i izraz pozitivne kulturne politike, ali i obaveza države prema zakonu. Od udruženja koja su dostavila spiskove umetnika

kojima bi država trebalo da plaća doprinose prvi je ULUS sa 505 samostalnih umetnika, ULUPUDS 439, Savez estradno-muzičkih umetnika 123 umetnika. UFUS je imao najmanje-20 samostalnih umetnika?!

Pravna struka daje tumačenje jednog drugog pravnog aspekta: Da li u okviru svoje slobodne umetničke delatnosti, slobodni umetnik može podučavati druge kako da se tom umetnošću bave i da za to prime naknadu? Po tom tumačenju za to ne postoje pravne prepreke. Kao slobodni umetnik doprinos plaća po rešenju Poreske uprave, a u skladu sa članom 57 stav 3 Zakona o doprinosima za obavezno socijalno osiguranje (Sl. Glasnik 4/2019) za sve poslove koji se mogu smatrati poslovima iz oblasti neke umetničke delatnosti, slobodni umetnik nema obavezu plaćanja socijalnih doprinosa, već samo treba da plati porez na prijavljeni prihod. Međutim, za poslove koji nisu u oblasti umetničke delatnosti koje obavlja kao samostalni umetnik nastaje poreska obaveza i po osnovu poreza, i po osnovu doprinosa pre svega PIO doprinosa. Doprinos za zdravstveno osiguranje ne plaća, jer je on već izmiren po rešenju Poreske uprave (doprinos za zdravstveno osiguranje ne plaća se po više osnova, već samo po jednoj). S druge strane, doprinos za PIO plaća se po svim osnovama po kojima je slobodni umetnik obveznik, pa za prihode koje bi ostvario po osnovu podučavanja treba da plati porez na dohodak i doprinos za PIO.

Zašto umetnici ne mogu da uzimaju kredit? U istom problemu su i drugi-advokati, sportisti, frilenseri –honorarci, slobodnjaci. Procenjuje se da u SAD čine trećinu radne snage, iz zemalja u okruženju procentualno ih ima najviše u Sloveniji, nemaju šansu da dobiju kredit, nemaju status zaposlenog niti adekvatno zdravstveno osiguranje. Umetnici umesto mesečne zarade kod poslodavca rade samostalno i za svoj rad dobijaju honorar ili druge vrste primanja. Sam zakon ne sprečava da dobiju kredit, a formalno ni same banke, ali u praksi nije tako. U obračun kreditne sposobnosti građana zvanično se ubrajaju i prihodi koji se ostvaruju mimo plate, što uključuje i honorare. Banke optužuju honorarce da advokati i umetnici sebi po pravilu ne uplaćuju pune poreze i doprinose, odnosno Poreskoj upravi ne prijavljuju pune iznose svojih honorara zbog čega im kreditna sposobnost drastično opada. Mnogi uplaćuju samo minimalne doprinose, tako da ne mogu da računaju na neki bilo veći kredit, o stambenom da ne govorimo. Na sajtu jedne banke stoji zvanično obaveštenje onima koji ostvaruju primanja po osnovu autorskog honorara da

gotovinski kredit mogu da dobiju samo ako polože depozit od 105 odsto vrednosti kredita. Toliki je stepen poverenja prema honorarcima!

### ***Razvojne etape preduzetništva u kulturi***

Stvaranje institucionalnih uslova za razvoj preduzetništva u kulturi načelno započinje donošenjem prvih sistemskih normativa u ovoj oblasti 70-ih godina 20. veka. Nakon ustavnih izmena, omogućeno je obavljanje umetničkih i kulturnih delatnosti kroz model udruživanja umetnika u radne zajednice i samostalni lični rad sa/bez sredstava u svojini građana. Zakonom o udruženom radu (S. Glasnik broj 53/1976) uvode se dva oblika organizacije društveno-privrednih aktivnosti: organizaciju udruženog rada i radne zajednice. Prvi oblik (Organizacija udruženog rada) odgovara delatnostima koje se bave materijalnom proizvodnjom u kulturi, a drugi oblik (Radne zajednice) odgovara udruživanju rada i sredstava u sferi društvenih delatnosti (neproizvodne delatnosti). Članovi radnih zajednica bili su bez prava raspolaganja nad ostvarenim dohotkom iznad ličnog dohotka isplaćenog po načelu „raspodela prema radu“. Najvećim delom ovakvi oblici preduzetništva sporadično su zaživeli u sferi kinematografije, nešto manje i izdavaštva. Razlozi tome su kolektivna priroda i kompleksnost ovih vidova kulturne produkcije u kojima se zahteva udruživanje rada i sredstava. Ipak, nepriznavanje privatne svojine u sistemu svojinskih odnosa kočio je suštinski razvoj privatnih inicijativa privatnog preduzetništva. U oblasti kulture, izostanak privatnih inicijativa dodatno je bio uslovljen i činjenicom da je ona imala status delatnosti od posebnog društvenog interesa i da je omogućavala zadovoljavanje zajedničkih društvenih potreba, te da je kao takva bila pod državnim nadzorom i kontrolom.

Stagnacija socijalističke privrede sredinom 80-ih bila je uzrok privrednim reformama i traganju za novim regulatornim rešenjima. One su uslovile donošenje „Zakona o ličnom radu“ (Sl. Glasnik SRS br. 54/89) i „Zakona o preduzećima“ (Sl. Glasnik SFRJ, br.77/88). Prvim zakonom regulisano je privatno preduzetništvo kao vid samostalnog obavljanja ekonomskih delatnosti radi sticanja dobiti. Njime podležu umetnički, stari i retki zanati, kao i druge kulturne delatnosti koje se obavljaju u vidu samostalne delatnosti fizičkih lica. Zakonom o preduzećima, s druge strane, ukida se koncept Organizacije udruženog rada i uspostavljanja jednakosti državne,

društvene, zadružne i privatne svojine kroz institut preduzeća. Osnivanje preduzeća u kulturi ograničeno je samo na ona koja ne obavljaju delatnost od opšteg interesa (na primer, kinematografija, izdavaštvo...). Period karakteriše težnja ka deregulaciji privrednog života, afirmacija ekonomskih sloboda i sloboda privređivanja i preduzetništva. Transformaciju ka tržišnoj privredi ubrzaće zakoni o prometu društvenog kapitala, postupcima njegovog pretvaranja u druge oblike svojine, kao i svojinska transformacija. Period 1981-1992., koji Vesna Đukić naziva periodom liberalne kulturne politike (strategija privatizacije), karakteriše formiranje mnoštvo radnih zajednica umetnika, kao preteče privatnom (preduzetničkom) duhu i duhu civilnog sektora (Đukić 2010:190).

Savremeni period razvoja preduzetništva u kulturi nastupa donošenjem Ustava iz 1990. (Ustav republike Srbije, Sl. Glasnik RS br. 1/1990), i uvođenjem privatne svojine kao legitimnog oblika svojinskih prava. Koncept ekonomskog uređenja zasnovan na ravnopravnosti privatne i drugih oblika svojine razrađuje se ustavnim rešenjima iz 2006. godine (Ustav Republike Srbije, Sl. Glasnik br. 98/2006). U odeljku koji se tiče ekonomskog uređenja i javnih finansija navodi se da ekonomsko uređenje kod nas počiva na tržišnoj privredi, otvorenom i slobodnom tržištu, slobodi preduzetništva, samostalnosti privrednih subjekata i ravnopravnosti privatne i drugih oblika svojine. Time se uklanjaju prepreke za uspostavljanje partnerstva privatnog i javnog sektora, s obzirom da svi oblici svojine postaju ravnopravni.

Republika Srbija garantuje stvaralačku slobodu, a autorima umetničkih dela jemči moralna i materijalna prava. Ovakve odredbe podstakle su pojavu prvih privatnih inicijativa i preduzetnika u kulturi. Osnivaju se izdavačke kuće, knjižare, galerije i filmske kompanije, dolazi do pojave prvih radio i televizijskih kuća u privatnom vlasništvu. Izmenama zakona o delatnostima od opšteg interesa, kultura biva oslobođena administrativnih ograničenja čime se stvaraju uslovi za uzlet kulturnog preduzetništva. Proces tranzicije ka tržišnoj privredi, privatizacija društvenih preduzeća u kulturi dovodi do novih vlasničkih transformacija, što ojačava razvoj privatnog sektora u kulturi.

Novi proces stvaranja preduslova za ostvarivanje ekonomskih sloboda u sferi kulture odvija se donošenjem „Zakona o kulturi“ (2009). Ovaj zakon integriše unapređenje ekonomskih sloboda kroz tri opšta interesa u kulturi-regulisanje i

podsticanje tržišta umetničkih dela, podsticanje razvoja kreativnih industrija, i stvaranje uslova za razvoj samostalnog kulturnog i umetničkog stvaralaštva. Međutim, izostaje njihova delotvornost u praksi.

### ***Da li je samostalni umetnik preduzetnik?***

Pojedinci koriste neravnotežu u ekonomiji na čijim idejama i počiva svet. Preduzetništvo implicira fokus na pojedinca. Preduzetnička ekonomija zahteva liberalno gledište na društvo. Stoga ono predstavlja skup pojedinaca sa raznovrsnim potrebama i interesima. Takvo uređenje kod pojedinca pretpostavlja konstantnu želju i potrebu za sopstvenim napredovanjem, samostalnim delovanjem, da kreira ali i da od svog (samostalnog) rada može da živi i obezbedi egzistenciju sebi i svojoj porodici. Na tom putu on neminovno stupa u odnose sa državom koja ga svojim aparatom prinude i ograničavanja može sputavati, obeshrabrivati. Ali prava pojedinca ograničavaju sva prava države. Država ne može da ima niti jedno pravo koje izvorno nema pojedinac. Država nije više od pojedinca.

S kraja 70-ih godina 20. veka u Srbiji se pojavljuje i specifična kategorija preduzetnika u kulturi-samostalni umetnik. Ovaj status, videli smo, može steći lice koje ispuni određene umetničke i profesionalne kriterijume i koje samostalno obavlja kulturnu delatnost u vidu zanimanja. Glavne njegove karakteristike su honorarno obavljanje poslova i minimalna zaštita socijalnih prava koju garantuje država (odnosno plaćanje doprinosa za socijalno i zdravstveno osiguranje za najugroženije umetnike i kulturne radnike). Tradicionalno, samostalni umetnik u osnovi je nosilac neproizvodnog rada u kulturi. Naime, smatra se da umetnik koji ulazi u tržišnu razmenu, a radi za sebe, ne stvara višak vrednosti za nekog kapitalistu, već novčanu protivvrednost svog rada. Po toj osnovi njegov rad nije proizvođan, jer ne doprinosi stvaranju viška vrednosti i uvećanju kapitala. Iako su se ekonomski obrasci ponašanja menjali, stavovi o neproizvodnosti (nekada poistovećivani i sa neprofitabilnošću) rada u kulturi, dugo su se održali. Nije redak slučaj, da se i danas izbegava upotreba reči „preduzetnik“ u kulturi za opisivanje bilo kakvog preduzetničkog poduhvata u kulturno-umetničkoj sferi, kao i da se često ovaj termin osporava argumentima netržišnosti i neprofitabilnosti kulturno-umetničkog

stvaralaštva, ali i ličnim osećajima aktera u kulturi koji sebe ne doživljavaju kao deo tržišta u kulturi i njegovih struktura (Mikić 2018:239-240).

U Srbiji je, inače, u 2016. godini bilo oko 9770 kulturnih preduzetnika (oko 3500 umetnika i kulturnih radnika koji samostalno obavljaju delatnost u kulturi i 6270 registrovanih samostalnih preduzetnika u kulturi). Od 2010. broj preduzetnika se povećava po prosečnoj stopi rasta od oko 9,2 odsto godišnje i beleži prosečnu godišnju stopu rasta zaposlenosti od 11,3 odsto. Kod samostalnih umetnika evidentiran je porast njihovog broja od donošenja „Zakona o kulturi“ (2009), ali nije kvantifikovan. Upravo na ovoj činjenici da su u igri i preduzetnici, nastaju i problemi jer samostalni umetnici insistiraju na tome da oni nisu preduzetnici, i da ne mogu biti oporezovani kao vlasnici samostalnih zanatskih i trgovinskih radnji ili uslužnih delatnosti. Odgovor koji dobijaju je da ona oslobađa naručioce umetnikovog posla nameta za socijalno, penzijsko i zdravstveno osiguranje, što će umetnicima tobož doneti više poslova. Ali nameti nisu nestali već su prebačeni na umetnike kao da oni ostvaruju profit od najamnog rada, a ne onaj ko ih unajmljuje, i ti nameti se obračunavaju kao ostvaren godišnji bruto prihod.

Tako npr., ako samostalni umetnik radi emisiju snimatelju zaposlenom u državnoj televiziji, država plaća te iste namete a samostalcu ne, jer se njemu kao slobodnom umetniku nameti odbijaju od bruto iznosa honorara autorskog ugovora. To je, u osnovi, diskriminacija jer to znači da su umetnici neto plaćeni isto za isti posao. Time što su nameti prebačeni samostalcu, on na kraju putem tako skrojenog obračuna realno dobija za trećinu manje od onog ko je zaposlen za stalno. U Nemačkoj slobodni umetnici ne plaćaju avansno porez već skupljaju račune i ugovore, sve što su potrošili i zaradili i na kraju se radi obračun razlike troškova i zarade, i na to se obračuna porez.

### ***Nove pometnje u tumačenju pojma samostalnog umetnika***

Najmanje jednom godišnje Ministarstvo, organ autonomne pokrajine, odnosno organ jedinice lokalne samouprave raspisuje javne konkurse radi prikupljanja predloga za finansiranje ili sufinansiranje projekata u kulturi, kao i projekata umetničkih, odnosno stručnih i naučnih istraživanja u kulturi (čl. 76, st. 1). Pravo učešća na konkursu imaju ustanove, umetnička i druga udruženja

registrovana za obavljanje delatnosti kulture, kao i drugi subjekti u kulturi, osim ustanova kulture čiji je osnivač Republika Srbija, autonomna pokrajina ili jedinica lokalne samouprave koji se finansiraju od drugog organa. (čl. 76, st. 2).

„Zakon o udruženjima“ predviđa mogućnost da se aktivnosti udruženja građana podstiču sredstvima iz budžeta Republike Srbije za realizovanje programa od javnog interesa. Prema „Zakonu o kulturi“, udruženja se finansiraju projektno, i po osnovu poverenih poslova. Reprezentativna umetnička udruženja svake godine apliciraju na konkursima Ministarstva i lokalne samouprave. Skroman izvor prihoda predstavljaju i članarine. Međutim, uzevši u obzir materijalni status umetnika u našoj zemlji, tu se ne mogu očekivati značajni iznosi. U nekim slučajevima sredstva za realizaciju projekata se obezbeđuju putem sponzora i donacija.

Ministarstvo kulture po osnovu vršenja poverenog posla nastavlja da finansira samo 15 „starih“ strukovnih udruženja, iako zvanično postoji 31 reprezentativno udruženje u kulturi. Ovih 15 udruženja dobija kvartalne iznose koji su određeni nekom prilikom u prošlosti bez jasnih kriterijuma. Grupa reprezentativnih umetničkih udruženja je predložila da se u Zakon o kulturi uvede pojam projekta od opšteg interesa koji bi bio finansiran na period od 5 godina. Na ovaj način bi značajne manifestacije mogle da ostvare dugoročne ciljeve, a država imala mogućnost da implementira strategiju kulturnog razvoja u praksi. Predlog nije usvojen.

„Zakon o kulturi“ je predvideo status „istaknutog umetnika“ za čije bi se doprinose plaćalo iz republičkog budžeta. U praksi, međutim, to nije ostvareno zbog dvojakog tumačenja i apsurdna do kojeg je to dovelo. Reprezentativna umetnička udruženja su smatrala da je taj institut uveden zbog samostalnih umetnika kako bi se rasteretio budžet lokalne samouprave na ime davanja za doprinose, dok je „Nacionalni savet za kulturu“ dao tumačenje da ovaj status mogu imati i umetnici zaposleni u nekoj instituciji. Predlagač Zakona o izmenama i dopunama „Zakona o kulturi“ situaciju rešava brisanjem ovog pojma čime, po mišljenju reprezentativnih umetničkih udruženja, šteti interesima samostalnih umetnika.

Koordinacioni odbor reprezentativnih umetničkih udruženja je neformalna grupacija predstavnika udruženja i postoji decenijama unazad. Ovaj odbor se, iako neformalan, pominje u „Zakonu o kulturi“ kao predlagač četiri člana „Nacionalnog saveta za kulturu“. On okuplja republička strukovna umetnička udruženja sa

statusom reprezentativnosti. Veoma često ovo telo, zbog realno sukobljenih interesa svojih članova, nije efikasno u borbi za bolji položaj umetnika. Iz tih razloga se povremeno izdvajaju grupe udruženja koji pokušavaju da unaprede polje delovanja sa zajedničkim ciljem.

Neprimenljivost „Zakona o kulturi“ ogleda se najviše u činjenici da od njegovog donošenja 2009. godine nije bio donet Pravilnik o kriterijumima za utvrđivanje statusa samostalnog umetnika, koji za sve oblasti u jednom dokumentu potpisuje ministar. Status samostalnim umetnicima se utvrđivao prema pojedinačnim pravilnicima samih reprezentativnih umetničkih udruženja najčešće nasleđenim iz prethodnog perioda. Kriterijumi i procedure u radu statusnih komisija pri udruženjima bili su nestandardizovani. Zbog uvođenja strateškog pristupa, ali i kontrole u radu, bilo je neophodno donošenje centralnog pravilnika koji pokriva sve oblasti. Konačno, 18. februara 2017. godine stupio je na snagu „Pravilnik o bližim uslovima, merilima i kriterijumima, kao i postupku po zahtevima lica za utvrđivanje statusa lica koja samostalno obavljaju umetničku ili drugu delatnost u oblasti kulture“, čime su stvoreni uslovi za trajnije rešavanje statusa samostalnih umetnika i omogućeno da reprezentativna udruženja u kulturi obavljaju poverene poslove u svom punom obimu.

Pravilnikom su utvrđeni nazivi zanimanja i zakonske kategorije samostalnog obavljanja delatnosti u područjima kulture definisanim Zakonom o kulturi: samostalni umetnik, samostalni stručnjak u kulturi, samostalni izvođač kulturnih programa, samostalni saradnik u kulturi. Za svako zanimanje pridruženi su posebni kriterijumi definisani od strane reprezentativnih udruženja.

Veliki problem celokupnog sistema funkcionisanja instituta „samostalnog umetnika“ predstavlja to što zakon nije predvideo reviziju statusa. Time je reprezentativno umetničko udruženje onemogućeno da samostalnom umetniku oduzme status ukoliko ovaj više ne obavlja umetničku delatnost ili ne zadovoljava kriterijume. Takođe, direktna uslovljenost finansiranja rada udruženja izvršavanjem poverenih poslova otvara zamku da visina sredstava zavisi od broja samostalnih umetnika. Primećen je nagli porast broja samostalnih umetnika o čemu govori i „Nacionalni savet za kulturu“ u svom Izveštaju o instituciji samostalnog umetnika i o statusu reprezentativnog udruženja. Reprezentativna umetnička udruženja su u saradnji sa Ministarstvom kulture pokušala da Pravilnikom o utvrđivanju kriterijuma

za sticanje statusa samostalnog umetnika uvedu reviziju, ali je Sekretarijat za zakonodavstvo Vlade republike Srbije zaključio da takvo preciziranje nema osnovu u zakonu. U Predlogu izmena i dopuna „Zakona o kulturi“ greška je ispravljena, te je predviđen postupak provere ispunjenosti uslova za status samostalnog umetnika na svake četiri godine. U okviru poverenih poslova Statusna komisija pojedinačnog udruženja utvrđuje status samostalnog umetnika, stručna služba vodi registar, dostavlja potrebne spiskove Poreskoj upravi i lokalnoj samoupravi, obavlja kvartalni prenos sredstava lokalne samouprave na račun Poreske uprave za svakog samostalca posebno, izdaje uverenje, servisira ostale zahteve samostalaca i aktivno učestvuje u borbi za rešavanje problema koje ovaj status ima. Reprezentativna umetnička udruženja zastupaju i interese umetnika pred državnim institucijama.

## PRAVNA I PRIVREDNO-FINANSIJSKA REGULATIVA

### ***Zakon o kinematografiji u pravnom okviru kulturne politike***

Svaka oblast ima krovni zakon koji je reguliše i koji mora biti u skladu sa Ustavom kao vrhovnim pravnim aktom. U slučaju kinematografije u Srbiji krovni zakon je „Zakon o kulturi“. Zakon koji direktno uređuje oblast kinematografije je „Zakon o kinematografiji“. Zakon koji uređuje prava i obaveze autora i producenata je „Zakon o autorskim i srodnim pravima“. Zakon koji dopunjuje prethodna dva zakona, a tiče se zaštite od piraterije-nelegalnog korišćenja i ostvarivanja dobiti je „Zakon o proizvodnji optičkih diskova“. Još jedan zakon koji se primenjuje u oblasti kinematografije jeste „Zakon o radu“ koji reguliše prava iz rada i radnog odnosa.

Na početku ćemo izložiti jednu komparativnu analizu koja se odnosi na zakonodavstva evropskih zemalja iz oblasti kulturne politike, s naglaskom na filmsku industriju (J. Marković i dr.:2013). Zakonodavstvo u Austriji iz oblasti kulture sastoji se iz sistemskih zakona kojima se reguliše, između ostalog, i oblast kulture opštih zakona i zakona koji se odnose na pojedine kulturno-umetničke oblasti. Opšti zakon o promociji nacionalne umetnosti (odjeljak 2, st. 1) određuje da promocija mora biti usmerena uglavnom na „savremenu umetnost, njene duhovne promene i raznovrsnost“ u oblastima književnosti, umetnosti, muzike, vizuelne umetnosti, fotografije, filma, videa i eksperimentalnih umetničkih formi. U skladu sa pomenutim

članom, Ministarstvo, tačnije Odeljenje za umetnost, ima niz programa koji uključuju stipendije i finansiranje projekata iz umetničke oblasti. „Zakon o promociji filma“ iz 1998. reguliše osnivanje i rad Austrijskog instituta za film koji je odgovoran za promociju i podršku austrijske filmske industrije. U Bugarskoj je na snazi „Zakon o kinematografiji“ iz 2003. godine, i „Zakon o administrativnoj kontroli i produkciji i trgovini optičkim sredstvima, matricama i drugim nosiocima medija koji sadrže kopije ili objekte autorskih i srodnih prava“ iz 2007. godine.

Umetnici i drugi zaposleni u sektoru kulture u Italiji, imaju kao i drugi građani osnovno zdravstveno osiguranje, a jedini izuzetak su estradni umetnici, kao i oni zaposleni u pozorištima i u audiovizuelnoj delatnosti. Oni uživaju veće socijalne povlastice kroz poseban sistem. Italija, inače, ima tradiciju zaštite autorskih prava. „Zakon br. 633/1941“ je sveobuhvatan i interdisciplinaran u smislu zaštite prava svojine pisaca, dramaturga, filmskih autora, muzičara i likovnih umetnika. Ovaj Osnovni zakon je menjan i dopunjavan novim sa ciljem usklađivanja sa Direktivama Evropske unije u ovoj oblasti. Tako je „Zakon br. 93/1992“ uveo oporezivanje praznih audio kasete i video traka u cilju kompenzovanja štete koju autori i producenti pretrpe prilikom umnožavanja. Revizijom „Zakona o autorskim pravima 248/2000“ država je priznala velike tehnološke promene i napretke koji su se desili u sistemu kulture i komunikaciji u poslednjih 60 godina. Ovaj zakon je takođe predvideo mnogo jače krivične i administrativne sankcije protiv piraterije koja je postala veoma raširen fenomen u Italiji. Uredba „72/2004“ omogućila je visoke naknade štete i administrativne sankcije sa ciljem borbe protiv nelegalne distribucije filmova i audio vizuelnih materijala pod zaštitom autorskih prava na internet portalima.

„Zakon o kinematografiji“ usvojen u Litvaniji 2002. godine, a izmenjen i dopunjen 2011. godine, uspostavlja principe za upravljanje sistemom filma, produkcije, i finansiranja, a reguliše aktivnosti bioskopa, zaštitu kinematografskog nasleđa itd. Savez za filmsku industriju koji ima savetodavnu funkciju i zadužen je za evaulaciju filmskih projekata, koji se finansiraju iz budžeta, kao i za davanje saveta u vođenju ove politike, produkciji i distribuciji filmskih projekata. Centar za film ustanovljen 2012. godine zadužen je za implementaciju državne politike u oblasti filma, evaulaciju i finansiranje nacionalnih filmskih projekata, edukativnim programima, filmskom nasleđu i filmskom registru. Mađarska nema poseban Zakon o kulturi. „Nacionalni kulturni fond“ osnovan 1993. godine i radi pod nadzorom

Ministarstva kulture od 2012. godine, finansira devet oblasti gde nema kinematografije. Osim ovoga, Mađarska još ima „Zakon o autorskim pravima“ i „Zakon o medijima i komunikacijama“.

Svih 16 nemačkih pokrajina imaju svoje parlamente, parlamentarne odbore koji se bave poslovima u oblasti kulture i ministarstva nadležna za kulturu. Podrška kinematografiji u Nemačkoj je obezbeđena, kako na saveznom tako i na pokrajinskom nivou. Podrška filmskom stvaralaštvu na saveznom nivou uređena je „Saveznim zakonom o podsticanju filmske umetnosti“ koji se stalno ažurira. Na snazi je verzija zakona koji je stupio na snagu 1. januara 2009. godine. Najvažnija institucija za podršku filmske umetnosti na nacionalnom nivou je „Agencija za promociju filma“ čiji je zadatak da obezbedi mere za unapređenje nemačke kinematografije, kao i za poboljšanje strukture nemačke filmske privrede kroz marketing i zaštitu autorskih prava. Takođe, nemačka filmska industrija uživa podršku Saveznog komesara za kulturu i medije. Od 2007. godine ustanovljen je novi model podrške pod nazivom „Podsticanje i konsolidacija filmske produkcije u Nemačkoj“ koji filmskim producentima obezbeđuje povrat (refundaciju) od 15 odsto do 20 odsto troškova produkcije filma ostvarenih u Nemačkoj, a čime je obezbeđeno 60 miliona evra, a u cilju koordinacije planova filmske produkcije u pokrajinama sa Saveznom vladom. Stalna konferencija ministara za obrazovanje i kulture Savezne Republike Nemačke osnovala je 1994. godine „Filmski komitet pokrajina“ u čijem radu učestvuju pokrajinski ministri za privredu i predsednici pokrajinskih vlada.

U Poljskoj je „Zakon o kinematografiji“ usvojen u julu 1987. godine. U poslednjih nekoliko godina došlo je do većeg interesovanja od strane privatnog sektora (bankarski sektor) za investiranje u razvoj filmske industrije u Poljskoj. To predstavlja transformaciju dosadašnje kontrole filmske produkcije od strane države i davanje prednosti saradnje između javnog i privatnog sektora. Ne postoje poreske olakšice za predstavnike privatnog sektora koji investiraju u filmsku produkciju. Svojevremeno je Odbor za kinematografiju odobravao budžetska sredstva za finansiranje filmske produkcije i iznos subvencija za filmske kuće. Glavni partneri u produkciji bili su javni emiteri ili strane kompanije. Odbor je raspušten u proleće 2003. godine.

