



JOVANA NIKOLIĆ

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD
2017



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

MENADŽMENT I PRODUKCIJA DOKUMENTARNIH FILMOVA
U USLOVIMA NEPOVOLJNIM ZA KULTURNI RAZVOJ

DOKTORSKA DISERTACIJA

KANDIDATKINJA
JOVANA NIKOLIĆ
Indeks broj: 12/08D

MENTOR
Red. prof. dr Nikola Maričić

KOMENTOR
Vanr. prof. dr Aleksandar Janković

BEOGRAD
2017

SADRŽAJ

Zahvalnica

Apstrakt

Abstract

1. UVOD I OBRAZLOŽENJE TEME.....	11
1.1. Motiv za izbor teme.....	11
1.2. Stepen izučenosti problema.....	13
1.3. Predmet istraživanja.....	16
1.4. Pojmovno-hipotetički okvir.....	18
1.4.1. Hipoteze.....	25
1.5. Ciljevi i zadaci istraživanja.....	27
1.6. Metodologija istraživanja.....	29
2. TEORIJA I ISTORIJA DOKUMENTARNOG FILMA.....	33
2.1. Teorije dokumentarnosti i dokumentarnog filma.....	35
2.1.1. Teorije dokumentarnosti.....	35
2.1.2. Teorije dokumentarnog filma.....	39
2.2. Dramaturške specifičnosti dokumentarnih filmova.....	43
2.3. Žanrovi dokumentarnih filmova.....	46
2.3.1. Kreativni dokumentarni film kao autohtoni filmski žanr.....	50
2.3.2. Interaktivni dokumentarni film - filmski žanr ili forma.....	55
2.4. Opšta istorija dokumentarnog filma.....	57
2.4.1. Rani dokumentarni film i naučno-tehnološki razvoj.....	58
2.4.2. Razvoj funkcija dokumentarnog filma i interesovanja za produkciju nove umetničke vrste.....	61
2.4.3. Model finansiranja dokumentarnih filmova sredstvima naručioca.....	67
2.4.4. Produkcija dokumentarnih filmova posle <i>Drugog svetskog</i> - doba polarizacija i podela.....	76

2.4.5. Proboj medijske cenzure dokumentarnog filma.....	81
2.4.6. Dokumentarni film kao medij društvenog aktivizma.....	87
2.5. Regionalna istorija dokumentarnog filma.....	90
2.5.1. Nastanak i geneza dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj 1896-1990.....	90
2.5.2. Savremena produkcija dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj 1990-2015.....	100
2.6. Zaključak.....	110

3. ORGANIZACIONI ASPEKTI RAZVOJA NEZAVISNIH PRODUKCIJA DOKUMENTARNIH FILMOVA - MEĐUNARODNA ISKUSTVA.....117

3.1. Kreativna industrija i kreativna ekonomija kao koncepti kulturnog razvoja.....	117
3.2. Međunarodne preporuke za razvoj kreativnih industrija i javne politike.....	124
3.3. Međunarodni programi podrške audio-vizuelnoj delatnosti.....	128
3.3.1. <i>MEDIA</i> - program razvoja dokumentarnih filmova i televizijskog programa.	130
3.3.2. <i>Eurimages</i> - program finansiranja evropskih koprodukcija.....	144
3.4. Međunarodno tržište dokumentarnih filmova i shvatanje filma kao robe.....	150
3.5. Perspektive produkcije dokumentarnih filmova u saradnji sa savremenom televizijom.....	154
3.6. Uloga <i>Internacionalnog festivala dokumentarnih filmova Amsterdam</i> (<i>IDFA</i>) u promovisanju dokumentarnih filmova.....	165
3.6.1. Dokumentarni filmovi iz Srbije, Hrvatske i Bugarske na <i>IDFA</i> 1988-2015..	174
3.7. Internacionalne edukativne radionice i razvoj organizacija čija je delatnost produkcija dokumentarnih filmova.....	183
3.8. Zaključak.....	189

4. ORGANIZACIONI ASPEKTI RAZVOJA NEZAVISNIH PRODUKCIJA DOKUMENTARNIH FILMOVA - STANJE U REGIONU.....196

4.1. Redefinisanje audio-vizuelne delatnosti u kontekstu tranzicione kulture politike.....	196
4.2. Javna kulturna politika i pravno-normativna regulativa u domenu	

kinematografije i audio-vizuelne delatnosti u Srbiji.....	198
4.3. Strateško pozicioniranje audio-vizuelne delatnosti u Hrvatskoj.....	204
4.4. Zakonsko regulisanje kao instrument podsticaja produkcije dokumentarnih filmova u uslovima stalnih promena u Bugarskoj.....	208
4.5. Medijska politika <i>Radio-televizije Srbije</i> u domenu dokumentarnog programa i perspektive saradnje sa organizacijama čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova.....	213
4.6. Politika finansiranja kao ključni faktor razvoja organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova u Srbiji.....	219
4.6.1. Podaci o državnoj politici finansiranja filmske produkcije za period od 2011. do 2015. godine.....	222
4.6.1.1. Podaci o finansiranju za period 2011. i 2012. godine.....	224
4.6.1.2. Podaci o finansiranju za 2013. godinu.....	226
4.6.2. Odnos raspodele budžetskih sredstava 2011-2015.....	231
4.6.3. Stepem učešća budžetskih sredstava u podržanim projektima.....	234
4.7. Zaključak.....	238

5. KOMPARATIVNA ANALIZA ORGANIZACIONOG MODELA NEZAVISNE PRODUKCIJE DOKUMENTARNIH FILMOVA.....243

5.1. Teorije menadžmenta i organizacioni razvoj nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova.....	243
5.1.1. Istraživački pristup organizacionom razvoju nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova.....	245
5.1.2. Studije slučaja.....	247
5.1.2.1. <i>Dribbling Pictures</i> (Srbija).....	247
5.1.2.2. <i>Prababa produkcija</i> (Srbija).....	255
5.1.2.3. <i>Nukleus Film</i> (Hrvatska).....	263
5.1.2.4. <i>Restart</i> (Hrvatska).....	267
5.1.2.5. <i>Agitprop</i> (Bugarska).....	272
5.1.2.6. <i>Cineaste Maudit Production</i> (Bugarska).....	276
5.1.3. Mogućnosti primene teorija menadžmenta na organizacioni razvoj	

nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova.....	280
5.1.3.1. Poređenje filozofija razvoja i delovanja organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova.....	280
5.1.3.2. Komparativna analiza rizika finansiranja organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova.....	287
5.2. Definisane kriterijume i modele organizacione samoodrživosti nezavisnih produkcija dokumentarnog filma.....	300
5.3. Zaključak.....	303
6. ZAKLJUČAK.....	307
6.1. Zaključak.....	307
6.2. Dissertativnem novum.....	314
LITERATURA.....	317
PRILOZI.....	331

ZAHVALNICA

Ideju da istražim savremenu domaću produkciju dokumentarnih filmova i analiziram funkcionisanje menadžmenta organizacija koje se bave nezavisnom produkcijom u odnosu na odgovarajući kontekst, uspela sam da sprovedem, pre svega, velikoj podršci svog mentora, redovnog profesora, dr Nikole Maričića, kao i komentora, vanrednog profesora, dr Aleksandra Jankovića. Obojici pedagoga, zahvalna sam što su sa mnom podelili svoja saznanja iz oblasti dokumentarnog filma, svaki sa svog aspekta, profesor dr Nikola Maričić sa aspekta nauke o menadžmentu i višegodišnjeg iskustva u produkciji dokumentarnih filmova, i profesor dr Aleksandar Janković, sa aspekta teorije i istorije filma.

Veliku zahvalnost dugujem redovnim profesorkama, dr Mileni Dragičević Šešić i dr Mirjani Nikolić, koje su mi uspostavljanjem visokih obrazovnih standarda, još od osnovnih, pa sve do doktorskih studija, pružile vrhunsku edukaciju i smelost, da zakoračim u svet nezavisne produkcije, a zatim i nauke, i koje su na posredan način zaslužne za rezultate koje sam ostvarila u struci.

Takođe, veliko hvala i vanrednoj profesorki, dr Danici Aćimović, koja je pre više od jedne decenije prokrčila put novim domaćim istraživanjima savremenog dokumentarnog filma, i njegovog odnosa prema televiziji, kao glavnog emitera dokumentarnih filmova. Entuzijizam i otvorenost, koje je profesorka dr Danica Aćimović pokazala još u fazi kad sam nesigurno razmišljala o konceptu svog budućeg rada, naveli su me da verujem da je svaki doprinos vredan pažnje, te da se i sama odvažim stazama kojima ona već duži period ide.

Zahvaljujem se menadžerima ustanova kulture koje obavljaju stručne poslove u oblasti kinematografije i zaposlenima u ovim organizacijama, među kojima bih posebno izdvojila direktora *Filmskog centra Srbije*, Bobana Jevtića, kao i zaposlene u *Filmskom centru Srbije*, Bojanu Ristić, Miroljuba Stojanovića i Vesnu Pricu, a zatim i Kamena Balkanskog, direktora *Bugarskog filmskog centra*, kao i Sanju Ravlić, iz *Hrvatskog audio-vizuelnog centra*, i Martinu Petrović, iz hrvatskog *Deska Kreativna Evropa - Ured MEDIA*. Ovde dodajem i savetnicu u *Sektoru za savremeno stvaralaštvo i kreativne industrije Ministarstva kulture i informisanja Republike*

Srbije, Tijanu Despotović, koja mi je pomogla da dođem do dostupnih podataka koji se odnose na finansiranje domaće kinematografije u 2011. i 2012. godini.

Takođe, zahvaljujem svim kolegama, autorima i producentima dokumentarnih filmova koji su dali svoj doprinos sprovedenom istraživanju, među kojima posebno: Martički Božilovoj (*Agitpop*, Bugarska); Svetoslavu Draganovu (*Cineaste Maudit Production*, Bugarska); Vanji Jambrović i Oliveru Sertiću (*Restart*, Hrvatska); Siniši Juričiću (*Nukleus Film*, Hrvatska); Mili Turajlić i Borisu Mitiću (*Dribbling Pictures*, Srbija); Vladi Peroviću, Goranu Radovanoviću, Igoru Toholju i Mladenu Kovačeviću.

Na kraju, ali ne poslednjima, zahvaljujem svom životnom saputniku, kolegi, scenaristi i reditelju Draganu Nikoliću, koji je inicirao moje bavljenje dokumentarnim filmom i sa kojim sam pre deset godina osnovala *Prababa produkciju*, a naročito našoj deci i roditeljima, za ljubav, pomoć i motivaciju da istrajemo u našim životnim izborima.

APSTRAKT

Ovaj rad se bavi specifičnostima menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj. Pri tom se, pod uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj prepoznaju: ekonomska kriza, te smanjena izdvajanja javnog sektora za kulturu, inflacija i pad standarda, te smanjanja kulturne potrošnje, ekonomsko raslojavanje, te međusobno razdvajanje kulturnih modela, urušavanje pravno-političkog sistema i politička izolacija, te izostanak jasno definisane systemske kulturne politike i ograničeni pristup međunarodnim programima, ali i interetnički sukobi i rat, sa širokom lepezom konsekvenci od getoizacije kultura do potpunog uništenja kulturne infrastrukture i kulturnog života. Istraživanje je realizovano kroz komparativnu analizu iskustava u oblasti produkcije dokumentarnih filmova tri države Jugoistočne Evrope: Srbije, Hrvatske i Bugarske, razmatrane u kontekstu od 1990. godine, od kada se ovaj region smatra najturbulentnijim u Evropi, pa sve do danas, ali sa posebnim fokusom na petogodišnji period, od kraja 2010. godine do kraja 2015. godine. Zastupljeno je stanovište da produkcija dokumentarnih filmova pripada kategoriji visokorizičnih produkcija, zbog čega se za prevazilaženje izazova i problema preporučuje model organizacije koja se u svom menadžmentu oslanja na znanja iz oblasti upravljanja rizikom i teorije adaptivnog menadžmenta kvaliteta, zarad dostizanja produkciono-organizacione izvrsnosti, za koju se smatra, da bi u uslovima usklađenosti zakonsko-normativne regulative i mera kulturne politike, doprinela utemeljenju ekonomski održivih organizacija koje se bave produkcijom dokumentarnih filmova.

Ključne reči: menadžment, produkcija, dokumentarni film, kulturni razvoj.

ABSTRACT

This paper deals with the specifics of management and production of documentary films in conditions that are disadvantageous to cultural development. Conditions disadvantageous to cultural development are associated with: the economic crisis, reductions in the public spending for the cultural sector; inflation and the fall of standards of living, as well as the decrease in cultural consumption; economic stratification and the separation of cultural models; the collapse of the legal and political system and political isolation, a lack of clearly defined system of cultural policies and a limited access to international programs; as well as inter-ethnic conflicts and war, with a vast range of consequences, from ghettoization of culture to the complete destruction of cultural infrastructure and cultural life. The survey was conducted through a comparative analysis of experiences in the production of documentaries in three countries of South-Eastern Europe: Serbia, Croatia and Bulgaria, that were considered within the context since 1990, the year when this region started to be perceived as the most turbulent in Europe, until today, with a special focus on the five-year period, dating from late 2010 until the end of 2015. There exists a generally accepted viewpoint that the production of documentary films belongs to the category of productions with a high risk levels, which is why, in order to overcome the challenges and problems, a model of organization recommended is the one which relies on the knowledge of risk management and the theory of adaptive management quality, with the goal of achieving organizational excellence, which is considered to contribute, with the compliance of laws, by-laws and measures of cultural policy, to the establishment of economically sustainable organizations that deal with the production of documentary films.

Key words: management, production, documentary film, cultural development.

1. UVOD I OBRAZLOŽENJE TEME

1.1. Motiv za izbor teme

Aktuelnost istraživanja menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova, kao procesa uspostavljanja efikasnih organizacionih struktura koje se bave nezavisnom filmskom produkcijom i upravljanja tom produkcijom zarad dostizanja određenih ciljeva, proizilazi pre svega iz potrebe, da u današnje vreme prepuštanja kulturne i umetničke produkcije zakonitostima tržišta, dokumentarni film, kao stožer pluralizma, nezavisnog stvaralaštva i novog filmskog jezika, preživi proces tranzicije, i sve negativne konsekvence koje iz njega proizilaze, te da sačuva svoju privrženost društvenom angažmanu, koju neguju autori dokumentarnih filmova, od najranijih dana istorije ove filmske vrste.

Pritom, tek naučnom analizom unutrašnjih¹ faktora (kadrova, tehnike, veličine, lokacije i proizvoda) organizacija koje se bave savremenom produkcijom dokumentarnih filmova, u kontekstu razvoja audio-vizuelne delatnosti kojoj pripadaju (određene javnim (praktičnim) politikama i pravno-normativnom regulativom, razvojem tehnike i tržišta, i integracionim procesima), mogu se dati proverene preporuke za opstanak ovih organizacija. Frederik V. Tejlor (*Frederick W. Taylor*),

¹ Po uzoru na istraživanja koja je prof. dr Nikola Maričić sproveo u oblasti radio produkcije, razmatrajući organizaciju radija kao deo sistema, u našem radu se razmatra organizovanje producenstskih kuća koje se bave nezavisnom produkcijom dokumentarnih filmova, jer kako kaže: "*Organizacija funkcioniše u složenom sistemu koji je izložen višestrukim uticajima okruženja i bavi se prikupljanjem ulaznih veličina (inputa) koje u obliku proizvoda i usluga, prevodi u izlazne veličine (outpute). Povratne informacije (feedback) su informacije iz okruženja i one se uključuju kao ulaz (input) pri odlučivanju koje su izmene potrebne radi postizanja ciljeva.*" Maričić, Nikola, *Anatomija radija*, RDU RTS, Radio Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2007, str. 18

jedan od prvih teoretičara menadžmenta, ističe: "*Veština upravljanja definisana je kao znati tačno šta želite da čine vaši ljudi, a zatim se postarati da oni to čine na najbolji i najjeftiniji način*²...", čime je, još u vreme dok je menadžment bio disciplina u povoju, ukazivao na značaj i ulogu znanja.

Konkretnije, ovo znači da menadžment i produkciju dokumentarnih filmova treba analizirati na nekoliko međuzavisnih nivoa, s jedne strane, od nivoa javne, i pre svega praktične kulturne politike do, s druge strane, pažljivog analiziranja produkciono-organizacione baze. Disbalans u sociokulturnom sistemu, može da diskredituje uložene napore u ostvarivanje postavljenih ciljeva, i da dovede do izostanka rezultata.

Kad govorimo o razvoju savremene produkcije dokumentarnih filmova u Srbiji, veća³ budžetska izdvajanja za kinematografiju, nisu dovoljna da bi se stabilizovala ova oblast, čak ni u slučaju kad ne bi bilo nasleđenih projekata sa produkcionim problemima iz prethodnih godina. Uprkos tome što se veliki broj adekvatno obrazovanih i afirmisanih autora bavi dokumentarnim filmom, i konačno ima pristup značajnim međunarodnim programima za sufinansiranje razvoja audio-vizulne industrije, kakav je *MEDIA podprogram*⁴, nedostaju producenti dokumentarnih filmova. Treba istovremeno podizati domaće kapacitete u oblasti produkcije dokumentarnih filmova, ali pokrenuti i sve ostale elemente sistema koji su van funkcije. Menadžment, primenjen isključivo kao veština autora, bez utemeljenosti u savremenim teorijskim otkrićima, koristi samo deo svojih mogućnosti, a samim tim daje i manje rezultate nego što bi mogao, u zahtevnim tržišnim uslovima u kojima dokumentarni film ostvaruje svoj plasman kao roba.

U vezi s tim, situaciju dodatno komplikuje to što je Srbija od 1990. godine do 2015. godine, prošla kroz izrazito turbulentne okolnosti, interetničke sukobe, političku izolaciju, pad standarda i inflaciju, ekonomsko raslojavanje stanovništva, stradanja i razaranja, te je pri izboru menadžerskog pristupa neophodno voditi računa

² Tejlor, F.V., *Naučno upravljanje*, Rad, Beograd, 1967, str. 28

³ *Filmski centar Srbije* je 2016. godine dobio iz budžeta Republike Srbije duplo veća sredstva nego godinama unazad. Prim.aut.

⁴ Na mestima gde je navedeno *MEDIA podprogram* - misli se na delovanje u okviru programa *Kreativna Evropa*. *Ibid.*

i o ovim okolnostima. "*Transfer znanja iz socio-političkih i kulturno veoma različitih sredina od onih koje karakteriše uređenost i trajnost državnih sistema, ka područjima u kojima ne samo da takav kontinuitet ne postoji, već se ona nalaze u trajnim previranjima u svim sferama života, očito da ne može da ostvari efekte koji se od njega očekuju, a koji se obično, bar delimično, postižu u društvenim okolnostima u kojima je to znanje "prirodno" nastalo.*"⁵

Ali to nije sve. Brojni su izazovi koji proističu iz "prirode" dokumentarnog filma, bilo da dokumentarnom filmu pristupamo kao umetnosti, medijumu ili proizvodu, jer "*...filmsko je oduvek bilo stvar konvencije i komunikacije znakovnosti, bez obzira na smenjivanje stilova, škola, stvaralačkih temperamenata ili racionalizatora filmske magije*"⁶ ".

Sa sličnim izazovima susreću se i ostale države Jugoistočne Evrope, koje svoje savremene sisteme grade na nasleđu socijalističkih društava kojima su pripadale, što sve govori o tome da postoji značajna potreba za ovakvim i sličnim istraživanjima.

1.2. Step en izuč enosti problema

Istraživanja posvećena menadžmentu i produkciji dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj su veoma retka. Ovo je razumljivo, jer termin dokumentarni film postoji manje od jednog veka, odnosno, kao umetnost, kraće nego, druge "klasične" umetnosti; ali i kao medijum i roba kraće u odnosu na mnogo komercijalniji igrani film. Stoga, postoji izvestan broj istorijsko-hronoloških istraživanja, kulturološko-antropoloških, estetskih i ontoloških istraživanja koja ne daju odgovore na to kako prilagoditi nezavisnu produkciju dokumentarnih filmova vremenu u kome živimo. Međutim, ova istraživanja posredno ukazuju na specifičnosti produkcije dokumentarnih filmova, kao što je predstavljeno u knjigama

⁵ Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbolentnim okolnostima: organizacioni pristup*, Beograd, Clio, 2005, str. 9

⁶ Prema rečima dr Dušana Stojanovića u predgovoru knjige *O dokumentarnom filmu*. Munitić, Ranko, *O dokumentarnom filmu*, Institut za film, Beograd i Filмотeka 16, Zagreb, 1975, str. 5

o istoriji dokumentarnog filma Erika Barnoua (*Erick Barnouw*)⁷, ili Betsi Meklejn (*Betsy Mc Lane*) i Džek Elisa (*Jack Ellis*)⁸; ili u stručnim i naučnim radovima koji referiraju na distinkciju između dokumentarnih i igranih filmova, kao rad Majkla Opstrupa (*Mikael Opstrup*)⁹, ili dokumentarnog filma i dokumentarnog televizijskog¹⁰ programa, kao u radu Ib Bondebjerg (*Ib Bondebjerg*)¹¹.

Od radova domaćih istraživača, ovom istraživanju prethode: rad prof. dr Danice Aćimović¹² koja se bavila odnosom televizije i dokumentarnog filma, i to konkretno sa tematskog aspekta, etike, estetike i nove tehnologije, te autorskog pristupa dokumentarnom filmu i žanrovske analize dokumentarnih filmova i posebno dugometražnih dokumentarnih filmova; knjige i tekstovi Ranka Munitića, koji se bavio teorijom dokumentarnog filma i odnosom filmskih i televizijskih obeležja dokumentarnog filma¹³; knjiga¹⁴ i tekstovi Božidara Kalezić, koji razmatra fenomen savremene televizije i mesto, u okviru nje, koje pripada dokumentarnom programu;

⁷ Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1993

⁸ Mc Lane, Betsy A.; Ellis, Jack, *A New History of Documentary Film*, Continuum International Publishing Group, London, 2012

⁹ Opstrup, Mikael, *The Complementary Dramaturgy of the Documentary Film*, *Film*, Danish Film institute, Copenhagen, 2002, # 25

¹⁰ Pošto je pojam "televizija" na srpskom jeziku sinonim za: TV prijemnik, TV program/programski šemu, kao i za TV stanicu, odnosno televizijsku kuću - opredeljujemo se da jednom rečju televizija označavamo TV stanicu i njenu produkciju u funkciji emitivanja programa. Prim. aut.

¹¹ Bondebjerg, Ib, *A Poetics for the Documentary - basic genres and formats*, na linku www.filmkommentaren.dk; pristupljeno 20.02.2014.

¹² Reference su navedene u popisu korišćene literature, jer se radi o više radova, među kojima je najobimniji: Aćimović, Danica, *Dokumentarni film na televiziji - sa pozicija tematike, etike, novih tehnologija i estetike*, doktorska disertacija, FDU, Beograd, 2004

¹³ Više knjiga, od kojih, pre svega, pogledati: Munitić, Ranko, *O dokumentarnom filmu*, Institut za film, Beograd i Filmoteka 16, Zagreb, 1975

¹⁴ Videti: Kalezić, Božidar, *Televizija, tvrđava koja leti*, Radnički univerzitet Radivoj Ćirpanov, Novi Sad, 1978. Prim. aut.

knjiga¹⁵ Dragane Bošković, koja je priredila izbor intervjua sa Božidarom Kalezićem i druge tekstove koji se odnose na ulogu dokumentarnog programa na savremenoj televiziji; rad prof. dr Aleksandra Jankovića¹⁶, koji pruža uvid u istoriju dokumentarnog filma u Srbiji, od najranijih dana proizvodnje i prikazivanja prvih "kadar-filmova"¹⁷, pa sve do 2010. godine; studije, polemike, ogledi i razgovori grupe autora, među kojima su tekstovi naših uglednijih teoretičara i kritičara - Nevene Daković, Maje Volk, Nikole Stojanovića, Gorana Gocića i drugih - koje je priredio Milan Knežević¹⁸. Ovi radovi pretežno nastaju iz fokusa na teoriju filma i medija.

Pored pobrojanih radova, ovo istraživanje polazi i od opštih teorijskih dostignuća koja su u određenoj vezi sa našim, te savremene teorije menadžmenta (s jedne strane), od kojih u kontekstu našeg predmeta i cilja istraživanja, smatramo naročito značajne radove iz oblasti teorije menadžmenta rizika, autora Dagleasa Habarda (*Douglas Hubbard*)¹⁹, teorije menadžmenta kvaliteta Viliijama Lindseja (*William Lindsay*) i

¹⁵ Bošković, Dragana, *Venci od trnja Božidara Kalezića: dokumentarna televizija*, Muzeji i galerije Podgorice: Dom omladine "Budo Tomović", Podgorica; Kulturno-prosvetna zajednica Podgorice: Čigoja štampa, Beograd, 1996

¹⁶ Janković, Aleksandar, *Dokumentarni film*, Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, II tom, Orion Art, Beograd, 2012

¹⁷ "...koji je u tehnološkom smislu razvoja prvih filmski kamera bio limitiran dužinom punjenja od jedne rolne filma, koja je mogla da se stavi u kameru i neprekinuto snima. (...) Pojedinačni kadar film (u ovom slučaju) osim sadržaja samog kadra, nije obilovao narativnim elementima koje će tek kasnije, otkrićem i primjenom montažnog postupka, evoluirati u film kakav danas poznajemo." Dujaković, Goran, *Teorija dokumentarnosti i dokumentarnog filma*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Beograd, 2011

¹⁸ Knežević, Milan, priredio *Film & video: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1997; Knežević, Milan, priredio *Dokumentarni film: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1998

¹⁹ Hubbard, Douglas W., *How to Measure Anything: Finding the Value of Intangibles in Business*, John Wiley & Sons, Inc. Hoboken, New Jersey, 2010. Dostupno na linku https://books.google.rs/books?id=CBAh4eM-g3AC&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions#v=onepage&q&f=false; pristupljeno 15.05.2016.

Džozefa Petrika (*Joseph Petrick*)²⁰ i teorije upravljanja promenama Isaka Adizeša (*Ichak Adizes*)²¹. U navedenom kontekstu su uzimani u obzir i osnovni postulati teorija sistema i projektnog menadžmenta; i savremenih teorija filma (s druge strane), od kojih, opet u kontekstu predmeta i cilja istraživanja, izdvajamo one naučne radove iz filmologije koji u svom fokusu imaju dokumentarni film, kao na primer Maja Deren (*Maja Deren*)²². Navedena teorijska polazišta bliže ćemo objasniti u daljem tekstu, dok na ovom mestu koristimo priliku da navedemo domaće autore čiji su doprinosi naučnoj misli bili putokaz za naš rad: u oblasti menadžmenta u kulturi i adaptivnog menadžmenta kvaliteta, Milena Dragičević Šešić; u oblasti menadžmenta medija Mirjana Nikolić i Nikola Maričić; u oblasti kulturne politike i kulturne industrije, Vesna Đukić, Svetlana Jovčić i Hristina Mikić; u oblasti istorije i teorije filma Petar Volk, Dejan Kosanović i Miroljub Stojanović.

Tako, da iako do sada nije bilo ovakvih istraživanja kakvo je naše, teorijska osnova postoji, i može se crpiti jednako iz domaćih i stranih tekstova.

1.3. Predmet istraživanja

Predmet istraživanja su specifičnosti menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj koje karakterišu: ekonomska kriza, te smanjena izdvajanja javnog sektora za kulturu; inflacija i pad standarda, te smanjena kulturna potrošnja; ekonomsko raslojavanje, te međusobno razdvajanje kulturnih modela; urušavanje pravno-političkog sistema i politička izolacija, te nedostatak jasno definisane sistemske kulturne politike i ograničen pristup međunarodnim programima; ali i interetnički sukobi i rat, sa širokom lepezom

²⁰ Lindsay, William M.; Petrick, Joseph A., *Total Quality and Organization Development*, St. Lucie Press, Boca Raton, 1997

²¹ Adizes, Ichak, *Mastering Change: The Power of Mutual Trust and Respect*, The Adizes Institute, Santa Barbara, 1992

²² Maje Deren *Film: Stvaralačko korišćenje stvarnosti* objavljen u *Teoriji filma*, priredio Stojanović, Dušan, Nolit, Beograd, 1978, str. 408

konsekvenci, od getoizacije kultura do uništenja kulturne infrastrukture i kulturnog života.

Istraživanje će biti potkrepljeno iskustvima u oblasti menadžmenta i produkcije²³ dokumentarnih filmova tri istočnoevropske države, Srbije, Hrvatske i Bugarske, razmatrane u kontekstu od 1990. godine, jer je "...*Jugoistočna Evropa od početka devedesetih godina označena kao najturbulentniji, krizni region Evrope*²⁴...", ali sa posebnim fokusom na petogodišnji period, od kraja 2010. godine do kraja 2015. godine. Fokus je usmeren na petogodišnji period, s jedne strane, jer je za dubinsko istraživanje neophodno ograničiti obimnu istraživačku građu; i s druge strane, jer je moderna Srbija tek 2006. godine obnovila svoju državnost, te tek od te godine možemo govoriti da je kompatibilno porediti njene elemente sa elementima drugih država u istraživanju.

Pri izboru pomenutih zemalja rukovali smo se, njihovim socio-ekonomskim sličnostima i, uslovno rečeno, sličnim političkim nasleđem, kao i stepenom prisutnosti u međunarodnim programima. U pogledu ovog drugog činioca, misli se na to što Bugarska, članica *Evropske unije* (u daljem tekstu: *EU*) od 2007. godine, više od decenije ostvaruje benefite *EU* podrške, dok je Hrvatska, članica *EU* od 2013. godine, pristup programima *EU* za finansiranje audio-vizuelne delatnosti ostvarila tek nekoliko godina posle Bugarske. Srbija je 2012. godine dobila status kandidata za članstvo u *Evropskoj uniji*, a krajem 2015. godine postala članica *MEDIA podprograma*. Ovo poređenje je za nas važno, jer međunarodni fondovi svojim propozicijama razlikuju zemlje na ovaj način, te se određuju jasne propozicije i spiskovi zemalja podobnih za podršku, uglavnom prema stepenu socio-ekonomske razvijenosti tih zemalja, ili prema odsutnosti iz određenih međunarodnih programa, odnosno prisutnosti u nekim drugim programima. Pri tom, treba istaći da je Srbija država kojoj je, usled brojnih turbulentnih okolnosti, nakon decenije provedene u političkoj izolaciji bio potreban razvoj strategija u gotovo svim oblastima javnog

²³ Istraživanje će se doticati i drugih oblasti kinematografske delatnosti - distribucije i prikazivanja dokumentarnih filmova, u neophodnoj meri da se objasne uzročno-posledične veze pojava.

²⁴ Đukić, Vesna, *Država i kultura - studije savremene kulturne politike*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, Beograd, 2010, str. 147

delovanja, uključujući i politiku u oblasti proizvodnje dokumentarnih filmova; da je Hrvatska 90-ih godina direktno bila izložena ratnim razaranjima, uprkos čemu je uspela da konsoliduje i izgradi savremenu infrastrukturu u oblasti kulture, upravo zahvaljujući strateškom delovanju; a da je u Bugarskoj, slomom jednog političkog sistema, i procesom tranzicije u drugi, dolazilo do čestih promena koncepata javne politike, uključujući i politiku finansiranja kinematografije, što je imalo negativne efekte, koji su uspešno prevaziđeni zahvaljujućim pozitivnoj zakonsko-normativnoj regulativi.

U središtu studije je organizacioni aspekt razvoja nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova.

1.4. Pojmovno-hipotetički okvir

Kada se govori o savremenoj produkciji dokumentarnih filmova, dolazi do terminoloških nesporazuma, jer opštu teoriju filma u oblasti dokumentarnih filmova odlikuje "*...teoretičarska ambivalencija i nesistematičnost opšte teorije dokumentarnog filma...*"²⁵ koja se kreće u rasponu od, shvatanja dokumentarnog filma samo kao "dokumenta" koji ne može imati umetničku dimenziju, pa sve do, shvatanja o **dokumentarnom filmu** kao zasebnoj umetničkoj formi, sa jasnom subjektivnom dimenzijom, koja odražava stav reditelja, tj. autora filma. Ovome doprinosi i stalni tehnološki razvoj, budući da se dokumentarni film sredinom prošlog veka iz bioskopa preselio na televiziju, usled čega se i jezik dokumentarnog filma menjao prilagođavajući se televizijskom mediju. U savremenoj praksi razvijenih zemalja nalazi svoj put i do bioskopske publike.

Žarko Dragojević, već jednostavnim naglašavanjem veze između pojmova "dokumentaran" i "film" opravdava stav da se pojam "dokumentaran" u nazivu ove filmske vrste ne može razumeti prostim tumačenjem stranih reči i izraza, prema kojima "dokumentaran" znači "*činjenički dokazan, koji može dokazati (ili koji*

²⁵ Janković, Aleksandar, *Dokumentarni film*, Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, II tom, Orion Art, Beograd, 2012

dokazuje) na osnovu činjenica"²⁶. On kaže: "odmah je moguće zaključiti da filmska slika nije činjenica stvarnosti, nego sama slika date stvarnosti, dakle njen privid. (...) ...takozvana dokumentarna realnost, jeste činjenica stvarnosti koja prenošenjem na film trpi sve one promene sazajno-psihološkog reda kojima podleže po definiciji i prirodi stvari svaka činjenica stvarnosti u koju se uperi objektivna kamere. (...) I kao što filmska stvarnost nije prava stvarnost, već stvarnost koja samo podseća na pravu stvarnost, tako i filmsko dokumentarno nije neposredno već dokumentarno koje liči na svoj stvarnosni korelat"²⁷. Ovo je u korelaciji sa izlaganjem Ranka Munitića prema kojem: "Poenta je u činjenici da film - čak i kad bi hteo - ne može objektivni, realistički, autentično, bukvalno predstaviti, dakle snimiti, i na ekran projektovati stvarnost kakva je po sebi."²⁸

Može se primetiti da su razni autori pokušavali da definišu pojam "dokumentarni film", i pritom nailazili na otpore. Shvatanje jednog od najpoznatijih stranih teoretičara dokumentarnog filma, Bila Nikolsa (*Bill Nichols*) da je "dokumentarni film" "...argument na istorijski svet..."²⁹ teoretičarka Vilma de Jong (*Wilma de Jong*) smatra neadekvatnom, jer kako kako kaže "...mnogi dokumentarni filmovi neće biti u mogućnosti da analiziraju istorijski svet, ili da daju argument na sve, čak i ako je njihov fokus, koji se stavlja na "istorijski svet", razumljiv i od ključnog značaja za potrebe dokumentarnog filma."³⁰ Ukazujući na fragmentarnu prirodu stvarnosti kojom se dokumentarni filmovi bave u raznim formama, predlaže definiciju dokumentarnog filma u kojoj ističe kreativan pristup autora u smislu kreativnog predstavljanja stvarnosti: "Dokumentarni film je možda najbolje opisati (...) da

²⁶ Vujaklija, Milan, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd, 1992, str. 235

²⁷ Dragojević, Žarko, *Filmska dokumentarnost*, objavljeno u Knežević, Milan, *Film & video, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma*, Beograd, 1997, str. 88

²⁸ "Što god videli na ekranu, u igranoj ili dokumentarnoj formi, uvek je filmska stvarnost i filmski, to jest autorski, umetnički doživljaj te stvarnosti." Munitić, Ranko, *Dobačena stvarnost*, objavljeno u Knežević, Milan, *Film & video, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma*, Beograd, 1997, str. 15

²⁹ De Jong, Wilma; Rothwell, Jerry; Knudsen, Erik, *Creative Documentary: Theory and Practice*, Longman Publishing Group, Harlow, New York, 2011, str. 20

³⁰ *Ibid.*

pokušava da predstavi stvarnost na kreativan način i kao kritički oblik umetnosti". Svoje mišljenje potkrepljuje Lendsmanovim (*Ohad Landesman*) stavovima kojima se naglašava "*... relativna istinitost uvežbavanja strategija fikcije i iskorišćavanja sivog područja između priče i činjenice*". Zbog toga govori o dokumentarnom filmu kao "kreativnom dokumentarnom filmu", čime ističe stvaralački doprinos autora u nastajanju filmske stvarnosti.

Pojam kreativni dokumentarni film se koristi u praksi iz razloga da bi se pravila distinkcija između autorskih dokumentarnih filmova i raznih dokumentarnih programa u kojima preovladava informativni pristup. Navodimo definiciju kreativnih dokumentarnih filmova onako kako se nalazi na sajtu *IDFA* festivala, iako se ona ne može uzeti kao naučna, jer taj festival kao najpopularniji festival dokumentarnih filmova na svetu, kreira trendove i okuplja veliki broj istraživača dokumentarnog filma - istraživača u najširem smislu: "*... filmovi koji su mukotrpno dizajnirani i koji izražavaju viziju autora. Kreativni dokumentarni filmovi su umetnička forma. Kod kojih je autor umetnik, a ne novinar, ako uzmemo da novinar svojim izveštajima nastoji da prezentuje stvarnost što je objektivnije moguće, dok je umetnik dosledan sopstvenoj ideji. (...) Kao i reportaže, kreativni dokumentarni filmovi nam daju uvid u svet oko nas, ali ih istovremeno karakteriše pre svega umetnički pristup*³¹ ...".

U ovom smislu veoma je savremeno i stanovište Džona Grirsona (*John Grierson*), tvorca termina "dokumentarni film". Grirson je u svojim teorijskim tekstovima isticao autorski pristup građi koju umetnik otkriva na licu mesta i tumači, da bi postigao šire dejstvo koje "*...mora da ima snagu poezije ili proročanstva. Ako mu nedostaje jedna od njih ili obe, mora da ima bar ono sociološko osećanje koje je bezuslovno i za poeziju i za proročanstvo*³²...". Tako da bez obzira što se dokumentarni film sadržajno i stilski menjao, i obuhvatao tematski, narativno i namenski podosta različite filmove (zbog čega unutar vrste postoje brojni žanrovi), savremeni dokumentarni film, kao i u vreme njegovog utemeljenja, odlikuju "*...inovativnost, originalnost, profesionalna*

³¹ <https://www.idfa.nl/industry/mission-statement.aspx>; pristupljeno 20.05.2016.

³² Prema tekstu Džona Grirsona, *Prva načela dokumentarnog filma*, iz 1932. godine. Stojanović, Dušan (priredio), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 309

veština, ekspresivnost i kulturna/istorijska vrednost³³ ... ". Na osnovu svega navedenog, u fokusu našeg istraživanja su autorski dugometražni dokumentarni filmovi³⁴, specifični po kreativnom filmskom jeziku koje koriste i autorskom gledištu koje nastaje u procesu interpretacije stvarnih događaja koje kamera beleži.

Kad sve gore navedeno uzmemo u obzir krećemo se ka jasno preciziranom okviru za naše istraživanje specifičnosti menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova, gde analogijom, na primer prema sledećoj definiciji "*Menadžment u kulturi je definisan kao stvaranje uslova za kulturno stvaralaštvo i proizvodnju kulturnih dobara (ideja i vrednosti), za njihovo oblikovanje u dela koja su dostupna kulturnoj javnosti i za recepciju tih dela u kulturnoj javnosti*³⁵ ...", **menadžment dokumentarnih filmova** definišemo kao stvaranje uslova za umetničko stvaralaštvo i proizvodnju dokumentarnih filmova, za njihov plasman i javno prikazivanje. Razradom ove definicije i pozivanjem na stavove Vilijam Lindseja i Džozef Petrika³⁶ koji citiraju Frenča (*French*) i Bela (*Bell*), menadžment dokumentarnih filmova je stvaranje uslova za umetničko stvaralaštvo i proizvodnju dokumentarnih filmova dugotrajnim ulaganjem napora da se poboljša rešavanje problema na nivou organizacija koje se ovom produkcijom bave, kroz efektivnije upravljanje i otvaranje organizacije za saradnju sa sredinom u kojoj deluju.

Ovo implicira da se menadžment dokumentarnih filmova, odnosno stvaranje uslova za njihovu produkciju odvija na više nivoa:

- nivo upravljanja organizacijama koje se bave produkcijom dokumentarnih filmova kao nivoom upravljanja pojedinačnim projektom;

³³ Preuzeto sa zvaničnog sajta *IDFA* festivala: <https://www.idfa.nl/industry/mission-statement.aspx>; pristupljeno 20.05.2016.

³⁴ Kako se *Filmski centar Srbije* prilikom raspisivanja javnih konkursa za sufinansiranje produkcije dugometražnih dokumentarnih filmova vodi podelom dokumentarnih filmova na kratkometražne do 50 minuta, i dugometražne preko 50 minuta, savremenu produkciju dokumentarnih filmova, istražili smo fokusirajući se na dokumentarne filmove preko 50 minuta. Prim. aut.

³⁵ Dragičević Šešić, Milena; Stojković, Branimir: *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, 2003, str. 11

³⁶ Lindsay, William M.; Petrick, Joseph A., *Total Quality and Organization Development*, St. Lucie Press, Boca Raton, 1997, str. 4

- nivou kulturne politike, odnosno nivou upravljanja strukturama koje kreiraju kulturnu politiku i organizacijama koje imaju zadatak da sprovede određenu kulturnu politiku;
- ali i na međunarodnom nivou kroz delovanje međunarodnih organizacija koje daju preporuke, deluju stimulatивно i pokreću programe za razvoj produkcije dokumentarnih filmova, na direktan ili posredan način.

Sa aspekta predmeta našeg rada dodajemo definiciju dokumentarnog filma uz uvažavanje teorijskih polazišta adaptivnog menadžmenta kvaliteta "*...koji insistira na čuvanju i razvoju programske izvrsnosti, kao i pravovremenom odabiru i implmentaciji onih znanja i veština menadžmenta koji najbolje odgovaraju organizacionom preovladavanju turbulentnih okolnosti i doprinose njenom internom stabilizovanju. (...) Ovaj oblik menadžmenta zahteva, pre svega, da se stvore uslovi za dalji razvoj umetničkog programa ustanove, kao i internog i eksternog organizacionog delovanja koji uvažava, ali i prevladava opasnosti/pretnje iz okoline*³⁷... ". Vezu između okoline i unutrašnjih faktora organizacionog razvoja posebno ističe teorija sistema, koja "*...vidi organizaciju kao sistem: "grupu objekata i grupu odnosa među objektima sa njihovim atributima, povezanih tako da međusobno i sa svojom okolinom čine celinu i jedinstvo*³⁸... ". Navedeno dopunjujemo teorijom kontigencije, prema kojoj okolnosti su te koje utiču na kombinaciju tehnika menadžmenta koje će određeni radni tim da koristi prema "*...stavu Ti Bun Pikensa (T. Boone Pickens) da je stil menadžmenta amalgam najboljih osobina ljudi koje poznajete i poštujete; iz toga ćete, eventualno, razviti sopstevni stil...*³⁹ ". Na osnovu svega navedenog, istražujemo mogućnosti primene teorije adaptivnog menadžmenta kvaliteta na menadžment dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj (koje tvorci ove teorije nazivaju turbulentnim okolnostima⁴⁰) pošto: "*Svaki obuhvatniji zahvat na organizacionom*

³⁷ Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima: organizacioni pristup*, Clio, Beograd, 2005, str. 189.

³⁸ Maričić, Nikola, *Anatomija radija*, RDU RTS, Radio Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2007, str. 18

³⁹ *Ibid.*, str. 19

⁴⁰ Prim. aut.

nivou u izrazito turbulentnim okolnostima u suštini predstavlja "laboratorijski eksperiment"⁴¹ "...", i jer se obično "...ispostavlja da je ključni element mogućeg organizacionog razvoja stabilizacija ukupnog političkog, ekonomskog i kulturnog sistema"⁴² "...".

Što se tiče termina produkcija, u domenu filmske delatnosti podrazumeva proces proizvodnje filma, od faze prethodnih priprema, preko opštih priprema, neposrednih priprema i snimanja do obrade filma⁴³. Pod **produkcijom dokumentarnih filmova** podrazumeva se proces koji se odvija od trenutka formiranja ideje dokumentarnog filma do izrade prve tonske kopije, s tim da treba napomenuti da se kod dokumentarnog filma pojedine faze često odvijaju ili paralelno, ili izmenjenim redosledom, a ponekad dolazi i do njihovog sažimanja. Ovo uključuje i marketing u svim fazama produkcije filma i pravno-finansijsku likvidaciju projekta.

Poseban je izazov definisanje faze razvoja scenarija, odnosno istraživanja i razvoja za dokumentarni film, ili definisanje početka snimanja, jer se već u periodu istraživanja počinje sa snimanjem, te najčešće nema ni tačno preciziranog scenarija, nego se radi samo na osnovu tritmenta. Pritom, se u praksi, prema propozicijama na javnim konkursima, insistira na razgraničenju ovih faza, jer finansijeri žele da imaju kontrolu kako se troši dodeljeni novac, pa na primer *MEDIA podprogram* tačno precizira koliki mora da bude protok vremena između pojedinih faza. Kako ni čitave strukture monitoringa i kontrole nisu u stanju da povuku granice između ovih faza da iskontrolišu, u istraživanju smo se oslonili na praksu⁴⁴. Iz razloga brojnih nepoznanica, međunarodni fondovi, pri sufinansiranju dokumentarnih filmova, imajući u vidu da se radi o visokorizičnoj produkciji, podstiču razvoj projekata i preferiraju saradnju sa filmskim ekipama sa iskustvom.

⁴¹ Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima: organizacioni pristup*, Beograd, Clio, 2005, str. 9

⁴² *Ibid.*

⁴³ Jovanović, Sreten, *Osnovi filmske produkcije*, privremena skripta umnožena za unutrašnju upotrebu, FDU, Beograd, 1995, str. 98

⁴⁴ Prema propozicijama *MEDIA* fonda za početak snimanja se uzima trenutak kada se snimanju priključi cela ekipa snimanja filma, odnosno pored reditelja i ostali članovi ekipe, pre svega, iz sektora slike i zvuka, i drugi, u zavisnosti koliko velika ekipa snima dokumentarni film.

Iz navedenih specifičnosti produkcije dokumentarnih filmova, javlja se potreba kombinovanja projektnog menadžmenta sa teorijskim postulatima savremenog menadžmenta rizika, koji prema američkom teoretičaru menadžmenta Daglasu Habardu podrazumeva identifikaciju, analiziranje i rangiranje rizika po važnosti, nakon čega sledi usklađena i racionalna upotreba resursa kako bi se minimalizirala, pratila i kontrolisala neizvesnost i uticaj nepoželjnih događaja. Menadžment rizika je proces koji u sebi integriše koncepte unutrašnje kontrole, individualne odgovornosti i strateškog planiranja, odnosno razvoj strategija za kontrolu rizika, na primer "sistemske pristup". Nalazi primenu u brojnim situacijama rizika, naročito u organizacijama koje se bave investiranjem u informacione tehnologije, kao i na pojedinačnim projektima. Upravljanje rizikom u različitim oblastima ima posebne metode i ciljeve, ali postoje i različite strategije upravljanja rizikom koje nalaze široku primenu, kao na primer, strategije prenosa rizika na drugu stranu, izbegavanje rizika, smanjivanje negativnog učinka rizika, kao i delimično ili celovito prihvatanje posledica određenog rizika.

Identifikacijom i analizom rizika u filmskoj produkciji se već bavio Peter Behlin (*Peter Bächlin*). Njegova zapažanja o "proizvodnim rizicima" i "rizicima plasmana" u filmskoj produkciji, i preovladavanju tih rizika, indikuju značaj istraživanja mogućnosti primene teorije menadžmenta rizika i adaptivnog menadžmenta kvaliteta na menadžment produkciju dokumentarnih filmova. Ovo se posebno primećuje kada se analizira uspešnost srpskih, hrvatskih i bugarskih dokumentarnih filmova na konkursima vodećih evropskih programa podrške audio-vizuelnim delatnostima, mada dolazi do izražaja i u drugom kontekstu. Time se, pored ostalog, podcrtava složenost rizika produkcije dokumentarnih filmova, jer ukazuje na veću složenost proizvodnih rizika u produkciji dokumentarnih filmova od onih koje je Peter Behlin identifikovao kao imanentne filmskoj produkciji igranih filmova.

Da bi se sagledao okvir rada u potpunosti, treba definisati još termin **kulturni razvoj**, pod kojim se podrazumeva "*...proces napretka ljudskih aktivnosti i života, ne samo u oblasti kulture i umetnosti, već i u svim drugim oblastima, pa u tom smislu može biti shvaćen kao posledica međusobnih uticaja različitih kultura, ekonomskog*

*prosperiteta, tehnološkog razvoja, društvenog sistema itd.*⁴⁵". "Kulturni razvoj se sa stanovišta kulturne politike shvaćene kao upravljanje kulturnim razvojem, može razumeti kao proces koji se odvija od gore - iz pravca centralne državne uprave i od dole - iz pravca lokalne samouprave i građanskih inicijativa⁴⁶...". Posmatrano sa stanovišta istorijskog razvoja ovaj proces se odvijao u više faza⁴⁷. Kao što smo već rekli za potrebe našeg istraživanja biće analizirane specifičnosti menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova u poslednjih pet godina, ali u kontekstu promena koje su zemlje našeg regiona pogodile od 1990. godine do danas.

1.4.1. Hipoteze

Opšta hipoteza

- Uspostavljanjem integrisanog delovanja svih činioca sistema organizacije i produkcije dokumentarnih filmova, od kojih su ključni strateški vođena javna politika, pozitivna zakonsko-normativna regulativa i razvijeno audio-vizuelno tržište, moguće je stvaranje samoodrživog sistema produkcije dokumentarnih filmova, odnosno samoodrživog broja produkcijskih kuća specijalizovanih za produkciju dokumentarnih filmova.

⁴⁵ Đukić, Vesna, *Država i kultura - studije savremene kulturne politike*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, Beograd, 2010, str 147

⁴⁶ *Ibid*, str. 55

⁴⁷ Kada govorimo o periodu posle *Drugog svetskog rata*: "...demokratizacija kulture (1960.godine), kulturni razvoj (1970. godine), kulturna demokratija (1975. godine), kultura regiona (1980 godine), pozitivna diskriminacija (1990. godine), kulturna kooperacija (1995. godine), kultura prestiža kraja milenijuma". Dragičević Šešić, Milena; Stojković, Branimir: *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, str. 28

Posebne hipoteze

- Državna podrška produkciji dokumentarnih filmova je ključna u uslovima nerazvijenog nacionalnog filmskog tržišta, i posebno tržišta dokumentarnog filma, na kom su individualno preduzetništvo i privatna ulaganja u začetku.
- Usklađivanjem javnih politika i pravno-normativne regulative sa međunarodnim preporukama i programima podrške razvoja tržišta u oblasti produkcije dokumentarnih filmova moguće je stabilizovanje ovog segmenta audio-vizuelne delatnosti.
- Investiranje u podizanje sopstvenih kapaciteta, te naročito u razvoj kadrova i kvalitet rukovođenja, u organizacijama čija je osnovna delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, doprinosi njihovoj održivosti.
- Otpornost organizacija koje se bave menadžmentom i produkcijom dokumentarnih filmova prema delovanju nepovoljnih budućih uticaja na planirane projekte dokumentarnih filmova je veća u uslovima fleksibilnog upravljanja tim projektima.
- Organizacije koje streme programsko-organizacionoj izvrsnosti ⁴⁸ prepoznatljive su u široj sredini i lakše opstaju u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj od konkurencije.

⁴⁸ "Ukoliko za polazište uzmemo trenutak kada organizacija prvi put donosi odluku da pristupi procesu strateškog planiranja, taj momenat možemo označiti nultom tačkom organizacionog razvoja. Tada se organizacija opredeljuje da podizanjem sopstvenih kapaciteta radi i na osiguravanju kvaliteta i na postizanju razvojne perspektive. Ako u tom procesu može da ostvari znatan kvalitativni skok, koji je vezan za suštinsku nit njenog delovanja već prepoznatu kao distinktivni kvalitet u okolini, stižu se uslovi da njen razvoj vodi ka stvaranju centra izvrsnosti." *Ibid.*, str. 221

- Primena strateškog planiranja, uz uvažavanje principa ciklusnog revidiranja i adaptacije novonastalim uslovima, za funkcionisanje sistema organizacija koje se bave menadžmentom i produkcijom dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj je moguća i neophodna.
- Sistematizacija i evaluacija dobrih organizacionih praksi organizacija koje se bave menadžmentom i produkcijom dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj može doprineti ostvarivanju strateških ciljeva organizacije.
- Definisane jezgre kreativnosti u organizacijama koje se bave menadžmentom i produkcijom dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj doprinosi održavanju nivoa kvaliteta u celini delovanja.
- U menadžment organizacija koje se bave produkcijom dokumentarnih filmova, koje spadaju u kategoriju visokorizičnih produkcija, neophodno je i moguće inkorporirati sistemski pristup upravljanju rizikom⁴⁹.

1.5. Ciljevi i zadaci istraživanja

Glavni zadaci istraživanja su da se analiziraju organizacioni aspekti razvoja nezavisnih produkcija i uporede međunarodna i regionalna iskustva u ovoj oblasti, kao i da se uporede i analiziraju postojeći modeli nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova. Osnovni cilj je kreiranje menadžment modela samoodržive organizacije specijalizovane za produkciju dokumentarnih filmova, u uslovima

⁴⁹ "Iako svaka strategija menadžmenta rizikom zavisi od prirode sistema koji razmatra, istraživanja su pokazala da se dobra strategija menadžmenta zasniva na sistemskom pristupu u upravljanju rizikom što uključuje sledeće procese: planiranje rizika, procena rizika, mitigacija rizika, monitoring rizika, informisanje i komunikacija, i dokumentovanje." Malbašić, Slobodan; Janković, Aleksandra, *Menadžment rizikom*, rad po pozivu, Asocijacija za kvalitet i standardizaciju Srbije, Kragujevac, 2006.

nepovoljnim za kulturni razvoj. Ciljeve možemo da obrazložimo detaljnije i na sledeći način:

- Kontekstualizacija savremenih teorija menadžmenta i teorija filma kroz primere prakse organizacija koje se bave produkcijom dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj i utvrđivanje mogućnosti primene ovih teorija na razvoj nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova.
- Definisane uticaja javnih politika, pravno-normativne regulative i tržišta na menadžment organizacija koje se bave produkcijom dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj.
- Definisane postojećih organizacionih modela nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj.
- Definisane postojećih modela finansiranja nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova.
- Definisane strategija za unapređenje menadžmenta organizacija koje se bave produkcijom dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj.
- Definisane ključnih kriterijuma i teorijskih modela samoodrživosti organizacija koje se bave produkcijom dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj.

Posredan cilj ovog istraživanja je kreiranje preporuka za dugoročnu unutrašnju stabilizaciju organizacija koje se bave menadžmentom i produkcijom dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj.

1.6. Metodologija istraživanja

Istraživanje specifičnosti menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj, po svojoj suštini predstavlja teorijsko-empirijsko istraživanje. To znači da se do podataka došlo jednako kabinetskim istraživanjima sekundarne građe, kao i čulnim opažanjem u okviru terenskih istraživanja koja su sprovedena direktno za potrebe ovog rada. Korišćene su i kvantitativne i kvalitativne metode.

Metodama prikupljanja i obrade građe došlo se do relevantnih podataka sadržanih u literaturi, naučnim i stručnim časopisima, dokumentima i na internetu. Metodom selekcije napravljen je izbor podataka u odnosu na predmet istraživanja, a zatim je metodom klasifikacije selektovani materijal razvrstan u odnosu na cilj istraživanja.

Na ovaj način dobijeni podaci su dopunjeni informacijama prikupljenim empirijskim istraživanjem, i to tehnikama posmatranja, intervjuua i analize sadržaja, čemu treba dodati i biografski pristup saznavanja kroz priču sa vodećim producentima iz Jugoistočne Evrope, kombinovan sa studijom slučaja upravljanja produkcijom konkretnih dokumentarnih filmova.

Tako se dobio širi okvir za sagledavanje uzroka pojava nego što bi to bilo moguće da smo se zadržali isključivo na kvantitativnim pokazateljima, pa su podaci sa terena sučeljeni sa podacima dobijenim kabinetskim istraživanjem, da bi se na kraju metodom interpretacije došlo do relevantnih zaključaka.

S tim u vezi, primenjene su i metode komparativne analize produkciono-organizacionih sistema u oblasti dokumentarnih filmova Srbije, Hrvatske i Bugarske, da bi se metodom modelovanja definisao teorijski model upravljanja organizacionim razvojem u oblasti produkcije dokumentarnih filmova, a kojim se minimalizuju rizici i prevazilaze negativne konsekvence u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj.

Pritom je, usled interdisciplinarnog pristupa, korišćen i normativni metod u obradi pozitivno-pravne regulative koja se posredno tiče produkcije dokumentarnih filmova, a korišćen je i istorijsko-generički metod u sagledavanju perioda razvoja produkcije dokumentarnih filmova.

Od izvora, koji u dosad izloženom tekstu nisu navedeni, a koje treba posebno istaći, korišćeni su:

- objavljeni statistički godišnjaci, u periodu od 1990. do 2006. godine, u izdanju, svojevremeno *Instituta za film*, Beograd, a sada *Filmskog centra Srbije*, ali i podaci u pripremi za objavljivanje za period od 2007. do 2009. godine, iz kompjuterske baze *Filmskog centra Srbije*;
- objavljeni statistički godišnjaci, *EDN TV Guide*, u izdanju *Evropske dokumentarne mreže*, i *IDFA Industry Guide*, u izdanju *IDFA* festivala, u periodu od 2011. do 2016. godine;
- istraživački radovi, Ive Beleslin, iz oblasti industrijskog menadžmenta medija na primeru *Radio-televizije Srbije*, i Ediba Ahmetaševića, iz oblasti kulturne politike i audio-vizuelne delatnosti u Republici Hrvatskoj, inkorporirani u njihove odbranjene doktorske disertacije, i to prvi rad, na *Fakultetu tehničkih nauka* u Novom Sadu, a drugi, na *Fakultetu dramskih umetnosti* u Beogradu;
- međunarodni normativni akti (kojima se daju preporuke i organizuju programi), nacionalni zakoni, strategije, pravilnici i statuti u vezi sa regulisanjem audio-vizuelne delatnosti značajni za petogodišnji period, koji je u fokusu istraživanja;
- finansijski izveštaji, ugovori, odluke i druga dokumentacija *Filmskog centra Srbije*, *Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije*, *Hrvatskog audio-vizuelnog centra*, i *Nacionalnog filmskog centra* u Bugarskoj, a koja sadrži podatke o ulaganjima u kinematografiju za period od 2011. do 2015. godine;
- podaci dobijeni u razgovorima sa urednikom dokumentarnog programa *Radio-televizije Srbije*, Stevicom Smederevcem, i Nikolom Popevićem, urednikom

filmskog programa *Radio-televizije Srbije*, u razdoblju između 2009. godine i 2015. godine;

- podaci dobijeni intervjuisanjem ukupno 6 producenata iz Srbije, Bugarske i Hrvatske, koji predstavljaju 5 producenatskih kuća iz Jugoistočnog regiona; i sopstveno iskustvo producenta dokumentarnih filmova, kao predstavnika šeste producenatske kuće iz regiona;
- sopstveno iskustvo u predsedništvima strukovnih udruženja *DokSrbija - Dokumentaristi Srbije*, Beograd, i *Kinematografske grupacije pri Privrednoj komori Srbije*;
- izveštaj o stanju u domaćoj kreativnoj, odnosno kulturnoj industriji *Privredne komore Srbije* kojim se predsednik *Privredne komore Srbije*, Marko Čadež obratio ministru Ivanu Tasovcu, na godišnjoj skupštini *Kinematografske grupacije* u decembru 2015. godine i izveštaj koji su zajedno sastavili *Filmski centar Srbije* i *Ministarstvo kulture* za prezentaciju na *Forumu Kreativna Evropa* o stanju u audio-vizuelnoj industriji u Srbiji⁵⁰ ;
- statistička građa hrvatskog *Deska Kreativna Evropa - Ured MEDIA*, koju je Martina Petrović, koordinatorica ovog ureda, prezentovala na prvoj prezentaciji stručnoj javnosti *MEDIA deska Srbija*;
- internet izvori, od kojih pre svega internet arhiva *IDFA* festivala, ali i domaćih festivala koji prikazuju dokumentarne filmove, kao i zvanične stranice međunarodnih programa, kao što su *MEDIA* podprogram i *Eurimages*, i drugo, ali i "on-line" dostupna medijska istraživanja *ANEM*-a i *RRA*;

⁵⁰ Na osnovu razgovora sa fokus grupom u kojoj je istraživač ovog rada učestvovao kao jedan od učesnika radne grupe.

- razgovor sa Igorom Toholjom, koji je vršio funkciju selektora i bio član odbora 62. *Beogradskog festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma* održanog 2015. godine, ali i zbornici *Festivala jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma*;
- literatura iz oblasti menadžmenta rizika, menadžmenta kvaliteta i istorije filma;
- ali i dokumentarni filmovi, pre svega domaći, ali i Bugarski i Hrvatski.

2. TEORIJA I ISTORIJA DOKUMENTARNOG FILMA

Pojmovno-teorijsko definisanje dokumentarnog filma počinje 1926. godine kada je Džon Grirson prvi put upotrebio pojam "dokumentarni film" ("documentary") u prikazu filma *Moana* Roberta Flaertija (*Robert Flaherty*), u njujorškom časopisu *Sun*, za vrstu koja se razvijala već trideset godina unazad. Naime, 28. decembra 1895. godine prvom javnom projekcijom *Ulaska voza u stanicu* (*Arrivee d'un train en gare*) braće Limijer (*Lumiere*) u *Grand kafeu* u Parizu je "...istorija započeta dokumentarnim filmom⁵¹...". Takođe, produkcija dokumentarnih filmova u Srbiji ima dublje korene koji dosežu do daleke 1897. godine⁵² i umnogome je doprinela ugledu i kvalitetu domaće kinematografije. Iako je interesovanje za dokumentarni film od tada do danas variralo, "...zahvaljujući tehnološkoj, tehničkoj i kadrovskoj uprošćenosti i pre svega znatno manjim troškovima proizvodnje u odnosu na igrani film⁵³..." mnogi značajni filmski autori⁵⁴ su se obreli upravo u dokumentarnom filmu, pre nego što su debitovali igranim filmom, dok su neki drugi svoj umetnički rad upravo i fokusirali na dokumentarni.

U ranom razvoju dokumentarne vrste akcenat je bio na realističnosti, činjeničnosti i istinitosti, kao na primer u sledećim definicijama "...dokumentarni film se ne temelji na fiktivnom, izmišljenom i posebno uprizorenom, insceniranom događaju, već insistirana na realnosti i prikazuje stvarne osobe u njihovoj

⁵¹ Janković, Aleksandar, *Dokumentarni film*, Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, II tom, Orion Art, Beograd, 2012

⁵² Detaljne informacije o ranom razvoju dokumentarnog filma u Srbiji nalaze se u posebnom poglavlju koje daje uvid u istorijski razvoj domaće kinematografije u periodu od 1896. do 1990. godine. Prim. aut.

⁵³ Ranković, Radenko, *Jugoslovenska kinematografija*, Jugoslovenski pregled, Beograd, 1997, sv. 2, str. 115

⁵⁴ Na pr. Krištof Kišlovski (*Krzysztof Kieslowski*); Lars fon Trir (*Lars von Trier*); Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Goran Marković i drugi.

okolini⁵⁵..." ili "...film se iskazuje kao dokumentarističko delo ukoliko se u njemu samom nekako očituje jasan zahtev za istinitim⁵⁶...". Postepeno dolazi do pomeranja težišta. Vremenom se sa objektivističkog gledišta skoro u potpunosti prelazi na subjektivističko, određeno pristupom autora odnosno reditelja, a počinju da se kao glavne karakteristike dokumentarnih filmova razmatraju subjektivnost, manipulacija i aktuelnost, pa se definisanju dokumentarnog filma pristupa sve opreznije: "...ono što je potencijalno dokumentarno u filmskom zapisu kao dokumentu pojavljuje se tek na nivou filmskog dela... film ne može biti apsolutno, neporecivo dokumentaran... ali, on može biti dokumentaran ukoliko je "dokumentovana" perspektiva posmatranja nečega kao dokumenta⁵⁷...".

Stoga ne čudi, ni što se pojam dokumentarni film odnosi na sadržajno, tematski, stilski, retorički i namenski podosta različite filmove. Zbog toga su se definicije ovog pojma vremenom i menjale, pa je neophodno sagledati genezu teorijskih gledišta, i razmotriti ih u kontekstu istorijskog trenutka u kome su nastajala. Ovo je bitno da bismo uopšte mogli da razumemo mesto savremenog dokumentarnog filma u istorijskim kretanjima i filmskoj teoriji, pre nego što se fokusiramo na specifičnosti njegove produkcije. Menadžment i produkcija dokumentarnih filmova određeni jednako, na primer dramaturškim specifičnostima vrste, kao sasvim nekom drugom krajnošću, odnosno na primer politikom festivala koji formiraju trendove, i utiču na lanac u kome dokumentarni filmovi ostvaruju svoju svrhu. Ovome treba dodati da se iz istih razloga, u ovom delu, koji se odnosi na teoriju i istoriju dokumentarnih filmova, uzimaju u obzir dokumentarni filmovi koji su u odnosu na podelu po dužini na koju smo se pozvali u pojmovno-hipotetičkom okviru, zapravo kratki, jer su u ostalom kratki dokumentarni filmovi bili mnogostruko zastupljeniji od dugih dokumentarnih filmova od pojave filma do danas.

⁵⁵ Kavčič, Bojan; Vrdlovec, Zdenko, *Filmski leksikon*, Modrijan, Ljubljana, 1999, str.145

⁵⁶ Grupa autora, *Filmska enciklopedija*, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb, 1986, str. 309

⁵⁷ Aristarko, Gvido, *Istorija filmskih teorija*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1974, str.242

2.1. Teorija dokumentarnosti i dokumentarnog filma

2.1.1. Teorije dokumentarnosti

Dokumentarnost je karakteristika likovne umetnosti još iz vremena praistorije i slika na zidovima pećina iz kojih crpimo informacije o životu ljudi tog doba, pa možemo reći sve do kraja devetnaestog veka, kada se likovni umetnici nauštrb realizma okreću apstrakciji. Razlog za ovako dugo zastupljen realistički pristup u likovnoj umetnosti treba tražiti u potrebi ljudi da trag svog postojanja utisnu u vremenu, što je i povod za nastanak ranih realističkih "predstava" i to kroz ličnu impresiju "slikara", što istovremeno govori o autorskom pristupu, koji u procesu predstavljanja stvarnosti daje toj stvarnosti nove atribute, kao prema rečima Žana Damarkija (*Jean Damarchy*) koji objašnjava da "*...jedan akvarel može toliko da izmeni stvarnost da se zadivimo pred nečim što nas u prirodnom stanju ostavlja ravnodušnim*⁵⁸..."

U daljem istorijskom razvoju, nakon "klasičnih umetnosti" i slikarstva, dokumentarnost se javlja kao odlika fotografije. Objektivnost je karaktersitika fotografske slike, ako se shvati kao posledica mehaničko-hemijskog procesa produkovanja svetlosnih prizora na foto-osetljivi sloj, gde tadašnji fotograf osim izbora plana slike ne utiče na nastanak slike, te svojim vernim prenosom optičke stvarnosti fotografija postaje dokument, a **činjeničnost, istinitost i realizam** njene glavne objektivističke osobine. Ovo će omogućiti masovno stvaranje "slika", što će biti podstrek za demokratizaciju likovne umetnosti i okretanje prizorima iz svakodnevnog života, i to ne više samo uskog kruga elite, već i nižih društvenih slojeva.

Svoje atribute, suštinsku objektivnost, realističnost prizora, te dokumentarnost, fotografija će preneti i na rane filmove, koji se rađaju iz potrebe inovatora da se u

⁵⁸ Citat Žan Damarkija preuzet iz: Dujaković, Goran, *Teorija dokumentarnosti i dokumentarnog filma*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Beograd, 2011, str. 9

fotografsku sliku udahne život, što se postiglo stavljanjem prizora fotografskih slika u pokret. Ova nastojanja, koja su dovela do patentiranja različitih izuma tokom 19. veka, među kojima ćemo na ovom mestu pomenuti samo celuloidnu nitratnu traku Hanibala Gudvina (*Hannibal Goodwin*, 1887) nazvanu film⁵⁹, i nove mašine za projektovanje i snimanje filmova, sa kojima je istovremeno eksperimentisalo nekoliko pionira filma, vodiće od kinetoscopa Vilijema Diksona (*William Dickson*, 1894) po narudžbi Tomasa Edisona (*Thomas Edison*)⁶⁰, preko filmova sa serijom standardnih teatarskih scena čiji je jedini neophodni sadržaj bio pokret, do pojava kinematografa braće Limijer (*Auguste i Louis Lumiere*).

Braća Limijer su 1895. godine prvi javno prikazali žive slike uviđajući da je filmska projekcija kolektivna predstava. "*Bili su to snimci lokalnih događaja; snimani su na najjednostavniji mogući način - namera je bila da se privuku ljudi i namame u bioskope, da vide sebe - što se i dešavalo*⁶¹...". Svoje kratke filmove jednostavno su nazivali "actualies" (aktuelnosti, odnosno dnevni događaji). Svest o estetskom potencijalu filma još nije postojala. Bilo je jasno da "*...kinematograf dvostruko pojačava utisak stvarnosti fotografije, na jednoj strani uspostavljajući prirodni pokret bića i stvari, na drugoj projektujući ih, oslobođene filmske trake i kutije kinematoskopa, na površinu gde oni izgledaju samostalni*⁶²". O tome najbolje govori primer filma *Ulazak voza u stanicu* (1895) koji je usled realizma i uverljivosti projektovane slike nagnao publiku u beg.

Zasenjeni ovakvim i sličnim efektima koje su prvi filmovi imali na publiku pioniri filma nisu uviđali da se potencijal filma i njegova eksploatacija ne iscrpljuju vašaarskom atrakcijom, mada je bilo i slavnih izuzetaka, kod kojih se kao kod

⁵⁹ Po kojoj će umetnost pokretnih slika i dobiti ime. Prim. aut.

⁶⁰ S tim, da je Edisonov najveći propust što nije bio zainteresovan za projektovanje filma u dvoranama, nego su ga interesovale samo mašine za pojedinačno gledanje.

⁶¹ Barnou, Erik, *Istorija dokumentarnog filma*, izdao i priredio Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 7

⁶² Moren, Edgar, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967, str. 13

Boleslava Matuševskog (*Boleslaw Matuscewski*), kinoperatera iz Varšave radala svest da film može imati muzejsku i arhivsku vrednost⁶³.

Ovi kinematografski filmovi, koje još nazivamo i kadar-filmovi, bili su limitirani dužinom punjenja jedne rolne, jer primena montažnog postupka još nije bila poznata. Stoga su to najčešće bili kratki jednodominutni filmovi, snimani statičnom kamerom, postavljenom tako da širokim planom hvata ceo događaj, i sa prizorima iz običnog života, koji neprekidno teku od početka do kraja. A pošto je u osnovi njihove kinematografske slike bila fotografska slika snimljena određenom brzinom eksponiranja fotografskih slika na celuloidnu traku, a zatim produkovanih odgovarajućom brzinom da bi se dobio efekat pokreta, kinematografska slika je zadržala iste osobine kao i fotografska slika⁶⁴. Realizam tako postoji od samih početaka filma, a ogleda se u odražavanju neposredne stvarnosti, jer je po Hrvoju Turkoviću "*...opšta osobina filmskog snimka da optički (mimetički) beleži, registruje zatečene prizore u njihovom "slučajnom", "autonomnom" izgledu i značenju*"⁶⁵ "...". Realističke teorije⁶⁶ javile su najpre u Francuskoj 1917. godine, u proklamaciji L. Fejada (*L. Feudilladea*) o filmu koji prikazuje "život onakvim kakav jeste", a obnovljene su u manifestu o "dokumentarnoj tački gledišta" koji je Žan Vigo (*Jean*

⁶³ Barnou, Erik, *Istorija dokumentarnog filma*, izdao i priredio Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 16-17

⁶⁴ "Filmski fotografski zapis sastoji se od niza statičnih fotografija (sličica) snimljenih kontinuiranim radom kamere, a kad se one projekiraju kontinuiranim radom projektora, tada se te sličice, od kojih je svaka jedna (statična) faza pokreta - pri motrenju projekcije zbog - postojanja percepcije (i to primarno zbog - perzistencije vida) "stapaju", vide kao kontinuirani pokret; pokret u filmu je stoga jedna vrsta prividnog kretanja. Da bi se ostvario kontinuirani, neprekidni pokret, u filmu je dovoljna brzina snimanja od približno 16 sličica u sekundi, te ista brzina projekiranja snimke. Kako bi se postigla podudarnost između realnih brzina, trajanja i izgleda radnji u zbilji i filmu, najpogodnija je brzina snimanja i projekiranja od 24 sličice u sekundi." Grupa autora, *Filmska enciklopedija 2*, Jugoslovenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1990, str. 339

⁶⁵ <http://elektronickknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/3-filmske-vrste-i-obicaji-br/>; pristupljeno 12.11.2016.

⁶⁶ Grupa autora, *Filmska enciklopedija 2*, Jugoslovenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1990, str. 411

Vigo) pročitao na premijeri svog filma *Povodom Nice (A propos de Nice, 1930)*. Ovo učenje su naročito razvili britanski dokumentaristi početkom 1930-ih godina, a najrazrađeniji oblik je dobilo u stavovima italijanskog neorealizma. Manifestovalo se i u Bazenovom (*Andre Bazin*) konceptu ontologije fotografske slike prema kome "...film izgleda kao vremensko dovršavanje fotografske objektivnosti⁶⁷...", a koji je eksplicitno tvrdio "...mi ovde još uvek posmatramo samo krajnji i potpuni oblik fotografskog filma⁶⁸..." i u teorijskom sistemu Zigfrida Krakauera (*Siegfried Kracauer*) o fotografičnosti medija, a u savremenom dokumentarnom filmu živi kroz i danas vrlo aktuelne pristupe poznate kao "direktni film" i "cinéma vérité" nastale 1960-ih godina u Fransuckoj, SAD i Kanadi.

Na realnost se dalje naslanja činjeničnost⁶⁹, zasnovana na istini da se snimatelj nalazi na mestu događaja. Činjeničnost se sagledava kroz objektivnost prizora koji kamera snima, a to su realan fizički svet i njegove manifestacije. Prema R. Bresonu (*Robert Bresson*) "*Čovek više ne mora da predstavlja svet, jer to sada sa punom objektivnošću čini kamera, što autor naziva sirovom stvarnošću, jer stvarnost koja stiže do našeg uma više nije stvarnost, budući da je protumačena istog trenutka kada je naše oko vidi⁷⁰...*". Ovako shvaćena činjeničnost imanentna je svim filmskim vrstama snimljenim u stvarnim eksterijerima i enterijerima, odnosno ne samo dokumentarnim već i filmovima fikcije.

I naposljetku iz nje se izvodi istinitost kao zasebna kategorija, povezana sa objektivnošću kamere/kinematografa, pod čim se misli da kamera snima ono što se nalazi ispred objektiva, nenamešteno, stvarno, realno, neizmišljeno, u realnoj dužini trajanja⁷¹. Međutim, za razliku od kinematografskog dokumentarizma u daljim razmatranjima videćemo korišćenjem postupka naracije i montaže dokumentarni film postaje manipulativan, pa može biti i neistinit.

⁶⁷ Bazen, Andre, *Šta je film*, Institut za film, Beograd, 1967, str. 11

⁶⁸ *Ibid.*, str. 14

⁶⁹ Dujaković, Goran, *Teorija dokumentarnosti i dokumentarnog filma*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Beograd 2011, str. 22

⁷⁰ Žiro, Tereza, *Film i tehnologija*, Clio, Beograd, 2003, str. 130

⁷¹ *Ibid.*

2.1.2. Teorije dokumentarnog filma

Prva teorijska razmatranja dokumentarnog filma pojavila su se tek 1920-ih, iako je film već 1911. godine bio prihvaćen kao zasebna umetnost, objavom *Manifesta sedme umetnosti* Italijana Ričota Kanuda (*Ricciotto Canudo*) nadahnutog razvojem filma fikcije. Tako da možemo reći da dokumentarni film već od najranijih dana ima svoj izdvojen evolutivni put, koji se od početnog ishodišta kinematografskog dokumentarizma razvio u složene narativne strukture, koje više nisu bile samo objektivistički prikaz stvarnosti. Do ovoga dolazi uvođenjem postupka montaže kojim je omogućeno spajanje kadrova u nizove slika, a što je dalje predstavljalo podsticaj za razvoj filmskog jezika. Jer "...montaža je princip koji upravlja organizacijom vizuelnih i zvučnih elemenata filma ili spojevima tih elemenata"⁷²... Stoga kažemo da je primarna uloga montaže bila narativna, a da je njenim uvođenjem omogućeno filmsko pripovedanje, jer su bili stvoreni uslovi "...da se priča odvija po želji onog koji priča, pri čemu on raspolaže izvjesnim nitima čijim povlačenjem postiže određene efekte; i drugo, priča slijedi onaj tok koji istovremeno određuje i pripovjedač matrice koju sama priča slijedi"⁷³

Usložnjavanjem filmske strukture, filmski žurnali istiskuju film-kadar, mada sa planovima još uvek pretežno informativnog karaktera, i još uvek sa pretežno statičnom kamerom, iz čega su nastajali filmovi (misli se na rane filmske žurnale) neujednačenog ritma, ali je ipak ovo sigurnim stazama vodilo ka estetskom oslobođenju kamere, i dužem trajanju filmova. U prvoj deceniji dvadesetog veka nastaju i prvi dugometražni dokumentarni filmovi⁷⁴, sa interesovanjem za egzotične priče i mesta, i uz stalne tehničke inovacije. Međutim, nijedan se ne može pohvaliti dosledno uspostavljenom narativnom strukturom sa dramaturškim obrtima, kao film *Nanuk sa severa* (*Nanook of the North*, 1922) reditelja Roberta Flaertija, sa kojim dokumentarni film konačno postaje umetnička kategorija i ostvaruje odgovarajući komercijalan uspeh kojim parira igranom filmu. Sa aspekta teorije dokumentarnog

⁷² Omon, Žak; Bergala, Alen; Mari, Mipel; Verne, Mark, *Estetika filma*, Clio Beograd, 2006, str. 55

⁷³ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1982, str. 224

⁷⁴ *Durbar u Delhiju* (1911), *Skotova antartička ekspedicija* (1913), *Život Panča Vile* (1914)

filma, najvažnije je istaći da je ovaj film proizvod specifičnog rediteljskog pristupa, u okviru kojeg reditelj aranžira događaje i radnje iz iskustva aktera koji nisu glumci, sugerišući im da ne gledaju u kameru, te stvara sugestivne kadrove u originalnom ambijentu, gde se likovi filma pojavljuju kao činjenični, kao i događaji koji se režiraju, što omogućava publici složeniju identifikaciju od one na nivou efekta iznenađenja i začudnosti kao u prvim kadar-filmovima, i predstavlja prvi primer pozitivne, u smislu opravdane, manipulacije u dokumentarnom filmu.

Međutim, suštinski suprotno tome, Džiga Vertov (*Dziga Vertov*), ruski sineasta i osnivač pokreta *Kino-oko* (1922), nalazi inspiraciju u društveno-ideološki angažovanim temama. Smatra da je uloga reditelja u dokumentarnom filmu da teži objektivnosti, u čemu se oslanja na kameru, "mehaničko kino-oko", koje reditelju omogućava odgovarajući otklon i realistički pristup stvarnosti, da bi onda montažom pažljivo poređanih kadrova stvarao asocijativna značenja. Kako kaže "...objektiv je precizan, nepogrešiv, treba da bude postavljen u središte zbivanja, stvarnih činjenica, snimljenih izvan studija, bez glumaca, scenografije i scenarija"⁷⁵...". Iako Vertov to nije uviđao, realizam kao kategorija je postao stvar žanrovskog opredeljenja filma⁷⁶, a prihvatanjem montaže je već i sam stvarao subjektivističke slike događaja, odnosno autorske konstrukte stvarnosti. Pogled na dokumentarni film se menjao - za širok tematski spektar ranih dokumentarnih filmova osmišljeni su različiti estetski pristupi - ali je tek *Engleska dokumentaristička škola*, čiji su glavni predstavnici Džon Grirson i Pol Rota (*Paul Rotha*), dala prve ozbiljne teorijske radove o dokumentarnom filmu, čvrsto utemeljivši status dokumentarnog filma kao zasebne umetničke filmske vrste.

Džon Grirson, za koga možemo reći da je bio "spiritus movens" britanske dokumentarističke škole, se zalagao za uključivanje filma u privredne i društvene sfere života, te možemo reći da se filmom nije bavio samo iz estetskih pobuda, što ne umanjuje njegov doprinos teorijskom uobličavanju dokumentarnog filma. U svom glavnom radu *Prva načela dokumentarnog filma* (*First Principles of Documentary*, 1934) osnovnim za dokumentarni film smatra: 1. izlaženje kamere u spoljni svet, i

⁷⁵ Aristarko, Gvido, *Istorija filmskih teorija*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1974, str. 158

⁷⁶ *Ibid.*, str. 40

izbegavanje veštački rekonstruisanih događaja i snimanja u studiju; 2. pojavljivanje i nastupanje stvarnih aktera realnih ambijenata umesto glumaca u artificijelnoj sredini; 3. stvaran i spontan život zabeležen u sirovom obliku, na licu mesta. *"Cilj dokumentarizma po njemu je "da ostatku nacije predoči život jednog dela zajednice", uz izbegavanje herojskih tema i svesnog traženja lepote izraza; lirsko smatra da treba da nastane kao uzgredni proizvod dobro obavljenog posla"*⁷⁷. Slično Grirsonu, Pol Rota je tvrdio da se umetnost, a samim tim i film moraju posmatrati u kontekstu aktuelnih društvenih vrednosti, što govori o tome da su obojica, i Grirson i Rota, delili određene stavove Džige Vertova o dokumentarizmu. Rota je pritom isticao značaj dokumentarnog filma kao vitalne "forme" filmske umetnosti, jer kako kaže teoretičar Gvido Aristarko *"ova nova forma, u izvesnom smislu, prevazilazi običan deskriptivni stil didaktičkog filma, maštovitija je i izražajnija od obične filmske reportaže, dublja po zamisli i savršenija po stilu od filmskih novosti, sa prodornijom moći zapažanja od putopisnih filmova, životnija je, po zaključcima koji se iz nje izvlače, od filmova čiji je osnovni cilj da u publici probudi interesovanje. U toj formi možemo upravo naći bit dokumentarnog filma"*⁷⁸.

Ova stanovišta će se tokom vremena dalje razvijati, pa se šezdesetih godina dvadesetog veka javljaju "free cinema" (slobodni film), "cinema veritea" (film-istina) i "direct cinema" (direktan film), novi stilski pravci u dokumentarnom filmu, pod čijim uticajem će u vreme pojave novih tehnologija, televizije i televizijskih formata, dokumentarni film postati jedan od glavnih proizvoda televizijskog medija, a stvaraoci dokumentarnih filmova sve prisutniji na mestu dešavanja. Film istina isto kao i direktan film prikazuje isečak iz realnog života, bez neke posebne fabule, bez profesionalnih glumaca, najčešće sniman u eksterijeru. U oba slučaja teži se za što većom spontanošću postupaka i razgovora, s tim što su autori filma istine nastojali da utiču na događanja, dok su autori direktnog filma isticali potrebu krajnje objektivnog

⁷⁷ Grupa autora, *Filmska enciklopedija 1*, Jugoslovenski leksikografski zavod "Miroslava Krleža", Zagreb 1986. str. 502

⁷⁸ Dujaković, Goran, *Teorija dokumentarnosti i dokumentarnog filma*, master rad, FDU, Beograd 2011, str. 34

posmatranja i registrovanja, bez njihovog sopstvenog uplitanja. Autori slobodnog filma bave se svakodnevicom, običnim ljudima ili sitnom buržoazijom, a posebnu pažnju pridaju spontanom beleženju razgovora. Međutim, o kom god od ovih stilova da govorimo, svima je zajedničko, da su inetrpretacijom koja izražava subjektivne stavove autora gradili svoje bitno filmsko značenje.

Na osnovu detaljne analize transformacija filmskog dokumentarizma preovlađuje shvatanje da su glavne karakteristike dokumentarnih filmova: subjektivnost, manipulacija i aktuelnost. Subjektivnost, na primer, kao plod autorskog napora u stvaranju filma, i kao žanrovsko opredeljenje, jer pristup materiji koju autor obrađuje zavisi od njegove ideje i namere (što direktno utiče na vizuelni stil, izbor planova, pripovedanje...), i kao tačka posmatranja, jer i pozicija kamere u filmu utiče na interpretiranje realnosti (misli se na snimanje događaja sa različitih mesta ili montažnu konstrukciju kadrova). Manipulacija, može da se shvati kao posledica režije, ali i montaže i naracije, jer autor svesno i planski razrađuje namere i ciljeve koje želi da postigne filmom. I naposljetku aktuelnost, koja se dovodi u vezu sa informativnim karakterom dokumentarnosti, i pokušajima da se dođe do suštinske istine, iako smo već rekli da se s druge strane u savremenom dokumentarnom filmu istinom manipuliše.

Prema pobrojanim karakteristikama dokumentarnog filma, između ostalog, uspostavljenim na osnovu analize utemeljene u praksi treba, treba pristupiti sa rezervom. Mnogo dublje analize, koje imaju filozofsko (epistemološko) utemeljenje, dovode u pitanje svet oko nas i pojave koje putem čulnog aparata registrujemo. Prema skepticizmu, ne može da se tvrdi da je objektiv kamere objektiv, kada ono što se prelama kroz njega, odnosno ono što se njime registruje možda uopšte ne postoji. Na taj način, ni nema mesta raspravama o dokumentarnom kao objektivnom, nepristrasnom i istinitom. Skepticizam osporava teorije koje pokušavaju da uspostvave definicije, i da utvrde istinito i tačno. Prema domaćoj teoretičarki filma, Neveni Daković: "*Dokumentarni film može da nudi objektivan pogled na i stav spram realnosti: da funkcioniše kao moćna ubeđivačka retorika, ali i nepristrasan dokaz o*

*stvarnosti oko nas.*⁷⁹", međutim, u istom tekstu skreće pažnju da "Savremeni post trenutak negira kako našu potrebu za istinom, tako i postojanje same istine, objektivnog, racionalnog, naročito posredovanog medijuma, pogotovo medijima pokretnih slika.⁸⁰" Na osnovu sprovedene analize o specifičnoj prirodi dokumentarnog filma i analize "tačkaka preseka" dokumentarnog i igranog filma zaključuje citatom iz filma *Građanin Kejn* (1941):

"Ljudi će misliti...

Ljudi će misliti ono što im ja kažem da misle.

*a dokumentarni film je samo jedno od sredstava u ovakvim i sličnim akcijama.*⁸¹"

2.2. Dramaturške specifičnosti dokumentarnih filmova

Imajući prethodno u vidu, može se reći da se dokumentarni film, pre svega određivao u odnosu na samu stvarnost i njen tretman. Stoga je česta zabluda, prema kojoj se dokumentarni film izjednačavao sa stvarnošću, nametala očekivanja da dramaturgija dokumentarnog filma takođe bude što "prirodnija". Ovaj zahtev je, na primer, u jednom trenutku bio doveden do ekstrema kod etnoloških filmova 1960-ih godina, kada je usled razvoja tehnike za snimanje zvuka - insistiranje na poštovanju "realnog vremena događaja" - dovedeno do krajnosti⁸². Zbog toga savremeni teoretičari dokumentarnog filma o dokumentarnom filmu govore kao o filmu koji se trudi da stvori utisak direktne relacije sa stvarnim svetom, ali napominjući da "stvarni svet" treba shvatiti kao izvanfilmsku stvarnost, kao svet fenomena koji postoje nezavisno od bilo kog filma, i koje gledalac kao takve može doživeti nezavisno od filma. Na ovom mestu citiramo Gilić Nikicu koji imajući navedeno u vidu ukazuje:

⁷⁹ Daković, Nevena, *Istinite laži*, objavljeno u Knežević, Milan, *Dokumentarni film: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, 1998, str. 64

⁸⁰ *Ibid.*, str. 78

⁸¹ *Ibid.*, str. 78

⁸² Barnou, Erik, *Istorija dokumentarnog filma*, izdao i priredio Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 151-153

"Potrebno je, međutim, stalno isticati činjenicu na koju čak i filmolozi katkada znaju zaboraviti: premda referira na stvarnost, dokumentarni joj film ne pripada više od ostalih filmskih rodova⁸³ – on samo uspostavlja drugačiji odnos sa stvarnošću ili, preciznije, s izvanfilmskim pojavama⁸⁴".

Pošto u suštini svi filmovi referišu na izvan-filmske pojave na neki način, postoji tendencija i u igranom filmu za što većom stilskom sličnošću sa dokumentarnim filmom, upravo zato da bi se na prvom nivou precepcije kod publike stvorila što veća uverljivost⁸⁵. Tako da je granica između igranog i dokumentarnog filma tokom istorije kinematografije nekada bivala jača i čvršća, pa se činilo i neizbrisiva, a ponekada je postajala do te mere tanka i prozirna da je gotovo nije ni bilo. To je i razlog, što se paralelno sa određivanjem dokumentarnog filma u odnosu na stvarnost, javljaju pokušaji određivanja dokumentarnog filma u odnosu na igrani film, i to pre svega sa aspekta pripovedanja i građenja filmske priče. Ovo pitanje - izlaganja i organizacije scenarističke građe - je značajno za naš rad, jer su dramaturške specifičnosti dokumentarnih filmova istovremeno potencijalni uzrok specifičnosti produkcije dokumentarnih filmova, i većitih "proizvodnih rizika", u smislu veće neizvesnosti, u odnosu na produkciju igranih filmova.

Prema danskom teoretičaru Majklu Opstrupu⁸⁶ rad reditelja dokumentarnog filma prožet je antagonizmom između težnje da ispriča priču i težnje da isprati tok događaja koji postoji u stvarnosti, a dramaturgija dokumentarnog filma proizilazi iz ove

⁸³ Definisanjem filmskih pojmova "rod", "vrsta" i "žanr" bavili su se brojni teoretičari. Među njima ne postoji slaganje. Vladimir Petrić govori o dokumentarnom filmu kao filmskoj vrsti, dok Gilić Nikica, u svojoj knjizi *Filmske vrste i rodovi* smatra da je dokumentarni film rod (zajedno sa igranim i ekperimentalnim filmom). Prim. aut.

⁸⁴ Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, internet izdanje, <http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/>; pristupljeno 20.02.2016.

⁸⁵ "Dokumentarno nesumnjivo pojačava uverljivost, dok improvizacija kao umetnički princip, naročito u stvaranju osnovnog toka fabule, ma koliko kreativna, češće odmaže autentici i ubedljivosti, pre svega zato što se kosi sa profesionalizmom, i objektivnim istraživanjem materije." Volk, Maja, *Igre stvarnosti i iluzija*, objavljeno u Knežević, Milan, *Dokumentarni film: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, 1998, str. 282

⁸⁶ Opstrup, Mikael, *The Complementary Dramaturgy of the Documentary Film*, Film, Danish Film institute, Copenhagen, 2002, # 25

kontradikcije - činjeničnog toka događaja i prepričanog toka događaja. Rad reditelja na igranom filmu definisan je pričom, zabeleženom u scenariju, kojom se oslobađa rediteljski postupak dramaturške neizvesnosti, jer se uslovno rečeno linearnim⁸⁷ putem konvertuje u film. A da bi što bolje objasnio svoje gledište, Opstrup u ovo poređenje uvodi i treću kategoriju, kategoriju rada novinara na scenariju za dokumentarnu TV emisiju/program/reportažu, za koji kaže da je definisan predmetom. Zaključuje da je cilj novinara da što objektivnije reprodukuje činjenice; da je cilj reditelja igranog filma da što bolje ispriča priču lično kreirajući komponentne priče - scene; a da je cilj reditelja dokumentarnog filma da što bolje prepriča priču pre svega praveći izbor najvažnijih događaja kao nosioca scena.

Ovakav odnos prema pričanju priče sa jedne strane i prema činjenicama sa druge strane dovodi autore dokumentarnih filmova u poziciju da stalno moraju da revidiraju svoju narativnu polaznu osnovu, i da budu spremni da je usaglašavaju i menjaju u zavisnosti od toka događaja što se odražava i na produkciju ovih projekata. Možemo reći da je stvarnost ta koja je zapravo pokretač dramaturgije dokumentarnog filma, a da konačni scenario dokumentarnog filma nastaje u montaži. Zato je za dramaturgiju dokumentarnog filma jako bitno anticipirati stvarnost, na neki način predvideti unapred tok događaja (koliko god je to moguće), a sa druge strane biti spreman prihvatiti u svakom trenutku novu liniju priče koju stvarnost bilo kada, i potpuno nepredvidivo, može da ponudi usmeravajući početni narativ u novom pravcu. A ima slučajeva u kojima i kad se sve završi, film bude gotov, dese se neke činjenice koje naknadno budu uvrštene u film i tako promene ono što se do tada samatralo već gotovim dokumentarnim filmom.

"Ostvariti potrebu transformisanja antagonističke kontradiktornosti između stvarnosti i pričanja priče u kreativni komplementarni paradoks je bitan preduslov za stvaranje umetnosti dokumentarnog filma"⁸⁸. Tako da tek "...kada se rediteljev rad sjedini sa stvarnošću, prestaje da postoji u vremenu i prostoru, i nastavlja da postoji

⁸⁷ Linearno - u smislu da je scenosled unapred definisan, a ne da reditelj i ekipa organizuju snimanje linearno. Prim. aut.

⁸⁸ Opstrup, Mikael, *The Complementary Dramaturgy of the Documentary Film, Film*, Danish Film institute, Copenhagen, 2002, # 25

*jedino kao dramaturška jasnoća*⁸⁹". U tome je zapravo lepota i čar dokumentarnog filma, ali i glavni izvor rizika ulaganja u dokumentarni film, jer "*dokumentarni film u idealnoj situaciji nastaje beskrajnim interakcijama između osmišljene priče, snimanja događaja i menjanja priče*"⁹⁰". Uloga producenta je u tom procesu ključna, jer treba da bude spreman da preuzme odgovornost i upusti se u rizik, ukaže poverenje autorskom timu, i na najbolji mogući način zastupa interese filma, kao umetničkog dela, i to i u odnosu sa finansijerima, ali i u odnosu sa akterima filma i sa autorskom ekipom.

I pre nego što pređemo dalje, koristimo ovu priliku da ukažemo i na posredni značaj koji u tom procesu anticipiranja filmske slike i priče ima i publika, pošto po rečima Ranka Munitića: "*U klasičnom narativnom delu, recimo jedan nevažan krupan plan predmeta koji neće više odigrati nikakvu ulogu u zapletu - može čitav gledaoc-ev doživljaj uputiti pogrešnim smerom; a to zato što je predmet, događajno zanemarljiv, ali prisutan u krupnom planu - tim prisustvom zadobio vrlo određeno dramsko isticanje, posebnu važnost i izazovnost. (...) Ovo organsko prelaženje primarnog, neobavezno-stvarnosnog u viši, filmski značenjski kvalitet - zapravo je konačni rezultat materijalnog i duhovnog "posvajanja" stvarnosti putem filmskog medija, posledica je konačnog uklapanja eks-životnog prizora u novi kontekst na ekranu, njegova je nova filmska kontekstualizacija.*"⁹¹

2.3. Žanrovi dokumentarnih filmova

Glavna odlika rediteljsko-producentske saradnje, kako na posredan način ukazuje Majkl Ostrup, je sposobnost stvaranja u uslovima stalnih nepredvidivih kontradiktornosti⁹². S tim u vezi, njegov pokušaj definisanja granica između dokumentarnog filma, dokumentarnog TV programa i igranog filma je za "pionirsko"

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Munitić, Ranko, *Filmska slika i stvarnost*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2009, str. 50-51

⁹² Ostrup, Mikael, *The Complementary Dramaturgy of the Documentary Film*, Film, Danish Film institute, Copenhagen, 2002, # 25

istraživanje menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova, kakvo je naše, izuzetno važno. Međutim, kako menadžeri i producenti, jednako kao reditelji i scenariste, treba da imaju širok uvid u estetsku kompleksnost dokumentarne forme, ako se njom bave, treba napomenuti da se kao manjkavost Opstrupovom pristupu može zameriti što uskim definisanjem dokumentarnog filma ne predviđa mogućnost postojanja graničnih, hibridnih formi, koje se primećuju posmatranjem konkretnih istorijskih perioda dokumentaristike.

Bil Nikols sistematizuje dokumentarne filmove u šest⁹³ žanrova, razvijajući ih hronološki:

- poetski dokumentarni film se odnosi na apstraktne dokumentarne filmove, poteskog autorskog pristupa;
- dokumentarni filmovi koji objašnjavaju primenjuju "stil direktnog obraćanja grirsonovske tradicije"⁹⁴;
- observacioni dokumentarni film, posmatra događaje bez mešanja i uticaja na njih;
- participativni dokumentarni filma, podrazumeva pristup kada između subjekta/aktera u filmu i reditelja postoji posrednik, nezavistan akter, koji umesto naracije, iz "off"-a razvija priču;
- reflektivni dokumentarni film podrazumeva oslanjanje na tehniku intervjua, glasom preko i međunatpise pomešane sa reflektivnima pasažima⁹⁵;
- i perfomativni dokumentarni filma kada reditelj postaje akter samog filma i

⁹³ Bil Nikols koristi termin model (eng. "mode") umesto termina žanr, smatrajući da je termin žanr važi jednako za dokumentarne i igrane filmove (kao i za literalna dela), a da su žanrovi zapravo drama, komedija i dr. Ukazujući na modele dokumentarnog filma misli na različite modele autorskog pritupa. Na primer za dokumentarni film *Tiše (Hush!, 2002)* reditelja Viktora Kosakovskog (*Victor Kossakovsky*) bi se u ovom duhu moglo reći da je komedija kroz opservacioni, posmatrački pristup. Suprotno Nikolsu i američkoj praksi evropski autori koriste termin žanr, zbog čega smo se i odlučili za terminologiju koja je bliskija našem kulturnom prostoru. Prim. aut.

⁹⁴ Daković, Nevena, *Istinite laži*, objavljeno u Knežević, Milan, *Dokumentarni film: studije, polemike, ogledi i razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i ktakometražnog filma, Beograd, 1998, str. 68.

⁹⁵ *Ibid.*

direktno utiče na odvijanje radnje, pa sam film postaje iskustvo reditelja kao aktera.⁹⁶

Prema Neveni Daković "*Nikols se bavi strukturalnom analizom različitih stilova dokumentarnog filma, zasnovanom ne na teorijskoj agendi, već na gledaočevom prkatičnom doživljajnom /iskustvenom/ efektu. No, zaključak ne ignoriše teoriju već je preuređuje na zajedničkom tlu kritičara i teoretičara.*"⁹⁷

Danska teoretičarka Ib Bondebjerg (*Ib Bondebjerg*) se u svom radu nadovezuje na teorijska razmatranja savremenih eksperata u oblasti dokumentarnog filma, Džona Kornera (*John Corner*), Karl Plantinga (*Carl Plantinga*), kao i Bila Nikolsa. U svom članku o poetici dokumentarnog filma i njegovim osnovnim žanrovima i formama⁹⁸, zalaže se za sistematizovanje mogućih načina pripovedanja, zajedničkih dokumentarnom filmu i dokumentarnom TV programu, u osnovne žanrove, upravo iz potrebe definisanja estetske složenosti svih dokumentarnih formi, i uzimanja u obzir varijacija na koje se dokumentarne produkcije rade. Iznosi tezu da postoje četiri osnovna žanra, diferencirana na osnovu različitih autorskih pristupa - autoritativan, observacioni, dramatisovan i poetski-refleksivan dokumentarni film - čiji se elementi mogu zatim kombinovati gradeći tako nove žanrove. "*Autoritativan dokumentarni film je informativan i istraživački i koristi snažan i eksplicitan retorički ton u pripovedanju realnosti. (...) Observacioni dokumentarni film koristi etnografski i otvoren pristup realnosti i želi da pokaže realnost kako se razvija u datom miljeu i postavci... i često pripoveda paralelno razvijajući više zapleta u mozaičnoj ili tematskoj strukturi. (...) Dramatisovan dokumentarni film je složena i kontraverzna dokumentarna forma, jer jasno zauzima hipotetički stav prema realnosti... hipotetička reportaža*"⁹⁹ o hipotetičkom događaju, ali zasnovana na pažljivom istraživanju... (...)

⁹⁶ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001, str. 99

⁹⁷ Daković, Nevena, *Istinite laži*, objavljeno u Knežević, Milan, *Dokumentarni film: studije, polemike, ogledi i razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1998, str. 68.

⁹⁸ Bondebjerg, Ib, *A Poetics for the Documentary - basic genres and formats*, na linku www.filmkommentaren.dk; pristupljeno 20.02.2014.

⁹⁹ Kao primere navodi film *Ratne igre (Wargames)* Pitera Votkinsa (*Peter Watkins*) u kome je korišćen novinarski pristup, u stilu reportaže "kad bi bilo", tj. šta bi se dogodilo kad bi London pogodila

*Poetski-refleksivni dokumentarni film, s druge strane, karakterišu lični i estetski pristup realnosti. Realnost je filtrirana kroz estetski princip, koji postaje dominantan, ili se iskazuje prema načinu na koji je realnost portretisana i reflektovana.*¹⁰⁰

Gilić Nikica u svojoj knjizi *Filmske vrste i rodovi*¹⁰¹ elaborira možda najdetaljniju podelu dokumentarnog filma na žanrove. On tu prepoznaje dokumentarne filmove o kulturi, socijalne dokumentarne filmove, političke dokumentarne filmove, dokumentarne filmove o ljudskim pravima, poetske dokumentarne filmove, dokumentarne filmske eseje, etnografske filmove, muzičke dokumentarne filmove, "making off", ili dokumentarne filmove o filmovima, ili o filmskim autorima, televizijske dokumentarne filmove, autobiografske dokumentarne filmove, putopisne filmove, filmove o istoriji i biografske dokumentarne filmove. Po njegovom mišljenju žanrovi dokumentarnog filma nisu formirani čvrsto kao žanrovi igranog filma, te za njih nije potrebno napraviti strogu katalošku podelu, što možemo da prihvatimo u izvesnom smislu. Ali raznovrsnost i teškoće koje imamo prilikom žanrovske klasifikacije ne treba da nas obeshrabljuju u takvim pokušajima. Već samo ona čuvena tvrdnja o autorskom filmu, koja se samim tim može preneti i na autorski (kreativni) dokumentarni film, da se autorski filmovi mogu klasifikovati u onoliko podvrsta koliko ima autora, implicira složenost problema.

Naročito značajnu uvid u raznovrst dokumentarnih filmova ponudio je Barnou u žanrovskoj podeli u odnosu na istorijski razvoj dokumentarnog filma. On deli dokumentarne filmove u trinaest različitih žanrova, o kojima će biti detaljno reči u pregledu istorijskog razvoja dokumentarnog filma. Kriterijum podele je uloga koju dokumentarni film vrši u određenom istorijskom razdoblju (na primer: prorok, istraživač, reporter, slikar...).

Ne postoji saglasnost teoretičara u vezi kategorisanja dokumentarnog filma. Pritom

atomska bomba, zasnovano na istraživanju službenih dokumenata o tome kako reagovati u slučaju u slučaju takvog događaja; i film *AFR* Morten Hartz Kaplersa (*Morten Hartz Kaplers*), koji kombinuje činjenične i igrane elemente u doku-drami. *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, internet izdanje, <http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/>; pristupljeno 16.02.2016.

mislimo i na razvrstavanje u pojmovne kategorije kao što su rod, vrsta, podvrsta žanr, model, forma i format, a u koje teoretičari svrstavaju dokumentarne filmove po različitim kriterijumima. Saglasni smo sa stavom Majla Rebidžera (*Michael Rabiger*): da je svaki pokušaj tipizacije i kategorizacije podložan kritici. "Daljoj konfuziji stvari doprinosi to se većina žanrova koristi višestrukim pristupima u zavisnosti od toga na koji način ispunjavaju svoj zadatak". Ali bez obzira na to, za koji god pristup se opredelimo, pomaže osveščivanja iskustva. Slično tvrdi i Nevena Daković analizirajući stanovište Bila Nikolsa: "*Polazeći od integracije dve perspektive - Frojd i Marks-komunikacija, semiotika, marksizma, autor zaključuje da svaka forma gledaocu daje pristup stvarnosti, te objašnjava, kako slike sveta treba razumeti kao govor o svetu i kako taj govor postaviti u formalni, iskustveni i istorijski kontekst*¹⁰²".

2.3.1. Kreativni dokumentarni film kao autohtoni filmski žanr

Ako se žanr¹⁰³ definiše kao skup odrednica koje sadržajno i izražajno preciznije određuju dokumentarističko delo - kao film koji pripada zajednici ili užoj grupi dela zasnovanih na sadržajno-tematskim i srodnim postupcima njihovog filmskog uobličenja, onda postaje jasno da se pod kreativnim dokumentarnim filmom podrazumevaju sadržajno i tematski različiti filmovi, čiju zajedničku karakteristiku treba tražiti u korenu reči kreativan (eng. "creative") - što znači stvaralački, gde se ovim zapravo akcentuje postupak filmskog uobličenja, odnosno, kao što je već bilo reči, autorski pristup u stvaranju dokumentarnog filma.

Tako da nam se čini kao ključno za razumevanje pojma kreativni dokumentarni film da sagledamo odgovor na sledeće pitanje, kojim se, u svom tekstu *Film: Stvaralačko korišćenje stvarnosti*, bavi Maja Deren: "*Gde onda filmski stvaralac*

¹⁰² Daković, Nevena, *Istinite laži*, objavljeno u Knežević, Milan, *Dokumentarni film: studije, polemike, ogledi i razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1998, str. 68.

¹⁰³ Petrić, Vladimir, *Razvoj filmskih vrsta: Kako se razvijao film*, Umetnička Akademija u Beogradu, Beograd, 1970, str. 9-11

*preduzima svoju osnovnu stvaralačku akciju, ako u interesu očuvanja pomenutih svojstava slike sebe ograničava na kontrolisanje slučaja na predfotografskom stupnju, a prihvata i svoje gotovo potpuno isključivanje iz fotografskog procesa?*¹⁰⁴" S tim da otvaranju ovog pitanja prethodi njena rasprava o svojstvima fotografije, među kojima ističe "autoritet stvarnosti" i "tananu manipulativnost", pa objašnjava: "*Jedino fotografija - putem tanane manipulacije koju nazivam kontrolisanim slučajem - može da uklopi prirodne pojave u našu vlastitu kreativnost...*"¹⁰⁵ ", iz čega naslućujemo da se ovde misli tek u drugom planu na montažni proces, a pre svega na metaforička značenja koja se u procesu stvaranja filma ostvaruju, što ona eksplicitno i kaže: "*Bez obzira na to da li su slike povezane zajedničkim ili suprotnim svojstvima, unutar kauzalne logike zbivanja, koja je narativna, ili po logici ideja i osećanja, koja je poetska, struktura filma je sledna. (...) Veliki deo stvaralačke delatnosti sastoji se u manipulisanju vremenom i prostorom. Pod tim ne mislim samo na ustaljene filmske postupke kao što su vraćanje u prošlost, sažimanje vremena, paralelna radnja i tako dalje. Oni ne utiču na samu radnju već na metodu njenog otkrivanja. (...) Ona vrsta manipulisanja vremenom i prostorom na koju ovde mislim i sama postaje deo organske strukture filma.*"¹⁰⁶ Tako da u daljem tekstu primerima nastoji da objasni svoje gledište, pa govori o produžavanju prostora vremenom i vremena prostorom, o stvaranju izvesnih odnosa između odvojenih vremena, mesta i osoba, te stvaranju kontinuiteta kontinuitetom identiteta i pokreta itd.

Sad postaje malo jasnije na šta se misli kada se kaže kreativan dokumentarni film, nakon što smo u prethodnom pasusu ukazali da ima korene i u teoriji, mada je reč o terminu koji je preuzet iz dokumentarističke internacionalne prakse. Onako kako je definisano na web stranici *IDFA* festivala (čija je misija promocija i valorizacija ovih filmova u uslovima jake konkurencije) - gde stoji da su to pažljivo građeni filmovi, tako da pre svega iskažu ličnu viziju i osoben pogled na svet svog autora - u kontekstu ukupno rečenog, nedvosmisleno ukazuje na estetsku komponentu kao

¹⁰⁴ Tekst Maje Deren *Film: Stvaralačko korišćenje stvarnosti* objavljen u *Teoriji filma*, priredio Stojanović, Dušan, Nolit, Beograd, 1978, str. 408

¹⁰⁵ *Ibid.*, str. 405

¹⁰⁶ *Ibid.*, str. 409

ključnu karakteristiku ove umetničke forme. Jer, na primer, tamo gde novinar pokušava da bude što objektivniji isključujući sebe, tu umetnik prati svoju sopstvenu ideju kreativno se koristeći objektivnim činjenicama, zarad stvaranja veće i dublje istine od one "objektivne". "*Zato se zakon objektivnosti ne primenjuje na kreativnom dokumentarnom filmu, jer on (kreativni dokumentarni film) ima svoje sopstvene kriterijume.*"¹⁰⁷ Stoga, je kreativni dokumentarni film, bez obzira na kriterijum razvrstavanja dokumentarnih žanrova, svaki dokumentarni film koji ima autorski pečat, što ukazuje na dublju (autorovu) istinu od one puke činjenične.

Primeru radi, može biti napravljen samo od istorijski relevantne arhive, kao u arhivskim filmovima Sergeja Loznice (*Sergei Loznitsa*), i postati čisto umetničko delo. Može kombinovati ličnu arhivu (telefonska sekretarica, porodične fotografije), i osnovu porekla građe biti arhivski, ali po sadržaju biti porodični film i postati takođe kreativan dokumentarni film. Ili dalje ako su na telefonskoj sekretarici zabeležene poruke u velikom vremenskom rasponu, te postajemo svedoci rađanja, umiranja, i ponovnog rađanja u porodici autora. Saznajemo o bolestima, ljubavima, razvodima. Svemu onome što inače čini i naše vlastite živote... Navešćemo još neke formalno sadržajne kombinacije koje su svakako kreativni dokumentarni filmovi. Sad već čuveni dokumentarni film *Valcer sa Bašikom (Waltz with Bashir, 2008)*, koji je bio nominovan za Oskara, za koji bi mogli reći da je tematski istorijsko-ratni dokumentarni film, koji je pritom animiran. Sa druge strane imamo i čitav opus Majkl Mura (*Michael Moor*) čiji filmovi koketiraju sa filmovima istine i direktnim filmom, ali su istovremeno i na rubu visokobudžetnih TV reportaža, kombinujući socijalno-političku tematiku.

Pre nego što izvedemo osnovne zaključke, pošto naše istraživanje treba da korespondira i sa praksom, smatramo važnim da na ovom mestu ukažemo na navode srpskih dokumentarista o tome šta je savremeni autorski dokumentarni film, koji su u obliku službene prepiske zvanično zavedene, dostavljeni *Filmskom centru Srbije* 2012. godine. Istaknut je zahtev za raskidanje sa zastarelim tretmanom dokumentarnih filmova, u okviru istih konkursa kao za kratke igrane i eksperimentalne filmove, i naglašena je potreba za kreiranjem *Strategije za razvoj*

¹⁰⁷ www.idfa.nl; pristupljeno 13.04.2016.

Novog srpskog dokumentarnog filma¹⁰⁸, što ovoj dokumentaciji daje svojevrsnu dimenziju manifesta.

Kako je navedeno "Savremeni autorski dokumentarni film NIJE:

- kratka storibordovana crtica iz života osmišljena radi jednog kvazi-poetskog filmskog trika;
- usput snimljen kućni home-video, niti riality šou program;
- produženi TV prilog, informativno-obrazovana emisija, Srbija danas, Beogradska hronika, National Geographic pingvini, Discovery delfini, Jovan Memedović u Kini;
- perfidno naručeni "informativni" film, ma kako spontano delovao;
- domaće pakovanje veštačkih priča po tuđim predrasudama i iščekivanjima;
- lelujavi far mobilnim telefonom kroz masu koja nešto urliče, eksplicitni prikaz patnji ili nasilja i slične argumentacije šok simptoma;
- BBC/Insajdersko analitičko prepucavanje sa nizom pričajućih glava i logoreičnim sveznajućim naratorima;
- bezbroj puta obrađena situacija prikazana bez nove stilizacije i sa davno poznatih stanovišta...

Savremeni autorski dokumentarni film JESTE:

- snimanje nečeg ekskluzivnog i imanentnog dok nestaje, kao u Vidimo se u čitulji;
- praćenje likova kroz više godina, pa čak i decenija, kao u filmovima Michael Apted-a 7up, 14up..., 49up; u autsajderskim biografijama Helene Treštikove Rene, Katka; ili u introspekciji Vanje Kovačević u Zvezda je rođena;
- vizuelni ekvivalent teme, makar ona bila i apstraktan pojam: Bloody Mondays & Strawberry Pies - o dosadi; Doviđenja, kako ste? - o srpskoj aforistici;
- eksperimentisanje sa stilizacijom i dramtizacijom istine, uvođenjem na pr. fiktivnih naratora (zečevi u Rabbit a la Berlin, pokojni protagonist u Dad

¹⁰⁸ Predlog Strategije novog srpskog dokumentarnog filma je inicirao autor Boris Mitić, nakon čega je formirana radna grupa sačinjena od domaćih autora i producenta dokumentarnih filmova, koji su zajedno radili na tekstu strategije. Prim.aut.

Made Dirty Movies), animacija (*Waltz with Bashir*, *Crulic*), novih medija (*Green Wave*, *People I could have been and maybe I am*), 3D tehnike (koreografije *Pine Bauš* i praistorijskih pećina u režiji *Vendersa* i *Hercoga*);

- prosta ljudska toplina intimnih filmova *Anjes Varde*, *Vojčeha Starona* ili *Nedžata Begovića*;
- poluigrani *Korać*, petogodišnji *Hoop Dreams*, verite *Gringo* ili 90-minutno zumiranje na *Džordža Besta* (*Football Like Never Before*, 1974);
- antroploško potentna razrada premisa koje nameću sami autori, u na pr. *Cooking History*, *The Center*, *Čija je ovo pesma?*;
- distopijsko upozorenje tipa *Into Eternity*, *The Age of Stupid*, *Food Inc.*, *Koyaanisqaatsi*, *Elsewhere*;
- direktni ili stilizovani prikaz političkog bunta, *Makavejeva*, *Žilnika*, *Gvardiola* i dr.
- očigledna i namenska manipulacija istinom: *Češki san*, *Ambasador*, *The Yes Men*;
- arhivske bravure tipa *Peter Forgač* ili *Cinema Komunisto*;
- brutalni sirovi dokumentarci - dokumentaristički ekvivalenti *Fon Trirove Dogme*;
- vrhunska estetizacija ekstremnih situacija, kao u *Ghosts of Cite Soleil* ili kod *Mihaela Glavogera*...".

Zaključak je da je kreativni dokumentarni film termin širokog opsega, novijeg datuma koji ima svoje utemeljenje u teoriji, iako je najpre ustanovljen u praksi. Odnosi se na značajna filmska dela u vezi kojih *Danica Aćimović* ističe: "...po načinu rada približavaju se realizaciji filma fikcije, s tom razlikom što se trude da prikazuju stvarnost pomoću njenih sastavnih delova..."¹⁰⁹. Naravno ovo nije jedina razlika, ali uostalom akcenat na ovom mestu nije na tome šta je razlika između igranih i dokumentarnih filmova, nego na osobenim estetskim usmerenjima kreativnih dokumentarnih filmova koje odlikuje vrli autorski pristup "sastavnim delovima

¹⁰⁹ Aćimović, *Danica*, *Dokumentarni film na televiziji*, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2004, str. 125

stvarnosti". Jer ono po čemu se ovi filmovi izdvajaju i što ih čini "kreativnim" jeste upravo lični autorski pečat, koji se može ogledati u autorovom stavu koji je suprotan ustaljenom mišljenju, ili u poetskoj viziji autora, slobodi interpretiranja činjenica zarad građenja dublje, istinitije istine i dr. Putevi pravljenja kreativnog dokumentarnog filma su bezbrojni, a ono što predstavlja posebnu draž u tome je da ne postoji recept ili formula koja se jednostavno može primeniti. Autor treba stalno da osluškuje ogromno biće sveta, čuvajući biće u sebi otvorenim za asocijacije da bi ih preneo na sirov materijal i izdigao taj materijal na nivo umetnosti.

2.3.2. Interaktivni dokumentarni film - filmski žanr ili forma

Nove digitalne platforme u velikoj meri proširuju ono što se može nazvati opseg tradicionalnog filma, i to ne samo u smislu njegove distribucije do krajnjih korisnika i ukupne eksploatacije, već sve više u pogledu produkcije sadržaja. Usložnjavaju se sredstva pričanja priče - vizuelizacija, mape, video 360 stepeni, mobilne aplikacije - samo su neke od novih mogućnosti. Ovim se menja i iskustvo gledaoca, i tradicionalna uloga autora. Stvaraju se manje-više otvorene filmske forme i novi pojmovi među kojima je ponekad teško sagledati granice - multimedijalni, interaktivni i "web" film. Urikio Vilijam (*Uricchio William*)¹¹⁰ interaktivni film definiše kao film u kome gledalac kreira svoju priču od ponuđenih narativnih pravaca. Multimedijalni film je sam po sebi multimedijalni medij, jer može da kombinuje zvuk, sliku, pokretnu sliku, animaciju, specijalne efekte, tekstualne sadržaje, 3D tehnologiju i drugo. "Web" film ima istu medijsku formu kao i sam internet, napravljen je prevashodno za internet i distribuira se putem interneta (implementira "streaming", "flash", "after-effects" i drugu kompjutersku tehnologiju).

Od 2008. godine razvijaju se interaktivne dokumentarne platforme. Oslanjajući se na internet prihvataju njegovu filozofiju. Sloboda izbora, dostupnost sadržaja,

¹¹⁰ Uricchio, William, *Looking back to the future*, IDFA on-line article, www.idfa.nl; pristupljeno 10.11.2010.

kreiranje (virtuelnog) identiteta - postaju postulati interaktivnog dokumentarnog filma. Publika dobija naglašnu angažovanu ulogu, omogućava joj se istraživačka funkcija i stvaranje čvršće veze sa karakterima filma. Gledalac preuzima na sebe izbor ishodišta priče i menja način gledanja na tradicionalne dokumentarne forme. Uspostavlja se nova podela¹¹¹, prema kojoj se interaktivne dokumentarne "web platforme" razvrstavaju u tri kategorije na osnovu stepena interaktivnosti koji ostvaruju sa publikom: 1. polu-zatvorene - gde nije moguće menjati sadržaj; 2. polu-otvorene - gde je moguće menjati sadržaj, ali ne i strukturu interaktivnog dokumentarnog filma; i 3. otvorene "web dokumentarne platforme" - koje se stalno menjaju, odnosno gde se i korisnik i platforma konstantno adaptiraju jedno drugom.

Primeru radi navešćemo nekoliko platformi koje uživaju veliku popularnost. *Zatvorska dolina (Prison Valley, 2009)* je interaktivni web dokumentarni film o stvarnoj dolini u SAD gde je na jednom mestu smešteno 13 zatvora, u kojima rade svi odrasli žitelji gradića smeštenog u njenom središtu. Pristup sadržaju se obavlja putem naloga, nakon čega učesnik dobija priliku da sam kreira svoj scenario, stvaljajući se u ulogu zatvorenika ili zaposlenog u zatvoru, upoznavajući lokalne karaktere (ostale zatvorenike, čuvaru, šerifa, novinare), ali i druge posetioce, čiji su profili vidljivi, te da sa njima uđe u žive diskusije o temama koje ovaj dokumentarni film istražuje. Ovaj dokumentarni film izdvajamo zbog njegovog naglašenog socijalnog angažmana, jer govoreći o ljudima koji su na robiji, pokreće pitanje sudbine ljudi koji rade u zatvorima, istražujući strahove i jednih i drugih. Tematski slična, ali tehnološki još naprednija je dokumentarna platforma *Highrise - Out My Window Story*¹¹² (2010), koncipirana kao virtuelni oblakoder, gde na svakom spratu žive stanovnici iz druge svetske metropole, koje učesnik dobija priliku da upozna, sa sve njihovim navikama, na njihovim jezicima, uz korišćenje interaktivne 360 stepeni video tehnologije, menjanjući sopstveni pogled na svet. Iako potpuno otvoreni tip interaktivnosti još uvek nije sasvim realizovan, raste broj eksperimenata gde korisnici mogu direktno da doprinesu priči sami dodajući i menjajući njen sadržaj. S tim u vezi, naročito je

¹¹¹ <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/the-6-most-innovative-interactive-web-documentaries>; pristupljeno 20.08.2016.

¹¹² Naslov nije zvanično preveden na srpski jezik. Prim.aut.

ineteresantan web rimejk dokumentarnog filma Džige Vertova *Čovek sa filmskom kamerom* (*Man with a Movie Camera*, 1929; original naslov web rimejka je *Man with a Movie Camera: The Global Remake*, razvija se od 2007), koji poziva korisnike iz celog sveta da interpretiraju originalne filmske scene i da ih potom kad su snimljene učitaju na sajt. Nova verzija filma se svakodnevno gradi proširuje i raste u neslućenim pravcima. I dodali bi ovde samo još jednu dokumentarnu platformu, *Drugi život* (*Seconed Life*) koju izdvajamo od prethodnih zbog ogromnog uticaja koji je ostvarila na realan život svojih korisnika (posluživši kao inicijalna kapisla za njihova okupljanja u realnom prostoru i vremenu, gde pokušavaju u realnom životu da ožive svoje web identitete, pojedinačno ili organizovani u grupe, i čitav niz festivala nastalih na tragu ove web platforme), usled čega je od interaktivne dokumentarne platforme prerasla u globalnu "web" igru.

Približavanjem dokumentarnih filmova "web" igrama korisnicima je omogućeno nelinearno iskustvo kretanja kroz priču posredstvom grupa informacija, korišćenjem "informacione arhitekture", grafički predstavljene, dizajnirane i animirane, sa mnoštvom naslova, podnaslova, tekstova, slika, zvučnih slika, ali i živih događaja, inicirajući lično učešće publike u ovom stvaralačkom procesu. S druge strane, produkcija dobija mogućnost direktne distribucije do velikog broja korisnika, razvija nove strategije prodaje, ali i pretpostavlja razvoj projekata u krugu autora kojima kompjuterska tehnologija i upravljanje internet komunikacijama nije strano. Ako uspeju da se kroz transfer znanja nametnu kao novo dostignuće u praksi, ovakvi dokumentarni filmovi mogu postati novi standard u obrazovanju, umetnosti i kulturi.

2.4. Opšta istorija dokumentarnog filma

U prvih sto godina, od svog nastanka do devedesetih godina prošlog veka, dokumentarni film je prešao dugi put promena, od prvih javnih projekcija jednogminutnih filmova koji su beležili zatečenu stvarnost bez stvarne autorske namere, preko dugometražnih filmova kakvi su se producirali čitavu dekadu do projekcije prvog dugometražnog dokumentarnog filma uobličnog u umetničku

formu, i teorijskog poimanja subjektivističkog pristupa dokumentarnom filmu, pa dalje preko prelomnog trenutka kada će pojava televizije doneti nove podele po mediju, te pojavu dokumentarnog televizijskog programa na suprotnoj strani od bioskopskih dokumentarnih filmova.

Već to nam dovoljno govori koliko je značajno istraživanje obavio Erik Barnou, autor knjige *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, obišavši filmske arhive, studije i praveći intervjue sa stvaraocima dvadesetak zemalja¹¹³, u nastojanju da na jednom mestu prikaže i sistematizuje produkciju dokumentarnih filmova na svim meridijanima. Pritom, iznoseći detalje o radu na pojedinim filmskim projektima, na nekoliko mesta daje uvid u ključne elemente producentske eksplikacije istorijski bitnih dokumentarnih filmova, odnosno u dominantne produkcione modele, vešto nijansirajući razlike među njima.

Na rad ovog istraživanja se nadovezuje knjiga Betsi Meklejn i Džek Elisa, *Nova istorija dokumentarnog filma* u naslovu koje se sugeriše da dugi niz godina, od Barnouovog istraživanja do njihovog nije bilo drugih sveobuhvatnih doprinosa opštoj istoriji dokumentarnog filma, sem retkih radova onih koji su se bavili kinematografijom jedne zemlje ili regije. Pozivajući se na ova istraživanja kao referentna nastojali smo da akcentujemo produkcijske aspekte u istorijskom razvoju dokumentarnog filma.

2.4.1. Rani dokumentarni film i naučno-tehnološki razvoj

Značaj naučno-tehnološkog razvoja za menadžment i produkciju dokumentarnih filmova možemo da pratimo već od prvih eksperimenata kojim su istraživači raznih

¹¹³ Za potrebe knjige obavljani su intervjui sa stvaraocima sledećih zemalja: Kanada, Japan, Južna Koreja, Hong Kong, Indija, Egipat, Jugoslavija, Sovjetski Savez, Poljska, Istočna Nemačka, Zapadna Nemačka, Švedska, Danska, Holandija, Belgija, Francuska, Italija, Švajcarska, Velika Britanija, Sjedinjene Države. Spisak država u kojima je autor obavljao istraživanje preuzet je iz knjige Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. I,II,III

profesija nastojali da dokumentuju određene pojave (a kasnije i događaje), čime su nagoveštavali pojavu dokumentarnog filma. Pjer Žil Sezar Žansen (*Pierre Jules Cesar Janssen*) je 1874. godine izmislio spravu koju je nazvao "revolver photographique", što u stvari predstavlja cilindričnu kameru sa fotografskom pločom koja se okreće unutar kamere. Edvard Majbridž (*Edward Muybridge*) je, negde u isto vreme, postavio niz kamera jednu do druge duž staze za konjske trke razvukavši od svake paralelne konce, tako da bi konj kopitom dotakao konac i uključio kameru. Time su zabeležene informacije o položaju nogu konja u galopu, koje su promicale oku gledaoca. Na Majbridžovo otkriće se nadovezao Etjen Žil Marej (*Etienne Jules Marey*) osmislivši "fusil photographique" (fotografski pištolj) kojim je na staklenoj ploči zabeležio ptičji let, da bi 1887. godine prešao na trake fotografskog papira, pa zatim i na celuloidne trake na kojima je moglo da se zabeleži po četrdeset slika. Žorž Demeni (*Georges Demeny*) je prilagođenom Marejevom opremom počeo da snima i projektuje krupne planove usana iz uverenja da će njegovi eksperimenti pomoći gluvonemima da nauče da čitaju sa usana i govore. Iz Edisonove radionice je proizašao 1894. godine kinetoskop; a 1895. godine patentiran je kinematograf braće Limijer.

Kinematograf je, za razliku od glomaznog kinetoscopa statično postavljenog u studiju *Crna Marija* kojim su snimani vodviljski inserti sa mađioničarima, akrobatama i dr., ispred crne pozadine i bez scenografije, bio težak oko 5 kilograma i pokretao se rukom što je omogućilo izlazak kamere u životni prostor, a da je pri tom mogao lako da se pretvori u projektor i mašinu za razvijanje i kopiranje filmova. Upravo zahvaljujući njegovim tehničkim karakteristikama braća Limijer su u kratkom periodu pokrenula čitavu novu granu industrije na pet kontinenata.

S obzirom na kratkoću prvih filmova jasna je hiperprodukcija naslova. Samo u katalogu braće Limijer je bilo 750 filmova sa svih strana sveta. Na ovom mestu ih ne možemo sve navoditi, ali je važno da ponovimo da su uprkos nedostacima ovi filmovi nagovestili buduće žanrove dokumentarnih filmova. Patent se čuvao dok nije osposobljen dovoljan broj kadrova. Prvi operateri su ujedno bili prvi snimatelji lokalnih događaja. Snimaju na javnim mestima odbacujući pozorište kao model. *"Improvizacija je postala praksa ovih lutajućih operatera. Pošto su u toku snimanja i*

prikazivanja sami rukovali svojom opremom, brzo su shvatili dejstvo i funkciju: komičnu, dramsku, simboličnu - usporenih ili ubrzanih sekvenci.¹¹⁴" Namera im je bila da privuku što širi krug publike.

"Limijer je u svom filmu *Radnici izlaze iz Limijerove fabrike (1895)* začeo nešto što će se kasnije zvati industrijskim filmom. U *Dolasku učesnika kongresa (1895)* bio je reporter. Autor *Detlića na pariskoj ulici (1897)* bio je žanr-slikar. U...filmovima *Kula u Sajgonu (1897)* i *Promenada slonova u Pnom Penu (1901)* leže koreni žanra koji će se zvati putopisnim dokumentarcem. Filmovi *Ples orlova* i *Ples trski...* smatraju se prvim primerima etnografskog filma... U programima bioskopske ekspedicije C. Urbana, u seriji započetoj 1903. godine, snimcima dalekih krajeva poput *Bornea*, dobili smo prve obrazovno-popularne filmove... Urban je snimio i reklamne filmove za viski i sapun... A u filmu *Promena zastave u Portoriku...* filmski stvaralac je služio kao ratni propagandista. Edisonov film *Poraz Filipinaca*, imao je, ...sličnu propagandnu funkciju.¹¹⁵"

Kako je bilo nemoguće održati monopol, braća Limijer su se već 1897. povukla, nastavivši da se bave proizvodnjom i prodajom kinematografa i daljim istraživanjima. Interesovanje za ove prve kratke dokumentarne filmove je u narednih 10 godina počelo da opada. Jedan od glavnih problema je bila upravo kratkoća filmova. Počelo je da se pribegava rekonstrukcijama i falsifikatima, gubilo se na autentičnosti i uverljivosti. Time se otvorio prostor za igrane filmove, koji su otkrićem postupka montaže apsolutno dospeli u žižu. A pojavom filmskih žurnala (1910) koji su snimljeni materijal izlagali po utvrđenom redosredu i izlazili na svakih par dana, dokumentarni film je spao na poziciju sekundarnog u odnosu na igrani.

U vezi sa prethodnim asocijativno se nadovezuju i tvrdnje prof. Nikole Maričića, koji je u vezi sa jednim drugim sveobuhvatnim istraživanjem, takođe istorijskog razvoja medija i umetnosti, istakao: "...kada kapital nazre profit za nauku i tehnički razvoj počinju sjajni dani."¹¹⁶ Tako da se pod uticajem naučno-tehnološkog razvoja

¹¹⁴ *Ibid.*, str.8

¹¹⁵ *Ibid.*, str. 17-18

¹¹⁶ Maričić, Nikola, *Profili radija*, Radi Televizija Srbije, Radio Beograd, Beograd (godina nije navedena), str. 2

razvijao i dokumentarni film prirodno prolazeći kroz periode uspona i opadanja, dostizavši naizmenično, od epohe do epohe, čas zenit, čas period krize, paralelno razvijajući svoja izražajna sredstva, kao i programske funkcije, što ćemo potkrepiti u narednim izlaganjima.

2.4.2. Razvoj funkcija dokumentarnog filma i interesovanja za produkciju nove umetničke vrste

U periodu do pojave zvučnog filma, posebno važnu ulogu u razvoju dokumentarnog filma - istraživačku, reportersku i likovnu, odnosno slikarsku - imali su Flaeri, Vertov i Rutman (*Walter Ruttmann*) i oko njih okupljeni autori. sve do pojave zvučnog filma. Flaertijev rad se može posmatrati i sa aspekta projektnog menadžmenta, jer istorijska građa obiluje podacima o produkciji njegovih filmova. Iz observacije stvaralaštva Džige Vertova može se sagledati odnos politike i filma. Analizom perioda apstraktnog filma shvatamo koliko jak odjek je dokumentarni film imao u društvenim krugovima. Tri različita filmska pristupa, od kojih su jedni poricali druge, ostvarila su jednaki efekat na publiku Amerike, Rusije i Evrope, nedvosmisleno istakavši programske funkcije dokumentarnog filma.

Ključni elementi projekta dokumentarnog filma određuju Flaertijev rad apsolutno na isti način kao u primerima savremenog projektnog menadžmenta. Motivacija autora, istraživačko snimanje, tritment, rediteljski pristup, rad sa akterima, poznavanje filmskog jezika, "fundraising", osiguranje, etički izazovi, izbor komentara (kao preteča naracije), neizvesnost priče (i rezultata), ciklus produkcije, izazovi distribucije i prikazivanja - sve su to stavke na osnovu kojih se u praksi analiziraju potencijal i opravdanost projekata dokumentarnih filmova danas, isto kao u slučaju dokumentarnog filma koji se prvi u istoriji kvalifikovao kao umetnost. Ako krenemo redom, u film *Nanuk sa Severa* utkano je Flaertijevo poreklo, jer je kao sin inženjera od malih nogu išao sa ocem na istraživanja, upoznavši egzotične krajeve i život Eskima, da bi se kao odrastao i sam otisnuo u istraživače. Istražujući rudna bogatstva i crtajući mape krajeva po nalogu graditelja železnice za koga je radio, obavio je

nekoliko ekspedicija na koja je poneo i kameru, te mu je vremenom snimanje postalo strast. Delovi prikupljenog materijala, koje je prikazao na zatvorenim projekcijama izazvali su oduševljenje stručne javnosti - slično kao što producenti dokumentarnih filmova od istraživačkog materijala pristupaju izradi trejlera, tizera, ili pripremi izbora scena iz istraživačkog materijala, što se može raditi u različite svrhe, a pre svega u cilju pripreme promocije i plasmana filma, što bi konkretno značilo animiranje agenata prodaje, distributera, emitera, festivalskih programera i naravno potencijalne publike filma. Zatim je pristupio montaži i kada je film bio gotov umesto da se prikaže izgoreo je pred njim na montažnom stolu. Ovo ga nije demoralisalo nego je još motivisaniji ušao u pripreme za sledeće snimanje, te se može reći da mu je dotadašnji rad poslužio da izvidi lokacije, izabere karaktere, napravi probne snimke, stekne vredno iskustvo montaže, upozna se sa gramatikom filma, te da sprovede sve neophodne aktivnosti koje u današnje vreme karakterišu fazu razvoja, ključnu za obezbeđivanje vidljivosti projekta i njegovo brendiranje.

Kada se konačno ponovo našao na terenu finansiran privatnim sredstvima, postupao je kao iskusan reditelj svesno težeći dramaturškoj napetosti materijala. "*U dnevniku, ispisanom olovkom, i prepunom skraćenicama, Flaerti je beležio svoje aktivnosti. Šest nedelja po dolasku, 26. septembra 1920. godine, zapisao je: "Bio je to dan nad danima. Jutro je bilo vedro i toplo. Na stenama je spavalo dvadesetak morževa. Prišao na tridesetak metara i snimao teleobjektivom, a Nanuk se sa harpunom prišunjavao lovini; kad im se primako na šest metara, oni su se uznemirili, pridigli i stutnjali u more. Nanukov harpun je pogodio cilj, ali se životinja ipak nije dokopala vode. Onda je počela bitka: kraljevska životinja i Eskim se biju na život i smrt... Eskimi me zovu da prekinem borbu, u strahu da će svi popadati u more."* Flaerti kasnije piše da se tada pretvarao kako ne razume šta mu govore, pa je nastavio da snima."¹¹⁷ Iz ovog citata spoznajemo, u skladu sa praksom najuspešnijih i najkontraverznijih dokumentarista današnjice, posvećenost koju dokumentarizam iziskuje i etičke izazove sa kojima se dokumentarista redovno sreće.

¹¹⁷ Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 20

Kako je film prikazan tek 1922. godine, nakon što su ga prethodno pet velikih distributera odbili, za produkcionu ciklus filma možemo da kažemo da je trajao najmanje 6 godina¹¹⁸. Uspeo je da promeni senzibilitet publike, čemu je doprinelo i Flaertijevo vešto menjanje planova i uglova, kao i da uspostavi takođe još jednu i danas važnu karakteristiku dokumentarnih filmova, da omogući publici da otkriva. Ovo je postignuto budžetom duplo većim od projektovanog, što se ipak isplatilo, te nije izostao ni finansijski uspeh. To mu je "otvorilo vrata Holivuda. Njegov sledeći film, *Moana*, finansirao je Paramun (*Paramount*). Pod njegovim uticajem, američka filmska industrija, posmatrajući film, pre svega, kao proizvod, pribegava ulaganju u produkciju filmova o primitivnim kulturama, međutim, dramaturški tanki, bez snažnih individualnih portreta, ovi filmovi nisu uspeli da zagrebu ispod površine i ponove uspeh *Nanuka sa severa*.

Otrprike u istom periodu, Denis Arkadijevič Kaufman (*Denis Arakadievich Kaufman*), pod pseudonimom Džiga Vertov, i uticajem futurističkog pokreta, počinje da se interesuje za audio montažu, da bi se ubrzo zatim posvetio montaži filmskih novosti. Kako se to dešavalo u vreme oktobarske revolucije, dok je *Prvi svetski rat* još bio u jeku, uloga materijala koji je pristizao sa raznih strana bila je da podigne moral u borbi sovjetskog naroda za ujedinjenje. Propagandnu ulogu filma je uvidela i boljševička vlada, pa je već 1919. godine najavila otvaranje *Državne filmske škole*, iako usled krize nije bilo filmske trake, pa su filmske novosti izlazile ređe. U takvoj situaciji Vertov je od arhivskog materijala montirao duži program *Godišnjica revolucije* (1919) i celovečernji film *Istorija građanskog rata* (1921).

Nakon toga, iziritiran kompromisima nove ekonomske politike, i distribucijom igranih filmova kapitalističkih zemalja, posvetio se pisanju polemičkih manifesta, teorijskom radu i snimanju filmova. Po njemu, zadatak filma je bio da zabeleži

¹¹⁸ "Od 1916. do 1920. godine... nastavio je pokušaje da obezbedi sredstva za film. Nešto novca je zaradio držeći predavanja i pišući članke o svojim ekspedicijama na sever. Porodica mu je savetovala da se obrati kompaniji Ford: činilo im se da je on, sad već u tridesetim godinama, zapao u životni ćorsokak. Zatim, pošto je rat završen, krznarski trgovci, braća Revijon (*Revillon Freres*), počeli su da se interesuju za njegove predloge: 1920. godine, Robert Flaerti najzad kreće na sever". *Ibid.*, str. 21

socijalističku stvarnost. Pokrenuo je projekat *Kino-pravda*¹¹⁹ zalažući se da filmovi budu zasnovani na istini (tzv. film-istine), na "fragmentima stvarnosti", organizovanim na osmišljen način¹²⁰. U tom stilu je realizovano nekoliko dugometražnih dokumentarnih filmova koji su ostvarili dobar prijem kod sovjetske publike: *Kino-oko* (1924), *Napred Sovjeti* (1926), *Jedanaesta godina* (1928) i film *Šestina sveta* (1926) koji je sa jednakim uspehom prikazivan u inostranstvu.

Iako je Vertov svojim radom bio podrška vladajućoj ideologiji, iako su i Lenjin i Staljin bili poklonici filmske umetnosti smatrajući je moćnim sredstvom u funkciji politike, iako je *Šestina sveta* naišla na odličan prijem kod publike, Vertovu je nakon ovog filma bilo sve teže da se izbori za rad na novom autorskom projektu. Njegovi teorijski stvavovi, prema kojima je dokumentarista trebalo da dokumentuje zatečene istine¹²¹, da bi zatim o svemu obavestio publiku, bili su u suprotnosti sa sve većom državnom kontrolom u oblasti filma, prema kojoj su se filmski projekti odobravali samo na osnovu preciznog scenarija. Sa sledećim projektima, u kojima se sve više poigrava dvostrukim ekspozicijama, trik kadrovima, te ukupnom montažom slike, kao u *Čoveku sa filmskom kamerom* (1929), a pojavom zvučnog filma i montažom i obradom zvuka, kao u filmu *Entuzijazam - Simfonija Donbasa* (1931) ili *Tri pesme za Lenjina* (1934), postaje rizičan po sistem. Zbog dvosmislenosti i provokativnosti svojih radova gubi stečene pozicije.

Međutim, pod uticajem Vertovljevih ideja i rada, u istom razdoblju nastalo je još nekoliko velikih filmova i karijera. Esfir Šub (*Shub*) je u žanru kompiliranih filmskih

¹¹⁹ "On, njegova montažerka Jelisaveta Svilova, koja je kasnije postala njegova žena, i njegov brat Mihail Kaufman formirali su "Savet trojice" "Savet trojice" je okupljao oko njih grupu posvećenika koji su sebe nazivali "Kino-oki". Aufderheide, Patricia, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford University Press Inc., Oxford, New York, 2007, str. 40

¹²⁰ Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 35

¹²¹ *Patrisija Aufderhajt* citira izvode iz manifesta *Saveta trojice* kojim se potencijalna filmska publika poziva da bojkotuje "sladunjave romanse", "otrove psiholoških novela", pozorišni mizanscen... da bi se prepustila "četvrtoj dimenziji (tri plus vreme) i dokumentarnom materijalu na način i u ritmu na koji joj odgovara. Videti: Aufderheide, Patricia, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford University Press Inc., Oxford, New York, 2007, str. 40

novosti¹²² od arhivske građe iz perioda između 1896. i 1927. godine napravila triologiju ruske istorije filmovima *Rusija Nikole II i Lava Tolstoja* (1928), *Pad dinastije Romanov* (1927) i *Veliki put* (1927). U žanru novinarski dokumentarni film¹²³ Viktor Turin (*Victor Turin*) je snimio *Turksib* (1929), film snažnog dramskog naboja o izgradnji železnice između Turkestana i Sibira, a Jakov Bliok (*Yakov Bliokh*) *Šangajski dokument* (1928) o kolonijalističkim podelama u Šangaju tog vremena. Takođe, u stilu filma-istine Mihail Kalatozov (*Mikhail Kalatazov*) u filmu *So za Svanetiju* (1930) prikazuje zaostalost stanovnika izolovane planinske zajednice u pograničnom području zemlje, koja pati od strašne nestašice soli, zbog čega je jedno vreme bio u nemilosti vlasti, što je postajala sve češća praksa. Ono što je prema Vertovljevoj teoriji bio zadatak autora u vreme oktobarske revolucije, da se bavi istinom i o njoj informiše publiku, u deceniji pred početak *Drugog svetskog rata*, se smatralo da ugrožava tekovine te iste revolucije.

Sa usponom filma u Evropi su počeli da se osnivaju kino-klubovi. Prvi klub takve vrste osnovan je 1924. godine u Parizu. Okupljao je umetnike svih vrsta, među kojima je bilo najviše onih koji su se dotle bavili likovnim umetnostima. Na ovom mestu su umetnici jedni drugima pokazivali sopstvene filmske eksperimente, ali i uobličavali nova i preispitali postojeća teorijska polazišta za bavljenje filmom. Kako su mnogi među njima bili slikari, ne čudi njihova tendencija da film smatraju likovnom umetnošću. Najpoznatiji primeri apstraktnog-dokumentarnog filma su *Berlin: Simfonija velegrada* (1927) Valtera Rutmana (koji je inicirao čitav niz sličnih filmova, ali kojem je i prethodio¹²⁴ niz sličnih filmova) i film sniman u Francuskoj,

¹²² Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 43

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Na pr. Mihail Kaufman (*Mikhail Kaufman*) i Ilija Kopalín (*Ilya Kopalín*) su pre Rutmana već snimili film *Moskva*, ali u Rusiji; brazilski slikar Kavalkanti (*Alberto Cavalcanti*) je snimio u Parizu film *Samo sati* (1926). Videti: Mc Lane, Betsy A.; Ellis, Jack, *A New History of Documentary Film*, Continuum International Publishing Group, London, 2012, str. 49. Preuzeto sa sajta: https://books.google.rs/books/about/A_New_History_of_Documentary_Film.html?id=Rt0Wwjs4zyYC&redir_esc=y; pristupljeno 20.10.2016.

Povodom Nice (1930), Žan Vigoa i Borisa Kaufmana (*Boris Kaufman*)¹²⁵, specifičan predstavnik apstraktnog žanra zbog svog satiričnog tona. Joris Ivens (*Joris Evans*) je u ovom periodu snimio film *Kiša*, koji se smatra najznačajnijim predstavnikom slikarsko-dokumentarističkog žanra¹²⁶, koji ima snažan uticaj na holandski film do danas¹²⁷. Svetlost, oblici, ritam, kompozicija postaju izražajna sredstva apstraktnog filma. Priča i zaplet su u drugom planu. Umesto karaktera ovi filmovi se često fokusiraju na mašine. Tako da iako se bave fragmentima stvarnosti, svojim eksperimentima dovode Vertovljeve ideje do krajnosti.

Imajući sve ovo u vidu, možemo reći da se dokumentarni film sa *Nanukom sa severa* kvalifikovao kao kulturno-umetnički vredan proizvod, odnosno u to vreme program za bioskope, inkorporirajući u sebi zabavno-rekreativnu funkciju, a paralelno vršeći i edukativnu funkciju, i uslovno rečeno informišući o načinu života Eskima koji je veći deo bioskopske publike bio u prilici da spozna upravo preko ovog dokumentarnog filma. Interesovanje za ulaganje u produkciju dokumentarnih filmova je raslo, pa se pored startnog odricanja od honorara i ulaganja sopstvenih sredstava autora, stvorila veza sa finansijerima koji su bili spremni da ulože sopstvena privatna sredstva, kao sredstva fizičkih lica, ili dobit ostvarenu na nekim drugim projektima, kao sredstva pravnih lica, da bi zatim značajan priliv novca bio ostvaren i kroz prodaju i distribuciju ovog filma. Tako da se od najranijih dana produkcija dokumentarnih filmova u Americi bila izložena zakonima tržišta.

S druge strane, dokumentarni film u Rusiji je poslužio kao moćno sredstvo informisanja, ali pre svega propagande, zbog čega je država odlučila javnim sredstvima da podrži finansiranje dokumentarnih filmova. Koliko god da je ovakav odnos države prema produkciji dokumentarnih filmova izgledao stimulativan, paralelno je podrazumevao čitav sistem odobrenja na različitim nivoima, u cilju uspostavljanja kontrole nad kreativnim procesom da bi se predupredili eventualni neželjeni efekti na vladajuće strukture vlasti. Tako da se već u ovom periodu razvoja

¹²⁵ Boris Kaufman je bio najmlađi brat Džige Vertova koji je u to vreme studirao u Parizu. Prim. aut.

¹²⁶ Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 51

¹²⁷ Moller, Shella D., *Dutch Art: An Encyclopedia*, Routledge, New York, 2011

produkcije dokumentarnih filmova radala svest da za jednu dokumentarnu produkciju nije važno samo da zatvori projektovani budžet, nego i pod kojim uslovima potencijalni finansijeri sufinansiraju određeni dokumentarni film.

Drugačije društveno-političke prilike u Zapadnoj Evropi podstakle su stvaranje novog umetničkog pokreta filmskih autora koji su na produkciju filma prenosili principe preuzete iz slikarstva baveći se novom umetnošću u prvom redu radi umetnosti. Zbog toga su sopstvene filmove često finansirali upravo sopstvenim sredstvima, blisko saradujući sa drugim zaljubljenicima u film kroz kino-klubove, koji su zajedno sa njima ulagali u kreativni proces stvaranja dokumentarnog filma. Međutim, i u onim zemljama u kojima produkciju dokumentarnih filmova država nije direktno finansirala bila je zainteresovana posredno da kontroliše¹²⁸. Glavni razlog interesovanja za dokumentarne produkcije i autore koji se ovom umetnošću bave u zemljama različitih društveno-političkih sistema bio je u vezi sa programskim funkcijama koje je dokumentarni film vršio.

2.4.3. Model finansiranja dokumentarnih filmova sredstvima naručioca

U narednom periodu, takođe obeležen specifičnostima društveno-političkih odnosa na određenoj teritoriji, uspostavlja se u punom smislu, i u različitim sredinama, od kojih ćemo govoriti pre svega o produkciji dokumentarnih filmova u Velikoj Britaniji, Nemačkoj i Americi, model finansiranja dokumentarnih filmova sredstvima naručioca. Ovde se pod naručivanjem podrazumeva da u ovakvom odnosu naručilac stiče pravo da postavi okvir filmskog projekta, a može i da utiče na izbor filmske priče ili sugerise teme i poseban ugao iz kojeg se posmatraju određena dešavanja, odnosno autorski pristup problemu. Da bi se bolje razumelo kako je do ove sprege došlo dovoljno je da se napomene da se ovo dešava u vreme velike

¹²⁸ Kino-klubovi, kao na primer holandska *Film liga*, su se u kratkom periodu sa dokumentarno-eksperimentalnih filmova preorijentisali na politički-angažovane dokumentarne filmove u borbi protiv fašizma. Prim. aut.

ekonomske krize, sloma filmske industrije, i pojave zvučnog filma, kada pojavom zvuka slika gubi na značenju.

Ako se krene od Grirsona, važno je napomenuti da je on prilično uspešno kanalisao i usklađivao rad autorske ekipe sa očekivanjima naručioca filmova, koji su u Velikoj Britaniji poticali iz sprege industrije sa interesima države, koja se pak suočavala sa pitanjem opravdanosti i etičnosti kolonijalnih osvajanja koja su joj omogućila veliku ekonomsku moć. S tim da je pre toga kao stipendista Rokfelerove fondacije, putovao po Americi, gde je sreo Flaertija, kojeg je slavio kao oca dokumentarnog filma, ali istovremeno njegov veliki opnent - zamerajući mu odnos prema primitivnim civilizacijama¹²⁹. Grirsonovo ubeđenje je bilo da autor treba da se bavi pričama relevantnim za područje kojem pripada, po čemu je bio dosta bliži ruskim teoretičarima angažovanog filma. Po povratku u Englesku snima kratki nemi film *Nošeni strujama* (1929) za *EMB (Empire Marketing Board)* državnu kompaniju koja je pokušavala razvojem trgovine i negovanjem zajedništva da učvrsti britansku imperiju kao kolonijalnu silu. Žestokog ritma, maštovito montiran¹³⁰, sa fokusom na svakodnevni život ribara, koji su glavni junaci ovog filma, za do tada artificijalni engleski film bio je gotovo revolucionaran.

Ovaj uspeh omogućio je Grirsonu novu karijeru, tako da se posvetio kreativnoj produkciji umesto što bi se možda očekivalo da je nastavio da se bavi režijom. U okviru kompanije *EMB* sakupio je saradnički tim bez profesionalnog iskustva u oblasti filmske produkcije nastojeći da ga preobrazi u stalnu filmsku *sekciju EMB-a*.

¹²⁹ "Možda se razumevanje temeljnog estetskog razilaženja između položaja Flaertija i Grirsona može pojačati kratkim citatom Frensis Flaerti ...: "Flaertijev film nije dokumentarac, zato što je dokumentarni film unapred smišlje. Veliki pokret dokumentarista predvođen Grirsonom unapred je osmišljen za obrazovne i socijalne svrhe. Holivud je namenjen bioskopskim blagajnama. Nijedan od njih nije jednostavno i čisto, slobodno i spontano, stvar za sebe i bog sebe." Mc Lane, Betsy A.; Ellis, Jack, *A New History of Documentary Film*, Continuum International Publishing Group, London, 2012, str. 49. Preuzeto sa sajta:

https://books.google.rs/books/about/A_New_History_of_Documentary_Film.html?id=Rt0Wwjs4zyYC&redir_esc=y; pristupljeno 20.10.2016.

¹³⁰ Film *Nošeni strujama* je očigledno bio inspirisan prikazivanjem *Oklopnjače Potemkin* (1925) u *Londonskom filmskom društvu* upriličenom nekoliko godina ranije. Prim. aut.

Glavni njegov napor bio je da im stvori uslove za filmsko stvaralaštvo - jednako baveći se prikupljanjem novca i kreativnim supervizorstvom projekata koje su razvijali - istovremeno štiteći ih od mešanja i uticaja birokratije, na osnovu čega za Grirsona možemo reći takođe da je on bio prvi kreativni producent specijalizovan za produkciju autorskih dokumentarnih filmova. "*Njegovi obilasci snimanja, ili pregledi montirane radne kopije, uterivali su saradnicima strah u kosti. (...) Njegova je usredsređenost na film bila potpuna: iza toga bi usledio rafal komentara - od izbora objektiva, do filozofskog konteksta. Komentari su najčešće bili kombinacija ohrabrenja i podrške i oštih primedbi. (...) Ukazujući na greške, ostavljao je reditelju da ih rešava: kad bi ovaj našao rešenje, Grirson bi mu pružio punu podršku*¹³¹ ...".

Grirsonova sekcija je brzo rasla. Samo nakon tri godine rada brojala trideset članova. Među njima je u početku jedini filmski znalac bio Pol Rota (Paul Rotha), kao autor filma *Film do sada* (1930). Nekoliko godina od osnivanja sekcije Grirson je doveo Kavalkantija i Flaertija da pomognu u stručnom usavršavanju članova sekcije. U saradnji sa njima je nastao film *Industrijska Britanija* (1933). Flaertijevi i Grirsonovi koncepti su se bitno razlikovali i ova saradnja nije potrajala¹³². Međutim, u istom periodu u okviru sekcije realizovani su dokumentarni filmovi kao što su *Stambeni problemi* (1935) snimatelja Enstija i Eltona, i *Pesma Cejlona* (1935) Bazila Rajta. U skladu sa levičarskom orijentacijom članova sekcije estetika je bila u drugom planu, jer su sebe smatrali propagatorima, ali i ako je njihova želja bila da budu u službi radničkih ideja, zapravo su svojim filmovima često implicirali dvostruki

¹³¹ Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 56-57

¹³² Kada je Flaerti snimio *Čoveka iz Arana* (1934), nagrađenog na *Venecijanskom filmskom festivalu* prvom nagradom, Grirson i Rota su žestoko kritikovali ovaj film kao ostatak starih vremena, u kome se zanemaruje društveni kontekst junaka kojima se Flaerti bavi, kao i njihov podjarmljeni položaj u odnosu na zemljoposjednike koji su polagali prava na te ljude i zemlju. *Ibid.*, str. 62

odnos¹³³, pa u skladu sa tim Barnou tvrdi da su istovremeno služili stvaranju još pokornije radničke klase, što je Grirson prikrivao.

Vremenom se sekcija podelila na grupe (*Strand Film*/Pol Rota, *Schell Film Unite*/Ensti, *Realist Film Unit*/Bazil Rajt), među kojima se izdvajala Grirsonova grupa pod nazivom *Filmski centar (Film Center)* čija je uloga bila savetodavna. Pri tom su sve pobrojane grupe u fazi konstituisanja uživale vladinu podršku, da bi kasnije kao glavni finansijski izvor koristili sredstva sponzora. Sarađivali su međusobno intezivno do kraja četvrte decenije XX veka. Pored filmske produkcije bavili su se i izdavaštvom. Posle Rotine knjige *Dokumentarni film*, usledilo je pokretanje časopisa *Sight and Sound*, *Cinema Quaterly*, i *World Film News*. Šireći delovanje jačali su kao pokret. U tome im je bilo od pomoći to što su odlučili da svoje filmove distriburaju kroz bioskope, ali i kroz alternativne kanale distribucije prikazujući ih po kino-klubovima, školama, bibliotekama, crkvama i kompanijama. "*Britanski sistem finansiranja, produkcije i distribucije dokumentarnog filma, postao je model i drugim zemljama u kojima se kasnije razvijao.*"¹³⁴

U Nemačkoj je takođe došlo do politizacije dokumentarnog filma kada je 1939. godine na vlast došao Hitler, a Gebels postao ministar narodnog prosvetavanja i propagande. U atmosferi progona političkih neistomišljenika, porasta broja sledbenika nacističkog pokreta i cenzure, te gušenja slobodne proizvodne, prikazivačke i distributerske delatnosti, i proširivanja cenzure i na kino-klubove, došlo je do ukupnog pada kvaliteta nemačkog filma. Uprkos tome, nemačka rediteljka

¹³³ Tako je na primer film *Pesma Cejlona*, koji je finansiran sredstvima *Ceylon Tea Propaganda Board* prema Barnou, za jedan krug ljudi bio priča o eksploataciji, iako se tema trgovine čajem javlja tek u trećem delu filma i to samo tonski. *Ibid.*, str. 59

¹³⁴ "*Mnogi strani posetici su došli u London kako bi se upoznali sa novim načinom upotrebe filma - naročito posetioци koji su pripadali građanstvu ili koji su dolazili iz kolonija - a onda je Pol Rota otišao u šestomesečnu misonarsku ekspediciju u SAD kako bi prikazap Britanske dokumentarce i širio dokumentarna jevanđelja.*" Mc Lane, Betsy A.; Ellis, Jack, *A New History of Documentary Film*, Continuum International Publishing Group, London, 2012, str. 63. Preuzeto sa sajta: https://books.google.rs/books/about/A_New_History_of_Documentary_Film.html?id=Rt0Wwjs4zyYC&redir_esc=y; pristupljeno 20.10.2016.

Leni Rifenštal (*Riefenstal*) realizovala je istovremeno nekoliko kontraverznih dokumentarnih filmova, ovekovečenih najznačajnijim festivalskim priznanjima, kojima se ne može osporiti da predstavljaju vredne dokumente jednog vremena. Pritom je u realizaciji ovih filmova uživala finansijsku potporu *Nacional-socijalističke partije nemačkih radnika*, skraćeno: *Nacističke stranke*.

Prvi u ovom nizu bio je *Pobeda vere* (1933), kratki dokumentarni film o godišnjem okupljanju pristalica Hitlerove stranke, u čijoj realizaciji tvrdi da je bila birokratski obstruirana od strane Gebelsa, i ako je Hitler bio direktni naručilac filma. Nedugo zatim, Hitler joj se ponovo obratio, sa zahtevom da baš ona režira film o novom političkom skupu njegovih pristalica u Nirnbergu 1934. godine, koji je trebalo da bude najveći takav skup ikad održan, i da simbolizuje ponovno rađanje Nemačke. Dodeljena joj je ekipa od preko stotinu filmskih radnika i tehničkih lica, stavljen joj na raspolaganje vozni park od preko 20 automobila, uključeno je 16 vrhunskih snimatelja, i svima je omogućeno da zajedno borave u Nirnbergu pripremajući buduće snimanje. Detaljne pripreme su podrazumevale građenje mostova, rampi, liftova, postavljanje šina. Pozicije kamera su unapred određene, kao i kretanje ekipe. Zabeleženi događaji bili su autentični i nearanžirani. Još jednom je u istoriji dokumentarnog filma, prethodno snimanje poslužilo kao istraživačko, mada su probni snimci rađeni i u vreme okupljanja, dok ovaj drugi skup nacista još nije zvanično započeo. Nakon dugog perioda pregleda materijala, montaže i premontiravanja filma, rezultat je bio čuveni film *Trijumf volje* (1935), nagrađen prvom nagradom na *Venecijanskom filmskom festivalu*. Poseban po odsustvu tonskog komentara, nadomeštenog pokretnim slikama ljudi kako marširaju, kliču, zastavama koje se vijore, sa kukastim krstevima, orlovima, ulicama punim dece, žena i uniformi, narodnih pesama, i u krajnjem slučaju prisustvom samog Hitlera, ovaj film je za razliku od prethodnih filmova koji su snimani u propagandne svrhe pokazao da se dokumentarnim filmom može probuditi i nacionalno osećanje, čime se dokazao kao moćno i opasno oružje u "pogrešnim rukama".

Kasnije je realizovala još dva celevečernja filma pod nazivom *Olimpia* (*Olympia*, 1938) o Olimpijadi održanoj u Nemačkoj 1936. godine, od kojih je prvi usredsređen na dešavanja na sportskim terenima, a drugi na ljudska sportska tela. Oba ova filma

su takođe bili produkciono veliki zahvati, ali ovog puta osmišljena samoinicijativno, bez naloga Hitlera, i bez finansijske pomoći *UFA (Universum Film Aktiengesellschaft)* studija, već sredstvima jedne manje kompanije, Tobis. Ovog puta kopani su rovovi na stadionima, građene kule kraj bazena, postavljane šine pored trkačkih staza, a možda je ipak najteže bilo, u smislu najneizvesnije, nabaviti dozvole svih učesnika i Olimpijskih komiteta da se preduzmu ovakve radnje, da kasnije ne bi bilo žalbi da je snimanje uticalo na sportske rezultate. Iz cepelina je snimala otvaranje, a skroman broj pozicija kamera na stadionu je nadoknadila snimanjem sa tribina, primenjujući brojne snimateljske inovacije, od kojih su neke bile posebno osmišljene za ovu priliku, pa je pored snimanja iz vazduha, izvedeno i podvodno snimanje, zbog čega je i snimanje realizvano kao nemo, a zvučni efekti su dodati kasnije.

Iako potonji film nije bio finansiran sredstvima vladajuće partije, izostavlja najsramniji događaj Olimpijade, kada je Hitler napustio stadion da ne bi video trijumf američkog atletičara Džesi Ovensa, što definitivno nije slučajno moglo da promakne oku rediteljke Leni Rifenštal, koja je imala izuzetan osećaj za organizaciju snimanja i detalje. Ovo je bila i glavna zamerka filmu, zbog čega je film na jednim mestima zabranjivan, dok je istovremeno na drugim mestima nagrađivan. Bilo da se Rifenštal svesno odlučila na autocenzuru, ili po nekom dugom osnovu izostavila ovaj događaj iz konačne verzije filma, ovim svojim postupkom dala je argumente u prilog tvrdnji da je morala imati svest o značaju i uticaju svog rada.

Prema Džek Elis i Betsi Meklejn, za razliku od Grirsonovog pokreta u Britaniji, gde je dokumentarni film počeo sa nastojanjem da zadovolji potrebe *Vlade*, u Sjedinjenim američkim državama je dokumentarni film bio jasno politički pozicioniran, na strani levo orijentisane političke struje. Naime, 1930. godine u Njujorku je osnovana *Radnička filmska i foto liga (Workers Film and Photo League)*, a pod njenim uticajem slična udruženja u drugim gradovima, koji su svi zajedno razmenjivali materijale, pripremajući *Radničke filmske žurnale*, kao reakciju na filmove Holivuda koji su negirali depresiju, siromaštvo i štrajkove, dajući na taj način podršku vladajućem predsedniku Huveru (*Herbert Hoover*). Njihov cilj, inspirisan marksističkim idejama, je bio da proizvode materijal koji će pokazati pravo stanje u SAD, tako da u njihovoj produkciji, kompilacijom materijala mnogih ekipa, 1932.

godine nastaje film *Glad*. Isto podneblje, sredinom četvrte decenije XX veka, obeležila je proizvodnja dokumentarnog serijala *Hod vremena*, za koji navode da je bio najgledaniji dokumentarni materijal do pojave televizije. Proizvodila ga je "politička desnica (ili bar centar), držeći se po strani od glavnih struja u američkom dokumentarnom filmu, a pod velikim uticajem britanskih i kanadskih dokumentarista.

Dolaskom Ruzvelta na vlast 1933. godine nastupa plodan period produkcije sponzorisanih filmova sredstvima vlade, da bi krajem ove decenije došla do izražaja produkcija privatnim sredstvima. Naročito je zanimljiv rad Pera Lorenca (*Pera Lorentz*) jer na njegovom primeru možemo da sagledamo preplitanje različitih interesa u sferi filma. Vlada je ulagala u produkciju namenskih filmova još od 1908. godine, ali tek filmovi Per Lorenca, *Plug koji je uništio oranice* (*The Plow that Broke the Plains*, 1936), po nalogu *Službe za naseljavanje kolonista* i *Reka* (*River*, 1937), po dogovoru sa *Ministarstvom poljoprivrede* uspevaju da stignu do široke publike i pariraju holivudskoj produkciji.

U snimanje *Pluga koji je uništio oranice* ušlo se sa zadatkom da se pokaže propadanje seoske sirotinje usled vremenskih nepogoda koje su pustošile plodno tle. Kako se radilo bez preciznog scenarija i sa malim budžetom Lorenc je angažovao snimatelje njujorške lige da mu pomognu. Međutim, došao je u sukob sa ekipom pošto je stav ekipe bio da treba pokazati da plodno tle i pašnjaci nestaju i zbog zloupotreba sistema, što je Lorenc nastojao da izbegne, jer je glavni finansijer filma zapravo i bio "sistem". Kada je sopstvene snimke hteo da potkrepi arhivom, kojom se nadao da raspolažu studiji, Holivud ga je bojkotovao. Jer dokle god su ovi namenski projekti bili neuspešni, Holivudu nisu smetali; ali kada je vlada njima počela da konkuriše Holivudu, čuveni i moćni filmski centar je vladine produkcije shvatio kao pretnju industriji filmske zabave. Na kraju je do materijala došao privatnim kontaktima, a morao je i da nauči montažu, jer su troškovi trostruko premašili novac koji mu je bio dat na raspolaganje, pošto je angažovao je vrhunskog kompozitora Virdžila Tomsona (*V. Tomson*); muziku je izvodila njujorška filharmonija; a narator je bio bariton Metropolitene opere, Čalmers (*Chalmers*). Uprkos svemu holivudski distributeri su odbili da prikazuju film iz već navedenih razloga, ali je bivši direktor *Paramunta*, A. Majer (*Mayer*), odlučio da ga uvrsti u repertoar uglednog njujorškog

bioskopa *Rialto* i reklamira ga kao "film koji se usudio da nas prikaže"¹³⁵. Lep prijem kod publike i stručne javnosti, podstakao je Majera da nastavi marketing u sličnom stilu, samo ovog puta citirajući kritičare "...a Holivud ipak preti svojim manikiranim prstom"¹³⁶, da bi film u nastavku bio prikazan u čak 3000 bioskopa.

Zahvaljujući uspehu prethodnog projekta, vlada je podržala i sledeći Lorencov projekat *Reka*, i to mnogo većim sredstvima nego prethodni, o reci Misisipi, koja je nudila materijal za mnoge priče u skladu sa ondašnjom politikom "nju dila", tj. politikom vlade (priču o kontroli voda, hidroelektričnoj energiji, elektrifikaciji sela, isušivanju tla...). Snimatelj je bio Van Dajk, a braća Vuderd (*Woodard*) su angažovani kao specijaliste za filmove o prirodi. Sve je išlo po planu, i 1937. godine snimanje je završeno, a ekipa raspuštena. Ali umesto da se uđe u montažu, u skladu sa dramaturško-produkcijskim specifičnostima dokumentarnih filmova, i ograničenim mogućnostima da se predvidi razvoj priče, reka Misisipi je počela da buja i postalo je jasno da preti poljoprivredna katastrofa, pa je snimanje nastavljeno, dodatnim sredstvima *Ministarstva poljoprivrede*. Na predpremijernim projekcijama publika je odlično reagovala, nakon čega *Paramunt* odlučuje da distribuirati film, što je predstavljalo istorijski prodor nezavisne scene u poslove do tada rezervisane za Holivud. Film je nagrađen u Veneciji, ni finansijski uspeh nije izostao, a motivisan ovim uspehom Ruzvelt osniva *U.S. Film Service* (1938) kao film-servis za državne agencije. Vlada nastavlja sa naručivanje filmskih projekata - o nezaposlenima, o smrtnosti dece, o elektrifikaciji, o isušivanju poplavljenog tla. I baš kad je izgledalo da je Lorenc postigao položaj sličan Grisonovom, ukinuta mu je podrška. Produkcija nastavlja da se odvija pod okriljem privatnih producenstkih kuća uglavnom progresivnih tendencija u vezi sa idejama levice. Ovo sve govori u prilog tome da je produkcija složen posao koji ne podrazumeva samo dostizanje umetničkih rezultata, nego usmeravanje dela pažnje na stvaranje veza i kontakata, čemu se Lorenc nije posvećivao.

¹³⁵ Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 77

¹³⁶ *Ibid.*

Za vreme *Drugog svetskog rata* počinje proizvodnja ratnih filmova i filmova nastalih na osnovu materijala snimljenih u ratu. S tim u vezi, Barnou razlikuje ratne filmove u užem smislu, filmove žanra "zov trube: filmovi pomoći vojnoj akciji - filmovi ratno oružje"¹³⁷ i filmove tužioce¹³⁸. U njima dolazi do izražaja motivaciona uloga dokumentarnog filma u doba velikih kriza, katastrofa, pokretača širokih narodnih masa. Uloga koja mu pripada kao istorijski vrednom dokumentu, je u određenim istorijskim okolnostima bila dovedena do takve krajnosti, da je dokumentarni film služio i raskrinkavanju ratnih zločinaca. Ponekad je to bio tako rizičan posao da su mnogi dokumentaristi zatvarani, proganjani, cenzurisani, kontrolisani, zbog čega su radili i pod pseudonimima, ranjavani, a neki i ginuli. Na ovom mestu navešćemo samo neke primere:

- u Americi dokumentarni serijal Frenka Kapre (*Frank Capra*) *Zašto se borimo* (*Why We Fight*, 1942-1945) i filmove Džona Hjustona (*John Huston*) *Bitka za San Pjetro* (1944) ili *Neka bude svetla* (1945);
- u Nemačkoj *Vatreno krštenje* (*Feuer Taufe*, 1940), reditelja Hansa Bertram (*Hans Bertram*), čiji je cilj bio da zastraši Poljake;
- zatim filmove Jorisa Ivensa snimane po celom svetu *Španska zemlja* (*Spanish Earth*, 1937), o ratu u Španiji, *Četiri stotine miliona* (*The Four Hunderd Million*, 1939), o japansko-kineskom ratu i *Indonezija zove* (*Indonesia Calling*, 1946), kao podrška oslobođenju Indonezije od holandskih i britanskih "oslobodioca";
- u Velikoj Britaniji filmove Hamfri Dženingsa (*Jennings*) *London može izdržati* (*London Can Take It*, 1940), *Vatre su potpaljene* (*Fires Were Started*, 1943) i *Dnevnik za Timotija* (*Diary for Timothy*, 1945);
- u Poljskoj filmove A. Forda (*A. Ford*) i J. Bosaka (*Bossak*) *Majdanek* (1944) ili *Rekvijem za 500.000* (*Requiem for 500.000*, 1963) o istrebljenju varšavskog

¹³⁷ *Ibid.*, str. 92

¹³⁸ *Ibid.*, str. 115

geta za vreme *Drugog svetskog rata* reditelja Bosaka i Kazimježaka (*Kazimierzak*);

- u Rusiji film Leonida Varlamova (*Leonid Varlamov*) i Ilje Kopalina *Poraz Nemačkih armija kod Moskve* (*Defeat of the German Armies near Moscow*), prikazan u Americi pod naslovom *Moskva uzvraća udarac* (*Moscow Strikes Back*), a nagrađen Oskarom 1943. godine i samo Varlamov film *Staljingrad* (*Stalingrad*, 1943);
- ili u Istočnoj Nemačkoj film Endrju Torndajka *Ti i mnogi drugovi* (*Du und Mancher Kamerad*, 1955) koji ukazuje na inkorporaciju preživelih nacista u nove društvene strukture u posleratnoj Nemačkoj.

Sve navedeno ide u prilog tome da je država imala višestruke interese da se uključi u produkciju dokumentarnih filmova, bez razlike, u doba rata i u doba mira. Nekad je to bilo u cilju podsticanja nacionalnog jedinstva, patriotizma, podizanje morala širokih narodnih masa, ili zastrašivanja protivnika; a nekad su razlozi bili čisto privredni i društveni. Takođe, pokazalo se da naručeni filmovi mogu da ostvare i komercijalni uspeh. Pritom ostvariti umetničku vrednost bilo je plus, ali ne i dovoljno. Ovakav vid saradnje imao je svoje prednosti, ali i ograničenja. Finansiranje javnim sredstvima štitilo je autore od tržišne neizvesnosti i bilo pretpostavka boljih uslova za rad. Međutim, da bi opstali u ovim uslovima autori su morali da budu spremni na autocenzuru, ili taktiziranje između sopstvenih autorskih aspiracija i potreba naručioca.

2.4.4. Produkcija dokumentarnih filmova posle *Drugog svetskog* - doba polarizacija i podela

U posleratnom periodu na jednoj strani imamo razvoj novih filmskih žanrova, kao logičnu posledicu ratova, u zemljama koje su već bile aktivne na ovom polju u prethodnom periodu; zatim, uspostavljanje filmske proizvodnje u novonastalim državama posle oslobođenja od kolonijalizma ili usled polarizacije sveta; i

proizvodnju tzv. "ukroćenih dokumentaraca"¹³⁹ u doba kontrolisanja tražnje i velikog prodora američkog kapitala na internacionalno tržište.

Moraju se pomenuti igrani filmovi pod jakim uticajem dokumentarističkog pristupa snimani u realnim ambijentima ratnih ruševina u cilju rekonstruisanja određenog iskustva likova i mitologizacije, kao i drugih praktičnih razloga (smanjenja troškova produkcije). Najpoznatiji primeri su svakako: *Rim, otvoreni grad* (*Roma Cita Aperta*, 1945) R. Roselinija (*Roberto Rossellini*) i *Čistači cipela* (*Sciuscia*, 1946) De Sike (*Vittorio se Sica*), začetnika neorealističkog pokreta na filmu, u Italiji; u Francuskoj *Železnička bitka* (*Bataille du Rail*, 1945) R. Klemana (*Clement*); u Nemačkoj *Ubice su među nama* (*Die Morder Sind Unter Uns*, 1946) Volkfanga Štaute (*Staudte*); i film *Potruga* (*The Search*) F. Cinemana (*Zinneman*), u Švajcarskoj produkciji. Ovo ukazuje na to koliki je uticaj dokumentarni film imao za vreme *Drugog svetskog rata*.

Kao novi žanr, pre svega u kratkoj formi, javlja se poetski dokumentarni film, plod posmatračkog dara pojedinca i njegovog kreativnog pristupa prirodi, divljini i čovekovo interakciji sa prirodom. Nastaje još za vreme rata u Švedskoj, kada se na svaku aktivnost motrilo iz straha da neka nepromišljenost ne dovede neutralnost zemlje u pitanje, a u okupiranim zemljama uspeva da zaživi u cilju izbegavanja konflikta sa okupacionim vlastima i odvlačenja pažnje publike sa ratnih dešavanja. Istaknuti pioniri ovog žanra bili su Šveđanin A. Saksdorf (*Suksdorff*), autor filma *Jedna letnja priča* (*En Sommarsaga*, 1941), koji se bavi odnosima ljupkosti i okrutnosti u prirodi. U Belgiji Stork realizuje *Seosku simfoniju* (*Symphonie Paysanne*, 1944); u Francuskoj Žorž Rukije (*Georges Rouquier*) *Farrebique*; i u Holandiji B. Hanstra (*Haanstra*) *Ogledalo Holanadije* (*Spiegel van Holland*, 1950), da bi kasnije za poetsko-eksperimentalni film *Staklo* (*Glas*, 1958), dobio i Oskara. Takođe, njihov rad karakterišu eksperimenti zvukom, ali i celokupnom tehnikom i objektivima.

U žanru istorijskih kompilacijskih dokumentarnih filmova dokumentarista preuzima na sebe ulogu hroničara minulih dešavanja. Da bi se razumeo kontekst u kome ovaj žanr nastaje važno je napomenuti da se u to vreme gase filmski žurnali, ali postaju vredna arhiva na kojoj se baziraju ovi filmovi. Pritom se pristupilo rastezanju

¹³⁹ Termin "ukroćeni dokumentarac" je preuzet od Erika Barnoua. *Ibid.*, 147

arhivskih snimaka snimanih kao 16 kvadrata ponavljanjem svakog drugog kadra u cilju dobijanja 24 sličice. Tako nastaju filmovi koji prikazuju život pre rata, kao na primer *Pariz 1900* (*Paris 1900*, 1947) Nikol Vedre (*Nicole Vedres*) u Francuskoj i onda čitav niz takvih filmova u Italiji, SSSRu, Irskoj, Indiji...; zatim fimovi o uzrocima rata kao na primer *Mein Kampf* Ervina Lajzera (*Leiser*) rađen pod švedskim pokroviteljstvom, ili *Pola Rote Život Adolfa Hitlera*; o odnosu prema ratu *Običan fašizam* (*Ordinary Facism*, 1965) ruskog reditelja M. Roma (*Romm*); ili o posledicama rata japanskog reditelja Ivasakija *Hirošima i Nagasaki, Avgust 1945* (*Hiroshima-Nagasaki, August 1945*, 1970). Deo bivših autora filmskih žurnala prelazi na televiziju na kojoj počinju da se bave dokumentarnim TV programom. A kada je film *Grad zlata* (*City of Gold*, 1957) reditelja C. Loua (*Low*) i Keniga (*Koenig*) u produkciji kanadskog *NFB*, film o vremenu zlatne groznice, osvojio Oskara, dokumentaristi počinju da šire svoja interesovanja i na prehodna vremena. S tim u vezi, koriste sve dostupne materijale: ne samo negative, nego i fotografije, crteže, skice, slike, postere, grafike, mape i komibinuju sa veštima pokretima kamere, zvukom i poezijom, a TV mreže pokreću serijale sličnog sadržaja.

Za to vreme, deo dokumentarista, raštrkanih po svetu, pomaže uspostavljanje filmske proizvodnje u zemljama u kojima su se krajem rata zatekli, nastavljajući sa beleženjem istorije na razne načine. Ovo je iniciralo "rađanje" dokumentarnog filma u raznim zemljama sveta 1960-ih godina dvadesetog veka. Usmen Semben (*Ousmane Sembene*) ga je doneo u Senegal; Kavakanti u Brazil; S. Hesa (*Haes*) po nalogu Grirsona u Australiju; Ivens u Bugarsku (1947), Poljsku (1948), Kinu (1958), Mali (1960), na Kubu (1960), u Čile (1963). Barnou pod ovaj žanr, kao podžanr svrstava i antropološke filmove Žan Ruša (*J. Rouch*) snimane u Africi, govoreći o njima kao o "specijalizovanim filmskim hronikama"¹⁴⁰, misleći pre svega na *Lov na nilskog konja* (*Chasse a l'Hippopotame*, 1946), *Groblje na steni* (*Cimetiere dans la Falaise*, 1951) i *Ljude koji prave kišu* (*Les Hommes qui font la Plue*, 1951), a kasnije i u Nemačkoj, SAD itd. Kao najvažniji, izdvajaju se filmovi *Lovci* (*The Hunters*, 1958) Dž. Maršala (*John Marshal*) i *Mrtve ptice* (*Dead birds*, 1963) Roberta Gardnera (*Robert Gardner*).

¹⁴⁰ *Ibid.*, 136

U Americi posle *Drugog svetskog rata* nastaju velike industrijske korporacije, koje odlučuju da ulažu u film, preuzimajući na sebe ulogu sponzora, za uzvrat koristeći dokumentarni film kao reklamno sredstvo. Slično kao u vreme Grirsona, kada su sponzori angažovali umetnike da obave određeni posao, a zatim se sami angažovali oko promocije i reklame snimljenih filmova; ili u Americi 1930-ih godina, mada se tamo radilo o agencijama koje su zastupale interese vlade. Bitna razlika ogledala se u tome što su se sponzori sada mešali u ceo proces, čime je produkcija dokumentarnih filmova postala sve ugroženija. Analizom saradnje *Standard Oila* i Flaertija na filmu *Priča o Luzijani (Louisiana Story, 1948)*, gde su Flaertiju stavljena na raspolaganje pozamašna sredstva, pod uslovom da napravi film u vezi sa naftnim istraživanjima, da pritom zadrži vlasnička prava nad filmom, da nesmetano vrši distributerska prava, a da *Standard Oil* ni ne bude potpisan kao sponzor filma, možemo da sagledamo kako poznato rediteljsko ime, po princepu "sistema zvezda", može da doprinese marketinškim ciljevima finansijera. Flaertijevo ime je dalo snagu poruci filma. To je upravo ono što je kompaniji trebalo, jer se pre filma javno mnjenje je bunilo protiv naftnih istraživanja. Da je na špici bio potpisan i *Standard Oil* kao sponzor to bi izazvalo podozrenje publike. Hiperprodukciju dokumentarnih filmova finansiranih sponzorskim novcem potkrepljuje podatak da je u prvoj deceniji posle *Drugog svetskog rata* snimano 4000¹⁴¹ filmova godišnje iza kojih je stajao biznis. Zanimljivo je da su ovakvi filmovi nuđeni i besplatno institucijama na prikazivanje, a da je pritom distributer dobijao od sponzora nadoknadu za distribuciju, koja je bila različita za bioskopske projekcije, školske, projekcije po crkvama, klubovima itd, što u stvari znači da je sponzor plaćao produkciju filma, a zatim i distribuciju, da bi vremenom filmovi finansirani sredstvima sponzora postali glavni deo repertoara kratkih filmova u bioskopima u Americi. Takođe, u to vreme prodaja termina na američkoj televiziji postaje kontrolisana, pa prema podacima "99% američkih televizijskih stanica je 1956. godine, koristilo te filmove"¹⁴², prosečno popunjavajući

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Misli se na filmove koji su rađeni prema narudžbi biznis korporacija. Prim. aut.

3-4 sata programa dnevno¹⁴³", a njihova gledanost je bila veća nego programa koji su kupovani i za koji su se pozajmljivale kopije.

Jačanje korporacija i kontrolisanje tražnje umesto povećanja produkcije dešavalo se u vreme početka hladnog rata i polarizovanja sveta. Odatle i potreba multinacionalnih kompanija da kontrolišu tržište, kanale komunikacije i izvore sirovina, jer je to vreme njihovog proboja van granica Amerike. Uspostavlja se komitet za anti-američke aktivnosti, a masmediji postaju strogo kontrolisani. Sponzori svoj novac iz produkcije dokumentarnih filmova počinju da preusmeravaju u "lakše sadržaje" - kvizove, avanturističke filmove, vesterne, krimi filmove i špijunske serije. Dokumentarni filmovi koji su nastajali u ovim okolnostima bili su prema Barnou "ukroćeni" dokumentarni filmovi, jer su podržavali zvanične stavove, i imali industrijsko-militaristički predznak. Pritom je i *Informativna sekcija* države, u saradnji sa *Nacionalnim udruženjem industrijalaca*, vodila sopstvenu produkciju dokumentarnih filmova, koje su nudili besplatno emiterima u inostranstvu. Međutim, ovi depersonalizovani i institucionalizovani dokumentarni filmovi bili su upravo provokacija za jedan broj stvaralaca. Bitnu ulogu u borbi protiv makartizma, progona političkih neistomišljenika i pravljenja crnih lista, "odigrao" je E. Maroua (*Edward Murrow*), koji se nakon rada na jednoj televizijskoj seriji finansiranoj sponzorskim novcem, godine 1953. ipak odvažio da uđe u produkciju serijala dokumentarnih filmova o makartizmu, *Slučaj Mila Radulovića A0589839 (The Case Against Milo Radulovich A0589839, 1953)*, *Svađa u Indijanopolisu (Argument in Indianapolis, 1953)* i *Izveštaj o senatoru Makartiju (Report on Senator McCarthy, 1954)*, nakon čega je Makarti (*MacCarthy*) izbačen iz Senata, mada su crne liste još neko vreme ostale na snazi, a sponzori izbegavali da finansiraju dokumentarne filmove.

Uzmemo li u obzir motive dokumentarista koji su stvorili poetski dokumentarni film u doba *Drugog svetskog rata*, ili "ukroćene" dokumentarne filmove producirane u Americi u doba "hladnog rata", nedvosmisleno zaključujemo da se radi o proizvodima visoko-rizičnog sadržaja. S druge strane, uzmemo li na primer učešće

¹⁴³ Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 142

dokumentarista u borbi za stvaranje nacionalnih država u Africi i oslobođenje od kolonijalnih vlasti, ili značaj koji je na posletku upravo dokumentarni program imao u borbi protiv makartizma, zaključujemo da nezavisna dokumentarna produkcija predstavlja demokratsku snagu jednog društva. S tim u vezi, na osnovu do sad analiziranih primera nameće se tvrdnja da je za dokumentarni film važno da bude finansiran iz diversifikovanih izvora, privatnih i javnih.

2.4.5. Proboj medijske cenzure dokumentarnog filma

Godine 1956. u *Nacionalnom filmskom teatru* u Londonu pokrenut je program pod nazivom "slobodni "film"¹⁴⁴" autora koji su dokumentarnom filmu prilazili kao posmatrači, a odbijali ulogu reklamera. Pokretači su bili L.Anderson (*Lindsay Anderson*) sa filmom *O, zemljo snova (O Dreamland, 1953)*, i K.Rajs i T. Ričardson (*Richardson*) sa filmom *Mama ne da (Momma don't allow, 1956)*. Na programu su bili i filmovi autora iz drugih zemalja, iz Poljske, SAD i Francuske baveći se različitim temama. Zajedničko im je bilo da nisu eksplicitno formulisali probleme, nego su nastojali da svoje stavove izraze putem junaka svojih filmova, koji su često birani iz najnižih slojeva društva. Napredak tehnologije im je obezbedio opremu kojom su tonski i vizuelno mogli da priđu sasvim blizu objektu snimanja. Kada su se Anderson, Rajs i Ričardson okrenuli igranom filmu, ovaj žanr je nastavio da cveta u okviru programa BBC, u dokumentarnim filmovima D. Mičela (*Denis Mitchell*), kao na primer u filmovima *U zatvoru (In Prison, 1957)* ili *Čikago: prvi utisci o jednom gradu (Chicago: First Impression of a Great American City, 1961)*, pomerajući pažnju na reči i ljude koji govore, čime su karakteri filma uslovno rečeno od reditelja preuzimali kontrolu nad značenjem filmskog materijala.