U „Zakonu o kinematografiji“ (Sl. Glasnik RS, br. 99/2012, 2/2012, ispravka br. 46/2014) u Srbiji, u članu 3, st. 1 piše da je kinematografsko delo film, odnosno

videogram, odnosno audio-vizuelno delo bilo koje dužine, bez obzira na nosač (vrstu podloge) na kojoj je snimljeno, posebno igrani, dokumentarni i animirani filmovi koji su namenjeni bioskopskom prikazivanju. Autor je fizičko lice koje je stvorilo originalno kinematografsko autorsko delo (st. 2), a producent je pravno lice ili preduzetnik registrovan za organizovanje i finansiranje produkcije kinematografskog dela. U „Zakonu o autorskim i srodnim pravima“ (čl. 2 stav 5) se precizira: „filmska dela (kinematografska i televizijska dela)“. Autor je fizičko lice koje je stvorilo autorsko delo. Autorom se smatra lice čije su ime, pseudonim ili znak naznačeni na primercima dela ili navedeni prilikom objavljivanja dela, dok se ne dokaže drukčije. Izuzetno, pravno ili fizičko lice čiji naziv odnosno ime je na uobičajeni način naznačeno na filmskom delu smatra se proizvođačem tog dela, dok se ne dokaže drukčije. Pored autora nosilac autorskog prava može biti lice koje nije autor, a koje je u skladu sa ovim zakonom steklo autorsko pravo (čl. 9). Koautor je fizičko lice koje je zajedničkim stvaralačkim radom sa drugim licem stvorilo delo (čl. 10). Koautorima filmskog dela se smatraju pisac scenarija, režiser i glavni snimatelj. Ako je muzika bitan element filmskog dela (muzički film) i komponovana je za to delo, onda je i kompozitor koautor filmskog dela. Ako se radi o crtanom, odnosno animiranom filmu ili su crteži ili animacija bitni elementi filmskog dela, onda je i glavni animator koautor filmskog dela (čl. 11).

Autor ima pravo na ekonomsko iskorišćavanje svog dela, kao i dela koje je nastalo preradom njihovog dela. Za svako iskorišćavanje autorskog dela od strane drugog lica autoru pripada naknada ako ovim zakonom ili ugovorom nije drukčije određeno (čl. 19) „Ugovorom o preradi autorskog dela“ autor, odnosno njegov naslednik daje drugom licu dozvolu za preradu dela radi scenskog prikazivanja, odnosno izvođenja, radi snimanja filmskog dela i za druge potrebe. (čl. 86). Ako ugovorom o preradi autorskog dela radi snimanja filmskog dela nije drukčije određeno, autor, odnosno njegov naslednik njime ustupa sledeća isključiva prava: Na preradu dela za stvaranje filmskog dela; na umnožavanje primeraka tako stvorenog filmskog dela i njihovo stavljanje u promet; na prikazivanje filmskog dela; na emitovanje filmskog dela; na titlovanje i sinhronizaciju filmskog dela na drugim jezicima (čl. 87, st. 1-5). Ugovor iz stava 1 ovog člana ovlašćuje sticaoca prava na samo jednu preradu i jedno snimanje, ako nije drukčije ugovoreno. Odredbe st. 1 i

st. 2 ovog člana shodno se primenjuju i na ugovor o preradi autorskog dela radi snimanja televizijskog dela.

Poseban korpus zakona koji u velikoj meri utiče na filmsku proizvodnju jesu poreski zakoni. Zakon o porezu na dobit pravnih lica (Sl. Glasnik br. 95/18), „Zakon o porezu na dodatu vrednost“ (Sl. Glasnik broj 30/18) i posebno „Zakon o porezu na dohodak građana“ (Sl. Glasnik br. 113/17). Ovaj Zakon u glavi 3. reguliše porez na prihod od samostalne delatnosti (čl. 31-51) gde stoji da stopa poreza na prihode od samostalne delatnosti iznosi 10 odsto. U glavi 4. stoji da porez na prihode od autorskih prava, prava srodnih autorskom pravu, i prava industrijske svojine stopa iznosi 20 odsto. Kinematografsku delatnost dalje regulišu podzakonska i normativna akta. Ugovori su važan normativni akt na osnovu koga se definiše odnos ugovornih strana, bilo da su pravna ili privatna lica. U filmskoj proizvodnji se najčešće koriste forme „Autorskog ugovora“, „Ugovora o delu“, „Ugovora o saradnji“, „Ugovora o koprodukciji“, „Ugovora o distribuciji ili prodaja prava na prikazivanje“.

### ***Pojam i pravna priroda filmskog dela kao vrste autorskog dela***

Autorsko delo je originalna duhovna tvorevina autora, izražena u određenoj formi, bez obzira na njegovu umetničku, naučnu ili drugu vrednost, njegovu namenu, veličinu, sadržinu i način ispoljavanja, kao i dopuštenost javnog saopštavanja njegove sadržine („Zakon o autorskim i srodnim pravima“ Sl. Glasnik RS, 104/2009, 99/2011, i 119/2012, čl. 2). Da bi se filmsko delo zaštitilo propisima autorskog i srodnih prava, mora da bude originalno i da ispunjava određenu formu, odnosno da je fiksirano na materijalnoj podlozi, tj. filmskoj traci. Filmsko delo je složeno autorsko delo čija je glavna karakteristika učešće velikog broja lica koja doprinose nastanku dela i njegovom javnom prikazivanju. Ovo delo je dobilo zaštitu tek polovinom 20. veka. Osnovne vrste filmskog dela su: dokumentarni film, igrani film i animirani film („Zakon o kinematografiji“ Sl. Glasnik, RS 99/2011, 2/2012-ispr. I 46/2014-Odluka US, čl. 3). Filmsko delo spada u grupu koautorskih dela i nastaje na osnovu ugovora o filmskom delu. Ovaj ugovor nije jedinstven, već je to zbirni naziv za niz ugovora između producenta i svih lica koja na bilo koji način učestvuju u stvaranju filma. Na osnovu ovih ugovora, sva ova lica ustupaju svoja ovlašćenja producentu koji traga

za projektom, scenarijem, angažuje reditelja i glumce, formira ekipu, pravi budžet, upravlja tehničkim i ljudskim resursima projekta i određuje ritam realizacije.

Čak je i u preambuli „Direktive Evropske unije o harmonizaciji određenih aspekata autorskog i srodnih prava u informacionom društvu“, kao programski okvir, naglašena neophodnost kompromisa između autora i producenta dela (korisnika) s obrazloženjem: „Da bi autori ili izvođači mogli da nastave svoj kreativni i umetnički rad, oni moraju dobiti odgovarajuću nagradu za korišćenje njihovih dela, što važi i za producente da bi mogli da nastave da finansiraju taj rad. Potrebna je značajna investicija za proizvodnju takvih proizvoda kao što su fonografija, filmovi ili multimedijalni proizvodi, i usluge kao što su usluge „na zahtev“ (V. Petrović 2015:219-236). Potrebna je odgovarajuća pravna zaštita prava intelektualne svojine da bi se obezbedilo postojanje te nagrade i stvorile mogućnosti za zadovoljavajuće prihode od te investicije.

U stvaranju filmskog dela učestvuje veliki broj lica, sa različitim statusom. Naime, ova lica mogu imati status koautora, autora i interpretatora. Po „Zakonu o autorskim i srodnim pravima Republike Srbije“, koautorima filmskog dela smatraju se: reditelj, scenarista, glavni snimatelj, kao i kompozitor (ako je muzika bitan element filmskog dela, i komponovana je za to delo), i glavni animator (ako se radi o crtanom, odnosno animiranom filmu, ili su crtež ili animacija bitni elementi filmskog dela. Po „Zakonu o autorskim i srodnim pravima“ (čl. 11), reditelj je osoba koja je određena za postavljanje na scenu, ili pred kameru, određenog dramskog dela ili događaja, kao i za kreativne detalje, i on koordinira aktivnostima produkcijskog i tehničkog osoblja. Scenarista je pisac filmskog scenarija, to jest osoba koja radi jednu od sledeće dve stvari: stvaranje scenarija po sopstvenoj zamisli, ili adaptaciju postojećeg dela (romana, priče, pozorišnog komada) za film. Glavni snimatelj je osoba koja snima glavni deo filma pomoću kamere, koja je izvršno odgovorna za optički izgled filmske slike i upravlja radom drugih snimatelja. Kompozitor je osoba koja piše muziku nekom vrstom muzičke notacije, koja omogućava ostalima da tu muziku izvode. Međutim, neko može biti kompozitor i bez stvaranja muzike u pisanom obliku, jer nemaju svi muzički pravci pisanu notaciju, pa u ovom kontekstu, kompozitor je onaj koji stvara muziku, i obično je njen prvi izvođač. Na kraju, animator je stvaralac koji oživljava karakter ili predmet. S druge strane, status autora imaju, na primer, autor kostima, autor maski, autor koreografija, autor scenografije,

autor muzike (ako ista nije specijalno komponovana za film) i druga lica. Pored toga, u stvaranju filmskog dela učestvuju i lica koja imaju status interpretatora. Reč je o licima kao što su glumci, izvođači muzike, pantomimičari i dr. Na kraju, četvrtu grupu lica čine sva ostala lica koja obavljaju pojedine tehničke i fizičke poslove u toku stvaranja filmskog dela (Marković i Miladinović 2014:167).

Uloga scenariste i reditelja, sa aspekta prava intelektualne svojine (prava/finansije), povezuje se sa ulogom producenta, tj. lica ili trgovačkog društva odgovornog za proizvodnju filma, uobičajeno nadziranje prava, koji se bavi ukupnom organizacijom snimanja filmskog dela. Kada je reč o piscu scenarija, njemu se moraju osigurati sva prava na svim predlošcima (kad nije reč o izvornoj priči nego o prilagođavanju postojećeg dela), kao i da postoje i druga prava intelektualne svojine, da su sva prava na ovim predlošcima korišćena u stvaranju scenarija propisno stečena prenosom ili licencom, kao i prava pisca (ili pisaca) od kojih je naručena izrada filmskog scenarija. U angloameričkom filmskom poslovanju, terminologija za svu ovu dokumentaciju je lanac pravnih naslova (chain of title, ugovori i dokumentacija koja tačno pokazuje na koji način su prava koja su predmet projekta pod nadzorom producenta). Ovo je značajno zbog toga što nijedna banka ili drugi izvor finansiranja u Evropi i SAD neće staviti novac za raspolaganje za film, ako nije sigurna da nezadovoljni autor ili drugi nosilac prava, čije je delo korišćeno bez potrebnog dopuštenja i novčane naknade, neće moći na pola puta prisilno zaustaviti proizvodnju filma (Moullier and Holmes:2014).

Britanski ili američki producent učestalo predlaže izvornu zamisao, naručuje scenario od profesionalnog scenariste i tada kreće u potragu za rediteljem projekta; u Francuskoj ili Italiji, uobičajeno je da reditelj piše svoj vlastiti scenario i traži producente radi prikupljanja finansijskih sredstava. Višestruki su izvori za finansiranje razvoja u Evropi i SAD. Zajmovi iz javnog sektora dostupni su pod razumno blažim uslovima od nacionalnih javnih fondova, koji su posebno osnovani kao podrška razvitku domaće kinematografije. Evropska komisija u Briselu nudi pomoć producentima za skupinu filmskih projekata pokrivajući do 50 odsto proračunskih troškova razvoja kroz program „Media“.

### ***Ekskurs: Gde je u tome Srbija?***

Gotovo ceo program Kreativne Evrope Media je posvećen razvoju evropskih kinematografija. Među projektima koji su do 2017. godine dobili dotaciju iz potprograma Kultura, filmske delatnosti su zastupljene u 99 slučajeva, s tim što prema podacima Evropske komisije, prevladavaju toliko da se može reći da se projekat koji se tiče razvoja kinematografije, u samo sedam projekata-šest evropske saradnje, i jednom evropske mreže. Među tih sedam projekata nema projekata organizacija iz Jugoistočne Evrope (Desk Kreativna Evropa Srbije 2017: 39-49). Koordinator 6 projekata evropske saradnje, koji su, dakle, svi izvan regiona, uspostavili su ukupno 30 partnerstava od kojih su 3 (10 odsto) sa organizacijama iz Bosne i Hercegovine, Srbije i Grčke. Jedan projekat evropske mreže, EFA Rise 2: The Rise of the community, Evropsko udruženje festivala u Briselu realizuje samostalno, tj. bez partnera. Potprogram Media je od 2014. do 2017. godine podržao 855 projekata razvoja kinematografije. Na 784 projekta koji se realizuju izvan regiona, 370 koordinatora (svaki je u proseku imao najmanje 2 projekta) je uspostavilo ukupno 684 partnerskih odnosa, od čega su 33 (5 odsto) sa akterima iz prethodne Jugoslavije. Najviše veza je uspostavljeno sa producentima i drugim filmskim organizacijama iz Rumunije (13), Hrvatske (9), Grčke (4 puta), Slovenije i Bugarske (3 puta), iz Srbije jednom. Što se tiče projekata koji producentima i distributerima treba da olakšaju pristup tržištu, Međunarodni festival dokumentarnog filma Beldocs iz Beograda je dva puta dobio grant za Beldocs Market, koji je posvećen razvoju tržišta za evropski dokumentarni film na Zapadnom Balkanu.

Razvojni zajmovi iz privatnog sektora mnogo su izgledniji, i uslovi se svode na sledeće komponente: 1. Naknada-sredstva se pozajmljuju na osnovu predstavljanja razvojnog programa s pojedinim stavkama, tj. proračuna u kojem je detaljno opisana svaka veća stavka planiranih rashoda. Naknada se najčešće zahteva prvog dana snimanja ako film dostigne proizvodnju, što se takođe naziva početak snimanja; 2. Premija i participacija (udeo u neto profitu čiji je vlasnik osoba koja daje kreativni i finansijski doprinos filmu) u profitu- ulagač će uobičajeno naplatiti premiju na pozajmljeni novac koja takođe dospeva početkom proizvodnje; 3. Prenos projekta (unapred ugovoreni postupak za povratak prava na autora po isteku opcije ili licence) odnosi se na uslove ugovora prema kojima ulagač može biti ovlašćen na

prenos projekta bilo na svoj zahtev ili zahtev producenta; 4. Osiguranje-da bi se rizik sveo na najmanju moguću meru, ulagač može na sebe preneti sva prava koja je pribavio producent projekta da ih prenese na treće lice bez saglasnosti.

U opcijском ugovoru ( u finansijama opcija je jedinstvena vrsta ugovora, ugovor između prodavca i kupca koji daje kupcu pravo-ali ne i obavezu-da kupi ili prodaje određeno dobro nekog kasnijeg datuma po dogovorenoj ceni), producent plaća naknadu nosiocu prava kako bi osigurao isključivo razdoblje tokom kojeg će biti jedno lice/trgovačko društvo ovlašćeno da preduzima radnje na prilagođavanju dela u mogućí novi film. Opcijski ugovor uklanja s tržišta delo, tj. knjigu, scenario ili drugi izvorni materijal i daje producentu kompetitivnu prednost pred bilo kim ko bi mogao biti zainteresovan za njih. Predmet tog ugovora može biti bilo koji predložak, kao što su knjige, ili prethodno napisani rukopis. Evropski opcijski ugovori obično su kraći i traju oko jedne početne godine s mogućim produženjem na dodatnih šest meseci ili godinu dana.

U „Ugovoru o prenosu prava“ spominje se nekoliko važnih strateških pitanja: 1. Prava koja se stiču s rastom novih digitalnih medija, uključujući video na zahtev putem interneta, raspon prava se menja. Bitno je poimenično navesti i u celosti sva prava koja pokriva ugovor kako bi se kasnije izbegla suprotstavljena tumačenja; 2. Prenosom ili licencom (vremenski ograničeno ustupanje prava) producent stiče pravo samo za ograničeno vremensko razdoblje, dok je prenos najčešće za čitavo vreme trajanja autorskog prava, gde je to pravno dopušteno; 3. Moralna prava (prava autora dela, obično reditelja, na nadzor nad konačnim izgledom i oblikom dela) omogućuju autoru da zaštiti integritet svog dela i pozove se na autorstvo nad njim. Integritet se odnosi na autorovo pravo da zaštiti delo u obliku u kojem ga je stvorio i da se pravnim sredstvima suprotstavi bilo kakvom pokušaju menjanja dela bez njegove prethodne saglasnosti na način koji bi delo učinio neprepoznatljivim ili bi radikalno promenio njegov stil, sadržaj, ili poruku. Autorstvo se odnosi na pravo autora da bude priznat kao autor dela. Moralna prava u sistemu autorskih prava (*droit d auteur*) izjednačena su sa ljudskim pravima i ne mogu se prenositi, niti ih se autor može odreći u korist producenta ili bilo koga drugoga. U SAD se zauzima suprotno filozofsko stanovište-ako se autor može pozivati na moralna prava, može ih se i odreći. Odricanje predstavlja pisanu izjavu autora da ni na koji način neće sprečavati komercijalnu eksploataciju dela nastalog preradom

predložka (knjige, rukopisa, pozorišnog komada itd.) čija su prava predmet sticanja; 4. Zadržana prava (prava koja scenarist ili spec script ili nosilac prava može zadržati za sebe prilikom davanja opcije ili licence) često su prava na preradu za radijski ili pozorišni komad; pravo producenta na preradu scenarija u drugi oblik od onoga koji je početno zamišljen, na primer, ne za film nego za televiziju). Autori predložaka redovno žele da isključe određena prava iz ugovora o sticanju prava. Najočiglednije je pravo na objavljivanje knjige, posebno ako je knjiga na kojoj se zasniva film već u knjižarama. Najveći broj ugovora predviđa saglasnost autora da neće iskorišćavati ta prava tokom određenog razdoblja (suzdržavanje) kako bi producent mogao potpuno eksploatirati prava koja je stekao bez pretnje konkurencije (Moullier and Holmes:2014).

### ***Kompleksna pravna priroda scenarističkog posla***

Najveći broj nacionalnih prava intelektualne svojine scenaristima priznaje položaj samostalnih autorskih dela. Kao posledica toga, ugovor između producenta i scenariste sadrži elemente i ugovora o radu i ugovora o sticanju prava. U SAD-u izuzev ako je scenario napisan i scenarista ga je spontano prodao (poznat kao spec script-nenaručeni scenario pod nadzorom autora koji je nosilac isključivih prava na njemu sve dok nije predmet sticanja ili opcije od strane producenta), producent s kojim sklapa ugovor smatra se jedinim autorom dela i, prema tome, ovlašćenikom autorskog prava i svih prava na scenariju koji je naručio. Prema ovoj doktrini rada po narudžbini (work-for-hire), scenarista samo ispunjava ugovor o pružanju usluga i ima položaj zaposlenog lica. On nije nosilac bilo kojeg prava intelektualne svojine na delu. U Velikoj Britaniji pisac bilo kojeg scenarija, bilo da je od njega naručen ili ne, smatra se autorom samog scenarija, ali ne i filma koji je na osnovu njega snimljen. Ugovori britanskih pisaca su stoga i ugovori o radu i ugovori o sticanju prava, a naknada je određena za različite faze (filmski treatment-kratko pismo od oko deset do dvadeset stranica koje naznačuje izgled i oblik nenameravanog scenarija za dugometražni film, prvi nacrt, obrada prvog nacrta, drugi nacrt, obrada drugog nacrta itd.). Prava na scenariju, čiji je nosilac scenarista, potpisana su i preneti odvojeno na producenta. Različite naknade koje su plaćene predstavljaju i naknadu za pruženu uslugu i naknadu za sticanje prava na materijalu koji je stvorio scenarista.

Uobičajeno, kada su prava na scenariju za dugometražni film stečena za korišćenje na televiziji, početna naknada za scenariju pokriva samo ograničen broj emitovanja na slobodnodostupnoj (free-to-air) televiziji. Bilo koje dalje emitovanje pokriveno je kolektivnim ugovorom između asocijacije domaćih umetnika i trgovačkog tela producenta, s posebnim preostalim naknadama odgovarajućim posebnim oblicima eksploatacije nakon određenog broja prikazivanja, za naknadno korišćenje. Ovlašćenje scenariste na autorstvo može na prvi pogled izgledati da stoji na klimavim nogama, jer su u uobičajenom toku stvari prava gotovo uvek preneti na producenta.

Međutim, pravo scenariste da se pozove na svoja prava korisno je u najmanje dve situacije: 1. Ako postoje pitanja u pogledu na producentova zakašnjenja u plaćanju (ili u pogledu neplaćanja) ugovorene naknade, scenarista može zadržati prenos svojih prava na producenta i omogućiti drugim osobama koje finansiraju film da se s time upoznaju, sve dok novac ne bude isplaćen; 2. Neki poznati scenaristi mogu koristiti svoj položaj autora radi pregovaranja o ograničenoj licenci za neka prava na njihovim delima, umesto da potpisuju direktan prenos prava, i zadržati ili sačuvati određena prava. Dakle, scenarista ne zadržava nikakva prava, uticajni scenaristi uspešno pregovaraju o zadržavanju određenih prava. Takva odvojena prava ostaju scenaristi samo ako je scenario u potpunosti izvorno delo koje nije zasnovano na ranijim delima. Ta prava takođe ostaju samo onim scenaristima koji ne dele poimenično priznate zasluge na filmu s drugim piscima, koje je doveo producent kako bi ispravili ili stručno pregledali scenario (Mollier and Holmes:2014).

Prava od strane tih poznatih scenarista mogu uključivati pravo na izdavanje knjige nastale preradom scenarija ili pravo na proizvodnju pozorišnog izvođenja uživo. Drugo važno pravo je ono koje scenaristi omogućava otkup scenarija od producenta nakon nekog vremena (uobičajeno nakon tri ili pet godina) ako nije započela proizvodnja filma. Za razliku od ograničenih odredbi o prenosu projekta kojima scenaristi mogu dopustiti snimanje filma, jednom kada je producent od njega odustao, nije vremenski ograničeno. U evropskim zemljama sa sistemom *droit de l'auteur* scenarista, bilo da je reč o izvornom scenariju ili preradi na osnovu predloška, deluje uz pretpostavku autorstva nad scenarijem kao samostalnim delom. Zanimljivo je da se on takođe smatra i autorom dovršenog dela, nezavisno od toga koliko je samog scenarija na kraju snimljeno od strane reditelja.

Naknada avansiranja scenaristi za pisanje scenarija, takođe se pravno smatra avansom na koji scenarista ima pravo kao autor dela. U stvarnosti, avans predstavlja glavninu naknade scenaristi budući da većina filmova ne uspe da ostvari dovoljne neto prihode, pa ti prihodi moraju da budu srazmerno podeljeni s drugim scenaristima koji zbog svog doprinosa dele autorstvo nad delom. U Francuskoj, postoji odvojeni autorskopравни položaj scenariste i pisca filmskog dijaloga (dijalogist se ponekad razlikuje od pisca celokupnog scenarija, pisca prerade predloška, filmskog reditelja i kompozitora izvorne filmske muzike).

### ***Reditelj: izvorni nosilac autorskog prava?***

Reditelj je središnji kreativni umetnik i tehničar u stvaranju igranog filma. On se smatra izvornim nosiocem autorskog prava na filmu i njegov ugovor s producentom strukturiran je oko prenosa ili licence svih prava eksploatacije u zamenu za ugovorenu naknadu u sudelovanju u prihodovnim tokovima. Ugovor, takođe, određuje odnosna ovlašćenja producenta i reditelja, posebno u pogledu strateškog pitanja ko određuje završni rez (pravo reditelja, producenta ili ulagača, ili kombinacija sve tri osobe-na odobravanje konačnog izgleda filma). U Francuskoj, producent angažuje reditelja po osnovu dva odvojena, ali međusobno povezana ugovora: ugovora s tehničarem da režira film, i ugovora s autorom kojima se prenose sva prava na sadržaju filma, i prava eksploatacije dela, i kojima se određuju posebna preciziranja u pogledu podele prihoda. U ovom rasporedu, naknada predjujma (iznos plaćen u gotovini za prava distribucije filma za određeno područje ili medije) reditelju uobičajeno je podeljena na dve polovine, s jednim iznosom jednokratne naknade za tehničke usluge, i drugim kao osnovnim jemstvom (finansijska sredstva obećana u zamenu za eksploataciju filma na nekom području ili mediju) koji producent odbija od budućih prihoda.

Prema pravnim sistemima *droit d'auteur*, bilo bi suprotno zakonima prava da se to ovlašćenje prema definiciji završnog reza oduzme reditelju, jer on to vidi kao bitni sadržaj njegovog moralnog prava, a moralnih prava se nije moguće odreći niti preneti na drugo lice. U redovnim običajima i praksi, međutim, pragmatizam uvek prevlada, pa je stoga standard u ugovorima s francuskim rediteljima da predviđaju kako će završni rez zapravo biti zajednička odluka producenta i reditelja. Ugovor,

takođe, uobičajeno predviđa da će reditelj imati mogućnost nadziranja inostrane varijante filma. Ovo je primer načina na koji je ostvarivanje sadržaja moralnih prava prilagođeno kroz ugovornu praksu, jer se ni na koji način ovde ne spominje da bi reditelj trebalo da odobri inostrane varijante filma, uprkos činjenici da one mogu uključivati rezove napravljene kako bi se film prilagodio zahtevima cenzure u stranim zemljama (Moullier and Holmes: 2014).

U drugim zemljama, ugovor čak navodi da nije moguće izvršiti promene završnog reza filma bez prethodne pisane saglasnosti reditelja, izuzev ako su nametnute cenzurom. Ova vrsta ugovora s rediteljem kao autorom vrlo je pogodna u pogledu budućih dohodovnih tokova reditelja kao autora filma. Naime, svako tržište, od kinematografskog pa sve do malih sporednih tržišta, kao što su ona na osnovu prerade u drugi kinematografski ili radijski program, nosi procenat vezan uz cenu, koju plaća publika (bruto pogodba) ili producentov udeo u neto dohotku od eksploatacije.

U SAD-u položaj reditelja je sličan ugovoru o radu po narudžbini koji ne uključuje kvalifikaciju srodnih prava koja se prenose. Naime, reditelj prima naknadu za pružene usluge dok traje proizvodnja, koja uključuje predproizvodnju (priprema i organizacija filma koja prethodi početku snimanja), i zadatke povezane uz razvojnu fazu, kao što su sastanci u vezi scenarija itd. Postupanje s rediteljem kao s tehničarem, a ne autorom u SAD-u, ne znači nužno da će njegovi ugovorni uslovi biti manje povoljni nego oni za reditelja u zemljama koje usvajaju *droit d auteur*. Jer, razlika između ovih dvaju sistema u ovom pogledu je u tome što ugovori u sistemu *droit d auteur* predviđaju svim rediteljima skup prednosti (završni rez, učešće u prihodima od filma), sistem rada po narudžbini takve prednosti dodeljuje samo u okviru tržišno usmerenih pregovora zasnovanih na pretpostavljenoj sposobnosti svakog reditelja i njegovoj snazi da filmom ostvari prihode od prodaje ulaznica.