Značajan korak u ovom pravcu je bio trenutak kada je otkriven uređaj za bežičnu sinhronizaciju kamere i magnetofona i kada su mikrofoni unapređeni upotrebom malih predajnika, a prekretnica je bila kada su magnetofon i mikrofoni postali

¹⁴⁴ Free cinema (eng.). Prim. aut.

nezavisne jedinice. Društveni značaj ovih tehničkih izuma ogleda se u filmu *Prvi* (*Primary*, 1960), o trci Džona F. Kenedija (*John F. Kennedy*) i Hamfrija (*Humphrey*) za nominaciju za predsednika SAD, reditelja Drua (*Drew*) i Likoka (*Richard Leacock*), koji su zapravo i učestvovali u tehnološkom unapređenju gore navedenih uređaja. Ovo im je obezbedilo dodatni angažman, kao eksternoj produkciji, za ABC mrežu, na nekoliko novih filmskih projekata. Film *Petorke Fišer* (*The Fischer Quintuplets*), u originalnoj verziji pod naslovom *Dan srećne majke* (*Happy Mother's Day*, 1963), nagrađen na festivalima u Veneciji i Lajpcigu i prikazan na evropskoj televiziji, prikazuje kako se u malom američkom gradu po rođenju petorki u jednoj porodici ceo grad upinje da od toga profitira. Suprotno tome, napravljena je cenzurisana verzija koju je premontirao ABC, predstavljajući materijal kao priču o tome kako se cela Amerika, angažuje da pomogne jednoj porodici kada je zadese neočekivane okolnosti. Ovakva praksa postoji i danas i primer je kreativne kontrole nad materijalom kojom veliki medijski konglomerati nastoje nezavisnim produkcijama da ograniče umetničku slobodu, da bi ih prilagodile svojim ciljevima. To ide u prilog tvrdnji da saradnja organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova i velikih konglomerata može da ima negativne efekte na produkciju filma.

Zbog neslaganja sa urednicima komercijalnih TV mreža, budući filmovi su se okrenuli bioskopskom tržištu. Reditelj A. Mejsli (*Albert Maysles*) koji je zajedno sa svojim bratom Dejvidom (*David*) realizovao neke od najznačajnijih "posmatračkih" filmova kao što su¹⁴⁵ *Trgovački putnik* (*Salesman*, 1969), *Gimme Shelter* (1970) i *Greys Gardens* (1975) je voleo svoje filmove da naziva "direktnim"¹⁴⁶ baveći se najuopštenije rečeno idejom o "američkom snu". U filmu *Trgovački putnik* prati četiri prodavca koji su se bavili prodajom Biblije od vrata do vrata, metaforički dovodeći u vezu prodaju i Bibliju, na šta je javnost žestoko reagovala. Iz sledećeg saznajemo o načinu na koji autorska ekipa uspostavlja kontakt i dolazi do saglasnosti aktera da

¹⁴⁵ Film *Grey Garden* se ne pominje u Barnouovoj istoriji, mada zajedno sa prehodna dva predstavlja fantastičnu trojku direktnog filma. Prim. aut.

¹⁴⁶ Taj termin (direct cinema - eng.) je vremenom zaživeo i u aktivnoj je upotrebi do danas. Prim. aut.

učestvuju u filmu¹⁴⁷: "...prodavac predstavi ekipu, a jedan od njih objasni: "Mi pravimo humanu priču o ovom gospodinu i trojici njegovih kolega i želeli bismo da snimimo kako predstavlja¹⁴⁸ robu". Odgovor je obično bio: "o, humana priča, OK, uđite..." Na kraju bi tražili od kupca da potpiše pristanak za korišćenje materijala. Samo u jednom slučaju su odbijeni."¹⁴⁹Takođe, tu treba dodati Freda Vajzmena (Fred Wiseman), čiji se filmovi fokusiraju na rad američkih društvenih institucija. Dokumentarni fim *Titikove ludorije* (*Titicut Follies*, 1967) sniman je u ustanovi za mentalno obolele kriminalce. Istovremeno nežan i brutalan, pompezan i skroman, ovaj film nagrađivan u Evropi, dok je njegova distribucija u Americi bila blokirana.

Kad je nova oprema postala široko zastupljena filmove ovog žanra počeli su da snimaju i autori u drugim zemljama. Sa aspekta produkcije, važno je zapažanje da su ovi reditelji često sami snimali sliku ili zvuk i da je količina sirovog materijala u proseku po trideset puta bila duža od zaključne slike filma. Samim tim sinhrono snimanje je uticalo i na stilove montaže, pa se pojavom žive reči autori vraćaju "realnom vremenu" na filmu, i počinje da se zagovara "strukturalni integritet događaja" kao pristup. Ovo odlučujuće deluje na razvoj etnografskih filmova, koji su dotle bili ilustrovana predavanja. Postavilo se pitanje do koje mere su snimani događaji pod uticajem prisustva kamere. U drugoj fazi autorskog rada Žana Ruša (*Jean Rouch*) uviđamo da je njegov stav bio da prisustvo kamere utiče da se ljudi ponašaju prirodnije nego inače. Žan Ruš do ovoga dolazi preko rada na filmu *Ja, Crnac* (*Moi, un Noir*, 1958) o siromašnim afričkim radnicima koji životne probleme prevazilaze maštajući da žive drugim načinom života. Pri tom primenjuje u tom trenutku gotovo eksperimentalni pristup, gde najpre snima te ljude u njihovim realnim situacijama, zatim ih navodi da insceniraju život koji zamišljaju, a onda ih snima dok

¹⁴⁷ Slučaj distribucije ovog filma ukazuje na moguće metode plasmana dokumentarnih filmova: "Kada smo završili film, uradili smo to da bi ušli u bioskope, ali ni jedan prikazivač nije bio zainteresovan. Stoga smo znali da nam treba nivo za to, pa smo organizovali projekcije, na kojima su ljudi mogli da doprinesu našem fondu za najam bioskopa". Izvod iz intervju sa Albertom Mejslijem objavljen u knjizi Stubbs, Liz, *documentary Filmmakers Speak*, allworth press, New York, 2002, str. 20

¹⁴⁸ Reč prodaja nije upotrebljavana. Prim. aut.

¹⁴⁹ Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 156

gledaju materijal koji je snimio, što sve zajedno ulazi u konačnu verziju filma. Zatim, sa etnološkog filma prelazi na antropološki, od kojih se izdvajaju *Hronika jednog leta* (*Chronique d'une Ete*, 1961) koji je Ruš radio zajedno sa Edgarom Morenom (*Morin*), i *Divni maj* (*Le Joli Mai*, 1963) Krisa Markera (*Chrisa Markera*), oba zasnovana na istraživačkim intervjuima u funkciji katalizatora, zbog čega Barnou "cinema verite" žanr dodatno naziva i katalizatorski dokumentarni film. Inače "cinema verite" termin je nastao bukvalnim prevodom Vertovljevog termina "kino-pravda" na francuski jezik.

Zbog čestih mešanja ukaujemo na razlike između žanrova "direktni film" i "cinema verite". Stvaraoci "direktnog filma" postavljaju kamere u situacije velike napetosti strpljivo posmatrajući i očekujući momenat krize, dok stvaraoci "cinema verite" filmova sami izazivaju ove krize. Autor "direktnog filma" nastoji da bude neprimetan, a autor "cinema verite" filma je često i sam učesnik u zbivanju. Stoga, za autora "direktnog filma" kažemo da je samo posmatrač, a za autora "cinema verite" da je provokator. "Direktan film" istinu traži u posmatranim pojavama dostupnim kameri, a "cinema verite" u situacijama veštačkih okolnosti.

Cinema verite se primenjivao kao katalizator na razne načine, u različitim zemljama, među kojima najviše pažnje privlači projekat *Poziv na promene* (*Challenge for Change*) Nacionalnog filmskog odbora Kanade (NFBC), čiji su se predstavnici posvetili obučavanju marginalizovanih društvenih grupa da rukuju filmskom opremom, podstičući ih na taj način da snimaju, a zatim i montiraju snimke u kojima će se fokusirati na probleme koji ih tište. U okviru ovog projekta realizovani su filmovi velike snage, kao na primer film *Vi ste na indijanskoj zemlji* (*You are on Indian Land*, 1969), koji je za posledicu imao ujedinjenje Indijanaca i njihovu dalju akciju. Opozitno ovakvim angažovanim filmovima stoje dokumentarni programi televizijskog serijala *Skrivena kamera* (*Candid Camera*) producenta Alena Fanta (*Funt*), koji je pred kamerom postavljao prolaznicima bizarna.

"Slobodni filmovi", odnosno "direktni filmovi" i "cinema verite" žanra su pokazali da se istraživanjem može postići više nego direktnim protestom¹⁵⁰. Naročito kritički ton je dominirao filmovima nastalim u zemljama Istočne Evrope gde je za ovakve filmove usvojen termin "crni film" kao suprotan ružičastim propagandnim filmovima koji su u to vreme dominirali. Tipičan takav film je *Varšava 56* (Warszawa 56, 1956) poljskih reditelja Ježi Bosaka (*Jerzy Bossak*) i Jaroslava Bžozovskog (*Andrzej Brzozowski*), koji govori o stambenim problemima, ili u Čehoslovačkoj, filmovi *Deca bez ljubavi* (*Deti Bez Lasky*, 1964) Kurta Goldbergera (Kurt Goldberger) o negativnim efektima mera socijalne zaštite, ili film *Sahrana Jana Palaha* (*Funeral of Jan Palach*, 1969), o sahrani studenta koji se zapalio revoltiran upadom trupa *Varšavskog pakta* u Poljsku 1968. godine. Uloga kritičnosti je bila široko priznata, ali se raspravljalo o njenim granicama.

Sve se ovo odnosilo i na produkciju dokumentarnih filmova u kapitalističkim zemljama, gde su odnosi možda bili i složeniji, jer je dokumentarista na drugoj strani imao i predstavnike vlasti i velike korporacije. Za vreme rata u Vijetnamu TV mreže su podržavale zvanične stavove, jer su mnogi sponzori na razne načine i sami pomagali rat. Istovremeno su prikazivale programe finansirane sredstvima Vlade, na primer *Zašto Vijetnam?* (*Why Vietnam?*, 1965). Paradoksalno tome, gerilske filmove su odbijale argumentujući da ne mogu da utvrde njihovu autentičnost. Pod "gerilskim filmom" se misli na sve one filmove koji su se neformalnim kanalima suprostavljali indoktriniranim programima američke zvanične politike i ratnih sponzora u doba rata u Vijetnamu. I ako su neki bili vrlo skromnih filmskih kvaliteta, predstavljala su važan dokument. Snimali su ih i sami Vijetkongovci, kao delo *Put na front* (*Duong Ra Phia Truoc*, 1969), o grupi mladih ljudi koja uprkos konstantnoj opasnosti od bombardovanja, istrajava u nameri da borcima dostavi hranu. Međutim, bilo je i stranih filmova kao istočno-nemački serijal dokumentarnih filmova pod nazivom *Piloti u pidžamama* (*Piloten in Pyjama*, 1967) reditelja Valtera Hajnovskog (*W. Heynowski*) i Gerhardsa Šojmana (*Scheumann*) baziran je na provokativnim

¹⁵⁰ S tim, da im se kao osnovna manjkavost pripisuje to što se oslanjaju na karaktere koji govore, pošto je publika nekoliko najvećih svetskih tržišta navikla da filmove gleda/tj.sluša na sopstvenom jeziku. Prim. aut.

intervjuima sa pilotima zatečenim u zatvoru *Hanoi Hilton*; dokumentarni serijal od tri filma pod naslovom *Među Južnovijetnamskim pomorskim bataljonima* (*Minami Betonamu Kaiheidaitai Senki*, 1965) japanskog reditelja i producenta Jonužija Ušijame (*Ushiyama*) o užasima rata; britanski film *Demonstracija 68* (*Demonstration 68*), o antiratnim demonstracijama u Londonu, a nagrađen u Kanu; dva Ivensova filma *17-ta paralela* (*17e Parallele*, 1967) i *Narod i njegovi pištolji* (*Le Peuple et ses Fusils*, 1970) u stilu "cinema verite"; ili na primer sirijski kratki film *Napalm* (*Napalm*, 1970) autora Nabila Maleha (*Nabil Malih*) koji u stilu reklamnih programa prezentuje napalm bombu kao sredstvo za ulepšavanje.

Ako se ceo ovaj period šezdesetih godina XX veka ukupno analizira, sa fokusom na medijsku blokadu u Americi, najpre valja napomenuti da je gledanost javne televizije, koja je proizvodila program sa znatno skromniji budžetom, u odnosu na komercijalnu televiziju, bila znatno niža. Međutim, istovremeno je i rasla zahvaljujući programima koje su komercijalne televizije odbacivale. Tako se dogodilo da je mreža CBS finansirala film *Vijetnam iznutra* (*Inside North Vietnam*, 1968) britanskog reditelja Feliksa Grina (*Felix Green*), a da po realizaciji nije imala hrabrosti da ga prikaže u originalnoj verziji. Film je prikazan na javnoj televiziji, što je bio okidač za promene. Usledila je bioskopska distribucija "gerilskog filma" *Intervju sa veteranima Mi Laja* (*Interview with My Lai Veterans*, 1970) koji je dobio Oskara, ali sve do trenutka dok jedan film nije bio prikazan u udarnom televizijskom terminu, medijska (auto)cenzura je opstajala. Taj film, prikazan u prajm-tajm terminu, bio je film *Prodaja Pentagona* (*Selling of the Pentagon*, 1971) Pitera Dejvisa (*Peter Davis*) u produkciji CBS mreže. Ovaj film je direktno ukazao na spegu politike i industrije i njihovo podsticanje rata. Promenu situacije, koju možemo još da predstavimo i kao situaciju u kojoj se filmski stvaralac nalazi sam naspram sistema, te probijanje medijske izolacije, pomoglo i umnožavanje kanala distribucije dokumentarnih filmova. Misli se na javnu televiziju naspram komercijalne, i delatnost bioskopa naspram ukupne delatnosti televizije, i javne i komercijalne. Dokumentarni film je još jednom odigrao značajnu ulogu u društvenim kretanjima modernog doba.

2.4.6. Dokumentarni film kao medij društvenog aktivizma

Medijska blokada je prevaziđena kada je video tehnika postala dostupna, čime je i produkcija dokumentarnih filmova postala pristupačna širokom krugu talenata. Konkretno, iako se s upotrebom video rekordera počelo još 1950-ih, zbog visoke cene¹⁵¹ kupovale su ih samo mreže i televizijske stanice koje su na tadašnje video trake "prebacivale" materijal namenjen čuvanju, repriziranju i promociji. Padom cena ova oprema postaje dostupna i obrazovnim ustanovama, da bi sa pojavom i evolucijom videokamera celokupan proces rada počeo da se menja. Više nije bila neophodna ni laboratorija za montažu, a video trake su (za razliku od filmske trake) mogle da se presnimavaju i više puta, da bi se pojavom kamera sa malim trakama, a 1980-ih godina i kamera sa ugrađenim mikrofonom, pojedinac kvalifikovao kao samodovoljna produkciona jedinica. Ovo je autorima dalo punu nezavisnost u procesu produkcije pretvarajući ih u aktiviste, ili ako ne aktiviste, bar simpatizere različitih društvenih pokreta, tako da su autori poistovećujući se sa njima na idejnom planu, materijalom koji su snimali, davali potporu akciji tih pokreta.

Dodatni problem koji je trebalo rešiti odnosio se na usklađivanje formata, odnosno "usklađivanje" formata snimljenih videokamerom u odgovarajuće formate koji predstavljaju standard za televizijsko emitovanje. Kada je kompanija *Sony* 1973. godine na tržište plasirala video-opremu koja je mogla da snima u boji, u ovako snimljenom materijalu, prilikom pokušaja televizijskog prikazivanja, pojavljivali su se "češljevi". Problem je rešio Džon Gadjefrej (*John J. Godfrey*) njujorški inženjer zaposlen u laboratoriji jedne javne televizije shvativši kakvim potencijalom raspolaže nova oprema. Nakon toga počinju sa radom *Global Village*, *Optic Nerve*, *TAC Kitchen* i *TVTV* kao specijalizovani emiteri i dokumentarnog programa.

Zanimljiv je primer *DCTV* (*Down Town Community Television Center*) koju je u Njujorku osnovao bračni par *Jon Alpert* i *Keiko Tsuno* sa sedištem u Kineskoj četvrti, a koji su u svom radu krenuli od snimanja članova i problema jednog taksi udruženja.

¹⁵¹ Prema podacima navedenim u Barnouovoj knjizi cena videorekordera je 1950-ih bila 40.000 dolara. *Ibid.*, 287

Naišavši na odličan prijem učesnika ovog projekta, pokrenuli su niz sličnih, iz godine u godinu obučavajući zainteresovane da se koriste video-opremu kao izražajno sredstvo. Na ovaj način, a uz pomoć gradskih subvencija, 7.000 ljudi je za 7 godina prošlo obuku, a video izražavanje postalo široko rasprostranjeno. Dokumentaristi su sad, više nego ikad, predstavljali glas manjine, i pojedinca, baveći se širokim dijapazonom pitanja i tema. Jedan od snažnih primera dokumentarnog programa nastalog radom ovog bračnog para je: *Zdravstvena nega: Vaš novac ili život (Health Care: Your Money or Your Life, 1977)*, sniman u državnoj bolnici, u vreme velikih budžetskih rezova u zdravstvu. Film pokazuje da pacijenti umiru zbog neadekvatne nege.

Jon Alpert, Glen Silber (*Glenn Silber*), Helen Zolberg Lad (*Helen Sollberg Ladd*), Šeron Sofer (*Sharon Sopher*), Pamela Jets (*Pamela Yates*), Tom Sigl (*Tom Sigel*) i Piter Kinoa (*Peter Kinoy*), kao i dobitnica Oskara Debora Šafer (*Deborah Shaffer*), bave se značajnim temama na različitim kontinentima posebnu pažnju usmeravajući na geo-političke turbulencije u Centralnoj u Južnoj Americi, Africi, na Bliskom Istoku i u Aziji. Njihov rad je predstavljao reakciju nezavisne dokumentarističke scene na mešanje Amerike u političke tokove drugih zemalja, po principu koji je formulisao Reganov (*Ronald Reagan*) režim, kao "politiku stimulisanja konflikata malog inteziteta"¹⁵².

Talas njihovih filmova je iznova blokirao pristup dokumentarista "mainstream" medijima u Americi - televizijskim mrežama, ali i bioskopima, što nas dovodi do konstatacije o značaju umnožavanja kanala distribucije. Pored pojave kablovske, satelitske i rada javne televizije, dodatno mislimo na ulogu koju su ovom procesu odigrali alternativni sistemi distribucije - filmska društva i klubovi, škole, univerziteti, crkve, biblioteke, muzeji, grupe protiv rata, ili druge društveno-angažovane grupe i udruženja i asocijacije. S tim u vezi, dokumentarni filmovi kao *Dan posle Svete trojce: Robert Openhajmer i atomska bomba (The Day After Trinity: Robert J. Openheimer and the Atomic Bomb, 1980)* u režiji Džona Elsa (*John Else*),

¹⁵² Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1993, str. 300

Černobil: Hronika teških sedmica (*Chernobyl: A Chronicle of Difficult Weeks*, 1986) u režiji Vladimira Ševčenka (*Vladimir Shevchenko*), ili *Slobodna zona* (*Free Zone*, 1989) u režiji Mari Bet (*Mary Beth*), Dejvida Brauna (*David Brown*) i Džejmsa Hedla (*James Heddle*) su se povezivali i sa pokretima za zaštitu životne sredine. Ovo je filmu *Slobodna zona* obezbedilo veliku gledanost na svim kontinentima. Mnogi autori i producenti ovih eksplozivnih filmova bile su upravo žene. Iako su žene u svim periodima istorije dokumentarnog filma nalazile svoju ulogu, gde su se naročito isticale montažerke, pojavom video opreme odvažuju se na ulogu kompletnog autora dokumentarnih filmova. Potpisuju režiju, scenario, kameru, a ponekad i produkciju. S tim u vezi, bave se mnogim temama, i onim rodno opredeljenim, kao u filmovima *Odrasla žena* (*Growing Up Female*, 1974), Džulije Rajhert (*Julia Reichert*) i Džima Klajna (*Jim Klein*) ili *Nepredvidljiva žena* (*The Emerging Women*, 1974) Helen Zolberg Lad. Dokumentarni filmovi koji su se odnosili na rodna pitanja povezivani su sa pokretima za emancipaciju žena. Tako redom, u odnosu na temu, dokumentaristi su se povezivali sa pokretima i organizacijama koje se bore protiv siromaštva, korupcije, medijske cenzure i dr.

Usavršavanje video opreme je podstaklo produkciju dokumentarnih filmova koji su u tehničkom smislu bili revolucionarni. Filmovi¹⁵³ *Nevorovatna mašina* (*The Incredible Machine*, 1977) u produkciji *National Geographic Society* i *Svakodnevno čudo: Rođenje* (*Everyday Miracle: Birth*, 1981) u produkciji *BBC* poznati su po pionirskom korišćenju mikrokamera, što je omogućilo snimanje unutar ljudskog tela i istraživanje "svetova" koji su do tada bili poznati samo naučnicima (na primer: podvodna snimanja). Iz dokumentarnih eksperimenata video opremom posebna struja se razvila u video-art. Brojni radovi su svoj put do publike ostvarili kao deo stalnih ili periodičnih postavki muzeja. U razvoj globalnog dokumentarističkog pokreta uključuju se i festivali. Udružujući se sa kolegama autori i producenti dokumentarnih filmova permanentno se edukuju. Udruživanjem, umrežavanjem i sve učestalijim koprodukcijama, te korišćenjem svih dostupnih kanala distribucije filmova i literature, dokumentarista ostvaruje svoju ulogu i preispituje sadašnjost.

¹⁵³ Imena reditelja ovih filmova navedenih u Barnouovoj knjizi nisu navedena, niti smo uspeli da dođemo do njihovih imena putem drugih izvora.

2.5. Regionalna istorija dokumentarnog filma

2.5.1. Nastanak i geneza dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj 1896 - 1990

Prvi filmovi na naše prostore stižu zajedno sa predstavnicima braće Limijer koji su ujedno bili i prvi snimatelji u sve tri pobrojane zemlje. Prva javna projekcija na Balkanu je bila 6. juna 1896. godine, u kafani *Zlatan krst*. Kao predstavnik ispred braće Limijer u Beogradu je boravio Andre Kar (*Andre Karre*), prikazavši redovan repertoar kompanije na kome su se našli između ostalih i filmovi *Ulazak voza u stanicu* (*Arrivee d'un train en gare*), *Rušenje zida* (*Demolition d'un mur*), *Baštovan* (*Mauvaises herbes*), *Dečja igranka* (*Bal d'enfants*), *Riblja pijaca u Marseju* (*Marseille: Marche aux poissons*), *Kupanje u moru* (*Baignade en mer*), *Dečja čarka* (*Querelle enfantine*) i *Pariski bulevar* (*Place de l'Opera*)¹⁵⁴. Kako je kinematograf bio uređaj koji je mogao da snima i projektuje, ovi obučeni strani operateri su snimili prve kadrove¹⁵⁵ na našem prostoru, koji nisu pronađeni, ali se o njima saznaje iz najava u novinama i sačuvanih reklamnih materijala. Najstariji sačuvani¹⁵⁶ i identifikovan film snimljen u Srbiji je *Krunisanje Kralja Petra I* (1904) koji je snimio Englez Arnold Mjur Vilson (*Arnold Muir Willson*) koji je u to vreme bio engleski

¹⁵⁴ Ostali filmovi nisu identifikovani. Spisak filmova je preuzet iz: Kosanović, Dejan, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*, Institut za film, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985, str. 40

¹⁵⁵ Prve kadrove u Beogradu snimio je Andre Kar pri svom drugom dolasku u Beograd 1897. godine, od kojih su prikazani *Tramvajska stanica na Terazijama* i *Izlaženje radnika iz Fabrike duvana*, dok ostala tri filma *Povratak kraljev iz Sofije*, *Polazak kralja A. Obrenovića iz dvora u Sabornu crkvu* i *Kalemegdanska šetnja* nisu uspeali. *Ibid.*, str. 63

¹⁵⁶ Od sačuvanih materijala sa prostora Srbije, Bugarske i Hrvatske, ovom materijalu prethodi film *Manevri austrougarske monarice* snimljen 1898. u Puli i Šibeniku za kompaniju braće Limijer. Podatak preuzet iz: Kosanović, Dejan, *Kinematografiji film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918-1941*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, str. 19

konzul, s tim da još nije izvesno da li je film snimio kao amater za privatne potrebe, ili po narudžbi profesionalnog proizvođača filmova¹⁵⁷.

Stalna bioskopska mreža se različitom brzinom ustaljivala, usled različite razvijenosti navedenih zemalja, pa je prednjačila u Hrvatskoj, jer je Hrvatska kao deo Austrougarske bila najstabilnija, dok su i Srbija i Bugarska bile izloženije ratovima, zbog čega je građanstvo bilo ekonomski slabije, a infrastruktura nerazvijena. Iz tih razloga prikazivačku delatnost su do 1910. godine pretežno vršili putujući bioskopi, mada su prvi stalni kinematografi otvoreni već 1906. godine u Hrvatskoj, i to *Union* u Zagrebu i *Internacional* u Puli; u Bugarskoj 1908. godine pod nazivom *Bugarsko filmsko Moderno pozorište*¹⁵⁸; i "*krajem 1908. godine beogradski ugostitelj Svetozar Botorić (1857-1916) otvorio je u svome hotelu Pariz prvi stalni bioskop u Srbiji - Kinematografsko pozorište u hotelu Pariz. Usledilo je otvaranje mnogih stalnih bioskopa u Beogradu i drugim gradovima, tako da je uoči izbijanja Prvog svetskog rata (1914) u Srbiji bilo oko trideset bioskopa.*¹⁵⁹" Upravo su vlasnici stalnih bioskopa¹⁶⁰, bili prvi ulagači u produkciju domaćih filmova¹⁶¹, odnosno prvi

¹⁵⁷ Kosanović, Dejan, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*, Institut za film, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985, str. 68-69

¹⁵⁸ Na osnovu članka objavljenog na sajtu *Udruženja bugarskih filmskih radnika*, <http://www.filmakersbg.org/history-eng.htm>; pristupljeno 02.04.2016.

¹⁵⁹ Kosanović, Dejan, *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918-1941*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, str. 17

¹⁶⁰ Botorić, Svetozar (1857-1916), prvi srpski producent, za kratko vreme (1911-1914) producirao je dva igrana i oko dvadeset dokumentarnih ostvarenja; time je postao vodeća figura na početku razvoja srpskog filma. Izvor: DVD izdanje *Kolekcija Svetozara Botorića*, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 2007

¹⁶¹ Godine 2003. u *Austrijskom filmskom arhivu* je pronađena celokupna Botorićeva produkcija, ali u fondu Ignjaca Rajntalera (*Ignaz Reintahler*). Već sledeće godine je *Jugoslovenska kinoteka* napravila pozitiv kopiju (sa nitratnog filma) igrane drame *Karađorđe - život i delo besmrtnog vožda Karađorđa*. Snimatelj je bio Luj de Beri, reditelj Čiča Ilija Stanojević. Drama je snimana u leto 1911. godine, premijerno prikazana u Beogradu 23. oktobra iste godine. Poslednja poznata projekcija ovog filma bila je 1928. godine u Americi, za jugoslovenske iseljenike. Iz navedenog fonda, koji je slučajno otkriven (angažovanjem Radoslava Zelenovića i Aleksandra Erdeljanovića), *Jugoslovenska kinoteka* je 2007. godine opremila još jedno DVD izdanje iz Botorićeve kolekcije, sa tri dokumentarna filma (*Trke na*

producenti u pobrojanim zemljama, jer je produkcija filmova oduvek bila skupa, pa su jedino oni mogli da povrate uloženi novac.

Iako je *Prvi svetski rat* prekinuo aktivnosti pionira filma u Srbiji, godine 1916. u izbeglištvu na Krfu osnovana je *Filmska sekcija Srpske vojske*, kao prva filmska organizovana državna aktivnost¹⁶², iz čega se zaključuje da je za vreme *Prvog svetskog rata*, najverovatnije pod uticajem savezničkih filmskih odeljenja, i kod nas sazrela svest o funkcijama dokumentarnog filma. U okviru *Sekcije* je realizovan izvestan broj filmova sa ratnom tematikom, a značaj njenog ustanovljenja ogleda se i u tome što je poslužila kao poligon za afirmaciju šireg kruga filmskih radnika. Istovremeno, suprotno ovim primerima, izbijanje rata je za hrvatsku kinematografiju predstavljalo podsticaj za pokretanje domaće produkcije. Tada "...je prekinut uzvoz filmova iz protivničkih zemalja koji su do tad dominirali bioskopskim repertoarom, te je potražnja stimulisala domaću proizvodnju u svim delovima Austrougarskog carstva¹⁶³". Svi ovi filmovi, realizovani za *Prvo hrvatsko kinematografsko preduzeće Croatia*¹⁶⁴, bili su igrani.

Za Bugarsku kinematografiju je značajna 1915. godina kada je došlo do formalno-pravnog konstituisanja *Udruženja vlasnika bioskopa*. Time je oformljena baza za dalji podsticaj razvoja filmske delatnosti, pošto je udruženje najpre preuzelo na sebe organizaciju bioskopskih projekcija (1920) i organizaciju filmskih aktivnosti u više gradova (1924). Ovo je dalje vodilo nastanku *Udruženja prijatelja filmske umetnosti* (1926), i konačnom ujedinjenju svih filmskih stvaralaca u *Udruženje bugarskih filmskih radnika* (1934). Konstituisanjem ovakvog udruženja uspostavljen je zvaničan dijalog filmskih radnika kroz tela/predstavnike njihove organizacije sa državnim strukturama čiji je zadatak bio da lobiraju za uspostavljanje uslova za razvoj filmske umetnosti.

Banjici (1911), *Jedna seoska svadba* (1911), *Letenje avijatičara Đovanija Vidmera na Banjici 14. jula 1912. godine* (1912)) i jednim igranim (*Ulrih Celjski i Vladislav Hunjadi* (1911)). *Ibid.*

¹⁶² Kosanović, Dejan, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*, Institut za film, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985, str.113

¹⁶³ Kosanović, Dejan, *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918-1941*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, str. 19

¹⁶⁴ *Ibid.*

Za to vreme, Srbija i Hrvatska koje od 1918. godine nastavljaju svoj razvoj u okviru zajedničke države, ne uspevaju da uspostave nacionalnu kinematografiju kao organizovanu kulturnu i privrednu delatnost. Domaća filmska produkcija je postojala i opstajala upravo zahvaljujući snimanju dokumentarnih filmova u najširem smislu reči, čiji su troškovi proizvodnje i tada bili znatno manji nego igranih, ali su teško parirali jeftino uvezenim stranim filmovima. Glavni podsticaj u tom pravcu se očekivao od *Zakona o uređenju prometa filmova* iz 1931. godine i osnivanja *Državne filmske centrale*, pa je u tom zamahu i Aleksandar Gerasimov snimio prvi jugoslovenski dugometražni dokumentarni film *Velebit*. Međutim, "ukidanje paragrafa 7 i 8 toga zakona, koji su stimulisali domaću filmsku proizvodnju i obavezivali distributere i bioskope da prikazuju domaće (bar dokumentarne) filmove, izazvalo je naglo opadanje domaće filmske proizvodnje¹⁶⁵ ..." i situaciju koja nedvosmisleno podseća na probleme sa kojima se srpska kinematografija u oblasti zakonodavstva suočava i danas. Stoga, najvrednije što je jugoslovenska kinematografija, ubrzano razvijana od sredine *Drugog svetskog rata*, mogla da nasledi iz perioda između dva velika rata, bili su filmski stvaraoci koji su kroz praksu¹⁶⁶ savladali osnove rada na filmu. Njihova ostvarenja su predstavljala nagoveštaje filmske umetnosti.

Uprkos, zamahu koji je bugarska kinematografija uhvatila između dva rata, stroga kontrola uspostavljena dolaskom *Komunističke partije* na vlast imala je za cilj da sputa slobodu umetničkog izraza. Značaj filmske umetnosti koji su isticali i Lenjin ("*Film je najvažnija umetnost*¹⁶⁷") i Staljin ("*Film je najznačajnije sredstvo masovne propagande. Naš zadatak je da ga iskoristimo na pravi način. Pod tim uslovima,*

¹⁶⁵ *Ibid.*, str. 126

¹⁶⁶ Država nije finansirala obrazovanje u oblasti filmske umetnosti, već je ono bilo prepušteno privatnim i povremenim filmskim školama fokusiranim na glumu. S tim da je afirmacija postojala i kroz kino-klubove, koji su se umnožavali od 1924. godine kada je osnovan *Klub filmofila* u Beogradu. *Ibid.*, str. 139

¹⁶⁷

, a zatim na linku <http://www.kinokultura.com/specials/5/petrova-velina.shtml>; pristupljeno 04.02.2016.

*zakonsko vlasništvo i kontrola nad sredstavima filmske produkcije obezbediće trajno simboličko vlasništvo Komunističke partije nad najvažnijom umetnošću.*¹⁶⁸) nova bugarska vlast kao da je shvatila bukvalno, doteravši do krajnosti, pa je posebna pozornost bila uperena na filmske umetnike. Prvi korak ka depersonalizaciji i kolektivizaciji filmske umetnosti bila je opšta nacionalizacija četrdesetih godina dvadesetog veka kojom je uspostavljeno državno vlasništvo nad objektima filmske produkcije i distribucije¹⁶⁹, da bi do kraja 1949. godine država u potpunosti stekla monopol nad filmskom produkcijom i distribucijom. To znači da je vršila ulogu naručioca filma i finansirala njegovu produkciju, čime je za sebe prigrabila pravo umetničke kontrole, što je dalje vodilo u cenzuru.

Udruženje bugarskih filmskih radnika je transformisano u *Filmsku kuću*¹⁷⁰ 1948. godine, u cilju razbijanja organizovanosti filmskih radnika, čime je zaokruženo uspostavljanje svih neophodnih uslova da država postane isključivi vlasnik filmova. Imajući sve pobrojano u vidu, 1952. godine *Veće ministara* donosi *Uredbu*, kojom propisuje opseg tema kojima filmska umetnost treba da se bavi: "*izgradnjom socijalističkog društva, hrabrim rukovodstvom Sovjetskog Saveza, nacionalnim herojima koji su se istakli u borbi protiv Otomanskog carstva, i slično.*"¹⁷¹ Ovaj svojevrsan presedan u upravljanju kulturnom politikom, je samo korak ka još strožoj kontroli koja je nastupila nakon Staljinove smrti (1953). Taj period je prožet velikim kontadiktornostima. *Komunistička partija* Sovjetskog saveza raskida veze sa Staljinovim kultom (1953), a za njom i *Komunistička partija* Bugarske¹⁷² (1956), i u toj atmosferi odricanja od staljinizma raste nada u vraćanje umetničkih sloboda filmskim autorima. Međutim, slede nemiri u Mađarskoj (1956) godine, i ulazak snaga

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Na osnovu članka objavljenog na sajtu *Udruženja bugarskih filmskih radnika*, <http://www.film-makersbg.org/history-eng.htm>; pristupljeno 02.04.2016.

¹⁷¹ Petrova, Velina P., *Who Owns Communist Cinematic Production in Post-Communist Bulgaria?*, Emory University, 2006, str. 3, objavljeno u časopisu *Kinokultura*, *New Russian Cinema*, a zatim na linku <http://www.kinokultura.com/specials/5/petrova-velina.shtml>; pristupljeno 04.02.2016.

¹⁷² Godine 1956. Komunistička partija Bugarske svrgava svog predsednika pod optužbom da i dalje sledi staljinističku doktrinu. Prim. aut.

Varšavskog pakta u Mađarsku i Čehoslovačku, i izjava bugarskog predsednika Todora Živkova "neki filmski radnici... koji odstupaju od metoda socijalističkog realizma i realističke tradicije naše umetnosti proizveli su niz neuspeha. Očigledno da je sada obaveza Centralnog komiteta i Vlade da se umešaju u rad bugarske kinematografije¹⁷³ ...".

U ovakvim uslovima filmski umetnik koji bi na bilo koji način kritikovao vlast ne bi više imao pristup ključnim filmskim kapacitetima (opremi, studijima, kanalima distribucije) i mogao bi da nastavi da se bavi filmom samo ako bi se javno pokajao ili samokritikovao. Autocenzura je postala ugrađena u umetnički rad. Pravili su se filmovi "lakih tema", za nacionalno tržište. Postalo je pravilo da se svakih pet do šest godina sprovodi kampanja kojom su filmski umetnici podsećani šta treba da rade i tako sve do promena 1989. godine. Ovo je ujedno objašnjenje zašto Barnou pominje delatnost bugarske kinematografije samo u 1944. godini i 1947. godini, i to film *Ulazak Crvene armije u Bugarsku*¹⁷⁴ (1944) nastao zajedničkom aktivnošću Grigorijeva (*Gregoriev Roman*)¹⁷⁵ i bugarskih partizana, i buđenje bugarske kinematografije posle *Drugog svetskog rata* čemu je, kako se kaže, značajan doprinos dao Joris Ivens. Nakon toga više ni na jednom mestu ne govori o bugarskoj kinematografiji. Produkcija filmova u Bugarskoj posle *Drugog svetskog rata* odvijala se izolovano od filmskih tokova u ostalim delovima Istočne Evrope, a strani istraživači nisu bili dobrodošli.

Suprotno tome, takođe u jednostranačkom komunističkom sistemu, filmska produkcija Nove Jugoslavije¹⁷⁶, prolazivši kroz razne faze većeg i manjeg ideološkog pritiska, stvara filmove od kojih su neki i danas neprevaziđeni. Rano filmsko delovanje kroz *Avala film* i *Filmske novosti* još u periodu administrativnog upravljanja kinematografijom (do 1951. godine), ali i u trenutku istorijskog

¹⁷³ Petrova, Velina P., *Who Owns Communist Cinematic Production in Post-Communist Bulgaria?*, Emory University, 2006, str. 5, objavljeno u časopisu *Kinokultura*, *New Russian Cinema*, a zatim na linku <http://www.kinokultura.com/specials/5/petrova-velina.shtml>; pristupljeno dana 04.02.2016.

¹⁷⁴ Prema Barnou, žanr: zov trube.

¹⁷⁵ Roman Grigorijev je filmski autor koji je karijeru započeo u ukrajinskim studijima tridesetih godina, najpre kao montažer, a onda reditelj i snimatelj. Prim. aut.

¹⁷⁶ DFJ, FNRJ, SFRJ.

odupiranja Staljinu, još za vreme njegovog života (1948), i zauzimanje pozicije neutralnosti u ranim godina "hladnog rata", podstiče neprestano promišljanje u to vreme aktuelan sistem i njegovu kritiku. Navodimo nekoliko dokumentarnih filmova u kojima autori evociraju sećanja na užase Drugog svetskog rata: *Jasenovac*¹⁷⁷ (1945) G. Gavrina i K. Hlavitija nastalom kombinacijom snimaka koje su autori sami snimili u oslobođenim logorima i autentičnog materijala zaplenjenog nacistima; autobiografski film *Apel*¹⁷⁸ (1964) poznate jugoslovenske vajarke Vere Jocić koja se na veoma stilizovan način bavi sopstvenim iskustvom iz koncentracionih logora; poetske dokumentarne filmove Miće Miloševića *Končerto gimnastiko* i *Za zelenim stolom* (1965), i Vladimira Basare *Ruke i niti* (1964). Pojavom ovih filmova počinje da se govori o atmosferi pritiska u društvu. Slede filmovi jugoslovenskog "crnog talasa" koji su osvajali nagrade na najznačajnijim festivalima.

Prethodno navedene filmove nastale neposredno posle *Drugog svetskog rata*, kao i filmove koji slede, razmatra i Barnou, koncentrišući se u najvećoj meri na filmove: Dušana Makavejeva *Parada* (1963), Branka Čelovića *Pečat* (1965), Jovana Jovanovića *Kolt GAP 15* (1968); Želimira Žilnika *Pioniri maleni* (1968), Krtso Papića *Čvor* (1969) i *Specijalni vlakovi* (1971), i Vlatka Gilića *Dan više* (1972). Svakom od pomenutih filmova posvećuje naročitu pažnju, detaljno razmatrajući pristup filmu jugoslovenskih dokumentarista na jednoj strani, i na drugoj strani analizirajući značenje koje ovi filmovi nose u sebi. U svojim opisima uspeva da proдре u samu suštinu, pa na primer o Makavejevom pristupu kaže: "*Makavejev je na film gledao kao na sredstvo za "gerilsku akciju", protiv svega što je utvrđeno, definisano, ustanovljeno, dogmatsko, večno - za njega je to u istoj meri bio staljinizam i Pentagon. Smatrao je da gerilski filmski stvaralac ima na raspolaganju bezbroj filmskih tehnika, uključujući i tehniku "joie de vivre" (radost življenja)...*"¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Prema Barnou, žanr: tužilac.

¹⁷⁸ U knjizi se ne navodi godina prve javne filmske projekcije, ali smo daljim istraživanjem utvrdili da se radi o 1964. godini, u produkciji *Dunav filma*, na linku <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6c8e96a1>; pristupljeno 12.03.2016.

¹⁷⁹ Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 173

Barnouovo tumačenje pobrojanih filmova ogleda se u skevenci filma *Čvor* koji izdvaja i opisuje: "*Filmski stvaralac stiže na novu, lepu železničku stanicu. Počinje da intervjuiše putnike, raspitujući se o njihovim problemima koji izgledaju mnogobrojni i krupni. Jedan stanični službenik prilazi da protestuje - "zašto umetnik ne pravi film o novoj stanici, zašto ne naslika to čudo od stakla i mramora? Ljudima je dosta bede i sirotinje", kaže on. "Treba snimati lepe stvari." Ali dokumentarista nije ubeden. Film ostavlja njihov spor otvorenim...*"¹⁸⁰. Tako, da filmovi "crnog talasa" otvaraju bolne teme dajući glas pojedincu koji dobija priliku da široku javnost suoči sa bedom, nezaposlenošću, emigracijom iz zemlje, birokratijom, maloletnom delikvencijom i drugim društvenim problemima, pa stoga o ovim filmovima govorimo i kao o angažovanim.

Mimo ovih autora i njihovih radova treba pomenuti još Milenka Štrbca, Svetu Pavlovića, Vladana Slijepčevića, Aleksandra Petrovića i Dragoslava Lazića, koje, generacijski dovedene u vezu, domaći kritičari i teoretičari filma i televizije, prof. Aleksandar Janković, Božidar Zečević i Ranko Munitić, nazivaju pripadnicima *Beogradske škole dokumentarnog filma*, predstavljajući da su njihovi radovi "*...inspirisani autentičnim životom u želji da zabeleže sve što se iole čini zanimljivim što možemo povezati sa uticajem francuskog poetskog realizma, avangarde, ali pre svega italijanskog neorealizma i Džige Vertova*"¹⁸¹. Da ne bi bilo zabune, neki od ovih autora su stvarali i u drugim jugoslovenskim republikama, ali su većinu svojih dokumentarnih filmova realizovali za beogradski *Dunav film* (1955). Takođe, stvarali su i mnogi drugi, ali se na ovom mestu navodi samo izbor imena.

Detaljnou analizom stvaralaštva autora koji se podvode pod *Beogradsku školu* bavio se Munitić, dajući uvid u genezu njihovog rada, težnje i ishodišta, kvalitete i metode, te rešenja koja su ovi autori primenjivali. Značaj ovih autora i uticaj njihovih dokumentarnih filmova, i na sve druge filmske vrste, ali i "druga" vremena, gde pod tim smatramo i domaću savremenu filmsku produkciju, ne čudi s obzirom na detaljnu argumentaciju koju iznosi Munitić: "*...Beogradska škola dokumentarnog filma svojim*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Janković, Aleksandar, *Dokumentarni film*, Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, II tom, Orion Art, Beograd, 2012

vrednostima afirmisala jedan specifični, originalni stvaralački duh i mentalitet - i da su ti kvaliteti pustili vlastito korenje u široj filmskoj sredini i atmosferi - vraćajući tako u oblicima umetničke nadgradnje one specifičnosti koje postoje kao imanentni sastavni delovi ambijenta i sredine. A to, uz ostalo, samo dokazuje izvornu i organsku funkcionalnost rešenja, lokalnih i univerzalnih u isti mah.¹⁸² Slično Beogradskoj dokumentarnoj školi, deceniju kasnije, godine 1966. u Novom Sadu osniva se i *Neoplanta film*, oko koje se stvara "novosadski dokumentarni kružok"¹⁸³ kojeg su obeležili filmovi Miroslava Antića, Branka Miloševića, Bojane Marijan, Stevana Stanića, Petka Vojnića-Purčara, Prvoslava Marića i Karpa Aćimovića. Paralelno u Hrvatskoj, reditelji Kreša Golik, Rudolf Sremac, Nikola Babić, Zoran Tadić i Petar Krelja rade za *Jadran film*, *Zora film* ili *Zagreb film*.

"Svi filmovi su pravljani u studijima koji su organizovani kao kooperative. Svaka republika i pokrajina imala je bar jedan studio. Delimično (manje od pola), novac su dobijali od državnih fondova, ostatak je stizao od bioskopa i televizije kod kuće i u inostranstvu. Strani distributeri su otkupljivali filmove na festivalima, gde su Jugosloveni dobijali često glavne nagrade¹⁸⁴". Stoga, ako ovako postavljen produkcijski sistem uporedimo sa sistemom kakav je bio u Bugarskoj, u kome su filmski radnici zavisili isključivo od državnih institucija, gde se misli jednako na produkcijsku bazu i prikazivačku delatnost, bez ikakve mogućnosti pristupa internacionalnom tržištu, jasno je zbog čega bugarski dokumentarni filmovi tog vremena, gledano u celini, zaostaju za jugoslovenskim. Mogućnost valorizovanja u širem okruženju - a jugoslovenski filmovi su od najranijih dana osvajali nagrade na najznačajnijim festivalima, bilo da govorimo o ranom razvoju odmah posle drugog svetskog rata, kao na primeru filma *Pionir i dvojka Vere* i Ljubiše Jocića nagrađenog na festivalu u Veneciji 1949. godine u kategoriji pedagoškog filma, ili o kulminaciji 70-ih godina i opusima Živka Nikolića, Aleksandra Ilića i Vlatka Gilića, od kojih je

¹⁸² Munitić, Ranko, *Beogradska škola dokumentarnog filma*, Institut za film, Beograd, 1967, str. 78

¹⁸³ Prema tekstu Ranka Munitića, objavljenom na linku <http://pulse.rs/beogradska-dokumentarna-skola/>; pristupljeno 20.12.2015.

¹⁸⁴ Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981, str. 173

samo ovaj potonji dupli laureat prestižnih festivala u Oberhauzenu i dobitnik *Srebrnog medveda* u Berlinu, nominovan 1973. godine i za *Zlatni globus* (!) - doprinela je atmosferi zdrave konkurencije i jačanju stvaralačke energije autora.

Od sredine sedamdesetih godina XX veka, u sistemu komunističkih, odnosno socijalističkih diktatura, osećalo se da su ovi birokratski sistemi prešli tačku zenita, i da u skladu sa istorijskim pravilom, sledi period opadanja i dekadencije. U Jugoslaviji se to ispoljilo direktnim odgovorom države na "crni talas" - "crvenim talasom" igranih fimova. Jedni dokumentaristi odlaze iz zemlje, dok se drugi u potpunosti odriču filma i okreću televiziji. Primera radi, malo je pozanto da je već pominjani Božidar Kalezić 1973. godine u Oberhauzenu dobio prvu nagradu za sportski film *Naša je pobeda*. Uprkos tome okreće se televiziji tvrdeći: "*Televizija mora da afirmiše svakodnevne teme; jedino na taj način ona biva autentična*"¹⁸⁵. Vremenom daje veliki doprinos televizijskom dokumentarizmu u skladu sa ličnim stanovištem "*...da je izlišno veštačkom dramaturgijom i napetošću život predstavljati na televiziji, jer je on sam po sebi već provokativan za jednu spontanu dramaturgiju*".¹⁸⁶ Tako da su podršku dokumentarnom filmu, naročito 1980-ih, davali i televizijski autori, dok su paralelno, kao poslednji velikani minulih vremena¹⁸⁷, stvarali Nikša Jovičević, Krsto Škanata i Stjepan Zaninović. Petar Lalović filmom *Poslednja oaza* uspeva da se etablira kao jedan od najznačajnijih dokumentarista prirode na ovim prostorima. Ovo govori da umetničko stvaralaštvo može da opstane i u represivnim sistemima koje karakterišu kontrola, cenzura i progoni, zahvaljujući posvećenicima u različitim domenima, s tim da je svakako za razvoj umetnika i umetnosti uvek bolje kad postoje uslovi za interakciju, kako na lokalnom, nacionalnom, tako i međunarodnom nivou, jer se time jača svest o sebi i drugima, a nadahnuće se crpi iz više izvora.

¹⁸⁵ Bošković, Dragana, *Venci od trnja Božidara Kalezića: dokumentarna televizija*, Muzeji i galerije Podgorice: Dom omladine *Budo Tomović*, Podgorica; Kulturno-prosvetna zajednica Podgorice: Čigoja štampa, Beograd, 1996, str. 58

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Janković, Aleksandar, *Dokumentarni film*, Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, II tom, Orion Art, Beograd, 2012

2.5.2. Savremena produkcija dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj 1990-2015

Poslednja decenija XX veka je donela velike promene u celom svetu. Nakon pada Berlinskog zida (1989) i takozvane "gvozdene zavese" zemlje Jugoistočne Evrope ulaze u period tranzicije iz jednopartijskih sistema u višepartijske, na manje ili više turbulentan način, što se odrazilo i na produkciju dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj.

U Bugarskoj je ukinuto državno finansiranje filmske produkcije (1990), pa se veći deo filmskih radnika okreće radu za strane ("zapadne") produkcije, koje su dolazile da na bugarskim lokacijama i uz pomoć bugarskih "servisnih produkcija", snime deo svojih filmova, pošto su usluge u oblasti filmske delatnosti u Bugarskoj bile znatno jeftinije nego u Mađarskoj i Poljskoj koje su postale deo Evropske unije, a u kojima se to do tada radilo. U tematskom smislu *"...posle pada političkih zabrana prirodno je bilo očekivati će se novi bugarski film baviti godinama koje su prošle, pokrećući dijalog sa ciljem da se iznova promisli o minulim događajima, da bi se onda polako krenulo napred. Umesto toga, rani filmovi tranzicije su ponavljali dobro poznate politički korektne klišee po ugledu na "proletkult estetiku" prvih godina socijalizma. Tako, u početku, u ranom postkomunističkom periodu, vizuelna slika nasilja je glavna karakteristika komunističke ere koja se završila. Ovo nije bilo slučajno. U tranziciji državnog socijalizma nasilje je bilo zvanično propagirano i podsticano. Žrtve nasilja su bili uglavnom obični nevini ljudi..."*¹⁸⁸. Bugarski autori dokumentarnih filmova su, proizvodeći svoje dokumentarne filmove uglavnom za prikazivanje na državnoj televiziji, što je jedan od razloga i što preovladava forma ispovesti, pokušavali da promisle ne tako davnu prošlost, kao na primer u filmu *Poslednja sloboda* (*Poslednata Svoboda*, 2008) u režiji Rosen Elezova (*Rosen Elezov*), i da proživljavanjem katarze stignu do odgovora na pitanja o sopstvenom identitetu -

¹⁸⁸ Prema elektronskoj knjizi grupe autora, *The Cultural Front: Then and Now*, objavljenoj na linku https://books.google.bg/books?id=BIB2BgAAQBAJ&pg=PA525&lpg=PA525&dq=bulgarian+documentaries&source=bl&ots=4IkzOqL_Aw&sig=rHXh2A1QZqEVC3PXFdNGBZQuBU4&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=bulgarian%20documentaries&f=false; pristupljeno 26.05.2016.

identitetu pojedinca, kao na primer u filmu *Ko je to Kosta Čonev? (Koi e tozi Kosta Tsonev?)*, 2005) reditelja Dmitra Šarkova (*Dmitir Sharkov*).

Istovremeno (1990), autori dokumentarnih filmova u Srbiji su se okrenuli pitanju nacionalnog identiteta. Produkcija dokumentarnih filmova se još uvek odvijala kroz rad nekoliko filmskih (ili trajnih) radnih zajednica¹⁸⁹, kao što su bili *FRZ Beograd*, *TRZ Fokus*, *TRZ Impuls film*, *TRZ Antidogmin*, *TRZ Pokret* i *TRZ Art film*, da bi se postepeno prelazilo na sistem privatnih producenstskih kuća. Pritom, dokumentarnim filmom, u skladu sa nasleđem prethodnog perioda, dominiraju kratke forme, tako da su od ukupnog broja, od pedeset dokumentarnih filmova prikazanih 1990. godine u Srbiji, samo dva bila dugometražna dokumentarna filma, i to film *Ambasador je ubijen u Štokholmu*, u režiji Ratka Ilića, u produkciji *Centar filma*, koji je zapravo od 1971. godine, kada je bio "bunkerisan", čekao pune dve decenije na svoju premijeru, i film *Jedna zarđala ludnica*, u režiji Zorana Solomona, u produkciji *TRZ Pokret*, koji se bavio pitanjem osavremenjivanja zdravstvenog sistema. Ostale produkcije, kao *Filmske novosti*, *FRZ Beograd*, *Kontakt film*, *Zastava film* i *TRZ Impuls*, su proizvodile politički orijentisane ili propagandne filmove: *Na Gazimestanu*, u režiji Zvonimira Mišića, *Kosovo neotuđivo*, u režiji Lidije Veljanove, *Metohija i Radonjić*, u režiji Milenka Jovanovića ili *Život uz granicu* u režiji Sidika Kresa. Manji je broj onih koji su svojim filmovima i rediteljskim postupkom problematizovali i otvarali filozofska pitanja, kao Aleksandar Ilić u filmu *Bolje sprečiti*, ili Krsto Škanata u filmu *Prvi put zajedno*, oba u produkciji *Dunav filma*, i Nikša Jovičević u filmu *Izvinite* u produkciji *RO Terra film*, za koju je radilo zajedno sa Žilnikom, nekoliko velikih imena prethodnog perioda.

U Hrvatskoj 1990. godine¹⁹⁰ dokumentarni filmovi su se proizvodili pod okriljem *Filmoteke 16*, *Adria filma*, *Zagreb filma*, *Urania filma* i *Maestro filma*, i pritom su to sve, takođe kao u Srbiji, bili kratki dokumentarni filmovi, snmani na filmskoj traci, i to njih ukupno samo sedam, dok dugometražnih nije ni bilo. Prema dostupnim

¹⁸⁹ Do pobrojanih naslova, autora i producenstskih kuća, u ovom delu teksta se došlo na osnovu javno objavljenih podataka u *Godišnjacima Instituta za film* za film izdatih u Beogradu u periodu od 1994. do 2006. godine.

¹⁹⁰ *Ibid.*

podacima aktivni reditelji na ovom polju su bili Eduard Galić (*Kaštelanski zaljev*), Mladen Juran (*Između života i smrti*), Edi Mudronja (*Na kraju vijeka*), Tomislav Kurelec (*Živile male skule*), Nikola Babić (*Podravska legenda i Ze Pe Kijev Do*) i Bruno Gamulin (*Posvećenje mesta*). Kako su ratne godine uzimale maha, a sistem produkcije doživljavao krah - u vreme kad Hrvatska¹⁹¹ uspostavlja svoju državnost - dokumentarni film je sveden na informativnu i propagandnu funkciju, dok su preovladavale ratne teme.

Na osnovu sistematizovane i potpune liste podataka o dugometražnim dokumentarnim filmovima premijerno prikazanim u Srbiji u periodu od 1991. godine do 2000. godine, stiče se uvid o autorima koji su u ovom periodu stvarali i producentima koji su u ovom periodu bili aktivni. Napominjemo da prema zvaničnim podacima 1992. godine i 1994. godine nije bilo premijerno prikazanih dugometražnih dokumentarnih filmova u Srbiji¹⁹².

1991. godina

1. *Istina na Terazijama*, p. Centar film, Comaco, r. Dejan Đurković, 1587 m, 35mm, color;
2. *Razni se sećaju Tita*, p. Centar film, Comaco, r. Dejan Đurković, 1451 m, 35 mm, color.

1993. godina

1. *Nikola Kavaja - Lovac na Tita*, p. Atlas film, r. Milan Knežević, 2700 m, 100 min, 35 mm, color;

¹⁹¹ Od 1992. godine u domaćim godišnjacima se ne nalaze više podaci za Hrvatsku, jer se Hrvatska uspostavlja kao samostalna država, a u godini 1991. prema zvaničnim podacima nije bilo produkcije dugometražnih dokumentarnih filmova.

¹⁹² Kad god trajanje filmova snimljenih na filmskoj traci nije navedeno u objavljenim *Godišnjacima*, u određivanju toga da li se radi o dugom filmu koristili smo se zvaničnom tabelom prema kojoj je 50min (16mm/24 sličice) = 548,65m; 50min (16mm/25 sličica) = 571,5m; 50min (35mm/24 sličice) = 1368m; 50min (35mm/25 sličica) = 1425 m). Podaci su prema: Grupa autora, *Filmska enciklopedija 2*, Jugoslovenski leksikografski zavod "Miroslava Krleža", Zagreb 1990, str. 641

2. *Krajina, leta gospodnjeg...*, p. *FRZ Beograd, EXP Produkcija-Ilke*, r. Mihailo P. Ilić, 690 m, 60 min, 16 mm, color.

1995. godina

1. *Partizan - Made in Yugoslavia*, p. *Formak, JSD Partizan, RTS*, r. Marko Novaković, Milorad Milinković, 95 min, Beta-SP;
2. *Tito po drugi put među Srbima*¹⁹³, p. *Radio B-92*, r. Želimir Žilnik, 55 min, video.

1996. godina

1. *Nikola Pašić*, p. *Centar film*, r. Miomir Miki Stamenković, 89 min, video;
2. *Niš 1945-1990*, p. *Dunav film*, r. Miomir Miki Stamenković, 50 min, video;
3. *Od zlata jabuka*, p. *Libra film, VFC Zastava film*, r. Zdravko Velimirović, 91 min, video;
4. *Postupi po savesti*, p. *Fiks-Fokus*, r. Miroslav-Bata Petrović, 89 min, video;
5. *Srpska groblja u Austriji*, p. *VFC Zastava film*, r. Marko Živković, 78 min, video;
6. *Stevan Mokranjac*, p. *Centar film, RTS TV Beograd, Jugoslovenska kinoteka, Prizma*, r. Zdravko Randić, 63 min, video;
7. *160 godina Teatra Joakim Vujić*, p. *Centar film*, r. Miomir Miki Stamenković, 60 min, video;
8. *Tonino Guerra*, p. *Dunav film*, r. Mladimir Puriša Đorđević, 50 min, video;
9. *Vatra i ništa*, p. *Krug*, r. Miroslav Radosavljević, 77 min, video;
10. *Vek filma u Srbiji*, p. *Centar film, Jugoslovenska kinoteka*, r. Miomir Miki Stamenković, 92 min, video.

1997. godina

1. *Dragan Džajić*, p. *Centar film*, r. Zdravko Randić, 58 min, video;
2. *Dragoslav Šekularac*, p. *Centar film*, r. Zdravko Randić, 60 min, video;

¹⁹³ U pogledu Žilnikovog filma *Tito, drugi put među Srbima* (1995) imali smo dilemu da li da ga zadržimo na listi dokumentarnih filmova, kako se radi o filmu mešanog roda, ali kako Žilnik svojom estetikom meša granice među žanrovima, ne praveći ni igrane, ni dokumentarne filmove, nego jednostavno filmove, smatrali smo da bi bio veći propust da ga na ovom mestu ne navedemo.

3. *Geto*, p. *Radio B-92*, r. Mladen Matičević, Ivan Markov, 69 min, video;
4. *Jovan Jovanović Zmaj*, p. *Centar film*, r. Branko Milošević, 55 min, video;
5. *Mija Aleksić*, p. *Centar film*, r. Srđan Karanović, 57 min, video;
6. *Milivoje Živanović*, p. *Centar film*, r. Srđan Karanović, 50 min, video;
7. *Moša Marjanović*, p. *Centar film*, r. Zdravko Randić, 58 min, video;
8. *Pavle Vušić*, p. *Centar film*, r. Srđan Karanović, 56 min, video;
9. *Rajko Mitić*, p. *Centar film*, *RTS TV Beograd*, *Jugoslovenska kinoteka*, *Serb banka*, *UFA Media*, *Prizma*, r. Zdravko Randić, 65 min, video;
10. *Stjean Bobek*, p. *Centar film*, *RTS TV Beograd*, *Jugoslovenska kinoteka*, *Serb banka*, *UFA Media*, *Prizma*, r. Zdravko Randić, 65 min, video;
11. *Vojvoda Živojin Mišić*, p. *Centar film*, r. Miomir Miki Stamenković, 53 min, video;
12. *Zoran Radmilović*, p. *Srđan Karanović*, r. Srđan Karanović, 54 min, video.

1998. godina

1. *Danilo Kiš*, p. *Centar film*, r. Zdravko Randić, 57 min, video;
2. *Einfluss/Uticaj*, p. *Ristić Mihailo*, r. Stančić Radomir, 53 min, video;
3. *Gvozdeni put*, p. *Centar film*, *RTS TV Beograd*, *Jugoslovenska kinoteka*, *CIP*, r. Zdravko Randić, 59 min, video;
4. *Koreni srpske medicine*, p. *Centar film*, *Jugoslovenska kinoteka*, *Hemofarm koncern*, *CIP*, *Prizma*, r. Dragana Vićanović, 78 min, video;
5. *Kratki film o Bati*, p. *RTS TV Beograd*, *Revision*, *Jugoslovenska kinoteka*, r. Oleg Novković, Milan P. Nikolić, 51 min, video;
6. *Približno Srbi*, p. *VFP B-92*, r. Lazar Stojanović, 57 min, video;
7. *Uroš Predić*, p. *Centar film*, r. Dragana Vićanović, 80 min, video.

1999. godina

1. *Bangla Borča*, p. *Fiks-Fokus*, r. Igor M. Toholj, Dragan Ve. Ignjatović, 55 min, video;
2. *Novi svetski poredak i religije Novog doba*, p. *Dunav film*, r. Miroslav Jokić, 58 min, video.

2000. godina

1. *Hag - Svedoci optužbe*, p. *EXP PRodukcija*, RTV TV Beograd, MTM, r. Mihailo P. Ilić, 1500 m, 55 min, 35 mm, color;
2. *Noble Angel*, p. *RTS TV Beograd*, r. Branko Kičić, 63 min video;
3. *Prvi padež čovek*, p. *Dunav film*, r. Miroslav Jokić, 53 min, video.

Ovu deceniju je obeležilo nekoliko dugometražnih dokumentarnih filmova koji su se bavili jugoslovenskim društvom u vreme Tita, nekoliko čisto propagandnih filmova, nekoliko ciklusa biografskih i portretskih filmova o domaćim umetnicima, sportistima, deo filmova samo za televizijsko emitovanje i poneki društveno-angažovani film. Tu spada film *Približno Srbi* Lazara Stojanovića koji se bavi romskim pitanjem, a na primeru kojeg je zgodno ukazati da je u to vreme počelo i sa nedržavnim fondovskim finansiranjem nevladinog sektora. Realizovano je samo nekoliko dokumentarnih filmova dužih od 50 minuta koji se mogu svrstati u kategoriju autorskog (kreativnog) dokumentarnog filma: *Geto*, u režiji Mladena Matičevića, *Bangla Borča* Igora Toholja, *Prvi padež čovek* Miroslava Jokića i "cross-rodni" film Želimira Žilnika *Tito po drugi put među Srbima*, pod uslovom da se uprkos svemu odlučimo da ga okarakterišemo kao dokumentarni.

Ovde u analizi treba napraviti još jedan izuzetak od uspostavljenih pravila, da su u fokusu ovog rada dugometražni dokumentarni filmovi trajanja preko 50 minuta, uostalom kao i na mnogim mestima u istorijskom prikazu do sada, i navesti filmove reditelja Janka Baljka *Vidimo se u čitulji* (1994), *Vukovar: poslednji rez* (1999) i *Anatomija bola 1 i 2* (2000/2001), Dinka Tucakovića reditelja filma *Jasmina i rat* (1999) i Želimira Gvardiola reditelja filma *Ne znam, ni gde, ni kad, ni kako* (1994) i *Otac, sin i sveti duh* (2000) koji su svojim radovima uticali na stvaranje nove generacije autora dokumentarnih filmova koja se danas bori za podizanje kapaciteta u

oblasti produkcije dokumentarnih filmova i uspostavljanje sistema za strateški razvoj ove oblasti¹⁹⁴.

Od 2000. godine u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj interesovanje za dokumentarni film naglo raste i stasavaju nove generacije autora, čiju afirmaciju su podstakli radovi starijih kolega, ali i svetski razvoj tržišta dokumentarnih filmova. Reforme na ovom polju u Evropi su predvodili *Evropska dokumentarna mreža (European Documentary Network, u daljem tekstu EDN)* osnovana 1996. godine, *Međunarodni festival dokumentarnih filmova Amsterdam (International Documentary Film Festival Amsterdam, u daljem tekstu IDFA)* osnovan 1988. godine i *MEDIA* program (koji će jedno vreme funkcionisati zasebno, da bi kasnije postao podprogram *Kreativne Evrope*). Ove organizacije zajedno, udruženim zalaganjem, aktivno deluju na polju razvoja međunarodnih marketa (pre svega se misli na *IDFA Forum*), promocije i plasmana (*EDN* uspostavlja saradnju i sadrugim festivalima na kojima organizuje pičinge), razvoja programa neformalnog obrazovanja (*IDFA Summer School*), ali i uspostavljanja novih izvora finansiranja dokumentarnih filmova (pre svega *Jan Vrijman Fund* pokrenut od strane *IDFA*). Godine 2000. *EDN* pokreće program *Docs in Thessaloniki* pri *Solunskom filmskom festivalu*, namenjen razvoju i promociji dokumentarnih filmova iz Istočne Evrope, i samo u narednih nekoliko godina otvaraju se brojne mogućnosti za razvoj i plasman dokumentarnih filma iz Srbije, Hrvatske i Bugarske. *Jan Vrijman Fund* omogućava autorima iz našeg regiona da apliciraju za finansijsku podršku. Pokrenuti su trening programi na *ZagrebDoxu*. Osniva se *Filmski festival u Jihlavi (Jihlava IDF)* pri kojem se pokreće *East Silver Market*, a godine 2009. osniva se i edukativni program *Balkan Documentary Center*.

Takođe, u ovom periodu se u sve tri zemlje osnivaju filmski fondovi, najpre u Bugarskoj, i to još 1992. godine, pa u Srbiji, 2006. godine, i na kraju u Hrvatskoj 2008. godine. Iako, je bugarski *Nacionalni filmski centar (National Film Center)* osnovan prvi, i od najranijih dana podržavao produkciju dokumentarnih filmova, a *Hrvatski audio-vizuelni centar* poslednji u ovoj grupi (u daljem tekstu *HAVC*), *HAVC* je za izuzetno kratko vreme, uradio sve ono što *Filmski centar Srbije* (u daljem tekstu

¹⁹⁴ Prema radu prof. Aleksandra Jankovića *Dokumentarni film* objavljenom u *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, II tom, Orion Art, Beograd, 2012*

FCS) i *NFC* nisu. Pritom se misli pre svega na uspostavljanje razvojne strategije domaće kinematografije, pravno-normativnu regulaciju, transparentnost rada, ali i obezbeđivanje značajnih sredstava za sufinansiranje domaćih filmova u raznim fazama ili manjinske koprodukcije. Kod nas su dodatno, godine 2008. privatizovani beogradski bioskopi, čime se urušila mreža distribucije. Iste godine je privatizovan i *Dunav film*, a godine 2015. je privatizovana *Avala film*, čime je domaćoj kinematografiji naneta velika šteta. Događaji su pokazali da je za reforme potrebno da se spoje znanje, iskustvo i politička volja, tako da je tek 2015. godine *FCS* dobio budžet sa kojim je zapravo i mogao da pokrene produkciju filmova u zemlji, dobivši konačno direktora (umesto dotadašnjih vršioca dužnosti direktora), što je izuzetno važno da bi jedan menadžer uopšte uspeo da kreira razvojnu politiku jedne organizacije i da počne da je sprovodi. Ovakav spoj događaja, gde se misli na međunarodnu stimulaciju domaće produkcije dokumentarnih filmova, uprkos manje ili više efikasnom sistemu podsticanja produkcije na nacionalnom nivou, naveo je nezavisne producentske kuće da se okrenu internacionalnom tržištu. Tako da se otprilike u isto vreme osniva više novih, privatnih organizacija, u sve tri zemlje, čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova. U Srbiji su to: *Dribbling Pictures*, *Prababa produkcija*, *Optimistic film*, *Horopter Film Production*, *Starhill* i druge¹⁹⁵; u Hrvatskoj *Restart*, *Nukleus film*, *Factum*; u Bugarskoj *Agitprop*, *Cineaste Maudit Production*, *Adela Media* i druge.

U okviru njih se razvijaju projekti nove generacije autora koja osvaja međunarodne festivale i televizije. Iz Srbije su se istakli: Boris Mitić kao autor filmova *Pretty Dyana*¹⁹⁶(2003), *Unmik Titanik* (2004) i *Doviđenja, kako ste?* (2009); Mila Turajlić sa filmom *Cinema Komunisto* (2010); Dragan Nikolić sa filmovima

¹⁹⁵ Na primer *Centar za vizelne komunikacije Kvadrat* postoji još od 1990. godine. Pored produkcione aktivnosti sprovodi i edukativne programe kroz koje je do sada prošao veliki broj autora dokumentarnih filmova, ali i organizaciju filmskog festivala *7 veličanstvenih*. Međutim, gore navedene producentske kuće su za naše istraživanje interesantnije, jer im je produkcija dokumentarnih filmova osnovna delatnost.

¹⁹⁶ Osnovna verzija filma je u trajanju od 45 minuta, međutim navodimo ga jer ovim filmom Boris Mitić kao debitant osvoji već veliki broj nagrada i obišao preko 80 festivala.

*Nacionalni park*¹⁹⁷ (2006), *Kavijar konekšn* (2008) i *Pogrebnik* (2013); Željko Mirković sa filmovima *21 sekund* (2009), *Oženiću celo selo* (2010), *Drugi susret* (2012); Mladen Kovačević sa filmovima *Anplagd* (2014) i *Zid smrti i tako to* (2016); i Mladen Matičević sa filmovima *Kako postati heroj* (2007), *Trka za život* (2011), *Moj znat* (2013). Međutim, mimo ovih autora posvećenih radu na dokumentarnom filmu, treba pomenuti i druge autore čiji je doprinos bio značajan u ovoj oblasti. To su Dinko Tucaković sa filmovima *Rubber Soul Project* (2004) i *Zabranjeni bez zabrane* (2007), *Plastična bomba* (2007); Mladen Đorđević kao reditelj filma *Made in Serbia* (2005); Vanja Kovačević sa filmom *Zvezda je rođena* (2009); Srđan Šarenac sa filmom *Selo bez žena* (2010); Goran Radovanović sa filmovima *Sa Fidelom do kraja* (2011), *Pileći izbori*¹⁹⁸ (2005) i *Kasting*¹⁹⁹ (2003); Darko Bajić sa filmom *O Gringo* (2011); Dragan Petrović sa filmom *Dragan Wende - West Berlin* (2012); Dušan Čavić i Dušan Šaponja sa filmom *Biba struja* (2012); Ognjen Glavonić reditelj filmova *Živan pravi pank festival* (2014) i *Dubina dva* (2016). Od autora starije generacije kontinuirano još uvek stvaraju Želimir Žilnik (*Logbook Serbistan*, 2015), Vlada Perović (*2x2*, 2014), Dragan Elčić (*Milica*, 2014), s tim da veći deo opusa Vlade Perovića i Dragana Elčića čine kratki filmovi.

Na osnovu samo ovog kratkog izvoda iz bogate produkcije dokumentarnih filmova posle 2000. godine u našoj zemlji, dokumentarnom filmu može da se pripíše veliki kulturni značaj, jer su filmovima domaćih autora obrađene brojne i raznovrsne priče sa našeg kulturnog prostora: o srpskim satiričnim aforizmima, o poslednjim sviračima o list, o selima bez žena, ili potragom za ženama, o uspostvaljanju prijateljstva dva pilota zaraćenih strana, o proizvodnji kavijara na Dunavu, o repatrijaciji pokojnika iz inostranstva, o čoveku fenomenu koji provodi struju, o prevazilaženju sopstvenih mogućnosti istrčavanjem maratona ili učenjem bubnjeva, o

¹⁹⁷ Osnovna verzija filma je 27 minuta, ali ga navodimo jer je ovo prvi projekat za koji je Dragan Nikolić dobio podršku *Jan Vrijman Fund*-a, što je kasnije i ponovi sa filmom *Kavijar konekšn*, oba prikazana na *IDFA*.

¹⁹⁸ Osnovna verzija filma je u trajanju od 48 minuta, ali ga navodimo jer je film od značaja za opus reditelja Gorana Radovanovića, a i prikazan je na *IDFA*.

¹⁹⁹ Verzija prikazana na *IDFA* je u trajanju od 47 minuta, ali ga navodimo kao veoma značajnu studiju za vreme u kome je sniman.

izbegličkom pitanju, o srpskim gastarbajterima u Nemačkoj, o odrastanju na podeljenom Kosovu, o ekonomskom siromaštvu i krizi morala, i u krajnjem slučaju o svim onim izrazito negativnim stvarima u društvu protiv kojih se treba boriti, ali i o svim onim vrednim postignućima koje kao društvo treba da negujemo, odnosno o dostignućima domaćih sportista i umetnika. Naročito važno jeste to što su domaći autori ove priče uspeali da uzdignu na univerzalni nivo i to umetničkim jezikom, o čemu zaključujemo na osnovu širokog kruga svetskih festivala na kojima su ovi filmovi prikazivani (*IDFA, Hot Docs, Tribeca IFF, Silverdocs, Vision du Reel Nyon, It's all true Brasil, Berlinale, DokLeipzig, CPH Pix Copenhagen, Tokyo IFF, EBS Korea* i dr.), i broja televizija koje su otkupile pravo za njihovo emitovanje (*Arte, MDR, ZDF, Channel 4, PBS, ORF, HBO, NRK, YLE, SVT*, i sl.).

U pogledu Bugarske i Hrvatske po međunarodnom uspehu prednjače bugarski autori dokumentarnih filmova. Na ovom mestu navodimo izbor najuspešnijih autora i naslova iz njihovog ukupnog opusa: Svetoslav Draganov (*Svetoslav Draganov*) kao reditelj filmova *Veseli momci (The Merry Boys, 2002)* i *Život skoro predivan (Life Almost Wonderful, 2013)*; Andrej Paunov (*Andrey Paounov*) reditelj filmova *Džordži i leptiri (Georgi and the Butterflies, 2004)*, *Komarci i druge priče (The Mosquito Problem & Other Stories, 2007)* i *Dečak koji je bio kralj (The Boy Who Was a King, 2011)*; Adela Peeva (*Adela Peeva*) rediteljka filmova *Čija je ovo pesma (Whose is this Song?, 2003)* i *Razvod na albanski način (Divorce Albanian Style, 2007)*; Eldora Trajkova (*Eldora Traykova*) rediteljka filmova *Kembridž (Cambridge, 2015)* i *Park za medvede koji igraju (Dancing Bear Park, 2004)*; Tonislav Hristov (*Tonislav Hristov*) kao reditelj filmova *Pravila samačkog života (Rules of Single Life, 2010)*, *Priče za dušu (Soul Food Stories, 2013)* i *Ljubav i inženjering (Love & Engineering, 2014)*; i Ilian Metev (*Ilian Metev*) reditelj filma *Poslednja ambulanta kola Sofije (Sofia's Last Ambulance, 2012)*. Svi ovi autori su svoja ostvarenja uspeali da prikažu ili nekoliko puta na *IDFA* festivalu ili na *Kanskom filmskom festivalu*. U Hrvatskoj, je takođe jedan broj autora dokumentarnih filmova postao međunarodno prepoznatljiv: Nebojša Slijepčević, autor filma *Gangster te voli (2013)*; Nenad Puhovski autor filmova *Lora, svjedočanstva (2005)* i *Zajedno (2009)*; Dana Budisavljević autorka

filmova *Nije ti život pesma Havaja* i *Sve pet* (2004); Branko Ištvančić reditelja filma *Album* (2011); i Tiha Gudač rediteljka filma *Goli* (2014).

Imajući sve ovo u vidu, zaključujemo da u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj postoji baza, u smislu talenata, odnosno autora i filmskih radnika, sposobnih da proširuju i oplemenjuju dalju produkciju u svojoj zemlji. Značajan je doprinos politike kontinuiranog sufinansiranja filmske produkcije sa korenima u periodu pre tranzicionog. To znači da smatramo da nijedna od tri zemlje ne zaostaje u kontekstu onog što je najvažnije, a to su kreativnost i znanje, odnosno *know-how*, koji treba da se prenosi na mlađe generacije. Takođe, kao regionalno bliske ove zemlje već uspostavljaju saradnju, realizujući koprodukcije i razmenjujući iskustva iz "dobre prakse" što ćemo detaljnije analizirati u nekom od narednih poglavlja. Ovo je dobro polazište za preovladavanje potencijalne organizacione krize do koje može doći i nezavisno od projektnog menadžmenta i menadžmenta organizacije, i to delovanjem spoljnih faktora na organizacioni razvoj. Pod ovim spoljnim faktorima misli se, pre svega, na institucionalni okvir, promene na tržištu, ali i tehnološko-naučni razvoj koji stalno iznova nameće više tehničke standarde u produkciji.

2.6. Zaključak

Istorijski, kulturološki i umetnički gledano dokumentarni film je punopravna filmska forma, koja nakon veka promenljivog razvoja, u kome su se smenjivali periodi uspona i opadanja interesovanja za bavljanje njom, u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj u toku prethodne dve decenije doživljava renesansu. Ovo se odnosi na sadržajno, tematski, stilski i namenski podosta različite filmove, zbog čega su se i definicije ovog pojma menjale, što nas je podstaklo da najpre sagledamo genezu teorijskih gledišta, i to u kontekstu istorijskih trenutaka u kojima su nastajala, da bismo mogli da razumemo istorijski razvoj savremene produkcije dokumentarnih filmova.

Važno je napomenuti da je dokumentarnost karakteristika čije korene možemo da pratimo od praistorije, i slika na zidovima pećina o životu ljudi tog doba, pa sve vreme civilizacijskog razvoja, da bi se u 19. veku iz ove ljudske pobude da

dokumentuje određene pojave i događaje, i prvih eksperimenata sa pokretnim slikama, nagovestila pojava dokumentarnog filma. Otkrićem kinematografa, kao znatno lakše kamere (ujedno i projektor) od glomaznog kinetoscopa osuđenog na statičnost, omogućen je izlazak kamere u životni prostor, i snimanje prvih "kadar-filmova" braće Limijer i njihovih snimatelja i operatera, koji su obeležili početak istorije filma, kao istorije započete dokumentarnim filmom²⁰⁰. Međutim, iako je već 1911. godine, objavom *Manifesta sedme umetnosti* Ričota Kanuda filmu priznat status umetnosti, čemu je prethodilo uvođenje postupka montaže kao preduslova za stvaranje složenih narativnih struktura u filmu i njegovog osobenog jezika, dokumentarni film se kao umetnička kategorija kvalifikuje tek rediteljskim pristupom Roberta Flaertija filmu *Nanunk sa severa* 1922. godine. Za to vreme u Rusiji, u funkciji oktobarske revolucije, posvećenim radom Džige Vertova, dokumentarni film kao sredstvo informisanja i propagande dobija podršku boljševičke države, odigravši značajnu ulogu u njenom stvaranju. U Zapadnoj Evropi se kroz delatnost kino-klubova paralelno razvijaju poseban slikarski pristup dokumentarnom filmu i levičarski orjentisani umetnici. Dokumentarni film se dokazuje kao kulturno-umetnički vredan proizvod, koji može da vrši i zabavno-rekreativnu funkciju, što doprinosi njegovom komercijalnom uspehu, ali i kao sredstvo edukacije, informisanja i propagande.

Savremeno teorijsko uobličavanje dokumentarnog filma dovodi se u vezu sa engleskom dokumentarističkom školom, i radom Džona Grirsona (i Pola Rote), koji je zapravo i osmislio pojam "dokumentarni film" inspirisan radom Flaertija, da bi 1934. godine objavio osnovna načela dokumentarnog filma. To su izlazak kamere u spoljni svet, snimanje autentičnih aktera umesto glumaca i beleženje stvarnog spontanog života, u cilju predočavanja života jednog dela zajednice "ostatku nacije", sa estetikom u drugom planu. Iz ovoga je jasno da je Grirson, zajedno sa Pol Rotom, koji je isticao da se umetnost i film moraju posmatrati u kontekstu aktuelnih društvenih vrednosti, delio određene stavove Džige Vertova. Dok je akcenat u početku bio na realističnosti, činjeničnosti i istinitosti, vremenom se sa

²⁰⁰ Janković, Aleksandar, *Dokumentarni film*, Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, II tom, Orion Art, Beograd, 2012

objektivističkog gledišta koje je zastupa Džiga Vertov, skoro u potpunosti prelazi na subjektivističko. Kao glavne karakteristike dokumentarnog filma se razmatraju subjektivnost, manipulacija i aktuelnost - jer se uviđa da se reditelj u svom radu vodi idejom i namerom, birajući tačku posmatranja, što mu omogućava da sve vreme pravi izbore, da se kreativno izražava u procesu montaže, i na kraju interpretira događaje, kojima prenosi određenu informaciju.

Na posredan način, ovo inicira sve veće interesovanje različitih interesnih grupa za finansiranje dokumentarnih filmova, u koje ove grupe ulaze za uzvrat dobijajući manji ili veći stepen kontrole. Ta se kontrola ogleda u postavljanju okvira filmskim projektima. Stoga, razmatranjem modela finansiranja dokumentarnih filmova 1930-ih godina u Velikoj Britaniji (na razini Grirson i država/industrija), Nemačkoj (Leni Rifenštal i *Nacistička stranka*) i Americi (Per Lorenc i industrija/država), ali i u vreme hladnog rata (na razini Flaerti i *Standard Oil*, odnosno autora u službi sponzora) zaključujemo da na razvoj produkcije dokumentarnih filmova podsticajno utiče kontinuirano finansiranje na ovaj način ostvareno. Međutim, u odnosu između autora i finansijera izuzetno je važna uloga kreativnog producenta, slično onome što je u Engleskoj dostigao Grirson. Uloga kreativne produkcije je da vodeći računa o interesima obe strane, stvori uslove za nesmetan umetnički rad, koji će pritom uspeti da odgovori na potrebe finansijera. Kreativni producent je katalizator te saradnje, te mora i dugoročno da vodi računa o interesima autora, i da te interese štiti. U suprotnom, direktno stavljanje umetnosti u službu "sponzora" vodi stvaranju kontrolisane produkcije dokumentarnih filmova, gde ova kontrola može da se odnosi ne samo na produkciju nego i na distribuciju dokumentarnih filmova. Tako je bilo u Americi na početku "hladnog rata" kada je uzela maha proizvodnja takozvanih "ukroćenih" dokumentarnih filmova.

S druge strane, kao odgovor na pokušaj uspostavljanja totalne kontrole autori su menjali svoje pristupe. Tako su redom, ili paralelno, nastajali novi pristupi u dokumentarnom filmu, poznati kao: slobodni film ("free cinema"), direktni film ("direct cinema") i film-istine ("cinema verite"). Pokazalo se da se istraživanjem i davanjem glasa manjinama može postići više nego direktnim protestom. U to vreme se autor našao u situaciji kao sam protiv sistema, zbog čega su dokumentaristi filmu

sve više pristupali kao sredstvu gerilske borbe protiv interesa kapitala. Glavni izazov je predstavljalo probijanje takozvanog "mrežnog prolaza" (u smislu veze između prikazivača/emitera i potrošača), jer su "mainstream" kanali distribucije - televizije i bioskopi - odbijali da prikazuju ove filmove. Međutim, tehnološki razvoj, pojava videa i pojeftinjenje snimajuće opreme i procesa montiranja filmova, pretvarali su, uslovno rečeno, autore u simpatizere i aktiviste društvenih pokreta. Njihovi su filmovi put do publike pronalazili upravo posredstvom alternativnih kanala distribucije: filmskih društava i klubova, škola i univerziteta, crkava, biblioteka, muzeja i različito organizovanih društveno-angažovanih grupa. Takođe, slom medijske blokade pomaže i umnožavanje redovnih kanala distribucije uvođenjem kablovske, satelitske i javne televizije naspram komercijalne.

Uticaj društveno-političkih odnosa i ekonomskog razvoja na filmsku produkciju uočavamo i na primerima razvoja produkcije dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj. Konstatovano je već, da je, u ranoj fazi uspostavljanja filmske produkcije u pobrojanim zemljama, Hrvatska prednjačila. Kao deo Austrougarske bila je ekonomski najstabilnija, za razliku od Srbije i Bugarske, u kojima su se sporo uspostavljale odgovarajuća infrastruktura i bioskopska mreža. Takođe, u Srbiji i Bugarskoj je bila mala kupovna moć stanovništva, kao posledica čestih ratova, u kojima su ove zemlje učestvovala na početku XX veka. U periodu pre Drugog svetskog rata, već je i na ovim prostorima bila prepoznata uloga države u ovom procesu. Ovo se u Bugarskoj ogleda kroz pokušaje organizovanog delovanja udruženja filmskih radnika na državu, dok se u tadašnjoj Jugoslaviji sprovodi prvi pokušaj institucionalnog delovanja na sistem prikazivanja filmova uvođenjem *Zakona o prometu filmova* 1931. godine. I jedno i drugo delovanje je imalo pozitivne efekte, ali samo na kratko, jer su se uslovi rada stalno menjali usled nedostatka političke volje.

U periodu posle *Drugog svetskog rata* stroga politička kontrola, i ideološki okvir nametnut od strane države, nacionalizovanu filmsku produkciju Bugarske dovodi u stanje izolacije i umetničke degradacije. Suprotno tome, filmski umetnici u Jugoslaviji, koja se odlučuje na neutralnost u doba "hladnog rata" i polarizacije sveta, testiraju umetničke slobode produkcijom niza provokativnih filmova. Pomenutu

situaciju eksplicira domaći kritičar Goran Gocić kad govori o Žilnikovim filmovima, ali i filmovima drugih sineasta iz perioda "crnog talasa": "*Odrednica te generacije, a naročito njenog radikalnog krila, bila je kritika postojećeg: umesto ideoloških panegirika, dala je političku satiru, umesto lokalnog usmerenja, tada na snazi, ona se odlučila na kosmopolitizam, umesto seoske problematike, nudila je strogo urbanu orijentaciju...*"²⁰¹. Domaći dokumentarni filmovi, valorizovani u odnosu na internacionalnu konkurenciju, u pravom smislu osvajaju svet, ostavljajući vredno kinematografsko nasleđe za buduće generacije, uprkos sistemskoj blokadi od strane države, i zabranama posle 1973. godine, odlazaka umetnika u izgnanstvo i prekida više blistavih karijera.

U sledećoj deceniji došlo je do krupnih geo-političkih promena. U vreme očigledne krize jednopartijskih sistema stroga državna kontrola dovodi do bunkerisanja pojedinih filmova, progona umetnika i sputavanja slobode umetničkog stvaralaštva. Godine 1989. dolazi do pada gvozdene zavese i sloma komunizma, nakon čega sledi period tranzicije ka uspostavljanju novog svetskog poretka, za koji možemo reći da je danas još uvek u toku. Period aktivizma u dokumentarizmu 1980-ih godina vodio je ka stvaranju organizovanijih oblika razvoja, prezentacije, i u krajnjoj liniji trgovine dokumentarnim filmovima, putem marketa, pičing foruma, i razvojnih edukativnih radionica. Uspostavljanju organizovanog sistema na nivou Evrope značajno su doprineli zajednički naponi *Evropske dokumentarne mreže*, *IDFA* festivala, i *MEDIA* programa, koji se osnivaju 1990-ih godina i koji su paralelno doprinosili razvoju u ovoj oblasti. Uporedo se eksperimentisalo sa novim tehničkim mogućnostima, a deo umetnika se okrenuo video artu.

U sve tri zemlje, Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj, period prilagođavanja na novonastalu situaciju je tekao dosta sporo. Zapravo, sve tri zemlje tek posle 2000. godine uspevaju svojim dokumentarnim filmovima da skrenu pažnju internacionalnih finansijera, televizijskih prikazivača (emitera) i festivala. Za Srbiju i Hrvatsku je ovo razumljivo, jer je bavljenje filmom bilo sporedno u doba raspada Jugoslavije 1990-ih godina, tako da su iz ovog vremena retki primeri autorskih dugometražnih

²⁰¹ Prema tekstu Gorana Gocića *Prerani i prekasni radovi* objavljenom u knjizi čiji je urednik Stojanović, Miroljub, *Želimir Žilnik: iznad crvene prašine*, Čigoja štampa, Beograd, 2003, str.14

dokumentarnih filmova. Srbija se tih godina na polju dokumentarnog filma okreće pitanju nacionalnog identiteta, a Hrvatska ratnim temama i temama u vezi sa uspostavljanjem sopstvene državnosti, sa dominantnom informativnom i propagandnom funkcijom. Suprotno očekivanjima, bugarskoj kinematografiji je i nakon sloma komunizma, bilo potrebno dosta vremena do pokretanja produkcije kreativnih dokumentarnih filmova, jer su se autori u formi ispovesti još dugo zadržali na klasičnim televizijskim žanrovima dokumentarnih filmova. Takođe, ovo je vreme u kome nova generacija filmskih autora pravi svoje prve korake u oblasti dokumentarnih filmova, kao što su kod nas Mladen Matičević, Janko Baljak, Igor Toholj, uz nešto starije kolege kao što je bio Dinko Tucaković, ili možemo reći veterane domaćeg dokumentarnog filma kao što su Žilnik, Gvardiol i Elčić. To je ipak bila dobra osnova za davanje zamajca produkciji dokumentarnih filmova u novom veku.

Od 2000. godine dolazi do naglog razvoja privatnih producenjskih kuća, u sve tri zemlje, koje pritom nastoje da se pozicioniraju u evropskim okvirima u odnosu na konkurenciju, pronalazeći u lokalnim pričama univerzalne elemente bitne za produkciju i plasman na međunacionalnom nivou. Ako se ima u vidu da je to istovremeno doba privatizacije i prodaje značajnih producenjskih kuća, kao što su kod nas bile *Dunav film* (2008) i *Avala film* (2015), i prepuštanja umetnosti i kulture zakonima tržišta, što se vidi i kroz privatizaciju bioskopa i urušavanje bioskopske mreže, naročito u Bugarskoj i Srbiji, logično je da su producenti dokumentarnih filmova sve tri zemlje, nastojali da stabilizuju svoje filmske projekte upravo izlaskom na internacionalno tržište. Ulaskom u koprodukcione odnose, saradnjom sa stranim finansijerima, potvrdom na internacionalnim festivalima, ali i kroz internacionalnu distribuciju sopstvenih dokumentarnih filmova uspevaju da opstanu u uslovima stalnih promena. Primećuje se nastojanje da se konkurenciji parira odvažavanjem na stvaranje dokumentarnih filmova sa ličnim autorskim pečatom, u stilu definicije kreativnih dokumentarnih filmova, onako kako se sreće u radu domaćih teoretičara dokumentarnog filma, među kojima se izdvaja rad profesorke Danice Aćimović. Danica Aćimović posebnu pažnju poklanja generaciji autora stasalih od 2000. godine kada ističe: "*Od prvog zraka na ekranu, jasno se vidi njihovo svrsishodno, razložno*

kadriranje, odabran kolorit u funkciji emocije i naracije, lično opredeljen izražajan estetski rukopis²⁰²". U istom tekstu citira reči profesora Velinovića: "Mladi dokumentaristi imaju kako to egazaktno navodi profesor Velinović "dinamičnost, brze promene, brza dešavanja u vrlo kratkom vremenskom periodu. Vrlo vešto koriste prednosti novih tehnologija, fleksibilnu kameru, mikroporte, mogućnosti približavanja ljudima bez ugrožavanja rasvetnim telima i sl. To je očigledno - ta lakoća pristupa, bez krute distance. Tako da se postiže zaista uočljiva estetika koja nije sterilna i jedan sasvim autentičan dokumentarni izraz - u sadržaju i u formi²⁰³".

Ova istorijska analiza razvoja dokumentarnog filma u svetu, sa posebnim fokusom na zastupljenost u kinematografiji Srbije, Hrvatske i Bugarske, ukazuje na značaj dokumentarnih filmova za kinematografiju pomenutih zemalja, i daje opravdanost jednom istraživanju kao što je naše, koje ima za cilj da ukaže na spregu spoljnih i unutrašnjih faktora organizacionog razvoja u slučaju organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova. Ovo je naročito bitno, za demistifikovanje savremene produkcije dokumentarnih filmova, u kojoj pomoć nacionalnih filmskih centara autorskim filmskim projektima treba da ima inicijalnu ulogu, ali što zapravo nema u fokusu samo novčanu sumu koja se ulaže u jedan projekat, nego i sve one elemente projektnog menadžmenta koji su ključni da bi jedan filmski projekat/proizvod ostvario komunikaciju sa publikom, o čemu će biti detaljno izlaganje u narednom delu.

²⁰² *Link, časopis za profesionalce u elektronskim medijima*, Media Art Service International, Novi Sad, april 2009, broj 76, str. 17

²⁰³ *Ibid*

3. ORGANIZACIONI ASPEKTI RAZVOJA NEZAVISNIH PRODUKCIJA DOKUMENTARNIH FILMOVA - MEĐUNARODNA ISKUSTVA

3.1. Kreativna industrija i kreativna ekonomija kao koncepti kulturnog razvoja

Nakon razmatranja menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova u odnosu na istorijski kontekst i razvoj filmskih teorija, pri razmatranju savremenog konteksta u kome se ovi procesi odvijaju, neophodno je i razumevanje aktuelnih koncepata odnosa međunarodne zajednice i države prema filmskom stvaralaštvu, pre nego što se pređe na analizu javnih politika i pravno-normativne regulative u pomenutoj oblasti, u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj. Široka je lepeza termina koji se koriste u teoriji kulture i kulturne politike pod koje se podvodi delovanje u domenu kinematografije i audiovizuelne delatnosti. Dok se u Evropi uglavnom govori o "kulturnim industrijama"²⁰⁴ ili "kreativnim industrijama"²⁰⁵, u Sjedinjenim američkim državama se govori o

²⁰⁴ *Cultural industries*. Prim. aut.

²⁰⁵ *Creative industries*. U Velikoj Britaniji *Odeljenje za kulturu medije i sport* (*Department for Culture, Media and Sport*) definiše kreativne industrije kao: "...industrije koje imaju svoje poreklo u individualnoj kreativnosti, veštinama i talentima, koji imaju potencijal za bogatstvo i otvaranje novih radnih mesta kroz generacije i ekspolataciju intelektualne svojine". Od 2015. godine britansko *Odeljenje za medije i sport* prepoznaje sledeće kreativne sektore i to: 1. reklamiranje i marketing, 2. arhitektura, 3. zanati, 4. dizajn, 5. film i video, 6. TV i radio, 7. IT softveri i kompjuterske usluge, 8. izdavaštvo, muzeji, galerije i biblioteke, 9. muziku i izvođačke umetnosti. Objavljeno u *Creative Industries Mapping Document*, str. 4, na internet prezentaciji *Odeljenja za kulturu, medije i sport* na http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/+http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4632.aspx/; pristupljeno 13.05.2016.

"industriji autorskih prava" ²⁰⁶ ili "industriji zabave" ²⁰⁷ ; takođe, u sve rasprostranjenijoj upotrebi su i termini "industrije sadržaja"²⁰⁸, pod šta se podvode medijske industrije, ili "industrije slobodnog vremena" ²⁰⁹ , pod čime se podrazumevaju i turizam i sport. Polazeći od terminologije bliske našem kulturnom prostoru, fokus je na genezi pojma "kreativne industrije".

U objašnjavanju porekla pojma "kreativne industrije" može se krenuti još od koncepta "kreativnih umetnosti" i rane moderne filozofije građanskog humanizma s početka 18. veka kada su Šaftsberi (*Shaftesbury*) i Rejnolds (*Reynolds*) osmislili "*...intelektualnu ideologiju kao osnovu "javne" umetnosti, ideologiju koja je stvarala vezu između ovakve umetnosti i zajednice konzumenata sposobnih da je razumeju i cene, i koja je vodila stapanju te zajednice sa političkom javnošću*"²¹⁰". Na ovom mestu treba napomenuti, da su se tadašnjim konzumentima umetnosti smatrali plemstvo i aristokratija, a poznavanje umetnosti vrlinom samo njima imanentnom. Kasnije je ovakva ideologija, kako kaže Hartli, "nacionalizovana", pa se umetnička dela sele "*iz aristokratskih dvorana i letnjikovaca u državne institucije, muzeje i galerije, kako bi služila građanskom obrazovanju šire javnosti*"²¹¹ ", nasuprot "masovnoj kulturi" koja uzima maha sa industrijalizacijom (od 19. veka), što donekle objašnjava zašto su kinematografija i fotografija (kao uostalom i popularna muzika i modni dizajn) teško prihvatane kao umetnosti.

Na ovakve teorijske postavke nadovezuju se teoretičari Frankfurtske škole (20. vek), Adorno (*Adorno*) i Horkhajmer (*Horkheimer*) svojim delom *Dijalektika prosvetiteljstva*, u kojem su izneli stavove da masovna kultura nije autentičan izraz kulture određenih masa, nego njima nametnuti obrasci ponašanja u cilju ostvarivanja tržišnog rasta, a zatim i profita proizvođača, zbog čega uvode termin "industrije kulture" na mesto "masovnih kultura". "*Adorno i Horkhajmer ne smatraju da je*

²⁰⁶ *Copyright industries. Ibid.*

²⁰⁷ *Entertainment industries. Ibid.*

²⁰⁸ *Content industries. Ibid.*

²⁰⁹ *Leisure industries. Ibid.*

²¹⁰ Hartli, Džon, *Kreativne industrije*, Clio, Beograd, 2007, str. 14

²¹¹ *Ibid.*, str. 16

*problem u omasovljavanju umetnosti, pa čak ni u masama koje su konzumenti takve kulture – problem je u planskoj i organizovanoj proizvodnji umetnosti i kulture od strane kapitalom upravljane industrije i nametanja njihovih proizvoda i vrednosti masama.*²¹² " Za opozitni termin "industrijama kulture" uzimaju se "ozbiljne umetnosti", kao delo individualnih umetnika, nasuprot čitavom nizu kadrova u službi proizvodnje, kao što su u oblasti kinematografije producenti, finansijeri, asistenti, menadžeri i drugi, koji u značajnoj meri utiču svojim odlukama na krajnji proizvod, težeći ponavljanju obrazaca koji se pokažu kao uspešni. Ovako shvatan proces standardizacije se smatrao pogubnim po umetnost i kulturu, jer se polazilo od toga da prava umetnička dela treba da polemišu sa prethodno prihvaćenim dometima u umetnosti, inicirajući njihovo neprestano redefinisanje.

Njihova teorija je u godinama posle Drugog sv. rata imala široki odjek u Evropi. U strahu od amerikanizacije, evropske kulturne elite su se, u oblasti javne politike u kulturi, zauzele za zaštitu kulture od uticaja zakona tržišta. U ostvarenju ovog, i drugih ciljeva preduzete su svesne aktivnosti radi regulisanja definisanih javnih interesa u oblasti kulture. Preduzimane su planske aktivnosti usmeravanja kulturnog razvoja. Razvoj dominantnih pravaca u kulturnoj politici u godinama koje su sledile jednostavnije je razumeti ako se pozovemo na neku od prihvaćenih periodizacija²¹³ :

- demokratizacija kulture - 1960. godine;
- kulturni razvoj - 1970. godine;
- kultura regiona - 1980. godine;
- strateški pristup - logika menadžmenta u kulturi - 1990. godine;
- kulturna kooperacija i pozitivna diskriminacija - 1995. godine;
- kultura prestiža kraja milenijuma - liberalni trend;
- "zajednički" definisana ("shared") kulturna politika - od 2000. godine.

Projekti kulturne difuzije i sociokulturne animacije, zatim kulturna participacija i demokratizacija kulture, ali i kulturna diplomatija, činili su okosnicu prvih kulturnih

²¹² Tomka, Goran, *Kreativne industrije i javne kulturne politike – geneza odnosa i aktuelne debate*, TMS Acta 8, Fakultet za sport i turizam, Novi Sad, 2014, str. 92

²¹³ Izložena periodizacija je preuzeta iz knjige Dagićević Šešić, Milena; Stojković, Branimir, *Kultura: menadžment, animacija, marketing*, Clio, 2011, str. 43

politika posle rata. Nastojalo se da se publici omogući dostupnost estetskih i kulturno-obrazovnih vrednosti, da bi zatim i sama mogla da se odupre nepoželjnoj masovnoj kulturi. Ova uloga u obrazovanju i animaciji publike dodeljena je javnom sektoru, zbog čega se kao glavna kritika ovakvih aktivnosti isticalo da se i u tom slučaju, kao u slučaju masovne, odnosno industrije kulture, radilo o nametanju kulturnih vrednosti prosečnom korisniku, samo u ovom slučaju "od vrha", odnosno od strane državnih organa.

"Rast životnog standarda, ekonomski oporavak i sve dostupnije obrazovanje nakon rata, ali i rast društvenih razlika i nastavak militarizacije brojnih zapadnih zemalja, da li u vidu neokolonijalnih ratova (američka ratna dejstva u Aziji) ili sve učestalijih pretnji od Hladnog rata, predstavljaju socio-politički kontekst nastanka i buma popularne kulture šezdesetih godina. Mase o kojima se decenijama pisalo kao pasivnim, obespravljenim i nemoćnim, pokazuju vitalnost i kontrakulturnu angažovanost.²¹⁴" Pritom, postaje očigledno da ozbiljna umetnost ne uspeva da uspostavi komunikaciju sa širim krugom ljudi. Adornovo i Horkhajmerovo učenje se odbacuje. Glavni akteri kulturne politike, kao organizovane aktivnosti, postaju činioци civilnog sektora, podstičući participaciju korisnika u kulturnom životu sa nastojanjem da uvedu kulturu u svakodnevicu.

Teoretičari²¹⁵ Birmigenskog centra za savremene studije kulture svojim istraživanjima ukazuju na činjenicu da radnička klasa ume da koristi sadržaje visoke kulture, ali da se na osnovu svog slobodnog izbora radije opredeljuje za praćenje sadržaja takozvane popularne kulture. Stoga se ne može tretirati kao bezoblična masa, jer svojevolejno učestvuje sa svojim vrednostima, običajima i mišljenjem u stvaranju te kulture. Nalaze i teorijsko utemeljenje za svoje stavove u radovima nastalim pre Adornovih i Horkhajmerovih, kao na primer u eseju *Umetničko delo u doba reprodukcije* Valtera Benjamina (*Walter Benjamin*). Prema tom eseju se tehničkom reprodukcijom dela, razbija njegova "aura", koja inače u slučaju originala pravi

²¹⁴ Tomka, Goran, *Kreativne industrije i javne kulturne politike – geneza odnosa i aktuelne debate*, TIMS Acta 8, Fakultet za sport i turizam, Novi Sad, 2014, str. 94

²¹⁵ Ričard Hogart (*Richard Thompson*), Rejmond Vilijams (*Raymond Williams*) i Edvard Tompson (*Edward Thompson*). Prim. aut.

distancu između dela i korisnika. Iz tih razloga je Benjamin stanovišta da reprodukcija ne unižava umetničko delo, već ga, naprotiv, demokratizuje, otvarajući prostor za njegove različite interpretacije od strane publike²¹⁶, što ovaj koncept čini aktuelnim i danas, kad se govori o konzumentima popularne kulture kao kreatorima te kulture.

Znači, vremenom dolazi do promene situacije, čemu je doprineo istovremeni rast *Evropske ekonomske zajednice* (1957). Počinje da se govori o jedinstvenom evropskom kulturnom identitetu i stvaranju evropskog kulturnog prostora. Mediji i komunikacije dolaze u žižu evropske pozornosti, i postaje nužno baviti se promišljanjem kulturne produkcije na nov, savremen način. Popularna kultura dobija svoju legitimnost u međunarodnim rezolucijama i deklaracijama. Kao pionirsku navodimo *UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)* publikaciju *Kulturne industrije: Izazov za budućnost kulture* (1982)²¹⁷, koja je prezentovala radove podeljenih mišljenja, onih koja zagovaraju, i onih koja kritikuju kulturne industrije. Kao rezultat ove i sličnih diskusija, u sve širu upotrebu ulazi termin "kulturne industrije" sa vrlo širokim spektrom delatnosti, uključujući filmsku i televizijsku produkciju kao važne segmente²¹⁸. Potvrdu ovog nalazimo u dokumentu *Novi podsticaj za kulturu u Evropskoj zajednici* (1988) u kojem se kao jedan od četiri glavna pravca i prioriteta kulturne politike *Evropske ekonomske*

²¹⁶ Tomka, Goran, *Kreativne industrije i javne kulturne politike – geneza odnosa i aktuelne debate*, TIMS Acta 8, Fakultet za sport i turizam, Novi Sad, 2014, str. 94

²¹⁷ *Ibid.*, str. 96

²¹⁸ Prema dokumentu *Kultura, trgovina i globalizacija (Culture, Trade and Globalization)* kulturne industrije su "... one industrije koje stvaraju proizvode i komercijalizuju nematerijalne sadržaje kulturne prirode. Ti sadržaji, u vidu proizvoda ili usluga, obično su zaštićeni pravima intelektualne svojine. U zavisnosti od konteksta, ekonomskog ili tehnološkog, kulturne industrije nazivamo i "kreativnim industrijama", "industrijama budućnosti" ili "industrijama sadržaja". Pojam kulturnih industrija odnosi se na štampanje, izdavačku delatnost i multimediju, audio-vizuelne delatnosti, muzičke i kinematografske produkcije, kao i na zanate i dizajn. U nekim zemljama, pojam kulturnih industrija uključuje i arhitekturu, vizuelne i scenske umetnosti, sport, proizvodnju muzičkih instrumenata, reklamu i kulturni turizam". Jovičić, Svetlana; Mikić, Hristina, *Kreativne industrije u Srbiji*, British Council Serbia and Montenegro, Beograd, 2006, str. 9

zajednice navodi unapređivanje evropske audio-vizuelne industrije²¹⁹. Kao glavni akter kulturne politike pomenutih promena navodi se državna administracija.

Kasnije, nastankom *Evropske unije* (1992), postaje realna potreba za upotpunjavanjem unutrašnjeg tržišta, a u skladu sa svim navedenim, ispoljavaju se zahtevi da se ekonomska pomoć države kulturi pravednije distribuira. To se potkrepljuje stanovištem da kultura i umetnost ne proizvode više samo duhovne i estetske vrednosti, već i društveno ekonomsku korist doprinoseći zaposlenosti, izvozu i slično, te da se upravo deo sredstava dodeljuje i kulturnim industrijama, kako bi mogle da izdrže internacionalni pritisak. "*Novi imperativ kulturne politike postaje pomoć kulturnim industrijama za njihov izlaz na međunarodno tržište u cilju ostvarivanja profita, kao i opstanak na domaćem tržištu, koji se dodatno zagovara u cilju razvoja i zaštite lokalne kulture jezika i običaja.*"²²⁰ Tako da u ovo vreme na scenu kulturnog razvitka stupaju ustanove kulture u javnom sektoru, sa zadatkom da strateški vođenim odlukama utiču na ekonomski razvoj u oblasti kojom se bave. S tim u vezi, vremenski se poklapa osnivanje *Nacionalnog filmskog centra* u Bugarskoj, dok se usled urušavanja čitavog državno-političkog sistema na ovom polju kasni i u Srbiji, i u Hrvatskoj.

U deceniji pred ulazak u novi milenijum, neoliberalni trend u javnoj politici, rast nezaposlenosti i smanjenje interesovanja publike za tradicionalne umetnosti i kulturu, dovode u pitanje opravdanost budžetskih izdvajanja za projektovane aktivnosti kulturnih politika, tako da na ta izdvajanja počinje da se gleda kao na luksuznu potrošnju. Dizajn, advertajzing, kompjuterske igre i softveri uvrštavaju se u polje kulturne produkcije, sa ciljem da potkrepe ekonomsku relevantnost akcija koje se preduzimaju, a kojima se promovišu različita tržišta. U fokus dolaze kreativne industrije²²¹ i tržište kulture. Počinje da se govori o novoj, kreativnoj ekonomiji, a

²¹⁹ Dagićević Šešić, Milena; Stojković, Branimir, *Kultura: menadžment, animacija, marketing*, Clio, 2011, str. 300

²²⁰ Tomka, Goran, *Kreativne industrije i javne kulturne politike – geneza odnosa i aktuelne debate*, TIMS Acta 8, Fakultet za sport i turizam, Novi Sad, 2014, str. 96

²²¹ Termin kreativne industrije se prvo pojavio u anglosaksonskim zemljama, u Australiji (1994), a zatim i u Velikoj Britaniji (1997), i to u strateškim dokumentima kojima se formulišu prioriteti

ključna uloga u oblasti audio-vizuelnih delatnosti pripada, saradnji privatnog i javnog sektora. Prema konceptu nove ekonomije, gde tržištem ne dominiraju veliki prerađivači sirovina i proizvođači stvari, napretkom tehnologije i razvojem informacionih tehnologija, umesto stvari, roba koja proizvodi najveću dodatnu vrednost postaju informacije. Stoga se pribegava ulaganjima u razvoj informacionih tehnologija, zatim u konektivnost, odnosno kompjutersku umreženost, da bi se pokazala sve veća potreba za medijskim sadržajima, što je konačno rezultiralo stavljanjem kreativnosti u prvi plan.

U pogledu dokumentarnog filma, to se vidi na osnovu stvaranja sve organizovanijeg tržišta, paralelno sa odvajanjem posebnih nacionalnih konkursa za sufinansiranje pojedinih faza rada dokumentarnih filmova. Porastao je značaj festivala, kao mesta okupljanja, s jedne strane, autora, i s druge strane, emitera i svih onih koji u toj vezi posreduju. Festivali nemaju direktno učešće u finansiranju filmova. Ta je uloga prirodno pripala televizijama.²²² Ovo je u skladu sa stanovištem Hartlija da je priznavanje zvaničnog statusa kreativnim industrijama posledica "...demokratizacije kulture u kontekstima tržišta..."²²³, Takođe, ovo je način da se kreativnost prizna kao "...poslovni poduhvat..."²²⁴. Zbog toga se od 2000. godine pribegava stvaranju zajednički²²⁵ definisanih kulturnih politika, zasnovanih na istraživačkim podacima, i tako osmišljenim projektima šireg društvenog značaja koji postavljaju standarde i nude nova rešenja u metodologiji rada, o čemu će biti više reči u nastavku.

kulturnih politika ovih zemalja. Na osnovu Dragičević Šešić, Milena; Stojković, Branimir, *Kultura: Menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, 2011, str. 263

²²² Bioskopi u razvijenim zemljama prikazuju dugometražne dokumentarne filmove. U postkomunističkim zemljama je zaostala infrastruktura i neophodna digitalizacija. Prim. aut.

²²³ Hartli, Džon, *Kreativne industrije*, Clio, Beograd, 2007, str. 33

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Dragičević Šešić, Milena; Stojković, Branimir, *Kultura: Menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, 2011, str. 43.

3.2. Međunarodne preporuke za razvoj kreativnih industrija i javne politike

Svi procesi koji se odvijaju u domenu filma i audio-vizuelne delatnosti, kao segmentima šire oblasti, kulture²²⁶, uspostavljaju određeni sociokulturni ciklus. "Na obodu sociokulturnog ciklusa audio-vizuelne djelatnosti nalazi se uloga kulturne politike za svaki strukturni element, te međunarodna dimenzija..."²²⁷ kroz različite preporuke i programe koji se formiraju. Stoga, kada analiziramo menadžment i produkciju dokumentarnih fimova u Srbiji, a zatim u Hrvatskoj i Bugarskoj, treba da uzmemo u obzir i međunarodna strateška dokumenta usvojena u okviru organizacija kao što su: UNESCO, Evropski parlament (*European Parliament*), Svetska organizacija za intelektualnu svojinu (*World Intellectual Property Organization*), Konferencija Ujedinjenih nacija o trgovini (*United Nations Conference on Trade and Development*) i druge, kojima se definišu međunarodni okviri za razvoj kreativnih, odnosno kulturnih industrija i kulture.

Kao najvažnije međupovezane strateške dokumente istraživači Svetlana Jovičić i Hristina Mikić u svojoj studiji *Kreativne industrije u Srbiji* navode:

- *Esensku deklaraciju: 10 aksioma evropskih kulturnih industrija*²²⁸ (*The Essen Declaration: 10 Axioms for the Culture Industries in Europe*, 1999);
- *Univerzalnu deklaraciju o kulturnoj raznovrsnosti*²²⁹ (*Universal Declaration on Cultural Diversity*, 2001);

²²⁶ UNESCO vodič za analizu kulturnih politika 2010 "...razvrstava oblast kulture u dvanaest domena (izdavaštvo i knjiga; muzika; izvođačke umetnosti; vizuelne umetnosti; baština/ materijalna, nematerijalna i prirodna;/ film i audio-vizuelna produkcija; radio; nove tehnologije u kulturi; umetničko zanatstvo i trgovina; moda i kreativni dizajn; naučna i tehnička kultura; arhitektura)." *Ibid.*, str 113

²²⁷ Ahmetašević, Edib, *Razvoj kreativne industrije kroz kulturnu politiku i redefiniranje sustava audio-vizuelne djelatnosti u Republici Hrvatskoj*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2015, str. 241

²²⁸ Jovičić, Svetlana; Mikić, Hristina, *Kreativne industrije u Srbiji*, British Council Serbia and Montenegro, Beograd, 2006, str. 9

²²⁹ *Ibid.*, str. 22

- *Rezoluciju Evropskog parlamenta o kulturnim industrijama*²³⁰ (*European Parliament Resolution on Cultural Industries*, 2003);
- *Konvenciju o zaštiti i promociji raznovrsnosti kulturnih izraza*²³¹ (*Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions*, 2005).

Ovakva aktivnost je posledica prepoznate potrebe da se ukaže podrška umetničkoj kreativnosti u cilju stvaranja održivih tržišta kulturnih dobara. S tim u vezi, kao naročito važno ističe se zadovoljenje potreba lokalne publike, u okviru regionalne saradnje, zemalja suseda, te se kreiraju preporuke za razvoj kulturnih (čitati: kreativnih²³²) industrija, i poseban tretman kulturnih proizvoda, specifičnih (u smislu povlašćenih) u odnosu na druge robe, jer "*Tržišne sile, same po sebi, ne mogu garantovati očuvanje i promociju kulturne raznovrsnosti, koja je ključ održivog ljudskog razvoja. Zbog toga treba obnoviti partnerstva između javnog, privatnog i civilnog sektora.*"²³³

Tako se u akcionom planu, koji prati *Univerzalnu deklaraciju o kulturnoj raznovrsnosti* posebno govori o zemljama u tranziciji davanjem preporuke da im "*treba pomoći da razviju svoje kulturne industrije; da treba stimulisati međudržavnu saradnju, u cilju razvoja dinamičnih lokalnih tržišta; i da vlade, kroz odgovarajuće instrumente kulturne politike, umetnicima i producentima moraju da omoguće lakši pristup globalnom tržištu i međunarodnim mrežama distribucije*"²³⁴.

*Konvencija o zaštiti i promociji raznovrsnosti kulturnih izraza*²³⁵ (koju je naša zemlja potvrdila u Parizu 2005. godine), ovo dopunjuje obavezujući zemlje potpisnice na organizaciju obrazovnih programa i javnih kampanja u cilju isticanja značaja

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² Prim. aut.

²³³ Jovičić, Svetlana; Mikić, Hristina, *Kreativne industrije u Srbiji*, British Council Serbia and Montenegro, Beograd, 2006, str. 22

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Na zvaničnoj internet stranici *Ministarstva kulture i informisanja republike Srbije* naziv ove konvencije je preveden sa malom razlikom kao (Prim. aut.). <http://www.kultura.sr.gov.rs/lat/medjunarodna-saradnja/medjunarodna-dokumenta>; pristupljeno 25.07.2016.

zaštite i promocije kulturne raznovrsnosti, ali i u cilju davanja podrške njihovim produkcionim kapacitetima i razvoja kreativnosti, gde se između ostalog misli na stručno usavršavanje i razmenu, te podsticanje koprodukcija i ko-distributerskih sporazuma. Pritom se u članu 14, nazvanom *Saradnja u cilju razvoja*, izričito dodaje:

"Strane potpisnice obavezuju se da podrže saradnju u cilju održivog razvoja i smanjenja siromaštva, posebno u odnosu na specifične potrebe zemalja u razvoju, u cilju razvijanja dinamičnog kulturnog sektora, između ostalog sledećim sredstvima:

(a) jačanjem kulturnih industrija u zemljama u razvoju putem:

1) stvaranja i jačanja kapaciteta kulturne produkcije i distribucije u zemljama u razvoju;

2) olakšavanja šireg pristupa svetskom tržištu i međunarodnim distribucionim mrežama, njihovim kulturnim delatnostima, dobrima i uslugama;

3) omogućavanja stvaranja lokalnog i regionalnog tržišta;...",

i u istom članu (14), u stavu (a), samo malo dalje u tekstu pod tačkom (5):

"5) podsticanja odgovarajuće saradnje među razvijenim zemljama i zemljama u razvoju, naročito u oblasti muzike i filma;...".

Glavni organ *Generalne skupštine Ujedinjenih nacija* u oblasti razvoja i trgovine - *Konferencija ujedinjenih nacija o trgovini i razvoju* ističe primenu novih tehnologija i znanja kao glavne faktore generisanja dodate vrednosti u uslovima konkurentnosti. Primetno je da se zakoni ekonomske politike značajno menjaju, tako da cena više nije ključni faktor. Dok, s jedne strane, cena tehnologije pada, s druge strane, raste tražnja za audio-vizuelnim sadržajima i uslugama u oblasti produkcije tih sadržaja. Istovremeno se obrasci potrošnje menjaju. Takođe, se preporučuje: sprovođenje programa specijalizovanog obrazovanja i obuke; stimulisanje kreativnih industrija donacijama i kreditima za preduzetništvo u ovoj oblasti; osmišljavanje stimulativnih mera fiskalne politike; razvoj malih i srednjih preduzeća; modernizacija i unapređenje tehnološke infrastrukture i sl., dok se unapređivanje režima zaštite prava intelektualne svojine smatra ključnom pretpostavkom ekonomskog razvoja.

Slično je sa *Rezolucijom Evropskog parlamenta o kulturnim industrijama* koja, ističe vezu između kulture, kulturne produkcije i ekonomskog razvoja jednako na

lokalnom, regionalnom i nacionalnom nivou. I više od toga - govori o vezi kulturnih industrija i turizma, odnosno o značaju kulturnog turizma za ekonomski razvoj određene zemlje, zatim ponavlja značaj zaštite intelektualne svojine, suzbijanja piraterije i drugo. Istovremeno, ovim dokumentom *Evropski parlament* upućuje poziv *Evropskoj investicionoj banci* da što jasnije osmisli programe podrške kulturnim industrijama. U daljem tekstu ćemo se posvetiti analizi (pod)programa *MEDIA (Measures to Encourage the Development of the Audiovisual Industry)*, kao specijalizovanom programu *Evropske zajednice* za podršku audio-vizuelnoj delatnosti.

Prethodno treba još ukazati na značaj dokumenata u posrednoj vezi sa svim navedenim, a koji, takođe, daju značajan podsticaj stvaranju što većeg, jedinstvenog evropskog tržišta, kao pandama američkom ili japanskom. Ovaj iskaz potvrđuje još jedan akt *Evropske unije, Evropa 2020 (Europe 2020)*, koji se fokusira na pitanja, odnosno na prioritete u oblasti ekonomske politike i politike zapošljavanja, a koji je zamenio neuspešno sprovedenu *Lisabonsku strategiju (Lisbon Strategy)* iz 2000. godine. Cilj ovih dokumenata je da se odredi pravac ekonomske politike i politike zapošljavanja u Evropi na početku 21. veka i da *Evropsku uniju* usmeravaju u takvom pravcu da postane "*...najkonkurentniji i najdinamičniji ekonomski prostor na svetu zasnovan na znanju i da se pritom ostvari održivi ekonomski rast sa više boljih radnih mesta i sa većom socijalnom kohezijom.*"²³⁶ Pritom naglašava važnost investiranja u informacione i komunikacione tehnologije, zarad oslobađanja potencijala digitalizacije, smatrajući da će digitalizacija pospešiti vezu aktera u okviru jedinstvenog tržišta.

U ovom trenutku "kreativne industrije" se smatraju vrednom investicijom u javnim politikama. Našle su primenu u najrazličitijim dokumentima i strategijama, koje opisuju promene i definišu prioritete. U skladu sa tim u primeni su kao važne sledeće mere: striktna ekonomska valorizacija, rastući značaj statistike u kulturi, privatizacija medija, zaštita interesa krupnih korporacija kroz zaštitu intelektualne svojine, podsticanje međusektorske saradnje, davanje fiskalnih podsticaja i druge. Treba naglasiti da je delovanje *Evropske unije* bitno ograničeno principom

²³⁶ Vuković, Mirjana, *Strategija Evropa 2020 - prioriteti i ciljevi*, Godišnjak br.5, FPNT, 2011, str. 495

supsidijarnosti u vezi sa kulturom²³⁷, kao i da "U Jugoistočnoj Evropi ovaj koncept još uvek nije do kraja prihvaćen od strane ministarstava kulture, koja samo izuzetno podržavaju projekte u domenu profitnih kreativnih industrija (...) iako iskustva (...) pokazuju da država mora da daje podršku ovim delatnostima da bi postigle svetski uspeh..²³⁸". Ovo je na štetu razvoja nacionalnih ekonomija, ali i evropskog ekonomskog prosperiteta, što objašnjava i otvaranje *Evropske zajednice* prema evropskim zemljama koje joj ne pripadaju, kao u slučaju davanja finansijske podrške razvoju i produkciji dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj, ili na primer festivalima i bioskopima koji imaju ove filmove u svom programu, ili distributerima koji imaju ove filmove u svom katalogu, u vreme dok ni Hrvatska, ni Bugarska još nisu postale članice *Evropske unije*.

3.3. Međunarodni programi podrške audio-vizuelnoj delatnosti

Na osnovu svega navedenog sada možemo bolje da razumemo interes za uspostavljanje međunarodnih programa namenjenih razvoju i promociji audio-vizuelnih delatnosti, a samim tim i dokumentarnih filmova. Osnovani otprilike u isto vreme, kao dva najbitnija programa u ovom domenu, izdvajaju se *MEDIA* i *Eurimages*.

MEDIA program je nastao 1991. godine, kao plod zalaganja *Evropske zajednice* da se konkretizuje podrška preduzetništvu u domenu audio-vizuelne delatnosti, u cilju podsticanja razvoja, proizvodnje i distribucije audio-vizuelnih projekata/produkcija, preko nezavisnih producenata, malih i srednjih preduzeća, ali i putem podrške stručnom usavršavanju u tom domenu, ili na primer ulaganja u rad višejezičnog evropskog kanala, kakav je *Arte*. Od tada do danas, smenio se čitav niz varijacija ovog programa, kao što su *MEDIA I*, *MEDIA II*, *MEDIA Plus*, *MEDIA*

²³⁷ Dragičević Šešić, Milena; Stojković, Branimir, *Kultura: Menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, 2011, str. 305

²³⁸ *Ibid.*, str. 263-264

Traning, MEDIA 2007. Godine 2012. Evropska komisija je predložila spajanje programa MEDIA 2007 sa jednim drugim programom koji se odvijao u to vreme, Kultura 2007-2013, tako da je od 2014. godine MEDIA inkorporirana u program Kreativna Evropa (Creative Europe), kao njen podprogram. Uvećani budžet novog programa²³⁹ u odnosu na prethodne, u zvaničnom saopštenju Evropske komisije je obrazložen kao "... očekivano i potrebno povećanje pomoći za kulturu i kreativne industrije, koje su glavni izvor radnih mesta i razvoja u Evropi (...) da na najbolji način iskoriste mogućnosti koje su stvorene globalizacijom i digitalnim tehnologijama"²⁴⁰.

Paralelno sa MEDIA programom, kao njegov prethodnik 1989. godine razvio se program Eurimages. Takođe se radi o pristupnom fondu, čije su članice zemlje Saveta Evrope - u ovom trenutku njih 36 (od ukupnih 47 članica Saveta Evrope), među kojima i naša zemlja. Glavni cilj Eurimages-a, onako kako je definisan u dokumentu *Podrška koprodukciji dugometražnih igranih, animiranih i dokumentarnih filmova*²⁴¹ jeste da "...promoviše evropsku audio-vizuelnu industriju putem pružanja finansijske podrške dugometražnim filmovima, animiranim filmovima i dokumentarnim filmovima produciranim u Evropi²⁴²." Podržava evropske koprodukcije i bioskope, pružajući koproducentima beskamratne pozajmice, a bioskopima subvencije. Ukupan budžet fonda je propisan na 25 miliona evra, i obnavlja se priložima država-članica i povraćajem dodeljenih pozajmica. Podrazumeva dosta složeniju proceduru apliciranja i pravdanja sredstava nego

²³⁹ Budžet *Kreativne Evrope*, u iznosu od 1,46 milijardi evra, predstavlja povećanje od 9%, u odnosu na ukupne troškove programa *Kultura 2007-2013 i MEDIA 2007*, s tim da je deo novca planiran za obezbeđivanje bankovnih kredita malim privrednim subjektima u oblasti kulture i kreativnog biznisa, deo za podršku politici saradnje i ubrzanja inovativnih pristupa publici i novim poslovnim modelima, a u okviru čega je planirana i pomoć za distribuciju 800 evropskih filmova, veliki broj bioskopa i drugo. https://nfc.bg/funds_and_programmes; pristupljeno 30.10.2016.

²⁴⁰ Prema izvodima iz zvaničnog saopštenja *Evropske komisije* od 23.11.2011. godine objavljenim u okviru teksta *Kreativna Evropa 2014-2020*, na sajtu seecult.org; pristupljeno 24.11.2011.

²⁴¹ www.fcs.rs/app/podrska_koprodukcijama_pravilnik.pdf; pristupljeno 20.10.2016.

²⁴² *Ibid.*

MEDIA (pod)program, i obavezan povraćaj 100% dodeljenih sredstava²⁴³, zbog čega su samo retki dokumentarni filmovi producirani ovim sredstvima.

U nastavku ćemo se posvetiti detaljnijoj analizi ovih programa u odnosu na učešće domaćih, hrvatskih i bugarskih dokumentarnih projekata u njima. Akcenat će biti na *podprogramu MEDIA*, jer dodeljuje sredstva za, u današnje vreme izuzetno važan, razvoj projekta, što doprinosi jednako podizanju vidljivosti projekta i brendiranju autorske ekipe. Drugo, zato što daje bespovratna sredstva producentima, kroz jednostavnije procedure apliciranja i pravdanja. I zato što su domaći producenti dokumentarnih filmova, s obzirom da su tek dobili mogućnost apliciranja za ova sredstva, samo u jednom konkursnom roku, ostvarili jednaku uspešnost kao unazad za više godina na *Eurimages-u*. Takođe, na ovom mestu ćemo odstupati od predviđenog vremenskog okvira istraživanja, jer program *Kreativna Evropa* počinje tek 2014. godine, a program *MEDIA 2007* sedam godina ranije. Naša zemlja pristupa *MEDIA* programu tek na kraju 2015. godine, zbog čega obuhvatamo i učinak naših dokumentarnih projekata u 2016. godini, a samim tim i podatke koji se odnose na *Eurimages* u istom vremenskom rasponu.

3.3.1. *MEDIA* - program razvoja dokumentarnih filmova i televizijskog programa

O značaju *MEDIA (pod)programa* govori već to što je usvojen u trenutku kada su, usled velike ekonomske krize, nacionalni budžeti za kulturu u mnogim evropskim zemljama smanjivani. Stoga je učešće u međunarodnim programima za razvoj i unapređivanje kulturno-umetničke produkcije, uključujući i produkciju dokumentarnih filmova, od vitalnog značaja za zemlju skromne ekonomske moći kao što je naša. To možemo da sagledamo, pre svega, na primeru Hrvatske, koja nam je kulturno-istorijski bliskija nego Bugarska, i koja je *MEDIA* programima pristupila

²⁴³ Predviđeno članom 7.1.2. *Pravilnika o podršci koprodukcijama dugometražnih igranih, animiranih i dokumentarnih filmova. Ibid.*

2008. godine²⁴⁴, tj. šest godina kasnije u odnosu na Bugarsku (2002²⁴⁵), a sedam godina ranije u odnosu na Srbiju (2015).

Takođe, Hrvatska je dobar primer zato što je uprkos ratnim razaranjima, i svim pratećim negativnim okolnostima, u oblasti audio-vizuelne delatnosti u kratkom roku uspeła da napravi veliki pomak. To znači da je u urušenom sistemu, sa zakašnjenjem u odnosu na Srbiju, a još više na Bugarsku, uspeła da konsoliduje rad sopstvenog nacionalnog audio-vizuelnog centra, koji je zatim postavio jasne smernice razvoja audio-vizuelne delatnosti u Hrvatskoj, u okviru strateškog dokumenta *Nacionalni program promicanja audio-vizuelnog stvaralaštva*²⁴⁶ (2010-2014), ali i uz adekvatno učešće javnog servisa, mreže festivala, bioskopa, edukativnih programa namenjenih profesionalcima, ali i podsticanju rasta publike.

Bugarska je u ovaj program, kao uostalom i u *Evropsku uniju*, ušla nespremna na naglu promenu, iz sistema komunističke ideologije i odnosa, u sistem kapitalističkog neoliberalnog tržišta. Usvajali su od spolja sugerisane zakone, a da nisu u potpunosti delili vrednosti sadržane u tim zakonima. Zbog toga se dešavalo da se zakoni ne primenjuju dosledno, što je predstavljalo plodno tle za korupciju. *Nacionalni filmski centar* je svoju ulogu video u raspodeli skromnih sredstava, pretežno igranim filmovima, bez ambicija da se zauzme, u kontekstu međunarodne scene, za bugarske dokumentarne filmove, autore i producente, koji su bili prepušteni sebi, i čiji je uspeh zavisio uglavnom od motivisanosti i veština samoukih producenata. Ovo je naročito bitna činjenica, pogotovo ako se uzme u obzir da akademski stepen obrazovanja producenata u Bugarskoj, na osnovnim studijama, državnog univerziteta ni dan danas ne postoji²⁴⁷. Uprkos tome, pozitivna zakonsko-normativna regulativa je u periodima promena koncepata javne politike bila osnov za postavljanje zahteva za stabilno finansiranje filmske produkcije. Bitnu ulogu u tome imaju strukovna udruženja, ali i

²⁴⁴ mediadesk.hr/hr/potprogram_media/hrvatska_i_program_media_2007_2007_2013; pristupljeno 13.04.2016. godine

²⁴⁵ www.creativeeurope.bg; pristupljeno 30.10.2016.

²⁴⁶ www.havc.hr/file/publication/file/nacionalni-program-razvoja-audiovizuelne-industrije.pdf; pristupljeno 5.10.2016.

²⁴⁷ Izvor informacije: Martička Božilova, glavni producent u producentkoj kući *Agitprop* (Sofija). Razgovor obavljen dana 16.05.2016. godine u Beogradu.

MEDIA program zahvaljujući čijoj podršci su određeni producenti uspjeli da opstanu uprkos turbulencijama.

Istovremeno, kao bitan problem kulturne politike u Srbiji, uočava se često menjanje ministara kulture, na svakih tri ili godinu dana²⁴⁸, što je nedovoljan period za implementaciju bilo kakvog ozbiljnijeg strateškog koncepta. Tako da, iako se našoj zemlji neposredno posle Hrvatske, ukazala šansa da postane članica *MEDIA* programa, ova šansa nije iskorišćena, jer menadžment *Ministarstva kulture Republike Srbije* nije uspeo da ostvari adekvatnu komunikaciju sa koordinatorima *MEDIA* programa. Zaposleni nisu imali dovoljno informacija o tome šta ovaj program uopšte predstavlja²⁴⁹, a kamoli o procedurama koje najpre treba sprovesti, a koje podrazumevaju i usklađenost određene zakonske regulative u oblasti kulture i medija sa preporukama *Evropske komisije*.

Propuštenu priliku je bilo teško nadoknaditi, tim pre što ni *Filmski centar Srbije* dugi niz godina zapravo nije imao direktora, pa ovaj nedostatak donosi odluka na menadžerskim novoima upravljanja ključnim javnim institucijama u oblasti kulture, može se tumačiti i kao nedostatak političke volje da se sprovedu promene. U prilog ovoj tezi govori i opstruiranje sprovođenja *Zakona o kinematografiji*²⁵⁰, odnosno njegovih ključnih članova za uspostavljanje kontinuiteta u finansiranju domaće kinematografije, što ćemo detaljnije analizirati na drugom mestu u ovom tekstu.

²⁴⁸ U periodu od 2000. godine do danas, devet različitih ministara vodilo je ministarstvo kulture naše zemlje (koja je istovremeno menjala veličinu i naziv), i to Milan Komnenić (2000-2001), Branislav Lečić (2001-2004), Dragan Kojadinović (2004-2007), Vojislav Brajović (2007-2008), Nebojša Bradić (2008-2011), Predrag Marković (2011-2012), Bratislav Petković (2012-2013), Ivan Tasovac (2013-2016), Vladan Vukosavljević (od 2016. godine). [https://en.wikipedia.org/wiki/Minister_of_Culture_\(Serbia\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Minister_of_Culture_(Serbia)); pristupljeno 15.04.2016.

²⁴⁹ Informacija izneta na sastanku *Udruženja filmskih producenta Srbije* (u daljem tekstu: *UFPS*), februara 2013. godine, nakon čega je formirana radna grupa udruženja za stvaranje uslova za pristupanje podprogramu *MEDIA* programa *Kreativna Evropa*, i uspostavljanje dijaloga sa *Ministarstvom kulture Republike Srbije*, nakon čega su predstavnici obe strane održali nekoliko zajedničkih konsultacija, da bi se tek 2015. godine predstavnici *Ministarstva kulture* ozbiljnije posvetili ovom pitanju.

²⁵⁰ *Zakon o kinematografiji* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 99 od 2011. godine.

Samim tim ceo sistem javne podrške kinematografiji, i u okviru nje produkciji dokumentarnih filmova, bio je nestabilan, a pitanje pristupanja *MEDIA* (pod)programu je bilo u drugom planu, mada su ga stručna udruženja isticala.

Koliko je u Srbiji propušteno jasno govore statistički podaci²⁵¹ prema kojima je Hrvatska u periodu²⁵² od 2008. godine, kada je ušla u program *MEDIA 2007*, do kraja 2013. godine povukla 3,3 miliona evra bespovratnih sredstava. Na poslednjem konkursu 2012/2013. godine podrška hrvatskim projektima iznosila je 7,45 puta više u odnosu na članarinu koja se uplaćivala na godišnoj bazi. Radi otklanjanja svake sumnje, do 31.12.2013. godine podržano je ukupno 17 filmskih projekata, zbirno gledano kao podrška nezavisnim producentima na konkursima za pojedinačne projekte i grupne projekte, sa 509.100 evra, a od čega je ukupno 4 dokumentarna filma: *Betonska ljubavnica*, reditelja Borisa Bakala, u produkciji *Bacači sjenki*, 80 min; *Dianina lista*, rediteljke Dane Budisavljević, u produkciji *Hulahop*, 52 min/80 min; *Razred*, rediteljke Vesne Čudić, u produkciji *Nukleus film*, 83 min; *Mehaničke figure - Inspirirani Teslom*, rediteljke Helene Bulaje, u produkciji *My Magical Thoughts*, 55 min/90 min, "cross-media" projekat.

U 2014. godini je iz *MEDIA podprograma* po raznim osnovima hrvatskim projektima i programima dodeljeno 688.303 evra, a podržano je ukupno 5 filmskih projekata, sa 140.000 evra, od čega ukupno dva dokumentarna filma: *Dani ludila*, reditelja Damiana Nenadića, u produkciji *Restarta*, 70 min; *U potrazi za izgubljenom državom*²⁵³, rediteljke Marije Ratković Vidaković, u produkciji *Hrvatskog filmskog saveza*. U 2015. godini je iz *MEDIA podprograma* po raznim osnovima hrvatskim projektima dodeljeno 796.588 evra, a podržano je ukupno 7 filmskih projekata, ni jedan projekat dokumentarnog filma.

²⁵¹ Zvaničnu statistiku hrvatskog *Deska Kreativne Evrope - Ured MEDIA*, za potrebe našeg naučnog istraživanja ustupila je Martina Petrović, ko-ordinatorica pomenutog ureda, nakon prvog INFO dana o *MEDIA potprogramu Kreativne Evrope* u *Domu omladine Beograda* održanog 5.3.2016. godine u saradnji sa *Filmskim centrom Srbije* i *MEDIA deskom Srbije*.

²⁵² Odnosi se na obračunski period od 15.9.2008. godine do 31.12.2013. godine. Ibid.

²⁵³ Bez podataka o očekivanom trajanju filma. Prim. aut.

Podprogram MEDIA programa *Kreativna Evropa* danas raspisuje 14 (četnaest) različitih konkursa, dajući podršku za:

- razvoj pojedinačnih projekata;
- razvoj grupnih projekata;
- razvoj video igara;
- TV program;
- rad koprodukcijskih fondova;
- filmske festivale;
- razvoj publike;
- distribuciju - automatska podrška;
- distribuciju - selektivna podrška;
- prodajne zastupnike;
- online distribuciju;
- kontinuirano usavršavanje;
- pristup tržištu;
- mreže bioskopa.

Tako da *MEDIA* daje kontinuiranu finansijsku podršku i festivalu *ZagrebDox*, koji je u periodu uživanja ove podrške izrastao u najznačajniji festival dokumentarnih filmova u našem regionu, i filmskoj radionici *ZagrebDoxPro* koja predstavlja značajan segment *ZagrebDox* festivala, a podržava i *KineDok* projekat *Restarta* osmišljen da razvija publiku dokumentarnih filmova. Ni Srbija, ni Bugarska nemaju festivale za dugometražne dokumentarne filmove koji uživaju značajniju podršku, niti markete pri postojećim festivalima.

U nastavku su izloženi obrađeni statistički pokazatelji učinka Hrvatske na konkursima *MEDIA podprograma Kreativne Evrope*. Izlažemo najpre podatke koji se odnose na razvoj pojedinačnih projekata, a zatim na ukazivanje podrške takozvanim televizijskim programima, i na posletku grupnim projektima. Poredimo ih sa pokazateljima koji se odnose na istorodne hrvatske i bugarske filmske projekte. Unet je i učinak Srbije u 2016. godini po konkursima za razvoj pojedinačnih projekata i podršku televizijskim programima, jer jasno ukazuje na to da srpski filmski projekti

ne zaostaju za hrvatskim i bugarskim, te da su u prethodnom periodu mogli da ostvare jednaku, a možda i veću podršku nego hrvatski i bugarski.

Pre nego što pređemo na statsitičku analizu, skrećemo pažnju na bitne činjenice. Od autorskog tima za izlazak na *MEDIA* konkurs traži se "track record", pod čime se podrazumeva da je aplikant prethodno već realizovao jedan filmski projekat minimalne propisane dužine, i da je u određenom vremenskom roku imao u komercijalnoj distribuciji bar jedan film. Oba ova uslova za domaće autore i producente dokumentarnih filmova mogu biti prepreka, pošto je nacionalni radio-difuzni javni servis tek na jesen 2016. godine uveo redovan termin za dokumentarne filmove. Ne postoji bioskop u Srbiji koji prikazuje dokumentarne filmove. Podrška produkciji dokumentarnih filmova, kroz dodelu budžetskih sredstava na javnim konkursima *Filmskog centra Srbije*, je do 2015. godine bila sporadična i često minimalna. Naravno svaki od ovih elemenata, perspektive saradnje organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, i ocenu finansijske podrške dokumentarnim filmovima kroz rad *Filmskog centra Srbije*, elaboriraćemo u daljem tekstu, a na ovom mestu izlažemo statističke pokazatelje učinka Srbije, Hrvatske i Bugarske na određenim konkursima *MEDIA podprograma*.

**Kreativna Evropa MEDIA - prijave dokumentarnih projekata po zemljama
Razvoj pojedinačnih projekata (*Single Project Development*)**

2016

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

(drugi poziv²⁵⁴)

BG	6	0	0%
HR	1	0	0%
RS	3	1	33%

(prvi poziv²⁵⁵)

BG	2	0	0%
HR	2	1	50%
RS	/	/	/

2015

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

(drugi poziv²⁵⁶)

BG	4	1	25%
HR	1	1	100%
RS	/	/	/

(prvi poziv²⁵⁷)

BG	3	1	33%
HR	1	0	0%
RS	/	/	/

²⁵⁴ EACEA 18/2015, ddl2; https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications_received_by_country_media_dev_sp_2016_ddl2.pdf; pristupljeno 28.10.2016.

²⁵⁵ EACEA 18/2015, ddl1; https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications_received_by_country_4.pdf; pristupljeno 28.10.2016.

²⁵⁶ EACEA 17/2014, ddl2; https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications_received_by_country_media_dev_sp_2016_ddl2.pdf; pristupljeno 28.10.2016.

²⁵⁷ EACEA 17/2014, ddl1; <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications-received-by-countrycall-17-2014-ddl1.pdf>; pristupljeno 28.10.2016.

2014

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

(drugi poziv²⁵⁸)

BG	5	0	0%
HR	4	3	50%
RS	/	/	/

(prvi poziv²⁵⁹)

BG	3	1	33%
HR	3	0	0%
RS	/	/	/

UKUPNO Razvoj pojedinačnih (dokumentarnih) projekata 2014-2016²⁶⁰

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

BG	23	3	15%
HR	12	5	33%
RS	3	1	33%

²⁵⁸ EAC S30/2013, ddl2; <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/documents/results-slatefunding-ddl2-eacs302013-applications-received-by-country.pdf>; pristupljeno 27.10.2016.

²⁵⁹ EAC S30/2013, ddl1; <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications-received-by-countrycall-17-2014-ddl1.pdf>; pristupljeno 28.10.2016.

²⁶⁰ S30/2013 ddl1&2, EACEA 17/2014 ddl1&2, EACEA 18/2015 ddl1&2.

U 2016. godini, kada su srpski nezavisni producenti prvi put obavješteni da mogu da konkurišu za *MEDIA* sredstva, na konkursu za podršku pojedinačnim projektima, nijedan hrvatski i bugarski dokumentarni film nije podržan, ali je podržan srpski dokumentarni film *Dosije Labudović*, rediteljke Mile Turajlić, u produkciji *Dribbling Pictures*, sredstvima za razvoj pojedinačnog projekta, sa 25.000 evra; pritom valja napomenuti da je bugarskih dokumentarnih filmova prijavljenih na konkurs bilo čak šest, hrvatskih jedan, a srpskih tri. Time se učinak srpskih dokumentarnih projekata na *MEDIA* konkursima za razvoj pojedinačnih projekata u okviru programa *Kreativna Evropa*, već na samom početku izjednačio sa prosečnim učinkom Hrvatske, a predstavlja dvostruko veću uspešnost od bugarskih projekata. Ovakav zaključak se sam nameće pošto je ukupan broj prijavljivanih bugarskih dokumentarnih projekata na *MEDIA* konkurs za razvoj pojedinačnih projekata u okviru podprograma *Kreativna Evropa* u periodu od 2014. godine do 2016. godine bio dvadeset tri projekta, od čega su podržana samo tri; a iz Hrvatske, od ukupno prijavljivanih dvanaest dokumentarnih projekata, na iste konkurse i u istom periodu, podržano je pet; dok je Srbija već u startu postigla učinak od 33%.

Producent koji želi da konkuriše za ova sredstva mora da ispunjava određene uslove, kao što su: da producentska kuća u trenutku konkurisanja postoji kao pravno lice najmanje godinu dana, da mogu dokazati prethodno iskustvo na razvoju i produkciji međunarodnih projekata, da su u prethodne dve godine realizovali filmski projekat koji je komercijalno bio distribuiran, da će minimalno trajanje dokumentarnog filma da bude 50 minuta ako se radi o produkciji za televiziju i digitalne platforme, odnosno 60 minuta kada se navede da se radi o bioskopskom filmu, te da snimanje filma počinje tek po isteku osmog meseca od dana podnošenja prijave na konkurs. Podrška je uvek usmerena prvenstveno na projekte koji pored visokog umetničkog kvaliteta promovišu kulturnu raznolikost, komunikaciju sa različitom evropskom i međunarodnom publikom i saradnju među audio-vizuelnim profesionalcima iz različitih zemalja.

Slede statistički pokazatelji koji se odnose na uspešnost hrvatskih, bugarskih i srpskih projekata na konkursu za davanje podrške televizijskim programima.

**Kreativna Evropa MEDIA - prijave dokumentarnih projekata po zemljama
Televizijski programi (TV Programming)**

2016

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

(drugi poziv²⁶¹)

BG	/	/	/
HR	/	/	/
RS	1	1	100%

(prvi poziv²⁶²)

BG	/	/	/
HR	/	/	/
RS	/	/	/

2015

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

(drugi poziv²⁶³)

BG	/	/	/
HR	/	/	/
RS	/	/	/

(prvi poziv²⁶⁴)

BG	/	/	/
HR	/	/	/
RS	/	/	/

²⁶¹ EACEA 21/2015, ddl2; https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications_received_by_country_tv-2016-2.pdf; pristupljeno 28.10.2016.

²⁶² EACEA 21/2015, ddl1; https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications_received_by_country_tv_2016_round_1.pdf; pristupljeno 28.10.2016

²⁶³ EACEA 24/2014, ddl2; https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications_received_by_country_tv_24.2014_dl2_1.pdf; pristupljeno 28.10.2016.

²⁶⁴ EACEA 24/2014, ddl1; https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/creative-europe_tv_programming_eacea-24-2014_applications_received_by_country.en_.pdf; pri. 28.10.2016.

2014

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

(drugi poziv²⁶⁵)

BG	1	1	100%
----	---	---	------

HR	/	/	/
----	---	---	---

RS	/	/	/
----	---	---	---

(prvi poziv²⁶⁶)

BG	/	/	/
----	---	---	---

HR	/	/	/
----	---	---	---

RS	/	/	/
----	---	---	---

UKUPNO Televizijski programi (dokumentarni projekti) 2014-2016²⁶⁷

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

BG	1	1	100%
----	---	---	------

HR	/	/	/
----	---	---	---

RS	1	1	100%
----	---	---	------

²⁶⁵ EAC S24/2013, ddl2; <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/documents/applications-received-by-country-tv-2014-dl2.pdf>; pristupljeno 27.10.2016.

²⁶⁶ EAC S24/2013, ddl1; <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/tv-applications-by-country-dl-28-02-14.pdf>; pristupljeno 28.10.2016.

²⁶⁷ S24/2013 ddl1&2, EACEA 24/2014 ddl1&2, EACEA 21/2015 ddl1&2.

Možda je još od većeg značaja činjenica da je dokumentarni film *Slatko od ništa*, reditelja Borisa Mitića, u produkciji *Dribbling Pictures*, već u prvom pozivu srpskim producentima za podršku televizijskim programima uspeo da dobije sredstva, kada se zna da se sredstva dodeljuju samo onim projektima koji u fazi produkcije uspeju da pobude veliku pažnju evropskih televizijskih emitera. Od pokretanja *MEDIA podprograma* u okviru programa *Kreativna Evropa*, samo jedan bugarski projekat je uspeo da postigne isto, ali nijedan hrvatski projekat, iako se po ovom konkursu mogu dobiti znatno veća sredstva nego na konkursu za razvoj pojedinačnih projekata.

Neophodno je priložiti dokaz da bar tri televizijska emitera učestvuju u finansiranju konkretnog projekta, i da je već pola od ukupnog budžeta obezbeđeno dobro razrađenim finansijskim planom. Ovde treba skrenuti pažnju na uslov da po ugovoru koji nezavisni producent sklapa sa televizijskim emiterima, pravo na prikazivanje programa (TV licenca) ne može biti ustupljena na više od sedam godina, kada je reč o predkupovini prava ("pre-buy"), ili na više od deset godina kada se radi o koprodukcijom ugovoru. U svakom slučaju televizijski emiter ne sme biti većinski koproducent projekta, niti njegovo finansijsko učešće u projektu sme prelaziti 70% ukupnih troškova dokumentarnog filma. Može se aplicirati najkasnije prvog dana snimanja, a 50% ukupnog budžeta filma mora doći iz zemalja članica *MEDIA podprograma*, dok 50% ukupnog budžeta produkcije mora da dođe iz "trećih" finansijskih izvora (kao sopstvena sredstva ili "pre-buy").

Uslovi su dosta komplikovaniji nego kod davanja podrške razvoju pojedinačnih dokumentarnih filmova. Takođe se traži "track record". Dokumentacija koja se podnosi je detaljnija i obimnija. Stepem kontrole ovih projekata je znatno viši, te je prilikom pravdanja sredstava neophodno podneti izveštaj koji se odnosi na ceo budžet (dok se kod podrške razvoju pojedinačnih projekata pravdaju samo projektovani troškovi razvoja). Međutim, podrška dokumentarnim filmovima koji se kvalifikuju kao televizijski programi može ići do 300.000 evra ili 20% od ukupnog budžeta - uzima se manji iznos (dok se kod podrške razvoju pojedinačnih projekata dodeljuje dokumentarnim filmovima 25.000 evra fiksno).

Slede statistički pokazatelji koji se odnose na uspešnost hrvatskih i bugarskih projekata na konkursu za podršku grupnim projektima (Srbija nije konkurisala).

**Kreativna Evropa MEDIA - prijave grupnih projekata po zemljama
Razvoj grupnih projekata (*Slate Project Development*)**

2016²⁶⁸

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

BG	/	/	/
HR	1	0	0%
RS	/	/	/

2015²⁶⁹

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

BG	/	/	/
HR	1	1	100%
RS	/	/	/

2014²⁷⁰

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

BG	2	2	100%
HR	1	0	0%
RS	/	/	/

UKUPNO Grupni projekti (dokumentarni, animirani i igrani) 2014-2016²⁷¹

Zemlja Prijavljenih Podržanih Uspešnost

BG	2	2	100%
HR	3	1	33%

²⁶⁸ EACEA 19/2015; https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications_received_by_country2016.pdf; pristupljeno 28.10.2016.

²⁶⁹ EACEA 18/2014; https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/eacea182014_applications_received-by-country_en.pdf; pristupljeno 28.10.2016.

²⁷⁰ EAC S30/2013; <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/documents/results-slatefunding-ddl1-eacs302013-applications-received-by-country.pdf>; pristupljeno 28.10.2016.

²⁷¹ EACEA 19/2015, EACEA 18/2014, EAC S30/2013.

Konkurs za razvoj grupnih projekata podrazumeva da nezavisni producent aplicira sa od tri do pet pojedinačnih projekata u grupi, bilo da se radi o dokumentarnim filmovima, animiranim ili igranim. Ukupan iznos podrške koja se po ovom konkursu dodeljuje može da iznosi između 70.000 evra i 200.000 evra, s tim da ako su u "paketu" samo dokumentarni projekti ukupan iznos podrške ne može da pređe 150.000 evra (odnosno između 10.000 i 60.000 evra po projektu). Kad je reč o dokumentarnim projektima koji se prijavljuju na ovaj način, takođe ne mogu biti kraćeg trajanja od 50 minuta, u slučaju da je plan da se eksploatišu prvenstveno putem digitalnih platformi i televizije, odnosno ne mogu biti kraći od 60 minuta ako se radi o bioskopskim dokumentarnim filmovima.

Producerska kuća mora da postoji najmanje tri godine pre apliciranja, te da ima odgovarajući "track record" koji podrazumeva da je u prethodnih pet godina proizvela filmski projekat koji je unazad dve godine (od objavljivanja konkursa) bio komercijalno distribuiran na međunarodnom nivou i to u tri zemlje, različite u odnosu na zemlju iz koje dolazi podnosilac projekta. A pored ostalih već navođenih uslova, treba obratiti pažnju, da je u pravilniku ovog konkursa naglašeno - da projekti treba da povećaju prisustvo producenata na međunarodnom tržištu, kao i da uvećaju njihovu sposobnost ka inovacijama i istraživanju novih tržišta i mogućnosti. Posebnu pažnju u fazi razvoja treba obratiti na strategije za marketing i distribuciju koje doprinose razvoju publike.

Ovi znatno složeniji uslovi, su razlog što se producenti ređe odlučuju na traženje podrške putem ovog konkursa. Srpski producenti još nisu izlazili na ovaj konkurs, možda i zato što je već uveliko bio raspisan u trenutku kad je Srbija ušla u *podprogram MEDIA*, pa nisu imali dovoljno vremena da se adekvatno spreme. Takođe, samo dve bugarske i tri hrvatske producerske kuće ukupno su izlazile na ove konkurse od 2014. do 2016. godine, gde je učinak Bugara bio 100%, dok je samo jedna hrvatska producerska kuća dobila podršku za svoje grupne projekte, koji pritom i nisu dokumentarni. Među bugarskim dobitnicima je organizacija *Agitprop*, čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, čiji ćemo rad analizirati u sledećem delu ovoga rada (dok je druga bugarska organizacija podržana na ovom konkursu posvećena produkciji igranih filmova).

3.3.2. *Eurimages* - program finansiranja evropskih koprodukcija

Program *Eurimages* je fokusiran na domen filma, dajući podršku filmovima raznih vrsta, trajanja preko 70 minuta, namenjenih pre svega bioskopskom prikazivanju. Sve tri zemlje, Srbija, Hrvatska i Bugarska su dugogodišnje članice ovog programa; takođe, sve tri zemlje su potpisnice *Evropske konvencije o kinematografskim koprodukcijama*²⁷² (*European Convention on Cinematographic Co-Production*, otvorene za potpisivanje 1992. godine, a stupile na snagu 1994. godine) i u sve tri zemlje je ova konvencija stupila na snagu 2004. godine. Zajedno sa već pominjanim *Pravilnikom o podršci koprodukciji dugometražnih igranih, animiranih i dokumentarnih filmova* predstavlja ključna dokumenta kojima se regulišu formalne evropske koprodukcije koje se obraćaju za pomoć *Eurimages*-u.

Pritom, iako ćemo se shodno predmetu našeg istraživanja skoncentrisati na program podrške evropskim koprodukcijama, važno je znati da *Eurimages* sprovodi i programe podrške:

- bioskopskoj distribuciji;
- bioskopskim repertoarima, i
- nabavci digitalne opreme za bioskope²⁷³.

Time se dodatno ističe karakter *Eurimages* kao filmskog fonda, u smislu produkcije takozvanih bioskopskih filmova, naspram *MEDIA* fonda, namenjenog podsticanju, takođe, i televizijskih sadržaja. Drugo, samim tim je opravdano naglasak *Eurimages*-a na fazi produkcije, koja je najčešće i najskuplja faza u realizaciji bioskopskog projekta, za razliku od faze razvoja, koju stimuliše *MEDIA* program, ili konkursa namenjenih stvaranju publike, nastojeći da na taj način pomogne projektima da blagovremeno dođu do prikazivača/emitera i publike, što filmovima koji ne ulaze u redovnu bioskopsku distribuciju može biti *a priori* problem.

²⁷² www.fcs.rs/app/05evropska.pdf; pristupljeno 17.09.2016.

²⁷³ Retki su vlasnici bioskopa u Srbiji koji su uspeali da iskoriste ovu pogodnost. U vreme izbora direktora Filmskog centra Srbije bilo je najavljeno da će se pitanju digitalizacije bioskopa pristupiti sistemski. Još uvek ništa po tom pitanju nije urađeno. Od 2017. godine *Eurimages* ukida ovu vrstu konkursa. Prim. aut.

Eurimages primenjuje vrlo striktna produkciona pravila, precizno definišući procentualni odnos koproducentata u slučaju bilateralnih koprodukcija (od najviše 80% naspram najmanje 20% učešća) i multilateralnih koprodukcija (od najviše 70% naspram najmanje 10 % učešća). Pritom se traži kreativno, umetničko i tehničko učešće koproducentata, u pogledu čega se pravi izuzetak uvođenjem instituta "finansijskih koprodukcija". Objasnjavajući ovaj institut u članu 9. *Evropske konvencije o kinematografskim koprodukcijama* se kaže da:

"...a) uključuju jedan ili više manjih doprinosa koji mogu biti samo finansijski, u skladu sa ugovorom o koprodukciji, pod uslovom da svaki nacionalni udeo nije manji od 10%, niti veći od 25% troškova proizvodnje;

b) uključuju većinskog koproducenta koji daje efektivan tehnički i umetnički doprinos i zadovoljava uslove da kinematografsko delo u njegovoj zemlji bude priznato kao nacionalno delo;...²⁷⁴"

Ovo su samo ključni stavovi koji se odnose na jedno važno pitanje, tako da su u nastavku *Pravilnika* i *Konvencije* i drugi instituti i odnosi precizno definisani, kao na primer: šta se sve od dokumentacije prilaže; koji su bitni elementi koje mora da sadrži potvrda o koprodukcijском odnosu, ako se već ne prilaže ugovor; koliko učešće mora da bude potvrđeno u zemljama koproducentata u trenutku apliciranja za sredstva *Eurimages* programa; te koji se princip primenjuje na raspodelu sredstava koproducentima, odnosno povraćaja novca u fond, sa napomenom da "*Iznos podrške se mora vratiti, od prvog evra, iz neto priznanice svakog učestvujućeg producenta...*"²⁷⁵, što govori o shvatanju filma kao robe koja ostvaruje prihod na tržištu, a kako primećujemo, za šta se još na domaćim tržištima Srbije, Hrvatske i Bugarske nisu stvorili uslovi.

Takođe, *Eurimages* predviđa bodovni sistem kojim se:

1. jedno kinematografsko delo kvalifikuje kao evropsko;
2. zatim procenjuje na osnovu umetničkih kriterijuma;
3. da bi se na kraju izvela procena produkcijske izvodljivosti istog projekta.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Član 7.1.1. *Pravilnika o podršci koprodukciji dugometražnih igranih, animiranih i dokumentarnih filmova*. www.fcs.rs/app/podrška_koprodukcijama_pravilnik.pdf; pristupljeno 20.09.2016.

Procena kvalifikacije dela kao evropskog se vrši za slučaj da deo autorske ekipe i filmskih radnika nije iz zemalja koje su aktivni članovi *Eurimages* programa, na osnovu obračunatih bodova koji se članovima ekipe dodeljuju, kao uostalom i lokacijama na kojima se snima i vrši postprodukcija, a sve to u odnosu na broj snimajućih dana. U vezi sa tim u članu 1.6.3.²⁷⁶ *Pravilnika* je navedeno:

"U slučaju dokumentarnih projekata, evropska priroda projekta se određuje na osnovu sledećeg sistema bodovanja. Projekat mora da dobije najmanje 50% od ukupnog broja poena:

Režiser 3

Scenarista 2

Kamerman 2

Montažer 2

Lokacija snimanja 2

Lokacija postprodukcije 2

Istraživač 1

Kompozitor 1

Inženjer zvuka 1."

Umetnička procena projekta se, najgrublje rečeno, procenjuje u odnosu na kvalitet i stepen razrade scenarija i očekivanih doprinosa kreativnog tima. Procena produkcijske izvodljivosti istog projekta se određuje na osnovu: stepena finansijske konzistentnosti; stepena potvrđenog finansiranja (za ova sredstva je moguće aplicirati tek kad je potvrđeno 50% sredstava iz zemlje svakog koproducenta); potencijala za festivalsku i drugu distribuciju i ostvarenje dobre komunikacije sa publikom itd. Kad se sve ovo uzme u obzir postaje jasna složenost celog procesa apliciranja, u toku kojeg se od mnogih definisanih pravila predviđaju i izuzeci. Oni se takođe precizno definišu, a rezultat toga je da se producenti dokumentarnih filmova iz Srbije, Hrvatske i Bugarske, retko prijavljuju na konkurse *Eurimages* programa za evropske koprodukcije. Takođe, ovo je razlog što su samo pojedine producenatske kuće u zatvarnju svoje finansijske konstrukcije mogle da računaju na *Eurimages* fond, u prilog čemu govore obrađeni statistički pokazatelji (u nastavku).

²⁷⁶ *Ibid.*

Godina	Evropske koprodukcije		Dokumentarni		RS	HR	BG
	€	Br. filmova	€	Br. filmova			
2016	17.378.494	71	669.000	8			
2015	22.619.895	92	1.082.000	10			
2014	22.234.000	74	635.000	5			
2013	22.520.000	72	1.070.000	8	1	1*	
2012	21.710.000	68	270.000	3			
2011	22.350.000	72	130.000	2			
2010	16.450.000	56	510.000	5			1
2009	19.460.000	55	1.030.000	6			
2008	20.200.000	57	675.000	6			1
2007	21.508.000	61	618.000	6			
2006	19.265.500	56	475.000	2			
2005	19.536.145	61	332.145	4	1		1*
2004	19.541.594	55	555.000	5			
UKUPNO	Podržanih filmova		Dokumentarnih		RS	HR	BG
2004-2016	850		70		2	1*	2+1*

*manjinska koprodukcija

2013

***Druga strana svega*, red. Mila Turajlić**

Dodeljena suma: 50.000 evra

Koproducenti: *Dribbling Pictures* (RS), *Survivance* (FR)

RS: većinski koproducent

***Houston, imamo problem*, red. Žiga Virč**

Dodeljena suma: 80.000 evra

Koproducenti: *Studio Virč* (SL), *Nukleus Film* (HR)

HR: manjinski koproducent

2010

***The Polish Plumber*, red. Boris Despodov**

Dodeljena suma: 70.000 evra

Koproducenti: *Agitprop* (BG), *Looplinefilm* (IE)

BG: većinski koproducent

2008

***Europolis, The Town of the Delta*, red. Kostadin Bonev**

Dodeljena suma: 30.000 evra

Koproducenti: *Two and a Half Films* (BG); *Enkidu Film* (AT)

BG: većinski koproducent

2005

***Fantom*, red. Jovan Todorović**

Dodeljena suma: 80.000 evra

Koprod: *Emote Productions* (CS), *Tivoli-filmproductions* (HU), *FX Camera*(BG)

CS*: većinski koproducent; BG: manjinski koproducent

*CS je skraćena za *državnu zajednicu Srbija i Crna Goru*, a pošto je producerska kuća *Emote Productions* iz Beograda, u tabelarnom prikazu se film vodi kao srpski.

Prvo, na osnovu statističkih pokazatelja primećuje se da *Eurimages* program podržava veliki broj raznorodnih filmova, od kojih dokumentarni projekti predstavljaju manje od 10% ukupnog broja od 2004. do 2016. godine. Od pristupanja *Eurimages* programu do danas, dva srpska producenta su koristila sredstva iz ovog fonda da realizuju svoje koproducentske dokumentarne projekte. Reč je producentkim kućama *Dribbling Pictures*, koja stoji iz projekta *Druga strana svega*, rediteljke Mile Turajlić, i *Emote Productions*, koja je razvijala projekat *Fantom*²⁷⁷ kao dokumentarni, da bi ga na kraju zapravo realizovala kao igrano-dokumentarni film. Slična situacija je sa Bugarskom koja je kroz program *Eurimages* ostvarila podršku za dva projekta na kojima se bugarski producenti vode kao većinski, dok se na projektu *Fantom* jedan bugarski koproducent vodi kao manjinski. Hrvatski *Nulkeus Film* je manjinski koproducent projekta *Hjuston, imamo problem*, koji je realizovan uz pomoć *Eurimages*-a, u koprodukciji sa Slovincima, a koji se kao veliki filmski hit još uvek prikazuje po bioskopima i festivalima.

Drugo, imajući u vidu da učešće *Eurimages*-a u ukupnom budžetu filma ne može da pređe 17%, a na osnovu dodeljene sume izabranim projektima, zaključujemo da bi najniži ukupno projektovani budžet ovih filmova bio malo viši od 175.000 evra (kad je dodeljena suma iznosila 30.000 evra); odnosno, za najskuplje od ovih filmova, najniže projektovani budžet iznosio bi nešto više od 470.000 evra (kad je dodeljena suma iznosila 80.000 evra). Kako se budžeti ovog raspona smatraju visokim za uslove produkcije dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj u istraživanom periodu, zaključujemo da je ovaj finansijski izvor bio izuzetno značajan za dokumentarne filmove²⁷⁸, pogotovo kad se radi o skupljim filmovima, u vreme dok producentima sa naših prostora još nije bio dostupan *MEDIA (pod)program*.

²⁷⁷ *Fantom* je radni naslov filma koji se u srpskim bioskopima i na televiziji prikazivao pod naslovom *Beogradski fantom*, reditelja Jovana Todorovića, i koji je na kraju realizovan kao igrano-dokumentarni film. Prim. aut.

²⁷⁸ U daljim istraživanjima imalo bi smisla doći do preciznih pokazatelja, odnosa, troškova plaćanja nacionalne članarine ovom fondu, sa odnosom povučenih sredstava u određenom vremenskom periodu. Prim. aut.

Treće, uzimajući u obzir prethodno rečeno, praksa je pokazala da *Eurimages* podržava dokumentarne projekte sa prostora Jugoistočne Evrope, za koje očekuje da će imati odgovarajući komercijalni efekat, u smislu finansijske isplativosti. Ovakav zaključak izvodimo na osnovu uzimanja u obzir propisanog pravila članom 8.3.1. prema kome "*Finansijska podrška Eurimagesa će biti otkazana u slučaju da film nije završen ili prikazan u bioskopima u svakoj državi koja učestvuje u koprodukciji u vremenskom roku zdatom ugovorom o pružanju usluge.*"²⁷⁹ To znači da *Eurimages*, između ostalog, očekuje od filmova kojima daje pozajmice da ostvare prihod na bioskopskim blagajnama na više teritorija da bi, uostalom, pozajmljeni novac mogao biti vraćen u fond. Naravno, ciljevi *Eurimages* programa nisu isključivo lukrativni - podržavanjem evropskih koprodukcija i bioskopa podržavaju se, uopšteno rečeno, evropska kinematografija, kultura i publika.

3.4. Međunarodno tržište dokumentarnih filmova i shvatanje filma kao robe

Gledano sa aspekta teorije, principi izbora projekata međunarodnih programa koje smo podvrgli kraćoj analizi, nalaze utemeljenje u Behlinovom (*Peter Bächlin*) shvatanju filma kao robe. Peter Behlin se u svojoj istoimenoj knjizi, *Film kao roba*, fokusira na ekonomiku filma, kao tržište masovnih proizvoda za masu potrošača, sličnih potreba koje tim proizvodom treba zadovoljiti. Razne privredne i trgovačke operacije koje se nameću u procesu produkcije i potrošnje vidi kao faktore oblikovanja robnog karaktera filma. To ne znači da Behlin filmu ne priznaje umetničku vrednost, nego da ističe njegovu dvojnost, u smislu umetničke i robne dimenzije, kao i njegovu kompleksnost, u smislu osetljivosti filmske produkcije.

Ukazivanje na ovu vezu ne treba da čudi, jer su tehnološkim razvojem (pre svega, razvojem televizije i inetneta) i generalno digitalizacijom medija počela da se

²⁷⁹ www.fcs.rs/app/podrska_koprodukcijama_pravilnik.pdf; pristupljeno 12.09.2016.

primenjuju nova pravila na audio-vizuelnom tržištu. Komunikaciono-informacioni sistem se globalizuje, a "Izvoz programa više se ne smatra neobaveznim dodatkom – koji samo potvrđuje kvalitet ... – već veoma važnim delom finansijskog pokriva ..."²⁸⁰. S tim u vezi, i međunarodno tržište dokumentarnih filmova od 1990-ih postaje sve organizovanije. Međunarodna selekcija projekata dokumentarnih filmova kreće još od faze razvoja, ne samo kroz fondove i sistem finansiranja, nego jednako i kroz neformalne edukativne programe i radionice namenjene razvoju projekata, festivale i tek na kraju markete i distribuciju čija osnovna svrha i jeste trgovina filmovima, a koji okupljaju na jednom mestu producente, prikazivače/emitere, prodajne zastupnike, programere, autore i druge. Ovo je uostalom postala i preka potreba kada se ima u vidu podatak da je procena da se godišnje snimi oko 10.000 dokumentarnih filmova²⁸¹.

U cilju finansijske racionalizacije visokih troškova filmske produkcije, pri koncipiranju filmskih projekata kao robe za internacionalnu publiku, po Behlinu, neophodno je uspostavljanje kontrole "proizvodnih" i "prodajnih" (odnosno kako ih još zove: "potrošačkih" ili "tržišnih") rizika²⁸². Razloge "proizvodnog rizika" nalazi u samom karakteru filmske produkcije, zbog njene zavisnosti od doprinosa umetničkih i tehničkih saradnika; zatim, u gubitku dela kapitala za slučaj da film ne bude dovršen; i kao treći razlog ističe da su troškovi izmene filma toliko veliki da su vrlo retki slučajevi da se jednom iznet film na tržište dodatno menja. Tržišni rizik dovodi u vezu, pre svega, sa ideološkim, političkim, verskim i etičkim stavovima publike, koji nisu jedinstveni, odnosno koji se razlikuju od teritorije do teritorije, smatrajući da film svojom intelektualnom sadržinom uspostavlja komunikacijski most sa publikom. Behlin pominje i trgovačke mere kontrole (uvoz i izvoz) i mere cenzure (zabrane), kao i druge različite faktore potrošačkog, odnosno prodajnog rizika, poput vremenskih prilika, dnevno-političkih turbulencija, niskog životnog standarda, ratova, aktivnosti konkurencije i dr.

²⁸⁰ Paterson, Ričard, *Televizija: Skica za analizu savremene televizije*, objavljeno knjizi koju su priredili Brigs, Adam; Kobli, Pol, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005, str. 219

²⁸¹ www.sff.ba; pristupljeno 20.08.2010.

²⁸² Behlin, Peter, *Film kao roba*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002, str. 84-85

Stoga, zastupajući tezu da je za nivelisanje pobrojanih rizika ključno da se filmskoj produkciji pristupa organizovano, sugeriše²⁸³ standardizaciju procesa filmske proizvodnje i smanjenje prodajnih rizika oslanjanjem na:

- već poznate autore i producente koji su se pokazali kao uspešni,
- tematska ograničavanja na određena područja, i
- marketinšku aktivnost.

Slično tome govore i domaći teoretičari Milena Dragičević Šešić i Branimir Stojković kada objašnjavaju da se profit u serijskoj proizvodnji ostvaruje tek nakon valorizacije proizvoda posredstvom tržišta, a naglašavajući da se radi o proizvodnji za nepoznatog krajnjeg korisnika/potrošača²⁸⁴. Ovo pogađa i filmsku produkciju, koja razvija specifične mehanizme prevazilaženja ovakvih očekivanih tržišnih izazova. U vezi sa tim su sledeći navodi iz Behlinove pomenute knjige: "*Između intelektualnih potreba publike u različitim zemljama ima razlika, nastalih, uglavnom, zbog različitih životnih uslova. (...) Filmska proizvodnja vodi računa o političkom i socijalnom sistemu, o razlikama u rasi, veri, o navikama i običajima, i tako intelektualno nivelira robu koja se zove film i daje joj međunarodnu upotrebnu vrednost.*"²⁸⁵ I dalje dodaje: "*U zemljama koje imaju slabiju proizvodnju upotrebna vrednost može počivati na iskorišćavanju nacionalnih osobenosti...*"²⁸⁶, još s tim u vezi dovodimo i "*Politička, socijalna i inetelektualna pitanja današnjeg društva prikazuju se u filmovima najradije pod koprenom neke istorijske teme*"²⁸⁷.

Vratimo li se na početak, jasno uviđamo vezu između principa koje međunarodni programi primenjuju prilikom izbora programa i navedenih teorijskih stavova, bilo da govorimo o programu *Eurimages* ili *MEDIA*. Zapravo *Eurimages* je u ovom pogledu još profilisaniji. Od ukupno pet podržanih dokumentarnih filmova na konkursima za evropske koprodukcije *Eurimages*-a iz Srbije, Hrvatske i Bugarske, čak tri, svaki na

²⁸³ *Ibid.*, str. 142

²⁸⁴ Dagićević Šešić, Milena, Stojković, Branimir, *Kultura: menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, 2011, str. 260

²⁸⁵ Behlin, Peter, *Film kao roba*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002, str. 155-156

²⁸⁶ *Ibid.*, str 156

²⁸⁷ *Ibid.*

svoj način, obrađuju širokoj publici interesantan istorijski period između *Drugog svetskog rata* i ulaska u tranziciju, koji se u današnje vreme čak mitologizuje, u prenaplašenom pozitivnom ili negativnom svetlu. Tako da se i *Hjuston, imamo problem*, i *Druga strana svega*, i *Fantom*, upravo u skladu sa rečenim, fokusiraju na vreme Tita, *Pokreta nesvrstanih*, socijalnog blagostanja, i ideološke zasenjenosti u bivšoj Jugoslaviji²⁸⁸; dok navedeni bugarski filmovi, kombinuju priče na teme o istorijskom nasleđu sa nacionalnim koloritom²⁸⁹ koji zapravo povlađuje predstavama (stereotipima) zapadnog društva o stanju u postkomunističkim društvima.

S obzirom da promišljanje dokumentarnog filma kao robe, u daljem tekstu navodi na detaljniju analizu segmenata tržišta dokumentarnih filmova (u osnovim crtama rečeno na televiziju/markete, festivale, edukativne radionice), pre nego što se skoncentrišemo na taj deo, koristimo ovu priliku da potkrepimo navod da *Eurimages* nastoji da minimalizuje rizik svojih investicija, davanjem podrške poznatim autorima i producentima. To je bio slučaj sa sve tri producerske kuće podržane na ovom konkursu (koje važe za producerske kuće čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova), na osnovu prethodnih uspešnih projekata koji su ih u svetu dokumentarnog filma proslavili, *Dribbling Pictures*, *Nukleus Film* i *Agitprop*. Isti je slučaj i sa nekim od podržanih rediteljskih imena, od kojih izdvajamo rediteljku Milu Turajlić, pošto su njeni projekti podržani od strane komisija oba fonda, i *Eurimages-a* i *MEDIA*, a koja je istovremeno autorka filma *Cinema Komunisto*, koji je imao uspešnu i bioskopsku i televizijsku distribuciju u Evropi.

Ovo istovremeno predstavlja uvod u sledeću analizu, segmenata tržišta dokumentarnih filmova.

²⁸⁸ Sličan slučaj je sa projektom Mile Turajlić, *Dosije Labudović*, u produkciji *Dribbling Pictures*, koji je dobio podršku za razvoj pojedinačnih projekata podprograma *MEDIA*.

²⁸⁹ Izuzetak je projekat *Slatko od ništa*, Borisa Mitića, u produkciji *Dribbling Pictures*, kroz prezentaciju kojeg se provlači ludička osobenost našeg nacionalnog prostora, ali koji se istovremeno koncentriše na filozofsku temu.

3.5. Perspektive produkcije dokumentarnih filmova u saradnji sa savremenom televizijom

Istorijsko-teorijskom analizom, na drugom mestu u ovom istraživanju, već smo utvrdili da je odnos dokumentarnog filma i televizije prožet antagonizmima, koji su se u različitim periodima manifestovali kroz odnos bliže ili udaljenije saradnje. Stvaranjem ideje o jedinstvenom evropskom audio-vizuelnom tržištu, došlo je do novog zbližavanja iz obostranih interesa. Vertikalno orijentisani televizijski konglomerati - "*Kompanije koje obavljaju svoju delatnost u različitim delovima vrednosti*"²⁹⁰ "...", zasnovani na "*...integraciji koja je omogućavala da se realizacija programa odvija unutar jedne radio-difuzne organizacije*"²⁹¹ "...", u smislu samodovoljnosti u organizaciji procesa proizvodnje programa, prikazivanja²⁹² i prenosa²⁹³, na globalnom tržištu se transformišu u pravcu veće poslovne specijalizacije, u organizacije koje kupuju deo programa na tržištu, ili koproduciraju zajedno sa nezavisnim producentima²⁹⁴.

Pored razloga finansijske opravdanosti i namere da se ostvari veća dobit, ovo je posledica i zahteva da se u televizijskom programu obezbedi pristup novim glasovima javnosti, zbog čega se u programu (javnih servisa) propisuje kvota programa koja mora da se obezbedi od nezavisnih produkcija. S tim u vezi, jedan od najpopularnijih

²⁹⁰ Paterson, Ričard, *Televizija: Skica za analizu savremene televizije*, objavljeno u knjizi koju su priredili Brigs, Adam; Kobli, Pol, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005, str. 209

²⁹¹ *Ibid.*, str. 217

²⁹² Misli se na prikazivanje u smislu televizijskog emitovanja ("broadcasting"). Prim. aut.

²⁹³ Misli se na prenos u smislu televizijske distribucije signala ("transmission"). Prim. aut.

²⁹⁴ Prema *Zakonu o elektronskim medijima* (Sl. glasnik RS, br. 83/2014) u članu 4. (Značenje pojedinih izraza), u stavu 25. se definiše "*...nezavisni producent je fizičko ili pravno lice koje je registrovano za proizvodnju audio i audio-vizuelnih dela i ima sedište u Republici Srbij ili državi članici Evropske unije ili drugoj evropskoj državi koja je potpisnica međunarodnog ugovora koji obavezuje Republiku Srbiju, i koja nije povezani učesnik na tržištu sa pružaocem medijske usluge u smislu zakona kojim se uređuje zaštita konkurencije...*". www.parlament.gov.rs/upload/archive/files/lat/pdf/zakoni/2014/2512-14Lat.pdf; pristupljeno

22.08.2016.

primera takvog slučaja, koji govori o efektima koje ovakva mera može da ima na razvoj nezavisnih produkcija, je primer britanskog audio-vizuelnog tržišta, kada je 1980-ih novo-osnovani *Kanal 4 (Channel 4, 1981)* dobio obavezu da kupuje program od nezavisnih produkcija, što se kasnije proširilo i na druge televizijske emitere u nacionalnim okvirima, a što je dovelo, samo u prvih desetak godina sprovođenja ovakve mere, do stvaranja "...više od 1.000 nezavisnih produkcionih kuća/ kompanija, od kojih su većina veoma mala preduzeća, koja vode ljudi koji na ovaj način dolaze do posla²⁹⁵ ...".

Primenom ovakvih mera, u razvijenim zemljama Evrope, u vreme kada video tehnika postaje sve pristupačnija i jeftinija, u istorijskom trenutku evropskog ujedinjenja²⁹⁶, i preke potrebe ljudi za dugom sputavanom razmenom između kapitalističkih i komunističkih zemalja, autora i publike, nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, dobija novi polet prikazivanjem u okviru niza festivala, od kojih smo već pominjali *IDFA* (kojem ćemo u daljem tekstu posvetiti posebnu pažnju), ali i u zasebnim terminima najznačajnijih televizija u Evropi, koje ćemo na ovom mestu pokušati da obuhvatimo. Uostalom, kao što smo već iz prethodnih analiza videli, prikazivanjem dokumentarnih filmova na televiziji, istovremeno se zadovoljavaju potrebe televizije za informisanjem, edukacijom i zabavom gledališta, zbog čega se u kratkom roku uspostavlja organizovana i intenzivna saradnja između eksternih nezavisnih produkcija i televizija.

U uslovima konkurencije, i sve većih produkcionih zahteva, od značaja za obe strane, televizije postaju glavni finansijeri dokumentarnih filmova, a festivali mesta okupljanja, doduše i dalje velikog broja sitnih aktera, narastajuće industrije dokumentarnog filma. Stihijski susreti jednih sa drugima, premeštaju se iz javnog festivalskog ambijenta u posebne prostore namenjene okupljanju aktera industrije, kao dela pratećih aktivnosti festivala, tako stvarajući markete, forume, videoteke i radionice, putem kojih se projekti i čitavi autorski opusi kontinuirano prate. Televizije ovakav pristup stavlja u poziciju kontrole nad produkcijom filmova ove vrste, koji se

²⁹⁵ Paterson, Ričard, *Televizija: Skica za analizu savremene televizije*, objavljeno knjizi koju su priredili Brigs, Adam; Kobli, Pol, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005, str. 209

²⁹⁶ Misli se na podeljnost koja je vladala do pada Berlinskog zida. Prim. aut.

najčešće realizuju samo na osnovu tritmenta ("treatment"), zbog čega je izuzetno duga neizvesnost šta će biti krajnji proizvod. Mada, ovo autorima omogućava da već u fazi razvoja i produkcije, obezbede potrebne izvore finansiranja, ustupajući pravo na prikazivanje filma na određenoj teritoriji ili teritorijama, kao ekskluzivno ili ne-ekskluzivno, za dogovoreni vremenski period, za određeni broj prikazivanja, na preciziranom jeziku, i na određen način, kao na primer putem zemaljskog, satelitskog ili kablovskog prenosa.

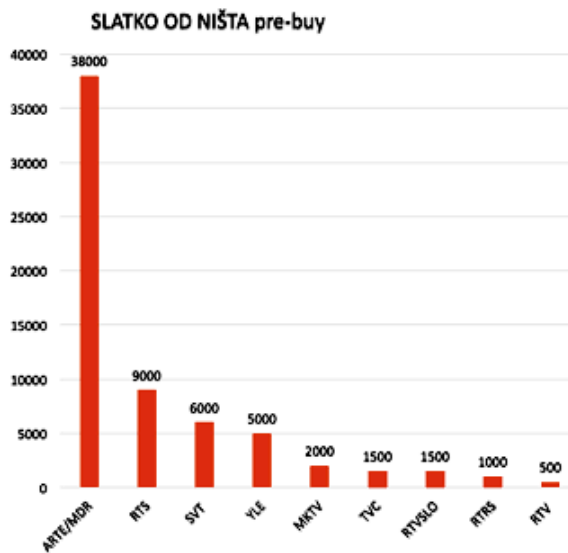
Pravne garancije postignutih dogovora se stepenuju, kao pisma interesovanja (*Letter of Interest*) i pisma o namerama (*Letter of Commitment*), pisane potvrde (*Memo Deal*) ili različite vrste ugovora (*Agreement*), za predkupovine/prodaje prava ("pre-buy"), koprodukcije ("co-production") i kupovine ("aquisition"). Različiti ugovorni odnosi različito se vrednuju, mada, ako se generalizuje, zaključak je da se najbolje plaćaju ulaganja televizija u koprodukcije, jer sklapanjem ovakvih ugovornih odnosa televizije dobijaju pravo uredničkih izmena na verzijama filma, kao i pravo da utiču na druge kreativno-produkcionne elemente projekta, kao što je spisak lica koja se potpisuju u špici. Za razliku od toga, ugovorom o predkupovini, producent nije uslovljen ustupanjem dela kreativne kontrole nad projektom, a ugovorna suma je dosta niža nego kod koprodukcionih ugovora, ali isto tako, dosta viša nego kod ugovora o prodaji unapred. Po ugovoru o predkupovini naziv televizijskog emitera, takođe, može da se pojavi na najavnoj ili odjavnoj špici filma, sa tekstom "u saradnji sa" ("in association with"), dok ispred naziva koproducenta obično piše "u koprodukciji sa" ("in co-production with"). Po ugovoru o kupovini ne dobija se pravo na navođenje zasluga u špici filma.

Nepouzdanost svih pomenutih pravnih garancija ogleda se u sledećim uobičajenim konstatacijama u ovakvim dokumentima, da će se odluka o davanju podrške određenom projektu doneti, tek kada producent priloži konačan budžet, finansijski plan i detaljan opis projekta, ili pak u zavisnosti od stepena zadovoljenja grubom verzijom filma uređivačke politike televizije. Na taj način televizije, zapravo, nastoje da odgode trenutak pravnog obavezivanja i plaćanja producentskoj kući, i to za slučaj da, na primer, ne budu zadovoljne snimljenim i montiranim materijalom, ili da dođe do bitnih promena u njihovoj programskoj koncepciji, uređivačkoj politici i

ukupnim medijskim prioritetima i finansijskim mogućnostima. Ovim se svi dogovori relativizuju, tako da bi bilo legitimno postaviti pitanje svrsishodnosti ovakve pravne regulative. Međutim, kada se uzme u obzir da ove garancije, svaka na svoj način, donose bodove pri fondovskom razmatranju projekata i formiranja ocene komisije o produkcijskoj izvodljivosti projekta, cela stvar postaje opravdana. To, s jedne strane, daje prednost projektu u odnosu na druge projekte sličnih umetničkih kvaliteta kada se producent obraća fondovima za finansijsku pomoć, a s druge strane, čini iste projekte dodatno rizičnim, pogotovo kad se uzme u obzir Behlinovo teorijsko razmatranje proizvodnih rizika u dokumentarnom filmu, te konstatacija da se jednom iznet film na tržište teško menja, odnosno da nije nemoguće, ali košta. Kad producent čini određeno ulaganje u produkciju dokumentarnog filma, na primer putem namenskih bankarskih kredita, nadajući se da će kasnije da zatvori finansijsku konstrukciju realizacijom u ovim pismima ili ugovorima predviđenim novcem, a ne uspe da ostvari svoje potraživanje, gubi finansijsku likvidnost. Sve navedeno moglo bi da se ispreči kao ozbiljan problem da obe strane, televizije i nezavisne producenstke kuće, nisu prepoznale interes za saradnju, tako da su primenom principa dobre prakse i pravnog instituta *bona fides*, vrlo retki slučajevi zloupotreba ovakvih odredbi.

Svi se programi kupuju u odnosu na određenu medijsku i programsku politiku televizijske organizacije, koja je određena misijom, vizijom, ciljevima i poslovnom politikom jedne televizijske organizacije. U zemljama Evrope, koje su po pitanju medijske strategije uređenije nego što je naša, tačno se zna koji program ima termin za dokumentarni film, kojeg dana, od koliko sati, u kom trajanju, te kako je taj termin imenovan, kao i po kom pravnom osnovu dokumentarni filmovi mogu da se nađu u tom terminu, koja je prosečna cena i ko je kontakt osoba koja se time bavi. Inače, cena zavisi od budžeta kojim televizija raspolaže na godišnjem nivou, te ne treba da čudi zašto se isti film, za isti način iskorišćavanja, na različitim teritorijama različito plaća. Nekad su te razlike drastične, jer neke zemlje poput Nemačke, prikazuju program na teritoriji sa velikim brojem stanovnika čija je kupovna moć, a samim tim i pretplata/taksa za javni servis, znatno veća nego u nekoj drugoj zemlji Evrope. Ovo su informacije koje kontinuirano prate i objavljuju *Evropska dokumentarna mreža* i

službe *IDFA* festivala²⁹⁷ u svojim vodičima koji izlaze na godišnjem nivou. U nastavku donosimo uporedne podatke za televizije iz nekoliko zemalja Evrope, koje su sufinansijeri dokumentarnog filma *Slatko od ništa* reditelja Borisa Mitića, u produkciji *Dribbling Pictures* iz Beograda, koji je zahvaljujući učešću televizija upravo i uspeo da dobije sredstva *MEDIA podprograma* za podršku televizijskim programima.