Poznata je činjenica da iako moralna prava nisu deo ugovora, nekolicina najpoznatijih holivudskih reditelja sa A liste insistira na odredbi završnog reza ili barem zajedničkom završnom rezu. Ova mogućnost donekle je pojednostavljena činjenicom da će reditelji koji na ovom nivou deluju u holivudskoj hijerarhiji, često biti uključeni kao producenti i reditelji svojih projekata čak i za manje moćne reditelje; sindikalni ugovori predviđaju da reditelj u početku dostavi svoju varijantu filmskog reza, pre nego što može biti doneta konačna odluka. Taj rediteljev rez (rani oblik

filma koji je pod direktnim nadzorom reditelja) može biti korišćen u kasnijoj fazi. Isto tako, dok se većina reditelja koji rade po narudžbini mora boriti standardnim preostalim plaćanjima ispregovanim od strane njihovih sindikata, oni reditelji s vrednijim komercijalnim delima pregovaraće o značajnijem udelu u neto profitu filma ili, u nekim ređim slučajevima, postotku prihoda pre trenutka u kojem su troškovi filma u celosti pokriveni.

U Britaniji preovladava hibridni ugovorni sistem. Budući da je njeno zakonodavstvo o autorskom pravu bilo ujednačeno sredinom 1990-ih godina prošlog veka s dominantnim kontinentalnim sistemom *droit d'auteur*, on predviđa da je glavni reditelj autor, odnosno jedan od autora filma. Pre toga, britanski filmski reditelji bili su angažovani slično kao njihove američke kolege i autorsko pravo je, umnogome kao i u SAD-u, propisivalo da je producent ili producentska kuća jedini autor filma. Zakasnele promene koje su britanskog reditelja pretvorile iz tehničara u autora nisu dovele ni do nikakvih sadržajnih promena u njegovom ugovornom položaju. Najveći broj ugovora s rediteljem predviđa prenos svih njegovih prava u zamenu za predujam naknade. Producenti u Britaniji, kao i njihove kolege u SAD, takođe insistiraju na odricanju od moralnih prava reditelja.

### ***Kako u praksi izgleda finansijska konstrukcija filma?***

Finansiranje kapitalnih ulaganja se sastoji u ulaganju koje se preuzima očekujući povrat kroz neprekidni udeo u prihodima proizašlim iz jednog ili više filmova. Novopečeni proizvođač filma mora poći od toga da kapitalno ulaganje (ulaganje koje privlači značajni deo profita filma ali nadoknađuje dug natrag) spada u dve široke skupine ulaganja: ulaganja u pojedini film i ulaganja u filmske delatnosti trgovačkog društva. Druga skupina ulaganja-kapitalno ulaganje u trgovačka društva-još je gotovo svuda retka pojava u kinematografskom sektoru.

Pojam finansiranja duga (ili zaduživanja) je opšti pojam koji uključuje složeni skup različitih realnosti. U filmskoj industriji zaslužuje posebnu pažnju jer producent mora računati sa zajmovima i, s tim u vezi, dugovima; to su finansijska sredstva pozajmljena producentu čiji je povrat na prvoj poziciji. U svom najoštrijem obliku, razlikuje se od osnovnog kapitala ili prava po tome što zajmodavac nije ovlašćen ni na udeo u prihodima iz eksploatacije završenog filma niti na udeo u njegovom

profitu, niti na bilo koji deo prava intelektualne svojine na filmu. Zajmodavac obično na raspolaganje stavlja zajam koji je potrebno vratiti pre nego što film završi i/ili na prvom mestu (finansijska sredstva koja prva izlaze nakon prikupljanja prihoda), po eksploataciji prihoda od filma, to jest pre nego što ulagač kapitala započne ostvarivati povrat svoga novca. Ova vrsta zajma ne razlikuje se od uobičajenog bankovnog kredita i zajmodavac će samo želeći da zaradi na kamatama i naknadama koje zaračunava na zajam.

U stvarnosti, finansiranje duga za film je mnogo složenije. Navodimo tri standardna primera iz različitih praksi širom sveta: 1. Predproizvodni zajmovi (predproizvodnja je priprema i organizacija filma koja prethodi početku snimanja) se nude producentima koji već imaju svoj celokupni proračun pokriven ugovorima sa ulagačima, ali nisu u mogućnosti da započnu proizvodnju, jer ne mogu da pribave gotovinu od tih ulagača do pada prve klape, to jest početka snimanja filma. Finansijske institucije i banke smatraju predproizvodne zajmove visoko rizičnima, jer u trenutku u kojem producent zahteva odobrenje zajma, on nema načine na koji bi jamčio da će zaista započeti s proizvodnjom filma ili da će on biti završen. Shodno tome, zajmodavci često insistiraju na preuzimanju kontrole nad nekim ili svim imovinskim vrednostima koje čine intelektualnu svojinu vezano uz film, kao sredstvima osiguranja potraživanja, a time i njihovog rizika. Sredstvo kojim se osigurava potraživanje može da bude bilo šta vredno u odnosu na šta banka može imati pravo prodaje, ako zajmodavac nije u mogućnosti da vrati zajam. (Moullier and Holmes:2014).

Finasiranje „praznine“ predstavljaju finansijska sredstva, obično zajam, u zamenu za „neprodana“ područja. Neke institucije na Zapadu specijalizovane su za ono što se ponekad naziva finansiranje „praznine“. Nasuprot uobičajenom finansiranju dugova ili predproizvodnih zajmova, ovde je reč o zajmu koji odgovara praznini u proračunu, koja tek treba da bude ispunjena sredstvima ulagača. Na današnjem tržištu praznina koju će ispuniti takvi zajmodavci uglavnom neće prelaziti 10-15 odsto celog proračuna. Zajmodavci koji ispunjavaju ove praznine takođe će insistirati na tome da vrednost praznine bude procenjena od strane verodostojnog međunarodnog filmskog izvoznika poznatog u sektoru kao „prodajni“ agent (sales agent). U ovom analitičkom postupku, prodajni agent proceniće prodajnu vrednost za koju veruje da film može dostići u zemljama u kojima prava tek treba da budu

preнета i napraviti nekoliko „pretprodaja“ kako bi pokazao privlačnost filma. Zajmodavac će se retko saglasiti s time da ispuni prazninu ako procena „prodajnog“ agenta ne pokriva najmanje od 150 do 200 odsto vrednosti praznine. Na primer, zamislimo proračun u iznosu od 4 miliona dolara (uobičajeni prosek za niskobudžetni nezavisni severnoamerički ili evropski film bez zvezda) i prazninu koju producent treba da ispuni u iznosu od 600.000 dolara. „Prodajni“ agent koji se bavi filmom tek mora obaviti „pretprodaju“ ili „prodaju“ u najvećem delu Istočne Evrope, kao i jačim područjima poput Japana, Nemačke, Koreje, Rusije, Španije. Njegova ukupna procena „prodajnih“ iznosa za ta područja je 920.000 dolara. Izuzev ako se zajmodavac ne složi s procenom, iznos zadovoljava zahtev osiguranja zajma i on može ići dalje s transakcijom ispunjavajući prazninu od 600.000 dolara.

Laboratorijski dug se odnosi na praksu prema kojoj producent zatraži od laboratorije odgovornost za obradu filmske trake i/ili proizvodnog materijala. Kao što su glavni negativi, međupozitivi, DI-digitalni intermedijati (glavni digitalni primerak) itd.-odgađanje ispostavljanja računa za te usluge sve dok film nije skoro završen i spreman za dostavljanje distributerima.

Prava su daleko najvrednija imovina koju filmski producent može imati u rukama prilikom pristupanja finansiranju filmskog projekta. Nezavisno od toga gde živi i radi producent mora imati jasnu sliku o tome kako različite skupine prava međusobno deluju unutar kontinuuma eksploatacije poznatog kao vrednosni lanac. Bez toga, producent bi bio neupućen u načine kako pristupiti pregovorima o licenci/prenosu prava kao protivčinidbi za finansiranje proizvodnje. Šta je vrednosni lanac? U najvećem broju zemalja, postoji prethodno dogovoreni redosled prema kojem se komercijalizuje kinematografski igrani film. Svako tržište (bioskop, televizija, video itd.) ima svoj vlastiti vremenski „prozor“ (vremensko razdoblje u kojem distributer ili organizacija za radiodifuziju imaju isključiva prava eksploatacije filma) unutar kojeg film ne može biti eksploatisan na drugom mediju. Bilo gde u svetu gde je filmska industrija dostigla određen stupanj zrelosti i kritičnu masu i gde razvijena zemaljska televizija, tradicionalni vrednosni lanac uglavnom je struktuiran na sledeći način:

Kod kinematografske eksploatacije-puštanje filmova u javnu distribuciju u bioskopima, „prozor“ iznosi 6-24 meseca, u nekim zemljama smanjen za 2-3 meseca; kod videa i DVD (ili VCD) „prozor“ iznosi 6-24 meseca nakon

kinematografskog puštanja u javnu distribuciju; kod slobodnodostupne televizije „prozor“ iznosi 12-46 meseci nakon kinematografskog puštanja u javnu distribuciju. Svrha „prozora“ kao sporazuma koji se poštuje u filmskoj industriji (predviđenog u ugovorima o licenci/prenosu prava i ponekad propisanog zakonom ili drugim pravnim aktom u određenim zemljama) jeste ispumpavanje najveće moguće vrednosti iz svakog uzastopnog ciklusa eksploatacije filma.

Ako je moguće iznajmiti ili kupiti nosač filma ili ga pogledati na slobodnodostupnoj televiziji u isto vreme kada se prikazuje u bioskopima, čini se logičnim da će svaki od ovih oblika eksploatacije biti oštećen takmičeći se istovremeno s drugim oblicima. Sticaoci prava za svako od navedenih eksploatacija filma plaćaju prilično novca za film i žele zaštititi svoje ulaganje ostvarujući mogući komercijalni povrat. Tokom razdoblja kojim je vladao VHS, video je bio prvenstveno tržište iznajmljivanja. Pojavom DVD-a milioni potrošača širom sveta odlučivali su se na kupovinu. Ova promena učinila je DVD-ove (sve do nedavno) najprofitabilnijim medijem u istoriji kinematografije. Digitalne kopije, za razliku od onih analognih (VHS ili Betamax) tačne su replike izvornika i njegov kvalitet ne smanjuje se protekom vremena. Taj faktor je u osnovi komercijalne pobede (DVD) formata na Zapadu i VCD formata u mnogim zemljama u razvoju.

Međutim, ono što koristi zakonitoj kopiji koristi i onoj nezakonitoj, pa je dolazak DVD-a za posledicu imao porast video piratstva. Tehnologija, dakle, čini da najtradicionalnije filmsko tržište-bioskop prolazi kroz svoju vlastitu duboku transformaciju. Puštanje filma u javnu distribuciju u bioskopima najskuplja je epizoda u njegovoj kinematografskoj trci. Dostupnost ravnih ekrana visoke definicije, višestruki audiovizuelni kanali i usluge putem satelita i širokopojasni optički kabl, pa uvođenje DVD-a visoke definicije doprinose tome da je kvalitet gledanja kod kuće konkurentan gledanju u bioskopu. Vrednost kinematografskih filmova u tradicionalnom televizijskom radiodifuzijskom emitovanju (slobodnodostupna televizija i televizija dostupna uz plaćanje) na Zapadu neprestano opada. Organizacije za radiodifuziju sve manje plaćaju za filmove jer vide novopridošlice u vrednosnom lancu kao što su operateri širokopojasnog sistema plaćanja po gledanju (pay-per-view) i videa na zahtev koji preskaču red i dodaju nove mogućnosti potrošačima da vide film pre nego što uđe na tradicionalne televizijske rasporede (Moullier and Holmes:2014).

## ***Protivpravna distribucija filmskih dela***

Šire posmatrano, filmska dela reflektuju različite kulturne, socijalne i istorijske događaje. S obzirom na činjenicu da predstavljaju i veoma značajna ekonomska dobra, zemlje članice Evropske unije ulažu velika finansijska sredstva u cilju podrške razvoju ovog tipa autorskog dela. Takođe, zemlje članice Evropske unije poseban značaj pridaju adekvatnoj pravnoj zaštiti prava intelektualne svojine.

Među predstavnicima ekonomskog liberalizma postoje ekonomisti koji zastupaju tezu da je intelektualna svojina zapravo veštačka tvorevina koju je stvorila i štiti je država, ali postoje i oni koji misle suprotno da intelektualna svojina ima sve karakteristike klasičnih svojinskih prava nad materijalnim stvarima. Jedni ne smatraju ideju (nematerijalni oblik) kao predmet prava svojine, već proizvod ili uslugu koja je nastala kao rezultat opredmećivanja te ideje (materijalni oblik). Ideja se kao takva u nematerijalnom obliku ne može zaštititi, ali njenim opredmećivanjem, to jest materijalizovanjem ona postaje predmet prava tzv. intelektualne svojine kroz patente ili autorsko pravo. Zaštitom intelektualne svojine štiti se ideja efektuiranja kroz proizvod ili uslugu, koji je nastao primenom te ideje i činjenice da je izvor vrednosti tako nastalih proizvoda i usluga upravo u toj ideji autora (a ne samo puki zbir troškova proizvodnje). Drugim rečima, Zabrana neovlašćenog korišćenja ili reprodukcije materijalnih oblika koji imaju odrednice intelektualne svojine, zapravo se zakonski omogućava kreativnoj ideji da ubira benefite onoga do čega je svojim promišljanjem i svojom idejom došao“ (M.Drakić-Grgur i M. Radunović 2015:125-132). Intelektualna svojina ne znači da se kroz zakonske odredbe tvorcu ideje daje i štiti neka privilegija, već samo osigurava i priznaje vrednost koju ta ideja kroz materijalizaciju stvara. Po suprotnom mišljenju, intelektualna svojina se shvata kao veštačko pravo, generisano niotkuda, te da shodno tome ne može biti predmet zakonske zaštite. Ono polazi od pretpostavke da je osnovna odrednica prava svojine ekskluzivnost upotrebe predmeta svojine mogućnost da isključite druge iz njegovog korišćenja. Zastupnici gledišta da autor treba da bude nagrađen za svoj rad bez državne prinude smatraju da je intelektualna svojina samo i isključivo država kroz uvođenje i nametanje obaveze primene zakona o zaštiti intelektualne svojine. U tom smislu, svi oblici zakonske i regulatorne zaštite intelektualne svojine, po njima, ne predstavljaju ništa drugo nego zakonom zaštićen monopol. Srećom, tehnologija sve

više komplikuje sprovođenje ovih monopola. Tako su mnogi muzički distributeri već dozvolili neograničeno umnožavanje-kopiranje muzike ili objavljivanje knjiga u elektronskoj verziji kojima dozvoljen slobodan pristup korišćenju (M.Drakić-Grgur i M.Radunović).

Filmska industrija predstavlja složen oblik ekonomije, u koju su uključena brojna lica. Protivpravna distribucija filmskih dela je globalni problem bez održivog rešenja, posebno u vremenu kada nova tehnologija omogućava kopiranje filmskog dela na nosače zvuka, slike i tona i podstiče nelegalno postavljanje i preuzimanje filmova uz pomoć interneta. Filmsko delo u celini, kao i prava pojedinih nosilaca treba da bude propisno zaštićeno. Nosioci prava imaju zakonsko pravo da koriste filmsko delo kroz prenos prava distribucije, pa sve do distributera filmskog dela. „Distributer je fizičko ili pravno lice, koje ima pravo da generiše prihode ostvarene puštanjem filmskog dela u javnost ili licenciranjem prava. Distributer može biti i korporacija ili veliki studio: Warner Bros, Gaumont Film Company ili Universal. Povreda autorskih prava u filmskoj industriji može biti različita, i kreće se od slučajeva u kojima nije moguće razrešiti pitanje prava: 1. producenta za korišćenje filmskog dela; 2. nezakonite distribucije kopija filmskog dela; 3. protivpravnog postavljanja na raznim internet portalima. Piraterija filmskih dela predstavlja krivično delo povrede prava intelektualne svojine, koje se odnosi na krivotvorenu i piratsku robu, proizvedenu i prodatu za profit, bez saglasnosti nosioca prava. U ovoj oblasti, njeni pojavni oblici su raznoliki, u zavisnosti od načina sticanja, kao i načina reprodukovanja i distribucije protivpravne kopije filmskog dela. Naime, postoje brojni načini protivpravnog sticanja filmskog dela, a najčešći su: 1. Snimanje kamerom u bioskopu; 2. krađa otiska filma prilikom distribucije filmskim kućama; krađa prilikom postprodukcije“ (V. Petrović:2015).

U odnosu na načine reprodukovanja i distribucije, piraterija filmskih dela ostvaruje se pomoću DVD diskova, odnosno puštanjem u komercijalnu prodaju nosača zvuka, slike i tona, ili preuzimanjem protivpravno postavljenih kopija filmskih dela na internet portalima. Presnimavanje i puštanje u komercijalnu prodaju DVD diskova je, tehnološki, jednostavan način povrede autorskih prava i vrlo unosan posao. Prema podacima kojima raspolaže Svetska organizacija za zaštitu intelektualne svojine, ekonomska vrednost DVD piraterije koju ostvare povrediooci prava iznosi jednu četvrtinu ukupnog novčanog iznosa koji je uložen u stvaranje

filmskog dela. Razvoj interneta doprineo je stvaranju novih formi piraterije, potpuno različitih od DVD piratstva. Naime, u pitanju je digitalna piraterija koja se ostvaruje putem različitih sajtova/mreža za digitalnu razmenu sadržaja poput Torrent mreža i Warez sajtova.

Digitalna piraterija uništava tržište kako profesionalno tako i amatersko. Oni koji umnožavaju i distribuiraju filmove kao fizičke kopije ili putem širokopojsnih mreža koriste se prednostima starog uzastopnog modela iskorišćavanja filma u starom vrednosnom lancu. Dok je film još uvek u bioskopskim dvoranama, nezakonite kopije kruže peer-to-peer mrežama širokopojsnog interneta i preplavljaju ulice u obliku DVD-ova ili VCD-ova. Do trenutka u kojem film dostigne sledeću kariku u zakonitom vrednosnom lancu, već su pretrpljeni ozbiljni komercijalni gubici. Vrlo je verovatno da će u budućnosti veći deo filmova biti pušten u javnu distribuciju na nekoliko medija istovremeno. Alternativno tome, ući će u vrednosni lanac u različitim trenucima, katkad u potpunosti preskačući bioskope kako bi bili ponuđeni kućama kroz on-line bioskopske usluge, televiziju dostupnu uz plaćanje i pakovanje DVD-e. Nekada se smatralo da su filmovi koje su producenti dovodili direktno do DVD-a i time izbegavali visoke troškove puštanja u javnu distribuciju u bioskopima neuspešni, dok bi u budućnosti takav pristup mogao postati deo pozitivne strategije za puštanje u javnu distribuciju kvalitetnog filma ciljajući tačno u određenu publiku.

Pod piraterijom digitalnog sadržaja na internetu podrazumeva se nezakonito korišćenje ili distribucija autorizovanog digitalnog sadržaja koji se distribuira preko interneta, pri čemu se vlasniku digitalnog sadržaja nanosi šteta, bilo kada pojedinac pribavlja preko interneta zaštićen digitalni sadržaj i koristi ga u komercijalne svrhe ili radi zabave, bilo kada ga besplatno distribuira, ili ga prodaje (V. Petrović:2015). Internet piraterija ima različite oblike i može se ispoljavati kroz piratske veb-sajtove koji nude softver za besplatno preuzimanje novih programa na internetu, internet aukcije koje nude krivotvoreni softver kreiran od redovnih kanala distribucije i P2P mreže koje omogućavaju neovlašćenu razmenu softvera. Širenje interneta, kao najvećeg slobodnog medija, uslovilo je i inovacije u primeni protokola za razmenu podataka na mreži.

U oblasti distribucije filmskih dela beleži se porast broja sajtova za deljenje digitalnih sadržaja, kao što su: Megaupload, Rapid Share, Fileserve, DepositFiles, i dr. Navedeni sajtovi su u 2010. godini zabeležili najveći porast na osnovu procene da ih je mesečno posećivalo 500 miliona korisnika interneta. Najpopularniji oblik internet piraterije u oblasti filmskih dela je P2P mreža Bittorrent. Razmena podataka u okviru ovog sistema ostvaruje se tako što se u okviru mreže povezuje veliki broj računara, pri čemu se svaki od njih ponaša kao zaseban server, odnosno svaki računar prima određene podatke i istovremeno ih deli, odnosno šalje drugim računarima, koji ih u tom momentu troše. Na ovaj način je omogućeno da se vrši umnožavanje filmskih dela od velikog broja korisnika, koji brzo i nesmetano preuzimaju sadržaje za koje su zainteresovani.

Jedna od najpopularnijih mreža koje predstavljaju masovni oblik protivpravne distribucije filmskih dela je Torrent, a u okviru ove mreže se naročito izdvaja The Pirate Bay, 2003, osnovan u Švedskoj, u periodu 2010-2011 zauzimao je 50 mesto po posećenosti na globalnom internetu. Zabranjen je u 14 država, uključujući Kinu, SAD, Englesku, Holandiju, Indiju, Švedsku i većinu zemalja Evropske unije. Prema udelu u ukupnom internet saobraćaju, The Pirat Bay je najpopularniji u Srbiji, gde se 23 odsto ukupnog internet saobraćaja odvija preko The Pirate Bay Torrent mreže.

Pod pritiskom nosilaca autorskih prava, države članice Evropske unije preduzele su brojne inicijative da u svoja zakonodavstva uvedu efikasne mere koje će biti usmerene na borbu protiv ilegalne tzv. File Sharing upotrebe filmskih dela. Međutim, propisi usvojeni na nacionalnim nivoima odražavaju fragmentirano zakonodavstvo Evropske unije, s obzirom na činjenicu da se Direktivima Evropske unije, kao najčešćim pravnim aktima, uređuju samo smernice i da su države članice slobodne da u svoja zakonodavstva uvedu neke od predloženih mera sa različitim nivoima nadzora i efikasnosti. Upravo ove razlike izražene u nacionalnim zakonodavstvima nameću potrebu zemalja članica za sistematskim pristupom u okviru Unije, usvajanjem jedinstvene politike koje će biti adekvatne ovim izazovima (V. Petrović:2015).

Tako je, na primer, Francuska vlada, u saradnji sa svojim organizacijama za zaštitu autorskih prava, formirala nezavisni organ uprave pod nazivom HADOPI (Visoki Savet za difuziju dela i zaštitu prava na internetu) koji je nadležan za

obaveštavanje o ilegalnim aktivnostima i kršenju autorskih prava, kao i za promovisanje legalne distribucije sadržaja, i zaštite filmova na internetu od strane nelegalnih korisnika. Ovaj nezavisni organ, nakon upozorenja korisniku ilegalno postavljenog sadržaja, može se obratiti sudu za izricanje predviđenih sankcija za povredioce autorskih prava. Sličan model je u aprilu 2010. usvojila i Velika Britanija donošenjem Zakona o digitalnoj ekonomiji, koji predviđa da vlasnici autorskih prava mogu putem IP adresa identifikovati korisnike ilegalno postavljenih sadržaja. Pored toga, provajderi internet servisa proveravaju IP adrese i naknadno obaveštavaju pretplatnike da su identifikovani, pri čemu vode evidenciju o povredama. Iako je od donošenja, navedeni zakon osporavan pred britanskim nacionalnim sudovima, presuda Evropskog suda pravde u slučaju Scarlet Sabam ukazuje na to da su njegove odredbe u saglasnosti sa zakonodavstvom Evropske unije.

U Belgiji je organizacija za kolektivno ostvarivanje prava SABAM predložila sprovođenje kontrole, filtriranje i blokiranje postavljenih filmskih i drugih autorskih dela. Belgijski prvostepeni sud je prestupio u korist predloženih mera, naglašavajući da filtriranje i blokiranje postavljenih ilegalnih kopija autorskih dela predstavlja jedan od načina sprečavanja povrede, zbog čega je Savet Evrope usvojio Preporuku o korišćenju filtera u oblasti interneta. U Švedskoj i Španiji, ilegalno deljenje filmskih i drugih autorskih dela na internetu, predstavlja jedan od glavnih načina povrede autorskih prava. Vlade i organizacije ovih zemalja pokušavaju, uz velike napore, da identifikuju i zaustave povredioce na osnovu nacionalnog zakonodavstva. Međutim, mora se imati u vidu i uloga distributera i proizvođača, koji mogu biti od velike koristi u ograničavanju piraterije. U određenim kulturnim zajednicama u SAD-u, i u većim gradovima širom sveta, prodavnice u svojoj ponudi imaju ilegalne duplikate verzija filmova koji su, u tom trenutku, popularni. U tom kontekstu, vlasti SAD-a preduzimaju i ulažu velike napore u borbi protiv piraterije. Međutim, postoje brojne situacije u oblasti filmske industrije u kojima su nosioci autorskih prava često pojedinci, na primer u Nigeriji ili Koreji, i koji nemaju nikakve informacije o kršenju njihovih prava, pa samim tim ne mogu da zaštite svoja prava podnošenjem tužbe protiv povredilaca. U takvim slučajevima, nadležni organi ne mogu da deluju u cilju zaštite autorskih prava bez podnošenja odgovarajućih tužbi.

Srbija u pogledu ove materije nema razvijenu zakonodavnu regulativu. „Zakon o optičkim diskovima“ (Sl. Glasnik Republike Srbije, br. 52/2011), na neki način dotiče ovu materiju s ciljem da njime smanji pirateriju, jer je stepen piraterije u Srbiji među najvećima u Evropi. Naime, čl. 2 propisuje da je optički disk svaki medij koji se koristi za elektronsko skladištenje podataka u digitalnom obliku, koji se mogu zapisati i čitati pomoću optičkog mehanizma za skeniranje koristeći izvor svetlosti visoke gustine, kao što je laserski zrak bez obzira na format diska. Proizvodnju optičkih diskova i/ili proizvodnju proizvodnih delova (stamper) može da obavlja samo lice koje dobije licencu Zavoda za intelektualnu svojinu, kojem je dodeljen proizvođački kod i koje ima licencu za proizvodnju koja može da se obavlja isključivo u licenciranim prostorijama. Zakon takođe propisuje uslove za dobijanje, produženje važenja licence, rok za izdavanje licence, odbijanje davanja licence, privremeno oduzimanje i ukidanje licence. Takođe, propisuje evidenciju optičkih diskova i obavezu obeležavanja proizvoda, prava i dužnosti tržišne inspekcije.