Deset televizijskih stanica iz cele Evrope učestvovalo je u finansiranju ovog projekta sa ukupnom sumom od 69.500 evra, i to: *Arte/MDR* iz Nemačke (38.000 evra), *TSR*²⁹⁸ iz Švajcarske (9.000 evra), *SVT* iz Švedske (6.000 evra), *YLE* iz Finske

²⁹⁷ U godišnjacima *Evropske dokumentarne mreže* se navode svi pomenuti podaci sem cene što se može dopuniti uvidom u *IDFA Industry Guide* koji izlazi svake godine uoči *IDFA* festivala. Zajedno oba dokumenta predstavljaju dva glavna praktična priručnika za profesionalce posvećene produkciji dokumentarnih filmova. Prim. aut.

²⁹⁸ U grafikonu je ova televizija označena oznakom *RTS* (što je zapravo međunarosni kod *Radio-difuznog servisa Srbije*, a ne Švajcarske), jer se ista oznaka koristi u projektnoj dokumentaciji *Dribbling Pictures*-a koja je podneta na konkurs *MEDIA podprograma* EACEA/21/2015, za podršku televizijskim programima, a iz koje se u prilogu našeg istraživanja nalazi finansijski plan projekta *Slatko od ništa*. Prim.aut.

(5.000 evra), *KRO-NCRV*²⁹⁹ iz Holandije (5.000 evra), *MKTV* iz Makedonije (2.000 evra), *TV3*³⁰⁰ iz Španije (1.500 evra), *RTVSLO* iz Slovenije (1.500 evra), *RTRS* iz Bosne i Hercegovine (1.000 evra), *RTV* iz Srbije (500 evra). Sve ugovorene sume su za ustupanje televizijske licence po ugovorima o pretprodaji prava. Najveća ugovorena suma je sa televizijom *Arte/MDR*, jer se uostalom ustupa pravo za dve vrlo velike evropske teritorije, Francusku i Nemačku. Ovo su zemlje slične ekonomske moći kao Švajcarska, Švedska i da kažemo Finska i Holandija, ali sa znatno većim brojem potencijalnih gledaoca. Sve ostale pobrojane zemlje se u odnosu na prethodno navedene, vode kao zemlje male ekonomske moći, gde svesno tu pored zemalja Jugoistočne Evrope ubrajamo i Španiju, koja je u prethodnih nekoliko godina prošla kroz period velike ekonomske krize; i Sloveniju, koja, iako razvijenija od ostalih zemalja bivše Jugoslavije, i dalje standardom kaska za nekim dugogodišnjim članicama Evropske unije.

Paralelno sa ovim primerom dajemo i primer učešća televizijskog novca u finansiranju filma *Pogrebnik*, reditelja Dragana Nikolića, u produkciji *Prababa produkcije*. U realizaciji ovog filma učestvovalo je duplo manje televizijskih stanica nego u finansiranju projekta *Slatko od ništa*, ali sa ukupnom sumom od 75.500 evra, što je više nego u filmu *Slatko od ništa*. Nemački nacionalni javni servis, *ZDF*, je podržao film sa 62.000 evra; finski nacionalni javni servis, *YLE*, sa 5.000 evra; nacionalni javni servis Slovenije, *RTVSLO*, takođe sa 5.000 evra; i norveški nacionalni javni servis, sa 3.500 evra. Na osnovu ovog primera se još bolje vidi razlika u kupovnoj moći televizija iz različitih zemalja, ali smatramo još bitnijim da se ukaže na veliku razliku između kupovne moći dve televizije iz iste zemlje, *ZDF* i *MDR*, od kojih obe isporučuju program *ARTE* televiziji, i obe imaju status javnog

²⁹⁹ U priloženom finansijskom planu *Dribbling Pictures*-a za konkurs *MEDIA podprograma* EACEA/21/2015 se ne navodi holandska televizija *KRO-NCRV*, ali kako je u međuvremenu i ona podržala projekat smatrali smo bitnim da je navedemo.

³⁰⁰ U grafikonu je ova televizija označena oznakom *TVC* (pošto se misli na televiziju Katalonije, iako je prema *IDFA Industry Guide*-u zapravo oznaka ove televizije *TV3*), jer se ista oznaka koristi u projektnoj dokumentaciji *Dribbling Pictures*-a koja je podneta na konkurs *MEDIA podprograma* EACEA/21/2015, za podršku televizijskim programima, a iz koje se u prilogu našeg istraživanja, kao što je već napomenuto, nalazi finansijski plan projekta *Slatko od ništa*.

servisa, s tim da je *ZDF* nacionalni javni servis, a *MDR* regionalni javni servis³⁰¹, što znači da ubiru pretplatu/taksu od različitog broja građana. Takođe, naglašavamo činjenicu, da je kupovna moć slovenačke televizije RTVSLO, usled ekonomske krize, u rasponu od samo nekoliko godina troduplo pala, s obzirom da je isto odeljenje otkupilo jedan srpski film za 5.000 evra 2013. godine, i drugi za 1.500 evra 2016. godine.

U periodu našeg istraživanja zapaža se učestala prisutnost nekoliko televizija na međunarodnim marketima³⁰². Iz skandinavskih zemalja tu su već pominjane *SVT* (Švedska), *YLE* (Finska), *NRK* (Norveška), ali i *DRTV* (Danska). Od centralno i zapadno-evropskih zemalja tu su *ZDF* (Nemačka), *MDR* (Nemačka), *ORF* (Austrija), *Arte G.E.I.E.* (pan-evropska), *Arte France* (Francuska), *TSR* (Švajcarska), iz Velike Britanije *Channel 4*, *BBC*, i *Al Jazeera English*, čije je centralno sedište u Katru, a koja u stvari predstavlja globalni kanal na engleskom jeziku, te pri ugovaranju televizijske licence, pre svega, kupuje prava za englesko govorno područje, a ne za pojedinu zemlju. Od južno i istočno-evropskih televizija izdvajaju se *TV3* (Španija), *RAI* (Italija) i *Al Jazeera Balkans*, koja kupuje licencu za zemlje bivše Jugoslavije, kao regionalni emiter. *RTVSLO* (Slovenija) je jedini nacionalni javni servis sa područja bivše Jugoslavije koji nastoji redovno da posećuje nekoliko najznačajnijih marketa - što znači da televizije iz Srbije, Hrvatske i Bugarske nisu aktivne na ovom polju, mada imaju dokumentarni program, o čemu će detaljnije biti reči u daljem tekstu. Iz Sjedinjenih američkih država najveće interesovanje za internacionalne dokumentarne filmove pokazuju *HBO* (SAD & Centralna Evropa) i *POV* (SAD). Na listu aktivnih treba dodati još nekoliko televizija iz najrazličitijih krajeva sveta kao što su *Yes Docu* (Izrael), *DBS* (Izrael), *NHK* (Japan) i *KBS* (Južna Koreja). Nezahvalno je da ih raspoređujemo u kategorije isključivo prema platežnoj moći, jer je za jedno

³⁰¹ *MDR* (*Mitteldeutscher Rundfunk*) je regionalni javni servis za Saksoniju, Saksoniju-Anhalt i Tiringiju. Prim. aut. Više informacija na <http://www.mdr.de/home/index.html>; pristupljeno 15.10.2016.

³⁰² Postoje i druge televizije širom sveta koje otkupljuju dokumentarne filmove na internacionalnom tržištu, a ove izdvajamo kao redovno prisutne na *IDFA Forumu*, što ukazuje da nastoje da drže korak sa savremenom produkcijom. Istraživanje se odnosi na petogodišnji period od 2011. do kraja 2015. godine. Pri istraživanju oslanjali smo se na festivalske vodiče za industry program, prvenstveno *IDFA Industry Guide*. Prim. aut.

takvo mapiranje, u slučaju da pretenduje da bude naučno, u najmanju ruku, potrebno ući u detaljniju analizu obima prava koja se pritom prenose, kao i demografske i ekonomske karakteristike stanovništva određene teritorije.

Šta će se dogoditi sa ovom saradnjom u budućnosti i na koji način će se menjati ineteresi, koji povezuju televizije i organizacije čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, ne možemo sa pouzdanošću da znamo. Primera radi, u 2016. godini britanski *Channel 4* nije učestvovao na međunarodnim pičing forumima i marketima, zbog radikalnog zaokreta u medijskoj politici i odustajanja od otkupa internacionalnih dokumentarnih filmova. Velike promene su i na *BBC*-ju, mada se stanje u medijima u Britaniji dovodi u vezu sa političkim promenama i povlačenjem iz *Evropske unije*. Međutim, i u drugim zemljama su promene u toku. Američki fond *ITVS*, do skoro otvoren za prijave projekata dokumentarnih filmova iz celog sveta, koji je podržao i tri filma iz Jugoistočne Evrope³⁰³. Specifičnost *ITVS* fonda bila je u tome što je sklapanjem ugovora o finansiranju postajao u punom značenju koproducent filma, dobijajući pravo na udeo od profita, kao i pravo distribucije filma u Sjedinjenim američkim državama, u svim medijima, od čega se pre svega navodilo pravo licence za televizije na određeni broj godina. Ovaj fond više ne raspisuje konkurse za internacionalne dokumentane filmove, a odeljenja za dokumentarni film na televizijama širom Evrope se suočavaju sa smanjenjem budžeta, ili smanjenjem broja termina za dokumentarni film.

Istovremeno sa svim pobrojanim, uticaj na promene može da ima i proces digitalizacije. Prelaskom sa analognog na digitalan³⁰⁴ način distribucije televizijskog signala otvaraju se nove mogućnosti. Zahvaljujući prednostima digitalne tehnologije, ograničenost radio-difuznog spektra, kao prirodnog bogatstva, se prevazilazi. U jedan televizijski kanal, na kome se u analognoj televiziji emituje samo jedan

³⁰³ *Kavijar konekšn* (2008), reditelja Dragana Nikolića, *Plati i ženi* (2008), reditelja Atanasa Georgieva i *Problemi sa komarcima i druge priče* (*The Mosquito Problem & Other Stories*, 2006), reditelja Andreja Paunova (*Andrey Paounov*). Prim. aut.

³⁰⁴ Digitalan (lat. *digitalis*) je pojam koji označava pripadnost prenosu podataka i računarskoj tehnologiji gde se sve informacije *enkodiraju* kao bitovi pomoću cifara 1 i 0, što odgovara postojanju (1) ili odsustvu (0) električnog signala. Vujaklija, Milan, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd, 1992, str. 214

program (računajući zvuk i teletext), smešta se više digitalnih televizijskih programa³⁰⁵, u zavisnosti od stepena kompresije (od četiri do šest, ili čak deset). Uspostavlja se postojanost kvaliteta prijemnog signala, u smislu imunosti prijemnog signala na smetnje, sa retkim greškama prijema, i reproduktivnom slikom bez refleksija na mestu prijema. Znači dostavljeni slika i zvuk³⁰⁶ dostižu visoki kvalitet, koji se ogleda i u širem formatu slike³⁰⁷, nižem nivou prijemnog signala, bržoj pretrazi teletexta³⁰⁸, hijerarhijskim³⁰⁹ načinima rada. Takođe, ceo proces emitovanja postaje ekonomičniji, jer digitalni predajnici imaju znatno veći opseg od analognih, nema gubitaka u električnoj energiji; nema potrebe za multiplekserima, za velikim smeštajnim kapacitetima i slično. Racionalnijim i efikasnijim iskorišćavanjem radio-difuznog spektra uspostavlja se šire tržište. Omogućavaju se dodatne usluge, u oblasti gaming-a, advertajzinga i obrazovanja na daljinu i interaktivnost sa gledaocima. Televizija konačno na očigledan način postaje u funkciji gledaoca čiji angažman pretpostavlja. Na interakciju gledaoca i televizije među domaćim teoretičarima medija ukazivao je Božidar Kalezić pre nego što je pružanje nelinearnih usluga bilo moguće: "*Negirati angažovanje značilo bi osporavati osnovne funkcije televizije. (...) Gledalac se intelektom stvaralački uključuje u procese realnosti i kreativno se povezuje sa promenama.*"³¹⁰ Ovo je važno, jer bogatija i raznovrsnija ponuda znači i veću konkurentnost programa. Tako dolazimo u situaciju da je tom tržištu potreban sadržaj, čime se uspostavlja dobro polazište za rast produkcije programa, uključujući i

³⁰⁵ Digitalna televizija uključuje sve vrste digitalne difuzije: televiziju visoke definicije, standardne definicije, digitalni prenos podataka i multikasting. Prim. aut.

³⁰⁶ Dobija se mogućnost zvučne slike sa okružujućom reprodukcijom, sa tri zvučnika napred, dva pozadi i jednim za reprodukciju niskih tonova (5.1). Prim. aut.

³⁰⁷ Razmera digitalne slike raste za trećinu, na 16:9, u odnosu na dotadašnju analognu sliku u razmeri 4:3. *Ibid.*

³⁰⁸ Pretraga željenih podataka postaje brža zbog veće memorije u programskom paketu. *Ibid.*

³⁰⁹ Hijerarhijsko emitovanje podrazumeva emitovanje nižeg ili višeg signala prioriteta, koji se razlikuju po kvalitetu, što se prilagođava u odnosu na dostupne uslove; dok nehijerarhijsko emitovanje, imanentno analognom prenosu, podrazumeva samo prenos jedne vrste signala, višeg ili nižeg, u zavisnosti od modulacione šeme. *Ibid.*

³¹⁰ Kalezić, Božidar, *Televizija tvrđava koja leti*, Radnički univerzitet *Radivoj Čirpanov*, Novi Sad, 1978, str. 107

dokumentarnih filmova. Pogotovo, kad se ima u vidu i druga tvrdnja istog autora da "*Pažnja televizijskog gledaoca opada srazmerno opadanju istinitosti događaja*³¹¹", gde se opet misli na istinitost iz vizure gledaoca, a ne sa aspekta teorije. U uslovima veće konkurencije, televizije ulaze u fazu organizacione krize, gde se težeći efikasnijem i ekonomičnijem poslovanju, često poseže za merama kao što su smanjenje ulaganja u program, te okretanje lakšim programskim sadržajima, za koje očekuju da će im doneti veću gledanost. "*Neki strepe da će ... nastupiti marketing u posebnoj funkciji i "emitovanje za manjine" kojim će upravljati potražnja reklamnih agencija*³¹²". Neophodan je adekvatan menadžment da jedna potencijalno pozitivna pojava, kakva je digitalizacija, ne rezultira isključivo negativnim efektima, kao što je smanjenje broja zaposlenih na televiziji ili okretanje hibridnim formatima kakvi su u "reality show" programi.

S tim u vezi, sve ovo sugeriše da digitalni šok neće uništiti tradicionalne odnose televizije i nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova, ali da će dovesti do njihovog preobražaja. Za očekivati je da će u budućnosti doći do još većeg tržišnog restrukturiranja, te da menadžment organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, treba da istražuje i razvija nove formate dokumentarnih filmova, u skladu sa nivoima tehnološkog razvoja. Već smo na drugom mestu pisali o interaktivnim i "web" dokumentarnim filmovima, a na ovom mestu dodajemo još i produkciju dokumentarnih filmova u odnosu na virtuelnu stvarnost ("virtual reality"). Jer kako kaže profesorka Aćimović "*Ako je napredak novih tehnologija dospeo dotle da se podrazumeva kloniranje primeraka ljudske vrste, logično je pretpostaviti da će vizuelni klon postati realnost u nekom novom, virtuelnom svetu*³¹³". Filmovi ove vrste još uvek su na nivou eksperimenata, ali treba imati u vidu da je pre samo deset godina izašao prvi *iPhone*, a godinu dana kasnije za njim *Android smartphon*, a onda još tri godine, pa se pojavio *iPad*. Društvene mreže su bile tek u povoju, da bi od tadašnjih pedeset miliona korisnika do danas došle na 1,79 milijardi korisnika, kada se veštačka

³¹¹ *Ibid.*, str. 151

³¹² Mek Kvin, Dejvid, *Televizija: Televizijski priručnik*, Clio, Beograd, 2000, str. 285

³¹³ Aćimović, Danica, *Dokumentarni film na televiziji - sa pozicija tematike, etike, novih tehnologija i estetike*, doktorska disertacija, FDU, Beograd, 2004, str. 215

inteligencija i veštačka stvarnost istražuju u laboratorijama³¹⁴. U svakom slučaju, promene u okruženju se odvijaju sve brže. *DVD* nosači filmova su već 2013. godine skoro u potpunosti potisnuti. Razvijena je posebna vrsta nelinearne televizijske usluge, kao što je video na zahtev ("video on demand"; u daljem tekstu: *VoD*) ili gledanje televizije unazad određen broj dana. "*Učešće u digitalnom auditorijumu kreće se od aktivnosti u utvrđenim redosledima (gledaj, potom učestvuj) ka istovremenim ali odvojenim aktivnostima (učestvuj dok gledaš), do spojenog doživljaja (gledaj i učestvuj u istoj sredini).*"³¹⁵ U cilju građenja publike (gledališta) velike televizije počinju da ulažu i u ove sfere - televizije i platforme se bore za publiku i prepliću u sferi interneta - podkastingi, multikastingi postali su novi sajber prostor plasmana dokumentarnih filmova. Sve ove činjenice vode ka novim oblicima saradnje, na koje će uticati i sociološke promene.

Zbog toga, pre nego što pređemo na dalje treba ukazati još i na činjenicu slabljenja razlika između doma, posla i kupovine u smislu stvaranja nove generacije službenika koji rade kod kuće. S tim u vezi su i prognoze Dejvida Mek Kvina da "*Za mnoge ljude informaciono društvo moglo bi da predstavlja budućnost u kojoj svega nekoliko korporacija vlada njihovim radnim i slobodnim vremenom preko video ekrana. Za te korporacije i za te kancelarijske službenike koji rade kod kuće, današnja televizija lako može postati svet sutrašnjice.*"³¹⁶ Sve ovo će sigurno biti uzimano u obzir, kada se budu određivali budući odnosi televizija i nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova, gde će i jedni i drugi, kao istovremeni akteri globalnog (i lokalnog) tržišta morati svim navedenim promenama da se prilagode.

³¹⁴ *IDFA* (štampano izdanje festivalskih novina), International Section 19/29 nov 2016, *IDFA*, Amsterdam, str. 1

³¹⁵ Mari, Dženet H., *Digitalna televizija i formati sajberdrame u razvoju*, objavljeno u knjizi koju je priredio Hartli, Džon, *Kreativne industrije*, Clio, 2007, str. 288

³¹⁶ Mek Kvin, Dejvid, *Televizija: Televizijski priručnik*, Clio, 2000, str. 290

3.6. Uloga *Internacionalnog festivala dokumentarnih filmova Amsterdam (IDFA)* u promovisanju dokumentarnih filmova

Međunarodni filmski festivali su ona vrsta kulturnih manifestacija što privlače autore, producente, kritičare, stručnjake i druge učesnike i posmatrače, kao i publiku, koja potiče iz šire kulturne zajednice. Mogu da se posmatraju i kao promoteri određenih vrednosti i znanja, ako deluju emancipatorski, i zagovaraju nove umetničke pristupe, utiču na širenje kulturnih potreba različitih socijalnih grupa i pomažu društveni rast³¹⁷. Ovo je zapravo karakteristika svih festivala koji su uspeli da se nametnu, bez obzira na to u kom kraju sveta se održavaju. Za "launchpad" festivale, na kojima je najpoželjnije da dokumentarni filmovi započnu svoj festivalski život, u periodu sprovedenog istraživanja, prema mišljenju vodećeg svetskog distributera dokumentarnih filmova, Jana Rofekampa (*Jan Rofekamp*) iz *Films Transit International* iz Kanade, smatrali su se, i još to i jesu, *Sundance* i *IDFA*. *Kanski filmski festival* i *Berlinale* distributeri dokumentarnih filmova ne preferiraju, jer smatraju da dokumentarni filmovi na ovim festivalima ostaju u senci popularnijih igranih filmova. U svakom slučaju, tržište dokumentarnih filmova je kao živi organizam, i neprestano se menja. Tako je upravo na *Berlinskom filmskom festivalu* ove godine (2016) italijanski dokumentarni film *Vatra na moru (Fuocoammare)*, reditelja Đanfranka Rosija (*Gianfranco Rossi*) dobitnik *Zlatnog medveda* za najbolji film, s tim da je isti autor, pre nekoliko godina, pobedio na *Filmskom festivalu u Veneciji* (2013) sa, takođe, dokumentarnim filmom *Sacro Gra*. Pored ovih festivala po svom značaju na području Evrope i SAD izdvajaju se kao A+ kategorije još *DokLeipzig*, *Tribeca International Film Festival* i *HotDocs*. U našem regionu prednjače *ZagrebDox* i *Thessaloniki Documentary Festival*. Zajedničko svima njima je da pored glavne festivalske delatnosti, svoj uticaj ostvaruju i kroz različite trening programe i neformalno obrazovanje, kao i kroz organizovane programe finansijske podrške producentima i autorima filmova (fondove), ali i pičinge forume i markete koji posreduju u prodaji filmova, samim tim doprinose plasmanu filmova. Za predmet

³¹⁷ <http://www.antijargon.tkh-generator.net/2010012/03/festivaliex/?lang=sr>; pristupljeno 09.09.2016.

dalje analize izabrali smo festival *IDFA* koji je za kratko vreme izrastao u najznačajniji festival dokumentarnih filmova na svetu.

Prvi *IDFA* festival, organizovan u maloj projekcionoj sali *Alpha Arthouse* bioskopa u Amsterdamu 1988. godine, predstavljao je retrospektivu sovjetskih filmova baveći se cenzurom u postkomunističkom svetu. Osnovan od strane nekolicine entuzijasta, od samog početka bazirao se na programskoj politici usmerenoj ka filmovima izuzetne kinematografske važnosti, jedinstvene autorske vizije i snažnog narativa koji osvešćuje publiku i omogućava joj spoznaju stvarnosti, dublju od one koja se vidi na ekranu. Stoga, iako su se usled tehnološkog razvoja u narednom periodu načini gledanja filmova menjali (kao uostalom organizacija festivala i načini predstavljanja i promocije filmova), kao konstanta uvek je ostajao fokus na filmske autore koji svojim dokumentarnim filmovima otvaraju značajna pitanja svakodnevice, a sa kojima mnogi izbegavaju da se suoče. Tako da je *IDFA* uprkos vremenu postala prepoznatljiva po filmovima autora osobene estetike i naročitog etičkog senzibiliteta, kao što su Verner Herzog (*Werner Herzog, Grizzly Man*, 2005), Huber Zauber (*Huber Sauber, Darwin's Nightmare*, 2004), Jov Šamir (*Yoav Shamir, Checkpoint*, 2003), Hedi Hanigmen (*Heddy Honigmann, O Amor Natural*, 1996), Majkl Mur (*Michael Moore, Bowling for Columbine*, 2002) i drugi.

Zbog zalaganja za demokratiju, socijalnu jednakost i podržavanja načela etničkog pluraliteta i prava na kulturne razlike, te zbog podjednakog promovisanja autora i filmova iz razvijenih i nerazvijenih zemalja, za ovakav koncept (koji podstiče na razumevanje drugih ljudi i različitih pogleda na život, te razvoj kritičkog mišljenja, razmenu znanja i iskustva sa stranim učesnicima), može se slobodno reći da diže ugled učesnicima, da kreira podsticajnu atmosferu za investiciona ulaganja, i da publici pruža uzbudljiv kolektivni kulturni doživljaj. S tim u vezi, svoj interes u različitim vidovima saradnje sa *IDFA* festivalom prepoznali su brojni akteri tržišta dokumentarnih filmova - autori, producenti, prodajni zastupnici, distributeri, predstavnici medija, predstavnici profesionalnih udruženja, ali i sponzori, predstavnici lokalnih vlasti, volonteri i posetioci.

Potiskivanjem korišćenja filmske trake u vreme dostupnosti znatno jeftinijeg videa, 1993. godine pokreće se prvi market u domenu dokumentarnih filmova *IDFA*

Forum, koji i danas podrazumeva najveći događaj u Evropi namenjen susretu filmskih autora i producenata, sa jedne strane, i distributera i urednika televizijskih programa, sa druge strane, u cilju predstavljanja projekata dokumentarnih filmova, pronalaženja sufinansijera za filmove i u najširem smislu rečeno - sklapanja partnerstava na realizaciji projekata dokumentarnih filmova. Projekti odabrani za *Forum* prezentuju se u različitim kategorijama u zavisnosti od faze u kojoj se projekat nalazi i kom žanru pripada. Svakako najznačajniji momenat je *Central Pitch*, u okviru kojeg producenti predstavljaju svoje projekte predstavnicima televizija, distributerima, prodajnim zastupnicima, potencijalnim koproducentima, fondovima i predstavnicima festivala. Na pičing se dospeva na osnovu dokaza o određenom procentu³¹⁸ obezbeđenog ulaganja u film, pod uslovom da je bar jedna televizijska stanica već potvrdila spremnost da kupi pravo na prikazivanje budućeg filma za svoj program za šta je minimum garancija dostava pisma o namerama, organizatorima *Foruma* na uvid, zajedno sa svom ostalom projektnom dokumentacijom. To je za producente iz zemalja u kojima televizijske stanice ne vrše otkup domaćih dokumentarnih filmova veliki problem, jer podrazumeva obezbeđivanje ovih garancija već u ranoj fazi razvoja projekta sa internacionalnog tržišta, što unapred i sa sigurnošću uključuje troškove putovanja i pripreme prezentacije koja treba da sadrži vizuelni materijal da bi uopšte moglo da se ugovori bar jedno komercijalno televizijsko prikazivanje. Ako producent dolazi iz zemlje koja nema nacionalne konkurse za podršku razvoju i istraživanju scenarija, ili razvoja projekta, to najčešće znači da mora da ulaže sopstvena sredstva. Tako producenti iz nerazvijenih zemalja, kakav je region Jugoistočne Evrope, dolaze u višestruko nepovoljniji položaj od producenata iz Zapadne Evrope, čega smo se ovde samo u kratkim crtama dotakli. Takođe se, organizuju sastanci za okruglim stolom, *Round Table Pitches*, i *Crossmedia Presentations*, sastanci jedan-na-jedan (*Face-to-Face Meetings*), što su neki osnovni formati pičinga koji se organizuju u okviru *Foruma*, s tim da se

³¹⁸ Ovaj procenat je podložan promenama. U proseku se kreće između 15% i 25% od ukupnog projektovanog budžeta filma, kao dokaz o postojanju minimalnih garancija da za projekat postoji početno interesovanje. Očekuje se da producent ovaj novac može da obezbedi iz javnih fondova. Prim. aut.

povremeno testiraju novi formati kao *Doc4CinemaMeetings (IDFA 2013)*, namenjeni promovisanju gotovih filmova koji imaju potencijal za ulazak u redovnu bioskopsku distribuciju, ili na primer *Work in Progress Screenings* (otprilike u isto vreme), za nekoliko filmova koji u fazi razvoja dobijaju feedback od grupe delegata *Forum-a* i *Docs for Sale-a*. Pored svega navedenog održavaju se svakako i pojedinačni sastanci, u toku kojih se zainteresovane strane upoznaju i razgovaraju o eventualnoj saradnji.

Market za gotove filmove zove se *Docs for Sale*, u okviru kojeg je organizovana videoteka, kojoj mogu da pristupe sva akreditovana lica za ovaj program. Okuplja više od tri stotine predstavnika televizijskih kuća, distributera i selektora drugih renomiranih filmskih festivala sa ciljem promocije, plasmana i prodaje istaknutih, uspešnih filmova u fazi distribucije. Ustanovljen 1996. godine, ovaj filmski market nudi mogućnost da producenti filmova u svakom trenutku mogu da se informišu o stepenu zainteresovanosti tržišnih aktera za otkup³¹⁹ prava na prikazivanje. Svi filmovi uvršteni u takmičarski program dobijaju automatsku mogućnost da uđu u *Docs for Sale* videoteku besplatno. O svim pregledima filmova se vode izveštaji koji su dragocen izvor informacija za producente i ostale zainteresovane strane. Od 2008. godine formiran je i "on-line" katalog sa preko 450 filmova za prodaju, sa ciljem da ovakva mogućnost olakša dalje pregovore i obezbedi širu dostupnost filmova. To praktično znači da sva lica koja plate "on-line" pristup videoteci, mogu "iz fotelje" i sa bilo koje lokacije u svetu, koja ima internet konekciju, da gledaju filmove iz ove videoteke, da "on-line" ostavljaju svoje komentare i stupe u kontakt sa subjektom koji ima prava na distribuciju dokumentarnog filma.

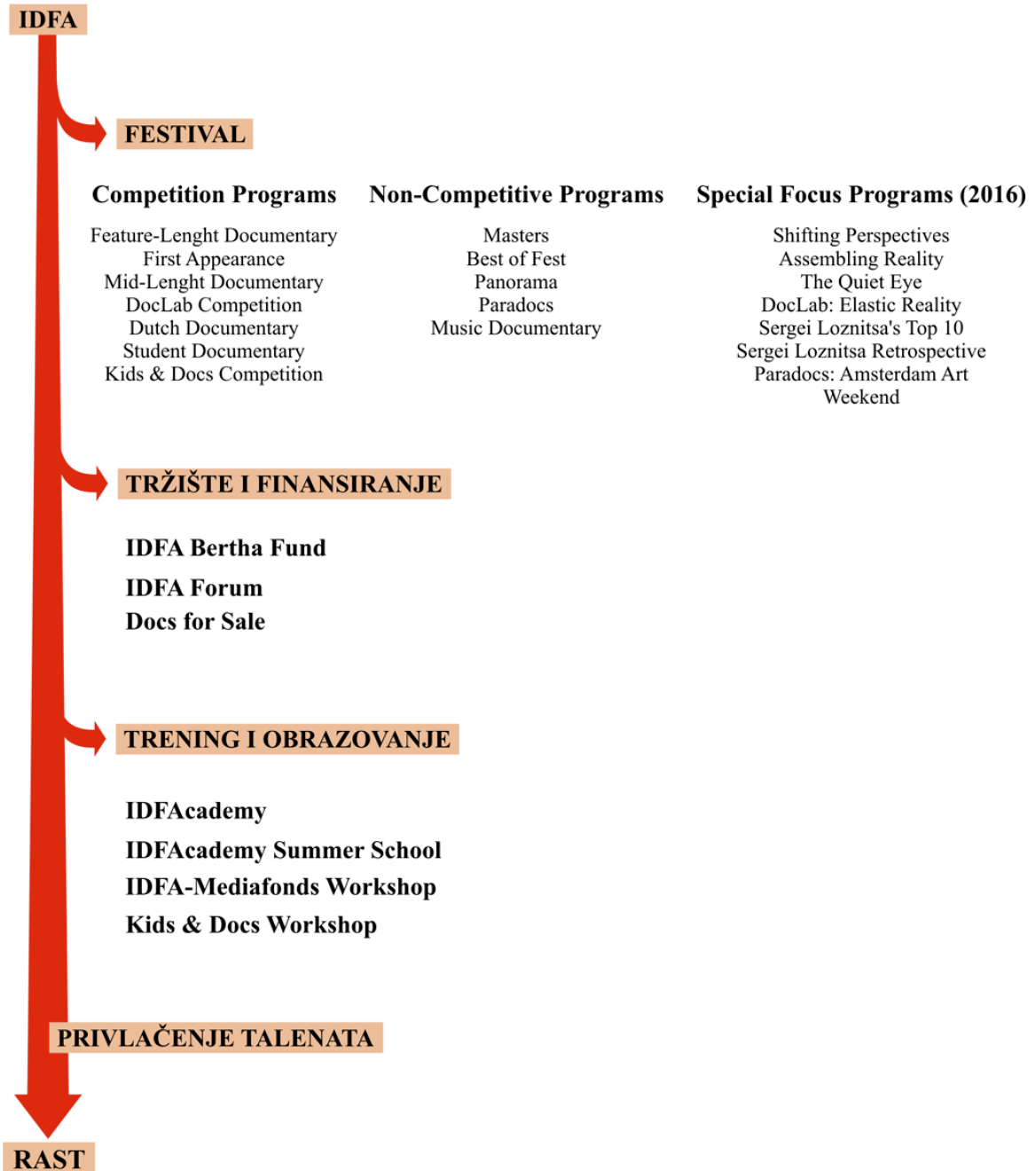
U principu, ukupan program *IDFA* festivala se neprestano obogaćuje, tako da se i shvatanje o oblicima i definicijama dokumentarizma stalno širi. Prijava na bilo koju od sekcija *IDFA* je visoko kompetitivna, što znači da je kriterijume selekcije teško zadovoljiti, jer se veliki broj autora i producenata iz celog sveta prijavljuje na festival (ali i prateće programe festivala, i programe koje ovaj festival tokom godine organizuje). Inovativnost, originalnost,

³¹⁹ I festivali plaćaju takozvani "screening fee" za pravo prikazivanja u svom programu. Prim. aut.

profesionalna veština, izražajnost i kulturna i istorijska vrednost se traže. Kad govorimo o završenim filmovima prednost imaju svetske premijere, mada film može da bude selektovan u takmičarski program i kada se radi samo o internacionalnoj ili evropskoj premijeri - elementarno je da film nije prikazan više od dva puta. Iz ovoga zaključujemo da je cilj *IDFA*-e da nameće trendove.

U nastavku se nalazi prikaz organizacione strukture *IDFA* festivala u odnosu na aktuelne programe koje festival sprovodi, iz čega vidimo da su festivalske projekcije organizovane u okviru takmičarskih programa, netakmičarskih programa i programa koji su u specijalnom fokusu, a mogu se menjati na godišnjem nivou. Dodatne delatnosti koje festival obavlja su, organizacija najznačajnijeg svetskog marketa dokumentarnih filmova i pomoć finansiranju dokumentarnih projekata iz zemalja niskog stepena ekonomskog razvoja, i s druge strane, razni trening programi i programi neformale edukacije.

IDFA STRUKTURA / PROGRAMSKI ASPEKT



Svoju produkcijsku delatnost *IDFA* razvija kroz *IDFA Bertha Fund* namenjen finansiranju i podršci filmskih stvaralaca i festivala iz zemalja u razvoju, uključujući Afriku, Aziju, Latinsku Ameriku, Srednji istok i deo Istočne Evrope. Fond je pokrenut 1998. godine pod nazivom *Jan Vrijman Fund*, sa ciljem da pomogne realizaciju projekata sa izuzetnim kinematografskim kvalitetima, originalnom pričom i potencijalom za internacionalnu prodaju. Podrška *IDFA Bertha Fund-a* utiče i na vidljivost projekta, pa samim tim i na pronalaženje dodatnih finansijera, a kasnije i distributera za film. Sprovode se organizovane aktivnosti za isticanje, kroz ovaj fond, podržanih filmskih stvaralaca zarad njihove afirmacije i brendiranja, sve dok ne steknu status renomiranih umetnika. Čest je primer da projekat podržan kroz ovaj fond, dobije priliku da se predstavi i na *IDFA Forumu*, da bi kasnije bio uvršten i u festivalski program. Na taj način *IDFA* prati projekte od ideje do realizacije i time podstiče promociju kvaliteta i nove organizacione kulture u zemljama u tranziciji, gde dokumentarna scena nije prioritet u kulturnoj politici ili gde organizovana državna podrška dokumentarnom filmu izostaje. Takav je slučaj domaćeg autora Dragana Nikolića, koji je za svoj prvi dokumentarni film *Nacionalni park* dobio podršku za razvoj i istraživanje scenarija od *Jan Vrijman Fund-a* (2006), prikazao ga na *IDFA* (2006), a zatim za sledeći projekat, *Kavijar konekšn*, dobio sredstva za sufinansiranje dela troškova produkcije (*Jan Vrijman Fund*, 2007), predstavio ga na *IDFA Forumu* (*Central Pitch*, 2007), montažno ga uobličavao kroz letnju školu *IDFA Summer School* (2008), da bi na kraju bio prikazan u takmičarskom programu sledećeg *IDFA* festivala (2008), kao uostalom i treći film istog autora, *Pogrebnik*, na *IDFA 2013*.

Znači, *IDFA* ima i čitav niz pratećih edukativnih programa, kao što su *IDFAcademy* i *IDFA Summer School* targetirane kao programe za internacionalne autore i producente, i *IDFA Mediafonds Workshops* i *Kids&Docs Workshop* namenjene lokalnim, holandskim korisnicima. Ovi programi se razvijaju od 2000-ih jedan za drugim, nastojeći da spajaju filmske profesionalce, etablirane umetnike sa filmskim početnicima i studentima filma.

Odnose se na razne faze - razvoj scenarija i uopšte rani razvoj projekta, ili fazu montaže i postprodukcije. Značaj ovakvih programa je u razmeni znanja i iskustva mladih talenata sa uvaženim filmskim rediteljima i filmskim profesionalcima, te otkrivanju i praćenju autora od početka njihove karijere. Idući u korak s vremenom, od 2007. godine *IDFA* uvodi još jednu programsku celinu koja se fokusira na promene koje je digitalna revolucija podstakla u sferi dokumentarnog filma i umetnosti uopšte. *DocLab* ispituje kreativne potencijale digitalnih medija, interaktivnost, kao i fenomene virtuelne stvarnosti i time podržava eksperimente i inovacije u domenu filmske forme dokumentarnih filmova. Pored raznih kategorija poput "web" dokumentarnih filmova, aplikacija, multimedijalnog novinarstva, instalacija i javnih performansa, *DocLab* je otvoren za uvođenje specijalnih kategorija koji istražuju određenu temu, pa je tako 2015. godine veliku pažnju privukao programom *Seamless Reality*, a ove godine programom *Elastic Reality*, kojima se ispituju granice između fizičke i digitalne stvarnosti. Tako da se u 2016. godini još odlučnije nastavlja sa istraživanjima i promocijom projekata, koji istražuju domete na polju veštačke ineteligencije i virtuelne stvarnosti u audio-vizuelne svrhe, te se u cilju promocije inovacija na ovom polju dodeljuju i novčane nagrade u nekoliko oblasti.

Sve navedeno ide u prilog tome da je menadžment *IDFA* festivala vremenom evoluirao od prvobitne volonterske organizacije u profesionalnu, čija je misija da ohrabruje stvaranje međunarodne zajednice dokumentarista bez granica. U tome su postigli uspeh vešto balansirajući između lokalnih i internacionalnih resursa, što je prema mnogim analitičarima, uključujući i Klaića³²⁰ jedan od preduslova festivalske uspešnosti. Tako da danas u punom smislu *IDFA* predstavlja aspekt umetničke infrastrukture, kontinuirano obezbeđujući podršku umetničkom, kulturnom razvoju i razvoju publike. Imajući u proseku više od 2.000 akreditovanih gostiju godišnje i preko 250 novinara iz celog sveta, sa stalnim trendom rasta publike i ukupnim prihodom

³²⁰ Klaić, Dragan, *Budućnost festivalske formule*, objavljeno na linku <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=60185>; pristupljeno 09.09.2016.

od nekoliko miliona evra, te trendom rasta u svim segmentima, menadžment *IDFA* festivala uspeo je da stvori događaj sa značajnim tržišnim i umetničkim efektima, i postavi ga kao centralni u odnosu na ukupne odnose na tržištu dokumentarnih filmova. Tako je *IDFA* postepeno izrasla u najznačajniji festival dokumentarnih filmova na svetu, proizvodeći značajne socio-ekonomske, socio-kulturološke, umetničke, obrazovne i političke efekte.

Da se ne bi stekao pogrešan utisak kako je sve ovo slučajno, ukazujemo na spregu holandske kulturne politike i menadžmenta festivala, te na postojanje memoranduma o kulturnoj politici *Umetnost za dobrobit života (Art for Life's Sake)* kojim se ističe sprega kulturnog sektora i novih medija u razvoju elektronske kulture³²¹. Naime, istraživanjima je utvrđeno da uprkos velikom bogatstvu i visokoj razvijenosti svih vidova delatnosti u kulturi, učešće u kulturi nižih socijalnih slojeva je sve zanemarljivije; posećenost kulturnim događajima sve više opada, stalnu publiku čine uglavnom visoko-obrazovani parovi; vreme posvećeno gledanju televizije lagano se povećava, dok se sve manje čita; a kontakt sa umetnošću se obavlja mahom putem elektronskih medija³²². Da bi se to na pozitivan način usmerilo, holandska vlada polaže dosta na recepciju i usmerenje ka profesionalnim umetnostima, i podrške kulturnom i etničkom pluralitetu holandskog društva, što svojim programima *IDFA* festival podstiče na najbolji način.

Sve navedeno argumentuje da je *IDFA* događaj visokog kvaliteta, čija je misija da promoviše filmove autora koji publici otkrivaju nova iskustva, prenose uzbuđljive emocije i doživljaje. Pri tom se održava svake godine krajem novembra, odnosno pred početak nove budžetske godine, pa je idealno mesto za pičing novih ideja. Stoga je podjednako atraktivna za profesionalce, kao i za publiku. Za studente nudi obrazovne programe, autorima kontakt sa potencijalnim finansijerima, televizijama market sa atraktivnom ponudom, publici uvid u društvene činjenice koje su prikrivene, kulturne doživljaje, ali i odmor. Brojni hoteli, hosteli, restorani i kafei,

³²¹ <http://culturalpolicies.net/web/netherlands.php?aid=41>; pristupljeno 15.02.2010.

³²² *Kulturne politike i evropski razvoj*, priredila Đukić Dojčinović, Vesna, Info 5, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, januar 2000, str. 6

smešteni širom policentričnog Amsterdama, gde skoro svaki kvart ima pozorište, bioskopsku dvoranu ili koncertnu salu, komunikativno stanovništvo i dobro organizovan hospitality idealna su podrška svemu tome. Sve ovo se odvija u svečarskoj atmosferi, na više festivalskih punktova, koji svakih nekoliko godina menjaju mesto. Minimalna festivaska infrastruktura, te ograničen broj stalno zaposlenih, koji uživaju pomoć više od 350³²³ volontera godišnje, omogućavaju da se festival premešta i lako prilagođava rastućim organizacionim potrebama. Na opisan način kroz svoje programe i delovanje pronalazi talente čiji se razvoj kontinuirano prati i dalje podržava, a čija imena i stvaralački kredibilitet utiču marketinški u povratnoj sprezi na festival, stalno iznova obnavljajući njegov životni proces, tako da i ugled festivala i autora iza kojih stoji ovaj festival stalno jačaju³²⁴.

Stoga, zaključujemo da je *IDFA* jasno koncipiran događaj, vremenski, prostorno i geopolitički odlično pozicioniran; podjednako tržišno i umetnički orjentisan, za koji možemo reći da neguje svoju publiku stalno osmišljavajući nove strategije; zahvaljujući upravnoj strukturi koja se u odlučivanju rukovodi unapred uspostavljenim pravilima; koja pritom istovremeno nastoji da odgovori na potrebe lokalne publike, kao i potrebe gostiju; zbog čega, uživa jednaku podršku subjekata i u javnom i u privatnom sektoru.

3.6.1. Dokumentarni filmovi iz Srbije, Hrvatske i Bugarske na *IDFA* 1988-2015

Programska politika *Internacionalnog festivala dokumentarnih filmova u Amsterdamu (IDFA)* nedvosmisleno teži ka inovaciji i postavljanju novih trendova kada je dokumentarni film i uopšte film kao izražajno sredstvo u

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Primera radi, neka od velikih imena dokumentarnog filma ponikla sa *IDFA* festivala su Viktor Kosakovski (*Victor Kossakovsky*), Sergej Dvorcevoj (*Sergey Dvortsevov*) i Joav Šamir (*Yoav Shamir*). Prim. aut.

pitanju. Prema pregledu delatnosti koje se vrše pod okriljem *IDFA*-e, može se zaključiti da se radio o organizaciji čija je organizaciona filozofija da stvara i otkriva³²⁵. To znači da svim svojim programima teži dostizanju umetničke izvrsnosti, istovremeno ostavljajući prostor za istraživanje novih formi i metoda umetničkog izražavanja. Ovo se postiže selekcijom autora i filmova koje odlikuje izvrsnost u izražavanju filmskim jezikom, koji se bave originalnim, aktuelnim temama i koji pokazuju spretnost u ispoljavanju kulturno-istorijske vrednosti. Vrednosti koje odlikuju autore i njihove filmove se prenose na festival; vrednosti festivala se prenose na autore i njihove filmove, i od naročitog značaja su za promociju novih talenata. Prikazom u nastavku istovremeno analiziramo uspeh srpskih, bugarskih i hrvatskih dokumentarnih filmova na *IDFA*, ali i argumentujemo tezu o praćenju/promociji umetničkog opusa autora stasalih uz pomoć *IDFA* programa.

Od osnivanja (1988) do 2015. godine na *IDFA* festivalu prikazano je ukupno 59 filmova u srpskoj, hrvatskoj i/ili bugarskoj produkciji, odnosno koprodukciji. Srpski producenti su potpisani kao glavni producenti na ukupno 20 filmova prikazanih na *IDFA*, a hrvatski producenti na ukupno 14, i bugarski producenti na ukupno 21 filmu. Od ukupnog broja filmova (58) u kojima su producenti iz Srbije, Hrvatske i Bugarske imali učešće čak je 28 filmova pre premijere na *IDFA* festivalu prezentovano na *IDFA* Forumu i/ili prethodno ostvarilo podršku *IDFA Bertha Fund-a* (*Jan Vrijman Fund-a*). Odnosno skoro polovina prikazanih filmova na *IDFA* festivalu (na kojima su učestvovali producenti iz pobrojanih zemalja), prethodno je prošlo selekciju komisija festivalskog fonda i pičing foruma, te već u razvojnoj fazi privuklo pažnju i ostvarilo kontakt koji se kasnije samo produbljavao³²⁶.

³²⁵ Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima, Clio*, Beograd, 2005, str. 172

³²⁶ Predstavljenom analizom nisu uzeti u razmatranje podaci koji se odnose na program *IDFA Summer School*, osmišljenom da pomogne autorima u razvoju i postprodukciji filma, što bi da analizirano moglo samo da ide dodatno u prilog tezi da *IDFA* prati i promoviše filmove autora koje sama otkrije. Prim. aut.

SRBIJA prikazani filmovi na IDFA (1988-2015)

Film	Godina proizvodnje	Trajanje	Programska sekcija	Autor	Produkcija
FLOTEL EVROPA <i>(*manjinaska koprodukcija)</i>	2015	71'	Best of Fests 2015	Vladimir Tomić	DK, RS
U MRAKU	2014	60'	Panorama 2014 Docs for Sale 2014 Forum 2011 IDFA Bertha Fund 2011	Goran Stanković	RS
POGREBNIK	2013	52'	Panorama 2013 Docs for Sale 2013 Forum 2011	Dragan Nikolić	RS, DE
CON FIDEL PASE QUE LO PASE	2011	47'	Mid-Length Competition 2011 Docs for Sale 2011	Goran Radovanović	RS
PISMO OČU	2011	48'	Student Competition 2011	Srđan Keča	RS, UK
SELO BEZ ŽENA	2010	54'	Panorama 2010 Forum 2008	Srđan Šarenac	RS, FR, HR
OŽENIĆU CELO SELO	2010	57'	Panorama 2010 Doc for Sale 2010 IDFA Bertha Fund 2009	Željko Mirković	RS
TRKA ZA ŽIVOTOM	2010	87'	Panorama 2010 Docs for Sale 2010 IDFA Bertha Fund 2009	Mladen Matičević	RS, JP
BEOGRADSKI FANTOM	2009	80'	Panorama 2009 Docs for Sale 2009 Forum 2004 IDFA Bertha Fund 2004	Jovan Todorović	RS, HU, BG

KAVIJAR KONKŠN	2008	58'	First Appearance 2008 Doc for Sale 2008 IDFA Bertha Fund 2007 Forum 2007	Dragan Nikolić	RS, SAD
KAKO POSTATI HEROJ	2007	79'	Feature-Length Competition 2007 Docs for Sale 2007 Docs for Sale 2008	Mladen Matičević	RS
VUKOVAR, POSLEDNJI REZ	2006	103'	Panorama 2006	Janko Bajjak	RS
NACIONALNI PARK	2006	27'	Jan Vrijman Program 2006 Docs for Sale 2006 IDFA Bertha Fund 2006	Dragan Nikolić	RS
MRTAV ČOVEK HODA (*manjinaska koprodukcija)	2006	85'	First Appearance 2006 Docs for Sale 2006 IDFA Bertha Fund 2006 IDFA Bertha Fund 2005	Petar Orešković	HR, BIH, RS
IZVAN RAZUMNE SUMNJE (*manjinaska koprodukcija)	2005	52'	Mid-Length Competition 2005 Docs for Sale 2005	Mina Vidaković	NL, HR, CS
PILEĆI IZBORI	2005	48'	Mid-Length Competition 2005 Docs for Sale 2005 Panorama 2007	Goran Radovanović	CS
UNMIK TITANIK	2004	56'	Jan Vrijman Program 2004 IDFA Bertha Fund 2004 Docs for Sale 2004	Boris Mitić	CS
PRETTY DYANA	2003	45'	First Appearance 2003	Boris Mitić	CS
KASTING (*manjinaska koprodukcija)	2003	52'	Jan Vrijman Program 2003 Docs for Sale 2003 IDFA Bertha Fund 2002	Goran Radovanović	DE, CS, ES

SIMFONIJA NEBESKOG GRADA	2003	59'	Refleceing Images 2003	Lordan Zafranović	CS
KRUNISANJE KRALJA PETRA I	1904	54'	Archives Present 1996	Arnold Muir Wilson	JU
COLUMBIA URBICA	1995	8'	IDFA 1995 (*nema podataka o sekciji)	Goran Radovanović	CS
SA TUGOM I BOLOM U SRCU	1993	26'	IDFA 1993 (*nema podataka o sekciji)	Nikola Lorencin	CS

SRBIJA

Prikazano na IDFA (1988-2015): 23
Većinskih produkcija: 19
Manjinskih ko-produkcija: 4

HRVATSKA prikazani filmovi na IDFA (1988-2015)

Film	Godina proizvodnje	Trajanje	Programska sekcija	Autor	Produkcija
KISMET (*manjinska koprodukcija)	2013	52'	Mid-Length Competition 2013 Docs for Sale 2013 Forum 2012	Nina Maria Paschalidou	GR, CY, BG, HR
POSLEDNJA AMBULANTNA KOLA SOFIJE (*manjinska koprodukcija)	2012	75'	Best of Fests 2012 Docs for Sale 2012 Forum 2010	Ilijan Metev	BG, HR, DE
SELO BEZ ZENA	2010	54'	Panorama 2010	Srdan Šarenac	RS, FR, HR

<i>(*manjinaska koprodukcija)</i>				Forum 2008		
ZAJEDNO	2009	87'		Panorama 2009 Docs for Sale 2009 IDFA Bertha Fund 2005	Nenad Puhovski	HR
GRAD NA NIŠANU	2007	7'		Paradocs 2007	Damir Čučić	HR
NA PUTU STRAHA	2006	30'		Jan Vrijman Program 2006 Docs For Sale 2006 IDFA Bertha Fund 2005	Silvio Mirošničenko	HR
MRTAV ČOVEK HODA	2006	85'		First Appearance 2006 Docs for Sale 2006 IDFA Bertha Fund 2006 IDFA Bertha Fund 2005	Petar Orešković	HR, BIH, RS
IZVAN RAZUMNE SUMNJE <i>(*manjinaska koprodukcija)</i>	2005	52'		Mid-Length Competition 2005 Docs for Sale 2005	Mina Vidaković	NL, HR, CS
LORA - SVEJDOČANSTVA	2004	65'		Reflecting Images 2005	Nenad Puhovski	HR
LA STRADA	2004	29'		Mid-Length Competition 2004 Docs for Sale 2004 IDFA Bertha Fund 2003	Damir Čučić	HR
SVE PET!	2004	46'		Jan Vrijman Program 2004 Docs for Sale 2004 IDFA Bertha Fund 2002	Dana Budusavljević	HR
IN/BETWEEN ŽIVOT NA SVJEŽEM ZRAKU	2002	20'		Animation Docs 2002 Jan Vrijman Program 2002 Docs for Sale 2002 IDFA Bertha Fund 2001	Nicole Hewitt	HR
	2002	60'			Daniilo Volarić	HR

NOVO, NOVO VRIJEME	2001	53'	Mid-Length Competition 2001 Docs for Sale 2001 IDFA Bertha Fund 2000	Igor Mirković, Rajko Grlić	HR
DEČKO KOJEM SE ŽURILO	2001	52'	Jan Vrijman Program 2001 Docs for Sale 2001 IDFA Bertha Fund 2001	Biljana Čakić Veselić	HR
SLOBODAN PROSTOR	2001	22'	Jan Vrijman Program 2001 IDFA Bertha Fund 2000	Damir Čučić	HR
HOTEL SUNJA	1993	35'	<i>IDFA 1993</i> (*nema podataka o sekciji)	Ivan Salaj	HR
MOCART 1991	1992	27'	<i>IDFA 1992</i> (*nema podataka o sekciji)	Krasimir Gančev	HR

HRVATSKA

Prikazano na IDFA (1988-2015): 18
Većinskih produkcija: 14
Manjinskih ko-produkcija: 4

BUGARSKA prikazani filmovi na IDFA (1988-2015)

Film	Godina proizvodnje	Trajanje	Programska sekcija	Autor	Produkcija
THE LADINO LADIES' CLUB	2015	26'	Best of Fests 2015	Boris Missirkov Georgi Bogdanov	BG, SAD
CAMBRIDGE	2015	64'	Mid-Length Competition 2015	Eldora Traykova	BG

LIFE ALMOST WONDERFUL	2013	80'	Feature-Length Competition 2013	Svetoslav Draganov	BG, BE
KISMET <i>(*manjinaska koprodukcija)</i>	2013	52'	Mid-Length Competition 2013 Docs for Sale 2013 Forum 2012	Nina Maria Paschalidou	GR, CY, BG, HR
SOUL FOOD STORIES	2013	60'	Mid-Length Competition 2013 Docs for Sale 2013	Tonislav Hristov	BG, FI
POSLEDNJA AMBULANTNA KOLA SOFIJE	2012	75'	Best of Fests 2012 Docs for Sale 2012 Forum 2010	Ilian Metev	BG, HR, DE
BALKAN MELDOY	2012	92'	Music Doc Competition 2012	Stefan Schwietert	BG, DE, SI
THE BOY WHO WAS A KING	2011	90'	Best of Fests 2011 Docs for Sale 2011	Andery Paounov	BG, DE
MY MATE MANCHESTER UNITED	2011	57'	Panorama 2011	Stefan Vladobrev	BG
BEOGRADSKI FANTOM <i>(*manjinaska koprodukcija)</i>	2009	80'	Panorama 2009 Docs for Sale 2009 Forum 2004 IDFA Bertha Fund 2004	Jovan Todorović	RS, HU, BG
THE EGG	2008	4'	Student Competition 2009	Ekaterina Deneva	BG
SEE YOU AT THE EIFFEL TOWER	2008	95'	Panorama 2008 Docs for Sale 2008	Valentin Vlachev	BG
DIVORCE ALBANIAN STYLE	2007	66'	Jan Vrijman Program 2007 Docs for Sale 2007 Docs for Sale 2008 IDFA Bertha Fund 2003	Adela Peeva	BG
DANCING BEAR PARK	2004	52'	Jan Vrijman Program 2004 Docs for Sale 2004 IDFA Bertha Fund 2003 IDFA Bertha Fund 2002	Eldora Traykova	BG

GEORGI AND BUTTERFLIES	2004	60'	Mid-Length Competition 2004 Docs for Sale 2004 Forum 2002	Andrey Paounov	BG
ALPHABET OF HOPE	2003	55'	Jan Vrijman Program 2003 Docs for Sale 2003 IDFA Bertha Fund 2003	Stephan Komandarev	BG
WHOSE IS THIS SONG?	2003	70'	Jan Vrijman Program 2003 Docs for Sale 2003 IDFA Bertha Fund 2001	Adela Peeva	BG, BE
THE MERRY BOYS	2002	60'	Reflecting Images 2003	Svetoslav Draganov	BG
BORN WITH THE CENTURY	2000	58'	Mid-Length Competition 2000 Jan Vrijman Fund 1999	Eldora Traykova	BG
PRISADATA - OBVINENIETO	1999	57'	Reflecting Images 2000 Docs for Sale 2000	Anna Petkova	BG
ZA MECHKITE I HORATA	1996	*nema podataka	Feature-Length Competition 1996 Docs for Sale 1996	Eldora Traykova	BG
PIERWSZE LATA	1949	70'	IDFA 1994 (*nema podataka o sekciji)	Joris Ivens	BG, CZ, PL
LE MUR	1989	*nema podataka	IDFA 1989 (*nema podataka o sekciji)	Iskra Iossifova	BG, IL, Palestina

BUGARSKA

Prikazano na IDFA (1988-2015): 23
Većinskih produkcija: 21
Manjinskih ko-produkcija: 2

*podaci o srpskim filmovima preuzeti sa linka: <https://www.idfa.nl/industry/tags.aspx?s=s=serbia>; pristupljeno 05.10.2016.

**podaci o hrvatskim filmovima preuzeti sa linka: <https://www.idfa.nl/industry/tags.aspx?s=s=croatia>; pristupljeno 05.10.2016.

***podaci o bugarskim filmovima preuzeti sa linka: <https://www.idfa.nl/industry/tags.aspx?s=s=bulgaria>; pristupljeno 05.10.2016.

Na osnovu sprovedene analize zaključujemo da *IDFA* posvećuje pažnju filmskim autorima sa konzistentnim stvaralaštvom, jasnom vizijom i prepoznatljivim stilom, učestvujući od razvoja same ideje za film (*IDFA Bertha Fund*, *IDFA Forum*) i početaka karijere autora (Goran Radovanović, Boris Mitić, Dragan Nikolić, Mila Turajlić, Damir Čučić, Boris Misirkov, Georgi Bogdanov, Eldora Trajkova, Andrej Paunov i drugi) do prikazivanja filma, dakle uključivanja u festivalsku selekciju, kao i distribucije u okviru *Docs for Sale*-a. Pritom kao renomirani festival, *IDFA* obezbeđuje vidljivost, kredibilitet i prohodnost premijerno prikazanim filmovima na druge festivale. Tako su svi domaći autori i filmovi nakon premijere na *IDFA* ostvarili zapažen festivalski i televizijski uspeh širom sveta. Primera radi film *Cinema Komunisto*³²⁷, rediteljke Mile Turajlić, prikazan je na više od stotinu festivala širom sveta, pored ulaska u redovnu bioskopsku distribuciju u zemljama Zapadne Evrope, dok je film *Kavijar Konekšn*, reditelja Dragana Nikolića prikazan na 92 televizijska programa u Americi, pored ostalih projekcija širom Evrope.

3.7. Internacionalne edukativne radionice i razvoj organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova

Permanentno interdisciplinarno obrazovanje ljudskih resursa u oblasti menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova, u uslovima prethodno konstatovanih čestih promena na audio-vizuelnom tržištu, usled tehnološkog razvoja, u današnje vreme postalo je nužnost. Ovo pitanje je bitno za ceo evropski kulturni prostor koji je označio audio-vizuelne industrije kao prioritenu oblast za socio-ekonomski razvoj u zemljama Evrope. Takođe, može se reći da je još neophodnije u zemljama Jugoistočne Evrope, kojima pripadaju Srbija, Hrvatska i Bugarska, gde u procesu tranzicije dolazi do čestih turbulencija, te prelaska sa državnog finansiranja oblasti kulturne produkcije na tržišni model, koji zagovoraju pristalice neoliberalizma. Pritom, ovo nije obaveza samo kadrova koji se bave nezavisnom

³²⁷ www.cinemakomunisto.com/screenings/; pristupljeno 27.07.2016.

umetničkom produkcijom, nego i donosioca odluka u javnim institucijama, kojima država delegira određene nadležnosti u određenom domenu. U oblasti menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova, to konkretno ukazuje na potrebu da se permanentno usavršavaju i producenti dokumentarnih filmova, ali i zaposleni u organizacijama koje sa njima saraduju. I da ne bi bilo sumnje, ovome jednako podležu i zaposleni u filmskim, odnosno audio-vizuelnim centrima koji sprovode kulturnu politiku u oblasti kinematografije, audio-vizuelne delatnosti, ali i akteri koji su pružaoci pravnih, knjigovodstvenih i drugih usluga, zatim zaposleni u elektronskim medijima i druga lica.

Na važnost ovog pitanja direktno se ukazuje dokumentom *Evropa 2020* koji ističe značaj "inteligentnog rasta" za postizanje održivog razvoja i integrativnog rasta. Inicijativa *Agenda za nove kvalifikacije i mogućnosti zapošljavanja* zalaže se za modernizaciju tržišta rada, time što će se olakšati mobilnost zaposlenih i sticanje kvalifikacija tokom čitavog života, sa uverenjem da će ovo dovesti do veće stope zaposlenosti i boljeg usklađivanja ponude i potražnje na tržištu rada³²⁸. Isto stanovište zastupa i profesorka Vesna Đukić, dodajući da efektivnost i efikasnost moraju da postoje na svim nivoima odlučivanja, da bi se maksimizirali i ekonomski učinak i kvalitet usluga, jer "... birokratija nema inicijativu, nema inventivnosti, nije samostalna u odlučivanju i nema jasnu sliku o sopstvenoj odgovornosti za posao koji joj je poveren. Pored toga birokratija nema ni potrebu da uvećava i osavremeni svoje znanje, veštine i sposobnosti bez čega nije moguće sprovesti reforme u oblasti kulture. Zato je potrebno razvijati sistem doživotnog učenja koji će kod zaposlenih u javnoj administraciji i javnim ustanovama kulture razviti takav odnos prema odgovornosti koji neće biti postavljen vertikalno - od najvišeg ka najnižem činovniku, pri čemu onaj na najnižoj hijerarhijskoj lestvici samo pasivno prima i sprovodi dobijena zaduženja³²⁹". Ovakvi programi se mogu inkorporirati u formalne tokove obrazovanja, ali to može biti smetnja za sve zaposlene u stalnom radnom odnosu, a

³²⁸ Vuković, Mirjana, *Strategija Evropa 2020 - prioriteti i ciljevi*, Godišnjak br.5, FPNT, 2011, str. 501

³²⁹ Đukić, dr Vesna, *Država i kultura: Studije savremene kulturne politike*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 201, str. 332

podrazumeva i velike troškove, zbog čega se na osnovu sprovedenih istraživanja³³⁰ došlo do zaključka, da se u smislu konceptata doživotnog obrazovanja favorizuju neformalni edukativni programi, tematski fokusirani na uže oblasti, koji su pogodni za realizaciju u formi kraćih kurseva.

"Očigledno je da je za proces podizanja kapaciteta u turbulentnim uslovima neophodno multifunkcionalno učenje operativnog tipa (učenje delovanjem). Znanja iz određene oblasti moraju se sticati više kroz praksu i učenjem od drugih, nego na teorijskim seminarima ili kroz opštu literaturu. Ona se moraju ukrštati sa drugim znanjima i veštinama kojima ključne osobe, ustanove ili nevladine organizacije već raspoložu, i koja su se pokazala korisnim ne samo u slučaju njihove vlastite organizacije već i u mnogo širem kontekstu³³¹". U skladu sa tim, u domenu produkcije dokumentarnih filmova sprovode se edukativne radionice, od kojih u najprestižnije spadaju:

- *EAVE* (3 sesije, više programa)
- *EURODOC* (3 sesije)
- *Archidoc* (3 sesije)
- *Ex Oriente* (3 sesije)
- *DOK.Incubator* (IDF, Češka)
- *When East Meets West* (Trieste Film Festival, Italija)
- *Balkan Documentary Centar* (Sofija, Prizren + treća sesija)
- *Berlinale Project Labs* (Berlinale, više programa)
- *IDFA Summer School* (Amsterdam, IDFA)
- *Rough Cut Boutique* (Sarajevski filmski festival)

³³⁰ Misli se na evaluaciju nacionalne kulturne politike Srbije (*Kulturna politika u Srbiji od 1989. do 2001. godine*, Zavod za istraživanje kulturnog razvitka, Fond za otvoreno društvo i Central European University in Budapest, 2002/2003), kao i evaluacije rada nacionalnih ustanova kulture (*Institucionalni menadžment Republike Srbije i kulturna politika*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, Ministarstvo kulture Republike Srbije, Ministarstvo nauke i zaštite životne sredine Republike Srbije, 2005/2006) sprovedene u periodu između 2001. i 2007. godine. Prim. aut.

³³¹ Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Clio, Beograd, 2005, str. 60-61

- *Erich Pommer Institute* (više radionica: *Clearing Rights for Film and TV*, *Digital Distribution Strategies*, *European co-Productions*, *The Art of Negotiating Agreements*)
- *Crossmedia & Multimedia workshops* (*The Pixel Lab: Cross Media Workshop...*).

Svi navedeni programi angažuju eksperte koji imaju određena specifična znanja u vezi sa produkcijom dokumentarnih filmova, a koja su bili u prilici da usavršavaju u dugogodišnjoj praksi. Fokusiraju se na: razvoj scenarija, pisanje projekta, finansiranje, pravne aspekte koprodukcija, autorsko pravo i prava intelektualne svojine, kreativno korišćenje arhivskog materijala, veštine prezentacije i komunikacije, montiranje trejlera za dokumentarni film, festivalske strategije i dr. Otvorene su za projekte u određenim fazama realizacije (razvoj, produkcija, postprodukcija) ili za predstavnike bez projekta. Predavanja se pažljivo koncipiraju, uključujući širok dijapazon metodološkog rada, od deljenja ličnog iskustva, preko studija slučajeva kojima se ukazuje na dobre prakse, ili usko stručnih analiza potkrepljenih adekvatnim primerima, do onih koja svoje utemeljenje nalaze u teoriji. Reč je o programima u trajanju od sedam dana ili nekoliko sesija po sedam dana; mada postoje i one u trajanju od samo dan, dva, tri, ali ni jedna takva nije navedena na ovom popisu. Često obuhvataju javnu prezentaciju (pičing) i/ili razgovore licem u lice sa glavnim akterima tržišta dokumentarnih filmova na kraju završne sesije. Neke od ovih radionica se organizuju kao prateći programi određenih festivala, a neke nezavisno od drugih događaja egzistiraju u vremenu i različitim prostorima. Mogu biti kombinovane vrste - takve da obuhvataju razvoj producenata i projekata i igranih i dokumentarnih filmova, ili na primer crossmedia projekata i drugih vrsta.

Internacionalne edukativne radionice igraju značajnu ulogu u programsko-organizacionom razvoju nezavisnih produkcija posvećenih dokumentarnim filmovima, koja se ne iscrpljuje kroz obrazovnu funkciju koju vrše. Naprotiv, one predstavljaju programe kojima se, po unapred utvrđenim kriterijumima (prethodni uspeh, intervju...), obavlja selekcija profesionalaca na sličnom stupnju profesionalnog razvoja (na primer producenti prvog i drugog dugometražnog filma). Obično je reč o profesionalcima iz povezanih domena (produkcija, menadžment javnih institucija,

režija, filmska kritika i sl.) koji dolaze iz različitih zemalja ili regiona; koji su zainteresovani za sklapanje partnerstava i koprodukcionih odnosa na projektima na kojima rade; koji svi zajedno u zemlji održavanja radionice pohađaju organizovana predavanja, i kroz rad u grupi zajedno analiziraju različite projekte i profesionalne standarde, a zatim provode i zajedničko vreme u organizovanim slobodnim aktivnostima (obroci, kulturne/sportske/zabavne aktivnosti); i koji obično na završnoj sesiji dobijaju priliku da sebe i svoj projekat predstavie ključnim akterima tržišta dokumentarnih filmova - eminentnim producentima, urednicima televizija, programerima festivala, predstavnicima platformi, fondova, prodajnim zastupnicima, distributerima i drugim licima; a koji često nakon završenog programa edukacije dobijaju status člana u mreži koja pri toj organizaciji postoji, predstavljajući istovremeno i određenu organizaciju i mrežu u svojoj zemlji.

Ovu vrstu obuke i razvoja, za svoju organizaciju i dokumentarne filmove, na *EURODOC*-u, do sada su obezbedili - iz Srbije: *Dribbling Pictures*, za *Cinema Komunisto*; iz Hrvatske: *Restart* za *Gangster te voli*; i iz Bugarske *Agitprop* za *The boy who was a king*. Na *EAVE* radionicama, iz Srbije je razvijan *Pogrebnik*, u produkciji *Prababa produkcije*, iz Hrvatske *Plati i ženi*, u produkciji *Nukleus Film-a*, a iz Bugarske *From Cremona to Cremona* u režiji Marije Averine (*Maria Averina*, 2016), u produkciji *Agitprop-a*. Isti ovi producenti su već na drugim mestima navođeni kao internacionalno etablirani, međutim, rezultat njihovog učešća na ovim radionicama je bio više od podizanja vidljivosti projekta i brendiranja autorske ekipe. Jedni su za svoje projekte na ovim mestima obezbedili koproducente, drugi emitere, distributere, ili učvrstili finansijski plan, i pritom su svi u svojoj zemlji podigli standarde u produkciji, organizovali slične edukativne programe, u cilju jačanja sektora produkcije dokumentarnih filmova na nacionalnom nivou, a počeli su i da predaju na ovim ili drugim sličnim internacionalnim edukativnim programima.

Iz svega navedenog se zaključuje da su internacionalne edukativne radionice iz domena produkcije dokumentarnih filmova važne za:

- uspostavljanje prisnih kontakata sa drugim kolegama/učesnicima radionice, što je dobar poligon za povezivanje i ostvarivanje partnerstava;

- pozicioniranje jedne organizacije koja se bavi produkcijom dokumentarnih filmova u odnosu na međunarodno okruženje i uspostavljanje budućih profesionalnih standarda;
- umetničko-produkcionni razvoj projekata, u cilju dostizanja određenog stepena kvaliteta;
- ulazak u više profesionalne krugove kojima već pripadaju eksperti koji vode radionice i bivši učesnici programa, koji zajedno grade mrežu u oblasti filmskog i audio-vizuelnog preduzetništva;
- predstavljanje sebe i projekta kao deo prestižnog okruženja akterima tržišta, što je važno za podizanje vidljivosti projekta i profesionalno brendiranje;
- podsticanje daljeg procesa učenja, praćenje svetskih standarda u oblasti produkcije dokumentarnih filmova (finansiranje, tehnološki razvoj, novi umetnički pristupi i sl.), te koncentrisanje na kvalitet rada, što u krajnjoj liniji jednoj organizaciji koja se bavi nezavisnom produkcijom može da donese ili potvrdi osređeni kredibilitet i pravo na kreiranje budućih standarda u sopstvenoj zemlji.

Stoga je u današnje vreme, razvijanje projekata kroz internacionalne radionice dokumentarnih filmova postalo strateški važno za profesionalni razvoj producenta i programsko-organizacioni razvoj njihovih producenstskih kuća, na šta ukazuje i praksa prijavljivanja filmova na festivale najviših kategorija (luanchpad i A+), prilikom čega je u prijavnim on-line formularu postalo uobičajeno pitanje - da li je projekat razvijan na nekom od međunarodnih edukativnih programa. Takođe, ovo je bitan segment producenstke eksplikacije, jer ukazuje na to da producent preispituje svoj projekat u odnosu na šire okruženje i postepeno priprema njegov plasman. I još jedino u vezi pripreme plasmana projekta, treba dodati, da u procesu razvoja projekta treba dati prednost onim edukativnim programima (kao i pičinzima) koji imaju blisku vezu sa subjektima koji donose odluke za organizacije koje predviđamo da mogu igrati bitnu ulogu u realizaciji i plasmanu našeg projekta u budućnosti.

Naučne potvrde za naše stavove nalazimo u literaturi iz menadžmenta koja se bavi definisanjem i unapređivanjem strategija programsko-organizacionog razvoja, kao u

knjizi Milene Dragičević Šešić i Sanjina Dragojevića koji podršku razvoju kvaliteta, harmonizaciju profesionalnih standarda poslovanja, obebeđivanje ekskluzivnog prava, edukaciju i prenošenje znanja - podvode pod strategije kvaliteta; a orijentaciju na partnerstvo/koprodukcije, umrežavanje i internacionalizaciju svrstavaju u strategije povezivanja; i pozicioniranje u javnosti i razvoj prepoznatljivosti - javnu vidljivost svrstavaju u strategije delovanja. Sve zajedno uvrštavaju se u najčešće strateške opcije u domenu kulture³³².

3.8. Zaključak

Menadžment i produkcija dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj, kao deo jednog šireg evropskog tržišta, treba da se analiziraju u odnosu na savremene koncepte razvoja, koje zastupa sistem kome pripadaju. Trenutno su to "kreativne industrije", u koje se danas pored "tradicionalnih" umetnosti i kulture, svrstavaju i film i mediji, odnosno audio-vizuelne delatnosti, što je već bilo obuhvaćeno i terminom "kulturne industrije", koji se u Evropi intenzivno primenjivao 1980-ih, da bi zatim pred kraj prethodnog milenijuma sve rasprostranjeniju upotrebu dobijao termin "kreativne industrije" pod koji su podvedene pored potonjih i video igre, moda, dizajn i slično. Ovakva situacija je izraz težnje, s jedne strane, da se evropsko tržište globalizuje, kako bi moglo da parira tržištu Sjedinjenih američkih država i Japana, u odnosu na koja se Evropa u jednom trenutku našla u velikom zaostatku (pre svega zbog podeljenosti nacionalnim granicama u okviru kojih se govore različiti jezici); a s druge strane, i najpre, nastojanja da se u doba ekonomske krize opravdaju budžetska izdvajanja za kulturu, odnosno, u današnje vreme rezultat uverenja da bi kreativne industrije mogle da imaju izuzetan značaj za smanjenje siromaštva i nezaposlenosti u Evropi.

³³² Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Clio, 2005, str. 103

Strateškim dokumentima koja se donose na nivou međunarodnih organizacija kao što su *UNESCO*, *Evropski parlament*, *Svetska organizacija za intelektualnu svojinu* i *Konferencija Ujedinjenih nacija o trgovini* definisani su okviri delovanja u oblasti kreativnih, odnosno kulturnih industrija i kulture. Sva ova dokumenta koja su donošena od pred kraj prethodnog milenijuma do danas, bilo da je reč o *Esenskoj deklaraciji*, *Univerzalnoj deklaraciji o kulturnoj raznovrsnosti*, *Konvenciji o zaštiti i promociji raznovrsnosti kulturnih izraza* ili *Rezoluciji Evropskog parlamenta o kulturnim industrijama*, kao i dokument *Novi podsticaj za kulturu u Evropskoj Zajednici* iz 1988. godine, prepoznaju kulturne i/ili audio-vizuelne industrije, odnosno medije i film kao značajne za dalji kulturni razvoj, ističući ih kao prioritetne, te daju preporuke za dalje aktivnosti u tom domenu.

Najznačajnija među njima *Konvencija o zaštiti i promociji raznovrsnosti kulturnih izraza* u istom članu (14) dovodi u vezu "kulturne industrije", "održivi razvoj", "smanjenje siromaštva" i "pristup svetskom tržištu" ukazujući na međuzavisnost svih pobrojanih segmenata, i neophodnost unapređenja saradnje među njima u cilju opšteg razvoja. Naime, u duhu nove kreativne ekonomije, i pomeranja težišta sa ulaganja u sirovine i tradicionalnu kulturnu produkciju, ka ulaganjima u informacione tehnologije (hardver, informacije i konektivnost), ali i procesom digitalizacije u oblasti medija, te umnožavanjem programa na jednom kanalu, odnosno ekonomičnijom i efektivnijim iskorišćenjem radio-difuznog spektra, javila se sve veća potreba za produkcijom medijskih sadržaja, čime su audio-vizuelne delatnosti postale privredna grana u kojoj je moguće ostvariti najveću dodatnu vrednost, odnosno profit.

U cilju zaštite kulturne raznolikosti od negativnog uticaja tržišta, istaknut je značaj saradnje javnog, civilnog i privatnog sektora, na svim nivoima; potreba države da pomogne kulturne industrije, a time i filmsku produkciju; plasman domaćih umetnika na globalno tržište i međunarodne mreže distribucije; kao i specijalizovane obuke za aktere kulturnih industrija. Pozornost je usmerena na unapređivanje tehnološke infrastrukture, stvaranje stimulativne fiskalne politike, za osnaživanje i rast malih i srednji preduzeća, kao i zaštitu autorskih prava i suzbijanje piraterije. Sve to je potkrepljeno i strateškim dokumentima kakvi su *Lisabonska strategija* i *Evropa*

2020 koji se zalažu za podizanje konkurentnosti evropskog prostora, što posredno otvara vrata čvršćoj saradnji sa zemljama Jugoistočne Evrope koje nisu članice Evropske Unije.

Kao konkretna podrška preduzetništvu, u domenu audio-vizuelnih delatnosti na nivou Evrope, usvojeni su program *Eurimages* i *podprogram MEDIA* programa *Kreativna Evropa*. *Eurimages* podržava filmsku industriju, odnosno daje pozajmice za realizaciju evropskih koprodukcija dokumentarnog, animiranog i igranog filma, kao i subvencije za digitalizaciju i podršku repertoarima evropskih bioskopa. *Podprogram MEDIA* na osnovu 14 različitih konkursa daje bespovratna sredstva za podizanje kapaciteta u domenu medijske (televizija, video igre) i filmske delatnosti, i to ne samo produkcije, nego i sa produkcijom povezanih delatnosti distribucije, festivalski razvoj, razvoj publike i drugo. U vreme ekonomske krize i smanjenih izdvajanja za kulturu, a samim tim za kinematografiju, uključivanje u savremene evropske tokove za male zemlje kao što su Srbija, Hrvatska i Bugarska je ključno. Važan pokazatelj za to je statistički podatak da je samo u 2012/2013. godini Hrvatska uspela da povuče iz *MEDIA podprograma* nešto više od sedam puta (7,45) sredstava nego što je iznosila članarina za pomenuti period. Stoga, kada imamo u vidu da je Hrvatska poslata član *MEDIA programa* još 2008. godine, a Srbija tek 2015. godine, jasno nam je sa koliko puta više sredstava je samo iz ovog izvora Hrvatska mogla godišnje da finansira audio-vizuelne delatnosti u svojoj zemlji od Srbije.

Zbog značaja za naše istraživanje posmatrali smo i prosečnu uspešnost hrvatskih, srpskih i bugarskih projekata, proširujući istraživački period i na 2016. godinu, jer su srpski producenti tek tada prvi put mogli da izađu na konkurse *MEDIA* podprograma. Utvrdili smo da je Srbija u 2016. godini ostvarila podršku za jedan svoj projekat na konkursu za pojedinačne projekte, od tri prijavljena, što je uspešnost od 33%, dok ni jedan hrvatski i bugarski projekat nisu podržani, od ukupno prijavljenih šest dokumentarnih projekata iz Bugarske i ukupno jedan prijavljeni projekat iz Hrvatske (na pomenuti konkurs). A takođe je i jedan srpski dokumentarni projekat dobio podršku na konkursu za televizijske programe, što je 100% uspešnosti, dok ni Hrvatska, ni Bugarska nisu imale nijedan prijavljen projekat na ovaj konkurs. Na konkurs za grupne projekte Srbija nije izlazila, jer nije imala dovoljno vremena za

pripremu, ali su srpski producenti dokumentarnih filmova već sa ovom prosečnom uspešnošću uspeli da pokažu - da imaju šta da ponude.

Možda je još relevantnija analiza prosečne uspešnosti srpskih, hrvatskih i bugarskih producenata za period od 2014. godine do 2016. godine, u kom i postoji *MEDIA* kao *podprogram* programa *Kreativna Evropa*. Iz svega smo zaključili da je ukupna prosečna uspešnost hrvatskih projekata do sada bila 15%, a bugarskih 33% na konkursima za pojedinačne projekte (u odnosu na 33% srpske uspešnosti), odnosno 33% hrvatskih i 100% bugarskih projekata je bilo uspešno na konkursima za grupne projekte (srpski se još nisu prijavljivali), dok Hrvati nisu ni izlazili na konkurse za podršku televizijskim dokumentarnim programima, a bugarski dokumentarni projekti su na ovom konkursu imali uspešnost od 100% ukupno (kao i Srbija). Ova analiza, koju smo detaljnije prethodno obrazložili u poglavlju koje se isključivo bavi *MEDIA podprogramom*, je pokazatelj da srpski projekti dokumentarnih filmova mogu da pariraju hrvatskim i bugarskim, i da je iz razloga propuštanja prilike za učlanjenje u *MEDIA podprogram* domaća filmska industrija na značajnom gubitku. Postojanje političke volje i kontinuiteta u sprovođenju javne politike na najvišem nivou, osnovni je preduslov stvaranja stimulativne sredine za produkciju dokumentarnih filmova na nivou institucionalnog delovanja.

Analizom uspešnosti srpskih, hrvatskih i bugarskih projekata dokumentarnih filmova na konkursima *Eurimages* utvrdili smo da je do sada bilo podržano ukupno pet filmova, što većinskih, što manjinskih koprodukcija, te da je *Eurimages* dao podršku već ostvarenim i dokazanim autorima i producentima iz Jugoistočne Evrope, čiji su filmovi širokoj publici razumljivi. Zbog toga je realno očekivati određeni komercijalni efekat, koji je bitan s obzirom da *Eurimages* očekuje povraćaj od 100% dodeljene pozajmice po projektu, i zahteva da se filmovi koje podrže prikažu u redovnoj bioskopskoj distribuciji. Mali broj podržanih dokumentarnih projekata na ovom konkursu, ne može da umanjuje značaj podrške u visini od 17%, pogotovo kad se radi o skupim dokumentarnim projektima, gde je teško ovaj procenat sredstava skupiti sa tržišta. Naprotiv, ovo ukazuje na značaj primene Behlinove teorije o kontroli prodajnih rizika i shvatanja filma kao robe, na osnovu čega dolazimo do zaključka, da je neophodno najpre na nacionalnom nivou osmisliti programe i

aktivnosti za osnaživanje domaćih autora i producenata, i dati podršku projektima koji se bave univerzalnim temama, sa predviđenim ulaganjima u marketing, što bi većem broju reditelja/producenata omogućilo track record, međunarodna partnerstva, komercijalnu distribuciju, prisustvo na internacionalnom tržištu ili istraživanje novih tržišta.

Na ovom mestu koristimo priliku da ukažemo na značaj visine javnih davanja za realizaciju projekata dokumentarnih filmova, na osnovu pravila koja svaki od ovih fondova sprovode u svom radu, prema kojima producent/-i pre apliciranja za njihovu podršku moraju da obezbede 50% sredstava u svojoj zemlji. Kad je reč o *MEDIA podprogramu* misli se na procenat od ukupnih troškova razvoja projekta, ili kad je reč o *Eurimages*-u misli se na sve koproducente od ukupnog budžeta projekta. U suprotnom je teško opravdati plaćanje članarine ovim fondovima. Postavlja se pitanje zašto bi Srbija plaćala članarinu međunarodnim fondovima ako ne sprovedi na nacionalnom nivou politiku finansiranja filmova koja filmove usmerava ka apliciranju na međunarodne fondove, i ako domaći filmovi iz razloga neusklađenosti pravila međunarodnih programa i javne politike ne mogu da povlače novac iz ovih fondova.

U ceo proces treba uključiti i televizijske stanice, koje su, da tako kažemo, prirodni partneri organizacijama koje se bave produkcijom dokumentarnih filmova. Dokumentarni filmovi vrše veliki broj programskih funkcija, zbog čega se često i realizuju u saradnji sa televizijama. Ulogu, medijatora u tom procesu vrše festivali i internacionalne edukativne radionice, jer svojim radom utiču na razvoj, selekciju i promociju projekata, autora i producenata. Televizijama ovo odgovara, jer im omogućava da planiraju program unapred, računajući na filmove koji će tek biti snimljeni, što je naročiti rizik kod dokumentarnih filmova, jer se snimaju u realnim okolnostima, sa akterima koji nisu glumci, na osnovu tritmenta, bez preciznog scenarija; a filmska vrsta - zavise od umetničkih doprinosa. Iz prakse je poznato da se televizije od "prirodno rizika" štite i pravno, klauzulom da producirani program mora da zadovolji njihove uredničke zahteve, čime se proizvodni rizik prebacuje na producenta, zbog čega je za organizacije koje se bave produkcijom dokumentarnih filmova bitno da produkciji pristupaju strateški.

Strategije postizanja kvaliteta, povezivanja i javnog delovanja pomoći će poželjno programsko-organizaciono pozicioniranje svih aktera na tržištu dokumentarnih filmova. Organizacija tržišta oko festivala, koji valorizuju, ali i brendiraju filmske projekte i autore kroz fondove, trening programe i markete (pored festivalskih projekcija) ima centripetalni efekat - što znači da festivali, fondovi i radionice odabrane talente promovišu i daju im kredibilitet, a zatim ti talenti svojim uspehom promovišu festivale, fondove i radionice, kroz šta se razmenjuju znanja i ostvaruje obostrani rast. U toj sprezi ostvaruju se međunarodna prepoznatljivost i vidljivost tržišnih aktera i filmova, podižu se i harmonizuju profesionalni standardi, stvaraju se uslovi za buduće projekte i povoljni uslovi za nova partnerstva.

Već se sa digitalizacijom i konektivnošću javila veća tražnja za medijskim sadržajima. Distribuiranje programskih sadržaja preko mobilnih uređaja uzima maha. Virtuelna stvarnost je novina u odnosu na još nedovoljno eksploatisanu medijsku interaktivnost. Sajberformati³³³ na koje se do skoro ukazivalo samo na teoretskom nivou su u fazi testiranja. Televizije se odlučuju na kupovnu filmova u insertima, od po nekoliko minuta³³⁴, što nadmašuje prognoze od samo pre petnaest godina o budućoj tražnji za sajber serijalima. Nelinearna usluga, video na zahtev (*VoD*), od koje se mnogo očekivalo, nije sigurno da li će kod nas stići da pokaže efekte, pre nego bude smišljeno nešto novo, jer i *DVD* je izašao iz upotrebe nakon samo nekoliko godina.

Raste moć novih tržišnih subjekata. Platforme koje su se najpre bavile samo kupovinom programa već su počele da ulažu u produkciju. Prognoze su da će tržište u budućnosti zavisiti od malog broja velikih konglomerata. Nasuprom tome, u praksi je sve rasprostranjenija direktna prodaja/distribucija - autori/producenti prodaju preko *PayPal*-a dokumentarne filmove direktno gledaocu, koji za svega nekoliko dolara

³³³ Mari, Dženet H., *Digitalna televizija i formati sajber drame u razvoju*, u knjizi koji je priredio Hartli, Džon, *Kreativne industrije*, Clio, 2007, str. 285-298

³³⁴ Dokumentarni film *Slatko od ništa* Borisa Mitića je nemačkoj televiziji *MDR* prodat unapred pod uslovom da se isporuči u scenama od po nekoliko minuta. Na osnovu razgovora obavljenog sa Borisom Mitićem 06.06.2016. godine.

dobijaju neograničen broj prikazivanja u određenom vremenskom roku, od nekoliko meseci. Kreativne industrije i audio-vizuelne delatnosti se kreću u nepoznatom pravcu, u okviru kojih je moguće “očekivati da će doći do sve veće programske specijalizacije, u čemu će ključnu ulogu igrati advertajzing, odnosno sprega prodaje oglasnog prostora i auditorijuma/gledališta.

4. ORGANIZACIONI ASPEKTI RAZVOJA NEZAVISNIH PRODUKCIJA DOKUMENTARNIH FILMOVA - STANJE U REGIONU

4.1. Redefinisanje audio-vizuelne delatnosti u kontekstu tranzicione kulture politike

U prethodnom delu videli smo da je koncept kulturnih industrija osmišljen na transnacionalnom ³³⁵ nivou delovanja u oblasti kulture. To bi značilo da je sprovođenje odgovarajuće kulturne politike, kao podrške ovom pravcu razvoja, prepušteno organima koji deluju na nacionalnom nivou - koji uživaju politički, zakonski i finansijski autoritet na određenoj teritoriji. Tu se prvenstveno misli na rad vlade, koja daje diskurs ukupnom državnom razvoju određivanjem pravno-političkih, ekonomskih, organizacionih i vrednosno-idejnih mera i instrumenata, ali i na rad narodne skupštine koja vrši zakonodavnu funkciju. U tu svrhu donose se odgovarajući pravno-normativni akti, pre svega zakoni i uredbe. Ovi pravno-politički instrumenti, kreiraju institucionalni okvir, u kontekstu kojeg se odvija razvoj nezavisnih organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, ali i za njihovo poslovanje bitnih medijskih organizacija, gde se misli na medijske organizacije koje vrše funkcije javnog servisa.

U skladu sa stanovištem američkog teoretičara menadžmenta, Dagleasa Habarda (*Douglas Hubbard*): "*Informacije smanjuju neizvesnosti. Manje neizvesnosti*

³³⁵ Po ugledu na stanovište Vesne Đukić (u knjizi *Država i kultura: studije svaremene kulturne politike*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2010, str. 91) u kontekstu našeg teksta transnacionalni nivo, takođe, označava sve nivoe iznad nacionalnog, odnosno iznad državnog nivoa delovanja u oblasti kulture. Prim. aut.

opravdava odluke. Bolji rezultati odlučivanja omogućavaju efektivnije delovanje. Efektivnije delovanje pospešuje produktivnost"³³⁶ - istražujemo rizike sa kojima se organizacije čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova suočavaju u svom okruženju, u nacionalnim okvirima. Ovo nam je važno da bismo mogli da utvrdimo ključni faktor rizika u oblasti produkcije dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj. Naime, već smo na više mesta ukazali na rizik imanentan produkciji dokumentarnih filmova, koji je posledica specifičnosti produkcije dokumentarnih filmova, u smislu rada u nekontrolisanim uslovima. Istakli smo da su "proizvodni rizici" i "rizici plasmana" filmova, opšte odlike savremene filmske produkcije. Kao podkontekst ovih izlaganja, nagovešten je značaj koji državno finansiranje i saradnja sa televizijama mogu da imaju za nezavisne produkcije dokumentarnih filmova - zbog toga se u ovom delu koncentrišemo na ta pitanja.

U postkomunističkim zemljama, pitanja kulturne politike i medijskih transformacija, u skladu sa rečima prof. dr Mirjane Nikolić, pretpostavljala su dubinsku transformaciju svesti svih građana, paralelno sa standardizacijom domaćih propisa sa propisima zapadnih zemalja i očekivanjima njihovih javnih politika³³⁷. Kontinuitet kulturne politike zemalja u tranziciji bio je opstruiran manjim i većim turbulencijama do kojih je dolazilo u okviru brojnih političkih, ekonomskih i socijalnih reformi. U procesu donošenja zakona išlo se iz krajnosti u krajnost, od onih donetih bez logičnog redosleda³³⁸, koji su kasnije podlegli čestim izmenama, do onih

³³⁶ Hubbard, Douglas W., *How to Measure Anything: Finding the Value of Intangibles in Business*, John Wiley & Sons, Inc. Hoboken, New Jersey, 2010, str. 114-115. Objavljeno na linku https://books.google.rs/books?id=CBAh4eM-g3AC&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions#v=onepage&q&f=false; pristupljeno 15.05.2016.

³³⁷ Nikolić, Mirjana, *Rekonstrukcija srpskog radija - provera medijskih kapaciteta za "evropske integracije"*, objavljeno u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2007, str. 199

³³⁸ "Naime najlogičnije je bilo da se oblast medija i konkretno radio-difuzije prvo uredi Zakonom o telekomunikacijama, pa Zakonom o javnom informisanju, a tek onda Zakonom o radio-difuziji. Redosled, kako u pisanju tako i u usvajanju zakonskih akata kojima se reguliše medijska sfera na našim prostorima, išao je potpuno suprotnim redosledom." Nikolić, Mirjana, *Javni radio-difuzni servis u Srbiji - transformacije u tranziciji*, objavljeno u knjizi koju je priredio Maričić, Nikola, *Anatomija*

usklađenih sa prethodno donetim strateškim dokumentima za konkretnu oblast, ili prilagođenih sopstvenim potrebama i međunarodnim propisima³³⁹ tako da su u svakom trenutku obezbeđivali minimum uslova za stvaralaštvo.

U narednom izlaganju nastojaćemo da predstavimo uslove savremenog kinematografskog stvaralaštva, i za njega bitne uslove savremenog medijskog razvoja, u sve tri zemlje pojedinačno, akcentujući ključne faktore, koji su taj razvoj podržavali ili sputavali. Pokušaćemo da ukažemo na vezu strateškog planiranja, pozitivnog zakonodavstva i volje političkih subjekata u stvaranju uslova za razvoj nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova. Nakon opšteg izlaganja stanja u Srbiji, Bugarskoj i Hrvatskoj, detaljno ćemo izložiti podatke dobijene istraživanjem državne politike finansiranja produkcije dokumentarnih filmova i medijske politike na primeru uređivačke politike *Redakcije dokumentarnog programa Radio-televizije Srbije*.

4.2. Javna kulturna politika i pravno-normativna regulativa u domenu kinematografije i audio-vizuelne delatnosti u Srbiji

Srbija je u gore pomenute reforme ušla posle 2000. godine, usredsređena na redefinisavanje institucija, pronalaženje novih menadžerskih pristupa i evaluiranje potreba u različitim domenima umetnosti i kulture, u cilju utvrđivanja daljih prioriteta. Iz prethodnog perioda je nasleđen urušen sistem " *...suspendovanog društva u kome su između ostalog izgubljeni: opšti kriterijumi i pravila po kojima deluju elektronski mediji, merila za procenu opravdanosti njihovog postojanja, ali i produkcijski, programski i etički kriterijumi njihove egzistencije.*"³⁴⁰ S jedne strane,

radija, RDU RTS, Radio Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2007, str. 216-217

³³⁹ Misli se, pre svega, na *Zakon o kinematografiji* Republike Srbije od 2011. godine. Prim. aut.

³⁴⁰ Nikolić, Mirjana, *Javni radio-difuzni servis u Srbiji - transformacije u tranziciji*, objavljeno u knjizi koju je priredio Maričić, Nikola, *Anatomija radija*, RDU RTS, Radio Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2007, str. 216

još uvek su egzistirali jasno profilisana državna *Radio-televizija Srbije* i njoj bliski mediji, ili mediji koji su podilazili diskursu njene medijske politike, dok su se s druge strane, opozicioni mediji zalagali za promene.

Više reda u oblasti audio-vizuelnih delatnosti se očekivalo da će uneti medijski zakoni, od kojih se kao najznačajniji u prvoj dekadi novog milenijuma izdvajaju³⁴¹ *Zakon o radio-difuziji RS (2002)*³⁴², *Zakon o izmenama i dopunama Zakona o radio-difuziji RS (2004)*³⁴³, *Zakon o izmenama i dopunama Zakona o radio-difuziji RS (2006)*³⁴⁴, *Zakon o javnom informisanju RS (2003)*³⁴⁵ i *Zakon o telekomunikacijama RS (2003)*³⁴⁶ i *Zakon o oglašavanju RS (2005)*³⁴⁷. Najbitnije karakteristike ovih zakona su da je njima u okviru modela emitera radio i televizijskih programa predviđen model javnog radio-difuznog servisa, kao i operativni organ *Republičke radio-difuzne agencije, Savet RRA*, zadužen za sprovođenje postupka i procedura izdavanja dozvola emiterima³⁴⁸, kao i stimulisanje bržeg prelaska na digitalni način emitovanja. Pored toga ovi zakoni su nastojali da regulišu i opšti nivo programskih standarda, spreče prekomernu medijsku koncentraciju, urede uslove reklamiranja i

³⁴¹ Na ove zakone ukazuje prof. dr Mirjana Nikolić u svom članku *Rekonstrukcija srpskog radija - provera medijskih kapaciteta za "evropske integracije"*, objavljeno u *Zborniku radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2007, str. 219

³⁴² *Zakon o radio-difuziji Republike Srbije* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 42 od 2002. godine.

³⁴³ *Zakon o izmenama i dopunama Zakona o radio-difuziji Republike Srbije* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 97 od 2004. godine.

³⁴⁴

³⁴⁵ *Zakon o javnom informisanju Republike Srbije* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 43 od 2003. godine.

³⁴⁶ *Zakon o telekomunikacijama Republike Srbije* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 44 od 2003. godine.

³⁴⁷ *Zakon o oglašavanju Republike Srbije* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 79 od 2005. godine.

³⁴⁸ Konkurs za izdavanje dozvola za emitovanje televizijskog i radio programa raspisan je u januaru 2006. godine, sa ciljem da dovede u red zatečeno stanje, u kome je, prema podacima koje iznosi prof. dr Mirjana Nikolić, 2005. godine evidentirano ukupno 755 emitera - 544 radijska, kao i 139 stanica koje emituju jednako radio i TV program. *Ibid.*, str. 210

sponzorstva i dr. Glavni izazov se ticao formiranja, a kasnije i rada *Saveta RRA*, čije su se legitimnost i nezavisnost dovodile u pitanje, i na koje su političke strukture, preko ingerencija vlade želele da imaju uticaj.

Još uvek je bio na snazi *Zakon o kinematografiji* od 1991. godine³⁴⁹ na mesto kojeg je trebalo usvojiti novi zakon, da bi se uspostavili novi uslovi za razvoj filmske produkcije u skladu sa zakonitostima evropskog audio-vizuelnog tržišta. Izdvajanje budžetskih sredstava je bilo nedovoljno u odnosu na broj filmova koji su se u to vreme producirali u zemlji - samo mali broj autora i producenata je dobijao podršku na državnim konkursima. Samo jedan dugometražni dokumentarni film godišnje je dobijao podršku na konkursu *Filmskog centra Srbije* namenjenom sufinansiranju dugometražnih filmova, gde se pre svega mislilo na igrane filmove. Prvi dugometražni dokumentarni film koji je ostvario ovakvu vrstu podrške bio je *Doviđenja, kako ste?*, Borisa Mitića, 2007. godine, u produkciji *Dribbling Pictures*. Veliki izazov je predstavljala privatizacija bioskopa i medija, definisana kao prioritetna. U oba slučaja je nedostajala transparentnost - niz propusta suprotnih javnim interesima dovelo je do toga da se za ukupan rezultat ne može reći da je pozitivan. Lobiralo se kroz više resora za uvođenje mera finansijskih podsticaja za kinematografiju. Oformljena je radna grupa eksperata za rad na pripremi novog zakona kojim bi bila regulisana oblast kinematografije. *Zakon o kulturi*³⁵⁰ je usvojen 2009. godine, međutim, novi zakon za oblast kinematografije nije dobio saglasnost *Narodne skupštine*.

Nakon brojnih verzija, u decembru 2011. godine, usvojen je novi *Zakon o kinematografiji*³⁵¹. Zakonom se definiše opšti interes u oblasti kinematografije, reguliše rad *Filmskog centra Srbije* kome se prenose ključne ingerencije za obavljanje stručnih poslova u oblasti kinematografije, uključujući raspisivanje konkursa i raspodelu sredstava, gde se izričito predviđa dva konkursa godišnje za finansiranje ili sufinansiranje projekata produkcije domaćih filmova (i za druge oblasti jednom

³⁴⁹ <http://www.novifilmograf.com/filmski-centar-srbije-skrivena-istorija/>; pristupljeno 20.01.2016.

³⁵⁰ *Zakon o kulturi* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 72 od 2009. godine.

³⁵¹ *Zakon o kinematografiji* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 99 od 2011. godine.

godišnje), utvrđuje broj članova komisije i zakonski rokovi za donošenje odluke i procedure, kao i kriterijumi za izbor projekata, kao i vođenje evidencije koja će predstavljati bazu podataka o producenčkim kućama u poslu i realizovanim filmovima na godišnjem nivou.

U spornom članu 19. *Zakona o kinematografiji*³⁵², koji je i ključna odredba ovog zakona, definišu se potencijalni izvori sredstava za podsticanje domaće kinematografije. Jedan od izvora za stvaranje posebnog filmskog fonda kojim treba da upravlja *Filmski centar Srbije* predstavljaju procentualna izdvajanja od prihoda telekomunikacionih operatera, kao i procenat od naknada koje emiteri plaćaju *RRA*. Ovi važni izvori finansiranja domaće kinematografije, kojima se obezbeđuje stabilnost sufinansiranja domaće filmske produkcije nezavisno od budžetskih izdvajanja, ukinuti su odlukom *Ustavnog suda* 2014. godine. Istovremeno, primena filmskih podsticaja u vidu fiskalnih olakšica za strane producente i koprodukcije je odložena, zaviseći od političke volje, do 2015. godine, kada su filmski producenti (a to kod nas najčešće znači i autori, jer mnogi autori produciraju sopstvene i tuđe filmove; prim. aut.) kroz obnovljenu aktivnost u *Kinematografskoj grupaciji* aktivnoj pri *Privrednoj komori Srbije*. Zajedno sa ostalim strukovnim udruženjima, argumentovano, kroz političke strukture i afirmišući sve svoje potencijale, uključujući kadrove, tehniku i "know-how", započeli su kampanju i lobiranje, uz pomoć *Upravnog odbora Filmskog centra Srbije*, da *Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije* i *Ministarstvo privrede Republike Srbije* preduzmu konkretne akcije za uspostavljanje stabilnog sufinansiranja domaće kinematografije. Ova pitanja su i danas sporna, stoga ćemo im se posebno posvetiti kada budemo izlagali rezultate istraživanja državne politike finansiranja domaće kinematografije.

Od 2010. godine, u skladu sa evropskom *Direktivom o audio-vizuelnim medijskim uslugama* (2010/13/EU)³⁵³ očekivalo se donošenje seta medijskih zakona kojima će

³⁵² *Ibid.*, objavljeno na linku http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_kinematografiji.html; pristupljeno 15.10.2016.

³⁵³ <http://kultura.gov.rs/docs/dokumenti/javna-rasprava-o-nacrtu-zakona-o-elektronskim-medijima-i-nacrtu-zakona-o-javnim-medijskim-servisima/dejan-popovic-11-10--komentar-narct-zakona-o-elektronskim-medijima.doc>; pristupljeno 17.06.2016.

biti uređeno pružanje audio i audio-vizuelnih medijskih usluga. Ovo se ispostavilo i kao jedan od uslova za primanje Srbije u *(pod)program MEDIA*. Pored sprovođenja procesa digitalizacije, sve se češće govorilo o potrebi obezbeđivanja nezavisnog finansiranja medija, kao pretpostavke njihove nezavisnosti i nepristrasnosti u informisanju. Finansiranje javnih servisa je bilo naročito problematično, jer pitanje plaćanja RTV pretplate nije bilo adekvatno rešeno³⁵⁴, te je veliki broj građana izbegavao ovu obavezu. Nedostatak novca se odražavao na pad kvaliteta programa dovodivši u pitanje uređivačku politiku.

Domaći teoretičari medija su upozoravali da se o ovim stvarima mora blagovremeno misliti: "*Problemi javnih radio-difuznih servisa i njihovog finansiranja u najdirektnijoj vezi su i sa kvalitetom programa i uređivačkom politikom, jer ova pitanja delom sobom nose i pitanje o spremnosti slušalaca i gledalaca koji su se dobrovoljno obavezali i u formi takse/pretplate plaćaju nešto što potcenjuje njihove potrebe ili ih pak nedovoljno kvalitetno zadovoljava. U tom smislu pažnju privlači nagli napredak komercijalnih mreža i sistema koji čine da publika sve češće koriguje i podiže prag svojih kriterijuma tražeći od nosilaca javnog servisa specijalizovano obraćanje, bolji kvalitet i spremnost da odgovori na širok dijapazon njihovih potreba.*"³⁵⁵

U ovakvoj situaciji, doneti su *Zakon o javnim medijskim servisima (2014)*³⁵⁶, *Zakon o elektronskim medijima (2014)*³⁵⁷ i *Zakon o javnom informisanju i medijima*

³⁵⁴ Plaćanje RTV pretplate se vršilo preko brojila za električnu energiju. *JP Elektroprivreda Srbije* nije imala rešene odnose sa svim svojim korisnicima. Takođe, je, najpre namirivala svoja potraživanja. Nije bilo jasno rešeno ni naplaćivanje potraživanja od pravnih lica (ovo su bili samo neki od problema). Prim. aut.

³⁵⁵ Nikolić, Mirjana, *Javni radio-difuzni servis u Srbiji - transformacije u tranziciji*, objavljeno u knjizi koju je priredio Maričić, Nikola, *Anatomija radija*, RDU RTS, Radio Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2007, str. 213-214

³⁵⁶ *Zakon o javnim medijskim servisima* objavljen je u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 83 od 2014. godine.

³⁵⁷ *Zakon o elektronskim medijima* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 83 od 2014. godine.

(2014)³⁵⁸, kojima se, s jedne strane, proklamuje usaglašavanje medijskih standarda sa evropskom praksom, dok se, s druge strane, kao prelazno rešenje do uspostavljanja sistema naplate takse, ukida RTV pretplata. Time je dovedena u pitanje osnovna pretpostavka o finansijskoj i političkoj nezavisnosti javnih servisa, mada, član 35. *Zakona o javnim medijskim servisima*³⁵⁹, na istom mestu gde se navodi da država "...obezbeđuje stabilno i dovoljno finansiranje osnovne delatnosti javnog medijskog servisa³⁶⁰", u sledećem stavu ističe da način i uslovi obezbeđivanja sredstava za obavljanje osnovne delatnosti javnog medijskog servisa "...ne smeju uticati na uređivačku nezavisnost i institucionalnu autonomiju.³⁶¹"

Ukazujemo na medijsko zakonodavstvo, jer od stabilnosti elektronskih medija i njihove politike, u velikoj meri zavisi odnos televizija prema organizacijama čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova. Veliki uticaj televizija koje vrše funkciju javnih servisa, na audio-vizuelno tržište, u okviru kojeg se ostvaruju i produkcije dokumentarnih filmova, na posredan način se potvrđuje isticanjem pomenutog zahteva *Evropske unije* za usklađivanje domaćih zakona sa gore navedenom *Direktivom*. Uloga javnih servisa je da zadovolje javne interese³⁶², što smo videli da je imanentno programskim funkcijama dokumenatarnih filmova.

³⁵⁸ *Zakon o javnom informisanju i medijima* objavljen je u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 83 od 2014. godine.

³⁵⁹ http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_javnim_medijskim_servisima.html; pristupljeno 18.03.2016.

³⁶⁰ http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_javnim_medijskim_servisima.html; linku pristupljeno dana 18.03.2016.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² U članu 3. *Zakona o javnim medijskim servisima* (2014) definiše se javni interes: "...podrazumeva proizvodnju, kupovinu, obradu i objavljivanje radio, televizijskih i multimedijalnih sadržaja, naročito informativnih, obrazovnih, kulturno-umetničkih, dejih, zabavnih, sportskih, verskih i drugih koji su od javnog interesa za građane, a koji za cilj imaju ostvarivanje ljudskih prava i sloboda, razmenu ideja i mišljenja, negovanje vrednosti demokratskog duha, unapređivanje političke, polne, međunacionalne i verske tolerancije i razumevanje, kao i očuvanje nacionalnog identiteta srpskog naroda i nacionalnih manjina, kao i pružanje audio i audio-vizuelnih medijskih usluga i objavljivanje elektronskih izdanja kao usluga od javnog interesa."

http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_javnim_medijskim_servisima.html; pristupljeno 25.09.2016.

Suprotno tome, dokumentarni filmovi koji dolaze iz nezavisne produkcije nepoželjni su od strane struktura bliskih političkim centrima moći, jer su kritički orijentisani.

Jasno je da produkcija dokumentarnih filmova zavisi od brojnih spoljnih faktora, te da je to pored tržišta i tehnološkog razvoja, i javna kulturna politika. Ona se najčešće manifestuje kroz uspostavljanje pravne regulative i raspodele finansijskih sredstava, u čemu značajnu ulogu imaju politički subjekti i politička volja, na šta se nadovezuju pitanja međuresorne i međusektorske saradnje. S tim u vezi, kulturna politika "*...mora biti smislen i svrhovit pravac aktivnosti. U tom smislu vizija razvoja kulture i umetnosti i misija nosilaca kulturne politike predstavljaju svrhu kratkoročnih i dugoročnih aktivnosti i akcija vladinih tela koja imaju autoritet da vode kulturnu politiku. Ako odlučivanje u oblasti kulturne politike nije zasnovano na strateškim dokumentima, onda je sasvim moguće da taktičko odlučivanje sa stanovišta dugoročnog razvoja ne predstavlja smislen i svrhovit pravac aktivnosti.*"³⁶³

Srbija petnaest godina od promena u novom milenijumu i dalje nema strateški dokument za oblast kinematografije. *Filmski centar Srbije* predvođen vršiocima dužnosti direktora nije ni mogao dugoročno da planira. Ovakvoj aktivnosti treba da prethodi donošenje strateškog dokumenta za oblast kulture, jer kulturu treba udaljiti od dnevne politike i približiti je ekonomiji i privredi. Koliko je ovo bitno za stabilizaciju sistema nezavisne produkcije dokumentarnih filmova možemo da sagledamo na primerima Hrvatske i Bugarske, u nastavku.

4.3. Strateško pozicioniranje audio-vizuelne delatnosti u Hrvatskoj

Hrvatska je u 2000-ite ušla sa brojnim planovima rekonstrukcije kulturne infrastrukture. Novi temelj za razvoj audio-vizuelne industrije uspostavlja se *Strategijom kulturnog razvitka* čiji je izmenjen i dopunjen tekst 2002. godine

³⁶³ Đukić, Vesna, *Država i kultura: studije savremene kulturne politike*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2010, str. 28

prihvatila *Vlada Republike Hrvatske* i *Hrvatski sabor* pod naslovom *Hrvatska u 21. stoljeću - Kultura*³⁶⁴. Tekstom strategije se definišu sredstva i ciljevi u oblasti kulture i zadaci kulturnog razvoja zemlje u odnosu na međunarodni i nacionalni kontekst. Posebna pažnja se posvećuje, ne samo legislativi i finansiranju, nego redom i pitanjima decentralizacije, participacije, umetničkog obrazovanja, zapošljavanja i privatizacije. Primenjivo za različite domene umetnosti i kulturne industrije zasebno, kao i za kulturnu baštinu, kulturne odnose većinskih i manjinskih etničkih grupa (na nacionalnom nivou), kulturne odnose na međunarodnom nivou, kao i saradnji kulture sa drugim sektorima - kulturnim turizmom, kulturnim menadžmentom, kao i nosiocima nove komunikacijske tehnologije u kulturi, vlasnicima sociokulturnog kapitala i istraživačima kulturnog razvoja.

U poglavlju koje se odnosi na kinematografiju konstatuje se da "*U poslednjih desetak godina kinematografska djelatnost stagnira na svim poljima, od proizvodnje filmova, uvoza i distribucije, prikazivačke djelatnosti do zaštite filmske baštine, neprofesionalnog filma, donedavno i filmskih festivala. (...) U nekim vrstama filma, gdje Hrvatska ima jaku tradiciju i ugled, produkcija je zapuštena ili prepuštena televizijskoj produkciji (prije svega umjetnički dokumentarni film).*"³⁶⁵ " Pri dijagnostikovanju uzroka ovakvog stanja skreće se pažnja na to da se *Pravilnikom o kriterijumima za utvrđivanjem programa javnih potreba u području filma (2000)*³⁶⁶ ukazuje podrška produkciji, ali ne i ostalim kinematografskim delatnostima. Nalazimo kao bitno što se na istom mestu ukazuje na organizacionu nerazvijenost celog sistema, u smislu nedostatka ustanova i institucija, taksativno, od filmskog centra preko filmskog instituta do propadanja producenata i uvoznika (*Jadran film, Croatia film, Zagreb film*) i urušavanja prikazivačke delatnosti. Zbog toga se kao glavni cilj definiše "*Uspostavaljanje cjelovite infrastrukture, organizacije i koncepcije kinematografije*"³⁶⁷.

³⁶⁴ <http://www.culturelink.org/news/publics/2009/strategy.pdf>; pristupljeno 12.03.2016.

³⁶⁵ *Ibid.*, str. 81-82

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*, str. 83

U zadacima je definisano: da je interes Republike Hrvatske da održi nivo produkcije dokumentarnih filmova od najmanje 20 godišnje; da se donese novi zakon o kinematografiji³⁶⁸; da se reši pitanje tehničke infrastrukture, statusa *Jadran filma*, i da se stavi u funkciju tehnička baza/laboratorija koja postoji u Hrvatskoj; da se rad *Hrvatske kinoteke*³⁶⁹ i *Nacionalnog filmskog arhiva* usaglase sa međunarodnim standardima; da se posebnim dokumentima, po ugledu na razvijene evropske kinematografije, odrede odnosi televizije i kinematografije; da se u resornom ministarstvu definiše upravna nadležnost i efikasnija operativa za oblast kinematografije; da se omogući saradnja ministarstva i grada u cilju stvaranja boljih uslova, kao i saradnja naučnih radnika iz različitih područja na filmskim projektima; i da se pruži podsticaj međunarodnoj saradnji, međunarodnim projektima, i koprodukcijama.

U poglavlju koje se bavi strategijskim razvojem medija u Republici Hrvatskoj ukazuje se na negativnu praksu monopola države u domenu medija iz 1990-ih. Vlasnička struktura je bila mešovita, jer lokalni mediji nisu nužno bili u javnom vlasništvu, ali su bili pod velikim uticajem državnih struktura i dnevne politike. Kao pomak u odnosu na doba socijalizma, navodi se da se nisu tražile formalne dozvole za osnivanje medija, te da formalno nije postojala ni cenzura, ali da to nije bilo dovoljno, te da novinarstvo beleži pad ispod nivoa profesionalnih standarda. "*No slabašna politička kultura (deomkracije) učinila je zakonsku sferu formalističkom i nedjelotvornom. Ispod površine zakona vladala su nepisana pravila autocenzure, neformalni pritisci, klijentelistički kriteriji pri dodjeli frekvencija, ekonomski pritisci (posebni porezi za nepoćudne medije, problemi u distribuciji i tiskanju), politički*

³⁶⁸ "...pravna regulativa koja se odnosi na kinematografiju u prvim godinama tranzicije ostala je na *Zakonu o kinematografiji* iz 1976. godine, djelomično izmijenjena *Zakonom o kinematografiji* iz 1980. i 1990. godine." Ahmetašević, Edib, *Razvoj kreativne industrije kroz kulturnu politiku i redefiniranje sustava audio-vizuelne djelatnosti u Republici Hrvatskoj*, (doktorska disertacija), Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2015, str. 71

³⁶⁹ Pošto je *Hrvatska kinoteka* bila jedini nacionalni filmski arhiv u Evropi koji nije imao bioskopsku salu. Prim. aut.

*pritisци na nezavisne medije putem sudskih tužbi, politička (stranačka) pristrasnost u uređivanju informativno-političkog programa Hrvatske radio-televizije.*³⁷⁰"

U cilju dugoročnog razvoja upućuje se na dokument donet još 1999. godine, *Agendu za novu medijsku politiku u Hrvatskoj*³⁷¹. Ovaj dokument se zalaže za: nezavisnost medija; slobodu, jednakost i raznolikost medijskog sistema u nameri da se ostvari društveni pluralizam; razvoj kreativnosti i kulturnog stvaralaštva, tolerancije i sučeljavanja različitih ideja; poslovanje u skladu sa zakonitostima tržišta - na kojem će postojati javni mediji, koji će raditi u interesu javnosti. Takođe, i u oblasti strateškog razvoja medija nabrajaju se zadaci koje treba ispuniti. Kao najrelevantniji za naše istraživanje izdvajamo zadatak naveden pod tačkom osam u kome se kaže: "*Domaća dramska i dokumentarna književna djela, te likovana i glazbena djela što više uključivati u programe audio-vizuelnih medija. (...) Kreativnom, kritičkom, otvorenom i kulturno osjetljivom uređivačkom politikom u javnoj radio-difuziji treba otjerati konformizam i sivilo, koji naprije ubijaju stvaralaštvo, a potom televiziju čine političkom ili komercijalnom ispostavom.*"³⁷²

Posle 2000-ih, Hrvatska je ubrzano uspjela da nadoknadi propušteno i u kratkom roku stabilizuje filmsku produkciju i obezbedi za domaće filmove neophodne termine na programu domaćeg javnog servisa. Može se reći da je u mnogim pitanjima uspjela da (pre)stigne, Srbiju i Bugarsku, u domenu kinematografije i medija. "*Iako se smatra da strateška analiza u turbulentnim okolnostima nije korisna zbog izrazite promenljivosti i nepredvidivosti događaja koji situaciju jedne sredine mogu u potpunosti izmeniti uprkos svim predviđanjima, ipak, i pored svojih ograničenih dometa, ona daje mogućnosti otvaranja perspektiva, novih horizonata, i postaje upotrebljiv predložak projekcije mogućih scenarija razvoja*"³⁷³. Donet je *Zakon o*

³⁷⁰ *Hrvatska u 21. stoljeću: Strategija kulturnog razvitka: dokument*, str. 84-85, objavljeno na linku <http://www.culturelink.org/news/publics/2009/strategy.pdf>; pristupljeno 12.03.2016.

³⁷¹ *Ibid.*, str.86

³⁷² *Ibid.*, str. 87

³⁷³ Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Clio, Beograd, 2005, str. 83

audio-vizuelnim delatnostima (2007)³⁷⁴. Počeo je sa radom *Hrvatski audio-vizuelni centar* (2008). Usvojen je nacionalni strateški dokument kojim se definišu smernice razvoja audio-vizuelne delatnosti od 2010. do 2014. godine, sa pet strateški definisanih ciljeva³⁷⁵ samo za audio-vizuelnu delatnost. Pristupljeno je međunarodnim programima i fondovima. Uvedeni su fiskalni podsticaji za strane produkcije koje snimaju na hrvatskim lokacijama. Svi telekominikacioni operatori i medijski emiteri su se obavezali na izdvajanje procenta za filmski fond, jer dobar deo njihovog sadržaja predstavljaju upravo filmovi, što je obezbedilo stabilnost finansiranja nacionalne kinematografije.

Pozitivni efekti ovakvog delovanja za kratko vreme su hrvatske filmske producente, uključujući i producente dokumentarnih filmova, pozicionirali kao značajne (ko)producente, pre svega za zemlje regiona. Ovu tvrdnju ćemo kasnije potkrepiti kad se budemo fokusirali na studije slučaja - producentske kuće *Nukleus film* i *Restart*.

4.4. Zakonsko regulisanje kao instrument podsticaja produkcije dokumentarnih filmova u uslovima stalnih promena u Bugarskoj

Kulturni razvoj Bugarske od 1989. godine do danas obeležili su periodi ekonomske krize, sa različitim konceptima javne kulturne politike koji su se često smenjivali. Samovolja političkih subjekata produbljivala je korupciju i nestabilnost sistema. U takvim uslovima pitanje kulture bilo je sporedno. Ovo je bio trend u svim

³⁷⁴ *Zakon o audio-vizuelnim djelatnostima* je objavljen u *Narodnim novinama Republike Hrvatske*, u broju 76 od 2007. godine, a izmenjen i dopunjen odredbama objavljenim u *Narodnim novinama Republike Hrvatske* u broju 90 od 2011. godine.

³⁷⁵ "Nacionalni program se sastoji od pet strateških ciljeva: osigurati provođenje audio-vizuelnog zakonodavstva, cjelovito funkcioniranje Centra i kontinuitet audio-vizuelne proizvodnje; povećati gledanost i javnu vidljivost domaćeg, evropskog i svjetskog filma; osamoslatliti Hrvatsku kinoteku i omogućiti adekvatni zaštitu, restauraciju i prezentaciju audio-vizuelne baštine; pokrenuti izvoz filmskih usluga; digitalizirati kino-prikazivački sektor." <http://www.havc.hr/o-nama/havc/nacionalni-program-promicanja-audiovizualnog-stvaralastva>; pristupljeno 05.10.2016.

državama Jugoistočne Evrope. Medijskoj i kinematografskoj delatnosti, koje su dotle bile pod direktnim okriljem države, bili su neophodni instrumenti zaštite od negativnih efekata neoliberalnog tržišta. S tim u vezi, usvojena je nova regulativa kojom su uspostavljene nove nadležnosti u ovim oblastima. Doneti su *Zakon o radiju i televiziji* (1998)³⁷⁶ i *Zakon o filmskoj industriji* (2003)³⁷⁷. Ovi zakoni su nakon samo nekoliko godina primene uspeli da pokrenu nacionalnu filmsku proizvodnju, ali i da u periodima turbulencija (pre svega se misli na ekonomsku krizu) - održe filmsku produkciju, i u okviru nje produkciju dokumentarnih filmova, na visokom nivou.

Članom 3. *Zakona o filmskoj industriji*³⁷⁸ filmska umetnost je izričito navedena kao "važna oblast nacionalne kulture"³⁷⁹ koju treba sufinansirati, što je dalje regulisano članom 17. istog zakona, prema kojem se za sufinansiranje kinematografske delatnosti iz državnog budžeta izdvaja iznos "...ne manji od zbiru proseka prethodnog godišnjeg budžeta za 7 igranih filmova, 14 dugometražnih dokumentarnih filmova i 160 minuta animacije"³⁸⁰. Ova odredba kojom se definiše minimum budžetskih izdvaja za sufinansiranje filmske produkcije je izuzetno važna. Naročiti značaj ima u uslovima kada se *de facto* razvoj kinematografske delatnosti podstiče samo budžetskim sredstvima. Zahvaljujući njenoj primeni već 2008. godine budžetska izdvajanja³⁸¹ za podsticanje filmske proizvodnje su dostigla dvostruku vrednost u odnosu na vreme kada je zakon usvojen (period od samo pet godina). Kao

³⁷⁶ *Zakon o radiju i televiziji (Radio and Television Act)* je objavljen u *Državnim novinama (State Gazette)* broj 138 od 1998. godine; prema podacima dostupnim na linku <http://www.parliament.am/library/radio/bulgaria.pdf>; pristupljeno 18.08.2016.

³⁷⁷ *Zakon o filmskoj industriji (Film Industry Act)* je objavljen u *Državnim novinama (State Gazette)* broj 105 od 2003. godine; prema podacima dostupnim na linku <https://www.nfc.bg/legal-acts>; pristupljeno 18.08.2016.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Marković, Maša, *Bulgarian Film Industry: A Long-lasting Struggle*, objavljeno na linku <http://archive.dokweb.net/en/documentary-network/articles/bulgarian-film-industry-a-long-lasting-struggle-2138?>; pristupljeno 20.10.2016.

direktna posledica toga, 2009. godine su čak 24³⁸² dugometražna dokumentarna filma, sufinansirana budžetskim sredstvima, imala svoju premijeru.

U vreme ekonomske krize 2009. godine ova odredba je izazvala sukob vladajućih političkih subjekata, s jedne strane, i stručne javnosti i opozicije, s druge strane. Vladajuće strukture su pokušale svojom samovoljom da unesu minimalne izmene u tekst zakona, kako bi opravdale veliko smanjenje javnih izdvajanja za kinematografiju. Dodavanjem reči "*ako je moguće*." (ispred: "...ne manji od zbiru proseka..."; prim.aut.) i "do" (ispred: "...7 igranih filmova, 14 dugih dokumentarnih filmova i 160 minuta animacije..."; prim. aut.) *Ministarstvu finansija* je faktički dato pravo da bez konsultovanja *Ministarstva kulture* budžet za finansiranje kinematografije diskreciono umanjuje³⁸³. Budžet za kinematografiju je smanjen za 57%; ukinut je drugi redovan godišnji konkurs za podršku produkcije dugometražnih filmova³⁸⁴; ukupna filmska produkcija je na kratko zapala u stanje opšte nesigurnosti.

U istom trenutku kriza je zahvatila i medijsko tržište³⁸⁵, na kome je *Bugarska nacionalna televizija* "igrala" ulogu javnog servisa³⁸⁶. Postojali su i drugi nacionalni operatori, većinski u stranom vlasništvu³⁸⁷ - njihovim programom su dominirale magazinske emisije, "reality show" programi i drugi komercijalni sadržaji. *Zakonom*

³⁸² <https://www.nfc.bg/movies/documentary-films>; pristupljeno 10.10.2016.

³⁸³ Marković, Maša, *Bulgarian Film Industry: A Long-lasting Struggle*, objavljeno na linku <http://archive.dokweb.net/en/documentary-network/articles/bulgarian-film-industry-a-long-lasting-struggle-2138?>; pristupljeno 20.10.2016.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ http://ejc.net/media_landscapes/bulgaria; pristupljeno 20.10.2016.

³⁸⁶ Od 1990. godine do usvajanja *Zakona o radiju i televiziji* (1998) nad *Bugarskom nacionalnom televizijom* nadležnosti je vršio *Parlament*, u cilju obezbeđivanja nezavisnosti javnog medijskog servisa od ingerencija *Vlade*. *Ibid.*

³⁸⁷ Pitanje vlasništva i izdavanja licenci nije bilo transparentno rešeno. Menjajući vlasnike televizije su često menjale i imena: *Pro.bg* bio je *TV2* do prelaska u vlasništvo američkog konglomerata koji nosi naziv *Central European Group Enterprises*; televizija *Nova* iz vlasništva grčke grupe *Antenna* prelazi u vlasništvo švedske *Modern Time Group*; dok je televizija *bTV* u vlasništvu *News Corporation Group* Ruperta Murdoka (*Rupert Murdoch*). Prema podacima istraživanja objavljenog na linku http://ejc.net/media_landscapes/bulgaria; pristupljeno 20.10.2016

o radiju i televiziji (1998)³⁸⁸ usvojeno je finansiranje javnog medijskog servisa iz mešovityh izvora, uključujući prihod od takse, sponzorskih sredstava, reklama, posebnih fondova i državnog budžeta. Ustanovljen je termin³⁸⁹ za dugometražne dokumentarne filmove nezavisnih produkcija na *Bugarskoj nacionalnoj televiziji*. Otkup televizijskih licenci se jednako ugovarao u fazi razvoja, produkcije i distribucije filma. Ovim je obezbeđen kanal distribucije dokumentarnih filmova do publike. Sama sredstva nisu predstavljala značajan postotak budžeta filmova. Najviša cena televizijske licence po ugovorima o pretprodaji za dugometražne dokumentarne filmove kretala se oko 7.000 evra³⁹⁰, ali su ova sredstva isplaćivana sa kašnjenjem od po nekoliko godina. Konkurencija je postala naročito velika pojavom kablovskih operatora, čije je usluge 2009. godine koristilo 70% domaćinstava³⁹¹ u Bugarskoj, te zastupljenost kanala kao što su *Animal planet*, *National Geographic*, *Discovery* - koji emituju dokumentarne sapunice i hibridne žanrove, te rast konkurencije usled sprovođenja procesa digitalizacije, kao u drugim zemljama Jugoistočne Evrope.

Do raspleta situacije, gde se u prvom redu misli na stabilno budžetsko sufinansiranje kinematografije, došlo se preko organizovanih protesta strukovnih udruženja koja su bila sklopila nagodbu sa *Vladom*, a koja usled nedostatka političke volje nije ispoštovana, te je nakon daljeg lobiranja struke, preko političkih veza sa parlamentarnom opozicijom, ceo spor završio pred *Ustavnim sudom*. Pauza od skoro

³⁸⁸ http://www.crc.bg/files/_en/LAW_FOR_THE_RADIO_AND_TELEVISION.htm; pristupljeno 27.07.2015.

³⁸⁹ *Zakonu o filmskoj industriji*³⁸⁹ u stavu 1., člana 28., navodi da se državne subvencije daju filmovima koji se realizuju u saradnji sa *Bugarskom nacionalnom televizijom* i drugim televizijskim operatorima sa nacionalnom frekvencijom. *Zakon o filmskoj industriji (Film Industry Act)* je objavljen u *Državnim novinama (State Gazette)* broj 105 od 2003. godine; prema podacima dostupnim na linku <https://www.nfc.bg/legal-acts>; pristupljeno 18.08.2016.

³⁹⁰ Do podatka se došlo na osnovu istraživačkih intervjua obavljenih sa Martičkom Božilovom (*Martichka Bozilova*), glavnom producentkinjom *Agitpropa* i Svetoslavom Draganovim (*Svetoslav Draganov*), glavnim producentom za *Cineate Maudit Broduction*, obe producerske kuće iz Bugarske. Intervjui su obavljani 15. - 16. maja 2016. godine u Beogradu.

³⁹¹ Prema podacima istraživanja objavljenog na linku http://ejc.net/media_landscapes/bulgaria; pristupljeno 20.10.2016.

dve godine bez konkursa³⁹² imala je krupne posledice - jedan broj producenata i autora se u ovom periodu ostao bez neophodnog "track recorda" za prijavu na konkurse *MEDIA*. Međutim, vraćanjem afirmativnih zakonskih odredbi u pređašnje stanje filmska produkcija je iznova dobila podsticaj tako da je već 2014/2015. godine nivo produkcije dokumentarnih filmova bio blizu onog iz 2008/2009. godine. Godine 2015. ukupno 19³⁹³ dugometražnih dokumentarnih filmova podržanih budžetskim sredstvima je imalo premijeru.

Sprovedena analiza ukazuje na moguće afirmativno delovanje zakonsko-normativne regulative na rast produkcije dokumentarnih filmova. Zakoni se pokazuju kao važan faktor prevazilaženja negativnih efekata ekonomske krize, odnosno posledice smanjenja javne potrošnje, tj. smanjenja budžetskih izdvajanja, u Bugarskoj. Posebno ističemo značaj propisivanja prosečnih minimalnih budžetskih izdvajanja za stabilizaciju sistema koji zavise od dodeljene državne podrške. Nezaobilaznu ulogu u svemu tome imaju strukovna udruženja. Uslovno rečeno, njihova uloga je, pre svega, nadzorna. Tek po potrebi deluju kao grupe za pritisak. Interese je lakše ostvarivati kada postoji zakonska opravdanost tih istih. Zaključujemo, da postoji odnos korelacije između, u kome zakoni štite opšti interes u oblasti kulture, i time interese producenata i autora okupljenih u strukovna udruženja; a da su strukovna udruženja važna potpora sprovođenju istih tih zakona.

³⁹² Marković, Maša, *Bulgarian Film Industry: A Long-lasting Struggle*, objavljeno na linku <http://archive.dokweb.net/en/documentary-network/articles/bulgarian-film-industry-a-long-lasting-struggle-2138?>; pristupljeno 20.10.2016.

³⁹³ Detaljan popis dokumentarnih filmova koji su imali premijeru 2015. godine, a koji su sufinansirani sredstvima bugarskog *Nacionalnog filmskog centra* nalazi se na linku u nastavku. <https://www.nfc.bg/movies/documentary-films>; pristupljeno 10.10.2016.

4.5. Medijska politika *Radio-televizije Srbije* u domenu dokumentarnog programa i perspektive saradnje sa organizacijama čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova

Medijska politika je proces oblikovanja medijskih sadržaja pod uticajem složenih procesa koji se odvijaju na više nivoa. Zavisi od dominantnog oblika privrede i stupnja tehnološkog razvoja. Predstavlja sferu preplitanja interesa političkog ustrojstva države, socijalnih i individualnih. Kreiranjem politike medija bavi se teoretičarka Silvija Harvi i podseća: "Reč "*politika*", potiče u krajnjoj liniji, od grčkog termina kojim se označavala pripadnost gradskoj zajednici, i otuda se koristi za označavanje aktivnosti koje unutar javnog sektora preduzimaju vlade koje tvrde da zastupaju interese svojih birača."³⁹⁴ U skladu sa tim, u prethodnom tekstu smo istakli da *Zakon o javnim medijskim servisima* (2014)³⁹⁵ predviđa kao glavni cilj javnog medijskog servisa - zadovoljenje raznovrsnih potreba građana.

Medijski javni servis Srbije je nastao reformisanjem nacionalne televizije koje se finansirala iz budžeta. *Redakcija dokumentarnog programa* postoji od 1958. godine, kada se *Televizija Beograd* tek razvijala. Vuče korene iz *Informativne redakcije*, što je ostavilo dubok trag na program, orijentišući sopstvenu produkciju na stvaranje dokumentarno-feljtonističkih emisija. Ovaj pravac razvoja se zadržao do danas. Druge forme su potisnute, što znači i vrednosti. Misli se na dokumentarni film, koji je neopravdano marginalizovan na televizijskom programu. Dokumentarni film vrši raznovrsne funkcije koje se pripisuju javnom servisu zakonom, a u istraživanom periodu, od 2011. godine, do kraja 2015. godine, nijedan termin nije dodeljen dugometražnom dokumentarnom filmu.

U nastavku se nalazi grill shema dokumentarnog programa na *Prvom i Drugom programu Radio-televizije Srbije*, koja se odnosi na period od 4. do 10. marta 2013. godine.

³⁹⁴ Harvi, Silvija, *Kreiranje politike medija*, objavljeno u knjizi koju su priredili Brigs, Adam; Koblj, Pol, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005, str. 339

³⁹⁵ http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_javnim_medijskim_servisima.html; pristupljeno 25.09.2016

**DOKUMENTARNI PROGRAM
NA PRVOM I DRUGOM PROGRAMU RADIO-TELEVIZIJE SRBIJE**

Sat	Ponedjeljak 4.mart 2013.	Utorak 5.mart 2013.	Sreda 6.mart 2013.	Četvrtak 7.mart 2013.	Petak 8.mart 2013.	Subota 9.mart 2013.	Nedjelja 10.mart 2013.
8.15		RTS 2 emisija: Enciklopedija za radoznale sopstvena produkcija					
9.35			RTS 2 serija: Velikani sopstvena produkcija		RTS 1 emisija: Razglednica sopstvena produkcija RTS 2 emisija: Ars praktika sopstvena produkcija	RTS 2 emisija: Verski mozaik Srbije sopstvena produkcija	
10.05	RTS 1 emisija: Lov i ribolov: Svrljiške planine sopstvena produkcija		RTS 1 emisija: Trag: Sastanak na Raški sopstvena produkcija	RTS 1 emisija: Sasvim prirodno: Suvo zlat Srbije sopstvena produkcija	RTS 2 emisija: Sazvežđa I legende sopstvena produkcija		
10.40	RTS 1 emisija: Beograd - večiti grad sopstvena produkcija RTS 2 emisija "Aktuelno dokumentarnog programa" Knjiga utisaka sopstvena produkcija	RTS 1 emisija: Putopis: grad Čajkovski sopstvena produkcija	RTS 1 emisija: Zadnja kuća Srbija: Ražanj i Blace sopstvena produkcija				
11.15		RTS 2 emisija: Trag: Bački biseri sopstvena produkcija	RTS 1 emisija: Beograd - večiti grad sopstvena produkcija		RTS 1 emisija: Beograd - večiti grad sopstvena produkcija RTS 2 emisija: Bardovi teatra sopstvena produkcija		

14.00		RTS 2 emisija: Enciklopedija za radoznale: Čokešina i druge priče sopstvena produkcija					RTS 2 serija: Srpski istočnici sopstvena produkcija
15.56						RTS 2 serija: Ostrvo orangutana eksterna produkcija BBC	
16.17						RTS 2 serija: Život s medvedima eksterna produkcija	
17.20							RTS 1 emisija: Zadnja kuća, Srbija: Brus sopstvena produkcija
18.27							RTS 1 emisija: Sasvim prirodno: Prirodno neprijatna pojava sopstvena produkcija
20.00					RTS 2 dokumentarni program: Udala sam se za Srbina sopstvena produkcija		
21.00							RTS 2 dokumentarni film: Dekalogija o materiji smrti sopstvena produkcija
4.30	RTS 2 emisija: Verski mozaik Srbije sopstvena produkcija						RTS 1 emisija: Sasvim prirodno sopstvena produkcija

5.30					RTS 2 emisija: Lov i ribolov sopstvena produkcija		
------	--	--	--	--	--	--	--

U žanrovskom smislu, dokumentarne reportaže, u sopstvenoj produkciji, dominantan su oblik snimljenih emisija, u ponudi *Redakcije dokumentarnog programa Radio-televizije Srbije*. Na ovaj način gledaoci/pretplatnici ostaju uskraćeni za umetničke sadržaje koji odlikuju dugometražne dokumentarne filmove. Primetno je nastojanje da se tematskom raznovrsnošću nadomesti nedostatak žanrovske raznovrsnosti. Zastupljene su emisije i serijali tematski u vezi sa sportom, prirodom, umetnošću, kulturom, tradicijom, religijskim pitanjima i aktuelnostima.

Kriterijum izbora programa nije definisan. U razgovoru obavljenom 2009. godine, tadašnji urednik *Redakcije dokumentarnog programa*, Stevica Smederevac, i punih sedam godina kasnije, urednik filmskog programa, Nikola Popević, ukazali su na iste probleme, koji se odražavaju na pitanje zastupljenosti dugometražnog dokumentarnog filma u programskoj šemi nacionalnog javnog servisa. To su loša programska sistematizacija, nedostatak materijalnih sredstava i obaveza *Radio-televizije Srbije* da na *Drugom programu* emituje direktne prenose iz *Narodne skupštine*.

Dokumentarni program televizije se obezbeđuje kroz nekoliko organizaciono-programskih jedinica različitog nivoa uticaja: *Kulturno-umetnički program*, *Naučno-obrazovani program*, *Informativni program* i u okviru *Zabavnog programa*, *Filmski program*. Ova sistematizacija se u analiziranom periodu menjala, bez značajnijeg uticaja na uređivačku politiku *Prvog* i *Drugog programa*. Pravo programiranja dokumentarnih filmova imaju sve navedene jedinice. Praksa je da se dokumentarni filmovi, koji nisu deo sopstvene produkcije *Radio-televizije Srbije*, dobijaju programskom razmenom, ili u paketima besplatno uz igrane filmove. Ovo je u tesnoj vezi sa finansijskim problemima. Finansijska situacija je kulminirala 2014. godine, kada je privremeno ukinuta pretplata³⁹⁶, a nacionalni medijski servis prešao na finansiranje budžetskim sredstvima. Takođe, postoji obaveza emitovanja prenosa

³⁹⁶ Pretplata je bila ukinuta od avgusta 2014. do januara 2016. godine. Ukidanje pretplate je najavljeno u maju mesecu 2013. godine. Prim. aut.

iz *Narodne skupštine*, zbog kojih je teško izdvojiti slobodan termin za dokumentarni film.

Programi *Radio-televizije Srbije* su raznovrsniji od programa komercijalnih stanica, mada i dalje važi da: "...najveći deo programa čine one iste programske kategorije koje dominiraju i u programima komercijalnih emitera."³⁹⁷ Obaveza učešća programa nezavisnih producenata sa najmanje 10% u ukupnom godišnjem objavljenom programu elektronskih medija, nije dovoljno stimulatívna³⁹⁸. Podsećamo "*Kada je Pikokova komisija (Peacock Commitee, navodno osnovana da bi sastavila izveštaj o budućem finansiranju BBC-ja) sugerisala 1987. godine kvotu od minimum 40 odsto nezavisnih produkcija ITV-ju i BBC-ju, mesto nezavsinih producenata u britanskoj televizijskoj industriji, ili barem onih koji su mogli da prežive teškoće neizvesnih angažmana i malog kapitala, ponovo je dobilo svoju potvrdu.*"³⁹⁹ U izveštaju koji je objavila *Republička radio-difuzna agencija*, iz 2013. godine, u periodu na koji se odnosi predstavljena "grill" shema, konstatovano je, da je udeo programa nezavsinih producenata na *Prvom i Drugom programu Radio-televizije Srbije* ispod zakonskog minimuma, i da je to trend koji je pre toga trajao tri godine⁴⁰⁰.

Ukazuje se na pad izrazito nekomercijalnih programa, u koje se na istom mestu podvodi dokumentarni film, dok je u velikom porastu udeo "reality show" programa. Slični problemi, u sferi medijskog delovanja, zastupljeni su četvrt veka. Još uvek je aktuelna izjava Božidara Kalezića koju je 1985. godine dao za novosadski list *Dnevnik*: "*Zasipanje (aktivnog prostora televizijskog-medijskog ispoljavanja) vizuelnom ekvilibristikom, našminkanim, pretencioznim znacima koji iscrpljuju*

³⁹⁷ Matić, Jovanaka, *Raznovrsnost TV programa u Srbiji*, objavljeno u časopisu *Link* broj 76, Media Art Service International, Novi Sad, april 2009, str. 45

³⁹⁸ Član 66. *Zakona o elektronskim medijima*, objavljenog u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 83 od 2014. godine.

³⁹⁹ Paterson, Ričard, *Televizija: Skica za analizu savremen televizije*, objavljeno u knjizi koju su priredili Brigs, Adam; Kobli, Pol, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005, str. 211

⁴⁰⁰ *Pravni monitoring medijske scene u Srbiji*, izveštaj za jul 2013. godine, objavljen na linku file:///Users/jovananikolic/Downloads/IV%20MONITORING%20RADA%20REGULATORNIH%20TELA.pdf; pristupljeno 15.10.2016.

značenje (ne ostavljajući ništa onima koji gledaju osim da se podaju) jedna je vrsta akcije koja redukuje ljudsko - to je medijska prostitucija.⁴⁰¹" Teoretičarka televizije i dokumentarnog filma Danica Aćimović ukazuje na iste medijske izazove zbirno ih imenujući kao "...deficit kulture ambijenta."⁴⁰²

Godine 2016., zajedničkim delovanjem udruženja *DokSrbija - Dokumentaristi Srbije* i *Filmskog centra Srbije* započeti su pregovori sa *Radio-televizijom Srbije* o uvođenju stalnog termina za dugometražne dokumentarne filmove. Svi pomenuti subjekti su pokazali volju da se situacija unapredi. Pregovori su rezultirali ugovorom potpisanim između *Radio-televizije Srbije* i *Filmskog centra Srbije*. *Radio-televizija Srbije* se obavezala na: uvođenje redovnog termina za dugometražne dokumentarne filmove (na *Drugom programu*, ponedeljkom u 20h); otkup dokumentarnih filmova, kao i davanje pisma o namerama u fazi razvoja i produkcije, projektima podržanim na javnim konkursima *Filmskog centra Srbije*. *Filmski centar Srbije* se obavezao da će u komisijama po javnim konkursima za sufinansiranje filmske produkcije učestvovati po jedan predstavnik *Radio-televizije Srbije* i da će davati logističku podršku saradnji udruženja *DokSrbija* i *Radio-televizije Srbije*.

Danas se u predviđenom terminu emituju dugometražni dokumentarni filmovi domaćih i stranih distributera. Pregovori u vezi sa otkupom domaćih dokumentarnih filmova su u toku. Cena otkupa još nije dogovorena. Kada do toga dođe, važno će biti pitanje pravovremenog isplaćivanja. Posmatrano u regionu, pitanje prodaje dugometražnih dokumentarnih filmova najbolje je uređeno u Hrvatskoj. Strukovna udruženja su se izborila za utvrđivanje prosečne cene otkupa domaćih dugometražnih dokumentarnih filmova po minutu. Isti treman imaju manjinske koprodukcije u koje je uključen hrvatski (ko)producent. Hrvatski (ko)producenti znaju da mogu da računaju na nekoliko termina u okviru programske šeme *HRT 2* i *HRT 3* i

⁴⁰¹ Bošković, Dragana, *Venci od trnja Božidara Kalezića: dokumentarna televizija*, Muzeji i galerije Podgorice: Dom omladine "Budo Tomović", Podgorica; Kulturno-prosvetna zajednica Podgorice: Čigoja štampa, Beograd, 1996

⁴⁰² "Emitovanje dokumentarnih filmova pokazuje se danas više no ikada potrebno, ako imamo u vidu deficit kulture ambijenta." Aćimović, dr Danica, *TV dokumentarac*, objavljeno u časopisu *Link plus*, Media Art Service International, Novi Sad, 2004, str. 37

favorizovani su u odnosu na strane producente. I da zaključimo, pored finansijskih efekata, za koje se ne očekuje da će biti veliki, ovo je važno za podizanje vidljivosti domaćih dokumentarnih filmova, brendiranje i motivisanje njihovih autora i producenata. Praksa je pokazala da u uslovima pozitivne konkurencije raste⁴⁰³ umetnički kvalitet. Takođe, ovo može doprineti, da se razviju kulturne potrebe i održi poželjan sistem vrednosti kod publike.

4.6. Politika finansiranja kao ključni faktor razvoja organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova u Srbiji

*Zakonom o kulturi*⁴⁰⁴ od 2009. godine rad ustanova čiji je osnivač Republika Srbija finansira se ili sufinansira iz javnog budžeta i drugih izvora predviđenih zakonom. O visini sredstava koja se dodeljuju iz budžeta odlučuje osnivač ustanove. Dodeljena budžetska sredstva se koriste namenski za programske aktivnosti, tekuće rashode i izdatke. Sredstva za programske aktivnosti se raspodeljuju putem javnih konkursa koji se raspisuju najmanje jednom godišnje. Pravo raspisivanja konkursa je garantovano *Ministarstvu kulture*, do stupanja na snagu *Zakona o kinematografiji*⁴⁰⁵ kojim je ovo pitanje bliže uređeno i preneto na *Filmski centar Srbije*. Dotle je *Ministarstvo* po sopstvenom nahođenju moglo *Filmski centar Srbije* da uključi u proces raspisivanja konkursa, ali nije bilo u obavezi, što je uzrokovalo dodatne turbulencije. Takođe, istim zakonom je definisano i diskreciono pravo *Ministarstva* o raspodeli sredstava van javnih konkursa: "*Ministarstvo, organ autonomne pokrajine i organ jedinice lokalne samouprave mogu zaključivati ugovore o sufinansiranju projekata u kulturi i bez javnog konkursa, ako se radi o izuzetno značajnom projektu*

⁴⁰³ Misli se na "crni talas" 1970-ih godina u Jugoslaviji. Prm. aut.

⁴⁰⁴ *Zakon o kulturi* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* u broju 72 od 2009. godine.

⁴⁰⁵ *Zakon o kinematografiji* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 99 od 2011. godine.

koji nije bilo moguće unapred planirati...⁴⁰⁶". Ova odredba zakona se koristi netransparentno, zbog čega predstavlja prostor za potencijalne zloupotrebe. *Zakon o kulturi*⁴⁰⁷ uređuje širu oblast od *Zakona o kinematografiji*⁴⁰⁸ koji se na njega nadovezuje.

*Zakonom o kinematografiji*⁴⁰⁹ Republike Srbije od 2011. godine *Filmskom centru Srbije* se poveravaju različiti stručni poslovi u oblasti kinematografije, uključujući i organizaciju najmanje dva javna konkursa godišnje za filmsku produkciju, i za druge delatnosti najmanje jednom. Ovaj zakon propisuje da *Ministarstvo kulture* na godišnjem nivou predlaže *Program aktivnosti* za ostvarivanje opšteg interesa u oblasti kinematografije, koji zatim potvrđuje *Vlada*, a kojim se utvrđuju prioriteti finansiranja filmova po vrsti⁴¹⁰, načini podsticanja koprodukcija, mere osavremenjivanja infrastrukture, mere popularizacije domaćih filmova u inostranstvu, načini obeležavanja značajnih jubileja, oblici podrške filmskih manifestacija i druge mere proizvodnje, distribucije i javnog prikazivanja kinematografskih dela⁴¹¹.

*Zakonom o kinematografiji*⁴¹² tekući rashodi i izdaci su podvedeni pod termin "sredstva za rad" *Filmskog centra Srbije*, a o sredstvima za programske aktivnosti se govori kao o sredstvima za podsticanje domaće kinematografije. Pored budžeta, kao mogući izvori sredstava za rad *Filmskog centra* navode se prihodi od usluga ostvarenih na tržištu, donacije, dobrovoljni priloz i sponzorstva, i drugih izvora u skladu sa zakonom, dok su kao dodatni izvori sredstava za podsticanje

⁴⁰⁶ Član 76. *Zakona o kulturi* objavljenog u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 72 od 2009. godine.

⁴⁰⁷ *Zakon o kulturi* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 72. od 2009. godine.

⁴⁰⁸ *Zakon o kinematografiji* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 99 od 2011. godine.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ U članu 11. *Zakona o kinematografiji* (2011) navode se igrani, dokumentarni, debitantski i dečiji filmovi, kao filmovi u odnosu na koje se definiše eventualno prioritarno delovanje. Prim. aut.

⁴¹¹ Član 11. *Zakona o kinematografiji* objavljenog u broju 99 *Službenog glasnika Republike Srbije* od 2011. godine. Prim. aut.

⁴¹² *Zakon o kinematografiji* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 99 od 2011. godine.

kinematografije predviđeni još⁴¹³ i:

- izdvajanje od RTV pretplate koju na mesečnom nivou ostvaruje *Radio-televizija Srbije* i to u iznosu od 1,5%;
- naknade koju emiteri plaćaju *RRA*⁴¹⁴ za dobijeno pravo na emitovanje, i to u iznosu od 20%, pod uslovom da taj iznos ne prelazi razliku između razlike uskupno ostvarenih prihoda i rashoda *RRA*;
- naknade koju javni telekomunikacioni operatori plaćaju *RATEL*-u za pravo na eksploataciju telekomunikacione mreže, naknade za dodelu frekvencija, izdavanja sertifikata, tehničkog pregleda i raznih dozvola, i to u iznosu od 10%;
- prilozi, donacije, pokloni, pomoć i drugi izvori u skladu sa zakonom.

Procenat od RTV pretplate od stupanja *Zakona o kinematografiji*⁴¹⁵ 2011. godine na snagu do danas se još uvek ne uplaćuje *Filmskom centru Srbije*; a isplata procenta od naknada koje emiteri plaćaju *RRA* i operatori *RATEL*-u su bile u koliziji sa članom 34. *Zakona o radio-difuziji*⁴¹⁶, prema kojem se sredstva koja *RRA* i *RATEL* ostvaruju od emitera i operatora koriste za nadoknadu agencijskih troškova, a suficit uplaćuje u budžet. Prema *Inicijativi za ocenu ustavnosti* koju su zajednički tražili *RATEL* i *ANEM*, *Ustavni sud* Republike Srbije proglasio je stavove 3. i 4. člana 19. *Zakona o kinematografiji* (2011) neustavnim u aprilu 2014. godine. Međutim, do stupanja odluke *Ustavnog suda* na snagu, propisana zakonska obaveza je trebalo da se izvršava, te je novac iz ovih izvora uplaćen *Filmskom centru Srbije*, ali sa zakašnjenjem. Iz svega navedenog se, takođe, može, sagledati nedostatak političke volje da pomenute odredbe zažive, jer se s jedne strane, radi o sredstvima koja su se uplaćivala u budžet! U našoj zemlji, zakoni se često menjaju, a nije postojala

⁴¹³ Član 19. *Zakona o kinematografiji* objavljenog u broju 99 *Službenog glasnika Republike Srbije* od 2011. godine. Prim. aut.

⁴¹⁴ Od 13.08.2014. godine umesto *RRA* ovo telo se zove *REM - Regulatorno telo za elektronske medije*. Prim. aut.

⁴¹⁵ *Zakon o kinematografiji* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 99 od 2011. godine.

⁴¹⁶ *Zakon o radio-difuziji Republike Srbije* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 42 od 2002. godine.

politička volja da se *Zakon o radio-difuziji*⁴¹⁷, makar i naknadno usaglasi sa *Zakonom o kinematografiji*⁴¹⁸, i s druge strane, što se *Radio-televizija Srbije* bez posledica oglašuje o svoju zakonsku obavezu, što ne bi mogla da nema podšku vladajućih političkih struktura.

Stoga, imajući u vidu da teoretičari ukazuju da jedan od ključnih faktora uticaja kulturne politike na razvoj filmske industrije predstavlja "...visina sume koja se ulaže u sufinansiranje pojedinačnih filmskih projekata..."⁴¹⁹, sproveli smo istraživanje visine zakonom propisanih izdvajanja za sufinansiranje domaće kinematografije, i s tim u korelaciji istraživanje finansiranja dugometražnih dokumentarnih filmova. Rezultate sprovedenog istraživanja izalazemo u nastavku.

4.6.1. Podaci o državnoj politici finansiranja filmske produkcije za period od 2011. do 2015. godine

Raspoloživa sredstva *Filmskog centra Srbije* u periodu od 2011. do 2015. godine variraju. Ukupna raspoloživa suma zavisi od visine dodeljenih budžetskih sredstava, priliva na posebnom računu od *RRA* i *RATEL*-a, visine nepotrošene sume iz prethodne godine sačuvane na posebnom računu, i zatečenog stanja na budžetskom računu na početku godine. Međutim, kako *Filmski centar Srbije* ima obavezu namenskog trošenja budžetskih sredstava, posebno smo pod stavkom tri (3.) u tabeli naveli opredeljena budžetska sredstva za sufinansiranje proizvodnje filmova na godišnjem nivou.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Zakon o kinematografiji* je objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 99 od 2011. godine.

⁴¹⁹ Dragičević Šešić, Milena; Stojković, Branimir, *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, 2011, str. 264

SREDSTVA FILMSKOG CENTRA SRBIJE							
Br.	Opis	2011	2012	2013	2014	2015	2016
1.	Stanje na budžetskom računu na početku godine preneto iz prethodnog perioda	4.297	3.448	0	0	89.678.422	0
2.	Dodeljena budžetska sredstva za tekuću godinu	103.959.864	32.526.458	208.633.460	381.820.537	313.557.695	620.470.000 *odobreno
3.	Namenjeno za sufinans. proizvodnje filmova od dodeljenih budžetskih sredstava	77.080.000	/	122.175.939	288.009.494	273.296.837	547.594.000 *odobreno
4.	Priliv na poseb. računu / RATEL, RRA	/	/	169.800.023	143.664.818	/	/
5.	Preneta sredstva po posebnom računu iz prethodne godine (4-6)	/	/	/	48.094.662	176.822.734	147.917.374
6.	Potrošena sredstva sa posebnog računa u toku tekuće godine	/	/	121.705.361	14.936.746	28.905.360	*nezpoznato (u vreme kada smo završili istraživanje)
7.	Ukupan priliv ostvaren u toku tekuće godine / razni osnovi (2+4)	103.959.864	32.526.458	378.433.483	525.485.355	313.557.695	620.470.000 *očekivano
8.	Ukupna raspoloživa sredstva u tekućoj godini (1+2+4+5)	103.964.161	32.529.906	378.433.483	573.580.017	580.058.851	768.387.374

*sve cifre su izražene u dinarima

Ukazujemo na obavezu *Filmskog centra Srbije* da nepotrošena budžetska sredstva na kraju svake godine vrati u republički budžet. Ovo ne bi bio problem kada bi se sredstva za podržane projekte prebacivala na račun producenta po sklapanju ugovora sa *Filmskim centrom Srbije*. Međutim, kako je proizvodnja filmova vrlo skupa delatnost, gde učešće sredstava dodeljenih na konkursu predstavlja određeni procenat budžeta, *Filmski centar Srbije* ovaj novac producentima isplaćuje u ratama, povezujući isplate sa različitim fazama rada na filmu. Svrha ovakve procedure je da se javna sredstva obezbede od eventualnog stečaja producenta, jer je proces realizacije finansijskog plana dug i neizvestan. Tako se dešava da se obaveze *Filmskog centra Srbije* prema producentima gomilaju i prenose iz godine kada su utvrđene u naredne godine.

Da bi se u potpunosti razumela problematika finansiranja projekata dokumentarnih filmova sprovedli smo detaljnu analizu dostupnih podataka, sistematizujući ih u tri celine: raspodela sredstava u periodu 2011. i 2012. godine - period u kome je *Ministarstvo kulture* uskratilo *Filmskom centru Srbije* pravo raspodele sredstava po javnim konkursima; raspodela sredstava u 2013. godini - pravo raspisivanja javnih konkursa preneto na *Filmski centar Srbije* *Zakonom o kinematografiji* (2011); i period 2014. i 2015. godine - period koji su obeležile česte smene vršioca dužnosti direktora *Filmskog centra Srbije* kada javni konkurs za sufinansiranje dugometražnih dokumentarnih filmova nije bio raspisan skoro dve godine.

4.6.1.1. Podaci o finansiranju za period 2011. i 2012. godine

Utvrđili smo da je svih 77.080.000 dinara namenjenih za sufinansiranje proizvodnje filmova u 2011. godini prebačeno *Filmskom centru Srbije* za dugovanja iz prethodnih godina, i to za projekte igranih filmova⁴²⁰. Razlika do ukupne sume izdvojene iz

⁴²⁰ Navedenih 77.080.000 dinara je potrošeno na sledeće projekte igranih filmova: *O bubicama i herojima* 6.000.000 din; *Ustanička ulica* 23.700.000 din; *Noćni brodovi* 4.800.000 din; *Top je bio vreo* 5.000.000 din; *Parada* 6.000.000 din; *Braća (Most)* 5.000.000 din; *Dr Rej i đavoli* 6.000.000 din; *Krugovi* 20.580.000 din.

budžeta je potrošena na tekuće troškove *Filmskog centra Srbije*. To znači da *Filmski centar Srbije* 2011. godine nije sufinansirao nijedan dokumentarni film. Takođe, 2012. godine *Ministarstvo kulture* je prebacilo *Filmskom centru Srbije* samo novac za tekuće troškove. Drugih priliva nije bilo. *Filmski centar Srbije* nije podržao ni jedan film.

Naime, *Ministarstvo kulture, informisanja i informacionog društva*, nezadovoljno saradnjom sa *Filmskim centrom Srbije*, pozvalo se na svoje formalno pravo raspisivanja konkursa, i praktično isključilo *Filmski centar Srbije* iz novih raspodela sredstava za 2011. i 2012. godinu.

Praksa iz 2010. godine, raspisivanja konkursa za sufinansiranje produkcije domaćih dugometražnih filmova; produkcije domaćih dokumentarnih, animiranih i kratkih igranih filmova; razvoja filmskog scenarija; i manjinskih koprodukcija, svedena je na samo jedan javni konkurs⁴²¹ za 2011. godinu raspisan po tada uvreženom pravilu u tekućoj godini za narednu i to za sufinansiranje proizvodnje domaćih dugometražnih filmova, po kojem je podržano ukupno 10 filmskih projekata sa ukupno 145.000.000 dinara od čega samo 1 dokumentarni projekat sa ukupno 4.500.000 dinara.

Tokom 2011. godine raspisana su preostala tri konkursa, ali su odluke po ovim konkursima donete u 2012. godini. Od ukupno 15 podržanih projekata po konkursu za sufinansiranje razvoja scenarija za 2011. godinu ni jedan dokumentarni nije podržan; od ukupno 5 podržanih projekata manjinskih koprodukcija ni jedan nije bio dokumentarni; i od ukupno 19 podržanih projekata dokumentarnih, animiranih i kratkih igranih filmova 8 je bilo dugometražnih dokumentarnih. Od ukupne sume u visini od 59.992.002 dinara raspodeljene ovim konkursima, 19.893.498 dinara je odvojeno za sufinansiranje dugometražnih dokumentarnih filmova.

Imajući u vidu da su se sva četiri pomenuta konkursa odnosila na 2011. godinu, zaključujemo da je po konkursima za 2011. godinu podržano ukupno 49 filmskih projekata sa 204.992.002 dinara, a od toga svega 9 dugometražnih dokumentarnih projekata sa 24.393.498 dinara. Takođe, primećujemo da nije ni bilo raspisivanja

⁴²¹ Ovaj konkurs je raspisan poslednjeg dana u 2010. godini, 31.12.2010., što ukazuje isključivo na nameru da se ispoštuje zakonska obaveza, bez ozbiljnije brige za kulturni razvoj i nacionalnu kinematografiju kao oblast od opšteg interesa. Prim. aut.

konkursa za 2012. godinu, a kako to nije ni kasnije nadoknađeno, zapravo javni konkursi za 2012. godinu za sufinansiranje filmske produkcije nikad nisu sprovedeni.

4.6.1.2. Podaci o finansiranju za 2013. godinu

Godine 2012. raspisano je pet konkursa za sufinansiranje produkcije filmova u 2013. godini. Prvi put je raspisan konkurs za razvoj projekta dugometražnih filmova. Od 3 podržana projekta nijedan nije bio dokumentarni. Na konkursu za sufinansiranje razvoja scenarija dugometražnih filmova od 10 projekata 1 je bio dokumentarni. Razdvojen je konkurs za sufinansiranje produkcije dugometražnih igranih filmova, po kome je podržano ukupno 3 projekta, od konkursa za sufinansiranje produkcije dokumentarnih filmova svih dužina, po kome je podržano ukupno 6⁴²² projekata, i od toga 3 dugometražna dokumentarna filma. Takođe zasebno je raspisan i konkurs za kratke igrane, animirane i eksperimentalne filmove, po kojem je podržano 5 projekata, uostalom kao i po konkursu za manjinske koprodukcije, gde nijedan nije bio dokumentarni. Da sumiramo, doneta je odluka da se podrži ukupno 32 filmska projekta, sa sumom od 112.179.884 dinara, od čega samo 4 dugometražna dokumentarna filma sa sumom od 6.786.230 dinara.

Glavni problem sufinansiranja kinematografije u 2013. godini bio je taj što *Ministarstvo kulture* nije blagovremeno obezbedilo sredstva za sufinansiranje produkcije filmova⁴²³. U nedostatku sredstava pribeglo se rešenju jednake raspodele

⁴²² Kasnije su, kako je to čest slučaj u dokumentarnom filmu (jer se filmovi prave od velikog broja sati sirovog materijala), filmovi *Potop*, rediteljke Jelene Jovčić, producentske kuće *Memento*, i *Zid smrti i tako to*, reditelja Mladena Kovačevića, producentske kuće *Horopter*, realizovani kao dugometražni dokumentarni filmovi, i to prvi u trajanju od 55 minuta, a drugi u trajanju od 61 minuta. Prim. aut.

⁴²³ Prema pismenoj izjavi *Ministra kulture i informisanja Zakonom o budžetu* za 2013. godinu bilo je planirano: "...na Glavi - *Ministarstvo kulture i informisanja* u iznosu od 40.000.000 dinara za obaveze iz prethodnih godina i iznos od 5.000.000 dinara za ostale vidove kinematografije (konkurs); na Glavi - *ustanove kulture, Filmski centar Srbije*, u iznosu 39.300.000 dinara za finansiranje programske delatnosti." U istom dopisu se najvaljuje rebalans budžeta u drugoj polovini godine i da se "...za *Filmski centar Srbije planira 200.000.000 dinara za konkurs u 2013. godini*". Prim. aut.

za različite projekte iste vrste. Na primer, za tri različita dugometražna dokumentarna filma, značajno različitih budžeta, utvrđena je jednaka suma podrške bez obzira na procenat koji je predviđena suma predstavljala u ukupnom budžetu konkretnog projekta. Tako se desilo da je upravo jednom dokumentarnom filmu dodeljena podrška veća od 100% ukupnih projektovanih troškova produkcije filma, dok je drugom dokumentarnom filmu dodeljeno manje od 4% ukupnih projektovanih troškova produkcije filma. Stoga ne čudi što su tri projekta od izabranih projekata po ovim konkursima odlučila da ne uzmu dodeljen novac, od čega je jedan bio dugometražni dokumentarni, a što se drugi dugometražni dokumentarni film, od preostalih dokumentarnih projekata iz tog vremena, podržan sa manje od 11% od svog projektovanog ukupnog budžeta, obratio tri godine kasnije *Filmskom centru Srbije* za dodatnu podršku kao film sa produkcionim problemima.

U situaciji potpune neizvesnosti budžetskih davanja stigao je priliv na poseban račun od naknada emitera i telekomunikacionih operatora. Ova sredstva su se pokazala kao značajna za opstanak stručnog rada *Filmskog centra Srbije* i sufinansiranje kinematografije, tako da je u 2013. godini iz ovog izvora potrošeno skoro jednako sumi dodeljenih budžetskih sredstava za sufinansiranje produkcije filmova.

Pod pritiskom stručne javnosti prilikom rebalansa budžeta u 2013. godini deo novca je opredeljen za sprovođenje javnih konkursa. Vremena nije bilo da se konkursi sprovedu po redovnim procedurama, te su po hitnoj proceduri prvi put do tada sprovedeni konkursi za stimulaciju kvaliteta i gledanosti filmova, i distribucije i razvoja tehničke baze bioskopa, pored konkursa za sufinansiranje završetka produkcije filma i proizvodnje manjinskih koprodukcija. Na konkursima za stimulaciju ukupno je podržan 21 film, sa sumom od 50.000.080 dinara, od čega ukupno 6 dugometražnih dokumentarnih filmova sa sumom od 5.300.080 dinara.

Važno je da na ovom mestu damo kratko objašnjenje. Kvalitet filma se procenjivao na osnovu festivalskog uspeha filma u smislu broja prikazivanja na određenim festivalima najviših kategorija i osvojenih nagrada. Nagrađivani dokumentarni filmovi prikazani na "launchpad" festivalima stimulisani su jednakom sumom kao

igrani filmovi prikazani na festivalima nižih kategorija sa jednako ili manje značajnim nagradama. Stoga, primećujemo da se festivalski uspeh dokumentarnih filmova nije jednako cenio kao festivalski uspeh igranih filmova. Drugo, dokumentarnim filmovima nije omogućeno da budu stimulisani po kriterijumu gledanosti, što se objašnjava time da se domaći dokumentarni filmovi ne prikazuju u domaćim bioskopima. Međutim, pojedini domaći dokumentarni filmovi ostvaruju veliki televizijsku gledanost širom sveta, što smo već iz prethodnog teksta i videli da je glavno mesto prikazivanja dokumentarnih filmova, te je i ovo pokazatelj nejednakog tretmana dokumentarnih i igranih filmova u to vreme u našoj zemlji, odnosno ne uzimanja u obzir specifičnosti produkcije i plasmana dokumentarnih filmova.

Značaj ovog pitanja se još bolje razume kada se uzme u obzir da su pojedini projekti igranih filmova uspeli da ostvare stimulaciju po oba konkursa, i za stimulaciju gledanosti i kvaliteta, sa deset puta većim sumama nego projekti dokumentarnih filmova, što je ove producenatske kuće ojačalo, i napravilo još veći ekonomski jaz između najuspešnijih producenata igranih i dokumentarnih filmova. Na taj način se stimuliše neravnomeran razvoj nezavisnih producenatskih kuća, te ekonomski jaki akteri nezavisnog tržišta postaju još jači, dok se jednako kvalitetni i uspešni "mali" producenti dovode u situaciju još većeg zaostatka za "velikim".

Na konkursu za stimulaciju manjinskih koprodukcija iz rebalansa budžeta za 2013. godinu od ukupno podržanih 7 projekata 2 su bila dugometražna dokumentarna; a po konkursu za završetak produkcije takođe je podržano 7 projekata od čega 2 dugometražna dokumentarna.

Zaključujemo da je rebalansom budžeta za 2013. godinu podržano ukupno 35 projekata (odnosno 39 ako bi se računala duplo četiri projekata stimulisana i po konkursima za gledanost i kvalitet; prim.aut.), i to sa sumom od 127.550.080 dinara, od čega je 10 bilo dugometražnih dokumentarnih projekata, podržanih sa sumom od 14.100.080 dinara.

Ukupno po svim konkursima sprovednim za 2013. godinu doneta je 71 odluka o podršci projektima po raspisanim javnim konkursima, sa ukupnom sumom od 239.729.964 dinara, od čega se ukupno 14 odnosilo na dugometražne dokumentarne

projekte, sa sumom od 20.886.310 dinara. Jedan broj producenata nije potpisao ugovor i prihvatio dodeljenu podršku, da bi izbegao prihvatanje obaveze o realizaciji filma, sa nedovoljnim sredstvima (primer: *Dribbling Pictures*, za projekat *Slatko od ništa*, reditelja Borisa Mitića). Bilo je producenata koji su prihvatili dodeljenu podršku, a čiji su se projekti našli nekoliko godina kasnije pred novom komisijom *Filmskog centra Srbije* kao projekti sa produkcionim problemima (primer: *Tuna Fish Studio*, za projekat *Ko je smestio Kaktus Bati*, reditelja Đorđa Markovića). Takođe, deo producenata se odlučio da filmove realizuje sa znatno manjim budžetom, što se odrazilo na kvalitet filmova (slučaj igranih filmova). I konačno, deo producenata je uspeo da realizuje svoje projekte primenjujući različite strategije (primer: *Starhill*, za projekat *Moj zanat*, Mladena Matičevića). I pre nego što pređemo na analizu raspodele novca u 2013. godini, skrećemo pažnju na paradoksalnu situaciju da su po konkursima za 2013. godinu, višu finansijsku podršku uživali projekti dugometražnih dokumentarnih filmova koji su realizovani kao manjinske koprodukcije, nego dugometražni projekti prijavljeni na konkurs za sufinansiranje proizvodnje domaćih dokumentarnih filmova (primer projekata dokumentarnih filmova *Moj zanat* i *Slatko od ništa*), i to u slučaju gde su projektovani troškovi domaćeg filma značano nadilazili troškove filma koji se realizuje kao manjinska koprodukcija.

4.6.1.3. Podaci o finansiranju za 2013. godinu

U 2014. godini i 2015. godini period turbulencija je dostigao kulminaciju. U roku od samo dve godine⁴²⁴ na čelu *Filmskog centra Srbije* se promenilo četiri vršioca dužnosti direktora *Filmskog centra Srbije*. Deo konkursa za 2014. godinu je bio raspisan 2013. godine, a deo 2014. godine. Rezultati ovih konkursa su bili objavljeni u toku 2014. i 2015. godine. Tako se došlo u situaciju da od poslednjeg raspisa u oktobru 2013. godine do novog raspisa u oktobru 2015. godine nije bio objavljivan

⁴²⁴ Računajući od sredine 2013. godine do sredine 2015. godine, na čelu *Filmskog centra Srbije* kao vršioци dužnosti promenili su se Miroljub Vučković, Milan Lučić, Sneža Marić i Mirjana Petrović. Prim. aut.

konkurs za sufinansiranje produkcije dugometražnih dokumentarnih filmova. Dodeljivana sredstva iz budžeta, nedovoljna za sva zaostala dugovanja i za novoraspisivane konkurse, 2014. godine je dopunio priliv ostvaren po osnovu zaostalog duga emitera i telekomunikacionih operatora prema *Filmskom centru Srbije*. Međutim, ovo nije bilo dovoljno da se reše nagomilani problemi, koji su eskalirali u leto 2015. godine, kada je *Upravni odbor Filmskog centra Srbije* doneo odluku o smeni vršioca dužnosti direktorke, i kada se nekoliko meseci čekalo na odluku o postavljanju direktora *Filmskog centra Srbije*, a kada je neformalna zajednica autora i producenata dokumentarnog filma od novopostavljenog direktora saznala da budžetom za 2015. godinu nije ni bila predviđena raspodela sredstava za sufinansiranje dugometražnih dokumentarnih filmova, jer je ova stavka bila zaboravljena u planu i programu za 2015. godinu koji je podnet *Ministarstvu kulture* 2014. godine.

Malo povoljnija situacija je bila po pitanju sufinansiranja produkcije dugometražnih igranih filmova. Rešavanje njihovih problema nije ometala ovakva formalna prepreka. Kao vidljiviji i ekonomski jači akteri kreativne industrije producenti igranih filmova su se okupili u *Udruženju filmskih producenta Srbije* i *Kinematografskoj grupaciji Privredne komore* Republike Srbije, i zajedno sa ostalim strukovnim udruženjima, izvršili organizovan pritisak na donosiocima odluka, u čemu im je podršku pružio *Upravni odbor Filmskog centra Srbije*. Celokupna situacija je inicirala i formalno pravno udruživanje autora i producenata dokumentarnih filmova, te im se pridružilo i novosnovano udruženje *DokSrbija - Dokumentaristi Srbije*, a uspostavljena je i *Sekcija dokumentarista pri Kinematografskoj grupaciji*. Lobiranjem na svim nivoima, u čemu su strukovna udruženja dobila podršku i novopostavljenog direktora *Filmskog centra Srbije*⁴²⁵, konačno je uspostavljena i komunikacija sa *Ministrom kulture*, te je ukupan bilans, onoga što teoretičari nazivaju "nivo odnosa sa relevantnom okolinom", gde se misli na odnos organizacija koje se bave nezavisnom produkcijom dokumentarnih filmova, sa glavnim akterima u okruženju (*Filmski*

⁴²⁵ Boban Jevtić je prvi direktor *Filmskog centra Srbije*, nakon niza vršioaca dužnosti ove funkcije, koji se samoinicijativno otvorio prema struci, organizujući redovne konsultacije sa akterima domaće "filmske industrije", iako formalno-pravno nema ovu vrstu obaveze.

centar Srbije/direktor i Upravni odbor, stručnom javnošću/druga strukovna udruženja i političkim subjektima/kroz političke strukture do relevantnih *Ministarstava*), rezultirao naglim skokom dodeljene budžetske podrške za sufinansiranje produkcije filmova u 2016. godini.

U periodu 2014. i 2015. godine po ukupno devetnaest raspisanih konkursa u toku 2013. godine, 2014. godine i 2015. godine doneta je odluka o raspodeli ukupno 573.855.200⁴²⁶ dinara na 150 filmskih projekata, od čega ukupno 34 projekata dugometražnog dokumentarnog filma podržano sa ukupno 67.781.258 dinara.

4.6.2. Odnos raspodele budžetskih sredstava 2011-2015

Izvođenjem proseka raspodele budžetskih sredstava na nivou posmatranog petogodišnjeg perioda ukazujemo:

- da je domaća kinematografija sufinansirana sa 203.715.433 dinara godišnje;
- od čega je 11.1% izdvajano za sufinansiranje u proseku 11 projekata dugometražnih dokumentarnih filmova po raznim osnovima;
- kao i da je odnos prosečnih izdvajanja za sufinansiranje dokumentarnih filmova prema igranim filmovima 22.612.213 dinara prema 171.480.264 dinara, odnosno 1 : 8⁴²⁷.

⁴²⁶ Nisu uračunata sredstva po konkursima raspisanim u 2014. godini za stimulaciju bioskopa, distribucije i gledanosti. Uslovi konkursa su se menjali nakon raspisivanja konkursa. Dokumentacija kojom je raspolagao *Filmski centar Srbije* u vreme našeg istraživanja po ovom pitanju je bila nepotpuna.

⁴²⁷ Poređenjem godišnjeg proseka raspodeljivanih sredstava na konkursima *Fimskog centra Srbije* za dugometražne dokumentarne filmove u visini od 22.612.213 dinara i 171.480.264 dinara utvrđen je odnos sredstava sa kojima se sufinansiraju dugometražni dokumentarni filmovi u odnosu na igrane dugometražne od 1:7.58, što smo zaokružili na 1:8.

Tabelarni prikaz ukupne godišnje raspodele sredstava po raspisanim javnim konkursima *Filmskog centra Srbije* sumiran je u tabeli u nastavku.

UKUPNA GODIŠNJA RASPODELA SREDSTAVA PO JAVNIM KONKURSIMA FILMSKOG CENTRA SRBIJE						
Konkursna godina	Ukupan broj podržanih projekata / po svim konkursima	Suma za raspodelu / po svim konkursima	Dugometražni dokumentarni / broj podržanih projekata	Suma za raspodelu / dugometražni dokumentarni	Dugometražni igrani / broj podržanih projekata	Suma za raspodelu / dugometražni igrani
2011&2012	49	204.992.002 100%	9	24.393.497 11.9%	29	173.992.000 84.88%
2013	71	239.729.964 100%	14	20.886.310 8.71%	47 (43)	208.393.644 86.93%
2014&2015	150	573.855.200 100%	34	67.781.258 11.81%	69	475.015.677 82.78%
GODIŠNJI PROSEK	54	203.715.433 100%	11	22.612.213 11.1%	29 (28)	171.480.264 84.18%

*sve cifre su izražene u dinarima

Prosečna godišnja izdvajanja⁴²⁸ za sufinansiranje filmske proizvodnje po javnim konkursima, u našoj zemlji, u posmatranom periodu, iznose manje od 2.000.000 evra godišnje, čak i kada se preračuna po srednjem kursu *Narodne banke Srbije* na dan

⁴²⁸ Reč je o prosečnim godišnjim izdvajanjima za sufinansiranje filmske produkcije po javnim konkursima na republičkom nivou, bez pokrajinskih, i pojedinih konkursa raspisanih od strane Sekretarijata za kulturu. Prim. aut.

04.01.2011. godine⁴²⁹, kao niža vrednost u odnosu na primer na kurs na dan 31.12.2015. godine⁴³⁰, jer je u periodu od 2011. do kraja 2015. godine dinar devalvirao. Ovo je više od četiri puta manje od budžetskih izdvajanja za sufinansiranje filmske proizvodnje u Bugarskoj u 2008. godini, odnosno duplo manje nego što je to bio slučaj u Bugarskoj u vreme najveće krize 2009. godine, nakon čega budžetska izdvajanja za finansiranje filmske produkcije pokazuju stalni trend rasta.

Takođe, godišnji prosek od 11 podržanih dugometražnih dokumentarnih filmova u raznim fazama realizacije projekta je niži od onog što je u Bugarskoj i Hrvatskoj utvrđeno strateškim i zakonskim dokumentima. Podsećamo, u Hrvatskoj se strateškim dokumentom ističe kao poželjno da proizvodnja dokumentarnih filmova ne pada ispod 20 godišnje, a u Bugarskoj se u zakonu pominje minimum od 14 dokumentarnih filmova godišnje. Primera radi, rezultat ovakvih i, videćemo u nastavku, sličnih mera je preko 200 dugometražnih dokumentarnih filmova u čijem sufinansiranju je učestvovao bugarski *Nacionalni filmski centar* od osnivanja 1992. godine do 2015. godine.

Što se tiče odnosa podrške koja se dodeljuje dokumentarnim i igranim filmovima od 1:8 ona takođe odstupa od evropske prakse od 1:5, ili 1:6 kako je uređeno u Bugarskoj i Hrvatskoj, a za šta se zalaže i udruženje dokumentarista Srbije - *DokSrbija*. Poseban problem u Srbiji predstavlja odredba *Zakona o kulturi* (2009) kojom se *Ministru kulture* daje pravo da diskrecionim odlukama raspodeljuje sredstva van javnog konkursa. Na ovaj način se raspodeljuju velike svote novca producentima igranih filmova bez jasnih kriterijuma. Primera radi u vreme velikih restrikcija 2013. godine, *Odlukama Upravnog odbora Filmskog centra Srbije* (na koji je, kako nam je rečeno u *Filmskom centru Srbije* i *Ministarstvu kulture, Ministar kulture* preneo svoje diskreciono pravo odlučivanja), raspodeljeno je mimo konkursa

⁴²⁹ Prema kursnoj listi broj 01, Narodne banke Srbije, zvanični srednji kurs evra na dan 04.01.2011. godine iznosio je 106.0156 dinara.

<https://www.nbs.rs/export/sites/default/internet/cirilica/scripts/ondate.html>; pristupljeno 20.10.2016.

⁴³⁰ Prema kursnoj listi broj 252, Narodne banke Srbije, zvanični srednji kurs evra na dan 31.12.2015. godine iznosio je 121.6261 dinara.

<https://www.nbs.rs/export/sites/default/internet/cirilica/scripts/ondate.html>; pristupljeno 20.10.2016.

36.384.560 dinara⁴³¹. Takođe, 2010. godine, 2011. godine i 2012. godine ovo pravo je korišćeno još neracionalnije. Stoga se može reći, da je podrška dugometražnim igranim filmovima u još većoj nesrazmeri sa podrškom dugometražnim dokumentarnim filmovima.

4.6.3. Stepen učešća budžetskih sredstava u podržanim projektima

Poređenjem dokumentacije koju su producenti dugometražnih dokumentarnih filmova dostavili *Filmskom centru Srbije* prilikom prijave na konkurse u 2013. godini, 2014. godini i 2015. godini sa odlukama komisije po ovim konkursima nastojali smo da dođemo do pokazatelja o učešću budžetskih sredstava u projektovanim budžetima izabranih projekata⁴³².

Odlučili smo se za posmatranje projekata podržanih po konkursima za sufinansiranje produkcije i sufinansiranje manjinskih koprodukcija.

Po konkursima za sufinansiranje produkcije preračunali smo za svaki podržan projekat zasebno troškove koji se odnose na fazu produkcije, i to odbijanjem troškova istraživanja, razvoja scenarija i razvoja projekta, kao i troškova postprodukcije, promocije i distribucije.

⁴³¹ U dokumentaciji koju smo dobili na uvid piše, "*Na osnovu statuta Filmskog centra Srbije i Poslovnika o radu upravnog odbora, Upravni odbor je doneo četiri odluke o dodeli sredstava za završetak produkcije, promociju i plasman sledećim projektima...*" koja na ovom mestu namerno ne navodimo. Smatramo dovoljnim da navedemo da se radi o pet igranih filmova, na osnovu odluka *UO 03-325, UO 03-355, UO 03-357 i UO 03-619*. Od navedenih projekata samo je jedan projekat dokumentarni, koji je uostalom i podržan sa 100.000 dinara što je dodeljno svakom od ostalih projekata pojedinačno.

⁴³² Kako je, *Ministarstvo kulture, informisanja i informativnog društva Republike Srbije* (kao što smo već na drugom mestu rekli), uskratilo pravo *Filmskom centru Srbije* da 2011. godine i 2012. godine učestvuje u formiranju konkursnih komisija po konkursima za sufinansiranje kinematografije, kao i u donošenju odluka, *Filmski centar Srbije* ne poseduje konkursnu dokumentaciju za pomenuti period. Istu dokumentaciju smo tražili i u Ministarstvu kulture na uvid, međutim nismo je dobili.

Manjinske koprodukcije su uvrštene u analizu, jer ukazuju na paradoks domaće politike finasiranja kinematografije gde se favorizuju projekti kod kojih je glavni producent stranac u odnosu na projekte koje kao glavni producenti realizuju domaći producenti. Kod ovih projekata smo se fokusirali na preračunavanje troškova montaže i postprodukcije pošto je praksa da se dodeljeni novac manjinskim produkcijama troši na montažu i postprodukciju filmova.

STEPEN UČEŠĆA BUDŽETSKIH SREDSTAVA U PODRŽANIM PROJEKTIMA DUGOMETRAŽNIH DOKUMENTARNIH FILMOVA PO KONKURSIMA FILMSKOG CENTRA SRBIJE				
2013. GODINA: SUFINASIRANJE PRODUKCIJE				
Naziv producenta Ime i prezime reditelja Naslov filma	Ukupan budžet	Trošak faze	Tražena suma	Dodeljena suma
Dribbling Pictures Boris Mitić Slatko od ništa (I)	67.548.470 100%	55.530.970	11.500.000	2.200.000 3.26%
Tuna Fish Studio Đorđe Marković Ko je smestio Kaktus Bati (I)	20.293.164 100%	13.337.064	6.272.234	2.200.000 10.84%
Film i ton Dragoljub Elčić Milica	1.645.500 100%	1.083.000	*nije precizirano	2.200.000 133.7%
2013. GODINA: SUFINASIRANJE MANJINSKIH KOPRODUKCIJA				
Naziv producenta Ime i prezime reditelja Naslov filma	Ukupan budžet	Trošak faze	Tražena suma	Dodeljena suma
Hrvatski filmski savez (HR) Starhill (RS) Mladen Matičević Moj zanat	12.054.601 100%	3.557.140	3.557.140	3.000.000 24.89%

Parabellum film (D) Film the World (RS) Four passports	12.535.391 100%	2.869.250	2.300.000	2.300.000 18.35%
2014. GODINA: SUFINASIRANJE PRODUKCIJE				
Naziv producenta Ime i prezime reditelja Naslov filma	Ukupan budžet	Trošak faze	Tražena suma	Dodeljena suma
Talas film Tanja Brzaković Jovica i njegovi zubi	4.654.178 100%	3.834.678	*nije precizirano	2.000.000 42.97%
Corona Film Mladen Đorđević Gastarbajterske priče	8.549.789 100%	5.692.400	3.420.000	3.000.000 35.09%
Starhill Mladen Matičević Nije se vratio	8.493.890 100%	6.833.994	5.000.000	3.000.000 35.32%
CZK Kvadrat Sonja Blagojević Podzemni kosmonaut	8.033.805 100%	6.638.805	*nije precizirano	3.000.000 37.34%
Dribbling Pictures Boris Mitić Slatko od ništa (I)	67.548.470 100%	55.530.970	11.500.000	9.000.000 *13.32%
Danilo film Mirjana Vukomanović Triologija Tihovanje	3.243.300 100%	2.080.500	*nije precizirano	2.000.000 61.67%
Cinnamon Production Ivan Jović Zaveštanje	10.292.338 100%	7.686.500	3.420.000	3.000.000 29.15%
2014. GODINA: SUFINASIRANJE MANJINSKIH KOPRODUKCIJA				
Naziv producenta Ime i prezime reditelja Naslov filma	Ukupan budžet	Trošak faze	Tražena suma	Dodeljena suma
See TV Exchanges (B) World Trade Films (FR) Optimistic Film (RS) Željko Mirković Obećanje	11.252.000 100%	1.740.000	2.330.161	1.440.000 12.8%

2015. GODINA: SUFINASIRANJE PRODUKCIJE				
Naziv producenta Ime i prezime reditelja Naslov filma	Ukupan budžet	Trošak faze	Tražena suma	Dodeljena suma
Dribbling Pictures Mila Turajlić Dosije Labudović (I)	20.837.649 100%	9.572.060	7.200.000	7.000.000 33.59%
This and That Productions Senka Domanović Okupirani bioskop	10.480.000 100%	7.373.000	4.200.000	3.000.000 28.63%
Wake Up Films Biljana Turorov Cargo, Lost & Found (I)	48.061.123 100%	23.079.360	9.000.000	2.000.000 4.16%
Talas film Tanja Brzaković Doći će žuti ljudi sa istoka i piće vodu sa Morave	6.647.425 100%	3.953.063	3.984.632	2.000.000 30.09%
Cinnamo Production Ivica Vidanović Skok	12.543.000 100%	8.391.600	4.000.000	2.000.000 15.95%
Prababa produkcija Dragan Nikolić Super pop (I)	19.826.300 100%	9.222.000	6.000.000	3.600.000 18.16%

**(I) Domaći film koji se realizuje internacionalno
(po ugovoru o koprodukciji ili TV licenci sa stranim televizijama)**

Stepen učešća dodeljenih sredstava u projektovanim budžetima podržanih projekata dugometražnih dokumentarnih filmova varira u rasponu od 3.26% do 133.7% ukupnih budžeta tih projekata. Zapaža se praksa da se projektima dodeljuju jednaka sredstva ne pridavanjem značaja projektovanim troškovima. U analiziranom trogodišnjem periodu dodeljivala se suma između 2.000.000 dinara i 3.000.000 dinara. Skuplji projekti, a to su u projekti koji se realizuju internacionalno, ostvaruju manji procenat podrške. Pritom je, od ukupno 16 projekata podržanih po konkursima

za sufinansiranje produkcije, samo 8 projekata dobilo budžetsku podršku u visini od 30%. Učešće od 25% do 35% budžetskih sedstava u sufinansiranju dugometražnih dokumentarnih filmova se smatra dobrom praksom u zemljama Evrope.