Ugovorom o filmskom delu („Zakon o autorskom i srodnim pravima“ Sl. Glasnik br. 104/2009, izmene i dopune 90/2011, 119/2012 i br. 29/2016) jedno ili više lica obavezuju se proizvođaču filmskog dela da stvaralački sarađuju na izradi filmskog dela i ustupaju mu svoja imovinska prava na to delo. (čl. 88). Pisac scenarija i kompozitor filmske muzike, kao koautori filmskog dela u smislu čl. 11 ovog Zakona zadržavaju pravo da svoje delo samostalno iskorišćavaju, odvojeno od filmskog dela, osim ako je u ugovoru o filmskom delu predviđeno drukčije (čl. 89). Filmsko delo se smatra završenim kada je postignut dogovor o konačnoj verziji između koautora i proizvođača filmskog dela (čl. 90). Ako proizvođač filmskog dela namerava da filmsko delo iskorišćava u verziji koja se razlikuje od one iz člana 90 ovog zakona, mora pribaviti saglasnost većine koautora filmskog dela, među kojima je glavni reditelj (čl. 91). U ugovoru o filmskom delu odredbama o autorskoj naknadi, ako je ugovorena, određuje se koji iznos autorske naknade odgovara kom obliku i obimu iskorišćavanja filmskog dela. Ugovorena naknada za snimanje filmskog dela ne obuhvata naknadu za druge oblike iskorišćavanja filmskog dela. Proizvođač filmskog dela je dužan da završeno filmsko delo koristi. Proizvođač filmskog dela je obavezan da koautore filmskog dela, kao i autore pojedinih doprinosa filmskom delu obaveštava o ostvarenim prihodima, kao i da im omogući uvid u poslovne knjige (čl. 92). Koautori filmskog dela imaju pravo na raskid ugovora, kao i pravo da zadrže

ugovorenu naknadu ako proizvođač filmskog dela ne završi filmsko delo u roku od tri godine od dana zaključenja ugovora o filmskom delu, ako nije drukčije ugovoreno. Osim prava iz stava 1 ovog člana, koautori filmskog dela imaju pravo na naknadu štete, ako proizvođač filmskog dela ne otpočne sa iskorišćavanjem filmskog dela u roku od jedne godine od dana završetka filmskog dela, ako ugovorom nije predviđen drugi rok (čl. 93). Ako koautor filmskog dela ili autor pojedinih doprinosa filmskom delu odbije da sarađuje na izradi filmskog dela ili ako usled više sile nije u mogućnosti da nastavi saradnju, ne može se protiviti da se rezultat njegovog stvaralačkog rada upotrebi za dovršenje filmskog dela. Koautor filmskog dela, odnosno autor pojedinih doprinosa filmskom delu iz stava 1 ovog člana ima odgovarajuća autorska prava na dati doprinos filmskom delu (čl. 94).

### ***Upravljanje rizikom proizvodnje***

Proizvodnja filma je rizičan poslovni poduhvat. Jednom kada je započelo snimanje filma, proizvodnju mogu ugroziti nepovoljni vremenski uslovi, smrt ili nezgode glavnog glumca (ili reditelja), pa sve do neostvarenja određenih finansijskih ulaganja jer su neki od ulagača pred likvidacijom ili stečajem. Većina ugovora o ulaganju predviđa da ulagači prihvataju meru rizika kao što je „viša sila“ (katastrofalne oluje ili neočekivano političko nasilje, državni udar itd.) što spada u standardne uslove osiguranja. Međutim, filmovi se mogu „raspasti“ u proizvodnoj fazi zbog razloga koji nisu nimalo povezani sa standardnim rizicima pokrivenim standardnim polisama osiguranja. Proizvodna ekipa može prekoračiti proračun ili vremenski okvir uzrokujući time nemogućnost da se završetak filma pokrije iz proračuna koji je u početku dogovoren sa svim ulagačima.

U holivudskom sistemu, ovu vrstu rizika isporuke (tehnička isporuka delova filma distributerima i/ili ulagačima kako bi on mogao biti „prodat“ i/ili distribuiran) obično na sebe preuzima studio koji ima celokupna prava na projektu i može nadzirati njegovu proizvodnju do najsitnijeg detalja, čak i ako film proizvodi nezavisni producent. Stručnost studija u fizičkom delu proizvodnje zajedno s njegovim pravima nadzora nad njom, znači da studio može predvideti probijanje proračuna i nametnuti bitne promene u vremenskom rasporedu i prihvatiti povećanje proračuna u zamenu za pregovaranje o određenim uslovima koji se odnose na podelu profita s

producentom. U međunarodnoj filmskoj industriji tek nekoliko subjekata ima sposobnost da otkupi sva prava u zamenu za 100 odsto finansijskog ulaganja, nadzire postupak proizvodnje radi neprekidnog procenjivanja rizika isporuke i sami snositi taj rizik (Moullier and Holmes:2014).

Ogromna većina nezavisnih filmskih proizvođača je prema modelu „kolažnog ulaganja“-kojem prethodi prenos određenih domaćih i inostranih prava zajedno s domaćim podsticajima, televizijskim licencnim naknadama, kapitalnim ulaganjem, finansiranjem praznina i drugim doprinosima, može biti dovoljan za proračun potreban za proizvodnju filma prema dogovorenom standardu i s potvrđenom glumačkom ekipom i glavnim umetničkim i tehničkim saradnicima. U takvim okolnostima, nijedan pojedinačni ulagač nije u položaju da jemči završetak filma u slučaju produženja proizvodnje. Pored toga, producentima je često potrebno bankarsko ulaganje u obliku diskontiranja (odbijanja) ugovora kako bi otvorili novčani tok koji bi omogućio početak proizvodnje.

Upravo u tom trenutku stupa jemstvo dovršenja (posebno proizvodno osiguranje koje jemči pravovremenu isporuku filma unutar dogovorenog proračuna), oblik specijalizovanog osiguranja koje banke i ulagače u film štiti od rizika da proizvodnja neće biti dovršena. U većini slučajeva u kojima se privredno društvo koje daje jemstvo dovršenja uključilo u proizvodni postupak, to društvo će ili savetovati producenta o načinima na koje proračun i vremenski raspored može vratiti natrag na pravi put i izbeći propast, ili će u celosti preuzeti proizvodnju i pokušati dovršiti film na ovaj ili onaj način. Međutim, postoji i treća mogućnost koja se događa vrlo retko, jer su njene posledice kobne za sve uključene osobe, a ta je da jemac dovršenja preuzme proizvodnju i utvrdi da nije sposoban da dovrši film prema merilima isporuke očekivanim od strane ulagača. U takvom slučaju, jemstvo će biti aktivirano i privredno društvo koje je preuzelo dovršenje filma nadoknadiće ulagačima pretrpele gubitke. Jemac dovršenja naplatiće premiju za svoje usluge koje se uopšteno kreću između 3 i 6 odsto proizvodnog proračuna. U najvećem broju slučajeva, međutim, marža (razlika između najviše i najniže cene, ili između kupovne i prodajne cene) biće ponuđena za proizvodnju, ako jemstvo ne bude aktivirano. Pojedinačno, stvarni trošak jemstva dovršenja za većinu proračuna je između 1,5 i 3 odsto. Kako bi privredno društvo koje daje jemstvo dovršenja svoju ulogu ostvarilo na zadovoljavajući način, potrebno je da na raspolaganju ima veći broj alatki:

Mogućnost izrade vlastite nezavisne procene producentovog proračuna, proizvodnog vremenskog rasporeda i sve dokumentacije u vezi sa predprodukcijom filma.

Ako to društvo proceni da su ti elementi privlačni, može savetovati ulagače koji će postaviti zahteve za određenim promenama zasnovanim na proceni i preporukama jemca koje prethodi davanju zelenog svetla proizvodnji; Mogućnost izrade vlastite nezavisne procene ličnih sposobnosti (i emocionalne sposobnosti) ključnih tehničara, osoblja koje upravlja proizvodnjom, osoba koje daju svoje umetničke doprinose i glavnih glumaca. I, opet, ako privredno društvo koje daje jemstvo dovršenja ima razloga da sumnja u sposobnost i pouzdanost ovih osoba koje daju ključne doprinose, može zahtevati promene pre davanja saglasnosti na Pismo o namerama kojim upozoravaju na njihovu nameru jemčenja za završetak filma; Značajno interno znanje o postupku proizvodnje filma u svim svojim sitnim tehničkim i menadžerskim pojedinostima- sva privredna društva koja daju jemstvo dovršenja zapošljavaju proverene linijske producente (nekreativni producent angažovan u okviru rada na narudžbini koja je odgovorna za uredno upravljanje proizvodnjom na dnevnoj osnovi), ili proizvodne menadžere sa višegodišnjim iskustvom; Široka nadzorna prava-jemac često ima predstavnika u proizvodnoj kancelariji tokom celog postupka. On ima potpun pristup svim dnevnim rasporedima mesta i vremena snimanja (call sheet), računovodstvenim pojedinostima proizvodnje, dnevnim izveštajima o troškovima i svim drugim ispravama koje su vezane uz dnevno upravljanje proizvodnjom; Struktura reosiguranja- svi jemci pokrivaju svoje vlastite rizike kroz reosiguranike kako bi umanjili svoje vlastito izlaganje rizicima; Pravo preuzimanja je ključni aspekt ugovora o jemstvu dovršenja. Privredno društvo koje daje jemstvo dovršenja mora imati pravo preuzimanja proizvodnje ako se saglasno svojoj proceni, film suočava s jasnom opasnošću neuspeha dovršenja unutar parametara dogovorenih sa ulagačima. Jemstvo dovršenja je najoštrije u anglosaksonskim filmskim industrijama u kojima preovlađujuća većina filmova iznad mikroproračunskog nivoa treba jemstvo radi pribavljanja obavezivanja od strane banaka, distributera i drugih ulagača. Većini filmskih producenata s međunarodnim ambicijama nemoguće je upustiti se u avanturu koprodukcije i inostrane „predprodaje“ bez barem usputnog upoznavanja sa zahtevima jemstva dovršenja u okviru glavne struje nezavisne filmske industrije.

Bez uspostavljanja jemstva dovršenja, većina filmova ne može nastaviti proizvodnju (Moullier and Holmes:2014).

### ***Ugovor o distribuciji filma***

Ugovor o distribuciji filma određuje uslove poslovanja dogovorenog između filmskog distributera i producenta. U tom postupku, producent će licencirati ili preneti prava koja je stekao u razvojnom stadijumu u zamenu za naknadu i izgleda za eksploataciju filma na ključnim tržištima. Ne postoji standardna pogodba i ugovor sa distributerom. Producent može poslovati sa integriranim privrednim društvom koje je sposobno da pusti film u javnu distribuciju u domaćim bioskopima na VCD i DVD-u, licencirati ga domaćim televizijskim kućama, preneti prava inostranim sticateljima na tržištima i festivalima. S druge strane, on može poslovati s raznim distributerima od kojih svaki deluje na jednom ili dva tržišna segmenta (npr. bioskop ili video), pa se može ukazati potreba da ta prava licencira odvojeno. Najveći broj distributera pritiskaće producenta na prenos ili licenciranje svih dostupnih prava. U tom smislu, producent možda neće imati izbor jer će mu nedostajati pregovaračke snage, bilo zato što mu je očajnički potreban predujam od distributera koji će mu pomoći da pokrene film od scenarija do proizvodne, ili stoga što ga pritiskaju ulagači u već završen film kako bi dobili povrat svoga ulaganja.

Uobičajeno je da producent primi deo neto dohotka koji distributer ostvari od „prodaje“ i/ili direktne eksploatacije. Producent to prima nakon što je distributer povratio svoju distribucijsku proviziju (između 20 i 35 odsto je pravilo, pri čemu procenti mogu biti različiti zavisno od svake skupine prava koje se eksploatiše). Od prikazivanja filma na kinematografskom tržištu distributer prima procenat koji se razlikuje širom sveta, a u proseku iznosi između 25 i 50 odsto bruto iznosa od filmskog prikazivanja. Razliku zadržava bioskop kako bi pokrio operativne troškove. Francuska ima poseban zakon kojim su distributeri i prikazivači primorani da dele dobit prema načelu 50:50, dok se u SAD i V.Britaniji zasnivaju na pojedinačnim tržišnim pregovorima kao i u većini preostalog sveta. Prenos autorskih i srodnih prava na filmu se reguliše tako što distributer vrlo često pokušava da ugovori celokupni prenos autorskog i srodnih prava na filmu. Distributer prosuđuje da će mu nadzor nad autorskom i srodnim pravima omogućiti eksploataciju filma u potpunosti

na svim tržištima (ako je pribavio pravo na eksploataciju za ceo svet) bez prepreka i preduzeti direktne pravne radnje (Moullier and Holmes: 2014).

### ***Televizijska prava***

Televizija izgleda kao najčvršća karika u vrednosnom lancu. Bez obzira na to što je suočena sa izazovima pojavom novih medija (plaćanja po gledanju, internetskog streaminga, on-line bioskopa itd) uz prisutne razasute prihode od reklamiranja i relativni pad u udelu publike, i televizija dostupna uz plaćanje i slobodnodostupna televizija i dalje predstavljaju pouzdana mesta eksploatacije prava. U mnogim evropskim zemljama (Francuska, Nemačka, Danska. V. Britanija i Holandija) deluju organizacije koje su trajni partneri produkcijskih kuća i koproducenti filmova. U nekim slučajevima, to je posledica prosvetne politike uključivanja u kvalitetne projekte radi prikazivanja publici nacionalne televizije u najboljem svetlu. BBC Films-odsek za igrane filmove pri javnom sistemu za radiodifuziju V. Britanije tokom godina postao je uvaženi subjekt u nezavisnoj zajednici proizvođača filmova ulažući novac u projekte trećih lica i interno razvijajući svoje vlastite projekte. Sve organizacije za radiodifuziju u Francuskoj obavezne su po zakonu na sticanje licence za igrane filmove na francuskom jeziku, a nezavisno, svi vodeći kanali imaju društva kćeri za koprodukciju filmova koja s rizikom ulažu u projekte trećih lica. Organizacije za radiodifuziju u Danskoj takođe imaju određene investicione i licencne obaveze prema filmovima proizvedenim od strane proizvođača filmova na danskom jeziku. U SAD-u vodeći kanali televizije dostupne uz plaćanje (premium cable) postali su komercijalno mudri pokrovitelji nezavisnih američkih filmova. Tako NBO i Showtime, kao vodeći tržišni subjekti imaju svoje vlastite odseke posvećene isključivo niskobudžetnim filmovima koji posluju pod posebnim nazivima.

Filmski distributeri u zemlji producenta retko će uzeti film za kinematografsko puštanje u javnu distribuciju ako istovremeno ne mogu osigurati televizijska prava. U zemljama u kojima su organizacije za radiodifuziju aktivni sudionici u finansiranju filmova, producenti su stavljeni pred sumnju. S jedne strane, producentu je potreban distributer kako bi „lansirao“ film kroz kinematografske dvorane i pribavio prihode od drugih sporednih prava; s druge, ako organizacija za radiodifuziju nudi licencirana prava emitovanja unapred u zamenu za proizvodni

predujam, producent zna da prihvatanje takvog ugovora donosi ili mnogo nižu ponudu domaćeg distributera ili uopšte ne donosi nikakvu ponudu. Kao saulagači u igrani film organizacije za radiodifuziju generalno za producentov sto donesu veliku pregovaračku moć. Naime, oni će uobičajeno pokušati da steknu sva prava priznata organizacijama za radiodifuziju povrh primarnih prava emitovanja, koja spadaju u okvir njihove osnovne poslovne delatnosti. U nekim slučajevima, organizacija za radiodifuziju koja pregovara o sticanju prava ili dobijanju licenci za njihovo eksploataisanje može pružati nekoliko usluga, uključujući televiziju dostupnu za plaćanje, slobododostupnu televiziju, pa čak i plaćanje po gledanju i video na zahtev, i opravdano će pokušati da okupi sva ta prava zajedno da bi održala svoje poslovanje. U drugim slučajevima, organizacija za radiodifuziju može delovati samo u jednom segmentu, jer razumljivo ne gleda blagonaklono na to da njeni trgovački konkurenti, pre ili kasnije, pribavljaju isti film. Producent će generalno želeći da ugovori ograničenu licencu, a ne prenos prava priznatih organizacija za radiodifuziju.

Ako organizacije za radiodifuziju žele da uključe različite vrste prava emitovanja unutar iste licencne tarifne naknade, producent takođe može ustrajati na tome da se zasebno vrednuje svako korišćenje i da se zasebno pregovara o tržišnoj tarifi za svako korišćenje, a kako bi se izbeglo grupisanje vrednosti prava u jednu jedinstvenu naknadu. Ako organizacija za radiodifuziju ustraje na sticanju prava emitovanja za usluge radiodifuzije koje sama ne pruža kao vlasnik, producent može ugovoriti obavezu organizacije za radiodifuziju na proaktivno ugovaranje davanja licenci za ta dodatna prava priznata organizacijama za radiodifuziju, koja stekne prava propusti da ta prava uspešno licencira ili prenese na treće lice, ugovor može predviđati da se ta nelicencirana /neprenesena prava mogu vratiti producentu nakon ugovorom određenog vremena. Ova poslednja odredba može biti strateški izuzetno važna, jer pomaže u sprečavanju uskladištenja prava, osiguravajući podsticaje za ostvarenje celokupne vrednosti kroz raspon prava koja se odnose na radiodifuziju. U nekim evropskim zemljama, vlasti su se uplele u pregovore o pravima između producenta i organizacije za radiodifuziju, da bi ujednačili njihove pozicije i osigurale prilike za potpuniju eksploataciju sekundarnih prava, kad za to dođe vreme. Francuska ima posebne odredbe u ugovorima između producenta i organizacije za radiodifuziju s takvim ciljem. Početna licenca organizacije za radiodifuziju ograničena je na dva emitovanja kroz razdoblje od dve godine, a nakon

toga prava se vraćaju producentu, s tim da organizacija za radiodifuziju ima pravo prvopregovaranja ( pravo fizičkog lica ili trgovačkog društva na prvu priliku za podnošenje ponude radi sticanja prve i poslednje prilike za podnošenje ponude kojom se dostiže ponuda trećeg lica), ako želi dalje da iskorišćava ova prava.

### ***Prodaja prava na prikazivanje i koprodukcija***

Dva su načina na koja producent može dovesti ulaganje u svoj filmski projekt pregovarajući o inostranim pravima. Prvi način sastoji se u „predprodaji“ prava na film inostranim distributerima. Inostrani sticalac prava tada može imati stepen uticaja kod odobravanja dovršenog scenarija i izbora glavnih glumaca i reditelja, i ako je njegov doprinos značajan. Međutim, sticalac prava neće imati nikakvu odgovornost za samu proizvodnju i neće u njoj potpuno učestvovati, bilo tehnički ili stvaralački. Drugi način, sastoji se u tome da producent ulazi u koprodukciju filma sa partnerima iz jedne ili više drugih zemalja. U koprodukciji, inostrani partner će po pravilu biti odgovoran, ne samo za „predprodaju“ filma domaćim distributerima, nego i za organizaciju dela snimanja i/ili postproizvodnje koja će se odvijati u njegovoj zemlji. I ovde, međunarodna koprodukcija po pravilu zahteva potpunu predanost produkcijskih partnera njihovoj saradnji, dok su predprodaje prvenstveno usmerene ka davanju licenci inostranim distributerima za određena prava u zamenu za predujam ili osnovno jemstvo.

U svom najčešćem obliku, koprodukcija postoji kada se dve (ili više) produkcijskih kuća u dve (ili više) različitih zemalja dogovore da ujedine snage kako bi zajedno proizvele film. Ovaj pristup uobičajeno uključuje obavezu svake kuće na umetnički, tehnički i finansijski doprinos potreban za proizvodnju filma, kao i pravo svake kuće na udeo u nastalim pravima srazmerno njihovim doprinosima. Strateški razlog koprodukcije je različit. Najpre, zato što sam scenario zahteva takvu saradnju (radnja se npr. događa u jednoj zemlji, a scenario je pisao scenarista iz druge zemlje). Razlog, isto tako, može biti samo finansijske ili samo tehničke prirode. U okolnostima isključivo finansijske koprodukcije, inostrani koproducent ne uključuje se direktno u razvoj scenarija ili upravljanje proizvodnjom. On se ograničava na organizaciju finansiranja iz svoje zemlje i uopšteno vrlo malo snimanja se odvija u njegovoj zemlji. Isključivo finansijska koprodukcija razlikuje se od predprodaje u

tome što je koproducent uključen, i u nekim slučajevima, može osigurati da proizvodnja zadovolji određena merila kako bi se filmu dodelio položaj domaćeg filma u njegovoj zemlji. U tom slučaju, koproducent može pribaviti pomoć iz javnog sektora ili druge pogodnosti dostupne domaćoj filmskoj proizvodnji. Kada je koprodukcija isključivo tehnička, inostrani koproducent može biti u nemogućnosti da uloži značajna finansijska sredstva u film, ali deluje u zemlji u kojoj su raspoloživi tehnički radnici i usluge filmske industrije konkurentni, a mogu navesti i vodećeg producenta na smeštanje većine proizvodnje u toj zemlji, kako bi se proračun održao na nižem nivou. U takvom slučaju, koproducent ima važnu ulogu u angažovanju domaće ekipe i usluga, kao i u organizovanju proizvodnje na domaćem terenu (Moullier and Holmes: 2014).

Evropa prednjači u koprodukcijama. Mnoge od manjih evropskih zemalja imaju mala domaća tržišta da bi održala filmsku proizvodnju iznad i poverh niskobudžetne kategorije u svim, osim u izuzetnim slučajevima. Pojedinačno, njihovi producenti traže druge moguće partnere u susednim zemljama, kako bi im pomogli u finansiranju ambicioznijih projekata. Zemlje s velikom filmskom proizvodnjom, poput Francuske, Nemačke ili Britanije, pristupaju koprodukciji iz različitih razloga. Tako francuska država podstiče producente na koprodukciju filmova na francuskom jeziku, kao dela dosledne politike podupiranja značaja francuske kulture i francuskog jezika u Evropi. Nemački jezik govori se izvan Nemačke kao manjinski jezik u nekoliko istočno evropskih zemalja (Rusija, Slovačka, Češka, Ukrajina, Poljska, Rumunija, Mađarska, Srbija), kao i u Austriji i Švajcarskoj, pa su te zemlje prirodni koprodukcijski partneri filmova na nemačkom jeziku. S druge strane, producenti iz V. Britanije oslanjaju se na naviknutost evropske publike na gledanje u bioskopima filmova na engleskom jeziku, kao i na svetsku popularnost nekih britanskih zvezda. Nezavisno od toga kakve su odnosne strategije evropskih zemalja u pogledu koprodukcije, producenti uvek imaju isti cilj-osiguranje filmu statusa domaće proizvodnje u svakoj od koprodukcijskih zemalja, kako bi ostvarili legitimni pristup vrednim investicijama filmskoj industriji u tim zemljama. i koristili ih za finansiranje filma. U najvećem broju slučajeva, najbolji način za osiguravanje državne pripadnosti u zemlji koprodukciji je kroz službeni međunarodni ugovor o koprodukciji.

Međunarodni ugovori o koprodukciji su bilateralni ugovori između dve države od kojih mnogi povezuju evropske zemlje, tj. međudržavni sporazum koji

određuje način na koji koprodukcija mora biti organizovana kako bi mogla da koristi domaće podsticaje. Drugi dvostrani ugovori obuhvataju koprodukcijske odnose između evropskih zemalja i vanevropskih zemalja; npr. Francuska je potpisala dvostrane ugovore s približno 23 neevropske zemlje uključujući Kanadu i Indiju. Iako se ovi ugovori razlikuju u svojim očekivanjima i zahtevima, oni svi generalno deluju prema istim načelima: 1. Zemlje žele da koprodukcijski ugovori omoguće korišćenje radne snage i usluga (i plaćanje odnosnih poreza i drugih davanja) unutar svojih granica, a ne gledaju previše blagonaklono na isključivo finansijske koprodukcije, jer one ne donose šire koristi u obliku povećane ekonomske delatnosti; 2. Stoga, međunarodni ugovori podstiču koprodukcijske partnere na uspostavljanje ravnoteže, koliko god je to moguće, između njihovih odnosnih finansijskih doprinosa; 3. Međunarodni ugovori takođe zahtevaju od koprodukcijskih partnera da svoje umetničke i tehničke doprinose filmu dovedu u srazmeru s njihovim finansijskim doprinosom; 4. Svaki dvostrani međunarodni ugovor određuje najmanji finansijski doprinos koji se zahteva od svakog partnera. Oni se uobičajeno kreću između 30 i 40 odsto. Međutim, ako je uključen koproducent u trećoj državi (kroz međudelovanje drugih dvostranih ugovora ili oslanjanje na „Konvenciju o kinematografskoj koprodukciji“ Veća Evrope), ovaj najmanji procenat doprinosa može biti i manji, čak i 20 ili 10 odsto. Ako su ove pretpostavke ispunjene, proizvodnja može dobiti zeleno svetlo za kvalifikaciju kao domaća u obema državama (ili više njih) čime se otvaraju vrata proizvodnim podsticajima kojim pomažu pokrivanju značajnog dela proračuna (Moullier and Holmes:2014).

Koprodukcijski ugovor između uključenih partnera generalno je složena i detaljno napisana isprava. Pitanja koja se odnose na transakcije u vezi s pravima na filmu i načinima na koji se oni rešavaju su: 1. Lanac pravnih naslova-ugovori i dokumentacija koji tačno pokazuju na koji način su prava koja su predmet projekta pod nadzorom producenta. Koproducenti moraju od glavnog producenta, koji je pokrenuo projekt, pribaviti jemstva da je status svih prava na predlošcima (knjigama, dramskim komadima, scenarijima itd.) bio predmet utvrđivanja i da su pribavljene sve nužne saglasnosti i prenosi ili licence kako film ne bi imao bilo kakve smetnje; 2. Prava na predlošcima- najosnovniji ugovor će producenta (ili producente) koji je odgovoran za početno sticanje prava na predlošku, obavezati na sredstva kojima će te troškove povratiti, i troškove iz proračuna ili dohotka srazmerno s ostalim

koproducentima (bilo u obliku predujma ili kroz ugovor za njega da povрати te troškove iz proračuna ili dohotka od filma na prvom mestu ispred svih kolega). Nakon toga, prava na predlošcima mogu biti prenetа na subjekte za posebnu namenu (special purpose vehicle-SPV), tj. privredno društvo koje je osnovano posebno za upravljanje koprodukcijom, ili svaki koproducent može odbiti licencu za iskorišćavanje tih prava na odnosnom području; 3. Autorsko pravo i srodna prava-opšti pristup sastoji se u tome da koproducenti dele prava na predlošcima srazmerno svojim doprinosima na filmu. Nosioc autorskog i srodnih prava na tim predlošcima može biti glavni producent uz saglasnost ostalih koproducenta, što je svrhovitije u uspostavljanju bankovnog ulaganja u ugovore o distribuciji i prodaji, jer sve ove banke zahtevaju sredstva osiguranja potraživanja na autorskom i srodnim pravima radi osiguranja svojih kredita.

U pogledu autorskog i srodnih prava na samom filmu, koproducenti će uobičajeno biti sunosioci tih prava s rezultatom da autorsko pravo i srodna prava, kao i sva povezana imovinska prava beskonačno pripadaju koproducentu A u zemlji A, i jednako tako koproducentu B u zemlji B. Za ostatak sveta, oni su sunosioci tih prava s tim da se celokupni neto profit (profit koji se vraća producentu filma) od prodaje (viškovi) deli između koprodukcijskih partnera srazmerno njihovom finansijskom doprinosu u proračunu filma; 4. Filmska muzika-sva muzika koja se koristi na filmu mora biti predata svakom koproducentu nakon utvrđivanja pravnog statusa prava na njoj, kao i popis svih muzičkih dela iz filma u obliku metapodataka (cue sheet) radi upotrebe od strane domaćeg distributera u zemlji (ili zemljama) koprodukcije; 5. Prava jemca dovršenja-lako prava privrednog društva koje jemči dovršenje nisu stricto sensu prava, oslanjanjem na njih oni preuzimaju film od koproducenta, što zauzvrat utiče na mogućnost producenata da nastave s nadziranjem prava iskorišćavanja dovršenog filma (ako jemac uspe da ga završi). Koproducenti će u svoje ugovore uključiti dopunu prema kojoj jemac dovršenja može preuzeti proizvodnju i nakon toga preduzeti potrebne mere u pogledu dovršenja, povrata troškova i prenosa prava radi osiguranja potraživanja.

## VREME PREISPITIVANJA I TRAŽENJA REŠENJA

### ***Začeci organizacije filmske proizvodnje u Srbiji***

Oktoobra 1944. godine, Radoš Novaković je sa jednim delom postojeće Filmske sekcije GŠ Srbije došao u oslobođeni Beograd, i to je bilo jezgro nove „Filmske sekcije odeljenja za agitaciju i propagandu Vrhovnog štaba NOV i PO Jugoslavije“, u stvari začetak nove, organizovane savremene jugoslovenske kinematografije. Novaković je bio prvi rukovodilac Filmske sekcije, tvorac prvog filmskog žurnala Kinohronika br. 1, januara 1945. godine. Dolazak u Beograd proširilo je mogućnosti da se dođe do neophodne tehnike, mada su Nemci, prilikom povlačenja, sistematski uništili sva filmska postrojenja i zalihe. Već 25 oktobra 1944. godine Propagandno odeljenje Vrhovnog štaba donelo je odluku da se svi beogradski uređaji za proizvodnju i prikazivanje filmova mobilišu za vojne potrebe. Formirana Filmska sekcija Propagandnog odeljenja preuzela je odmah dve male privatne laboratorije i prikupila nekoliko zatečenih snimatelja. Ali tehničke teškoće nisu ni približno bile rešene. Svega je nedostajalo, a ono čega je bilo jedva se moglo upotrebiti. Prvi snimatelji (predratni amateri Mih. Al. Popović, Vladeta Lukić i profesionalci Mihailo Ivanjиков, Stevan Mišković i dr.), služeći se otpacima negativa slučajno zaostalih po laboratorijama, snimili su demonstracije koje su „spontano izbile tih dana u Beogradu protiv pretenzija Petra Karađorđevića“.

Istovremeno u Nišu fotograf Vasiljević, sopstvenom inicijativom, snima i šalje Filmskoj sekciji snimljenu sahranu žrtava fašizma. Početkom 1945. DFJ je, od već snimljenih materijala i angažovanjem Filmske sekcije (FS) na pokretanju proizvodnje filmova i osposobljavanju kadrova u tek oslobođenoj zemlji, realizovana Naša Hronika broj 1 (sačinjena od gotovih reportaža „Demonstracije protiv kralja“, „Niš je odgovorio kralju“, „Zločin okupatora u Nišu“, „Badnjak u oslobođenom Nišu“, „Naša deca odlaze u Bugarsku“, „Prvi Kongres AFŽ Srbije“, i kadrovi oslobođenja Beograda, Zagreba i Ljubljane koje su zabeležili snimatelji Filmske sekcije Vrhovnog štaba NOV i POJ. Odmah je bilo rešeno da se sledeći žurnali obogate scenama iz borbi koje su još uvek vođene. Prvi pokušaj je doneo nekoliko autentičnih prizora sa Sremskog fronta. Drugi se, međutim, loše završio. Snimatelja je zarobio neprijatelj

prilikom jednog lokalnog prepada u Bosni, i on je „pronađen“ nekoliko nedelja docnije u Slavonskom Brodu.

Filmska sekcija je osnovana neposredno nakon oslobođenja Beograda 13. decembra 1944. godine po Naredbi koju je potpisao Josip Broz. Naredba se oslanja na dokument od 16. jula 1944. godine o osnivanju Filmske sekcije propagandnog odeljenja Glavnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Srbije. Osnovana pri odeljenju za agitaciju i propagandu Vrhovnog štaba NOV i POJ, kao poseban „vojno-administrativni organ“, Filmska sekcija je imala zadatke preuzimanja poslova upravljanja rekviriranim bioskopima, osposobljavanja postojeće bioskopske mreže, nabavke i distribucije filmova u Jugoslaviji.

KPJ je pitanju filma 1945. godine prilazila kao najmoćnijem sredstvu propagande i prosvetavanja naroda. Poslovi vezani za film centralizovani su u „Državnom filmskom preduzeću Jugoslavije“. Iste godine, 20. novembra 1944., u okviru Povereništva za trgovinu i industriju Savezne vlade DFJ (Odluka o osnivanju Državnog filmskog preduzeća, Službeni list, br. 3, 1945), 1. jula 1945. godine osnovano je Državno filmsko preduzeće (DFP), (Službeni list broj 46/1945) na čijem čelu je bio direktor (upravnik) kao predsednik Upravnog odbora od deset članova u koji su ulazili delegati svake federalne republike, dok je upravnika i ostale članove postavljao direktno ministar prosvete Savezne vlade. Ovo preduzeće je imalo isključivo pravo zakupljivanja filmova iz inostranstva, i pravo cenzure inostranih i domaćih filmova i žurnala. U Jugoslaviji se nije mogao prikazivati nijedan film koji nije bio uvezen preko ovog preduzeća, i koji nije prošao pregled cenzorskog odeljenja Državnog filmskog preduzeća. Bilo je odlučeno da deo od prihoda koje ostvari svaka republička direkcija, 10 odsto, ostane u njenoj federalnoj jedinici za fond namenjen izradi kulturno-propagandnih i dokumentarnih filmova i mesečnika. Ovo glomazno preduzeće, kako piše Petar Volk („Balada o trubi i maglama“ 1966:280), više je ličilo na dobroćudnu majku nego na pravog producenta pod čijim okriljem je radilo nekoliko direkcija, odgovornih za snimanje umetničkih dokumentarnih, kulturno-prosvetnih filmova i filmskih novosti, sa zadatkom pokretanja poslovnih kontakata sa inostranstvom, izvoza i uvoza filmova, distribucije filmova iz savezničkih zemalja i stvaranja temelja filmske industrije u Jugoslaviji. U stvari, njegov glavni zadatak bio je u tome da se organizuje filmska produkcija i

utemelje republička preduzeća-pa mu je vek bio suviše kratak, tačnije do 16. jula 1946. godine.

Prvi na udaru bio je scenario koji na putu od pisca do reditelja prolazi kroz čitav niz komisija, komiteta i saveta, dok ga kao vrhovni arbitar ne odobri „Komitet za kinematografiju“. Tako se od sredine 1947. godine počinje mistifikovati rad oko scenarija u kome se pre svega gledalo literarno delo za čitanje 'onih koji odlučuju', a ne podloga za snimanje filma. Otada i počinje današnja praksa da svaki tekst doživi bar nekoliko, često desetak, verzija, dok se najzad ne izgube gotovo svi elementi izvornosti i neposrednog nadahnuća (Volk 1966:285).

U organizacionom pogledu novoformirana preduzeća radila su uglavnom amaterski, ali sa izrazitim naporima da se obezbedi bar normalno funkcionisanje produkcije. Ipak, proizvodni sektori nisu uspevali uvek da organizuju dobre i stručne pripreme. Teškoće su im stvarali i sami reditelji služeći se uglavnom skicama umesto knjigama snimanja, na osnovu kojih sve do kraja 1950. godine nije bilo moguće napraviti realan finansijski predračun. Kada se tako nešto i postiglo-bio je to samo okvir kojeg se na snimanju nije niko pridržavao. Producenti su tražili ovakvu knjigu snimanja da bi se osigurali (jer nju je trebalo da odobre i administrativno-politički forumi izvan filmskih preduzeća) i ujedno mogli planirati troškovi (planski ekonomski instrumenti). Reditelji su se svemu tome suprotstavljali, jer nisu dovoljno poznavali zanat da bi mogli sve predvideti, pa su želeli da budu što manje vezani, kako bi kasnije mogli da koriste i svoju naknadnu maštu i nadahnuće za vreme samog snimanja.

Međutim, glavne teškoće dolazile su od nedovoljno stručnih saradnika, pa se novac nemilice trošio, mada mnoge usluge uopšte nisu bile plaćene. Prema godišnjim statistikama, između 1947. i 1955. godine u filmskoj industriji zauzimali su mesta rezervisana za nekvalifikovanu radnu snagu mahom ambiciozni mladi ljudi sa srednjim obrazovanjem privučeni neobičnošću i atraktivnošću ovog novog poziva, dok su mesta predviđena za visokokvalifikovane stručnjake zauzimali poluobrazovani i nedoučeni, ali po formaciji „talentovani“. „Danas je gotovo teško i zamisliti kakva bi sudbina zadesila prve naše filmove i kolika bi bila njihova stvarna cena koštanja da Armija nije pružila obilnu i neprocenjivu pomoć u ljudstvu, tehnici i materijalu koji ni simbolično nije obračunavan sve do filma Zastava (1949). Verovatno da nikad ne bi bili stvoreni filmovi kao što su „Živeće ovaj narod“, „Na

svojoj zemlji“ i drugi (Volk 1966:285). Objekti su posebno mnogo koštali-a često su podizani nepotrebno u ateljeima uz veoma skupu i nepraktičnu izradu. Skice su retko kada bile precizno prostudirane, pa je na primer, za Baš-Čelikov grad, kao najskuplji objekt u filmu „Čudotvorni mač“, utvrđeno da nije dobro lociran, čak ni prema sunčevim senkama, pa se sve moralo rušiti, ponovo dograđivati, a zatim je ostavljen na milost i nemilost košavi i snegu, da bi se s proleća omogućilo revizionoj komisiji Komiteta za kinematografiju da utvrdi velike štete nastale „zbog neplanskog i anarhičnog rada“. Kasnije je za Caričin grad u istoimenom filmu odlučeno da se podigne ni manje ni više nego u samoj pulskoj Areni, pa kad zbog diletantizma ni tamo nisu uspeali snimci, ceo objekt je vraćen u Beograd da bi nakon svega u film ušlo samo nekoliko kadrova. A da i ne pominjemo „Živeće ovaj narod“, pa „Na svojoj zemlji“, gde su se čak tri reditelja sa tri koncepcije izmenjale. „Sofku“ u kojoj su pravljene pauze od nekoliko dana zato što je zaboravljena u Vranju ili Beogradu neka sitna rekvizita, ili „Priču o fabrici“ gde je čitava mašinerija donešena u studio, i tako sve redom, dok ova stihijnost nije doživela kulminaciju u filmu „Major Bauk“, kada su prvi put javno objavljene kalkulacije jednog domaćeg igranog filma, pa se utvrdilo da je ovo delo umesto 22 miliona dinara, koliko je bilo planirano, koštalo 33 miliona.

### ***Od Agitpropa do umetničkih saveta***

Uredbom Savezne vlade, od 3. juna 1945. godine, FS i DFP su ukinuti u nadležnosti Ministarstva prosvete Savezne vlade. Filmsko preduzeće je imalo ingerencije nad članicama federalnih direkcija, na poslovima nabavke i raspodele filmova, rada bioskopa, poslovanja i nad poslovima filmske produkcije, koji su obavljani pod nadzorom prosvetnog organa u federalnoj jedinici, po usklađivanju programskih zadataka. Direkcija za proizvodnju imala je zaduženja za izradu planova izgradnje ateljea, laboratorija i radionica za obradu filmova za sve filmske centre; proizvodnju umetničkih filmova i koordinaciju sa republičkim ministarstvima prosvete na proizvodnji kulturno-prosvetnih filmova; održavanje kontinuiteta proizvodnje i distribucije filmskih novosti na teritoriji Jugoslavije; osposobljavanje stručnog kadra za sve ove filmske delatnosti. Direkcija nabavke i raspodele filmova bila je zadužena za poslove oko uvoza, prevoda i obrade filmova namenjenih

bioskopskoj mreži, direkcija rada bioskopa za poslove širenja bioskopske mreže, izgradnje novih dvorana, kontrole nad poslovanjem bioskopa i obezbeđivanje odgovarajućeg kadra.

U avgustu 1945. godine kada je Filmsko preduzeće osnovano, donešena je „Uredba o cenzuri kinematografskih filmova“ (Službeni list broj 57/1945), prvi zakonski akt formativne faze nadležstva Ministarstva prosvete, po kojoj se svaki film, reklamna fotografija ili plakat do eventualnog javnog prikazivanja imao pregledati od strane cenzorske komisije sastavljene od delegata Ministarstva narodne odbrane, industrije i prosvete. Odluke cenzorske komisije bile su konačne i obavezne za sve na teritoriji DFJ, koji se u bilo kojoj formi bave filmom. Direktivni, centralistički karakter Uredbe nije izmenjen ni modifikovan verzijom teksta, godinu dana nakon stupanja na snagu, kojom je dozvoljeno da članovi cenzorske komisije mogu biti i filmski ili kulturni radnici. Osnivanjem Filmskog preduzeća započet je prvi od ciklusa neprestanih institucionalnih izmena ne samo filmske produkcije, već svih aspekata u vezi sa filmom u Jugoslaviji koji će trajati do njenog raspada. Razlozi hitne institucionalizacije filmske industrije u tek oslobođenoj Jugoslaviji, kojom je ona osnivačkim dokumentima pozicionirana pod okrilje najrestriktivnijeg i najregresivnijeg vojnog državnog aparata, objavljeni su naknadno.

Aleksandar Vučo (1897-1985) književnik, scenarista i filmski kritičar, bio je veoma obrazovana ličnost, pre rata jedan od osnivača beogradskog nadrealističkog pokreta, posle rata rukovodio Filmskim preduzećem DFJ, a od 6. jula 1946. godine, kada je Uredbom o osnivanju „Komiteta za kinematografiju“ (Službeni list broj 52/1946), osnovan Komitet za kinematografiju vlade FNRJ, postaje njegov direktor. Vučo je od 1950. bio glavni urednik časopisa Film-uredio dvadesetak brojeva- svestrano obrazovan istinski je verovao u snagu filma, da je filmska umetnost tj. filmska industrija kao ekonomsko i kulturno delo od najveće važnosti. Komitet za kinematografiju je bio telo vezano za političko i društveno rukovodstvo zemlje posredstvom Ministarstva za prosvetu i kulturu, tj. Komiteta za kulturu i umetnost- i Agitpropa CK KPJ. Do tada je te poslove obavljalo Ministarstvo prosvete, Filmsko preduzeće i republičke direkcije. Komitetu za kinematografiju bila su zapravo data ovlašćenja da naročito brine oko idejno-estetske sadržine i umetničke vrednosti filmske proizvodnje. Umetnički savet je bio organ Komiteta za kinematografiju vlade Jugoslavije, koji nije službeno komunicirao sa Titom ili nekim drugim funkcionerom,

ali je pažljivo osluškivao mišljenje partijskog vrha. Prvi članovi tog tela bili su: Mitra Mitrović, Ivo Andrić, Bora Drenovac, Bojan Štih, Radoš Novaković, Milan Dedinac i Miroslav Vitorović, a predsednik Jovan Popović. Pored tog saveznog nivoa postojali su i umetnički saveti pri pojedinim filmskim preduzećima, koji su bili republički (tj. nacionalni) organ i izraz težnje ka decentralizaciji.

Ta tela od desetak članova, koja su odluke donosila preglasavanjem, imala su dužnost da nabavljaju, odabiraju, rediguju i menjaju scenarija, da određuju reditelje, snimatelje i scenografe za svaki pojedini domaći film, da odobravaju knjige snimanja, kontrolišu kvalitet rada pri realizaciji filma i odobravaju konačno završeno filmsko delo. Ali, sva ta odgovornost za kvalitet i ideološko usmerenje filma na kraju je, ipak, padala samo na scenaristu i reditelja. Preovladava danas mišljenje da je Komitet učinio sve da se stvore ekonomski temelji filmske industrije. Ali je on, ipak, doneo odluku da se uništi celokupni naš stari filmski fond u kome se nalazilo oko 40 tona različitih filmova. Praktično najveći deo onog što je od 1905. do 1945. prikazivano i snimljeno u našoj zemlji, i što su za vreme okupacije Nemci prikupili iz raznih krajeva Balkana. Razlozi su mnogi naravno, ali takvih primera imamo i u slučaju razvijenih i kulturnijih naroda.

Ovde bismo morali da se osvrnemo na ulogu Agitpropa CK KPJ koji je imao presudan uticaj na kulturni život u zemlji. Agitprop Odeljenje za agitaciju i propagandu formirano je Odlukom o organizacionim pitanjima, koju je doneo CK KPJ 3. jula 1945. godine. Odlukom CK KPJ od 10. januara 1948. godine između ostalog Odeljenje agitacije i propagande reorganizovano je u Upravu za propagandu i agitaciju. Četvrti plenum CK KPJ (jun 1951) upamćen je po tome što je proklamovao slobodnu borbu mišljenja u KPJ, tako da je šesti Kongres KPJ (CKJ) 1952. godine tu formulu do kraja iskristalisao: Ideološka borba-da, ali bez administrativnih metoda. Ali ta svojevrsna proklamacija slobode dijaloga nije bez unutarnjih protivrečnosti. Dovoljno je, naime, dvosmislena da se, prema potrebi može tumačiti u prvobitnom smislu. Uopšte, tih godina ideološka borba se vodi na nivou službenih partijskih stavova (referati, rezolucije na partijskim kongresima, plenumima, sednicama CK odluke Politbiroa); stavova službenih ideologa (članovi Politbiroa, pripadnici Agitpropa); i gledišta komunističkih intelektualaca. Agitprop je imao niz kontrolnih načina da ostvari svoju liniju oblasti ideologije; preko komunista u ustanovama, školama, izdavačkim preduzećima, novinama; preko ministarstva prosvete,

tužilaštva, odobravanjem izdavačkih planova, kontrolom radio-stanica i novina. Milovan Đilas je na petom Kongresu KPJ, 1948. godine, podneo Izveštaj kao rukovodilac Agitpropa u kojem između ostalog navodi da je „likvidirana privatna izdavačka delatnost; među 248 listova koji su izlazili 1948. godine u Jugoslaviji „postoji samo neznatan broj (crkveni i neki drugi) koji nisu pod rukovodstvom Partije“. Pa šta je iz toga proizlazilo: “Svakako, osnovno osećanje umetnika jeste poniženost i uvređenost u susretu sa operativnom 'terenskom' marksističkom estetikom“ (Bošković, 2003).

Od agitpropova se tražilo da postanu kontrolni organi prilikom korišćenja filmova i njihove proizvodnje, ili da „bdiju“ nad iskorišćavanjem filma. Traženo je da film prodire na selo i u radničke sredine, da se menja struktura publike, onemogućiti prikazivanje zatečenih predratnih ili okupacionih filmova italijanske, nemačke i mađarske proizvodnje, kao i loše kombinacije novijih američkih i engleskih filmova i žurnala, s obzirom na njihov negativan efekat. Partijska direktiva insistirala je na neprekidnom obrtu filmskih kopija, kako bi se nadoknadio mali broj filmova. Koliki se značaj pridavao filmu vidi se iz direktive da se kopija „čuva kao oči u glavi“. Na operisanje filmova gledalo se kao na oružje, to jest, trebalo ga je primenjivati „vešto“, hitno, tamo gde je to najpotrebnije i politički uticaj najslabiji, ili u krajevima koji su najviše žrtvovali u borbi. Rezervni projekcioni aparati raspodeljivani su onim krajevima gde uopšte nije bilo bioskopa.

Agitprop je detaljno razrađivao borbu da se film zaista pretvori u sredstvo propagande i prosvete: proširivanje kruga korisnika. Iskustvo iz Srbije je pokazivalo da je bio najpogodniji putujući bioskop u železničkim vagonima (kino-vagon), koji su istovremeno bili organizovani i kao izložbe slika i plakata i prodavnice knjiga. Centralno preduzeće trebalo je da snima dokumentarne i kulturno-prosvetne filmove od većeg, opštejugoslovenskog značaja, na važnije i reprezentativnije teme, a federalna preduzeća filmove na teme iz istorije, kulturnog, političkog i privrednog života svoje jedinice. Pri centralnom i pokrajinskim filmskim preduzećima formirani su umetnički saveti za dokumentarne i kulturno-prosvetne filmove sastavljeni od filmskih stručnjaka, književnika, novinara, muzičara, arhitekata, vojnih stručnjaka, likovnih umetnika, čiji se zadatak sastojao u davanju podsticaja za naredne filmove, ideja, pregleda gotovih filmskih žurnala. Pozorišta su obavezana da filmskim preduzećima u stvaranju jugoslovenskog filma ukažu svaku pomoć.

Partija je u stvaranju filmske industrije istupala protiv krutog centralizma savezne uprave koji bi gušio razvoj nacionalne filmske umetnosti, ali nije bila spremna ni da dozvoli „separatizam“ federalnih direkcija. Kao „separatistički“ i „problematični“ stavovi u partiji i filmskoj organizaciji navođeni su odnosi između centralnog i pokrajinskih filmskih preduzeća, te davanje prioriteta federalnim filmskim preduzećima, tek kasnijim prelaskom na podizanje centralnog ateljea u kome bi se snimali nacionalni filmovi na svim jezicima naroda.

### ***Usluga za uslugu: kad članska karta otvara sva vrata***

Pored represije, drugi, važniji i plodonosniji način disciplinovanja kulturne elite, bilo je formalizovanje statusa umetnika, definisanje njegove uloge u društvu i njegove pozicije u odnosu na partijsku državu, kao što je to već bilo učinjeno u Sovjetskom Savezu. To je značilo da se ubuduće pristup javnosti vodio isključivo kroz institucije, a svi oni umetnici koji nisu imali članske karte raznih udruženja i saveza (literarnih, muzičkih, likovnih, filmskih i drugih stvaralaca) nisu postojali za javnost. Kada je u pitanju stvaranje kulturnog ambijenta, to je bilo isto kao da su mrtvi. Oni kojima je bio potvrđen status književnika dobijali su članske karte, koje su obnavljali svake godine, a koje su značile mogućnost objavljivanja, društveni status, pravo na finansijske beneficije i pokroviteljstvo partije (Miloradović 2012:113). Sa svoje strane, pisci su bili obavezni da „uzmu aktivno učešće u velikim kampanjama i pothvatima izgradnje zemlje“, u sklopu čega je trebalo „(u) udruženjima organizovati pripremu književnog i kulturnog materijala, pesama za pevanje, inscenacija itd., ekipe književnika koje će po ranije utvrđenom rasporedu, boraviti u toku građenja na pruzi“ (Zapisnik sa sednice plenuma Uprave Saveza književnika Jugoslavije u Beogradu, 25-25 I 1947. Potpisali sekretar Č. Minderović i predsednik I. Andrić).

Zato je predsednik Udruženja književnika Srbije, Oskar Davičo, 28. novembra 1946. uputio predlog sekretaru Saveza književnika jugoslavije Čedomiru Minderoviću, da se od 88 članova udruženja isključi njih 20., a da o sudbini još njih 19 odluči savez. Naravno, ne treba sumnjati, piše Miloradović, da su mnogi, bez stvarnog stvaralačkog pokrića, a u okolnostima siromašnog i nerazvijenog društva, pod krovom Saveza književnika i drugih udruženja umetnika, na elegantan način, rešili svoje egzistencijalne probleme. Nije preterano reći da je životni standard

umetnika u direktnoj korelaciji sa njegovim političkim i društvenim statusom. Država je to tolerisala verovatno računajući da će veliki pritisak na mesta za književničkom trpezom (i drugim sličnim trpezama) sam po sebi biti faktor njihove lojalnosti“ (Miloradović 2012:119). To potvrđuju brojne polemike vođene tih godina čiji smisao nikada nije bilo samo estetsko, nego i ideološko, političko, grupaško i, nadasve, lično razračunavanje. Zato su te rasprave neretko prerastale u malicioznost, klevetanje, potkazivanje i proganjanje.

Opštim planom organizacije formirana su odeljenja za domaći film, sa odsecima za umetnički, dokumentarni film, filmski žurnal, filmski scenario. Propagandu i izvoz filma; za filmove inostrane produkcije, u vezi sa poslovima uvoza i distribucije filmova; za uski film, na poslovima proizvodnje naučnih, nastavnih i kulturnih filmova; i plansko odeljenje sa odsecima za izgradnju filmske proizvodnje i kinofikaciju Jugoslavije. Rad na produkciji filmova nije se mogao sprovesti bez saglasnosti Komiteta, pogotovo ingerencija upravljanja filmskim preduzećem, i bavljenje idejnoestetskim sadržajem i vrednostima produkcije. Komitet je imao i zakonodavnu funkciju na izradi uputstava za rad unutar produkcije kojom su se mogle baviti samo državna preduzeća kao izvršna tela republičkih komiteta za proizvodnju filmova. Ingerencije Komiteta bile su: organizacija snimanja koja je morala biti zasnovana na detaljnim knjigama snimanja i realizovana unutar posebnih filmskih ekipa, nakon konačnog odobrenja scenarija, direktora snimanja, reditelja i nakon kalkulacija i to za igrane filmove po republičkom predlogu odnosno nakon odobrenja liste glumaca i sastava filmske ekipe po predlogu preduzeća i reditelja: ocenom svakog filma pre javnog prikazivanja odnosno odobrenja ili zabranom s pravom zahteva ispravki. Nadležnostima u sporovima između direkcija preduzeća i reditelja i ekipa o čemu je usvojen Pravilnik o pravima i dužnostima preduzeća za proizvodnju filmova kao i nad obrazovanjem kadrova.

Po uzoru na Savezni komitet, organizovane su i republičke direkcije, ali su ingerencije centralnog tela zadržane putem umetničko-stručnih saveta. „Nacionalna filmska preduzeća su morala Komitetu za film da podnose na pregled i saglasnost godišnje spiskove tema za filmove koje će snimati, scenarija za one teme koje su odobrene. Detaljne knjige snimanja za odobrena scenarija, da traže saglasnost za izbor reditelja, glumaca i ekipa, za svaki film pojedinačno. Najzad da se sve što je urađeno daju na pregled cenzornim komisijama. Ceo taj rad je

istovremeno preko svog agitprop aparata kontrolisala i Partija“. Odlukom o formiranju filmskih preduzeća od 15. jula 1946. godine pogoni republičkih direkcija su imenovani u „Avala film“ u Beogradu, „Jadran film“ u Zagrebu, „Triglav film“ u Ljubljani, a 1. jula 1947. godine „Bosna film“ u Sarajevu i „Vardar film“ u Skoplju, a „Lovćen film“ sa sedištem u Cetinju 1. marta 1948. godine. Komitet je 16. jula 1946. godine u Beogradu osnovano i centralno preduzeće „Zvezda film“ sa zadatkom da proizvodi filmske žurnale, dokumentarne i igrane filmove, i da nadgleda izgradnju Filmskog grada u Beogradu. U toj organizacionoj strukturi i međuzavisnosti, naša kinematografija je ostala sve do do 1951. godine. To je period u kome se želelo da se unese nešto više administrativnog reda u filmsku produkciju, pa se umesto stihijnosti i improvizacije uvode normativi.

Posle donošenja Rezolucije Informbiroa, u Beogradu je 7. i 8. marta 1949. godine održana Savezna konferencija o umetničkom filmu, gde je objavljena Rezolucija protiv klevetničke kampanje protiv FNRJ. Razlozi za objavu Rezolucije su pojašnjeni primerima kršenja Sporazuma o kulturnoj saradnji Jugoslavije sa „zemljama demokratskog fronta“ o uzajamnoj razmeni filmova, stručnjaka, i iskustava na polju filmske umetnosti. Proklamovano je da „briga države i Partije“ i „ljubav naroda prema umetničkom filmu“ obavezuju da se ulože sve raspoložive snage“ ne bi li film, kao „moćno sredstvo vaspitavanja i prosvetavanja najširih narodnih masa“, i „najmasovnija umetnost“ mogao da predstavi „što istinitiji i što snažniji izraz revolucionarne stvarnosti“( Film:1949).