U Bugarskoj je ovakva mera čak propisana zakonom. Stav 2., člana 28. *Zakona o filmskoj industriji* izričito navodi minimume i maksimume podrške propisanim filmskim projektima među kojima posebno ističe bugarske filmove, pa tek onda evropske koprodukcije i druge. Nastojeći da postavi afirmativne uslove za razvoj nacionalne filmske industrije utvrđuje se da finansijska podrška bugarskim filmovima ne može biti manja od 30% prosečnih budžeta za istu vrstu filmova u prethodnoj godini, odnosno maksimalna 50% projektovanog budžeta određenog filma, tj. 80% ako se radi o debitantskim filmovima, dok je učešće od 20% maksimum podrške koja se ukazuje manjinskim koprodukcijama.

Suprotno ovome kod nas se dešava i to da se u istoj budžetskoj godini dodeljuju čak i veće sume i veći postoci ukupnog budžeta filma manjinskim koprodukcijama nego domaćim filmovima. Ako je ovakva finansijska politika deo kulturne politike koja ima za zadatak da primenom određenih mera usmerava aktivnosti u oblasti filmske produkcije, pa tako i produkcije dokumentarnih filmova, ovakvo delovanje unosi još veću neizvesnost u nestabilan sistem. Postavlja se pitanje prioriteta delovanja u oblasti zakonom propisanog opšteg interesa.

4.7. Zaključak

Uslovi za organizacioni razvoj nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj zavise od: delovanja javnih politika i njihovog utemeljenja u strategijskim dokumentima; uspostavljanja i sprovođenja pozitivne zakonsko-normativne regulative, pre svega u domenu politike finansiranja filmske produkcije; na šta se odražava zakonsko-normativno regulisanje medijske sfere i aktuelna medijska politika. Kako su sve tri zemlje, deo evropskog kulturnog prostora, u okviru kojeg se donose dokumenta (*Direktive*) kojima se preporučuje, i uslovno

rečeno, usmerava delovanje na ovom prostoru⁴³³, neophodno je da svaka od ovih zemalja uskladi svoju javnu politiku i zakonsko-normativnu regulativu sa međunarodnim preporukama. Uostalom, time je uslovljen pristup najznačajnijim programima podrške razvoja audiovizuelnog tržišta u oblasti produkcije dokumentarnih filmova, koji, u periodima krize doprinose da se efekti krize kontrolišu, umanje i da ovaj segment audio-vizuelne delatnosti ostane stabilan.

Delovanje javne politike u Srbiji, posle 2000. godine, od kada se krenulo u reforme celokupnog društveno-političkog sistema, ispoljava se pre svega kroz zakonodavnu aktivnost, i usvajanje, najpre, seta medijskih zakona, zatim *Zakona o kulturi* (2009) i konačno, *Zakona o kinematografiji* 2011. godine. Aktivnosti javne politike nisu bile usmerene prethodno donetim strategijskim dokumentima, tako da su medijski zakoni donošeni bez logičnog reda. Česte izmene i dopune zakona odlagale su uspostavljanje celovitosti medijskog sistema, što je kulminiralo 2013. i 2014. godine, nakon čega je, zakonima uspostavljen radio-difuzni javni servis, doveden u stanje zavisnosti od budžetskih davanja. Ukidanjem pretplate, o uvođenju redovnog termina za dugometražni dokumentarni film, nije ni moglo da se razmišlja. Organizacije koje se bave nezavisnom produkcijom dokumentarnih filmova nisu mogle da računaju na učešće sredstava od domaće televizije u pokrivanju dela budžetskih troškova.

Takođe, upravljanje organizacijama koje se bave nezavisnom produkcijom dokumentarnih filmova bilo je u stalnoj neizvesnosti izazvanoj čestim promenama državne politike podsticanja filmske produkcije. *Zakon o kinematografiji* (2011) je propisivao, pored podsticanja filmske produkcije budžetskim sredstvima, i zakonsku obavezu davanja procenta od prihoda emitera i operatora, ali su ovi stavovi zakona ukiniti *Odlukom Ustavnog suda* 2014. godine. Takođe, na politiku finansiranja filmske produkcije uticale su česte promene donosioca odluka na nivou kulturne politike i menadžmenta javnih ustanova, gde se jednako misli na česte promene ministara kulture, i vršioce dužnosti direktora *Filmskog centra Srbije*, u definisanom periodu. Kao direktna posledica toga, bilo je neredovno raspisivanje javnih konkursa za sufinansiranje produkcije dokumentarnih filmova.

Od i onako nedovoljnih sredstava (manje od 2.000.000 evra godišnje), procenat

⁴³³ Misli se na *Direktivu o audio-vizuelnim medijskim uslugama* (2010/13/EU). Prim. aut.

izdvajanja za sufinansiranje produkcije dokumentarnih filmova u odnosu na igrane filmove je utvrđivan *ad hoc*, u višestruku korist igranih filmova (1:8 - dokumentarni:igrani). Broj dokumentarnih filmova kojima se daje podrška je varirao (prosečno 11, s tim da javni konkurs za sufinansiranje filmske produkcije 2012. godine nikad nije ni raspisan). Procenat učešća sredstava koja se dodeljuju na javnim konkursima *Filmskog centra Srbije* projektima od predviđenog budžeta je varirao (od 3% do 133%). U istoj budžetskoj godini veći procenat sredstava je izdavan za projekte stranih producenata, nego za projekte domaćih producenata (primer projekata *Moj zanat* i *Slatko od ništa*). Deo budžetskih sredstava je raspodeljivan diskrecionim odlukama, uglavnom, igranim filmovima.

U nedostatku ulaganja televizija u dokumentarne filmove, na nerazvijenom nacionalnom audio-vizuelnom tržištu, u periodu ukupne društveno-ekonomske transformacije, gde su individualno preduzetništvo i privatna ulaganja bila u začetku, državni podsticaj produkciji dokumentarnih filmova je bio neophodan, ako ni zbog čega drugog, da omogući predstavljanje domaćih projekata dokumentarnih filmova, na međunarodnom tržištu. Uostalom, opšti interes u oblasti kinematografiji je bio i zakonski utvrđen, te je za organizacije koje se bave nezavisnom produkcijom dokumentarnih filmova, predstavljao informaciju "prvog reda", zbog čega su organizacije u svom delovanju računale na ovaj izvor. Tako je državna politika podsticanja produkcije dokumentarnih filmova, od, uslovno rečeno, zakonom planiranog "faktora" podrške, postala "faktor" rizika. Ovo je još uočljivije, kad se upoređi sa strateškim vođenim razvojem u Hrvatskoj, ili na zakonima zasnovanom razvoju u Bugarskoj.

Temelj razvoja medijske i kinematografske delatnosti u Hrvatskoj je uspostavljen strateškim dokumentima. *Agenda za novu medijsku politiku u Hrvatskoj* (1999), se fokusira na zadatke javnih medija, i ističe ulogu njihove uređivačke politike u podsticanju domaćeg stvaralaštva. *Hrvatska u 21. stoljeću - Kultura* (2002), jednaku pažnju posvećuje razvoju medija i kinematografije, ukazujući pored uspostavljanja afirmativne legislative i finansiranja, i na decentralizaciju, participaciju, umetničko obrazovanje, zapošljavanje i privatizaciju, u ovim oblastima. U posebnom poglavlju: najpre dijagnostikuje urušavanje sistema audiovizuelne delatnosti; zatim definiše kao

glavni cilj uspostavljanje celovitosti infrastrukture, organizacije i koncepcije kinematografije; a kao zadatak propisuje, između ostalog, potrebu da se održi produkcija od najmanje 20 dokumentarnih filmova godišnje.

Usklađenim delovanjem, sa usvojenim strateškim dokumentima, javna politika u Hrvatskoj je dala podršku: usvajanju *Zakona o audio-vizuelnim delatnostima* (2007); uspostavljanju *Hrvatskog audio-vizuelnog centra* (2008); usvajanju nacionalnog strateškog dokumenta kojim se definišu smernice razvoja audio-vizuelne delatnosti od 2010. do 2014. godine (*Nacionalni program promicanja audio-vizuelne delatnosti*); pristupanju programu *MEDIA*; usvajanju fiskalnih podsticaja za strane produkcije; naplaćivanju procenta od prihoda emitera i operatora; odnosno, uspostavljanju celovitosti sistema u kome se odvija sinergija svih aktera audio-vizuelnog tržišta. Na ovaj način, organizacioni razvoj nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova je u krakom roku stabilizovan.

Politika finansiranja produkcije dokumentarnih filmova u Bugarskoj, ne temelji se na prethodno donetoj strategiji, ali ima oslonac u afirmativnoj zakonskoj regulativi, u okviru *Zakona o filmskoj industriji* (2003), koji svojim zaštitnim delovanjem propisuje minimum budžetskih izdvajanja za filmsku produkciju na osnovu proseka prethodnog godišnjeg budžeta za 7 igranih, 14 dugometražnih dokumentarnih filmova i 160 minuta animacije. Ovo odražava nameru zakonodavca da usmeri razvoj filmske produkcije u željenom pravcu, a što je u kratkom roku imalo za posledicu dvostruki rast budžeta za kinematografiju, kao i rast broja dokumentarnih filmova (2009. godine je premijeru imalo 24 dugometražnih dokumentarnih filmova sufinansiranih sredstvima *Nacionalnog filmskog centra*). Takođe, zakonom se utvrđuje procenat od ukupnog budžeta projekta koji se dodeljuje filmovima koje komisija selektuje, i to od 30% najmanje za domaće produkcije, pa sve do 80%, u slučaju da se radi o debitantskim filmovima. Snaga ovog zakona se pokazala i nakon obustave javnih konkursa za sufinansiranje filmske produkcije (od 2009. do 2011. godine), kada je nakon izrazito turbulentnog perioda, izazvanog radikalnom promenom javne politike u vreme ekonomske krize, za samo nekoliko godina nivo produkcije ponovo podignut na 19 dugometražnih dokumentarnih filmova 2014. godine. S tim da treba uzeti u obzir, da je upravo jedan broj organizacija, u kriznom periodu opstao zahvaljujući

podršci *MEDIA* programa, kao i da je *Bugarska nacionalna televizija* vršila predkupovinu dugometražnih dokumentarnih filmova.

Analizom različitih pristupa delovanja u oblasti kinematografije, koju su sve tri zemlje prepoznale jednako kao oblast od "javnog interesa", "opšteg interesa" ili "velikog značaja", zaključujemo da je uspostavljanje integrisanog delovanja različitih činioca produkciono-organizacionog sistema preduslov stabilizacije sistema. Takav je slučaj bio u Hrvatskoj, gde su, strateški vođenom javnom politikom, koja je bila podrška pozitivnom zakonosko-normativnom regulisanju, u kratkom roku uspostavljeni "stubovi" audio-vizuelnog sistema. U Bugarskoj je usvojen, afirmativni *Zakon o filmskoj industriji*, ali je sistem ostao "ranjiv" zbog nedostatka strateški vođene javne politike. U Srbiji, još uvek nisu uspostavljena ni celovita zakonska rešenja, a kamoli strategija kulturnog razvoja, usled nedostataka političke volje. Organizacioni razvoj nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova je suočen sa neizvesnošću, upravo na onom mestu gde bi trebalo da ima inicijalnu podršku. Stoga, zaključujemo da je politika finansiranja ključni faktor rizika organizacionog razvoja nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova u Srbiji.

5. KOMPARATIVNA ANALIZA OGANIZACIONOG MODELA NEZAVISNE PRODUKCIJE DOKUMENTARNIH FILMOVA

5.1. Teorije menadžmenta i organizacioni razvoj nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova

U uslovima velikih neizvesnosti - kao posledicu turbulentnih okolnosti, koje se odražavaju na finansiranje projekata dokumentarnih filmova i destabilizaciju tih projekata - zadatak menadžmenta organizacije je, u odnosu na, u pojmovno-hipotetičkom okviru uspostavljenu definiciju, da doprinese efektivnom rešavanju problema sa kojima se suočavaju organizacije koje se ovom produkcijom bave. Za to su, kako ističu Lindsej i Patrik, neophodni dugotrajni naponi uloženi za postizanje efektivnijeg upravljanja i otvaranje organizacije za saradnju prema okolini.

Daglas Habard smatra da je "ključ" efektivnog upravljanja u prevladavanju rizika. On smatra da se rizik odnosi na bilo koji faktor (pretnju) koja može da ima negativan efekat na realizaciju projekta (resurse, vreme, cenu, kvalitet) i ostvarivanje željenih rezultata.

Milena Dragičević Šešić i Sanjin Dragojević, tvrde da se, u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj⁴³⁴, efektivno organizacijsko upravljanje i organizacijski razvoj, postižu, podizanjem kapaciteta ovih organizacija. Podizanje kapaciteta se određuje kao proces, edukacije i ulaganja u ljudske resurse, kojim se razvija kritičko mišljenje

⁴³⁴ Misli se na uslove nepovoljni za kulturni razvoj, a time i za filmsku produkciju, na način na koji ih definišu teoretčari menadžmenta u turbulentnim okolnostima, Milena Šešić i Sanjin Dragojević, navedene u predmetu ovog rada. *Ibid.*

o organizacionom delovanju, u cilju permanentnog razvoja organizacije i njenog repozicioniranja.

Na ovom mestu se nadovezujemo na konstatacije iz prethodnih poglavlja, prema kojima, oblast produkcije dokumentarnih filmova karakterišu, veći proizvodni rizici, od rizika imanentnih produkciji igranih filmova. Razlog za to je što se dokumentarni filmovi snimaju na osnovu tritmenta, a ne na osnovu scenarija, kao igrani filmovi, u uslovima, koji su po prirodi dokumentarnog filma, izvan dometa kontrole produkcije (jer dokumentarista pokušava da realizuje film snimajući stvarnost koja se za vreme procesa produkcije filma nezavisno od njegove volje i planova razvija i menja). Drugi, ključni faktor rizika u oblasti produkcije dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj su diskontinuitet i česte promene državne politike finansiranja.

Kako je za organizacije čija je osnovna delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova pitanje finansiranja bitno, da bi mogle da realizuju svoje programe i, samim tim, svoje estetsko-poetske ciljeve, želimo da ukažemo da je primenom teorija menadžmenta moguće prevladati finansijske rizike sa kojima se ove organizacije suočavaju. Ovo je, uostalom, u skladu sa ciljevima našeg istraživanja, i uobičajenim preporukama za održivi razvoj privatnih organizacija, gde se finansijska uspešnost ističe, kao pokazatelj organizacione održivosti.

Međutim, pošto jedna organizacija čija je delatnost produkcija dokumentarnih filmova može uspešno da funkcioniše sa finansijsko-operativnog stanovišta, a da to ništa ne govori o njenom značaju i umetničkoj uspešnosti na području filmske produkcije i kulture, izvršićemo i komparativnu analizu studija slučaja u odnosu na:

- izgrađenost organizacione kulture nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova;
- kadrovski kapacitet i zastupljenost menadžerskih funkcija u ovim organizacijama i na njihovim projektima;
- identitet i imidž koji su ove organizacije izgradile.

To će nam omogućiti da razumemo filozofiju razvoja postojećih organizacionih modela nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj. Na taj način ćemo, "prevođenjem" teorijskih dostignuća na operativni plan izvršiti

analizu postojeće prakse, i izvesti zaključak, koji će nam omogućiti da se vratimo na nivo teorije, i ukažemo na mogućnosti primene ovih teorija u oblasti koja nas interesuje.

5.1.1. Istraživački pristup organizacionom razvoju nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova

Organizacije čija je delatnost produkcija dokumentarnih filmova su istraživane u skladu sa prethodno osmišljenim pitanjima, za metodološku proveru teorijskog okvira. Reč je o prikupljanju istraživačke građe neophodne za analizu kadrova, rukovođenja i organizacione strukture, analizu ključnih događaja u hronološkom razvoju organizacije, analizu vidljivosti organizacije i finansiranje, te za SWOT analizu. Zbog obima istraživačke građe, dobijeni podaci neće biti prikazani grafički, nego ćemo narativno opisati najvažnija analitička zapažanja.

U cilju sprovođenja analize kadrova, rukovođenja i strukture organizacija čija delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova posebno smo se fokusirali na:

- broj stalno i honorarno zaposlenih u organizaciji;
- obrazovanje i stručnost kadrova;
- najuspešnije projekte lidera organizacije;
- funkcije koje obavljaju zaposleni;
- dodatne programe i obuke na kojima su se zaposleni usavršavali.

Ključne događaje u hronološkom razvoju organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, od uticaja na finansiranje i razvoj organizacije, razmatrali smo u odnosu na:

- vreme od kada organizacija postoji;
- najznačajnije momente u životu organizacije (promene i periode dešavanja, u odnosu na socio-politički kontekst, izvore i načine finansiranja organizacije);
- ciljeve koji su bili definisani u vreme osnivanja organizacije, i ostvarene promene (da li je planirala da se posveti produkciji dokumentarnih filmova i

da l se to vremenom menjalo - širenjem delovanja / programske promene);

- najuspešnije filmove koje je organizacija producirala;
- najznačajnije festivale dokumentanog filma na kojima su ovi filmovi bili i eventualno osvojili nagrade;
- budžete filmova i njihove izvore finansiranja.

U proceni vidljivosti organizacije vodili smo se sledećim:

- da li organizacija ima vizuelni identitet (logo, sajt, slogan);
- ko su saradnici i kulturni akteri koji prate rad organizacije (u smislu mreža i međunarodnih organizacija, profesionalnih medija i sl.);
- ocenom ugleda stečenog u stručnim krugovima;
- ciljnom grupom organizacije (kada se bavi samo produkcijom dokumentarnih filmova ciljna grupa se odnosi na ciljnu grupu filmova koji se proizvode, a ukoliko ima proširene delatnosti interesovali smo se koga svojim delovanjem želi da privuče);
- da li se organizacija, ili njeni akteri bave edukacijom (predavanja, treninzi).

Posebno po pitanju finansiranja, zarad procene ključnih rizika u ostvarivanju finansijskih planova organizacije, fokusirali smo se na:

- izvore finansiranja delatnosti organizacije;
- prosečan budžet projekata koji se u okviru organizacije realizuju.

Bilo nam je bitno da na osnovu prikupljenih podataka možemo da dobijemo uvid u prednosti jednih organizacija u odnosu na druge organizacije na području delovanja; njihove slabosti; uticaj socio-političke klime i ekonomskih prilika na fondovsku raspodelu sredstava i pitanje finansiranja projekata; i planove za budućnost u radu u organizacije. Takođe, pokušali smo da dobijemo odgovore na pitanja kako organizacije percipiraju, na primer, značaj pristupanja njihove zemlje u međunarodnim fondovima, Evropskoj uniji i slično (u smislu olakšica i poteškoća...).

5.1.2. Studije slučaja

5.1.2.1. *Dribbling Pictures* (Srbija)

Dribbling Pictures je organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova, osnovana u Beogradu 2002. godine, a formalno-pravno registrovana kao društvo sa ograničenom odgovornošću 2006. godine. Organizacijom upravljaju Mila Turajlić i Boris Mitić⁴³⁵, oboje reditelji i producenti dokumentarnih filmova. U organizaciji su stalno zaposlena četiri lica⁴³⁶. Treća osoba, od uticaja na organizacioni razvoj *Dribbling Pictures*-a je Iva Plemić, koja se organizaciji pridružila 2012. godine.

U produkciji *Dribbling Pictures* do sada su realizovana četiri dokumentarna filma, *Pretty Dyana* (2003, 45 min), *Unmik Titanik* (2004, 56 min) i *Doviđenja kako ste?* (2009, 56/60 min), sva tri u režiji Borisa Mitića, i film *Cinema Komunisto* (2010, 100 min) Mile Turajlić. Dokumentarni film *Cinema Komunisto* je prikazan na preko 100 internacionalnih festivala uključujući festivale kao što su *IDFA*, *Hot Docs* i *Tribeca International Film Festival*. Boris Mitić je svoju karijeru započeo premijerom u takmičarskom programu *IDFA* 2003. godine, u *IDFA First Appearance* kategoriji, nakon četvorogodišnjeg novinarskog rada za velike svetske medije (*L.A. Times*, *New York Times*, *Le Monde diplomatique*, *Agence France-Presse*).

Mila Turajlić i Boris Mitić u okviru iste organizacije zasebno vode svoje filmske projekte, po zasebnim računima, u različitim bankama, bez međusobnog uticaja. Ista organizacija formalno stoji i iza dva projekata afirmisanog multimedijalnog umetnika

⁴³⁵ Istraživački intervjui sa Milom Turajlić i Borisom Mitićem su obavljani u nekoliko navrata, u maju i oktobru 2016. godine. *Ibid.*

⁴³⁶ Četvrta stalno zaposlena osoba je Aleksandar Mitić, dr političkih nauka (*Fakultet političkih nauka u Beogradu*) i magistar žurnalistike i međunarodnih odnosa (*Carleton University, Otava, Kanada*). Vodi se kao koordinator istraživanja na projektima u režiji Borisa Mitića. *Ibid.*

Miloša Tomića⁴³⁷, koji nije zaposlen u organizaciji *Dribbling Pictures*, već saradnju sa organizacijom ostvaruje putem autorskih ugovora. Iva Plemić je producent ovih projekata, dok vlasnici *Dribbling Pictures* organizacije, imaju uvid, ali ne vrše kreativnu kontrolu nad tim projektima. Takođe, je potpisana kao jedan od producenata filma *Cinema Komunisto*. Trenutno zastupa filmske projekte iz Srbije u fondu *Eurimages*.

Sva pomenuta lica su fakultetski obrazovana. Mila Turajlić je diplomirala na *Katedri za filmsku i televizijsku produkciju* na *Fakultetu dramskih umetnosti* u Beogradu; diplomirala politiku i međunarodne odnose, a zatim magistrirala medije i komunikaciju, sve na *Londonskoj ekonomskoj školi (London School of Economics)*; i doktorirala filmologiju na *Univerzitetu Vestminster (University of Westminster)*. Iskustvo je gradila radom na domaćim i stranim filmskim projektima⁴³⁸. Boris Mitić je takođe svoje akademsko obrazovanje stekao u inostranstvu, na *Katedri za komunikologiju Fakulteta umetnosti (Faculty of Arts)* u Otavi, u Kanadi. Iva Plemić je diplomirala na *Katedri za pozorišnu i radio produkciju Fakulteta dramskih umetnosti* u Beogradu, dok je Miloš Tomić na istom fakultetu diplomirao na *katedri za Filmsku i televizijsku režiju*, a magistrirao na *FAMU*, u Pragu. Pored toga, Boris Mitić i Mila Turajlić⁴³⁹, pohađali su programe neformalne edukacije organizovane pri festivalima i nezavisno od njih, a danas rade kao gostujući predavači na istim tim programima, i

⁴³⁷ *Muzičke traume iz detinjstva* (podržan na konkursu *Filmskog centra Srbije* za sufinansiranje produkcije kratkih igranih, animiranih i eksperimentalnih filmova u 2015. godini), *Genijalni filmovi kojih se... stidim* (podržan na konkursu *Filmskog centra Srbije* za sufinansiranje proizvodnje eksperimentalnih filmova i video arta u 2016. godini). *Ibid.*

⁴³⁸ Misli se na filmove *Apokalipto (Apokalypto)* u režiji Mel Gibsona (*Mel Gibson*) i *Braća Bloom (Brothers Bloom)* reditelja Rajana Džonsona (*Rian Johnson*). *Ibid.*

⁴³⁹ Mila Turajlić predstavlja svoje projekte na internacionalnim forumima u svakoj prikladnoj prilici. Kako kaže, nije bitno šta će ona da dobije od predstavljanja projekta, nego je bitno šta će prisutni u vezi njenog projekta da ponesu sa sobom. Po sopstvenim rečima - nastoji da od svog autorskog rada napravi brend. Pohađala je, takođe, *EURODOC, Archidoc, Documentary Campus, Lisbon Docs, FIPA Biarritz, Ex Oriente Film*. *Ibid.*

mnogim drugim ⁴⁴⁰, predajući produkciju dokumentarnih filmova (*Balkan Documentary Center, EAVE, Archidoc...*).

Iz razgovora sa Milom Turajlić saznali smo, da je njen glavni motiv za širenje polja profesionalnog delovanja, sa posla produkcije, na posao kompletnog autora dokumentarnog filma (gde se misli na režiju, pisanje scenarija i snimateljski rad), upravo potreba da u punoj meri utiče na kreativna rešenja u procesu realizacije filmskog projekta, uključujući i umetnička rešenja. Drugo ukazuje na nasleđeni tretman sektora produkcije iz istočnoevropske tradicije, prema kojoj se favorizuje rediteljski doprinos, a produkcija izjednačava sa organizacijom (u smislu odsustva spremnosti reditelja na saradnju sa "kreativnim producentom" i po potrebi, redefinisane sopstvenog koncepta u različitim fazama, od scenarija do montaže).

Osnovno iskustvo reditelja dokumentarnog filma je stekla neformalnim obrazovanjem u okviru letnjeg univerziteta francuske nacionalne filmske škole *La Femis* u Parizu, i kasnije na *Atelier Varan* programu u Beogradu, realizovanom u partnerstvu sa *Atelier Varan Paris*. Tu je počela sa istraživanjem materijala za projekat *Druga strana svega*, koji je trenutno u fazi postprodukcije. Razvoj projekta o *Avala filmu*, sa kojim je pohađala *Discovery Campus Masterschool*⁴⁴¹, preusmerila je u realizaciju filma *Cinema Komunisto*. *Cinema Komunisto* je predstavljao veliki produkcijski izazov, jer se radilo o debitantskom rediteljskom projektu producentkinje. Sa istim projektom je pohađala i druge razvojne programe: *Zagrebdox Pro, Docs in Thessaloniki, Archidoc, Sofia Meetings, IDFA Summer School, DocuTalents from East*.

Projekat su vremenom podržali: *Sekretarijat za kulturu Gradske uprave Grada Beograda, Jan Vrijman Fund, IDFA Summer School, Filmski centar Srbije* i grčka nacionalna televizija *ERT*. Međutim, novac kojim je raspolagala nije bio dovoljan da se konkretan projekat realizuje, te se u projekat uključio i producent Dragan Pešikan.

⁴⁴⁰ Boris Mitić je predavao širom sveta, od čega izdvaja predavanja na programima: *Qumra* (Doha), *DocEdge* (Kalkuta), *Doc at Work* (Firenca), *CPH:DOX* (Kopenhagen), *Sheffield Doc Fest, Docudays Kiev, HEAD* (Ženeva); od toga su u struci najpoznatija *EAVE European Producers' Workshop, IDFA, Balkan Documentary Center*. *Ibid.*

⁴⁴¹ Danas se ovaj program zove *Documentary Campus*. *Ibid.*

On je obezbedio nedostajuća finansijska sredstva iz svoje organizacije, *3K Production*, te organizovao posprodukciju i završetak filma, pronalazeći partnere poput firme *Intermedia Network*.

U vreme premijere na *IDFA* film nije imao distributera. Samoincijativno ga je dala u *Docs for Sale*. Emitovan je na ukupno 15 televizija i ostvaruje profit od projekcija ("screening fee"). Angažovala je lice koje predstavlja film na festivalima i marketima ("sales rep"). Zahvaljujući uspehu filma Mila Turajlić je postala etabliran autor u nacionalnom i međunarodnom kontekstu.

Za film *Druga strana svega* ostvarila je podršku fondova *Eurimages*, *Doha Film Institute*, *CNC - Cinémas du Monde*⁴⁴² i *Filmskog centra Srbije*.

Njen novi projekat *Dosije Labudović* je podržan sredstvima *MEDIA podprograma* programa *Kreativna Evropa* na konkursu za podršku pojedinačnim projektima (*Single Project Development*).

Boris Mitić je svoj prvi film realizovao sopstvenim sredstvima, ulaganjem novca zaradenog bavljenjem novinarstvom. Kao samouki entuzijasta, zaintrigiran mogućnostima video kamere i kompjuterske montaže, prikazao je svoj debitantski film na preko 80 festivala, što je premašilo sva njegova očekivanja. U to vreme nije imao profesionalne ciljeve u ovom domenu. Usledio je projekat *Unmik Titanik* koji je realizovao uz finansijsku podršku *Jan Vrijman Fund*⁴⁴³-a, nakon čega se posvetio detaljnom razvoju projekta *Doviđenja, kako ste?*

Film *Doviđenja kako ste?* je prijavio na konkurs *Sekretarijata za kulturu Gradske uprave Grada Beograda*, samostalno⁴⁴⁴, kao autor. Selekcijom projekta za dodeljivanje podrške odlučio se na formalno-pravno registrovanje *Dribbling Pictures*-a. Ova sredstva nisu predstavljala veliki procenat učešća u budžetu, ali su bila

⁴⁴² Koproducent filma je organizacija *Survivance* (koproducentkinja je *Carine Chichkowsky*) iz Pariza. *Ibid.*

⁴⁴³ Ova sredstva, dodeljena projektu *Unmik Titanik*, po konkursu za produkciju *Jan Vrijman Fund*-a, upućena su autoru, a ne organizaciji. *Ibid.*

⁴⁴⁴ U to vreme je postojala mogućnost da se aplicira za sredstva za sufinansiranje filmskog projekta bez producenta, u svojstvu autora, a da se tek po odobravanju sredstava dostavi informacija o producentu. Ova mera je delovala podsticajno, pa je po istom principu, samo godinu dana kasnije, formalno-pravno registrovana *Prababa produkcija* d.o.o. *Ibid.*

značajna, jer u to vreme nisu postojali konkursi za istraživanje i razvoj scenarija, niti za razvoj projekta za dokumentarne filmove. Lično je inicirao da *Filmski centar Srbije* na konkursu za dugometražne filmove podržava najmanje jedan dugometražni dokumentarni film. Zbog toga se podrška, na konkursu *Filmskog centra Srbije* za dugometražne filmove od 2007. godine, ukazana njegovom filmu *Doviđenja, kako ste?*, može smatrati ključnom za pokretanje državne podrške dugometražnim dokumentarnim filmovima od raspada Jugoslavije.

Budžeti filmova koji se realizuju u okviru organizacije (od njenog registrovanja do sada) kreću se u rasponu od 150.000 do 200.000 evra za filmove koje *Dribbling Pictures* realizuje samostalno. Koliki će biti konačni budžeti filmova koji se realizuju u koprodukciji ne možemo da tvrdimo dok filmovi ne budu realizovani. Prema projektnoj dokumentaciji podnetoj na konkurs *Filmskog centra Srbije* za film *Slatko od ništa* procenjen budžet je iznosio 67.548.470 dinara, odnosno prema kursu za koji se opredelio producent 587.378 evra. Tražena sredstva su iznosila 100.000 evra, odnosno 11.500.000 dinara. Reč je o budžetu koji je bio planiran da se realizuje u saradnji sa devet koproducenata. Međutim, budžet projekta dokumentarnog filma je promenljiv isto kao i dokumentarni film. Isti filmski projekat je prijavljen na konkurs za podršku *TV programima podprograma MEDIA* sa projekcijom budžeta na 321.467 evra. Glavni razlog za to je svođenje broja koproducenata sa devet na jednog. Ovaj primer ukazuje da realizacija filmova u koprodukciju utiče na rast troškova. To znači da se redovna cena filma povećava u zavisnosti od broja koproducenata i obrnuto. Sličan slučaj je sa filmovima *Druga strana svega* i *Dosije Labudović*. Dok su projektovani troškovi ovih filmova prilikom prijave na konkurse za sufinansiranje produkcije *Filmskog centra Srbije* kretali u rasponu od 150.000 do 200.000 evra, nedugo zatim su prevazilazili projektovanih 200.000 evra⁴⁴⁵. Takođe, uvidom u

⁴⁴⁵ Ovaj zaključak je u prethodnom tekstu već izveden na osnovu analize podrške koja je projektu *Druga strana svega* dodeljena na konkursu *Eurimages*; a budžet projekta *Dosije Labudović* je za samo godinu dana od ostvarene podrške na konkursu *Filmskog centra Srbije*, gde je prema konkursnoj dokumentaciji bio procenjen na 20.837.649 dinara, odnosno 174.000 evra, prema podacima objavljenim u katalogu *SEED (South East European Documentaries)*, u čijem sufinansiranju učestvuje i *Filmski centar Srbije*, udvostručen. *Ibid.*

projektu dokumentaciju primećuje se da značajan trošak predstavlja učešće slavni ličnosti u radu na filmu, broj snimajućih dana, lokacija snimanja, količine arhivskog materijala i otkupa drugih autorskih prava, broj verzija filma i sl.

Ključni momenti koji su uticali na razvoj organizacije bili su:

- premijerne projekcije filmova *Pretty Dyana* i *Cinema Komunisto* na *IDFA* (2003, 2010), i druge projekcije na A+ festivalima, kao severnoamerička premijera na *Tribeca International Film Festival* 2011. godine;
- ostvarivanje podrške na konkursu *Filmskog centra Srbije* 2007. godine;
- prva prodaja televiziji *Arte* u terminu za autorske dokumentarne filmove (*Doviđenja, kako ste?* 2009. godine);
- prva predavanja koja su autori održali, zasnovana na studijama slučaja sopstvenih filmovima;
- neizvesnost u vezi sa raspisivanjem i raspodelom sredstava po nacionalnim konkursima od 2011. do 2013. godine;
- ostvarivanje podrške za pomoć koprodukcijama na konkursu *Eurimages* od 2013. godine za projekat *Druga strana svega*;
- osnivanje "sestrinske" organizacije *Anti-Apsurd d.o.o.* u Zagrebu 2014. godine, u nameri da se ostvari pristup *MEDIA podprogramu*, jer se u to vreme nije znalo da li će Srbija ikad ući u ovaj program;
- ostvarivanje podrške na konkursima *MEDIA podprograma* za podršku *TV programa* (*Slatko od Ništa*) i *Razvoj pojedinačnih projekata* (*Dosije Labudović*), prvi put kad je Srbiji dozvoljeno učestvovanje, 2016. godine.

Ugovaranjem podrške *Arte* kanala za film *Doviđenja, kako ste?*, potvrđen je programski kvalitet organizacije. *Ad hoc* delovanje dobija usmerenje i utvrđuje se profesionalno opredeljenje za bavljenje produkcijom i režijom dokumentarnih filmova. Građenjem portfolija organizacije (upeh filma *Cinema Komunisto*; dobijanje podrške *Eurimages* za *Druga strana svega*; i *podprograma MEDIA* za *Slatko od ništa* i *Dosije Labudović*), organizacija se odvažuje na uspostavljanje dugoročnih planova. Ti planovi su u vezi sa ličnim afinitetima lidera organizacije i podrazumevaju realizaciju sopstvenih filmova. Jedinstven stav lidera organizacije je da se ne rade namenski projekti.

IDFA festival je prepoznat kao glavni eksterni faktor pozicioniranja u okviru internacionalne filmske industrije i scene, čemu dopinose učešća na pominjanim razvojnim radionicama i pičinzima, bilo u svojstvu lica koja razvijaju sopstvene projekte, bilo u svojstvu predavača. Interakciju koju ostvaruju na festivalima, radionicama i pičinzima utiče na podizanje standarda u produkciji. Zajedno su dobitnici velikog broja nagrada, koje čine portfolio producentske kuće još snažnijim, što je bitno za apliciranje na međunarodne konkurse.

Prvi projekti Borisa Mitića, koji se pripisuju organizaciji (mada formalno nisu realizovani u okviru nje) bili su linearnog narativa i klasične dramaturške strukture ("character driven" dokumentarni filmovi), dok se njegov treći film *Doviđenja, kako ste?* može okarakterisati kao filmski esej (i naredni *Slatko od ništa* potvrđuje ovakav programski koncept). U smislu ciljne grupe radi se o filmovima "elitističko-populističkog tipa", koji pretenduju jednako na široku publiku koja gleda filmove iz zabave, kao i publiku koja teži intelektualnoj filmskoj analizi. Filmovi Mile Turajlić fokusirani su na teme u vezi sa nacionalnom istorijom, iz perioda komunizma i *Pokreta nesvrstanih*, u okviru kojih se posredno govori o vođama i događajima prepoznatljivim i intrigantnim širokoj publici, nacionalnoj i internacionalnoj.

Vizuelni identitet organizacije postoji. Organizacija ima logo, internet prezentaciju i filmske plakate za svaki film. Dizajnerska rešenja su stilski i tematski raznovrsna, u skladu sa filmovima i stvaralačkim fazama autora. Logo organizacije predstavlja filmska rolna koja se kotrlja kao fudbalska lopta. Ne smatraju oba lidera organizacije ovo najboljim rešenjem, ali u vreme ustanovljavanja organizacije, ovo rešenje, koje je ponudio Boris Mitić, je referiralo na izazove pred kojima se organizacija našla. Identitet organizacije je u međuvremenu postao prepoznatljiv, zbog čega ne postoje planovi da se menja. Pored jedinstvene internet prezentacije organizacije, Mila Turajlić za svaki od svojih filmova kreira posebnu internet prezentaciju. Na taj način značajan deo informacija na centralnoj internet prezentaciji organizacije nedostaje.

Kontakt sa medijima se ostvaruje uglavnom direktno, izbegavanjem angažmana publiciste. Festivalaska putovanja i posao predavača na razvojnim radionicama im omogućavaju bitne kontakte. Vode računa da se o njihovim projektima objavi

nekoliko kritika u međunarodno relevantnim časopsima kao što su (*Variety*, *Hollywood Reporter* i drugi) da bi mogli da ih citiraju na marketinškom materijalu, ili da dobiju preporuke poznatih ličnosti, kao na primer u slučaju filma *Slatko od ništa* koji se poziva na lakonski komentar svetski poznatog muzičara Igi Popa (koji je ujedno i narator u ovom filmu): “*This is like something from the Renaissance or something... Like Dante or something... Pretty cool.*”

Boris Mitić je član *Udruženja filmskih producenta Srbije* i udruženja *DokSrbija - Dokumentaristi Srbije*. Mila Turajlić od 2015. godine vrši funkciju predsednika udruženja *DokSrbija - Dokumentaristi Srbije*, formalno registrovanog na proleće 2016. godine. Takođe, je potpredsednik *Sekcije dokumentarista* u *Kinematografskoj grupaciji* od 2015. godine. Članstvo u *Evropskoj dokumentarnoj mreži* ostvaruju posredno, preko udruženja *DokSrbija*, što je pre ustanovljenja *DokSrbije* bilo direktno i sporadično. Ugled organizacije u stručnim krugovima se može oceniti najvišim ocenama, jednako u zemlji i inostranstvu. Tome doprinose kvalitet komunikacije sa kolegama, predavanja koja drže na najvišem nivou, kao i činjenica da su njihovi filmovi impresivno istraživani i uspešno producirani.

Najveća prednost *Dribbling Pictures* organizacije ogleda se u programski izvrsnim, ambicioznim projektima dokumentarnih filmova. Na svojim projektima obavljaju više funkcija. Znaju jednako da produciraju, osmisle scenario, snimaju i montiraju, mada se u zavisnosti od potreba projekata oslanjaju i na druga lica. Planove organizacije poistovećuju sa ličnim, profesionalnim planovima. Takođe, ličnim sredstvima ostvarenim od predavanja, ili na način koji nema direktne veze sa osnovnom delatnošću organizacije prevazilaze probleme sa protokom novca⁴⁴⁶. Međutim, organizaciji nedostaje lice koje bi vršilo posao menadžera produkcije. Slabost se ogleda i u pasivnoj vidljivosti projekata organizacije na internetu, nedostatku marketinške aktivnosti na društvenim mrežama ("social marketing") i nerazvijenoj direktnoj distribuciji filmova putem interneta ("on-line distribution).

Do 2016. godine glavnu pretnju je predstavljala neizvesnost finansiranja koja je bila konstantna. Stepem učešća budžetskih sredstava je varirao. U 2013. godini je

⁴⁴⁶ Misli se na druge poslove koje obavljaju honorarno: fotografisanje, istraživanje za tuđe projekte i slično. *Ibid.*

Dribbling Pictures odbio dodeljena sredstva na konkursu *Filmskog centra Srbije*, jer sa dodeljenom podrškom nije mogao da se prijavi na pičing forume, niti na bilo koji drugi način da izađe na međunarodno tržište. Dodeljeni procenat je bio tri do pet puta manji od procenta koji se dodeljuje manjinskim koprodukcijama u Hrvatskoj i Bugarskoj. Ulaskom Srbije u *podprogram MEDIA* i ostvarivanjem podrške na ovim konkursima *Dribbling Pictures* je ostvario značajne reference za međunarodno organizaciono pozicioniranje. Kao značajan faktor organizacionog stabilizovanja predstavlja podrška *Filmskog centra Srbije* ukazana projektu *Dosije Labudović*, kojem je od traženih 7.200.000 dinara, dodeljeno 7.000.000 dinara, što je producentu omogućilo da skрати vremenski period razvoja projekta, i da ostvari podršku *MEDIA podprograma*, na osnovu argumentacije da će deo dodeljenih sredstava biti potrošen na istraživačka snimanja (jer kako smo već rekli, teško je kod dokumentarnog filma postaviti granicu između faze istraživanja i produkcije, pogotovo kad za to postoje dodatni argumenti, kao u slučaju projekta *Dosije Labudović*, u kome je glavni akter filma 2016. godine napunio devedeset godina, i gde je neophodno da se "kamere angažuju" bez odlaganja). Takođe, na ovoj način je moguće smanjiti probleme sa protokom novca, jer bi se skraćivanjem vremenskog perioda realizacije (koji je u proseku do 2015. godine iznosio četiri godine (kod domaćih dokumentarnih filmova produciranih internacionalno), skraćivao i period neizvesnosti, tekućih troškova i slično.

5.1.2.2. *Prababa produkcija (Srbija)*⁴⁴⁷

Prababa produkcija d.o.o. je osnovana 2007. godine u Beogradu. Osnovali su je zajedno scenarista i reditelj dokumentarnih filmova Dragan Nikolić i producentkinja Jovana Nikolić. Osnovna delatnost organizacije je nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, od čega se ističu filmovi *Pogrebnik* (52 min, 2013), *Kavijar konekšn* (47/52/58/60 min, 2008) i *Nacionalni park* (27 min, 2006), mada je

⁴⁴⁷ Jovana Nikolić je autor istraživanja, i *Prababa produkciju* prezentuje iz ličnog isustva. *Ibid.*

Nacionalni park snimljen pre nego što je organizacija formalno-pravno registrovana. Svi navedeni filmovi su u režiji Dragana Nikolića.

Dragan Nikolić je diplomirao na Katedri za dramaturgiju *Fakulteta dramskih umetnosti* u Beogradu, dok je pre toga apsolvirao na *Katedri za filozofiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*. Svoje prvo iskustvo o radu na dokumentarnom filmu Dragan Nikolić je stekao kao učesnik programa *Atelier Varan Paris* realizovanog u Beogradu u saradnji sa *Fakultetom dramskih umetnosti* u Beogradu. Nakon toga je zajedno sa grupom kolega/učesnika pomenutog programa, osnovao *Atelier Varan Beograd*, gde je nastavio sa edukacijom i istraživanjima.

Jovana Nikolić je diplomirala na *Katedri za menadžment i produkciju u pozorištu, radiju i kulturnim delatnostima*, uporedo sa čim se upustila u projekte nezavisne pozorišne produkcije i projekte iz kulture, i apsolvirala na *Pravnom fakultetu Univerziteta u Beogradu*. Saradnju sa Draganom Nikolićem je započela na projektu *Nacionalni park*, za koji je obezbedila sredstva *Jan Vrijman Fund-a*. Ovo je iniciralo njihovu dalju profesionalnu saradnju.

Zajedno su učesnici brojnih radionica i foruma na kojima su razvijali i predstavljali svoje projekte (*EAVE, Berlinale Talent Campus, IDFA Summer School, When East Meets West, Aristoteles Workshop...*).

Najvažniji momenti u njihovom profesionalnom razvoju i razvoju organizacije su prva premijera na *IDFA* filma *Nacionalni park* 2006. godine, selekcija projekta dokumentarnog filma *Kavijar konekšn* za radionice *Zagrebdox* i *Berlinale Talent Campus*. Na *IDFA* su otkrili industriju dokumentarnog filma, a na internacionalnim edukativnim programima su učili od kolega i tutora. Tu se pre svega misli na direktora *Evropske dokumentarne mreže* Tue Stin Milera (*Tue Steen Müller*) koji je u nekoliko navrata bio njihov tutor na raznim programima i poznavstvo sa Radom Šešić, koja je radila za *IDFA* i *Sarajevski filmski festival*.

Od presudnog uticaja na formalno registrovanje organizacije je imala podrška ukazana projektu *Kavijar konekšn* na konkursu *Sekretarijata za kulturu Gradske uprave* grada Beograda 2007. godine. To ih je podstaklo da formalno pravno registruju *Prababa produkciju*. U međuvremenu isti projekat je dobio podršku od *Jan Vrijman Fund-a* drugi put, zatim je predstavljen na *IDFA Forum-u*, nakon čega je

usledila podrška britanskog *Kanala 4 (Channel 4)*, finske nacionalne televizije (*YLE*), švedske nacionalne televizije (*SVT*), *Filmskog centra Srbije*, američkog *ITVS* fonda i saradnja sa distributerskom kućom *Films Transit International*.

Prvi trenutak krize za organizaciju je bio 2010. godine, kada je po drugi put komisija *Filmskog centra Srbije* predložila projekat *Super pop* za podršku, a kada ga je *Upravni odbor Filmskog centra Srbije* odbio uz obrazloženje da se radi o projektu koji u pogledu dužine trajanja ne ispunjava uslove konkursa (što nije bilo tačno). Isti projekat je predložila *Upravnom odboru Filmskog centra Srbije* komisija koja je odlučivala o raspodeli sredstava *Filmskog centra Srbije* 2013. godine, ali ga je *Upravni odbor* odbio, usled nedostatka javnih sredstava. U narednom periodu organizacija je opstala ulaganjem ličnih sredstava ostvarenih, pre svega, pozajmicama od fizičkih lica⁴⁴⁸, ali zahvaljujući i drugim poslovima koje zaposleni honorarno obavljaju⁴⁴⁹.

Uporedo sa tim, godine 2011. *Prababa produkcija* je prijavila na konkurs *Ministarstva kulture, informisanja i informacionog razvoja* projekat *Pogrebnik* za koji je leta 2012. godine dobila sredstva za sufinansiranje produkcije. Paralelno sa snimanjem filma nastavila je sa razvojem tog projekta na *IDFA Forumu, When East Meets West* u Trstu, i u okviru *EAVE Producer's Workshop* sesija, putem čega su obezbedili podršku televizija *RTV SLO* (Slovenija), *YLE* (Finska), *NRK* (Finska) i *ZDF/Arte* (Nemačka/Francuska).

Neprekidnim ulaganjem, paralelno u više projekata, *Prababa produkcija* je 2013. godine došla u velike finansijske probleme, jer se profit od filma *Kavijar konekšn* potrošio, a na novac od ugovorenih televizijskih licenci nije mogla da računa zbog poslovne prakse da se isplaćuje tek po tehničkom prijemu filma. Takođe, uprkos velikom uspehu filma *Kavijar konekšn* i predlozima tri konkursne komisije *Filmskog*

⁴⁴⁸ Misli se na pozajmice od uže i šire porodice. *Ibid.*

⁴⁴⁹ Dragan Nikolić je 2013. godine režirao predstavu *Transilvanija* u *Pozorištu Timočke krajine "Zoran Radmilović"* i ostvaruje tantjeme kao dramski pisac od izvođenja istoimene predstave u *Beogradskom dramskom pozorištu*; a Jovana Nikolić povremeno realizuje projekte iz kulture u okviru udruženja *Kulturmobil. Ibid.*

centra Srbije po konkursima za sufinansiranje produkcije, tri godine nije uspevala da dobije podršku za novi projekat i bila je pred gašenjem.

Finansijski problemi su postali još složeniji na leto 2014. godine kada je urednica *ZDF/Arte* televizije, pri zajedničkom pregledu snimljenog materijala, na početku procesa montaže, u Beogradu, rekla da očekuje isporuku filma koji će biti ceo objašnjen naracijom, u skladu sa sopstvenom uredničkom procenom potreba nemačke publike. Ovo je bilo u suprotnosti sa predlogom projekta koji je *Prababa produkcija* podnela *ZDF/Arte* televiziji u vreme kada je dogovarana saradnja, a sa kojim su se predstavnici televizije saglasili na *Arte* konferenciji u februaru 2012. godine i na osnovu kojeg je sklopljen ugovor. Kako je ovo bio samo jedan od neuobičajenih zahteva Milke Pavličević⁴⁵⁰, a koji je mogao da se direktno odrazi na umetnički kvalitet filma, a kasnije i plasman, producent i reditelj su doneli odluku da preuzmu rizik, i definisali kao prioritet autorski vredan film. Film je selektovan za *IDFA*, ali je urednica *ZDF/Arte* televizije, Milka Pavličević, odbila da odobri televizijsko emitovanje festivalske verzije, pozivajući se na odredbu ugovora, kojom se definišu uslovi otkupa televizijske licence, a koja predviđa da sredstva projektu neće biti

⁴⁵⁰ Proces saradnje *Prababa produkcije* i Milke Pavličević, kao predstavnice *ZDF*-a, odvijao se uz niz neočekivanih zahteva koje je Milka Pavličević uputila *Prababa produkciji*. Tražila je da se koscenarista filma, poreklom Austrijanac, Horst Vidmer (*Horst Wiedmer*), izostavi iz rada na projektu, jer je stranac. Producent je ukazao Milki Pavličević da se ime austrijskog koscenariste nalazi u katalogu *IDFA Foruma*, gde je sklopan dogovor o saradnji sa *ZDF/Arte*-om, kao i u katalogu *Zagrebdox Pro*, na kome su se upoznali predstavnici *Prababa produkcije* i Milke Pavličević, kao i u dokumentaciji dostavljenoj *ZDF/Arte* televiziji - o ovome se više nije razgovaralo (u međuvremenu je Horst Vidmer sam odsutao od rada na projektu, zbog zdravstvenih problema). Tražila je da se u toku snimanja promeni format snimanja, i da se usaglasi sa najnovijim tehničkim standardima *ZDF/Arte* televizije, iako je za isto programsko odeljenje, u isto vreme, grčka producentkinja Maria Drndaki (*Maria Drndaki*) druga urednica odobrila film sniman istim formatom kojim je snimala *Prababa produkcija*. *Prababa produkcija* je pristala da promeni format, tako da je godinu dana sniman materijal izostao iz finalne verzije filma. Činjenica je da Milka Pavličević nije želela da bude deo projekta - projekat joj je nametnuo *Glavni urednik Odeljenja za dokumentarni film ZDF/Arte* Martin Piper (*Martin Pieper*), sa kojim je *Prababa produkcija* dogovorila saradnju na *IDFA Forumu* 2012. godine. Milka Pavličević je, kao urednik *ZDF/Arte* televizije, prisustvovala pičingu u Zagrebu 2011. godine, i nije bila zainteresovana za projekat. *Ibid.*

isplaćena dok ne zadovolji uredničke zahteve. U nedostatku drugog izbora, na zahtev da se isporuči nova verzija filma do januara 2014. godine, organizacija je uposlila ekipu za rad na novoj verziji. U potpuno drugačijem stilu (prema Bil Nikolsu: kao dokumentarni film koji objašnjava, u stilu direktnog obraćanja grirsonovske tradicije), i sa potpuno drugim glavnim likom u filmu, na zahtev urednice, montirana je nova verzija filma stilski i sadržajno potpuno različita od festivalske verzije filma.⁴⁵¹

Nova verzija filma je *ZDF/Arte*-u isporučena u januaru 2014. godine. Paralelno, festivalska verzija filma je dobila već petu nagradu. Film je proglašen za *Najbolji srpski (dokumentarni) film* na *Beldocs* festivalu, uvršten u nominacije za nagradu *TRT* televizije, i nominovan za najbolji evropski televizijski dokumentarni film festivala *Prix Europe*, gde se iste godine u oktobru, po mišljenju kolega, našao u deset⁴⁵² najboljih evropskih televizijskih dokumentarnih filmova. Milka Pavličević se nikad više nije javila. Prezadužena organizacija je nastavila da se zadužuje i prijavljuje na konkurse *Filmskog centra Srbije* (kad ih je bilo), bezuspešno. U aprilu 2014. godine,

⁴⁵¹ Milka Pavličević je imala osnov da traži promenu glavnog aktera filma. U vreme rada na tritmentu, kao glavni lik filma tretiran je Drnda, vlasnik internacionalnog pogrebnog preduzeća, koje je u fokusu filma. Međutim, tokom snimanja filma u Drndinom pogrebnom preduzeću se zaposlio Bata, njegov zet, koji se sa Drndinom ćerkom, nakon odrastanja u gastarbajterskoj porodici u Nemačkoj, odlučio na povratak u Srbiju. Tim povodom, u toku snimanja, reditelj je predočio producentu razloge za promenu glavnog lika u filmu. Naime, za razliku od Drnde, Bata je doživljavao emotivnu promenu ulaskom u pogrebni biznis, što je izuzetno bitno za dokumentarni film, jer omogućava empatiju gledalaca, sa težinom Batine odluke i razumevanje njegove žrtve. Producent je blagovremeno ovo predočio urednici *ZDF/Arte*-a, ali je ona bila protiv promene u odnosu na odobreni pisani predložak. Zbog toga su se producent i reditelj napdogovorili da snimanje bude jednako usmereno na Batu i Drndu, a da se u procesu montaže odluči o najboljoj opciji za film i *Prababa produkciju*. Nakon što je Milka Pavličević u procesu montaže, posle niza neubičajenih zahteva, tražila da se pravi film objašnjen naracijom, što je bilo suprotno predlošku na osnovu kog je sklopljen ugovor, producent i reditelj su se saglasili da teže najboljem estetskom rešenju filma. Producent i reditelj su, može se reći, preuzeli, u svojoj već neizvesnoj finansijskoj situaciji, još veći finansijski rizik, težeći umetničkom kvalitetu. *Ibid.*

⁴⁵² Po specifičnim uslovima žiriranja medijskog festivala *Prix Europa* rangira se prvih deset filmova, a članovi žirija su autori nominovanih filmova (oko 25 filmova). Ova nagrada se smatra strukovno važnom, jer je dodeljuju kolege sa evropskog kulturnog prostora drugim kolegama. *Ibid.*

organizacija je uspostavila direktan kontakt sa *Glavnim urednikom Odeljanja za dokumentarni film ZDF/Arte*, Martinom Piperom, koji je obavestio producenta da prema Milki Pavličević projekat *Pogrebnik* ne zadovoljava zahteve, ali da on planira da pogleda film pre nego što raskine ugovor.

Sledeći razgovor je održan u junu 2014. godine. Nakon gledanja obe verzije filma, Martin Pieper je rekao da mu se dopada festivalska verzija, ali da mora prvo da konsultuje pravno odeljenje *Arte* televizije u Strazburu, pošto ih je Milka Pavličević već obavestila da projekat ne zadovoljava uredničke zahteve. Doneta je odluka da se montira nova verzija festivalske verzije filma, sa manjim izmenama, u cilju da se izbegnu interni konflikti na *ZDF/Arte*-u. U želji da se pokaže kao kooperativan, producent je počeo montažu treće verzije filma, a onda je nastala dvomesečna pauza od avgusta do kraja septembra 2014. godine, u kojoj je Martin Piper bez najave prestao da odgovara na elektronske poruke. Krajem septembra 2014. godine, Martin Piper je objasnio da je opterećen radom na pripremi programa povodom godišnjice pada *Berlinskog zida*, i da mora projekat *Pogrebnik* da dodeli kolegi.

Novi urednik, Rajnhart Lohman (*Reinhart Lohmann*) je pogledao sve verzije filma i rekao da mora da razgovara sa Martinom Piperom, jer festivalska verzija filma u potpunosti zadovoljava njihove potrebe. Nije mu se svidela verzija rađena prema zahtevima Milke Pavličević, ali je potvrdio da i ta verzija zadovoljava njihove potrebe. Nakon razgovora sa Martinom Piperom nastavljeno je sa montažom, iz istih razloga kao i do tad - da se izbegne konflikt u *Odeljenju ZDF/Arte*. Rajnhart Lohman je imao drugačiji pogled na materijal od Martina Pipera, pa je zahtevao izmene u postavci koju je usmeravao Martin Piper. Kada je krajem 2014. godine, javio da mu treba više vremena da razmisli i da će se rad na njegovoj verziji nastaviti u 2015. godini, producentkinja je istakla da je iz finansijskih razloga neće moći da odlaži završetak verzije za *ZDF/Arte*. Predlog producentkinje je bio, ili da im se Lohman pridruži "u montaži" odmah, ili da se raskine ugovor.

Organizovan je zajednički rad u Beogradu - u trajanju od jednog dana - zaključna slika je bila spremna. Na zahtev Rajnharta, napravljen je dogovor da projekat bude dostavljen za dve sedmice, što je podrazumevalo intezivan i paralan rad članova autorskog tima i tehničke ekipe (misli se na postprodukciju slike, dizajn i miks zvuka

sa izradom foli efekata i pisanjem naracije) i novo zaduživanje organizacije za usluge svih angažovanih na projektu. U februaru 2015. godine ZDF/Arte je platio dogovorenu sumu producentu. Planirani profit od projekta nije ostvaren, jer je producent morao da plati usluge izrade tri potpuno različite verzije projekta umesto samo jedne. Organizacija je uspeła da se razduži, ali je došla u situaciji organizaciono-programskog raskršća, gde je morala da donese odluku o eventualnoj promeni filozofije razvoja i delovanja, i prilagođavanju situaciji u kojoj nije bilo nacionalnih konkursa za dugometražne dokumentarne filmove.

U međuvremenu su predstavnici organizacije širili svoje delovanje u relevantnoj okolini, najpre kroz *Udruženje filmskih producenata Srbije*, u kome je Jovana Nikolić bila član *Upravnog odbora* ukazujući na probleme autora i producenata dokumentarnih filmova. Postali su prepoznatljivi po debatama i okruglim stolovima koje su moderirali na festivalima. Od 2012. godine su intezivirali predavanja bazirana na sopstvenom iskustvu u produkciji dokumentarnih filmova. Bili su deo radnih grupa za izradu novog *Pravilnika Filmskog centra Srbije*. Kada je smenjena Sneža Marić na mestu vršioca dužnosti direktora *Filmskog centra Srbije*, i kad je utvrđeno da planom programskih aktivnosti *Filmskog centra Srbije* za 2015. godinu, nije predviđen javni konkurs za podršku dugometražnim dokumentarnim filmovima, *Prababa produkcija* je inicirala okupljanje dokumentarista na sednici *Kinematografske grupacije u Privrednoj komori*. Na sednici, na kojoj se predstavio novoizabrani direktor *Filmskog centra Srbije*, dokumentaristi su ukazali na dotadašnju lošu praksu *Filmskog centra Srbije* i *Ministarstva kulture*, i to ne samo na nedostatak sredstava i konkursa, nego i na odnos raspodele sredstava za dokumentarne i igrane filmove, na favorizovanu raspodelu sredstava igranim filmovima po diskrecionim odlukama u odnosu na dokumentarne filmove, na nefunkcionisanje medijskog tržišta i propuštanje prilike da se sektor ojača pristupom sredstvima međunarodanih programa za razvoj audiovizuelne delatnosti - *MEDIA podprogramu* programa *Kreativna Evropa*.

Inicirano potrebama zvaničnog i organizovanog pregovaranja sa *Filmskim centrom Srbije* u prostorijama *Filmkulture* održane su osnivačke skupštine udruženja, utvrđen *Statut* i organi udruženja. Osnovano je udruženje autora i producenata dokumentarnih filmova *DokSrbija - Dokumentaristi Srbije*, dok se paralelno radilo na

osnivanju *Sekcije dokumentarista* u *Kinematografskoj grupaciji* pri *Privrednoj komori*. Članovi *Prababa produkcije* su se aktivirali u organima obe organizacije⁴⁵³, i posvetili uspostavljanju sistema državne podrške produkciji dokumentarnih filmova, u skladu sa međunarodnom praksom.

Prijavili su se na konkurs *Filmskog centra Srbije* za dugometražne filmove raspisan u oktobru 2015. godine za 2015. godinu, kao zajednički za igrane i dokumentarne filmove, i ostvarili podršku za projekat *Super pop*. Projektu su dodeljena znatno manja sredstva od traženih, s tim da je *Prababa produkcija* na oba konkursa za stimulaciju kvaliteta dobila podršku na osnovu uspeha prethodnih filmova *Kavijar konekšn* i *Pogrebnik*, što je namenski uloženo upravo u film *Super pop*. Sredstva koja se raspodeljuju po konkursima za stimulaciju su manja od sredstava po drugim konkursima, pa je njima mogao da se pokrije samo mali deo troškova, oko 7% ukupnog budžeta, što je nedovoljno za prijavu projekta na *IDFA Forum*.

U vreme osnivanja organizacije nisu postojali dugoročni strateški ciljevi. Postojalo je samo ciljno delovanje na nivou projekta. Sa ostvarivanjem potvrde programskog kvaliteta u užoj i široj stručnoj javnosti, zaposleni u organizaciji su se odlučili na širenje delovanja. Može se reći da je finansijska kriza u kojoj se organizacija našla, podstakla organizaciju da se zauzme za stvaranje nacionalnog organizaciono-produkcionog sistema dokumentarnih filmova. Ovo doprinosi ugledu organizacije, ali se organizacija na taj način udaljava od svoje osnovene delatnosti, produkcije dokumentarnih filmova, što predstavlja pretnju ostvarivanju kvaliteta novih filmskih projekata, jer se rokovi realizacije filmskih projekata odlažu, a liderski tim organizacije iscrpljuje, kreativno i finansijski.

Organizacija ima vizuelni identitet, koji odgovara njenom nazivu. Logo predstavlja (pra)baba koja štrika filmsku traku. Na engleskom govornom području se predstavljaju kao *Prababa Production*. Međutim, kako reč "prababa" nema značenje na engleskom jeziku, lingvističke asocijacije ne postoje i pamti se samo vizuelno rešenje, a vizuelno rešenje nije moguće istaći svuda i na svim mestima. Internet

⁴⁵³ Jovana Nikolić je predsednik *Sekcije dokumentarista* u *Kinematografskoj grupaciji* i potpredsednik udruženja *DokSrbija*. *Ibid.*

prezentacija *Prababa produkcije* je zastarela, još od premijere 2013. godine na *IDFA* festivalu, i daje samo elementarne podatke o autorsko-producentskom timu i uspesima njihovih projekata. Postoji i "facebook" prezentacija projekta *Pogrebnik*, ali nije ažurirana od 2015. godine.

Organizacija ima kadrovski potencijal u smislu kreativnog jezgra, njihovih uspeha i vidljivosti. Širenjem delatnosti, uspeva da se nosi sa turbulentnim okolnostima. Vršanjem više poslova, uprkos fleksibilnom upravljanju, zaposelni u organizaciji se iscrpljuju, te postoji opasnost od opadanja kvaliteta produkcije filmskih projekata koji su osnovna delatnost organizacije. Pored toga finansijska neizvesnost i dalje postoji. Do sada je samo za projekat *Pogrebnik* uspela da ostvari sufinansiranje državnim sredstvima u iznosu od 30% projektovanog budžeta filma. Budžeti oba završena filma, filma *Kavija konekšn*, i filma *Pogrebnik* kretali su se u rasponu od 150.000 do 200.000 evra. Projektovani budžet filma *Super pop*, je u istom rasponu. Plan organizacije je da u narednom periodu aplicara sa novim projektom za sredstva *MEDIA podprograma*, pod uslovom da sa istim projektom dobije podršku *Filmskog centra Srbije* za razvoj projekta. Takođe, razmatra mogućnost produciranja filmova debitanta.

5.1.2.3. Nukleus Film (Hrvatska)⁴⁵⁴

Nukleus film, organizacija registovana u svojstvu privrednog društva, je pravni sledbenik, organizacije *Nukleus*, koja je osnovana 2004. godine, u svojstvu udruženja građana u Zagrebu. U okviru organizacije radi tri stalno zaposlena lica. Organizacijom upravlja glavni producent Siniša Juričić, koji se u svom radu oslanja na stalno zaposlenog mlađeg producenta ("Junior Producer") i asistenta produkcije. Takođe, dva lica su redovni honorarni saradnici organizacije, i obavljaju operativne poslove. U organizaciji postoji striktna hijerarhija, tako da svi zaposleni odgovaraju glavnom producentu.

⁴⁵⁴ Istraživački intervju sa Sinišom Juričićem je obavljen 26. maja 2016. godine. *Ibid.*

Siniša Juričić je se na *Akademiji dramskih umjetnosti* u Zagrebu obrazovao na dve katedre. Najpre je studirao glumu, jer do 2001. godine u Hrvatskoj nisu postojale akademske studije produkcije. U svojoj 36. godini ih je upisao, kao student prve generacije na *Katedri za produkciju*. U međuvremenu je iskustvo gradio na najrazličitijim poslovima, uključujući posao mikromana, tonca, organizatora i drugo. Paralelno sa studijama produkcije počeo je da producira filmove i da se obrazuje na međunarodnim radionicama. Pohađao je *EAVE*, *EURODOC*, *Discovery Comapus Mastershool*, *Ex-Oriente*, *Producers on the Move* (pri *Kanskom filmskom festivalu*). Danas je na nekim od ovih programa predavač po pozivu. Takođe, i dalje aktivno učestvuje na pičing forumima kao što su *Berlin Film Market*, *IDFA Forum*, *EEF*. Vremenom postaje član *Evropske filmske akademije (European Film Academy)* i *Hrvatske udruge producenata*.

Od 2001. godine, do 2009. godine, organizaciona filozofija *Nukleus Filma* je bila orijentisana na ostvarenje umetničkih ciljeva projekata, i finansijsko preživljavanje, što se menja od 2008. godine uspostavljanjem podrške nezavisnim produkcijama od strane *Hrvatskog audio-vizuelnog centra* i stupanjem Hrvatske u *MEDIA* program. Iz ove prve preduzetničke faze organizacije, najzapaženiji je dugometražni dokumentarni film *Plati i ženi (Cash and Marry, 56/70 min, 2009)*, makedonskog reditelja Atanasa Georgijeva, koproduciranog sa *Mischief Films* (Austrija), *Trice Films* (Makedonija) i uz podršku američkog *ITVS* fonda. Za vreme razvoja ovog projekta, ista organizacija je već imala premijeru svog prvog dokumentarnog filma, *Povratak mrtvog čoveka (52/85min, 2006)* na *IDFA 2006. godine*, hrvatskog reditelja Petra Oreškovića.

Od 2009. godine širi delatnost, pozicionirajući se paralelno sa bugarskim *Agitpropom*, kao vodeći koproducent u regionu, a takođe, počinje da producira igrane i animirane filmove. Kao koproducent dokumentarnih filmova dostiže najveće uspehe⁴⁵⁵. Film *Poslednja ambulanta kola Sofije (52/80 min, 2012)*, bugarskog reditelja Iliana Meteva, nagrađen je na nedelji kritike u Kanu (*Semaine de la Critique Cannes*), a u Karlovim Varima (*Karlovy Vary International Film Festival*) je

⁴⁵⁵ Slično je i sa igranim filmom. U koprodukciji sa *This and That Production* iz Srbije realizuje film *Dobra žena* u režiji Mirjane Karanović, premijerno prikazan na *Sundance Film Festival-u*. *Ibid.*

proglašen za najbolji film. Film *Baršunasti teroristi (Velvet Terrorists, 80 min, 2013)* reditelja Petera Kerekesa, Pavola Pekarčika i Ivana Ostrohovskog (*Peter Kerekes, Pavol Pekarčik, Ivan Ostrochovsky*), prikazan je na *Berlinskom filmskom festivalu* i u Karlovim Varima, gde je i nagrađen. Film *Hjuston, imamo problem (Houston, We Have A Problem)* Žige Virca, realizovan u saradnji sa *HBO* televizijom, i uz podršku *Eurimages*.

Kao koproducent učestvuje u realizaciji filmova čiji se budžeti kreću od 200.000 evra do 500.000 evra. Da bi u ovome uspeo registrovao je najpre 2012. godine "sestrinsku organizaciju" *Nukleus Film* u Sloveniji, kojom upravlja zajedno sa rediteljem Mihom Knificom. Godinu dana kasnije osniva još jednu organizaciju, u Hrvatskoj, *Jaako dobru produkciju*, u nameri da ovu organizaciju fokusira na koprodukcije i servise. Kao osnovni razlog za sve ovo, navodi rizik koji sa sobom nose koprodukcije, od eventualnih finansijskih blokada i bankrota. Ističe važnost mitigacije rizika, po modelu američkih organizacija koje se bave filmskom produkcijom, gde glavni producent osniva dodatnu producencku organizaciju, na koju "prebacuje" rizičan projekat, da bi u slučaju da projekat propadne, glavna organizacija nastavila svoj život.

Kao dokazan koproducent, regionalnih koprodukcija iz Jugoistočne Evrope, privlači pažnju stranih investitora, i 2015. godine ulazi u pripreme studija za animaciju, sa švajcarskim kapitalom od 1.000.000 evra uloženi u ovaj projekat. Namera mu je bila da radi animaciju kao servis za strane produkcije, ali i da obezbedi ove usluge za svoje projekte. S tim u vezi, sklapa dogovor o koprodukciji sa srpskom organizacijom *Tuna Fish Studio* za film *Ko je smestio Kaktus Bati? (Kaktus kid)*, koji se u velikoj meri realizuje animiranom tehnikom. Navodimo ovaj filmski projekat kao primer projekta koji je dobio sredstva za sufinansiranje produkcije od *Filmskog centra Srbije* pri projektovanom budžetu od 20.293.164 dinara (2013. godine), da bi sklapanjem dogovora o koprodukciji sa *Nukleus Filmom* budžet istog filma u katalogu *East European Forum-a* od 2016. godine bio projektovan na 440.364 evra.

U uslovima stabilnog državnog finansiranja filmske produkcije, ova organizacija, u punoj ekspanziji, doživljava iznenadnu krizu nakon premijere na *Sarajevskom filmskom festivalu*, dokumentarnog filma *15-ominutni masakar u Dvoru (15 Minutes -*

The Dvor Massacre, 59 min, 2015), reditelja Georga Larsena, Kaspera Vedsmana (*Gerog Larsen, Kasper Vedsmand*), realizovanog u koprodukciji sa partnerima iz Danske (*Final Cut for Real*). Reč je o dokumentarnom filmu koji na indirektan način ukazuje na zločine Hrvata i Hrvatske vojske nad Srbima za vreme rata na prostoru bivše Jugoslavije. Film je izazvao burne reakcije javnosti. *Hrvatski audio-vizuelni centar* je izvršio pritisak na *Nukleus Film* da vrati novac dodeljen organizaciji na javnom konkursu za sufinansiranje istoimenog filma. *Nukleus film* je istako da film govori o građanskom ratu, a ne o "domovinskom", i da se stoga ni ne može postavljati pitanje političke korektnosti u vezi sa ovim projektom.

Nukleus film, dotle vodeća hrvatska organizacija čija je delatnost filmskoj produkciji, dolazi u stanje finansijske blokade. Organizaciji je od strane *HAVC*-a naloženo da izvrši povraćaj novca, sa kamatama. Ovo je bilo moguće, jer je normativnim aktima *HAVC*-a predviđena kontrola filmova u odnosu na projektnu dokumentaciju. Prema rečima Siniše Juričića, film je dostavljen *HAVC*-u na kontrolu, ali ga *HAVC* nije ni pogledao pre velike medijske pažnje koju je izazvao na *Sarajevskom filmskom festivalu*. Nakon toga *Nukleus film* pokušava da opstane na tržištu bez državne podrške, odnosno bezuspešno dva puta konkuriše sa srpskim projektom *Kaktus kid* za podršku, međutim, komisija ga odbija. U ovakvim uslovima *Nukleus film* se odlučuje da ispita mogućnost realizacije svojih planova na drugim tržištima. U fazi je istraživanja nemačkog i kineskog tržišta.

Internet prezentacija organizacije, ni vizuelno, ni tekstualno, ne odaje utisak organizacije koja je lider u regionu u oblasti koprodukcije dokumentarnih filmova. Rešenje za logo predstavlja čoveka u pokretu koji drži megafon. Podaci o realizovanim filmovima su u najosnovnijim crticama predstavljeni na internetu. Iz razgovora sa Sinišom Juričićem, saznali smo da ovo nije slučajno, već u nameri da u lokalnoj sredini ne privlači previše pažnje. Sa internet prezentacije organizacije je uklonjen trejler za film *15-ominutni masakr u Dvoru*⁴⁵⁶. Takođe je sa interneta uklonjena prezentacija producenatske kuće *Jaako dobra produkcija*.

⁴⁵⁶ Danski koproducent filma *15-minutni masakr u Dvoru* je producent čuvenog filma *The Act of Killing* (red. *Joshua Openheimer*, 159 min., 2012). *Ibid.*

U strateški vođenim aktivnostima kulturne politike, gde je sa afirmativnim strategijskim dokumentima usaglašena zakonsko-normativna regulativa, a televizijski javni servis saraduje sa organizacijama koje se bave nezavisnom produkcijom dokumentarnih filmova, i postoji pristup međunarodnim programima podrške razvoja audio-vizuelnog tržišta, filmska produkcija doživljava ekspanziju. Tako se finansijska podrška zvanično prikazuje kao ključni faktor razvoja organizacija koje se bave produkcijom dokumentarnih filmova, mada su to ustvari politički subjekti, koji utiču na finansijsku, medijsku, festivalsku i drugu politiku. Ovaj faktor se ne može direktno ispitivati, jer nastoji da ostane prikriven. Neophodno je prilagođavanje metodološkog aparata samom istraživanju na način koji neće ugroziti istinitost prikupljenih informacija, zbog čega ovo i ostaje van dometa našeg istraživanja, za neka sledeća istraživanja.

5.1.2.4. *Restart (Hrvatska)*⁴⁵⁷

Restart je osnovan 2007. godine u Zagrebu, i predstavlja jedinu organizaciju među analiziranim studijama slučaja koja se bavi produkcijom dokumentarnih filmova kao pravno lice u svojstvu udruženja građana. U vreme osnivanja organizacije cilj *Restarta* je bio da organizuje programe edukacije iz oblasti produkcije dokumentarnih filmova i produkciju aktivističkih video klipova, i obezbedi finansiranje iz fondova za podršku nevladinim organizacijama koje se bave edukacijom i kulturom. Naime, delatnošću *Zagrebdox* festivala publika i interesovanje za produkciju dokumentarnih filmova je raslo. Novoosnovana *Katedra za produkciju* na *Akademiji dramskih umjetnosti* u Zagrebu nije imala program prilagođen specifičnostima rada u produkciji dokumentarnih filmova. Javila se potreba za kontinuiranim delovanjem organizacije koja može da doprinos na polju edukacije.

⁴⁵⁷ Istraživački intervjui sa Vanjom Jambrović su obavljani u nekoliko navrata: 26. maja 2016. godine i 20. oktobra 2016. godine. *Ibid.*

Odgovarajući na potrebe sredine, za samo godinu dana *Restart* se izdiferencirao na sektore ("programska odeljenja") - edukaciju, produkciju, distribuciju i *Dokukino*, koje obavlja prikazivačku delatnost. U analiziranom periodu organizacija je brojala sedam stalno zaposlenih lica, i pet redovnih honorarnih saradnika. Zaposlena lica su obavljala sledeće funkcije: koordinator edukativog programa, urednik programa "masterclass" i laboratorija, urednik distribucije, koordinator bioskopske distribucije, urednik tehnike, urednik kancelarije i koordinator finansija. Zarade se obračunavaju prema broju radnih sati u nedelji i isplaćuju se mesečno kao plata.

Svi zaposleni imaju fakultetsko obrazovanje društveno-humanističkog usmerenja. Permanentno se stručno usavršavaju na međunarodnim programima neformalne edukacije, kao što su *EAVE*, *EURODOC*, *Producers on the Move (Kanskog filmskog festivala)*. Svoje prvo iskustvo su sticali kao volonteri i honorarni saradnici drugih organizacija koje se bave filmskom produkcijom ili organizacijom filmskih festivala (*Factum*, *Motovun IFF...*).

U sektorima kojima upravljaju, odlučuju samostalno i imaju punu odgovornost u svom domenu rada. Međusobno se pomažu, i doprinose da se ostvari kontinuirana vidljivost organizacije, odnosno, na primer, da se ne zaboravi na njihovu produkcijsku delatnost u periodu između premijere dva filma i realnog odsustva sektora produkcije iz javnosti. Takođe, dele "know-how", i finansijski se pomažu. Međutim, kako postoji obaveza namenskog trošenja javnih sredstava, naročito važnu ulogu ima sektor distribucije. Prilivima od distribucije se plaćaju troškovi u situacijama nedostatka novca ("gap financing").

Sektor produkcije vodi producentkinja Vanja Jambrović⁴⁵⁸, u svojstvu urednice programa "masterclass" i laboratorija. Obavlja posao glavnog producenta filmova. Odgovorna je za ceo proces produkcije svakog pojedinačnog projekta. Poslovanje je tržišno, sve usluge se plaćaju, u skladu sa detaljno projektovanim budžetima i jasnim finansijskim planovima. Pored plate ostvaruje "produkcijski honorar", u zavisnosti od ostvarenog profita na konkretnom projektu.

⁴⁵⁸ Vanja Jambrović je diplomirala komparativnu književnost i filozofiju na *Filozofskom fakultetu* u Zagrebu, kao i produkciju na *Akademiji dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu*. *Ibid.*

U cilju smanjenja troškova, organizacija pored opreme za istraživanje, raspolaže i softverom za izradu *DCP* mastera. Urednik tehnike poznaje rad na programu. Ovim pokrивaju potrebe izrade mastera za projekte koje produciraju, dok producentima projekata koje distribuiraju ovu uslugu naplaćuju. Isto lice poznaje programe za montažu filmova i bavi se pripremom titlova za filmove koji se projektuju u *Dokukinu*.

Projekti se biraju na osnovu uvida u prethodne radove autora, sa tendencijom ostvarenja ličnog senzibiliteta producenta kroz projekat koji se razmatra. Prilikom izbora projekta fokus je na reditelju, ne na temi. Važno je da su autori sa kojima saraduju spremni na kreativan upliv producenta. U slučaju spora, konačnu odluku prepuštaju reditelju. U radu sa debitantima postoji posebna opreznost, a kao najčešći problem se ispostavlja neselektivnost u montaži, zbog emotivnog vezivanja za materijal. Posledica toga su filmovi koji ne drže pažnju publike.

U procesu upravljanja produkcijom nastoje da spremno prihvataju promene, a da pritom dosegnu ciljeve koje su postavili na početku rada na projektu. Na primeru ulaganja u terensko istraživanje projekta *Tihi let* o beloglavim supovima ukazuju na izazove sa kojima se sreću. Uložena su sredstva u istraživanje ovog projekta - plaćeni su honorari, troškovi puta, smeštaja, hrane i dnevnica - a onda je glavni akter filmskog projekta odlučio da ne želi da se snima, te je i reditelj odustao. Ovo smatraju uobičajenim rizikom u produkciji dokumentarnih filmova, i "napretkom dokumentanog projekta" na koji treba da se računa.

Do projekata dolaze na dva načina. Produciraju projekte učesnika edukativnog programa koji organizuju, onih koji se pokažu najtalentovanijim i najzainteresovanijim. Na taj način pomažu debitantima da realizuju svoj prvi profesionalni film. Drugi način dolaska do projekata, odnosi se na učestvovanje na međunarodnim edukativnim programima, na koje nekad odlaze samo u svojstvu posmatrača, bez sopstvenog projekta, da bi dogovarili koprodukcije. Smatraju edukativne radionice mestima interaktivne razmene evropskih producenta, koji u ovakvim prilikama dele informacije koje inače imaju tretman "poslovne tajne".

Najuspešniji dugometražni dokumentarni film koji su realizovali je *Gangser te voli* (80 min, 2013) hrvatskog reditelja Nebojše Slijepčevića. Ukupan realizovani

budžet filma bio je 153.458 evra. Film je finansiran domaćim sredstvima u visini od 31.958 evra, sredstvima rumunskog *CNC* fonda u visini od 26.000 evra, i sredstvima televizija, i to *ZDF/Arte* 67.000 evra, *TVP* Kultura (Poljska) 900 evra, *ERR* (Estonija) 600 evra, *RTV SLO* 1.500 evra i sredstvima litvanske nacionalne televizije *Latvian TV* 500 evra. Takođe, filmu je ukazana podrška iz *MEDIA* fonda za distribuciju (*MEDIA TV Distribution*) u visini od 25.000 evra. Projekat je realizovan u koprodukciji sa nemačkom organizacijom *Rise and Shine* koja se prevashodno bavi distribucijom dokumentarnih filmova.

Internet prezentacija organizacije sadrži informacije o svim programima *Restarta*, u cilju da svaki program dobije jednaku pažnju. Programske prezentacije su raznovrsne i odražavaju sektorsku strukturu organizacije. Svi filmovi organizacije su jednako zastupljeni i lako im se pristupa. Podeljeni su na kratkometražne i dugometražne filmove. Stiče se utisak da organizacija nastoji jednako da se dokaže velikim brojem projekata koje realizuje, kao i kvalitetom. Logo organizacije je tekstualan sa stilizovanim slovom "r" na kraju i lako se pamti. Može se reći da je ukupna prezentacija više aktivistički i populistički, nego elitistički, orijentisana.

Snaga ove organizacije ogleda se u sektorima koji blisko saraduju i po potrebi se pomažu. Na primer, na polju edukacije razvijaju program obrazovanja za "medijske tehničare", zajedno sa *Elektro-tehničkom školom*, za šta dobijaju finansijsku podršku obrazovanju. Realizuju petomesečnu školu dokumentarnog filma, za 40 polaznika godišnje. U tome imaju finansijsku podršku evropskih fondova, ali naplaćuju i po 200 evra od svakog polaznika za pohađanje celog programa. Od *Dokukina* ne ostvaruju profit, ali pomaže konstantnoj medijskoj vidljivosti organizacije. Glavna snaga organizacije, i njena jedinstvenost u odnosu na sve ostale organizacije koje se bave nezavisnom produkcijom dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj ogleda se u tome što uspostavlja strukturu koja zatvara u punom smislu proizvodni ciklus. Edukuju zainteresovane, produciraju filmove talenata, prikazuju ih u *Dokukinu* i distribuiraju ih dalje. Imaju programe edukacije za sve uzraste. Većih problema do kraja 2015. godine organizacija nije imala. Zapravo, u redovnim uslovima najveći izazov predstavlja pitanje protoka novca, što se prevazilazi profitom od distribucije.

Iako smo se u istraživanju fokusirali na period do kraja 2015. godine, u slučaju ove organizacije ukazujemo i na podatke koji se odnose na 2016. godinu. Naime, 2016. godine, organizacija se suočila sa prvom velikom pretnjom od osnivanja do sad, kada je na vlast došla ulatradesničarska *Vlada* sa Tihomirom Oreškovićem, kao premijerom, i Tomislavom Karamarkom, kao resornim ministrom na čelu *Ministartsva kulture*. Radikalno su smanjena javna davanja za civilno društvo i nezavisnu kulturu, za šta nisu postojali ekonomski razlozi, već se radilo o političkoj samovolji i obliku cenzure. *Vlada* je raspuštena nakon samo šest meseci, a kratkotrajna negativna politika nije ostavila posledice na organizacioni razvoj *Restart*-a. Međutim, ova situacija je ukazala da je *Restart*, koji svoju snagu crpi iz delovanja u okviru civilnog društva, upravo na tom polju "najranjiviji". Takođe, pored smanjenja javnih davanja za kulturu i organizacije civilnog društva, veliki je uticaj volje političkih subjekata na medijsku politiku - delovanje ekstremne desnice dovelo je do smena demokratski opredeljenih urednika na televiziji i promena u ukupnoj medijskoj politici javnog servisa, i posebno uređivačkoj politici urednika odgovornih za dokumentarni program. Privremeno je bio obustavljen otkup dokumentarnih filmova koje su proizvodile nezavisne organizacije, tako da se u ovom periodu *HRT* okrenuo sopstvenoj produkciji ("in-house production"). Ovo lančano utiče na prihode od distribucije, tako da u svim sektorima organizacije dolazi do destabilizacije.

Glavni cilj u budućnosti je da sve postavljene programe održe, stalno ih unapređujući. Traže novi prostor za *Dokukino*, u cilju boljeg pozicioniranja u odnosu na kulturno jezgro grada. Radi se na pripremi "on-line" platforme za distribuciju, i stvaranje uslova za pružanje usluge "video-na-zahtev" (*VoD*). Specijalizacijom edukativnih programa nastojaće da šire broj korisnika. Takođe, u fazi su razvoja prvog dugometražnog igranog filma organizacije, s tim da su do sada snimili 14 kratkih filmova i 6 dugometražnih dokumentarnih filmova. Takođe, imaju 4 filma u fazi razvoja i 4 filma u fazi produkcije.

5.1.2.5. *Agitprop* (Bugarska)⁴⁵⁹

Producerska kuća *Agitprop* iz Sofije okuplja grupu producenata i autora različitih profesija, i sličnog senzibiliteta. Kreativno jezgro ove grupe, Boris Misirkov (*Boris Misirkov*) i Georgi Bogdanov (*Georgi Bogdanov*), počeli su zajedničku saradnju još 1997. godine, afirmišući se na kulturnoj sceni kao filmski snimatelji, fotografi i autori vizuelnih kampanja. Dve godine kasnije, kada je *Agitprop* i formalno registrovan, pridružuje im se Martička Božilova (*Martichka Bozhilova*). Od ranih početaka, ova grupa se pozicionira kao posvećena produkciji autorskih dokumentarnih filmova, mada paralelno proizvodi namenski program za televiziju, komercijalne video klipove, a bave se i reklamnom fotografijom i grafičkim dizajnom.

Od 1999. godine do danas *Agitprop* permanentno raste. Danas ova organizacija broji sedam stalno zaposlenih, pažljivo odabranih kadrova, koji se redovno obučavaju na neformalnim edukativnim programima širom Evrope. Glavni producent svih filmova za *Agitprop* je Martička Božilova, po obrazovanju pravnik, i vodeći nezavisni producent dokumentarnih filmova sa područja Jugoistočne Evrope. Nedostatak formalnog obrazovanja iz oblasti produkcije nastoji da prevaziđe učešćem na programima *Evropske dokumentarne mreže*, *EURODOC*, *The Pixel Lab* i druge, kao i u saradnji sa stranim koproducentima.

Glavni događaj u prvoj preduzetničkoj fazi organizacije predstavlja produkcija dokumentarnog filma *Džordži i leptiri* (*Georgi and the Butterflies*, 52/60 min, 2004). Radi se o filmu koji je pobedio na *IDFA* u kategoriji srednjemetražnih dokumentarnih filmova 2004. godine. Ovaj projekat je 2002. godine, prema savetima tutora *Evropske dokumentarne mreže*, koji su pripremali učesnike za *EEF* (*East European Forum*)⁴⁶⁰ i *IDFA Forum*, među kojima je bila i Martička Božilova kao producent projekta, od projekcije budžeta u iznosu od 34.000 evra i polučasovnog filma, prekoncipiran u film sa budžetom od 100.000 evra u trajanju od 52 minuta. Sa odušvljenjem je prihvaćen na *IDFA Forumu*, gde je za vreme prezentacije obezbeđena podrška više

⁴⁵⁹ Istraživački intervju sa Martičkom Božilovom je obavljen 16.maja 2016. godine u Beogradu. *Ibid.*

⁴⁶⁰ Ovaj forum je realizovan pri *Međunarodnom filmskom festivalu dokumentarnih filmova u Jihlavi* (*Jihlava International Documentary Film Festival*). *Ibid.*

televizija, kao i prodajnog zastupnika, Mete Hofman (*Mette Hoffman*). Mete Hofman je pomogla (bez finansijske nadoknade) *Agitprop*-u da potpiše sedam ugovora o predprodaji, što se svim stranama kasnije isplatilo⁴⁶¹, jer je film prodat na rekordnih 25 teritorija.

Time je poraslo interesovanje za projekte organizacije, i ušlo se u fazu intezivne produkcije. Samo dve godine kasnije organizacija je imala u postprodukciji tri filma. *Komarci i druge priče* (*The Mosquito Problem & Other Stories*, 80/100 min, 2007), istog reditelja, Andreja Paunova, prikazan je na nedelji kritike u Kanu (*Semaine de la Critique du Festival de Cannes*) 2007. godine, a film *Koridor 8* (*Corridor #8*, 74 min, 2008) Borisa Despodova (*Boris Despodov*) 2008. godine na *Forum* u Berlinu (*Berlinale*), i film *Vidimo se na Ajfelovoj kuli* (*See You at the Eiffel Tower*, 95 min, 2008) Valentina Valčeva (*Valentin Valchev*) na festivalu *IDFA*, u programu *Panorama*.

Period krize državnog finasiranja nacionalne kinematografije, od 2009. godine do 2011. godine, podstakao je *Agitprop* na širenje delovanja na međunarodnoj sceni. Pozicioniraju se kao značajan koproducent za region, zbog pristupa *MEDIA* programu. Delovanje kroz udruženje producenata dokumentarnih filmova nije bilo opcija, jer uostalom nije ni postojao akademski stepen obrazovanja filmskih producenata (a samim tim ni producenata dokumentarnih filmova). Stoga su, samo u periodu od kraja 2010. godine do danas, prikazana četiri filma *Agitprop*-a na *IDFA*, i to dva kojih je glavni producent ova organizacija, od čega je jedan kratkometražni dokumentarni film⁴⁶², a drugi dugometražni dokumentarni film *Dečak koji je bio kralj*

⁴⁶¹ *IDFA Forum* se odigrava u scenskoj atmosferi uz prisustvo velikog broja posmatrača, tako da urednici nekad zaborave šta su obećali, ili promene odluku, jer učestvuje veliki broj producenata i autora sa projektom. Prihvatanjem ponuđene pomoći prodajnog zastupnika *Agitprop* je osigurao posrednika sa kojim su urednici televizija već saradivali i sa kojim održavaju redovan kontakt. Takođe, zastupniku prodaje se odricanje od procenta obezbeđenih ugovora za predprodaju prava isplatilo, jer je pomogao realizaciju filma koji mu je kasnije doneo 35% svih prihoda ostvarenih od prodaje ("aquisition") filma. *Ibid.*

⁴⁶² *The Ladino Ladies' Club* (26 min, 2015), reditelja Borisa Misirkova i Georgi Bogdanova, prikazan je na *IDFA* u kategoriji *Best of Fests*. Film je pod ovim naslovom prikazan na *IDFA*, a originalan naslov je ostao van dometa istraživača uprkos uložnim naporima da se sazna. *Ibid.*

(*The Boy Who Was a King*, 90 min, 2011) reditelja Andreja Paunova; i dva u koprodukciji, *Kismet* (*Kismet*, 52 min, 2013) rediteljke Nine Marije Paskalidu (*Nina Maria Paschalidou*) prikazanog u takmičarskom programu za srednjemetražne dokumentarne filmove festivala *IDFA* i *Balkanska melodija* (*Balkan Melody*, 92 min, 2012) reditelja Stefana Šviterta (*Stefan Schwieter*) prikazanog u takmičarskoj selekciji muzičkih dokumentarnih filmova, takođe, na *IDFA*.

S tim u vezi, *Agitprop* je od osnivanja do danas producirao⁴⁶³ 30 filmova, od čega 16 dokumentarnih filmova dužih od 50 minuta. Pritom, snimaju i dokumentarne serije za kanale *National Geographic* i *Arte*, a proizvode i program za *Bugarsku nacionalnu televiziju*. Sve ovo postižu sa samo dva stalno zaposlena producenta, dok neprestano investiraju u razvoj kompanije. To pored permenetnog ulaganja u obrazovanje⁴⁶⁴ podrazumeva učestala putovanja producentkinja, čiji je cilj da njihova kompanija bude zastupljena na svim važnijim festivalima i marketima. Svi zaposleni rade isključivo za platu, koja se obračunava na osnovu broja radnih sati, a sva dobit se reinvestira u organizaciju. Struktura kadrova je takva da *Agitprop* bez pomoći spoljnih saradnika pokriva ključne faze proizvodnje za film i TV - razvoj, snimanje i montažu - dok se krug reditelja, sa kojima saraduju, stalno širi.