U Zaključcima savetovanja o problemima našeg umetničkog filma stoji: „Naši filmski radnici treba da se i dalje nadahnjuju bogatom tematikom naše nove stvarnosti i da nastoje da primene marksistički pogled na svet na filmsku umetnost. Naši radni ljudi s pravom zahtevaju filmove najvišeg kvaliteta, koji izražavaju naš revolucionarni preobražaj i našu socijalističku izgradnju. Naši kadrovi filmskih radnika treba da se uče svemu što se može naučiti iz napredne filmske umetnosti drugih naroda, naročito sovjetske kinematografije. Stvarajući filmove s tematikom iz naše stvarnosti, oni treba da teže za izgrađivanjem našeg sopstvenog filmskog stila, koji će neizbežno nastati na bazi dobrih scenarija, pogodnih za dobre rediteljske i glumačke realizacije. Naš film i po svojoj sadržini i po idejnoj usmerenosti, a tako isto i u pogledu režije i glume-mora biti odraz našeg razvitka, mora imati naš nacionalni

karakter koji odgovara osobenostima našeg revolucionarnog društvenog i kulturnog preobražaja i današnjeg života naših naroda“ (Film:1949).

### ***Fingirano jedinstvo: Savez i republička uduženja***

Kongres Saveza filmskih radnika održan je 5. marta 1950. godine u prostorijama „Avala film“ uz prisustvo delegata svih republika i saveznog preduzeća za proizvodnju filmova Zvezda filma, kao i predstavnika Ministarstva na kulturu i nauku, Saveza književnika Jugoslavije, Saveza novinara, Saveza likovnih umetnika, Saveza kompozitora Jugoslavije, Komiteta za kinematografiju, Vlade FNRJ. Kongres je otvorio Aleksandar Vučo, tada direktor Zvezda filma, koji je obrazložio potrebu osnivanja Saveza filmskih radnika u jednu jedinstvenu profesionalnu organizaciju. Vladislav Ribnikar predsednik Komiteta za kinematografiju rekao je: „Savez koji se danas osniva doprineće korisno daljem razvitku filmske umetnosti, u prvom redu time što će svojom aktivnošću podizati inicijativu i smisao za filmsko stvaranje, i uvereni da će naši filmski radnici-svesni da će njihovo umetničko stvaranje doprinosi ubrzavanju procesa državnog napretka, da doprinosi izgradnji socijalizma u našoj zemlji-umeti da odgovore tim zadacima“ (Filmska kultura:1950).

Kongresu su se obratili Erih Koš u ime Ministarstva za nauku i kulturu, Milan Bogdanović u ime Saveza književnika, Vilko Vintelhalter u ime Saveza novinara, Zuko Džumhur u ime Saveza likovnih umetnika, Nikola Hercigonja u ime Saveza kompozitora Jugoslavije. Vicko Raspor je izneo jedini referat na Kongresu (Raspor 1988: 11-26). Raspor je, inače, bio čovek za koga Dušan Stojanović u predgovoru knjizi V. Raspora „Riječ o filmu“ piše da je „za vreme rata bio partijski ilegalac koji posle rata neće naplatiti nijednu svoju ratnu zaslugu“. Raspor je od 1952. bio glavni urednik časopisa „Film“-uredio 20-tak brojeva-posle A. Vuča, 1956. uređivao filmsku rubriku beogradskih „Književnih novina“ prethodnicu časopisa „Film danas“, koji u našim uslovima odigrao ulogu pariskog „Cahiers du Cinema“-sažeti jezgro buduće mlade filmske kritike koja će objaviti dolazak „novog jugoslovenskog filma“, početkom šezdesetih, osnivač Centra za obrazovanje filmskih radnika, zametka budućeg Instituta za filma koji je isprva trebalo da se zove Eksperimentalni filmski centar-u to vreme „najvispreniji jugoslovenski kritičar“. Čak i njegovi referati o aktuelnim filmskim temama koje je povremeno čitao na raznim javnim savetovanjima

zvučali su drukčije nego kod nas tako brojni zvanični „referati“, jer se unapred znalo da će se od Vicka čuti nešto novo.

Na početku, Raspor konstatuje da se moderna nacionalna kultura jedne suverene i slobodne zemlje ne može danas ni zamisliti bez vlastite filmske proizvodnje i umetnosti. Osvrćući se na saradnju sa Sovjetskim Savezom, Raspor navodi da je davno pre Rezolucije Informbiroa, kada je sovjetski reditelj Abram Rom od 1945 do 1946. godine snimao kod nas film „U planinama Jugoslavije“, preporučivao da svoju filmsku politiku usmerimo u tom pravcu da isključivo sovjetskim filmskim ekipama, podrazumevajući tu i sovjetske glumce, poveravamo snimanje umetničkih filmova u našoj zemlji, a predstavnik Sovexport Filma nam je „savetovao“ da svoju proizvodnju strogo ograničimo na filmske žurnale i nikako da se upuštamo u izradu dokumentarnih i umetničkih filmova, koje je, po njemu, jednostavno trebalo da uvozimo iz Sovjetskog Saveza.

Raspor hvali stav naših rukovodilaca na čelu sa Titom, o opravdanosti njihove vere u sposobnost naših ljudi, o samim tim ljudima i o narodu iz kojeg su potekli, i naglašava da je od 1945. do 1950. godine naša filmska proizvodnja dala već devet gotovih umetničkih filmova; preko 192 dokumentarna filma, oko 40 nastavnih filmova, 193 mesečna filmska pregleda i preko 200 brojeva nedeljnih filmskih novosti, navodeći da bi rezultati bili i veći da nije bilo ekonomske blokade SSSR-sukob Tita i Staljina, što je dovelo do izbacivanja Jugoslavije iz komunističkog informacionog biroa (Informbiro). U tom periodu u svim proizvodnim filmskim preduzećima u zemlji bilo je zaposleno preko 600 filmskih radnika, od 1946. do 1950. vlada FNRJ dodelila je 90 nagrada filmskim radnicima, postojalo je 822 stalnih bioskopskih dvorana sa preko 300.000 sedišta, i 30 putujućih bioskopa.

„Borba mišljenja u procesu formiranja i usvajanja marksističko-lenjinističke estetike, sloboda stvaranja i smelost inicijative, teoretske analize postignutih rezultata-naročito su potrebni danas nama radnicima na polju filmske umetnosti, koji za razliku od svih umetnika kod nas ne možemo da se oslonimo ni na kakvu domaću tradiciju. Gajenje takvih pogleda na probleme i zadatke naše filmske umetnosti, unošenje takvog duha i atmosfere među umetničke filmske radnike, što znači u stvari-na našem umetničkom terenu i širenje tekovina socijalističke demokratije, trebalo bi da bude jedan od glavnih elemenata sadržaja rada Saveza filmskih radnika (Raspor:1988).

U Upravu Saveza izabrani su: Aleksandar Vučo, predsednik; Tanasije-Tasa Mladenović, Josip Kirigin, France Štiglic, Moni Finci, Jovan Bošković, Simo Čolović, podpredsednici; Žorž Skrigin, generalni direktor; Vicko Raspor, Vojislav Nanović, Aleksandar Sekulović, Dragutin Felba, sekretari; Oto Deneš, Miomir Denić, blagajnici; Radoš Novaković, Frida Filipović, Oktavijan Miletić, Fedor Hanžeković, Rudi Omota, Ivan Marinček, Branko Blažina, Pjer Majhrovski, Aco Petrovski, Trajče Popov, Stane Zepetić, Branislav Bastać, članovi Uprave. U Nadzornu komisiju izabrani su: Vjekoslav Afrić, predsednik; Blagoje Drnkov, Miroslav Pejić, Cvetko Ciril, Miodrag Tomašević, Branko Marjanović, Jan Beran, članovi komisije.

Iste godine, 1950., formirana su i republička udruženja: Hrvatsko društvo filmskih djelatnika i Društvo slovenskih filmskih delavcev (oba 7. maja), Društvo na filmskite rabotnici na Republika Makedonija (21. maja), Udruženje filmskih radnika Bosne i Hercegovine, Udruženje filmskih radnika Crne Gore, Udruženje filmskih radnika NR Srbije (4. juna). Na memorandumu potonjeg Saveza udruženja filmskih radnika Jugoslavije, od 18. januara 1980. godine, nalaze se još i Udruženje filmskih radnika Kosova, Udruženje filmskih glumaca Srbije, kao i Udruženje filmskih radnika Vojvodine.

### ***Radničko samoupravljanje sa direktorom u ulozi producenta***

Filmska produkcija je krenula putem samoupravljanja. Institucije filma su rekonstruisane, a film nanovo definisan kao nova umetnička i privredna grana. Odlukom o osnivanju Saveza filmskih radnika od 5. marta 1950. godine, uveden je slobodni status za filmske stvaraoce. Osnivanjem Saveta za nauku i kulturu Vlade FNRJ, 24. maja 1950, godine, u okviru kog je postojao Odbor za kinematografiju Ministarstvo za nauku i kulturu prestalo je da postoji, a poslove Cenzorne komisije preuzela je Komisija za pregled filmova.

Najznačajnije institucionalne odluke odnosile su se na decentralizaciju administrativnog usmeravanja i organizovanja proizvodnje filmova. Donošenjem prvog akta samoupravljanju Osnovnog zakona o upravljanju državnim privrednim preduzećima i višim privrednim preduzećima, 27. juna 1950. godine, omogućeno je poslovno osamostaljivanje filmskih preduzeća, a usvajanjem Uredbe o osnivanju, zadacima i radu privrednih udruženja, 20. decembra 1950. godine, i stvaranje

platforme za njihova okupljanja i udruživanja. Početkom 1951., 6. januara, održana je Osnivačka skupština Udruženja filmskih preduzeća, čime i formalno započinje proces samoupravnog organizovanja. Ukazom o reorganizaciji Vlade FNRJ od 7. aprila 1951. godine, poslovi iz nadležnosti Komiteta za kinematografiju prenose se na Savet za kulturu Vlade FNRJ, koji je, izglasavanjem novog Ustavnog zakona o osnovama društvenog i političkog uređenja FNRJ i saveznim organima vlasti, 13. januara 1953. godine prestao da postoji. Ukidanjem Komiteta za kinematografiju i ostalih administrativnih organa po republikama 1951. godine, praktično je okončan jedan period u razvoju jugoslovenskog filma. Te godine snimljeno je 5 igranih filmova, 71 dokumentarnih, 52 filmska žurnala. U radnom odnosu bilo je 1761 lice, i prvi put 400 slobodnih filmskih radnika.

Nakon 1951.godine usledila je nova faza razvoja jugoslovenske kinematografije-decentralizacija, liberalizacija, finansiranje proizvodnje, intervencije u procese proizvodnje filmova—pre je bilo pitanje implementacije tih ideja za adekvatniju kontrolu filma preciznim instrumentima. Period od 1951. do 1956. godine, Volk određuje kao vreme formiranja fizionomije filmskih kuća, a posebno lika producenta u svojstvu direktora preduzeća: „Ako se uopšte može govoriti o nečem tipičnom u organizacionoj strukturi domaće kinematografije, onda su to producenti koji potpuno preuzimaju od rasformiranih administrativnih organa kormilo našeg filmskog broda u svoje ruke, pa se okruženi čitavim štabovima savetnika, postaju do te mere jaki da sami sebe počinju smatrati zaštitnicima društvenih interesa u proizvodnji i stvaraocima ukusa i morala posebnog i specifičnog za domaći film (...). Ali za razliku od prvih posleratnih godina, on nije samo dobar ambiciozan činovnik već i barometar raspoloženja za svaki trenutak posebno, i vidovnjak da predoseti šta u kojem času valja da se snimi. Samo u jednom nikad nije bio siguran—da razlikuje kič od istinske umetnosti“ (Volk 1966:291).

Volk odlično uočava posledice toga, od kojih jedna podseća na naše dane: lutanje u repertoarskoj politici i nemogućnost da se utvrde njeni principi važeći za jedan duži period, i preko 500 otkupljenih scenarija za koje su isplaćeni milioni bez nade da će ikada biti ekranizovani. Ovde treba pridodati da su tome u znatnoj meri pridoneli umetnički selektori i dramaturzi kao neposredni izvršioци producerske politike, koji su s vremena na vreme poželeli da zadovolje lične ambicije, tj. prodaju svoj scenario, i dobiju režiju filma pa su tuđa scenarija sekli i prekrajali što je vodilo

neuspehu filma; danas toj skupini se pridodaju glumci, sami producenti, njihove žene i devojke, sinovi, bratanci i bratanice, rođaci itd-a sve po principu burazerske filmske proizvodnje.

Kako bi današnji scenaristi poželeti takvu situaciju! Kad se u nedostatku posla, da bi preživeli, bave prepravkom stranih serija, osmišljavanjem kvizova i rijaliti programa i ostalim propratnim scenarističkim poslovima, rade u marketinškim agencijama kao frilenseri. U situaciji kad na konkursu od 100 prođe 5 scenarija i filmova, od posla scenariste može da živi 0,5 odsto diplomiranih dramaturga koji rade sve što im se ponudi, a kad uđu u neke scenarističke timove za snimanje serija (u raznoraznim svojstvima), koji se formiraju na bazi lobija i interesnih grupa, oseće se da su donekle na svom terenu.

Volk zaključuje da period od 1951. do 1966. karakteriše kriza poverenja, neusaglašavanje interesa producenata, pisaca reditelja i drugih saradnika, tj. da nije ostvaren princip-ateljei (fabrike) filmskim radnicima. Do 1960. godine sprovedeno je uvođenje načela i prakse radničkog samoupravljanja u sve faze filmske proizvodnje i distribucije. Prve promene koje su usledile nakon donošenja „Zakona o samoupravljanju“ 1950. godine ticale su se decentralizacije tri glavna područja filmske delatnosti. Filmska proizvodnja je uvrštena u kategoriju privrednih delatnosti sa „posebnom kulturnom važnošću“, filmska trgovina je svrstana u sektor domaće i međunarodne trgovine, a filmska distribucija i prikazivanje uvršteni su u grupu „uslužnih delatnosti opštinskog tipa“ (Kosanović: 1985).

Filmska proizvodnja je uključivala sva preduzeća za proizvodnju filmova (filmske studije) koja su upravljala društvenim privrednim resursima za proizvodnju samih filmova, uključujući i potpisivanje ugovora sa filmskim umetnicima i radnicima. Ova preduzeća su postajala vlasnici završenog filma. Preko republičkih udruženja, preduzeća su se u decembru 1950. organizovala u privredno udruženje filmskih preduzeća Jugoslavije. Inače, udruženja filmskih radnika bila su utemeljena u svakoj od šest republika, a zajedno su činili Savez filmskih radnika Jugoslavije.

Savez je uključivao filmske reditelje, scenariste, snimatelje, kompozitore, njihove umetničke asistente; asistente reditelja, kamermane, asistente scenografa, tehničare zvuka, kostimografe, montažere, saradnike producenta. Oni su bili jedina kategorija filmskih radnika koja je bila oslobođena direktnog zapošljavanja u tehničkim i producentskim preduzećima, i ostavljeno im je pravo pregovora oko

ugovornih pojedinosti realizacije pojedinačnih scenarija i filmskih projekata s filmskim studijem. Po Danijelu Guldingu, cilj ovoga bilo je oslobađanje viška birokratskog tereta, racionalnije upravljanje i ekonomičnije iskorišćavanje tehničkih i umetničkih filmskih resursa, maksimalno skraćivanje vremena između stvaranja scenarija i dovršavanja filma: „Slobodna udruženja umetničkih filmskih radnika mogla su ulaziti u nove ugovorne odnose, sa svojim propratnim i dodatnim honorarima, tentijemama i mesečnim platama“ (Goulding 2004:33-38).

Samoupravljanje, međutim, tada nije funkcionisalo u punom obimu. Produkcija je 1950-ih zavisila od filmskih subvencija, koje je dodeljivao centralizovani Državni filmski fond; novoformirane republičke i savezna privredna komora u kojima su sedeli kadrovi KP su ograničavale filmske producente kojima su oni krojili kapu, zapravo direktori preduzeća bili producenti filmova. Međutim, u javnim diskusijama i dalje je isticana kritika posebno na račun decentralizacije i finansiranja proizvodnje. U jednoj od njih od maja 1953. u okviru Socijalističkog saveza radnog naroda Srbije (SSRNS), podela se rasprava o domaćoj kinematografiji-u kojoj su učestvovali Mitra Mitrović, Oskar Davičo, Milan Đoković i Radoš Novaković-Dobrica Ćosić je konstatovao: „Svaka republika ima svoje posebno filmsko preduzeće. Ovo svakako predstavlja rasipanje i razbijanje ionako malog broja filmskih stručnjaka, a, s druge strane, predstavlja i rasipanje materijalnih sredstava. Jedno filmsko preduzeće, sa najboljim filmskim stručnjacima sa koncentrisanom tehnikom-bilo bi sasvim dovoljno za našu zemlju (Ćosić 1953:5).

Od 1953. u radu Saveza filmskih radnika Jugoslavije nameću se nekoliko problema, naročito oni oko iznalaženja podesnih formi za organizaciju domaće kinematografije, zatim uvođenje filmskih radnika u organe upravljanja i mnogobrojna staleška pitanja. Razne komisije i plenumi redovni i vanredni, iz dana u dan, iz godine u godinu pišu stranice velikih i malih elaborata koje su čitave delegacije podnosile sindikatima, opštinama, republičkim savetima za kulturu, zakonodavnim telima. Uzalud, jer kad god se pojavila neka zakonska ili pravna norma, u njoj je bilo veoma malo onog što su sineasti predlagali. Od tog vremena postepeno se razilaze interesi filmskih radnika i producenata. I skoro uvek na štetu filmskih radnika. Tako, na primer, prilikom diskusije o sprovođenju u život predloga o fuziji beogradskih filmskih preduzeća, filmski radnici su bili dovedeni pred svršen čin i trebalo je samo da se saglase s onim što je unapred utanačeno sa producentima. Nije bilo

predviđeno njihovo Ne, ali je ono ipak dobilo svoju formu u posebnom dokumentu Udruženja filmskih radnika Srbije (Volk 1966:293).

### ***Statusno izjednačavanje slobodnog filmskog radnika i stalno zaposlenog***

Objavljivanjem „Osnovnog zakona o filmu“ 18 aprila 1956, krunisan je pravni razvitak, jer od te godine filmska delatnost po prvi put dobila svoje pravno utemeljenje, a filmski stvaralac svoj status u odnosu na institucije i društvo. U Zakonu je i dalje sačuvana dihotomija, koja je organima vlasti obezbeđivala slobodu od pravnih odredbi. Tako je član 4 naglašavao kako se zajamčuje sloboda umetničkog stvaranja u filmu, a već član 7 definiše da je za javno prikazivanje filmova potrebno odobrenje nadležnog organa. Ovim zakonom je filmskim radnicima bilo i formalno priznato pravo na upravljanje proizvodnjom u vreme trajanja njihovog angažmana sa pojedinim preduzećima. U praksi to je bilo teško izvodljivo jer se redovno događalo da su u određenim periodima mnogi filmski radnici bili van produkcije pojedinih preduzeća, pa tako i nisu mogli da učestvuju u izboru za organe radničkog samoupravljanja. Ni primena principa dohotka u filmskoj proizvodnji i formiranje ekonomskih jedinica u ekipama nisu suštinski rešili pitanje uključivanja slobodnih filmskih radnika u organe centralnih radničkih saveta preduzeća.

Tek donošenjem Ustava iz 1963. i primenom njegovog člana 14 (Radni ljudi koji ličnim radom samostalno vrše kulturnu, profesionalnu ili drugu sličnu delatnost imaju u načelu isti društveno-ekonomski položaj i u osnovi ista prava i obaveze kao i radni ljudi u radnim organizacijama) otvara vrata „integraciji interesa“ slobodnih filmskih radnika i onih u stalnom radnom odnosu. Ipak on, u celini gledano, označava primetan napredak. Industrijska delatnost je izdvojena od stvaralačkog i producenškog rada. Prava i status članova Saveza i republičkih udruženja filmskih radnika kojima je, uz ugovor o delu, u trajanju od najmanje šest meseci ili angažmanom za najmanje dva filma, dozvoljeno je da budu birani u sve organe samoupravnog rukovođenja filmskim kućama, ukoliko se za vreme izbora samoupravnih organa nalaze u ugovornom odnosu. Odredbama zakona su regulisani i snimanje koprodukcionih filmova, promet sa inostranstvom, zaštita domaćeg filma itd.

Zakon je predvideo budžetsko finansiranje filmske proizvodnje i stvorio mogućnost prelaska preduzeća na samofinansiranje, budući da je regulisao ukidanje sistema državnih subvencija za film u korist sistema poreza (17-25 odsto) na bioskopske ulaznice, koji je, u najvećem delu, trebalo da bude upotrebljen za pomoć filmskoj proizvodnji, što je dosta značilo u tržišnoj strukturi filmske proizvodnje, jer su filmski studiji delimično upućeni na finansiranje iz zarada filmova. Mere finansiranja bile su usmerene ka racionalizaciji filmske proizvodnje i povećanje njene efikasnosti, a set izmena se odnosio na izmene ekonomske i administrativne funkcije, a potom i donošenje nekoliko odluka kao npr. Odluka SIV-a o raspodeli ukupnog prihoda preduzeća za prikazivanje i promet filmova od 15. juna 1957. godine o kontinuiranom finansiranju filmske proizvodnje i daljoj kinifikaciji; Odluka od 26. novembra 1958. kojom je rediteljima, scenaristima, glavnim snimateljima, kompozitorima, scenografima, profesionalnim filmskim glumcima, glavnim crtačima i animatorima priznato zvanje filmskog umetnika, pošto je prethodno Zakonom o autorskim pravima, od 28. avgusta 1957., po prvi put, rediteljima, piscima scenarija, kompozitorima i glavnim snimateljima, to pravo priznato i regulisano.

Revidiranjem „Osnovnog zakona o filmu“, 1962. godine stvorene su mogućnosti kinematografijama republika da se „samostalno ali kao integralni deo jugoslovenske kinematografije, razvijaju shodno svojim istorijskim i nacionalnim uslovima, kao i umetničkim, materijalnim, tehničkim i kadrovskim potencijalima“ (Kuzmanović-Janković: 1998). Sistem se razvijao kroz tri faze: fazu organizovanosti na saveznom nivou koja je trajala do 1962. godine, tj. do ukidanja Saveznog fonda za unapređenje kinematografije; fazu organizovanosti po republikama koja je trajala do 1970; i fazu organizovanosti po republikama i pokrajinama koja je počela od 1971. godine. Prema sistemu finansiranja, razvoj jugoslovenske filmske produkcije podeljen je u četiri faze: 1. Faza budžetskog finansiranja (1947-1956)-bespovratno ulaganje sredstava iz državnog ili republičkog budžeta u proizvodnju određenog broja filmova od interesa za državu (na finansijski efekat ne utiču zakoni tržišta); 2. Faza finansiranja preko Saveznog fonda, tj. prividnog samofinansiranja (1957-1962)- u filmsku proizvodnju ulaže se na osnovu ostvarenog rezultata filmskog proizvoda kao robe koja neposredno zavisi od zakona ponude i potražnje, od sistema tržišta (a ne filmskog proizvoda kao, u osnovi, kulturnog i umetničkog dobra); 3 Faza finansiranja preko republičkih fondova (1963-1968)- zakonskom regulativom stvaraju

se sredstva iz kojih se potom, u odnosu na raspoloživi obim sredstava mora da ostvari na tržištu; 4 Faza finansiranja sistemom slobodne razmene i sredstava (od 1969)- delatnosti kinematografije jesu deo ukupnih delatnosti kulture, koja se finansira po utvrđenoj stopi iz bruto dohotka zaposlenih sistemom slobodne razmene rada i sredstava“ (Kuzmanović-Janković 1998:69).

Filmska proizvodnja je, uprkos rastu tržišta, između 1957. i 1960. godine počela da beleži deficit. Krajem šezdesetih godina, gde postoji izrazitiji pomak ka većoj republičkoj autonomiji u organizaciji i finansijskoj raspodeli, finansiranje filmova je u delimičnom obimu preusmereno na druge izvore republičkog finansiranja gotovo tri četvrtine-i preduzetničkih izvora. Nova organizacija društvenog upravljanja filmom regulisana je revizijom Osnovnog zakona o filmu iz 1968. godine, tj. usvajanjem prečišćenog teksta Zakona od 24. jula 1968. godine i stupanjem u svim svojim odredbama na snagu 1. januara 1969. godine. Zakon kojim je uređen još jedan stepen decentralizacije u funkcionisanju produkcije rađen je na temeljima zakonske promene iz 1965., po kojoj se preduzeća za proizvodnju filmova u pravima i obavezama izjednačavaju sa preduzećem za pružanje tehničkih usluga. Promene iz 1965. godine bile su deo širih legislativnih izmena koje su nastupile sa privrednom reformom, uvođenjem mera iz 1964. iz jula 1965. godine. Tada je filmska proizvodnja označena kao ekonomska delatnost. U procesu koji je započeo 1962. godine tokom koga je celokupna filmska delatnost postepeno prelazila u nadležnost republika usvojeni su i republički zakoni o filmu kojima se, između ostalog, regulisalo finansiranje filmske produkcije.

Dakle, u periodu 1963-1968, fazi finansiranja preko republičkih fondova kada filmska proizvodnja zvanično postaje ekonomska delatnost, gde tržište određuje uspešnost filma, razvijaju se plodne rasprave o položaju slobodnog filmskog umetnika. Produblivanje nesporazuma između filmskih radnika i producenata koje se osećalo u svim bitnim pitanjima našeg filmskog razvitka, ali čini se posebno početkom 1960-ih, 1962. pod pritiskom filmskih radnika da se paralelno sa smanjivanjem broja proizvodnih preduzeća i koncentracijom opreme izvrše i organizacione promene u producentским kućama, ponovo aktualizovano pitanje upravljanje producentским kućama i uključivanje slobodnih filmskih radnika u radne organizacije. Tako je pod udar došao i sam slobodni status filmskih radnika, čemu se kategorički protivio Savez filmskih radnika Jugoslavije smatrajući da koncentracija

filmskih preduzeća u osnovi ne menja proizvodne odnose, s obzirom da mogućnost zapošljavanja nikad nije zavisila od broja filmskih preduzeća već od obima proizvodnje.

Tako u pripremnom materijalu Saveza za film Savezne privredne komore izrađenom u julu 1963. godine, u odeljku o specifičnim problemima, stoji: „Koncentracija proizvodnje otvara problem i potrebu za preispitivanjem opravdanosti slobodnog statusa filmskih radnika. U uslovima koncentracije, odnosno smanjenja broja preduzeća, mogućnost angažovanja, a time i održavanja slobodnog statusa, dovedena je u pitanje. Ako se zna da većina nesporazuma i nezdravih odnosa proizlazi baš iz ovakvog statusa, to se nameće potreba za pronalaženjem takvih rešenja, koja bi filmskim radnicima na jedan elastičan i određen način omogućila uključenje u proizvodnju. Na taj način bi se rešili i njihovi problemi, kao: učešće u upravljanju preduzećima, pravilniji odnos u internoj raspodeli i druga pitanja koja proizlaze iz njihovog nerešenog stausa“( Volk 1966:294). Upravo su kroz slobodni status do maksimuma razvijeni sloboda umetničkog stvaranja, inicijativa filmskih umetnika i njihovih saradnika, zainteresovanost da se na osnovu umetničkih i radnih afiniteta slobodno formiraju ekipe, mogućnost za rad filmskih umetnika.

Ali bilo je i drugačijih razmišljanja. Dušan Stojanović u jednom razgovoru u redakciji časopisa „Filmska kultura“, 1965. godine, govori o tome da „i danas u filmskim preduzećima caruju u suštini birokratski oblici formiranja repertoara, njegove kontrole, pa i u upravljanju: „Još imamo umetničke savete, umetničke direktore, umetničke saradnike, savete i savetodavce; imamo još, izvan i iznad proizvodnje i filmsku cenzuru“ (Stojanović 1965:61-124). A Rudolf Sremec je još eksplicitniji, i njegov iskaz je na tragu idealne definicije samostalnog filmskog umetnika. On naglašava da umetnik stvaralac da bi mogao biti potpuno angažovan, mora biti oslobođen i slobodan. Ali klima u kojoj žive filmski radnici pogoduje da se sve više može govoriti o frustraciji, eskapizmu i dezintegraciji. Filmski stvaralac mora da ima isti status kao književnik ili muzičar. Sremec pita zašto bi se filmski radnik uopšte bilo s kime udruživao: „Servisi s kamerama i ostalom tehnikom, servisi s nekoliko računovođa, to može da reši stvar, s tim da jedini organ direktivne kontrole bude javni tužilac, a jedini filter do novca grupa stručnjaka za scenarije i film uopšte“(Sremec 1965:61-124).

***Renovacija modela: samostalne filmske radne zajednice, ali ako je moguće, bez diletanata!***

Na VII Kongresu filmskih radnika Jugoslavije u Kranju 20. i 21. marta 1971. godine, Aleksandar Petrović, u uvodnom referatu, glavni razlog za to nalazi u protekcionizmu, koji se javio kao posledica neadekvatno postavljenih i nedovoljno razvijenih samoupravnih odnosa u većini filmskih preduzeća, a specijalno u onima koja su pravila ovakve krupne greške, filmski radnici skoro da i nisu bili zastupljeni u organima upravljanja (A. Petrović: 1993). Samoupravljanje je bilo svedeno na nekoliko administrativnih i komercijalnih službenika, koji su, mada njihovo učešće u procesu produkcije jednog filma, izraženo u procentima nije moglo da bude veće od desetak posto, u samoupravnim i upravnim organima zauzimali celokupan prostor. Samim tim, visokom stručnom filmskom, umetničkom i tehničkom osoblju, koje u svojim redovima okuplja Savez filmskih radnika Jugoslavije, bilo je uskraćeno pravo na samoupravljanje. Tako je došlo do paradoksalne situacije da filmski umetnici i tehničari, od čijeg rada pretežno zavisi uspeh ili neuspeh filmske produkcije i koji bi, na osnovu ustavnih normi trebalo da čine osnovu samoupravnih organizama filmske produkcije, budu isključeni iz njih. Petrović skida odgovornost sa slobodnih filmskih umetnika: „Već godinama, rezultatima našeg rada raspolažu oni koji su samo u malom procentu učestvovali u njihovom ostvarivanju, tj. administrativno osoblje. Zbog toga, kada se raspravlja o krupnim slabostima jugoslovenske filmske produkcije na organizaciono-proizvodnom planu, mi s pravom možemo da kažemo da za njih nismo uopšte, ili samo vrlo malo odgovorni (A. Petrović: 1993).

Filmski radnici pokušali su da ovu situaciju poprave stvaranjem samostalnih filmskih radnih zajednica koje predstavljaju neku vrstu filmskih kooperativa, i u kojima je, s obzirom na organizacionu šemu ovih zajednica, samoupravljanje adekvatno postavljeno-ovakve zajednice ostvarene su u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani i Skoplju. Da bi se, dakle, uspostavila bilo kakva ozbiljnija perspektiva daljeg proizvodnog napretka domaćeg filma, treba iz osnova izmeniti strukturu organizacije proizvodnje, što znači uspostaviti samoupravljanje na osnovama koje će omogućiti da u njemu učestvuju učesnici u procesu proizvodnje-filmski radnici, umetnici, tehničari, organizaciono i finansijsko osoblje itd.-srazmerno svome doprinosu i značaju koji imaju u procesu filmske proizvodnje. S druge, strane,

potrebno je u poslovanju zavesti stručne norme, i na stručna mesta postaviti stručnjake.

Centar filmskih radnih zajednica okupljao je autore koji nisu imali mogućnost da rade u „Avala film“ iz nekoliko razloga. Prvo, „Avala film“ je krenula da se sve više okreće koprodukcijama, drugo, malo je davala prostora umetnicima sa izrazitim autorskim pristupima. Centar je funkcionisao po principu organizacije udruženog rada. O programu je odlučivao radnički savet sastavljen od samostalnih filmskih radnika i umetnika. Pored Saveta delovali su i radna zajednica i Poslovni odbor, opet sačinjen iz redova filmskih radnika i umetnika. Članovi ekipe okupljene oko projekta, unutar Centra filmskih radnih zajednica, radili su na učešće. Tačnije, dobijali bi minimalnu naknadu kao honorar, ali bi zato sticali mogućnost da nakon plasmana filma dele prihod koji film zaradi prema utvrđenim procentima. Zabeleženi su i slučajevi kada bi autori zarađivali i po nekoliko puta veće honorare koje bi inače dobili u velikim producenčkim kućama. Međutim, ukoliko film ne ostvari zaradu, svako od članova ekipe ostaje na dobijenoj akontaciji. Filmovi bi ostvarili zaradu veću od uloženi sredstava za projekat, deo zarade bi odvajali u Fond za rizik i proizvodnju novih filmova. Ukoliko bi film bio zabranjen za javno prikazivanje, ekipa koja ga je realizovala ostaje na minimalnoj akontaciji. Ovakav sistem omogućavao je autorima i saradnicima potpuni uvid u proizvodnju, ali i davao motivaciju. Praktično od njih samih je zavisilo koliko će film biti uspešan i autori sada postaju apsolutno svesni, da je na njima ne samo da realizuju projekat već i da preuzmu odgovornost. Centar filmskih radnih zajednica je u svoje delatnosti uvrstio i distribuciju, uvoz i izvoz filmova, filmske opreme i materijala i time zaokružio čitav proizvodni proces.

Ali Petrović, s ovim u vezi, ukazuje na jednu „izrazito negativnu pojavu“ kao posledicu svođenja proizvodnih preduzeća na administrativne ćelije, to jest isključivanja filmskih stručnjaka i umetnika, kako iz njihovih organizacionih, tako isto i iz samoupravnih tela, a s obzirom na nedovoljno konstituisane oblike samostalnih filmskih radnih zajednica: „Pojavio se niz filmova koje su proizveli diletanti i koji su, razume se, i predstavljali diletantska dela“ (A. Petrović: 1993). Ova pojava je, po Petroviću, najuočljivija u republici Srbiji. Ona je tu imala najpogubnije posledice (pošto je srpska produkcija tada sačinjavala oko 50 odsto jugoslovenske filmske produkcije). Nju su u Srbiji jednim delom uslovlili i instrumenti tzv. „Otvorenog fonda“, čije je postojanje u početku delovalo pozitivno, jer je omogućilo razbijanje

monopola. S druge strane, pojava ovih diletantskih dela javila se kao posledica spremnosti izvesnih privrednih i društvenih organizacija da sa svoje strane pomognu razvitak domaćeg filma, i nespremnosti većeg dela naših producentskih organizacija da iskoriste i na pravilan način kanališu te njihove intencije. Umesto toga, dozvoljavamo da ovaj neočekivani i dobrodošao izvor sredstava finansiranja domaćeg filma, osvoje neodgovorni ljudi i diletanti. Pošto su ti diletantski filmovi, kada su već jednom bili proizvedeni, imali pravo da konkurišu za sredstva „Otvorenog fonda“ za pomoć domaćoj filmskoj produkciji, taj Fond je, razume se, dobrim delom upropašćen. Tako se došlo do toga da na jednoj strani rade diletanti i to čak često i u dobrim uslovima, a da na drugoj, sposobni autori i stručnjaci nemaju ni osnovne uslove za rad.

U jednom svom drugom tekstu iz 1971. godine, Petrović piše o karikaturalnoj, grotesknoj predstavi o autorskom filmu-koja karakteriše našu kinematografiju i u 21. veku i široko primenjuje u konkursima i žiriranju Filmskog centra Srbije- po kojoj se smatra da je autorski film sloboda za diletante, pa čak i sloboda za neku vrstu malverzatora: „Mi smo na osnovu neke društvene i estetske legitimacije koju je film naš vredan uspeo da stvori, lansirali u filmsku produkciju čitav niz ljudi koji ne da nisu pravili autorske filmove, nego su pravili filmove čiji je cilj bio zarađivanje novca za njih lično. Mi nismo stvorili autorsku kinematografiju, već smo stvorili 'sitnopiljarsku' kinematografiju. Da budem precizniji, mi smo, u stvari, prenoseći rezultate rada nekih autora na čitavu filmsku situaciju, dali pravo izvesnim ljudima, koji su vrlo sumnjivim putevima uspeali da stvore finansijske mogućnosti za sebe, da snimaju filmove bez obzira da li su za to kvalifikovani, pod maskom da svako treba da ima slobodu da se izrazi, a istovremeno smo onim drugim ljudima, koji nisu hteli da ulaze u takve sumnjive finansijske mahinacije, a koji su praktično stekli legitimaciju, i ekonomsku, ekonomskim rezultatima svojih filmova, i umetničku, manje ili više uspelim delima; mi smo tim ljudima uskratili mogućnost da se iskažu, dakle, mi smo pravu autorsku kinematografiju praktično likvidirali ili bacili u senku, a pustili tu 'sitnopiljarsku' da cveta (A. Petrović 1993:27-33).

Oštroj krizi srpske kinematografije doprinela je i nespretna i brutalna podela bivšeg jedinstvenog fonda republike Srbije, na fondove uže Srbije i pokrajina. U drugim republikama situacija je bila nešto bolja. To naročito je važno za republiku Hrvatsku. U Hrvatskoj je, na primer, Fond za finansiranje domaće produkcije doneo

odredbu po kojoj se praktično pomoć uslovljavala zahtevom da glavni autori filma budu sa teritorije Hrvatske. Takva odredba ne postoji u Pravilniku finansiranja nijedne evropske nacionalne filmske produkcije. I mada je Savez filmskih radnika jednoglasno stao iza zaključaka da se uvede jedinstven kriterijum za stimulisanje prikazivanja domaćeg filma na čitavoj teritoriji Jugoslavije, i odredbe po kojima se bioskopi oslobađaju od doprinosa za Filmski fond, kada prikazuju domaći film, to je sprovedeno samo u republici Hrvatskoj. Na taj način stvoreni su nejedinstveni ekonomski kriterijumi u oblasti eksploatacije domaćeg filma, ili tačnije rečeno, razbijeno je jedinstveno tržište, što je direktno suprotno Jugoslovenskom ustavu.

Zanimljivo je da je VII Kongres filmskih radnika Jugoslavije održan iste godine i istog meseca kada je na Pravnom fakultetu u Beogradu održana rasprava o ustavnim amandmanima u kojoj je profesor Mihailo Đurić, između ostalog, rekao: „Trebalo biti načisto s tim da je Jugoslavija danas gotovo samo geografski pojam, budući da se na njenom tlu ili, tačnije, na njenim razvalinama, i to pod maskom doslednog razvijanja ravnopravnosti između naroda koji žive u njoj, uspostavlja nekoliko samostalnih, čak međusobno suprotstavljenih nacionalnih država. To je činjenica kojoj treba smelo pogledati u oči“ (Đurić:1971). Presudom Okružnog suda u Beogradu, 17. jula 1972. godine, Đurić je osuđen na kaznu strogog zatvora u trajanju od dve godine.

### ***Manager-parazit: novi posrednik između filmskog autora i producenta***

Republičkim zakonima o filmu od 8. jula 1971. godine, finansiranje je regulisano usmeravanjem sredstava na Republičke zajednice kulture, čime je legislativno potvrđen prestanak postojanja monolitnog saveznog administrativnog nadležstva nad jugoslovenskom kinematografijom. Sredstva i ulaganja Republičke zajednice kulture postala su najznačajnija pomoć društva kinematografiji. Mehanizam raspodele sredstava za potrebe kinematografije je, uz manje modifikacije, ostao isti. Ukupna sredstva su usmeravana na pomaganje proizvodnje filmova (oko 90 odsto), i unapređenje ostalih vidova kinematografije (oko 10 odsto). Sredstva za pomaganje proizvodnje filmova su usmeravana na stimulaciju dugometražnih (80 odsto) i kratkometražnih filmova (20 odsto), a proizvođači koji su ispunjavali uslove predviđene Zakonom o kinematografiji mogli su da dobiju

društvenu pomoć po različitim osnovama, kao što su naknada za izvršeni program, usaglašeni program proizvodnje od posebnog društvenog interesa, stimulacije kvaliteta, izvoza, gledanosti, debitiranja i dr. (Kuzmanović-Janković 1998:65-80).

Proces je završen punom nadležnošću republika i pokrajina koja je nastupila usvajanjem „Zakona o jedinstvenoj klasifikaciji pojedinih delatnosti“, 13. februara 1976, i Odluke od 30. juna 1976. godine kojom je filmska delatnost svrstana u sektor kulture, umetnosti i informacija. Ova klasifikacija bila je akt prilagođavanja novim i složenim oblicima samoupravljačkih mehanizama i odgovornosti, uspostavljenih nakon donošenja revidiranog Ustava iz 1974. godine, i Zakonom o udruženom radu iz 1976. godine.

Po Zakonu o finansiranju kulture i o Zajednicama kulture, osnovni izvori prihoda bili su republički doprinos iz ličnih dohodaka od autorskih prava, savezni porez na promet robe na malo, republički filmski doprinos, deo saveznog poreza na promet robe na malo, i drugi prihodi kao što su otplata datih kredita, kamata na oročena sredstva, krediti, a od 1973. izvori prihoda crpeli su se od doprinosa za kulturu i ličnih dohodaka organizacija udruženog rada (OUR).

U ovoj fazi pojavljuje se i privatna inicijativa koja se, uglavnom, svodila na formiranje Filmskih radnih zajednica (FRZ) koje su mogle da se bave svim delatnostima kinematografije, ali domet je bio ograničen, jer privatna preduzeća još nisu bila ojačana da bi u dovoljnoj meri finansirala filmske projekte. Doduše, tu privatnu inicijativu u nekom skraćenom obliku vidimo već početkom pedesetih godina sa osnivanjem UFUS-a tj. praktično njegovog preduzeća za proizvodnju filmova. Osvrćući se na Informativni bilten koji je izdavalo Udruženje filmskih proizvođača i Savez Filmskih radnika i filmografiju, Raspor, slično kao i Aleksandar Petrović u svom referatu na VII Kongresu Filmskih radnika Jugoslavije 1971. godine, piše, okomljujući se uglavnom na „Avala-film“, da po šest filmova godišnje rade upravo oni „autori“ kojima se filmovi po dva puta „vraćaju sa cenzure ili im prolaze kroz užicu od igle, ili im se puštaju glatko naprosto zato jer nisu ništa rekli, pa nema razloga ni da budu zabranjeni“. A ispod imena takvih autora naćićete uvek isto ime: 'organizatora snimanja' ili 'direktora ekipe', managera, nove pojave u našoj filmskoj industriji, koji zarađuju više od bilo kojeg filmskog radnika u ovoj zemlji, jer on je taj koji 'namešta' posao, i čim 'obogati' jedno preduzeće sa dva-tri loša filma, odmah prelazi u drugo s jednakim oduševljenjem dočekan. Uz filmskog producenta, pojavio se tako još jedan

posrednik između filmskog autora i filmske tehnike, posrednik između filmskog autora i producenta, u stvari, nesocijalistički, parazitski tip koji ne bi mogao postojati kad bi naši producenti kao osnovni kriterij u ocenjivanju autora imali kvalitet ostvarenog dela, i kad bi filmski radnici isključili iz svoje sredine onakve nesposobne autore kojima su takvi manageri isključivo sredstvo da se održe na jednom umetničkom poslu za koji nemaju ni znanja ni talenta“ (Raspor 1988: 199-208).

Raspor ovde uočava nešto što podseća i na naše dane. Naime, piše Raspor, producent reditelja-s kojim je sklopio ugovor kao s rediteljem dokumentarnog filma, pa mu je priznao i honorar koji odgovara toj funkciji-pošalje na teren da snimi dokumentarni film, tj. film koji bi trebalo da bude „umetnički“. Onda reditelj dokumentarnog filma donese s terena četiri stotine efektivnog, ali ne i efektnog, materijala i to zalepi bez koncepcije i emocije, kao što ga je i snimio bez koncepcije i emocije, pa se onda na takvu robu bez vrednosti udari etiketa dokumentarnog filma. Jasno je da ta ista etiketa postaje onda pretesna za normalne dokumentarne filmove koji su pravljene s umetničkom vrednošću-pa se zato takvi filmovi i promovisu u rang umetničkih filmova. „Otkrili smo još jedan žanr kratkometražnog filma koji ne postoji nigde u svetu, a to je upravo onaj žanr koji nikome u svetu, pa ni nama ovde, nije potreban, jer umesto da bude dokumentarni film bez umetničkih pretenzija, što je besmislica, takav film mogao bi, da je tako pravljene, da bude normalan nastavni, kulturno-prosvetni ili neki drugi film“(Raspor, 1988:201). Pokazalo se, zaključuje Raspor, da mi producenta nemamo: ono što se danas kod nas zove tim zvučnim imenom, u stvari je samo (nepotreban) posrednik između filmskog stvaraoca i filmske tehnike. Najidealnije bi bilo kad bi se pojavio producent Grirsonovog tipa-čovjek sa ličnim i poslovnim poštenjem, dovoljno jak da najuri autore-biznismene i 'managere', i u našim uslovima dovoljno stručan i autoritativan da okupi oko sebe najkvalitetnije radnike.

Raspor navodi slučaj preduzeća „Slavija“ koje je nešto tako pokušalo 1956. godine, što je osujećeno od strane Uprave Saveza filmskih radnika, s obrazloženjem da aktivni filmski radnik ne može biti umetnički direktor jednog filmskog preduzeća. A ovo preduzeće je za samo dve godine rada, to jest pre intervencije Saveza filmskih radnika, tri njegova filma su bila nagrađivana. Na sličan otpor i Saveza filmskih radnika i Udrženja filmskih proizvođača, naišla je i ideja da se nađe forma za neke vrste eksperimentalnog centra pod rukovodstvom Slavka

Vorkapića. Raspor je, takođe, predlagao da se nađe takva organizaciona forma koja bi omogućila stvaranje grupa filmskih radnika, koji bi hteli da se prema svom ličnom afinitetu, zajedničkim pogledima na funkciju kratkog i dokumentarnog filma kao i estetskim shvatanjima o filmskoj umetnosti-udružuju u cilju stvaranja određenih umetničkih strujanja i pravaca. Rasporova ideja o osnivanju jednog Eksperimentalnog centra, kasnije realizovana pod nazivom Institut za film je, u stvari, ideja o okupljanju najstručnijih ljudi koji bi u početku raznoraznim kursevima privukla stvaraoce, kako mlade tako i već dokazane da se okrenu specijalizaciji za određene vrste filma, i ta ideja je nekako funkcionisala.

## KRATKA ISTORIJA NASTANKA UFUS-A

### ***Nekom je država majka, a nekome maćeha***

Istovremeno sa osamostaljivanjem filmskih preduzeća, dakle od 1951.godine, dobili smo kategoriju slobodnih filmskih radnika, koji su napuštali stalni radni odnos (jednostrano otpušteni). Videli smo da je po ukidanju Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ i republičkih komiteta 1951. godine, prestalo neposredno budžetsko finansiranje, sprovedena je decentralizacija, a od svih delova kinematografije se očekivalo da posluju po privrednom računu (rentabilno), s tim što je država i dalje pokrivala negativnu razliku u troškovima proizvodnje. U okviru decentralizacije filmska proizvodnja je razbijena na tri dela, po uzoru na neke zapadne zemlje (proizvodna preduzeća, tehničke baze i slobodne filmske radnike), što je izazvalo velike promene. Filmski umetnici i njihovi saradnici koji su bili stalno zaposleni u proizvodnji filmova u Srbiji, njih blizu hiljadu, prestali su da budu službenici preduzeća, već je bilo predviđeno da se kao slobodni stvaraoci (umetnici i njihovi saradnici) ugovorom vezuju za realizaciju određenog filma. Jednostavno dobili su otkaze i našli se na ulici, dok su pripadnici druge dve delatnosti (proizvodna preduzeća i tehničke baze) i dalje imali status službenika, redovne plate i druge beneficije (Kosanović: 2009/2010). Te godine bilo je u slobodnom odnosu 400 filmskih radnika (51 reditelj, 63 snimatelja, 30 montažera itd.), 1953.godine svega 310, a u narednim godinama, prema podacima Saveza filmskih radnika, njihov broj

se realtivno sporo povećavao, pa ih je 1957. godine, bilo 395, 1962- 559, a na kraju 1963. godine- već oko 750.

Ova reorganizacija bila je, na neki način, rezultat susreta predsednika laburističke partije Ujedinjenog Kraljevstva, Velšanina Aneurina Bevana, vođe njenog levog krila tkzv. „bevanista“ (demokratski socijalizam), pobornika kulturnog liberalizma (sloboda pojedinca od kulturnih normi), koji je od 1945. do 1951. bio ministar zdravlja UK, i Milovana Đilasa tokom njegovog boravka u Londonu u svojstvu rukovodioca Komisije za međunarodne odnose, koji su, po Đilasovom priznanju, značajno uticali na njegov kasniji politički preobražaj u pogledu razumevanja oblika društvene i državne svojine (Režak:2015). Đilas je tokom dva boravka u Londonu (18. septembra 1950, i 31. januara 1951.), saznajući da se takvo rešenje primenjuje u Engleskoj, rešio da to isto oproba u Srbiji, potpuno (diletantski) ignorišući činjenicu da je Britanija i pre Drugog svetskog rata imala uveliko izgrađen sistem kinematografije na polju produkcije, stručnosti kadrova, i visokih honorara.

Ovu situaciju, u kojoj se i sam našao, reditelj Zdravko Velimirović anegdotski plastično opisuje, na sledeći način: „Na jednoj sednici vlade, Đilas je zlehudo rekao: Kako u Americi filmadžije mogu dobro da stvaraju, i da žive od honorara! Ubedio je spavače na sednicama da treba da se ponašamo kao Amerikanci, u situaciji kada se ovde živelo na tačkicama. Ljudi su se našli na ulici, i to je u kinematografiji prouzrokovalo nelojalnu konkurenciju (Velimirović 2000:84).

Da bi se ovi slobodni filmski radnici, od kojih su mnogi imali velike zasluge za pokretanje domaće filmske proizvodnje tokom prethodnog administrativnog perioda, nekako organizovali, osnovan je, kako smo već napred napomenuli, 5. marta 1950. godine Savez filmskih radnika Jugoslavije, koji je pokrenuo organizovanje odgovarajućih udruženja filmskih radnika po republikama. Tako Odlukom Komiteta za kinematografiju Vlade Narodne Republike Srbije, od 28. 11. 1950. svim filmskim autorima i saradnicima prestaje radni odnos u „Avala film“, i prevode u status slobodnog umetnika, odnosno slobodnog filmskog saradnika. Tada je, 4. juna iste godine, osnovano pod nazivom „Udruženje filmskih radnika Narodne republike Srbije“, u prostorijama „Avala film“ na Tašmajdanu, u današnjoj zgradi Televizije Beograd, njenom porušenom delu u bombardovanju NATO alijanse 1999. godine, koje će potom delovati kao „Udruženje filmskih radnika Srbije“, i kasnije „Udruženje filmskih umetnika Srbije“ (UFUS). Njegov prvi izabrani predsednik bio je

filmski reditelj Radoš Novaković, (a Upravu su činili: Vojislav Nanović, Puriša Đorđević, Žika Mitrović, Vanja Bjenjaš, Oto Deneš, i kao sekretar Jovan Živanović).

Za razliku od drugih republika u kojima je bilo daleko manje zaposlenih u filmskoj proizvodnji, u Srbiji je Udrženju pristupio veliki broj filmskih radnika, koji su prinudno postali slobodnjaci (iako je znatan i broj onih koji su dobili otkaze i našli se na ulici, pa su posao potražili u drugim delatnostima). Udruženje je za slobodnjake bilo jedina mogućnost za ostvarivanje nekog društvenog statusa i prava na zdravstveno i socijalno osiguranje. Vratimo se plastičnom Velimirovićevom opisu: "Više nisu automatski dobijali filmove na novoosnovanim fondovima za kinematografiju. Neki od njih su se okrenuli televiziji, dok su drugi pokušali da se kako-tako prilagode novom stilu snimanja filmova; morali su da, kad su dobijali priliku da se izraze, obmanjuju na što je moguće veštiji način-jedni finansijere (republički fondovi za kinematografiju) drugi publiku, većina sami sebe. Kinematografija je postala veština laganja; ili se služilo lukavstvom, ili se jedan konformizam zamenjivao drugim. Ondašnja državna vlast, efikasno je 'pripomagala' mobilisanju novih članova ovoga 'borbenoga bratstva', izvela je na vetrometnu pijacu, bez cene njihovog rada, dakle bez ručka i večere-kako se tada govorilo, pa se priličan broj ispošćenih pojedinaca sa filma lako svrstao u pobednički barjak" (Velimirović 2000:83-86).

Zbog velikog broja otpuštenih filmskih radnika, ubrzo je došlo (samo u Srbiji, odnosno Beogradu) do podele prvobitnog Udruženja filmskih radnika Srbije na dva udruženja: Udruženje filmskih umetnika Srbije (predsednik Radoš Novaković) u kome su bili malobrojni reditelji igranog filma, te afirmisani scenaristi, reditelji dokumentarnog filma, snimatelji, scenografi i slično, i Udruženja filmskih i tv umetničkih saradnika (osnovano 9. maja 1981.), koje je okupilo umetničke saradnike-asistente režije, snimatelje, reditelje dokumentarnog filma itd. (Kosanović ga naziva Malo udruženje). „Kasnije se od ovog „matičnog“ udruženja izdvojilo Udruženje filmskih glumaca Srbije (17. oktobra 1968, inače osnovano u Puli 29-30. jula 1964., na inicijativu sekcije glumaca Udruženja filmskih radnika Srbije), i zvalo se Udruženje filmskih glumaca Jugoslavije, formirano od članova Društva filmskih radnika Hrvatske, Društva slovenskih filmskih delavcev, i Udruženja filmskih umetnika Srbije; formiranje-1968. godine, Udruženja filmskih glumaca Srbije od sekcije glumaca Udruženja filmskih umetnika Srbije, i beogradskih članova

Udruženja filmskih umetnika Jugoslavije, označilo je definitivno gašenje Udruženja filmskih glumaca Jugoslavije (Filmska enciklopedija 1990:651), i Udruženja filmskih i televizijskih umetničkih saradnika Srbije (1983). „S obzirom na to da Jugoslavija menja naziv u SFRJ 1963. godine, te da su se glumci, uslovno, izdvojili iz udruženja 1968. godine, može se pretpostaviti da je Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije taj naziv dobilo u periodu od tih pet godina. Udruženje filmskih i televizijskih radnika Srbije 'rasformirano je i brisano iz registra' (Izveštaj članovima bivšeg Udruženja filmskih i televizijskih radnika SR Srbije, broj 1 od 22.06. 1981) na XXIII godišnjoj skupštini tog udruženja, koja je bila zakazana za 23. februara 1980. godine za 9:30 h (Zapisnik sa zajedničke sednice Izvršnog odbora Udruženja i Delegacije za SIZ-ove društvene delatnosti UFITRS-a, održane na dan 18. januara 1980. godine u 13 časova, br. 19 od 19.03. 1980), u skladu sa odlukom o 'reorganizaciji Udruženja i novim oblicima društvenog organizovanja filmskih i televizijskih radnika Srbije'(UFUS Statut usvojen na Osnivačkoj skupštini Udruženja 7. juna 1980.)“.

### ***Formalno-pravno ili političko-ideološko premošćavanje?***

Ovde samo ukratko naznačena geneza konstituisanja postavlja i pitanje diskontinuiteta, jer u nejasnim i maglovitim transformacijama koje su bile vezane za dati društveno-politički kontekst, teško je razlučiti samosvojnost od nužnog preplitanja i koperativnosti na, ipak. zajedničkom poslu svih filmskih i televizijskih struka i poslova. „Osnivačka skupština Udruženja filmskih i TV umetničkih saradnika SR Srbije održana je 9. maja 1981. godine, koje prema usvojenom i potvrđenom Statutu obuhvata sve članove rasformiranog i brisanog iz registra udruženja građana: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije, izuzev članova registrovanog Udruženja filmskih umetnika Srbije, i članova Udruženja filmskih i TV kritičara Srbije-u osnivanju ( Zapisnik sa sednice Predsedništva Udruženja filmskih umetnika Srbije, održane na dan 7. januara 1983. godine u 13. sati). U tranzicionom periodu poslovni sekretar oba udruženja sve do odlaska u penziju bio je Sreta Milentijević.“

Organizacioni odbor za osnivanje Udruženja filmskih umetnika Srbije formiran je 5. aprila 1980. godine, i predsedavajući mu je bio Gordan Mihić koji je takođe bio Predsedavajući radnog predsedništva Osnivačke skupštine Udruženja filmskih umetnika Srbije. Osnivačka skupština Udruženja filmskih umetnika Srbije održana je 7. juna 1980. godine u maloj Sali Doma i inženjera i tehničara, Kneza Miloša br. 7. Udruženje je na osnovu rešenja Gradskog sekretarijata za unutrašnje poslove grada Beograda-Odeljenje za upravne i opšte poslove br. 10-212 313/80 od 16. 09. 1980. godine upisano u registar udruženja građana, koji se vodi kod Gradskog sekretarijata za unutrašnje poslove grada Beograda.

Proizilazeći iz dotadašnjeg Udruženja filmskih i televizijskih radnika Srbije, Udruženje filmskih umetnika Srbije preuzima odgovarajuću stručnu službu, finansijska i materijalna sredstva kao i umetnička i društvena prava i obaveze dosadašnjeg Udruženja filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. UFUS jeste preuzeo prava i obaveze, ali je staro udruženje de facto prestalo da postoji. Na Osnivačkoj skupštini Udruženja filmskih umetnika Srbije, održanoj 7. juna 1980. godine, odlučeno je da su do formiranja sekcija Udruženja predsedavajući privremenog Predsedništva (Gordan Mihić) i članovi ovog organa, neposredno izabrani na Osnivačkoj skupštini Udruženja, dužni da se brinu o formiranju sekcija i radnih tela Udruženja. U Nacrtu predloga akcionog programa Udruženja filmskih umetnika Srbije koji je izradila Radna grupa (Ljubomir Radičević, Mića Milošević i Dušan Perković), između ostalog, naglašava se izjašnjavanje za jednu sadržajnije i produktivnije, racionalnije i rentabilnije, celovitije i kreativnije kinematografiju na delu, a ne na rečima, za samoupravljanje kroz rad, a ne bez rada, za rezultate sa pokrićem, a ne pokrića bez rezultata, za udruživanje rada i sredstava, a ne čuvanje pozicija i privilegija, za jednu solidarniju i odgovorniju zajedničku svest, za istinsko pregnuće i angažovanje svakog člana. Poziv na akciju, poziv na dela i stvarno delovanje Udruženja filmskih umetnika Srbije, a to znači:

1. Udruživanja kinematografije na dohodovnim osnovama putem udruživanja rada i sredstava sa zajedničkim rizikom, stvaranjem i raspodelom dohotka;
2. Regulusiranja statusa samostalnog filmskog umetnika kao osnovnog činioca u stvaranju filmskog dela a time i dohotka, njegovih prava i obaveza oko stvaranja filmskog repertoara u proizvodnim organizacijama, i izjednačavanja njegovog položaja sa radnicima u filmskim proizvodnim organizacijama;
3. Utvrđivanja

postupka u donošenju predloga programa proizvodnje filmskih proizvodnih organizacija i usaglašavanja takvih programa, sa tačno utvrđenim pravima i obavezama Udruženja filmskih umetnika u takvom postupku; 4. Regulisanje odnosa televizije kroz udruživanje rada i sredstava u proizvodnji usaglašenog proizvodnog programa kao zajedničkog programa proizvodne kinematografije i TV Beograd, kao i realizaciji drugih zajedničkih programa (tv drama, serija i serijala), i regulisanja odnosa kinematografije SR Srbije i TV Beograd o korišćenju tehničkih i laboratorijskih kapaciteta, uvozu filmova za potrebe televizije, koordiniranju politike prikazivanja filmova u bioskopima i na televiziji, i regulisanju položaja filmskih umetnika i samostalnih filmskih radnika koji realizuju program za TV Beograd i druge televizijske centre: 5. Izmene položaja domaćeg filma u prikazivanju, preraspodeli bioskopske ulaznice, i utvrđivanja zajedničke politike cene bioskopske ulaznice za domaće i strane filmove; 6. Uspostavljanja dugoročnih mera stabilizacije u svim granama kinematografije Srbije kao celine.

U Nacrtu predloga akcionog programa, takođe se govori o tome koje će aktivnosti preduzeti Udruženje filmskih umetnika Srbije u donošenju novih zakona i normi u oblasti kulture kao celine, i kinematografije kao integralnog dela ove oblasti: 1. U izradi nacrtu novog Zakona o kinematografiji koji priprema radna grupa republičkog sekretarijata za kulturu SR Srbije, u kojoj se kao članovi nalaze i predstavnici Udruženja, treba da budu izražena celovita prava filmskih radnika kao neposrednih proizvođača; 2. U izradi nacrtu novog Zakona kojim se reguliše pitanje vršenja umetničke delatnosti, neophodno je hitno uključiti i predstavnike Udruženja filmskih umetnika u cilju formulisanja i obezbeđivanja interesa i filmske delatnosti u celini, i filmskih radnika posebno; 3. Udruženje će se hitno uključiti u rad na transformaciji Republičke zajednice kulture kroz koju će se prelamati i vitalni interesi kinematografije, a prevashodno odnosi filmskog stvaralaštva i proizvodnje u razmeni sa udruženim radom. Pokrenuti inicijativu da se postojeći pravilnici i odluke RZK koji se odnose na filmsku proizvodnju izmene u cilju jačeg podsticanja filmske proizvodnje i njene likvidnosti, kako kroz povećanje sredstava namenjenih filmu tako i u raspodeli ovih sredstava utvrđivanjem jasnih kriterijuma i merila na dugoročnoj osnovi; 4. Udruženje filmskih umetnika treba da prati i niz drugih zakonskih mera koje su pokrenute u Republici, a koje se neposredno ili posredno, odnose i na članove Udruženja, i da u tom smislu reaguje uključivanjem u rad komisija i radnih

grupa koje izrađuju prednacrt i nacrt tekstova novih zakona, ili dopune i izmene postojećih. Ovde se misli na na Zakon koji reguliše socijalno i penzijsko osiguranje, Zakon koji u svom delu obuhvata i rad Udruženja građana itd.

Prvi predsednik Udruženja filmskih umetnika Srbije i predsedavajući Skupštine bio je Mića Milošević sa jednogodišnjim mandatom, funkciju predsednika Udruženja filmskih umetnika Srbije potom su obavljali: Zdravko Randić, Živorad Milić, Puriša Đorđević, Milorad Jakšić Fanđo, Petar Lalović, Žarko Dragojević, Vera Vlajić i Milan Knežević-koji je njegov aktualni predsednik, u drugom mandatu.

Nakon svih ovih promena, kao što smo videli, većina stručnih filmskih radnika ostala je bez sredstava za život, jer je sistem povremenog ugovornog angažovanja širom otvorio vrata nepotizmu i korupciji. Oni koji nisu želeli da se pomire sa takvim stanjem, osnovali su posredstvom Udruženja filmskih umetnika Srbije, ili kako Volk definiše „na njegovu inicijativu“, producentsku kuću UFUS-a (Volk, 1966). Reditelj Jovan Živanović, jedan od osnivača, kaže da je „UFUS postao filmska produkcijska kuća, čiji osnivač nije bila neka institucija partijske države, već sami filmski stvaraoci (...), jer je u to vreme izašao neki zakon da deset građana mogu da formiraju preduzeće“(Miloradović:2010). Puriša Đorđević naglašava da je Udruženje filmskih umetnika Srbije „formirano 1953. kao producentska kuća: „Dobili smo prostorije na Terazijama 26. Počeli smo s kratkim filmovima. Bio je neki pop Pejić koji je nalazio te koji su nam nešto plaćali“ (Miloradović:2013). Ovo pitanje je, ako se radi o pravnoj regulativi, zaista teško protumačiti, jer ponekad je teško osloniti se na ipak nepotpuna i zakasnela sećanja njegovih osnivača i delatnika. Možemo samo pretpostavljati da je to osnivanje zasnovano na odredbama „Osnovnog zakona o upravljanju državnim privrednim preduzećima i višim privrednim udruženjima od strane radnih kolektiva“ od 27. juna 1950. godine, popularno nazvan „Zakon o radničkom samoupravljanju“, ali u tom zakonu koji ima deset članova propisuje se samo uloga radničkih saveta, ili pak, „Osnovnog Zakona o preduzeću“ i „Osnovnog Zakona o radnim odnosima“, koji takođe ne pominju odredbe koje bi se bliže odnosile na osnivanje ovakve vrste preduzeća.

Zanimljivo je da Kosanović ne komentariše u svojim tekstovima, koji se odnose na Udruženje filmskih umetnika Srbije, period koji se odnosi na njegov rad u narednom periodu, to jest od samog osnivanja, pa ni njegovu delatnost osnivanjem njegovog filmskog preduzeća i proizvodnjom filmova od 1954. do 1962. godine.

Zanimljivo je, takođe, da se Statut Udruženja filmskih umetnika Srbije donet 2014. takođe ne poziva striktno na kontinuitet s prethodnim.

### ***Status samostalnog filmskog umetnika***

Na osnovu „Zakona o kulturi“ (Sl. glasnik RS br. 72/09, 13/16 i 30/16-isppravka), Pravilnika o bližim uslovima, merilima i kriterijumima, kao i postupku po zahtevima lica za utvrđivanje statusa lica koja samostalno obavljaju umetničku ili drugu delatnost u oblasti kulture (Sl. Glasnik RS, br. 9/17) i Statuta udruženja filmskih umetnika Srbije-representativnog udruženja u kulturi, Predsedništvo UFUS-a je 20.03. 2018. godine donelo Pravilnik o uslovima, merilima i kriterijumima za utvrđivanje statusa samostalnog umetnika koji se profesionalno bavi filmskom delatnošću za područje kulture-filmske umetnosti i audiovizuelnog stvaralaštva.

Ovim Pravilnikom se utvrđuju uslovi za sledeće delatnosti: filmski scenario; filmska režija; snimanje filmova; filmska animacija. Status samostalnog filmskog umetnika stiče lice koje samostalno, u vidu zanimanja, obavlja umetničku delatnost u kome je udruženje filmskih umetnika Srbije-representativno udruženje u kulturi utvrdilo status lica koje samostalno obavlja umetničku delatnost u oblasti kulture-za područje filmske umetnosti i audiovizuelnog stvaralaštva. Samostalnim obavljanjem umetničke delatnosti smatra se obavljanje te delatnosti u vidu zanimanja i radi sticanja dohotka za život i rad. U čl. 3 navode se opšti uslovi koje umetnik treba da ispunjava; da ima poslovnu sposobnost; da mu je ta delatnost jedino ili glavno zanimanje, a nije korisnik penzije; da mu obavljanje delatnosti nije zabranjeno pravosnažnom sudskom odlukom; da mu je prebivalište u Republici Srbiji; da ne ostvaruje prava iz oblasti penzijskog, invalidskog i zdravstvenog osiguranja po drugom osnovu, odnosno iz radnog odnosa. Posebna merila za utvrđivanje rezultata rada umetnika u bavljenju filmskom, umetničkom delatnošću predviđena su u članu 4: dva dugometražna igrana filma u profesionalnoj produkciji, odnosno jedan sa izuzetnim uspehom; četiri kratkometražna igrana filma u profesionalnoj produkciji, četiri dokumentarna filma u profesionalnoj produkciji; jedan dugometražni animirani film u profesionalnoj produkciji; tri kratkometražna animirana filma u profesionalnoj produkciji.

Samostalni filmski umetnik je obavezan da ova posebna merila i kriterijume ispunjava tokom celokupnog trajanja statusa samostalnog filmskog umetnika i to dokazuje svake četiri godine. Umetnik je oslobođen obaveze pravdanja umetničke aktivnosti kad navrši staž od 25 godina za žene, odnosno 30 godina za muškarce, od čega najmanje 5 godina u statusu samostalnog filmskog umetnika (čl. 5). Status istaknutog filmskog umetnika (čl. 6) može steći samostalni filmski umetnik koji ispunjava sledeće uslove: ako je dao trajan doprinos filmskoj umetničkoj delatnosti; ako postoji kontinuitet potvrđivanjem nesumnjive vrednosti njegovog umetničkog rada, ako je u oblasti umetničke delatnosti kojom se bavi ostvario nagrade i priznanja u zemlji i u inostranstvu; ako se više od 20 godina bavi filmskom umetničkom delatnošću. Odluku donosi Predsedništvo udruženja na predlog Komisije za priznavanje svojstva umetnika, a na lični zahtev samostalnog filmskog umetnika (čl. 6).

Prava i obaveze regulisani su čl. 10-12. Umetnik stiče pravo i obaveze iz penzijskog, invalidskog i zdravstvenog osiguranja u skladu sa pozitivnim propisima i normativnim aktima opštine, odnosno grada prema mestu svog prebivališta. Samostalni umetnik je dužan da podnese prijave i odjave nadležnom penzijskom i zdravstvenom fondu osiguranja u roku koji je utvrđen zakonom i aktima fonda. Umetnik je lično odgovoran da u roku od 5 dana prijavi Stručnoj službi udruženja promenu činjenica vezanih za ostvarivanje statusa samostalnog umetnika, kao što je promena prebivališta, zasnivanje radnog odnosa, sticanje uslova za penziju, promenu ličnog imena i drugo. Umetnik, je dužan da stručnoj službi blagovremeno dostavlja dokaze o svojoj umetničkoj aktivnosti za period od 4 godine. Samostalni umetnik je dužan da kod poreske uprave, na zakonom propisan način i rok, vrši na obrascu PPD-su redovnu godišnju prijavu za utvrđivanje akontacione i konačne obaveze doprinosa za obavezno socijalno osiguranje. Nosilac statusa je obavezan da overi kopiju overenog obrasca PPD-su, preda UFUS-u odmah po overi. Ove obaveze oslobođen je umetnik koji je navršio staž od 25 godina za žene, odnosno 30 godina za muškarce, od čega najmanje 5 godina u statusu samostalnog filmskog umetnika. Status samostalnog umetnika lice gubi i biva brisan iz evidencije u četiri slučaja (čl. 13): ako se duže od tri godine ne bavi umetničkom delatnošću za koju je dobio status, osim za umetnike koji su navršili staž od 25 godina za žene, odnosno 30 godina za muškarce, od čega najmanje 5 godina u statusu samostalnog filmskog

umetnika. Ne računa se u prekid duža bolest, vreme na odsluženju vojnog roka, šest meseci posle smrti člana uže porodice i drugi opravdani slučajevi; ako mu za 10 godina javno nije prikazano ni jedno filmsko delo; ako je umetnik dao lažne podatke i dokaze na osnovu kojih je stekao svojstvo samostalnog umetnika; ako prestane da ispunjava jedan od uslova za sticanje svojstava utvrđenim članom 3 ovog pravilnika.

## LITERATURA

- Altise, Luj, „Za Marksa“, Nolit, Beograd, 1971.
- Atali, Žak, „Kratka istorija budućnosti“, Arhipelag, Beograd, 2010.
- Babić Jovan, „Uvod u poslovnu etiku“, Virtus-Software Localization, Translations, Electronic Publishing, <http://www.virtus.cz>, Prag, 2002.
- Bachlin, Peter, „Ekonomska istorija kinematografije“, Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, Zagreb, 1951.
- Bajić, Darja, „Stimulativni instrumenti i strategije kulturne politike u oblasti filmske proizvodnje u Srbiji“, doktorska disertacija, FDU, Beograd, 2017.
- Belan Branko i Volk Petar, „Sjaj i bijeda filma. Balada o trubi i maglama“, Epoha, Zagreb, 1966.
- Benjamin, Walter, „The Author as Producer“, in: *Art in Theory 1900-2000. An Anthology Changing Ideas*, Harrison, Charles and Wood, Paul (ed), Blackwell Publishing, Madsen MA, 2003.
- Bloch, Ernst, „Princip nada“, drugi svezak, Zagreb, Naprijed, 1981.
- Bodrijar, Žan, „Simulakrumi i simulacija“, Svetovi, Novi Sad, 1991.
- Bodrijar, Žan, „Ogledalo proizvodnje ili kritička iluzija istorijskog materijalizma“, *Anarhija/blok 45*, Porodična bibiloteka, br. 11, Beograd, 2011.
- Bošković, M.D., „Estetika u okruženju“, Institut za filosofiju i društvenu teoriju i Filip Višnjić, Beograd, 2003.
- Bourdieu, Pierre, „Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste“, Harvard University Press, Cambridge MA London, 1984.
- Brodoš, Sarita, „Prekarna zaposlenost na tržištu rada Srbije“, u Fondacija Centar za demokratiju (FCD)-programa radna prava, zapošljavanje i socijalna kohezija, Beograd, 10.9.2018.
- Burdije, Pjer, „Signalna svetla. Prilozi za otpor neoliberalnoj invaziji“, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1999.
- Ceves, „Preduzetništvo u Srbiji, nužda ili prilika“?, Ceves, Beograd, 2014.
- Ćosić Dobrica, „Mnogo filmskih preduzeća, a malo dobrih filmova“, u *Politika* god.I, br. 14510, 20. V. 1953.

Cvetičanin, Predrag, „Polje kulturne produkcije u Srbiji“, u Most, br. 2, 2014.

Delez, Žil/Gatari, Feliks, „Anti-Edip“, Sremski Karlovci, 1990.

„(Re)Pozicioniranje regiona Jugoistočne Evrope kroz kulturu. Regionalna i prekogranična saradnja u oblasti kinematografije“, u Desk Kreativna Evropa Srbija, 2017.

Difren, Mikel, „Umetnost i politika“, Svjetlost, Sarajevo, 1982.

Drakić-Grgur, Maja, Radunović, Marija, „Kultura, preduzetništvo i intelektualna svojina“, u Globalizacija i kultura, Institut društvenih nauka, Beograd, 2015.

Drucker, Peter, „The Way to Industrial Peace“, Harper s Magazine, november, 1946

Đukić, Vesna, „Država i kultura“, Fakultet Dramskih umetnosti, Beograd, 2010.

Đurić, Dragana, „Revoltirani čovek ili pokoravanje“, u Globalizacija i kultura, Institut za društvene nauke, Beograd, 2015.

Đurić, Mihailo, „Smišljene smutnje“, u Anali Pravnog fakulteta, broj 3, Beograd, 1971.

Ewen, Elizabeth and Ewen, Stuart, „Channels of Desire: Mas Images and the Shaping of American consciousness“, Mc Graw-Hill, New York, 1982.

„Filmska enciklopedija, II tom, L-Ž“, Peterlić Ante (ur), Jugoslovenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1990.

Foht, Ivan, „Ekonomika i umjetnost“, u Radio Sarajevo-Treći program, broj 37, 1982.

Formađo, Dino, „Potreba, rad, umetnička tehnika, delo“, u Izraz, broj 10, 1981.

Gavrić Tomislav, „Svaštarenje“, u Danas, 19. mart 2010.

Gorc, Andre, „Klasni karakter nauke i naučnih radnika“, u Marksizam u svetu, oktobar, 1974, 122-135.

Goulding, Daniel, „Jugoslovensko filmsko iskustvo, 1945-2001: oslobođeni film“, V.B. Z, Zagreb, 2004.

Hjus, Ursula, „Temelji klase u digitalnom dobu. Život, rad i vrednost“, Centar za politike emancipacije, Beograd, 2015.

Hofer Erik, „Pravi vernik. Misli o prirodi masovnih pokreta“, Prosveta, Niš, 2004.

Hribar, Tine, „Ostrvo očaja-Robinzon Kruso i Kapital“, u Treći program, broj 60, 1984.

Kisić, Višnja, „Kulturne i kreativne industrije u Evropi“, u Kultura, broj 130, 2011.

Knežević, Božidar, „Bog, vasiona i čovek“, prir. Ž. Gavrilović, Beograd, 1989.

Kolber, Fransoa, „Finansiranje umetnosti: Neka pitanja vezana za zrelo tržište“, u Megatrend revija, vol 18 (1), 2012.

Kosanović, Dejan, „Razvoj filmske proizvodnje u Jugoslaviji“, u Dejan Kosanović (ur.) Leksikon jugoslovenskog filma, BIGZ i Jugoslavija film, Beograd, 1985.

Kosanović Dejan, „Trag u vremenu: 60 godina Udruženja filmskih umetnika Srbije“, u Novi Filmograf, br. 7/8, god. 5, 2009/2010.

Kuzmanović-Janković, Milica, „Filmska produkcija i država: uloga RZK Srbije (1971-1990)“, u Kultura broj 98, 1998.

S.K. „Osnovan je Savez filmskih radnika Jugoslavije“, u Filmska kultura, broj 1, Beograd, 1950.

Lambeth, E.B., „Committed Journalism: An Ethic for the Profession“, Bloomington, Indiana University Press, 1998.

„Pravni okvir kulturne politike“, u Republika Srbija Narodna skupština Biblioteka Narodne skupštine, datum: 12.07.2013, br. Z-11/13, izvor: „Compendium Cultural Policies and Trends in Europe“, 2013., Istraživači: Jelena Marković, Marina Prijić, Katarina Ristić, Ivana Stefanović

Marković, Slobodan, „Kulturna industrija, stvaraoci i autorsko pravo“, u Politika 29. mart 2019.

Marković Slobodan, Miladinović Zoran, „Autorsko pravo i srodna prava“, Pravni fakultet Univerziteta u Kragujevcu, 2014.

Marks Karl, „Osnovi kritike političke ekonomije I,II“, Prosveta, Beograd, 1979.

Matarasso, F., Landry, C., „Balancing Act: 21 strategic dilemmas in cultural Policy“, Council of Europe, 1999.

Mihailović, Srećko i dr., „Prekarnost radnika Srbije-Istraživanje Centra za razvoj sindikalizma“, Fondacija za otvoreno društvo, Dan Graf, Beograd, 2015.

Mikić, Hristina, „Kulturne industrije i raznolikosti kulturnih izraza u Srbiji“, u SFBC-Grupa za kreativnu ekonomiju, Beograd, 2013.

Mikić, Hristina, „Razvojni trendovi i izazovi kreativnih industrija“, u Kreativne industrije i ekonomija znanja, pr. Đerić. A., Beograd, 2009.

Mikić, Hristina, „Ekonomске slobode i preduzetništvo u kulturi“, u Kultura, br. 160, 2018.

Miloradović, Goran, „Lepota pod nadzorom. Sovjetski kulturni uticaji u Jugoslaviji 1945-1955“, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 2012.

Miloradović, Goran, „Lirski osvrt sa ironičnom distancom: intervju sa filmskim rediteljem Mladomirom Purišom Đorđevićem“, u Godišnjak za društvenu istoriju, br. 1, 2013.

Moullier, Bertrand and Holmes, Richard, „Tri, dva, jedan-snimaj! Prava intelektualnog vlasništva i postupak snimanja filma-Kreativne industrije“-knjižica br. 2, WIPO-World Intellectual Property Organization, Državni Zavod za intelektualno vlasništvo, Zagreb, 2014.

Ostojić, Ivana, „Kreativne industrije, kultura i ekonomski razvoj“, u Globalizacija i kultura, Institut društvenih nauka, Beograd, 2015.

Petrović, Aleksandar, u „Azbučnik Aleksandra Petrovića“, YU Film danas, 98/99, Biblioteka Plus, 1993.

Petrović, Aleksandar, „Autorski film nije sloboda za diletante“, u Azbučnik Aleksandra Petrovića, YU Film danas 98/99, Biblioteka plus, Beograd, 1993.

Petrović, Vukašin, „Piraterija filmskih dela u eri digitalne tehnologije“, u Megatrend revija br. 2, 2015.

Praznik, Katja, „The Paradox of Unpaid Artistic Labor: the Autonomy of Art, the Avangarde and Cultural Policy in the Transition to Post-Socialism“, Založba Sophia, Ljubljana, 2016.

Prole, Dragan, „Tri lica klasičnog“, u Zbornik Matice srpske za društvene nauke, broj 168, 2018.

Raspor, Vicko, „Problemi naše filmske umetnosti i zadaci Saveza filmskih radnika Jugoslavije“, u V. Raspor, Riječ o filmu, Institut za film, Beograd, 1988.

Raspor, Vicko, „Riječ o filmu“, Institut za film, Beograd, 1988.

„Rezolucija protiv klevetničke kampanje protiv FNRJ“, u Film br. 1,2, 1949.

Režak, Mateja, „View of Milovan Đilas and the British Labour Party 1950-1960“, in Inštitut Nove Revije, 2015.

Salečić, Ivan, „Estetika robnonovčane kinematografije“, u Filmska kultura, broj 162, 1989.

„Social protection rights of economically dependent self-employed workers. Study“, European Parliament, Direktorat General for internal Policies. Policy Department A: Employment Policy, april 2013.

Stokić, Smiljana, „Reprezentativna umetnička udruženja u kontekstu primene zakona o kulturi“, u Most, br. 3, 2015.

Velimirović, Zdravko, „Aktuelna pitanja domaćem filmu, kao delu kulture“, u Film i jugoslovensko društvo na kraju veka, CANU, Podgorica, 2000.

Vučetić, Slavica, „Politika zapošljavanja u oblasti kulture“, u Kultura br. 130, 2011.

Vukanović, Maša, „Pogled na kulturu: zakoni i prakse u Srbiji i pet država članica Evropske unije“, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2011.