Tehnička baza organizacije je sa razlogom elementarna, a obuhvata dve kamere za razvoj projekata (istraživanje), sa pratećom opremom, osnovni paket opreme za snimanje svetla i zvuka, i sopstvenu montažnu jedinicu i dron. Razlog tome je težnja da projekti budu realizovani u skladu sa visokim standardima produkcije koje tehnološki napredak diktira, čemu velike televizije neprestano prilagođavaju svoje tehničke specifikacije.

Od kako je *Agitprop* narastao do obima u kom danas posluje, producentkinje vode računa da stalno imaju 10 projekata u razvoju. Ovo je moguće, jer *MEDIA (pod)program* već 15 godina podržava bugarske producente. Sufinansiranje projekata sredstvima Evropske unije nameće disciplinu u radu, usložnjava administraciju i povećava troškove knjigovodstva, ali omogućava finansijsku stabilnost organizacije. Ovakve mere, takođe, podstiču razvoj konkurencije, što *Agitprop* prevazilazi

⁴⁶³ Uključujući koprodukcije i manjinske produkcije. *Ibid.*

⁴⁶⁴ Martička Božilova je upisala i novoosnovani master program iz produkcije. *Ibid.*

kontinuiranom aktivnošću u upravnom telu *Evropske dokumentarne mreže*, i što ovu organizaciju postavlja u centar zbivanja. Martička Božilova je i osnivač, i glavni kordinator, *Balkanskog dokumentarnog centra (Balkan Documentary Center)*, koji funkcioniše kao godišnji program, organizovan u tri sesije po sedam dana, od kojih se poslednja završava pičingom, u okviru partnerskog festivala. Sve pobrojane reference preporučuju je kao predavača na mnogim trening programima iz oblasti produkcije dokumentarnih filmova, kao i za učestvovanje u žiriranju programa A+ festivala. Time dalje širi krug saradnika za potencijalna partnerstva na budućim projektima.

Organizacija uživa najviši ugled u stručnim krugovima i široj javnosti. Saraduje sa fondovima i televizijama u Evropi i Americi. Vizuelno je prepoznatljiva. Vizuelno rešenje logoa i animacije predstavlja gomila čovečuljaka koji drže transparente i agituju. Internet prezentacija je sveobuhvatna i daje osnovne informacije o filmovima. Mada je program organizacije na mnogo višem nivou nego internet prezentacija tog programa. Budžeti bugarskih dugometražnih filmova se kreću u rasponu između 150.000 i 200.000 evra. Budžeti koprodukcija variraju. Zavise, uglavnom, od specifičnih potreba projekata, broja koproducenta i porekla koproducenta. Poreklo producenta se naročito odražava na budžet kod koprodukcija koje *Agitprop* realizuje sa zemljama u kojima je filmska produkcija skupa delatnost (Švedskom, Finskom...) ili sa fondovima koji nameću dodatne troškove revizije i stroge kontrole kao što su *ITVS* i *Eurimages*.

Širenjem delovanja, u odnosu na mogućnosti, organizacija je uspela istovremeno da se finansijski stabilizuje i ostvari kvalitet. Može se reći da je dostigala programsko-organizacionu izvrsnost i uspela da razvije administrativnu funkciju. Međutim, ovaj intezitet rada, je uprkos fleksibilnoj organizacionoj strukturi, doveo do organizacionog "zamora". Veliki broj projekata koji se neprestano smenjuju, a na kojima se zarađuje na osnovu obračunatih radni sati, doveo je do organizacionog raskršća - *Agitprop* se odlučio da razvija svoj prvi dugometražni igrani film. Prema rečima, Martičke Božilove, od produkcije igranih filmova se više zarađuje. Kreativno jezgro postoji, kao "know-how". Pred organizacijom je osvajanje šireg tržišta, širenje delatnosti, stvaranje novih partnerskih veza van regiona u domenu produkcije igranih filmova. Međutim, iz razloga obezbeđivanja finansijske stabilnosti, plan je da nastave

jedanko sa produkcijom dokumentarnih filmova, dok se ne repositioniraju. Iz ovoga se kao najveća pretnja organizaciji nameće dalja hiperprodukcija i još veći organizacioni zamor.

5.1.2.6. Cineaste Maudit Production (Bugarska)⁴⁶⁵

Cineaste Maudit Production (u daljem tekstu: *CMP*) je osnovana 2001. godine u Sofiji, kao organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, sa jednim stalno zaposlenim licem. Ovo lice, po profesiji reditelj, je vlasnik-osnivač organizacije i u svojoj producentskoj kući radi kao scenarista, reditelj i producent. Znanje o produkciji gradi kroz evropske trening programe (*Balkan Documentary Center, EURODOC*), forume i markete. Ostale saradnike angažuje po projektu. Ovo mu daje veliku slobodu u organizacionom smislu, ali ga i dodatno opterećuje. Kako je u jednom licu objedinjeno više ključnih funkcija za menadžment organizacije, svi pozitivni i negativni efekti organizacije se prelamaju kroz njegovu ličnost.

U ranoj preduzetničkoj fazi organizacije realizuje svoj prvi dokumentarni film⁴⁶⁶, *Život je predivan, zar ne* (*Life is wonderful, isn't it*, 68 min, 2001) sa kojim osvoja *MDR* nagradu na festivalu *DokLeipzig*. Samo dve godine kasnije premijerno prikazuje u takmičarskom programu *IDFA* festivala film *Veseli moci* (*The Merry Boys*, 60 min, 2003). Ovim dokumentarnim filmom se afirmisao na internacionalnoj sceni i obezbedio odgovarajući "track record" na osnovu kojeg se kvalifikovao za podobnog autora i producenta po kriterijumima *MEDIA* programa. Organizacija intenzivira svoje produkcije - dobija podršku *MEDIA* programa za dokumentarni film *Amateri* (*Amateurs*, 54 min/79 min, 2005) koji realizuje u dve verzije. Slede filmovi *Forum*

⁴⁶⁵ Istraživački intervju sa Svetoslavom Draganovom (*Svetoslav Draganov*), vlasnikom i osnivačem *CMP*-a, Sofija je obavljen 15. maja 2016. godine u Beogradu. *Ibid*.

⁴⁶⁶ Svi u nastavku pobrojani filmovi su filmovi realizovani u okviru producentske kuće *CMP*, sem filma *Grad snova* (*The City of Dream*) uz kojeg je navedena informacija o producentskoj kući. Prim. aut.

(*Forum*, 15/54 min, 2008), takođe u dve verzije i *Deca Družbe* (*The Children of Drujba*, 70 min, 2009).

U vreme ekonomske krize, krize politike finasiranja filmske produkcije u Bugarskoj, i privremene obustave konkursa, intenzivira saradnju sa drugim bugarskim producentskim kućama i autorima, razvijajući pilot projekte za televiziju. Tako na primer, iako je dokumentarnu sapunicu ("docu-soup"), koju je Svetlosav Draganov razvijao sa kolegama iz producentske kuće *Izograf*, sa sedištem u Sofiji, televizija odbila, za pomenutu producentsku kuću realizuje dokumentarni film *Grad snova* (*The City of Dream*, 78 min, 2011). U ovom filmu nastupa kao scenarista i reditelj, dok je producent projekta *Izograf*. Zahvaljujući honoraru od rada na ovom filmu i zaradi od režije muzičkih video spotova i reklama, uspeva da pokrije tekuće troškove sopstvene organizacije i da opstane u tržišnim uslovima. Ovaj postupak lidera organizacije u vreme krize može se okarakterisati kao mitigacija rizika - izbegavanje i prenošenja rizika na drugu stranu.

Odmah po obnovi konkursa, nastavlja sa produkcijom dokumentarnih filmova, fokusirajući *CMP* na razvoj projekta dokumentarnog filma *Život skoro predivan* (*Life Almost Wonderful*, 85 min, 2013) sa kojim, kao glavni producent, izlazi dva puta na konkurs bugarskog *Nacionalnog filmskog centra* za sufinansiranje produkcije i biva odbijen. Usled izostanka nacionalne podrške, i međunarodna perspektiva finansiranja se sužava, te odlučuje da promeni strategiju i da projekat plasira na internacionalno tržište pristajući na ulogu manjinskog koproducenta.

Umesto uobičajnog puta prikupljanja tržišnog novca za film na internacionalnim pičing forumima, projekat plasira neformalnim kanalima stranim producentima i urednicima TV programa. Na ovaj način ostvaruje saradnju sa Pol Pauelsom⁴⁶⁷ (*Paul Pauwels*), bugarskom filmskom centru dobro poznatim belgijskim koproducentom, uspešnih bugarskih filmova⁴⁶⁸. Ovim vrlo jasno vođenim strateškim postupkom, *CMP* dobija podršku nacionalnog fonda na konkursu za manjinske koprodukcije, a kasnije i

⁴⁶⁷ Pol Pauels je aktuelni predsednik *Evropske dokumentarne mreže*. *Ibid*.

⁴⁶⁸ Prvenstveno se misli na film *Čija je ovo pesma?* (*Whose is This Song?*, 60 min, 2003) bugarske rediteljke Adele Peve (*Adela Peeva*) u produkciji *Adela Media*. *Ibid*.

za internacionalnu promociju filma, dok preko producerske kuće *Cangoo bvba*⁴⁶⁹ i podršku belgijskog audio-vizuelnog fonda (*Vlaams Audiovisueel Fonds*) i *MEDIA* sredstva za razvoj.

Diversifikovanim sredstvima finansiran projekat, privatnim i javnim, sa aspekta gledišta televizijskih ulaganja u nezavisne produkcije, jeste projekat kontrolisanog rizika. Projektu se priključuju *Bugarska nacionalna televizija* i finska nacionalna televizija (YLE). Pritom, su obe televizije već emitovale filmove istog autora tako da im je njegov opus bio poznat.

Ugovor koji je *CMP* sa *Bugarskom nacionalnom televizijom* potpisao je naslovljen kao ugovor o koprodukciji, mada se u suštini stvari radilo o predkupovini ekskluzivnih prava za prikazivanje filma na bugarskoj teritoriji, gde je uobičajeno da se dogovorena suma isplaćuje tek po realizaciji filma⁴⁷⁰, što se u slučaju filma *Život skoro predivan* dogodilo tek godinu dana nakon festivalske premijere. Stoga, bi oslanjanje isključivo na sredstva od televizijskih emitera za nezavisne produkcije bilo pogubno, jednako kao i kada televizije ne bi vodile računa o tome da li se eksterni projekti u koje ulažu sredstva, finansiraju iz različitih izvora, jer bi na obe strane, zastoj u protoku novca, blokirao normalno funkcionisanje.

Dokumentarni film *Život skoro predivan* prikazan je u takmičarskom programu *IDFA* festivala 2013. godine, čime se u menadžerskom i produkcijskom smislu od projekta sa malim šansama, transformisao u uspešan projekat, a u prilog čemu ide i dobar prijem koji je film imao kod festivalske, bioskopske i televizijske publike, osvojivši nagradu za najbolji film na festivalu *Zagrebdox*, nagradu kritike na najvažnijem festivalu dokumentarnih filmova u Bugarskoj, *Zlatni Riton (Golden Reton)*, u Plovdivu, i specijalno priznanje u međunarodnoj selekciji na

⁴⁶⁹ *Cangoo bvba* je producerska kuća *Pola Pauelsa* sa sedištem u Belgiji. *Ibid.*

⁴⁷⁰ U ugovorima o otkupu licence na prikazivanje dokumentarnog filma koje finska nacionalna televizija nudi nezavisnim produkcijama navodi se mogućnost isplate novca u ratama, što ova televizija poštuje, mada je običaj, pogotovo kada se prvi put uspostavlja saradnja između televizije i nezavisne produkcije, da se transfer novca obavlja tek po tehničkom prijemu materijala za prikazivanje filma i prijemu muzičke košuljice. *Ibid.*

međunarodnom filmskom festivalu u Sofiji (*Sofia Film Fest*), a prikazivao se i 4 nedelje na redovnom biskopskom repertoaru aktuelnih "art" bioskopa u Sofiji.

Kad se sve sagleda, ovo znači da je *CMP* u periodu od kraja 2010. godine do danas realizovao jedan dokumentarni film duži od 50 minuta prikazan na "launchpad" festivalu, odnosno od osnivanja ukupno 6⁴⁷¹ dokumentarnih filmova, i više kratkih promotivnih filmova, televizijskih emisija, muzičkih videa i reklama. Organizacija nema dugoročne ciljeve. Ciljevi organizacije se poistovećuju sa ciljevima konkretnog projekta na kom se radi. Ti ciljevi su uvek u prvom redu umetnički. Identitet organizacije odražava taj pristup liderstvu. "Cinaste maudit" u prevodu sa francuskog na srpski znači "ukleti reditelj", a vizuelno rešenje logoa predstavlja mačka u fraku sa štapom i stavom mističnog gospodina. Internet prezentacija pruža osnovne informacije o filmovima organizacije, ali ne i nagradama, planovima, projekcijama. Organizacija nije vidljiva širokom krugu ljudi, ali ostvaruje direktne poslovne veze sa vodećim ljudima u industriji dokumentarnog filma što joj omogućuje da se nosi sa budžetima filmova koji se kreću u rasponu od 120.000 do 175.000 evra.

U fazi razvoja organizacije je prvi igrani film po scenariju, i u režiji i produkciji vlasnika *CMP*. Organizacija je ovim projektom u potpunosti u službi afiniteta lidera-reditelja. Glavni tok radnje tog filmskog projekta je u vezi sa neizvesnostima sa kojima se suočava reditelj dokumentarnog filma, koji u ovoj filmskoj priči predstavlja glavnog aktera. Time organizacija ulazi u novu preduzetničku fazu, i dobija mogućnost da se etablira na širem tržištu. Reditelj-producent je već pokazao da ume da ostvaruje dragocene kontakte i da se bez preteranog rasipanja energije fokusira na ostvarivanje umetničkog kvaliteta određenog projekta. Glavne odlike ovog modela

⁴⁷¹ Na linku u nastavku, kao film Svetoslava Draganova, u produkciji *CMP*, navodi se još: *Dan nezavisnosti (Independence Day, 54 min, 2008)*, tako da je na ovom mestu moguća istraživačka greška:

http://ecatalog.nbu.bg/default.asp?V_Year=2012&PageShow=teacherpresent&P_Menu=teachers&Fac_ID=3&P_ID=1829&P_Name=&T_Name=%D1%E2%E5%F2%EE%F1%EB%E0%E2%20%C4%F0%E0%E3%E0%ED%EE%E2&T_ID=4565; pristupljeno 18.05.2016.

upravljanja su velika adaptivnost, ali i veliki rizik, zbog poistovećenja organizacije sa ličnošću lidera organizacije koji njom upravlja.

5.1.3. Mogućnosti primene teorija menadžmenta na organizacioni razvoj nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova

5.1.3.1. Poređenje filozofija razvoja i delovanja organizacija posvećenih produkciji dokumentarnih filmova

Poređenjem podataka predstavljenih u dosadašnjem izlaganju, posebno se fokusirajući na one podatke kojima se opisuje - organizaciona kultura, kadrovski kapacitet, identitet i imidž - organizacija čija je osnovna delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, a koje deluju u turbulentnim okolnostima, definisaćemo postojaće organizacione modele nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj. Ovome poklanjamo posebnu pažnju, jer kako tvrde teoretičari adaptivnog menadžmenta kvaliteta "*...neophodno je da se pitanjima filozofije razvoja i delovanja pokloni veća pažnja, jer upravo jako i čvrsto opredeljenje za jednu od njih može biti ne samo faktor razlikovanja, već i ključni organizacioni kapital koji će garantovati opstanak...*"⁴⁷² ovih organizacija.

Prvo, u određivanju organizacione kulture vodimo se tipologijom filozofija razvoja i delovanja⁴⁷³ umetničkih organizacija u turbulentnim okolnostima. Reč je o tipologiji prema kojoj se organizacije dele na sedam tipova: organizacije koje stvaraju i otkrivaju; organizacije koje deluju; organizacije koje uče; organizacije koje kreiraju znanje; preduzetničke organizacije; organizacije koje kreiraju trendove; i organizacije koje zarađuju. Napominjemo da teoretičari adaptivnog menadžmenta kvaliteta ukazuju da ove organizacije često ukrštaju strategije koje se pripisuju različitim tipovima organizacija. Ovo se dešava iz potrebe prilagođavanja na novonastale

⁴⁷² Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Clio, Beograd, 2005, str. 170

⁴⁷³ *Ibid.*, str. 171

okolnosti, ali ne ometa uočavanje preovlađujuće filozofije delovanja, svođenjem na onu koja je zajednička za sve ove organizacije. Kako se tvrdi, za delovanje u turbulentnim okolnostima je bitna "primenjivost pristupa (...) a ne delovanja po principima "zalečenja" ili "izlečenja". Naglasak je na uočavanju razvojnih mogućnosti i osposobljavnju za preventivno razrešenje mogućih problema koji bi inače organizaciju doveli u krizu.⁴⁷⁴"

Drugo, kako je suština u utvrđivanju ključnih resursa organizacije, definisanjem formula menadžerskih sposobnosti (PAEI), prema Isaku Adizesu (*Ichak Adizes*), na čiju metodologiju se pozivaju teoretičari adaptivnog menadžmenta kvaliteta, fokusirali smo se na konstatovanje menadžerskih funkcija koje preovladavaju u ovim organizacijama. Takođe, primena PAEI⁴⁷⁵ formule je opravdana, zato što se Adizes bavi menadžmentom promena, i problemima koje promene izazivaju⁴⁷⁶. Reč je o formuli koja slovom P označava produktivnost, slovom A administraciju, slovom E preduzetništvo i slovom I integraciju. Svaka od funkcija menadžmenta se odnosi na više dimenzija, i određena je u odnosu na vreme, zadatke, svrhu, obim delovanja, način pristupa, način regulisanja i sl. Stoga, ova formula može da ukaže i na životnu fazu u kojoj se organizacija nalazi.

Treće, identitet i imidž organizacije procenjujemo u odnosu na kredibilitet i prepoznatljivost organizacije u okolini i ostvareni kvalitet programa. Kvalitet programa, odnosno parametri i indikatori programske izvrsnosti, zauzimaju centralno mesto u teoriji adaptivnog menadžmenta kvaliteta. Primena međunarodnih profesionalnih standarada, jasna pozicioniranost na kulturnoj sceni, učestvovanje u kulturno-političkom odlučivanju, izgrađenost i prepoznatljivost u smislu ekskluzivnosti, socijalne angažovanosti, istraživanja novih umetničkih formi i izraza samo su neki od elemenata na osnovu kojih se procenjuje imidž i identitet organizacije. Znači on se mora procenjivati u korelaciji sa sredinom kojoj pripada.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, str. 49

⁴⁷⁵ Upotreba malih slova u formuli ukazuje na nerazvijenost određenih funkcija organizacije, ali o neophodnosti kojih u organizaciji postoji svest. Donja crta () se stavlja na mesto nekog od ovih slova u situaciji kad organizacija u potpunosti nema sluha za određenu funkciju. Prim. aut.

⁴⁷⁶ Takođe, ovo ukazuje na vezu Adizesove teorije i teorije menadžmenta rizika. Prim. aut.

ORGANIZACIONI MODELI NA ZAVISNE PRODUKCIJE DOKUMENTARNIH FILMOVA						
Organizacija	Dribbling Pictures (RS)	Prababa produkcija (RS)	Nukleus Film (HR)	Restart (HR)	Agitprop (BG)	CMP (BG)
Organizaciona kultura	Stvara i otkriva Deluje Uči Preduzetnička	Stvara i otkriva Deluje Uči Preduzetnička	Stvara i otkriva Deluje Uči Preduzetnička	- Deluje Uči Preduzetnička	Stvara i otkriva Deluje Uči Preduzetnička	- Deluje Uči Preduzetnička
Menadžerske funkcije	paEI	paEI	PAEi	PAEI	PAEI	paEI
Imidž & Identitet	- Ugled u stručnim krugovima Prodor u svet	- Ugled u stručnim krugovima Prodor u svet	Prepoznatljivost u javnosti Ugled u stručnim krugovima Prodor u svet	Prepoznatljivost u javnosti Ugled u stručnim krugovima Prodor u svet	Prepoznatljivost u javnosti Ugled u stručnim krugovima Prodor u svet	- Ugled u stručnim krugovima Prodor u svet
Primenjene strategije	Podrška razvoju kvaliteta Harmonizacija sa profesionalnim standardima	Podrška razvoju kvaliteta Harmonizacija sa profesionalnim standardima	Podrška razvoju kvaliteta Harmonizacija sa profesionalnim standardima	- Harmonizacija sa profesionalnim standardima	Podrška razvoju kvaliteta Harmonizacija sa profesionalnim standardima	- Harmonizacija sa profesionalnim standardima

	<p>Umrežavanje</p> <p>Internacionalizacija</p> <p>Orijentacija na partnerstva ili koprodukcije</p> <p>Edukacija i prenošenje znanja</p> <p>Intersektorskog povezivanja</p> <p>Diversifikacija programa</p> <p>Diversifikacija resursa</p> <p>-</p> <p>Strategija minimalne samoodrživosti</p> <p>Strategija lobiranja</p> <p>-</p> <p>-</p> <p>Strategije izmještanja u drugu sredinu</p> <p>-</p> <p>-</p>	<p>Umrežavanje</p> <p>Internacionalizacija</p> <p>Orijentacija na partnerstva ili koprodukcije</p> <p>Edukacija i prenošenje znanja</p> <p>Intersektorskog povezivanja</p> <p>Diversifikacija programa</p> <p>Diversifikacija resursa</p> <p>-</p> <p>Strategija minimalne samoodrživosti</p> <p>Strategija lobiranja</p> <p>-</p> <p>-</p> <p>Strategije izmještanja u drugu sredinu</p> <p>-</p> <p>-</p>	<p>Umrežavanje</p> <p>Internacionalizacija</p> <p>Orijentacija na partnerstva ili koprodukcije</p> <p>Edukacija i prenošenje znanja</p> <p>Intersektorskog povezivanja</p> <p>Diversifikacija programa</p> <p>Diversifikacija resursa</p> <p>Povećanje obima produkcije i usluga</p> <p>-</p> <p>Strategija lobiranja</p> <p>Pozicioniranje u javnosti i razvoj prepoznatljivosti</p> <p>Strategije izmještanja u drugu sredinu</p> <p>-</p> <p>-</p>	<p>Umrežavanje</p> <p>Internacionalizacija</p> <p>Orijentacija na partnerstva ili koprodukcije</p> <p>Edukacija i prenošenje znanja</p> <p>Intersektorskog povezivanja</p> <p>Diversifikacija programa</p> <p>Diversifikacija resursa</p> <p>Povećanje obima produkcije i usluga</p> <p>-</p> <p>Strategija lobiranja</p> <p>Pozicioniranje u javnosti i razvoj prepoznatljivosti</p> <p>Razvoj publike</p> <p>Obezbeđivanje licencnog prava</p>	<p>Umrežavanje</p> <p>Internacionalizacija</p> <p>Orijentacija na partnerstva ili koprodukcije</p> <p>Edukacija i prenošenje znanja</p> <p>Intersektorskog povezivanja</p> <p>Diversifikacija programa</p> <p>Diversifikacija resursa</p> <p>Povećanje obima produkcije i usluga</p> <p>-</p> <p>Strategija lobiranja</p> <p>Pozicioniranje u javnosti i razvoj prepoznatljivosti</p>	<p>Umrežavanje</p> <p>Internacionalizacija</p> <p>Orijentacija na partnerstva ili koprodukcije</p> <p>Edukacija i prenošenje znanja</p> <p>Intersektorskog povezivanja</p> <p>Diversifikacija programa</p> <p>Diversifikacija resursa</p> <p>Povećanje obima produkcije i usluga</p> <p>-</p> <p>Strategija lobiranja</p> <p>Pozicioniranje u javnosti i razvoj prepoznatljivosti</p>	<p>Umrežavanje</p> <p>Internacionalizacija</p> <p>Orijentacija na partnerstva ili koprodukcije</p> <p>Edukacija i prenošenje znanja</p> <p>Intersektorskog povezivanja</p> <p>Diversifikacija programa</p> <p>Diversifikacija resursa</p> <p>Povećanje obima produkcije i usluga</p> <p>-</p> <p>Strategija lobiranja</p> <p>Pozicioniranje u javnosti i razvoj prepoznatljivosti</p>	<p>Umrežavanje</p> <p>Internacionalizacija</p> <p>Orijentacija na partnerstva ili koprodukcije</p> <p>Edukacija i prenošenje znanja</p> <p>Intersektorskog povezivanja</p> <p>Diversifikacija programa</p> <p>Diversifikacija resursa</p> <p>Povećanje obima produkcije i usluga</p> <p>-</p> <p>Strategija lobiranja</p> <p>Pozicioniranje u javnosti i razvoj prepoznatljivosti</p>
--	---	---	---	--	---	---	---	---

Na osnovu sprovedene komparacije organizacionih modela nezavisne produkcije dokumentarnih filmova, utvrdili smo da preovladava preduzetnički model organizacije, u kombinaciji sa elementima organizacija koje deluju i uče. Preduzetnička orijentacija organizacije se potvrđuje i kroz veliko E u formuli menadžerskih funkcija, odnosno, kroz izraženu preduzetničku funkciju menadžmenta. Prema Adizesu, ovakav način upravljanja organizacijom je usmeren na budućnost, na ostvarivanje rezultata, koordinaciju ideja, globalno delovanje, sa slobodom razmatranja raznih mogućnosti, bez ograničenja, i više u duhu metaforičkog rasuđivanja, gde se eventualne brige, odnose, pre svega, na pretnje iz eksterne sredine. Po Adizesu preduzetništvo pozdrazuje kreativno upravljanje i smelost da se prezume rizik. *"Ako organizacija izvodi ovu ulogu dobro, imaće usluge i, ili, proizvode, u budućnosti, koje će budući korisnici želeći i tražiti, doprinoseći na taj način efektivnosti preduzetništva dugoročno gledano"*⁴⁷⁷.

Po Mileni Dragičević Šešić i Sanjinu Dragojeviću preduzetnička funkcija menadžmenta je za razvoj i delovanje umetničkih organizacija posebno važna, jer traganje za novim formama umetničkog izražavanja doprinosi podizanju kvaliteta programa organizacije i razvoju umetničke reputacije⁴⁷⁸. Isti autori kao najbitnije karakteristike organizacija koje deluju ističu sklonost ovih organizacija da istražuju ideje i vrednosti i aktuelizuju ih kroz savremenu praksu. Ovo se dopunjuje sa preduzetničkim pristupom. Istovremeno, kao najbitniju karakteristiku organizacija koje uče ističu to, što se razmenom znanja iz jednih sredina u druge, na primer, iz međunarodne prakse, u domaću praksu, prenošenjem znanja kolegama koje su u poslu na domaćem tržištu, istovremeno obnavlja i osavremenjuje znanje organizacije o obema stranama, akterima na lokalnom i međunarodnom tržištu.

Pritom, modeliranu organizaciju, čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, odlikuje pozitivan imidž i identitet, prepoznatljiv u stručnim

⁴⁷⁷ Adizes, Ichak Kalderon, *Management/ mismanagement styles: How to Identify a Style and What To Do About It*, The Adizes Institute Publishing, Santa Barbara, 2004, str. 26

⁴⁷⁸ Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Clio, Beograd, 2005, str. 178-179

krugovima, što može da bude od značaja za organizaciju ako donese odluku da internacionalno deluje. U svakom slučaju, organizacije tu poziciju (prepoznatljivost u relevantnoj okolini) grade na različite načine, od intersektorskog delovanja, preko uspešnosti u drugim delatnostima, do aktivnog delovanja u okviru profesionalnih udruženja. To se potvrđuje i kroz dijagnostikovane strategije koje modelirana organizacija primenjuje:

- strategije umrežavanja;
- strategije internacionalizacije;
- strategije orijentacije na partnersva i/ili koprodukcije;
- strategije edukacije i prenošenja znanja;;
- strategije intersektorskog povezivanja;
- strategije diversifikacije programa;
- strategije diversifikacije resursa;
- i strategije lobiranja.

Organizacije čija je osnovna delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, koje su podigle obim proizvodnje i usluga, uspele su da ostvare i prepoznatljivost u javnoj sredini. To su organizacije koje produciraju projekte šireg kruga umetnika, koje su se razvijale u sredinama u kojima postoje povoljniji uslovi za to (pre svega, strateški vođena javna politika i afirmativna zakonsko-normativna regulativa, te stabilnija javna politika finansiranja filmske produkcije nego što je u Srbiji).

Njihova produktivnost se potvrđuje i kroz veliko P u formuli menadžerskih funkcija, što znači da su okviru preduzetničke organizacije (koja deluje i uči) uspele da razviju veliko P i veliko E. Teoretičari adaptivnog menadžmenta kvaliteta ukazuju na antagonizam koji postoji između ova dva načina delovanja, jer kratkoročno gledano preduzetništvo (E) usporava produkciju (P), međutim, dugoročno posmatrano doprinosi razvoju umetničke organizacije.

Među analiziranim organizacijama, organizacije čija je proizvodnja usredsređena samo na filmove reditelja koji upravljaju organizacijom, bez obzira na sredinu kojoj pripadaju, ne uspevaju da povećaju obim produkcije i usluga. Razlog za to je

iscrpljivanje producenata-reditelja na sopstvenim autorskim projektima na kojima obavljaju više funkcija, bez fokusa na produkciju.

U organizacijama koje su usredsređene na preduzetništvo, a koje nisu uspele da podignu obim produkcije, administrativna funkcija je nerazvijena. Organizacije koje su razvile produkciju i ostvarile rast produkcije, morale su da razviju i administrativnu funkciju organizacije.

Takođe, primećujemo da preduzetničke organizacije, fokusirane na preduzetništvo, u kojima produkcija ne raste, primenjuju strategiju samoodrživosti da bi opstale u kriznim periodima, dok organizacije koje ravnomerno razvijaju ove funkcije (P i E) imaju na raspolaganju više opcija.

Posebnu pažnju privlači to što samo jedna od ovih organizacija strateški razvija publiku, i to organizacija u kojoj je izrazit participativni model upravljanja organizacijom. Na značaj liderskog stila ukazuju i teoretičari adaptivnog menadžmenta kvaliteta. Oni upozoravaju da je umetnička organizacija u opasnosti kad zavisi nužno od težnji samog lidera i njegovih kontakata⁴⁷⁹. Kako je ovo jedan od važnih elemenata organizacione kulture, značajno utiče na izbor strategija organizacionog razvoja.

Zato se u organizacijama u turbulentnim okolnostima formiraju kreativne tačke, odnosno kreativna jezgra, u zavisnosti od razvijenosti organizacije. Jezgra kreativnosti, koja imaju samostalnost u odlučivanju, predstavljaju glavna organizaciona čvorišta, i mogu da podstaknu asimetrični organizacioni razvoj. Pravac asimetričnog fleksibilnog organizovanja preovlađuje u ovom modelom. Uz retke izuzetke (*Nukleus film*), zastupljen je u organizacijama čija je osnovna delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova koje deluju u sve tri zemlje. One

⁴⁷⁹ Strani i domaći teoretičari se jednako zalažu za participativni model upravljanja, usmeren na ljude. Prema domaćem teoretičaru Janičijević Nebojši, koji citira Hendija (*Handy*), participativni stil može biti usmeren i na zadatke - tada pretpostavlja veliku stručnost onih koji ih obavljaju. Autoritativni stilovi upravljanja, bilo da su orijentisani na ljude, ili na zadatke ukazuju veliko nepoverenje prema ljudima i njihovim sposobnostima. Videti: Janičijević, Nebojša, *Organizaciona kultura*, Ulixses, Ekonomski fakultet u Beogradu, Novi Sad, Beograd, 1998, str. 171

neprestano svoje delovanje revidiraju, praktično delujući u ciklusima, što ih dovodi do raskršća, gde moraju sistemskim pristupom da se prilagode nastalim promenama.

Veliki broj strategija koje ove organizacije primenjuju ukazuju da postoji strateško delovanje u turbulentnim okolnostima, čak i kad ono nije unapred precizirano strateškim planom. To je stav i Milene Dragičević Šešić i Sanjina Dragojevića, koji kažu da organizacije koje opstaju u turbulentnim okolnostima kao modeli *"...primenjuju tehnike adaptivnog menadžmenta kvaliteta. Očigledno je da njihova institucionalno-programska stabilnost zavisi od ovakvog tipa menadžmenta, ali i od toga da li imaju određenu filozofiju razvoja koja ne mora eksplicitno biti definisana, ali će za stručnjake biti jasna već prvim uvidom u metode, načine funkcionisanja i organizacionu kulturu ustanove."*⁴⁸⁰

Prema teoretičarima adaptivnog menadžmenta kvaliteta, organizacija podiže svoje kapacitete, kao odgovor na turbulencije u okruženju. U tome se oslanja na strateško delovanje i "multifunkcionalno učenje operativnog tipa". Upravo je to ono što smo, na osnovu različitih studija slučaja, utvrdili komparacijom postojećih modela nezavisne produkcije dokumentarnih filmova u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj. Stoga zaključujemo, da je teorija adaptivnog menadžmenta kvaliteta, primenjiva na organizacioni razvoj nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova.

5.1.3.2. Komparativna analiza rizika finansiranja organizacija čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova

Na osnovu prethodnog izlaganja već smo utvrdili da su organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova prvenstveno usmerene na realizaciju pojedinačnih projekata. Džon Hartli⁴⁸¹ kaže da su projektne preduzetničke organizacije dominantan model u konceptu kreativnih industrija, objašnjavajući da u ovim organizacijama postoje kreativni pojedinci, koji realizuju pojedinačne projekte.

⁴⁸⁰ Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Clio, Beograd, 2005, str. 187

⁴⁸¹ Hartli, Džon, *Kreativne industrije*, Clio, Beograd, 2007, 41-44

Estetsko-poestko određenje tih projekata se prenosi na organizaciju i pozicionira je u odnosu na sredinu u kojoj deluje, dok pitanje finansiranja tih projekata, odnosno planiranog "programa" i neophodnih materijalnih resursa za njihovo ostvarenje, postaje glavni finansijski rizik ovih organizacija. Pod rizikom Daglas Habard smatra stanje neizvesnosti u kojoj su kao neke od mogućnosti uključeni gubitak, katastrofa ili druge neželjene posledice. Tom prilikom, on merenje rizika posmatra kao skup mogućnosti od kojih svaka sa sobom nosi kvantifikovane verovatnoće i kvantifikovane gubitke.⁴⁸²

Studije slučaja pokazuju da se organizacije čija je delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova bave sledećim programima:

- produkcijom dokumentarnih filmova;
- produkcijom ostalih filmskih projekata;
- projektima iz kulture i neformalnog obrazovanja;
- pružanjem usluga iz oblasti audio-vizuelne delatnosti;
- pružanjem usluga iz oblasti komplementarnih delatnosti.

Produkcija dokumentarnih filmova je osnovna delatnost svih pobrojanih organizacija. Organizacija projekata iz kulture i obrazovanja je sporedna delatnost producenata kuća. Najčešće je u vezi sa ličnim ambicijama vlasnika organizacije koji ove projekte realizuje izvan okvira organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova, pa se identifikacijom ličnosti harizmatkog vođe organizacije "pripisuje" organizaciji (izuzetak je organizacija *Restart*). Pružanje usluga iz oblasti audio-vizuelne delatnosti (snimanje reklama, video spotova...) i komplementarnih delatnosti (distribucija, prikazivačka delatnost...) su takođe sporedne delatnosti ovih organizacija.

Da bi mogli da sprovedemo analizu finansiranja rizika organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova neophodno je najpre da identifikujemo izvore finansiranja. Identifikovanjem izvora finansiranja bićemo u

⁴⁸² Hubbard, Douglas W., *How to Measure Anything: Finding the Value of Intangibles in Business*, John Wiley & Sons, Inc. Hoboken, New Jersey, 2010, str. 50. Objavljeno na linku: <http://www.professionalwargaming.co.uk/HowToMeasureAnythingEd2DouglasWHubbard.pdf>; pristupljeno 18.08.2016.

prilici da identifikujemo eventualne finansijske probleme i analiziramo rizik investiranja u konkretne projekte. Uostalom, prema teoretičarima menadžmenta⁴⁸³, definisanje odluke i identifikovanje relevantnih varijabli (alternativa) za rešenje određenog problema, je prvi korak u procesu upravljanja rizikom.

Tabelarnim prikazom u nastavku dajemo uvid u finansijske izvore na koje se organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova, a koje su predstavljene kao studije slučaja, oslanjaju. Prikaz se odnosi samo na realizovane programe. Programi, samim tim i filmski projekti, koji su još uvek u produkciji su izostavljeni iz prikaza. Ovo je neophodno da bi mogli da analiziramo rizike finansiranja u prošlosti, i da na osnovu toga, damo preporuke za buduće upravljanje rizikom.

U optimalnim uslovima model trenutnog stanja neizvesnosti se gradi najpre na kalibrisanim procenama, a tek onda se pristupa stvarnim merenjima. Cilj je merenje informacija za koje se veruje da imaju veliku vrednost (pouzdanost)⁴⁸⁴, a kao poslednji korak, u upravljanju odlukama Habard navodi optimiziranje odluka, kada se na osnovu dobijenih rezultata, i utvrđenih granica rizičnog područja određuje koja bi odluka bila poželjna.

⁴⁸³ <http://www.howtomeasureanything.com/wp-content/uploads/2014/02/IT-White-Paper-2014.pdf>; pristupljeno 20.10.2016.

⁴⁸⁴ Hubbard, Douglas W., *How to Measure Anything: Finding the Value of Intangibles in Business*, John Wiley & Sons, Inc. Hoboken, New Jersey, 2010, str. 267. Objavljeno na linku: <http://www.professionalwargaming.co.uk/HowToMeasureAnythingEd2DouglasWHubbard.pdf>; pristupljeno 18.08.2016.

**MODELI FINANSIRANJA NAZAVISNE PRODUKCIJE
DOKUMENTARNIH FILMOVA**

Organizacija	Dribbling Pictures (RS)	Prababa produkcija (RS)	Nukleus Film (HR)	Restart (HR)	Agitprop (BG)	CMP (BG)
Nacionalni filmski fond	+	+	+	+	+	+
Nacionalna javna TV	-	-	+	+	+	+
Velika insotrana TV	+	+	+	+	+	+
Male inostrane TV	+	+	+	+	+	+
Drugi filmski fondovi	+	+	+	+	+	+
Koproducenti	-	-	+	+	+	+
"Sestrinska" organizacija	+	-	+	-	-	-
Fondovi za podršku projektima iz kulture i edu	-	+	-	+	-	-
Sredstva naručioca AV usluga	-	-	+	+	+	+
Sredstva od komplementarnih delatnosti	-	-	-	+	+	-

Na osnovu datog prikaza zaključujemo da je osnovni model finansiranja, koji su organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova primenjivale, model oslanjanja na sredstva:

- od nacionalnih javnih fondova;
- od jednog velikog inostranog televizijskog emitera, koji plaća višestruko veći iznos tv licence nego drugi inostrani televizijski emiteri, i to upravo zbog broja stanovnika, njihove kupovne moći i veličine teritorije na kojoj će film biti prikazan;
- malih inostranih televizijskih emitera i ostalih fondova.

Smatramo da ovde treba dodati i sredstva po ugovoru o televizijskoj licenci sa domaćim televizijskim emiterom, iako ovaj izvor ne možemo da dijagnostikujemo kao prisutan kod svih organizacija. Naime, sve organizacije koje su bile u objektivnoj prilici da obezbede sredstva iz ovog izvora su to i uradile. Stoga, verujemo da bi i *Dribbling Pictures* i *Prababa produkcija* iskoristile mogućnosti finansiranja iz ovog izvora da je postojao termin za dugometražene dokumentarne filmove na programu *Radio-televizije Srbije*.

Definisanjem osnovnog modela finansiranja identifikovali smo glavne finansijske izvore na koje se, organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova, oslanjaju. Prema teoretičaru menadžmenta rizika, Daglasu Habardu, na osnovu identifikovanih ulaznih veličina je moguće izvršiti analizu rizika, kada se zna vrednost projekta. Habard, za analizu rizika predlaže Monte Karlo (*Monte Carlo*) metod. To je statistička simulaciona metoda, koja se naziva još i metodom ponovljenih pokušaja.

Monte Karlo metod se sprovodi, kada se neki slučaj za koji je potrebno doneti odluku, komplikuje, odnosno ako je u pitanju proces kod kojeg postoji više varijabli sa neizvesnošću. Preduslov sprovođenja ove metode je kvantifikovanje varijabli. Prema Habardu, sve što je bitno je da znamo opseg, a ne tačne iznose varijabli. On ističe: "*Ja predlažem kvantifikovano modelovanje rizika po ugledu na rizik u inžinjeringu, osiguranju, nuklearnoj energiji i naftnim istraživanjima. Treba da modifikujemo postojeće metode, a idealan metod je kvantifikovano merenje rizika. Ja tvrdim da se verovatnoće i posledice događaja mogu značajno izmeriti. Cilj merenja*

je da poboljša (makar samo malo) naše trenutno znanje o nepoznatoj količini koja je relevantna za neku odluku.⁴⁸⁵"

U nastavku ćemo izvršiti proveru mogućnosti primene Monte Karlo metode za analiziranje rizika na definisani model finansiranja organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova, odnosno, njihovih projekata. Varijable ćemo izraziti u konkretnim vrednostima ili u opsezima, na osnovu podataka koje smo već predstavili⁴⁸⁶ u istraživanju.

Primer:

Odluka je da ćemo realizovati dugometražni dokumentarni film projektovanog budžeta u visini od 150.000 evra. Ukupnu vrednost projekta određujemo slovom **(G)**.

Mogući izvori finansiranja (**varijable**, tj. ulazne veličine) su⁴⁸⁷:

1. Nacionalni filmski fondovi (NFF) u Srbiji, Hrvatskoj i Bugarskoj.

FCS (RS): Na osnovu analize podataka iz prošlosti kvantifikujemo opsege u kojima su dodeljivana sredstva. Izračunavanjem procenta prosečne dodeljene podrške od ukupnog budžeta podržanih projekata primetili smo tri dominantna opsega, prvi,

⁴⁸⁵ Hubbard, Douglas W., *The Failure of Risk Management: Why It's Broken and How to Fix It*, John Wiley&Sons, Hoboken, New Jersey, str. 146

⁴⁸⁶ Daglas Habard se oslanja na principe Bejzove statistike koja se zasniva na prethodnom znanju, a u našem slučaju, to podrazumeva, pre svega, poznavanje iznosa sredstava i zakonske regulative u vezi sa finansiranjem projekata od strane nacionalnih filmskih fondova zemalja u fokusu istraživanja, znanja o iznosima u kojima nacionalni javni medijski servisi ugovaraju predkupovinu dokumentarnih filmova, iznosima koje po pravilu odobravaju velike televizije (VTV) i iznosima koji se mogu prikupiti od strane drugih filmskih fondova i malih televizija (FTV). Prim. aut.

⁴⁸⁷ Ulazne veličine su zapravo potencijalni iznosi sredstava koji se mogu prikupiti iz definisanih izvora. One se generišu tako što slede normalan raspored. Normalan raspored podrazumeva da se vrednosti ulaznih varijabli biraju na osnovu njihovog rasporeda u odnosu na aritmetičku sredinu. Na primer, vrednosti uzete u modelu za varijablu FCS se nalaze levo i desno od središnje vrednosti i imaju podjednaku verovatnoću izbora u model. *Ibid.*

do 14%⁴⁸⁸, drugi, od 15% do 24%⁴⁸⁹, i treći, od 25% do 35%⁴⁹⁰. Za potrebe testnog modela izračunavanja svešćemo sve ove opsege na jedan od 1% do 35%, odnosno od 1.500 do 52.500 evra, nastojeći da iznosi dijagnostikovanih opsega budu zastupljeni u modelu.

HAVC (HR): Na osnovu analize podataka iz prošlosti utvrdili smo da je produkcija dokumentarnih filmova u Hrvatskoj sufinansirana sa u proseku od 25% do 35% od projektovanog budžeta projekta.

NFC (BG): Računaćemo da se produkcija dokumentarnih filmova u Bugarskoj sufinansira sa 30% do 50%, kako je predviđeno *Zakonom o filmskoj industriji* (2003).

2. Velike televizije (VTV).

Na osnovu analize finansijskih izvora dugometražnih dokumentarnih filmova, koje su producentske kuće, koje su uzete za studije slučaja, realizovale, utvrdili smo da je iz ovog izvora moguće obezbediti sredstva u iznosu od 38.000 do 67.000 evra. Iznos sredstava se može obezbediti nezavisno od podrške nacionalnog filmskog fonda, ali je realizacija projekta dovedena u pitanje bez podrške nacionalnog filmskog fonda.

3. Drugi fondovi i male televizije (FTV).

Utvrđili smo da su producentske kuće iz ovih izvora obezbeđivale sredstva u rasponu od 10.000 do 60.000 evra, a iznos sredstava je nezavistan od iznosa koji odobre NFF i FTV. Međutim, prikupljanje ovih sredstava je takođe ugroženo bez podrške NFF.

⁴⁸⁸ Izračunali smo da su projekti *Slatko od ništa*, *Ko je smestio Kaktus Bati*, *Dosije Labudović*, *Cargo*, *Lost & Found*, *Super pop*, kao projekti namenjeni jednako domaćem i inernacionalnom tržištu, podržani sa prosečno 13.89% u odnosu na ukupan budžet na konkursima za sufinansiranje produkcije. *Ibid.*

⁴⁸⁹ Projekti koji su aplicirali na konkurs za sufinansiranje manjinskih koprodukcija su podržani sa prosečno 18.68%. *Ibid.*

⁴⁹⁰ Projekti pretežno namenjeni domaćem tržištu, koji planom finansiranja nisu predviđali inostrane partnere, podržavani su sa prosečno 31.62% od ukupnog budžeta. *Ibid.*

4. Nacionalni javni medijski servis (NTV).

U Srbiji se iz ovog izvora nisu mogla prikupiti sredstva, jer *Radio-televizija Srbije (RTS)* nije imala termine za dugometražne dokumentarne filmove. Hrvatska radio-televizija (**HRT**) i Bugarska nacionalna televizija (**BNT**) ugovaraju predkupovinu dugometražnih dokumentarnih filmova, u Hrvatskoj sa u proseku 6.000 evra, i u Bugarskoj sa u proseku 7.000 evra. Zahvaljujući tome, producentskim kućama u ovim zemljama je lakše da prikupe ukupan budžet projekta.

Napomena:

Optimalni rok za realizaciju projekta je 4 godine. Ukoliko se projekat odlaže, protokom vremena dolazi do rasta fiksnih troškova. Ovi troškovi poskupljuju projekat, stvaraju veći finansijski rizik i padaju na teret producenta.

Prisutni rizik realizacije projekta je pre svega u vezi sa odobravanjem sredstava od strane nacionalnog filmskog fonda. Međutim, zbog malog broja simulacija u testnom modelu, odlučili smo da uvedemo **pretpostavku** da je prikupljanje sredstava iz svih izvora izvesno - da rizik ne postoji po pitanju da li će se skupiti određeni iznos ili ne, već samo po pitanju visine tog iznosa. U stvarnom modelu, koji bi obuhvatio i slučajeve u kojima se ne zna da li će se dobiti sredstva od nacionalnog filmskog centra ili ne, glavni rizik, u prvoj fazi projekta, bi se mogao svesti na visinu dobijenih sredstava od strane FCS/HAVC/NFC, s obzirom da su ovo obično inicijalna sredstva za pokretanje rada na projektu, te da od iznosa tih sredstava zavisi pristup pičing forumima, odnosno realizacija samog projekta, a ponekad i visina podrške koju dodeljuju drugi fondovi.

Da bi se projekat realizovao bitno je da je ispunjen **uslov** da iznos prikupljenih sredstava bude 150.000 EUR, odnosno veći od ove sume. To možemo predstaviti jednačinom:

$$G - (NFF + NTV + VTV + FTV) < 0 \quad ^{491}$$

Gde je:

G – vrednost projekta

Ulazne veličine:

NFF – vrednost sredstava nacionalnih filmskih fondova (**FCS, HAVC, NFC**)

VTV – iznos sredstava velikih TV kuća

FTV – iznos sredstava fondova i malih TV kuća

NTV – sredstva nacionalne televizije (**RTS, HRT, BNT**)

Treba uvesti još i veličinu koja predstavlja rezultat (**R**), odnosno izlaznu veličinu.

$$R = G - (NFF + NTV + VTV + FTV)$$

Na osnovu postavljene jednačine $R = G - (NFF + NTV + VTV + FTV)$ može se pristupiti izradi modela, samo što će biti korišćena jednačina $G - (NFF + NTV + VTV + FTV) < 0$ s obzirom da će nam ona ukazati na rezultate **R** koji su manji od ($R < 0$) i koji su prihvatljivi za donošenje odluke o nastavku prikupljanja sredstava i realizacije projekta. Simulacija sadrži pokazatelje za Srbiju, Hrvatsku i Bugarsku, u cilju poređenja verovatnoće uspešnog prikupljanja sredstava i realizacije projekta u ovim zemljama.

⁴⁹¹ Primenjena jednačina je izvedena na osnovu analogije sa objašnjenjem Monte Karlo metode koje je ponudio dr Miomir Jovanović, koji obrazlaže mogućnosti primene Monte Karlo metode u logistici.

Prema

, str. 10-15 na linku:

<http://ttl.masfak.ni.ac.rs/LS/Predavanje%208%20SIMULACIJE%20Monte%20Carlo%202011.pdf>;

pristupljeno 28.10.2016.

Model Monte Karlo simulacije sa brojem slučajeva $N = 30$ prikazan je u tabeli⁴⁹².

G	VTV	FTV	FCS	RTS	HAVC	HRT	NFC	BNT	RS	HR	BG
150.000	38.000	10.000	1.500	0	37.500	6.000	45.000	7.000	100.500	58.500	50.000
150.000	38.000	22.500	15.000	0	40.500	6.000	52.500	7.000	74.500	43.000	30.000
150.000	38.000	35.000	27.000	0	45.000	6.000	60.000	7.000	50.000	26.000	10.000
150.000	38.000	47.500	40.500	0	49.500	6.000	67.500	7.000	24.000	9.000	-10.000
150.000	38.000	60.000	52.500	0	52.500	6.000	75.000	7.000	-500	-6.500	-30.000
150.000	52.500	10.000	1.500	0	37.500	6.000	45.000	7.000	86.000	44.000	35.500
150.000	52.500	22.500	15.000	0	40.500	6.000	52.500	7.000	60.000	28.500	15.500
150.000	52.500	35.000	27.000	0	45.000	6.000	60.000	7.000	35.500	11.500	-4.500
150.000	52.500	47.500	40.500	0	49.500	6.000	67.500	7.000	9.500	-5.500	-24.500
150.000	52.500	60.000	52.500	0	52.500	6.000	75.000	7.000	-15.000	-21.000	-44.500
150.000	67.000	10.000	1.500	0	37.500	6.000	45.000	7.000	71.500	29.500	21.000
150.000	67.000	22.500	15.000	0	40.500	6.000	52.500	7.000	45.500	14.000	1.000
150.000	67.000	35.000	27.000	0	45.000	6.000	60.000	7.000	21.000	-3.000	-19.000
150.000	67.000	47.500	40.500	0	49.500	6.000	67.500	7.000	-5.000	-20.000	-39.000
150.000	67.000	60.000	52.500	0	52.500	6.000	75.000	7.000	-29.500	-35.500	-59.000
150.000	38.000	20.000	1.500	0	37.500	6.000	45.000	7.000	90.500	48.500	40.000
150.000	38.000	20.000	15.000	0	40.500	6.000	52.500	7.000	77.000	45.500	32.500
150.000	38.000	20.000	27.000	0	45.000	6.000	60.000	7.000	65.000	41.000	25.000
150.000	38.000	20.000	40.500	0	49.500	6.000	67.500	7.000	51.500	36.500	17.500
150.000	38.000	20.000	52.500	0	52.500	6.000	75.000	7.000	39.500	33.500	10.000
150.000	52.500	40.000	1.500	0	37.500	6.000	45.000	7.000	56.000	14.000	5.500
150.000	52.500	40.000	15.000	0	40.500	6.000	52.500	7.000	42.500	11.000	-2.000
150.000	52.500	40.000	27.000	0	45.000	6.000	60.000	7.000	30.500	6.500	-9.500
150.000	52.500	40.000	40.500	0	49.500	6.000	67.500	7.000	17.000	2.000	-17.000
150.000	52.500	40.000	52.500	0	52.500	6.000	75.000	7.000	5.000	-1.000	-24.500
150.000	67.000	60.000	1.500	0	37.500	6.000	45.000	7.000	21.500	-20.500	-29.000
150.000	67.000	60.000	15.000	0	40.500	6.000	52.500	7.000	8.000	-23.500	-36.500
150.000	67.000	60.000	27.000	0	45.000	6.000	60.000	7.000	-4.000	-28.000	-44.000
150.000	67.000	60.000	40.500	0	49.500	6.000	67.500	7.000	-17.500	-32.500	-51.500
150.000	67.000	60.000	52.500	0	52.500	6.000	75.000	7.000	-29.500	-35.500	-59.000

⁴⁹² Uzorak treba da bude određeni broj simulacija, koji prezentuje celu "populaciju", odnosno skup svih simulacija za date intervale, odnosno veliki broj. Testni model Monte Karlo simulacije koji prezentujemo u našem istraživanju je zasnovan na 30 simulacija. Prim.aut.

Primenom Monte Karlo metode izračunati su mogući ishodi na osnovu kojih se može doneti odluka o nastavku ili obustavljanju projekta, u zavisnosti od verovatnoće realizacije (predstavljeno u tabeli u nastavku). Na osnovu 30 simuliranih testnih slučajeva, utvrđeno je da je verovatnoća realizacije projekta: 0% u slučaju da FCS podrži projekat sa 1 % do 14% sredstava od ukupnog budžeta filma; 14.3% u slučaju da FCS podrži projekat sa 15% do 24% sredstava; 85.7% u slučaju da FCS podrži projekat sa 25% do 35% sredstava.

Interval odobrenih sredstava od FCS	Broj slučajeva	R DA	R NE	Verovatnoća realizacije
1% - 14%	12	0	12	0.0%
15% - 24%	6	1	5	14,3%
25% - 35%	12	6	6	85,7%
	30	7	23	23,3%

Utvrđeno je da je verovatnoća realizacije projekta u Srbiji 23.3%, u Hrvatskoj 40% i u Bugarskoj 56.7%.

REZULTAT	RS	HR	BG
Broj slučajeva	30	30	30
Pozitivni (<0)	7	12	17
Negativni (0>)	23	18	13
R pozitivni	23.3%	40%	56.7%

Ovim smo utvrdili da se Monte Karlo metod može primeniti na procenu rizika u produkciji dokumentarnih filmova. Međutim, kako je ovo metoda velikih brojeva, koja pretpostavlja prethodno izvršeno potpuno istraživanje određene oblasti, koje u domenu produkcije dokumentarnih filmova tek treba da se izvrši, u stvarnom modelu se kao varijable mogu ispostaviti drugi finansijski izvori sa drugim iznosima. Takođe, model se može primenjivati u različitim fazama, prateći promene u razvoju projekta, gde se rizici prenose iz jedne faze u drugu. To znači da kada se obezbede sredstva iz jednog važnog izvora, i kada se zna njihov iznos, moguće je izvesti nove simulacije, unoseći tačan iznos u tom trenutku poznatih i nepoznatih ulaznih veličina.

Najveći značaj Monte Karlo metode za upravljanje rizicima u produkciji dokumentarnih filmova odnosi se, pre svega, na ukazivanje na ključne elemente procesa odlučivanja i stanovište da se informacije mogu kvantifikovati. Zbog toga teoretičari ovaj metod i favorizuju u odnosu na druge statističke metode, jer umesto nepoznatih fiksnih iznosa ulaznih varijabli, njihove projektovane vrednosti prikazuje rasponom mogućih vrednosti, što je mnogo bliže realnosti. Pritom, dobijeni negativni rezultati, ne znače da se projekat ne može realizovati, nego da je visoko rizičan, te da treba uložiti mnogo napora da se realizuje. Ovo može da ima za posledicu duži rok realizacije, veće fiksne troškove, opadanje kvaliteta realizacije projekta i drugo. Opisivanje posledica rizika je neophodno da bi se procenio uticaj rizika, planirale reakcije i napravio izbor adekvatne strategije kao odgovor na rizik.

Kao uobičajne strategije odgovora na negativne rizike koriste se minimizacija rizika, prebacivanje rizika, kontingencijsko planiranje i ignorisanje. Namerno navodimo da se radi o strategijama odgovora na negativne rizike, jer definicija rizika prema Daglasu Habardu implicira da je rizik uvek u vezi sa nečim negativnim što se može dogoditi. Međutim, ovo nije opšte prihvaćeno stanovište. Domaći autori⁴⁹³,

⁴⁹³ "U radu su saopšteni rezultati istraživanja na projektu "Istraživanje savremenih tendencija strateškog upravljanja primenom specijalizovanih menadžment disciplina u funkciji konkurentnosti srpske privrede" - evidencioni broj 179081, koji finansira Ministarstvo za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije." Petrović, Dejan; Mihić, Marko; Obradović, Vladimir, *Planiranje odgovora na pozitivne projektne rizike*, Operacioni menadžment u funkciji održivog ekonomskog rasta i razvoja Srbije 2011-2020, Fakultet organizacionih nauka, Beograd, objavljeno na linku: <http://spin.fon.bg.ac.rs/doc/ret/SPIN%202011/Sekcije/06upr%20projektima->

posebnu pažnju posvećuju odgovorima na pozitivne projektne rizike. Među njima ističu sledeće strategije: iskorišćavanje mogućnosti, podelu mogućnosti, obezbeđivanje redundantnosti i pojačavanje mogućnosti.

Izbor strategija mora biti usklađen sa misijom organizacije i voditi se, s jedne strane, ciljevima organizacije i projekta, a s druge strane, mora voditi računa o raspoloživim resursima u periodu strateškog delovanja. Uzmemo li za primer slučaj *Prababa produkcije*, čije je opredeljenje u situaciji velike krize bilo da prihvati rizik i nastavi da deluje u skladu sa misijom organizacije koja ima, pre svega umetničke ciljeve, je opravdano, ali je moralo uključivati i druge strategije, da bi se postigla diversifikacija velikog rizika, "balansiranje" i disperzija, te da se organizacija ne bi našla pred "gašenjem".

Koje su strategije organizacije primenjivale u prevazilaženju finansijskih rizika možemo da sagledamo i na osnovu prethodno tabelarno prikazanih modela finansiranja nezavisnih produkcija iz kojeg vidimo da su čak četiri od šest organizacija uzetih kao studije slučaja realizovale svoje projekte u koprodukciji sa drugim organizacijama, ili drugim organizacijama i fizičkim licima pružale audio-vizuelne usluge. Tri organizacije su se odlučile za pružanje usluga iz oblasti komplementarnih delatnosti, a samo dve organizacije su se odlučile da deo finansijskih sredstava povuku i iz fondova za sufinansiranje projekata iz oblasti kulture i obrazovanja. Aplikiranje kod drugih fondova je podrazumevalo usložnjavanje programa organizacije, kao u slučaju *Restarta*, a moglo je da znači rekoncipiranje konkretnih projekata sa ciljem da se u određenom projektu poveže više programa.

Takođe, treba primetiti, da određena aktivnost koja za neke organizacije predstavlja pozitivno strateško delovanje, za druge organizacije može imati upravo suprotno značenje. Takav je slučaj sa otvaranjem "sestrinske" organizacije u drugoj zemlji, na šta su se odlučili jednako *Dribbling Pictures* i *Nukleus Film*, ali iz različitih razloga. *Nukleus Film* je istakao da je to bilo iz potrebe da se rizik prebaci na drugu organizaciju, ali je to za *Nukleus Film* bila takođe prilika da ojača svoju

koproducentsku poziciju u regionu, kroz apliciranje za sredstva kod nacionalnog filmskog centra u Sloveniji, a za *Dribbling Pictures* je to bila, pre svega, potreba da ostvari mogućnost pristupa evropskim programima podrške audio-vizuelnim delatnostima, da bi se realizovao konkretan projekat (*Slatko od ništa*), za koji nisu uspeli da dobiju u sopstvenoj zemlji na konkursu za sufinansiranje produkcije ni neophodnih 15% sredstava za prijavu projekta na internacionalne pičing forume.

Koja god strategija da se primeni, čak i kada se njom prevaziđe konkretan rizik i kad doprinese ostvarenju pozitivnih efekata organizacije, pogotovo u situacijama velikih i iznenadnih promena, kao što su turbulentne okolnosti, važno je uspostaviti kontinuirano identifikovanje, analizu i prilagođavanje novim (finansijskim) rizicima koji u toku procesa realizacije projekta dokumentarnog filma mogu da nastanu. To znači permanentno sprovođenje procesa monitoringa i kontrole, jer u toku realizacije projekta može doći do promene rizika, za šta je neophodno primeniti nove strategije. Permanentno praćenje rizika, planiranje i primenjivanje odgovora na novonastale rizike, kako smo već na početku teksta naveli, se naziva sistemski pristup. Neophodno ga je inkorporirati u organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova. Uostalom, utvrđeno stanovište menadžmenta rizika je kompatibilno sa menadžmentom adaptivnog kvaliteta, samo što se u slučaju adaptivnog menadžmenta kvaliteta u prvi plan stavlja strateško delovanje, te se govori o adaptaciji strateškog pristupa turbulentnim okolnostima.

5.2. Definisane kriterijuma i modela organizacione samoodrživosti nezavisnih produkcija dokumentarnog filma

Polazeći od indikacije teoretičara adaptivnog menadžmenta kvaliteta da su za delovanje u turbulentnim okolnostima bitni "primenjivost pristupa" i uočavanje razvojnih mogućnosti organizacije, umesto potpunog definisanja konačnog predloga organizacionog razvoja i delovanja, konstruisali smo osnovni teorijski model samoodrživosti organizacije čija je delatnost produkcija dokumentarnih filmova. Kako smo komparativnom analizom organizacionih modela razvojnih filozofija i

delovanja, i modela finansiranja nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova, utvrdili da je u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj moguća konsolidacija preduzetničkih organizacija koje deluju i uče, a koje se u cilju obavljanja svojih programskih delatnosti - produkcije dokumentarnih filmova - koriste diversifikovanim finansijskim izvorima, oslanjajući se na sredstva iz javnih nacionalnih fondova, drugih filmskih fondova, inostranih i domaćih televizija, smatramo da je ovo neophodno inkorporirati u teorijski model organizacione samoodrživosti.

Pritom je, već smo u prethodnom tekstu istakli, organizacijama na raspolaganju veliki broj strategija, gde u prvom redu treba "aktivirati" one koje organizaciju pozicioniraju u kulturnom sektoru i doprinose ukupnom društvenom, ekonomskom i političkom razvoju. Misli se na umrežavanje, orijentaciju na partnerstva i koprodukcije, edukaciju i prenošenje znanja, intersektorsko povezivanje, i druge strategije koje se u postojećim modelima organizacionog razvoja već primenjuju (na primer razvoj publike), ali i strategije kao što su programsko fokusiranje, širenje usluga, rast broja zaposlenih i postizanje izvrsnosti. Može da deluje kao da su neke preporuke kontradiktorne, kao na primer, programsko fokusiranje i diversifikovanje programa, međutim ne sme se zaboraviti da izbor strategija zavisi od misije, ciljeva, raspoloživih resursa, ali i životne faze u kojoj se organizacija nalazi, kao i konkretnih uslova u kojima organizacija deluje.

Od strategija koje doprinose finansijskom konsolidovanju, posebno ističemo strategije koje predstavljaju odgovor na pozitivne rizike, jer mogu da doprinesu velikim kvalitativnim pomacima u kratkom roku. Iskorišćavanje mogućnosti je strategija koja podrazumeva podsticanje nastanka pozitivnog razika; podela mogućnosti podrazumeva uključivanje treće strane, sa kojom ćemo deliti korist, u neki proces, bez koje mi ne bi mogli da ostvarimo određenu mogućnost; obezbeđivanje redundantnosti podrazumeva pokretanje paralelne aktivnosti u cilju povećanja verovatnoće identifikovane šanse; a pojačavanje mogućnosti maksimizira verovatnoću nastajanja povoljnog događaja i njegovog povoljnog uticaja. Od strategija delovanja na negativne rizike ističemo kontigencijsko planiranje, koje podrazumeva blagovremeno kreiranje rezervnih planova i dodatnih opcija za slučaj da

u nekoj svojoj nameri ne uspemo, a čije neostvarenje može da ugrozi projekat. Naravno, tu su i minimiziranje rizika, mitigacija i druge.

Važno je da donošenje odluka bude zasnovano na permanentnom praćenju situacije, blagovremenom uočavanju problema, izboru alternativa, ukupnom procesu analize rizika, pripremanju odgovora na rizične situacije, odnosno monitoringu i kontroli rizika. Primena sistemskog pristupa pretpostavlja adaptivno upravljanje. Samo adaptivnim upravljanjem će se po potrebi strateški planirano delovanje sa lakoćom adaptirati na novonastale uslove nepovoljne za kulturni razvoj. Stoga model samoodrživosti organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova smatramo da treba da bude zasnovan na sinergijskom delovanju primenom ovih komplementarnih pristupa, u cilju stvaranja uslova za permanentno traganje za novim formama i metodama rada.

Uostalom, teoretičari adaptivnog menadžmenta kvaliteta ističu organizacionu konsolidaciju⁴⁹⁴ kao glavni korak ka daljem razvoju umetnički uspešne organizacije koja će biti u stanju da se nosi sa finansijskim izazovima, što je veoma važno jer podsećamo da teoretičari menadžmenta ističu finansijsku uspešnost kao glavni kriterijum za procenu samoodrživosti organizacija koje deluju u privatnom sektoru. Međutim, kako se radi o umetničkoj organizaciji koja se otvaruje i u relevantnoj okolini pozicionira svojim estetsko-poetskim određenjem, estetsko-poetski kvalitet smatramo drugim ključnim kriterijumom samoodrživosti organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova.

Stoga da rezimiramo, teorijski model samoodrživosti organizacije čija je osnovna delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova, je:

- model preduzetničke organizacije koja deluje i uči,
- koja se, pre svega, finansira iz diversifikovanih izvora (sredstvima nacionalnog javnog fonda i nacionalnog javnog medijskog servisa, jedne velike inostrane televizije i malih fondova i televizija),
- koja se oslanja na strategije adaptivnog menadžmenta kvaliteta i menadžmenta rizika;

⁴⁹⁴ Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment u turbulentnim okolnostima*, Clio, Beograd, 2005, str. 224

- kombinujući sistemski pristup u upravljanju rizikom sa adaptivnim strateškim pristupom upravljanju u turbulentnim okolnostima,
- pri čemu posebno naglašavamo da je za samoodrživost organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova izuzetno bitno da ove organizacije neprestano tragaju za novim formama i izrazima autorskih dokumentarnih filmova; šire krug umetnika sa kojima saraduju; kroz saradnju sa njima da podižu svoju produktivnost i stepen kadrovske osposobljenosti organizacije; podstiču participaciju svih članova organizacije u organizacionom razvoju, kao i njihovu integraciju; da se intersektorski povezuju; i razvijaju i neguju lojalnost publike.

5.3. Zaključak

U uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj osnovni model organizacionog razvoja u oblasti nezavisne produkcije dokumentarnih filmova predstavljaju preduzetničke organizacije koje deluju i uče. Izražena preduzetnička funkcija menadžmenta u ovim organizacijama dugoročno doprinosi njihovom kvalitetu i uspešnom pozicioniranju u relevantnoj sredini. Tome doprinosi i orijentacija ovih organizacija ka umetničkom aktivizmu i preispitivanju usvojenih vrednosti kroz umetničku praksu. To su organizacije koje svojim projektima problematizuju stvarnost i otvaraju pitanja. Stoga, u njihovom radu akcenat nije na produktivnosti. To ne znači da organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova ne treba da teže podizanju obima produkcije i broja zaposlenih, nego da se pre svega ostvaruju kroz delovanje zajedno sa okolinom, čijem ukupnom kulturnom, društvenom i ekonomskom razvoju svojim umetničkim radom doprinose. Zbog toga je za ove organizacije veoma bitno da budu otvorene za razmenu sa sredinom u kojoj deluju, jer se upravo u procesu interakcije i učenja podižu kapaciteti organizacije. Organizacija razmenjuje svoja znanja sa sredinom, a time ostvaruje veću povezanost sa akterima sredine i podiže svoju vidljivost.

Ostvarenje programskih ciljeva organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova u velikoj meri zavisi od stabilnog finansiranja. Osnovni model finansiranja se oslanja na podršku iz sledećih izvora: nacionalnih filmskih fondova, nacionalnog javnog medijskog servisa, inostranih televizija i drugih filmskih fondova. Međutim, u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj finansiranje iz pomenutih izvora je ugroženo. Finansijska neizvesnost nosi sa sobom brojne rizike. Dovoljno je da podrška nacionalnog filmskog fonda izostane, a da realizacija programa organizacije bude dovedena u pitanje. Takođe, moguće je dobiti podršku nacionalnog filmskog fonda, ali da dodeljena sredstva budu ispod neophodnog procenta budžeta za prijavu projekta dokumentarnog filma na inostrane forume. U tom slučaju postaje neizvesno ostvarenje sredstava iz preostalih izvora. Prema teoretičarima menadžmenta rizika identifikovanjem izvora finansiranja dolazimo u priliku da identifikujemo eventualne finansijske probleme i analiziramo rizik investiranja u konkretne projekte. Definisane odluke i identifikovanje relevantnih varijabli (alternativa) za rešenje određenog problema, je prvi korak u procesu upravljanja rizikom. Monte Karlo metod je simulaciona metoda kojom se utvrđuju statistički pokazatelji verovatnoće ostvarivanja odluka. Preduslov sprovođenja ove metode je kvantifikovanje varijabli. Prema Habardu, sve što je bitno je da znamo opseg, a ne tačne iznose varijabli. Dobijeni pokazatelji pomažu u procesu analize rizika i opisivanja rizika, te osmišljavanju reakcije na utvrđene rizike u vidu različitih strategija.

Izbor strategija koje će jedna organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj primenjivati zavisi od misije i ciljeva organizacije, raspoloživih resursa, te konkretne situacije. Poželjno je kombinovanje različitih strategija koje predlažu teoretičari adaptivnog menadžmenta kvaliteta i teoretičari rizika. Tu se u prvom redu misli na umrežavanje, orijentaciju na partnerstva i koprodukcije, internacionalizaciju, intersektorsko povezivanje, edukaciju i prenošenje znanja, harmonizaciju sa profesionalnim standardima poslovanja, davanje podrške razvoju kvaliteta, ali i strategije lobiranja, pozicioniranja u javnosti, razvoja publike i diversifikacije programa i resursa. Deo ovih strategija, koje inače ističe teorija adaptivnog menadžmenta kvaliteta, a koje smo

na osnovu studija slučaja potvrdili da se primenjuju u praksi, direktno impliciraju na strategije menadžmenta rizika. Svakako strategije menadžmenta rizika je neophodno kombinovati sa već navedenim strategijama adaptivnog menadžmenta kvaliteta. Takođe, i njihovu primenu smo mogli da sagledamo na osnovu utvrđenih studija slučaja. Podelili smo ih na strategije koje predstavljaju odgovor na pozitivne rizike i strategije čija je svrha da prvenstveno prevladaju negativne posledice rizika. Misli se, s jedne strane, na strategije mogućnosti (iskorišćavanja mogućnosti, podele mogućnosti, pojačavanja mogućnosti, obezbeđivanja redundantnosti), a s druge strane, na strategije minimizacije rizika, prebacivanja rizika, kontingencijskog planiranja i ignorisanja rizika.

Organizaciono konsolidovanje teoretičari menadžmenta vide kao glavni preduslov daljeg razvoja umetnički uspešne organizacije, koja će biti u stanju da se nosi sa finansijskim izazovima, a samim tim i da stremi samodrživosti. S tim u vezi, u organizacijama koje streme samoodrživosti neophodno je takvo upravljanje, zahvaljujući kojem će organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova moći da se po potrebi adaptiraju turbulentnim okolnostima, a da ne menjaju svoje osnovne ciljeve, već samo da prilagođavaju pristup. U tom smislu teoretičari adaptivnog menadžmenta kvaliteta ističu strateški pristup kao ključan za organizacioni razvoj u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj, a teoretičari rizika, sistemski pristup, koji će blagovremeno da dijagnostikuje probleme, identifikuje varijable, analizira rizike, i permanentno da vrši monitoring i kontrolu rizika, u procesu odlučivanja, u raznim fazama produkcije projekta dokumentarnog filma.

Na osnovu ukupnih istraživačkih rezultata ustanovljen je teorijski model organizacione samoodrživosti - kao model preduzetničke organizacije koja deluje i uči; finansira se, pre svega, od sredstava fondova i televizija; oslanja se na strategije adaptivnog menadžmenta kvaliteta i menadžmenta rizika; kombinuje strateški i sistemski pristup; i pritom, posebnu pažnju poklanja traganju za novim formama i izrazima autorskih dokumentarnih filmova, širenju kruga umetnika sa kojima ove organizacije saraduju, podizanju produktivnosti, gde bi veća produktivnost mogla da doprinese podizanju javne vidljivosti, pri čemu je važno da se sve menadžerske

funkcije jednako razvijaju kao i preduzetnička, odnosno, da se vodi računa o stepenu kadrovske osposobljenosti unutar organizacije, te da se i ostali članovi organizacije podstiču na participiraju u organizacionom razvoju. Poseban značaj se pridaje intersektorskom povezivanju i razvijanju lojalnosti publike. Savetuje se ciklusno revidiranje dostignuća organizacije, i fokusiranje na one programe koji će doprinosti stremljenju ka programsko-organizacionoj izvrsnosti.

6. ZAKLJUČAK

6.1. Zaključak

Zaključak koji sledi sublimira naučne, teorijske i empirijske rezultate istraživanja koji ukazuju na specifičnosti menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova, u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj. S tim u vezi, i ako se iscrpan pregled istorije i teorija dokumentarnog filma na početku našeg izlaganja čini suvišan, u smislu da pomera fokus sa predmeta istraživanja i definisane teme, ovo je imalo veliki značaj za naš rad. Posredno je pomoglo ostvarivanje ciljeva našeg rada, odnosno, definisanje koncepata menadžmenta i produkcije dokumentarnih filmova, kao i uticaja javnih politika, pravno-norativne regulative i tržišta, na menadžment organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova. Na posredan način doprinelo je i definisanju strategija za unapređenje menadžmenta organizacija, čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj, kao i teorijskog modela upravljanja ovim organizacijama.

Na osnovu izlaganja u, već pomenutom, drugom odeljku rada, smo pokazali da za dokumentarni film može da se kaže da je punopravna filmska "vrsta" koja filmsku stvarnost bazira na stvarnim događajima koji filmskom objektivu kao takvi izmiču. Dokumentarni film kao takav, dovodi do teoretičarske ambivalencije, deleći teoretičare na one koji zastupaju objektivističko gledište, i kao glavne karakteristike dokumentarnog filma ističu realističnost, činjeničnost i istinitost (Fejad, Vigo, Bazen), i one koji smatraju da su subjektivnost, manipulacija i aktuelnost glavna obeležja dokumentarnog filma (Grirson, De Jong, Munitić). Posebno gledište izvedeno na osnovu epistemoloških analiza dovodi u pitanje samu stvarnost, odnosno svet oko nas i pojave koje čulno registrujemo, zbog čega dokumentarnom filmu odriče mogućnost objektivnosti, nepristrasnosti i istinitosti, kad ono što se objektivom

kamere registruje možda uopšte ni ne postoji. U tom duhu domaća teoretičarka Nevena Daković problematizuje definisanje dokumentarnog filma i ističe da dokumentarni film može istovremeno da bude "nepristrasan dokaz i snažno ubeđivačko sredstvo" i podseća da "savremeni post trenutak" negira postojanje istine, pogotovu kada se govori o medijumu pokretnih slika.

Nesistematičnost opšte teorije postoji i po pitanju toga da li je dokumentarni film rod (Gilić Mikica), vrsta (Vladimir Petrić), forma i/ili format (Ib Bondbjerg i Majkl Opstrup), žanr ili model (Džon Nikols i drugi), zbog čega smo termin vrsta namerno stavili pod navodnike, jer se u praksi ovi pojmovi neretko tretiraju kao ekvivalentni, dok ih jedni teoretičari smatraju interferentnim, a drugi dovode u odnos subordiniranosti ili superordiniranosti. Buduća istraživanja treba da daju pouzdan odnos među pojmovima, dok se mi ovde odlučujemo da dokumentarni film definišemo kao punopravnu filmsku vrstu (u odnosu na igrani film), jer s aspekta produkcije dokumentarni film odlikuju produkcijske specifičnosti, pošto konačni scenario dokumentarnog filma, nastaje u procesu montaže, što proces produkcije u značajnoj meri stavlja van kontrole autorsko-producentskog tima, čineći krajnji proizvod neizvesnim u pogledu sadržaja.

U istom odeljku smo, na osnovu pregleda različitih modela finansiranja koji su obeležili opštu i regionalnu istoriju produkcije dokumentarnog filma, utvrdili da su različite funkcije koje dokumentarni film može da vrši, bile motiv za ulaganja interesnih grupa u ovu vrstu filmske produkcije tokom 20. veka. Utvrdili smo da su se dokumentarni filmovi jednako finansirali javnim (državnim), privatnim (fizička lica, privatni studiji, prikazivači, distributeri, industrijalci) i civilnim sredstvima (društvene grupe), a da je direktna zavisnost od samo jednog finansijskog izvora predstavljala rizik za realizaciju projekta, i to pre svega u smislu nametanja kreativne kontrole, sputavanja slobode umetničkog izražavanja autora i blokade kanala distribucije. Stoga nam je drugi odeljak rada poslužio da dobijemo celovit uvid u predmet rada.

S tim u vezi, početne hipoteze rada smo dokazali na sledeći način:

1. Ključni značaj državne podrške za produkciju dokumentarnih filmova u uslovima nerazvijenog nacionalnog filmskog tržišta, i posebno tržišta dokumentarnog filma, na kom su preduzetništvo i privatna ulaganja u začetku ogleđa se u činjenici,

detaljno obrazloženoj u 3. poglavlju, na mestu gde su izloženi savremeni principi finansiranja dokumentarnih filmova putem plasmana na internacionalnom tržištu, još u vreme razvoja projekta, gde se kao uslov prezentacije dokumentarnih filmova na pičing forumima navodi neophodna podrška od 15% do 25% projektovanog budžeta filma, i praksa da se ta sredstva obezbeđuju od nacionalnih javnih fondova. To se potvrđuje u 4. i 5. poglavlju rada gde je opisan slučaj organizacija *Dribbling Pictures*, *Prababa produkcija* i *Cineaste Maudit Production* koje su se usporeno razvijale pošto nisu mogle da ostvare adekvatnu državnu podršku za svoje dokumentarne filmske projekte *Slatko od ništa*, *Super pop* i *Život skoro predivan*, zbog čega su producenti ovih filmova morali da ulože veći napor da obezbede sredstva za njihovo finansiranje, alternativnim strategijama. Takođe, značaj državne podrške za produkciju dokumentarnih filmova u uslovima nerazvijenog tržišta dokumentarnih filmova je očigledan u poglavlju dva, koje ukazuje na važnost državnih podsticaja u ovoj oblasti, gde na primeru opšte istorije mislimo na razvoj dokumentarnog filma u Engleskoj i Americi u vreme najveće ekonomske krize u 20. veku, ili na primer, na nerazvijenost domaćeg filmskog tržišta između dva svetska rata i kratkotrajnu pozitivnu zakonodavnu aktivnost u Jugoslaviji *donošnjem Zakona o prometu filmova* iz 1931. godine. To znači da na državnu podršku u uslovima nerazvijenog filmskog tržišta i posebno tržišta dokumentarnih filmova ne gledamo isključivo kao na finansijsku podršku, mada finansijsku podršku države produkciji dokumentarnih filmova naročito ističemo.

2. Moguće stabilizovanje produkcije dokumentarnih filmova usklađivanjem javne politike i pravno-normativne regulative sa međunarodnim preporukama i programima dokazano je u 4. poglavlju, izlaganjem podataka o naglom konsolidovanju i rastu produkcije dokumentarnih filmova u Hrvatskoj i Bugarskoj. Naime, organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova iz ovih zemalja su u kratkom roku ostvarile nagli razvoj, jer su svoje programe bile u prilici da finansiraju iz većeg broja stabilnih izvora finansiranja. Takođe, ovo se pokazalo kao bitno u vreme ekonomske krize u Bugarskoj, kada je usled ekonomske krize došlo do blokade nacionalnih konkursa, gde su organizacije čija je osnovna delatnost nezavisina produkcija dokumentarnih filmova nastavile da se razvijaju zahvaljujući pristupu

MEDIA programu. Ovo je potvrđeno u 5. poglavlju komparativnom analizom organizacionog razvoja "producentских kuća" *Nukleus Film* i *Agitprop* koje su se u kratkom roku nametnule kao glavni koproducenti u regionu. U prilog ovoj tezi ide i činjenica o finansijskoj konsolidaciji koju je ostvario *Dribbling Pictures* odmah po pristupanju Srbije *MEDIA podprogramu* programa *Kreativna Evropa*.

3. U poglavlju tri smo detaljnom analizom značaja internacionalnih edukativnih radionica i njihovog uticaja na razvoj organizacija čija je osnovna delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova pokazali da investiranje u podizanje kapaciteta, i to pre svega, razvoj kadrova i kvalitet rukovođenja, doprinosi održivosti ovih organizacija. Citiranom literaturom iz oblasti kulturne politike i adaptivnog menadžmenta kvaliteta dokazali smo da je permanentno obrazovanje kadrova neophodno za efektivno i efikasno upravljanje ovim organizacijama. Takođe, u istom poglavlju ukazivanjem na strateška dokumenta, kao što su *Evropa 2020* i *Agenda za nove kvalifikacije i mogućnosti zapošljavanja* pokazali smo da se jednako i u praksi sticanje kvalifikacija tokom čitavog života smatra uslovom postizanja održivosti u oblasti kreativnih industrija i kreativne ekonomije. Ovo smo potvrdili u poglavlju pet, gde je utvrđeno da sve organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova investiraju u podizanje sopstvenih kapaciteta, i da ovim putem ostvaruju važne intersektoske veze, vidljivost u stručnim krugovima i ugled u javnosti, što su prema teoretičarima adaptivnog menadžmenta kvaliteta sve kriterijumi za procenu samoodrživosti umetničkih organizacija.

4. Hipotezu da je otpornost organizacija koje se bave menadžmentom i produkcijom dokumentarnih filmova prema delovanju nepovoljnih budućih uticaja na planirane projekte dokumentarnih filmova veća u uslovima fleksibilnog upravljanja smo u potkrepili predstavljenim studijama slučaja u petom poglavlju. Najistaknutiji primer fleksibilnog upravljanja u ovom poglavlju predstavlja model upravljanja koji primenjuje organizacija *Restart*. Ova organizacija postepeno raste u nastojanju da zadovolji potrebe relevantne okoline. Kao posledica toga unutar organizacije gradi se asimetrična upravljačka struktura. To znači da se umesto stroge hijerarhije podstiče participacija zaposlenih, koja podrazumeva podelu odgovornosti među zaposlenima. Na ovaj način se organizacija štiti od iscrpljivanja osoblja. Sličan model upravljanja

je zastupljen u *Agitpropu*. Obe organizacije predviđaju norme i mere stimulacije, za zaposlene. Teoretičari adaptivnog menadžmenta kvaliteta tvrde da je fleksibilno upravljanje izuzetno bitno u uslovima velikih i iznenadnih promena kao što su turbulentne okolnosti.

5. Dokaz da su organizacije koje streme programsko-organizacionoj izvrsnosti prepoznatljivije u široj sredini i da lakše opstaju u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj je elaboriran na osnovu komparativne analize razvojnih filozofija organizacija koje su poslužile kao studije slučaja u 5. poglavlju rada. Sve navedene organizacije su uspele da ostvare prodor u svet i prepoznatljivost u stručnim krugovima primenjujući određene strategije programsko-organizacionog razvoja, što im je olakšalo opstanak u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj, ali samo su organizacije *Agitprop*, *Nukleus Film* i *Restart* uspele da pritom ostvare i širu prepoznatljivost, ravnomernim razvojem glavnih menadžerskih funkcije, gde pre svega mislimo na preduzetništvo i produktivnost (s tim da je u slučaju organizacije *Nukleus Film* konstatovana nedovljna integrisanost zaposlenih unutar organizacije zbog stroge hijerarhijske podele odgovornosti među zaposlenima).

6. Na mogućnost i neophodnost primene strateškog planiranja, uz uvažavanje principa ciklusnog revidiranja i adaptacije novonastalim uslovima, za funkcionisanje sistema organizacija koje se bave menadžmentom i produkcijom dokumentarnih filmova smo ukazali u 5. poglavlju rada. Sve opisane organizacije koje predstavljaju studije slučaja spontano primenjuju strategije adaptivnog menadžmenta kvaliteta. To znači da nemaju eksplicitno definisanu misiju, viziju, ciljeve, kriterijume i indikatore svog delovanja, ali da uprkos tome uvidom u njihove metode delovanja, načine funkcionisanja i organizacionu kulturu možemo da izvedemo zaključak o njihovom adaptivnom strateškom delovanju. Uostalom, citiranjem teoretičara adaptivnog menadžmenta kvaliteta ukazali smo da oni zastupaju stav da strateški pristup organizacija koje deluju u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj ne mora da bude eksplicitno definisan, već da se ocena o njihovom strateškom delovanju može doneti i uvidom u način njihovog rada. Naročito, jasno je ukazano na ciklusno revidiranje u slučaju organizacije *Agitprop*, koja je svoj prvi strateški ciklus započela u vreme prezentacije projekta dokumentarnog filma *Džordži i leptiri* na IDFA

Forumu 2002. godine. Ista organizacije je dve godine kasnije na ovom festivalu za pomenuti film dobila glavnu nagradu, nakon čega je pristupila produkciji nekoliko filmova, jer je pobudila interesovanje na internacionalnom tržištu. Time je ušla u svoj drugi strateški ciklus, gde je premijerom ovih filmova u periodu od 2007. do 2009. godine uspela da se nametne kao vodeća "producentska kuća" dokumentarnih filmova iz Bugarske. Treći strateški ciklus za *Agitprop* započinje nakon 2009, godine, kada se ova organizacija u potpunosti fokusira na pozicioniranje na regionalnom i internacionalnom tržištu, jer usled ekonomske krize u Bugarskoj u periodu od 2009. do 2011. godine nije bilo nacionalnih konkursa. U svakom od ovih ciklusa *Agitprop* je pravio krupan kvalitativan pomak. Organizacija je razvila kulturu izvrsnosti uprkos turbulentnim okolnostima, ali je došla u situaciju iscrpljenosti hiperprodukcijom programa i usluga, i nalazi se pred novim raskršćem, razmatranjem promene fokusa na produkciju dugometražnih igranih filmova.

7. Sistematizaciju i evaluaciju dobrih organizacionih praksi organizacija koje se bave menadžmentom i produkcijom dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj, kao metod koji može doprineti ostvarivanju strateških ciljeva ovih organizacija, dokazali smo u poglavlju tri gde smo elaborirali značaj internacionalnih edukativnih radionica. Poseban značaj ovih programa se ogleda u tome što se pod njihovim okriljem producenti podstiču na analitički pristup dobrim praksama zarad utvrđivanja njihovih potencijala i mogućnosti daljeg razvoja organizacija kojima pripadaju. S tim u vezi, istakli smo da organizacije čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova pohađaju ove programe na kojima stiču saznanja o dobroj organizacionoj praksi, jer im to pomaže da uspostave prisan kontakt sa kolegama i ostvare profesionalna partnerstva; da se pozicioniraju u međunarodnom okruženju i podignu svoje profesionalne standarde; da razviju sopstvene projekte, obezbede vidljivost, finansije i plasman; da uđu u više profesionalne krugove kojima pripadaju eksperti od kojih dolaze da uče; da predstave sebe kao deo prestižnog okruženja akterima tržišta i slično. U poglavlju pet smo ovo potvrdili ukazavši da producenti dokumentarnih filmova u navedenim studijama slučaja koriste svaku priliku da učestvuju na programima međunarodnih radionica i pičing foruma, jer im pohađanje tih programa omogućava da dođu do podataka koji prema njihovim rečima

izvan "kontrolisanih uslova" internacionalnih radionica imaju status poslovne tajne. Istim putem ostvaruju partnerstva, dogovaraju koprodukcije, dolaze do novih projekata i talenata, i redefinišu aktuelne projekte.

8. Hipotezu da definisanje jezgra kreativnosti u organizacijama čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj, doprinosi održavanju nivoa kvaliteta u celini delovanja ovih organizacija, smo dokazali u 5. poglavlju, poređenjem razvojnih filozofija organizacija koje su uzete za studije slučaja. Utvrdili smo da sve navedene organizacije imaju kreativne tačke, odnosno da one razvijenije među njima imaju jasno definisana kreativna jezgra, koja vode računa da se prethodnim projektima ostvaren upeh ponovi. U uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj je ovo naročito bitno. Uostalom, kako je na više mesta u 5. poglavlju istaknuto portfolio organizacije, deo kojeg čine navodi o profesionalnim uspesima odgovornih pojedinaca u okviru organizacije, doprinosi sklapanju novih partnerstva, obezbeđivanju finansijske podrške i plasmana filmova. Značaj kreativnih jezgra za razvoj umetničkih organizacija u turbulentnim okolnostima objašnjavaju i teoretičari adaptivnog menadžmenta kvaliteta, prema kojima jezgra kreativnosti, koja još nazivaju i organizaciona čvorišta, predstavljaju garant zajednički usvojenih strategija, sinergijskog delovanja i kohezije tima.

9. Mogućnost inkorporiranja sistemskog pristupa upravljanju rizikom u menadžment organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova, kao visokorizičnih produkcija, smo dokazali u 5. poglavlju. Utvrdili smo da se sve navedene organizacije opisane u studijama slučaja suočavaju sa brojnim rizicima kojima moraju da prilagođavaju svoje strategije delovanja da bi minimizirale, izbegle ili diversifikovale rizike. Rizici se javljaju u vezi sa realizacijom finansijskog plana projekta, što je naročito učestala neizvesnost u ovoj oblasti (*Dribbling Pictures*, *Prababa produkcija*, *CMP*). Međutim, mogu da budu i posledica političkih pritisaka i cenzure, kao što je predstavljeno studijom slučaja *Nukleus Film*, produciranja filmova debitanta (u studiji slučaja *Restart*), naglih promena koncepta javne politike (*Agitprop*) i slično. Takođe, za sistemski pristup upravljanju rizikom se može reći da je neophodan za produkcije dokumentarnih filmova, jer kao što smo utvrdili u drugom poglavlju, proces produkcije

dokumentarnih filmova je sam po sebi neizvestan, pošto autor dokumentarnog filma nastoji da stvara film paralelno sa životom koji se nezavisno od volje autora odvija pred filmskim objektivom.

6.2. Dissertātiōnem novum

Naučna novina istraživanja se ogleda u činjenici, da je ovo jedno od prvih sistematičnih istraživanja, specifičnosti produkcije dokumentarnih filmova, u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj, i mogućnosti primene teorija menadžmenta i teorija filma kroz primere prakse organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova, na razvoj nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova.

Istraživanjem je analizirana filozofija razvoja i delovanja organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova, i definisan postojeći model organizacionog razvoja nezavisnih produkcija dokumentarnih filmova - kao model preduzetničke organizacije koja deluje i uči, sa dominantno razvijenom preduzetničkom funkcijom menadžmenta, i ostvarenim pozitivnim imidžom u stručnim krugovima i prodorom u svet.

Definisan je postojeći model finansiranja organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova i kao glavni izvori finansiranja utvrđeni su nacionalni javni fondovi, nacionalni javni medijski servisi, velike inostrane televizije, druge televizije i fondovi.

Politika finansiranja je definisana kao ključni faktor rizika realizacije projekata dokumentarnih filmova, jer predstavlja neophodnu inicijalnu podršku za prezentaciju i plasman projekata dokumentarnih filmova na internacionalnom tržištu, i ostvarivanje plana finansiranja projekta dokumentarnog filma.

Dokazana je mogućnost primene statističke simulacione Monte Karlo metode na utvrđivanje rizika finansiranja u oblasti produkcije dokumentarnih filmova.

Definisane su strategije za unapređenje menadžmenta organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova, i utvrđeno je da se, u prvom redu, radi o strategijama za podizanje kapaciteta koje preporučuju teoretičari adaptivnog

menadžmenta kvaliteta, kao i strategijama, iz domena menadžmenta rizika.

Važan teorijsko-naučni doprinos ovog istraživanja ogleda se u predstavljenim i elaboriranim osobenostima produkcije dokumentarnih filmova, koja je zbog specifične prirode dokumentarnog filma, ponekad van dometa kontrole autorsko-producentuskog tima, što u uslovima čestih promena politike finansiranja, predstavlja kategoriju visokog rizika.

Značajan doprinos naučno-istraživačkoj dimenziji istraživanja produkcije dokumentarnih filmova predstavljaju i informacije koje ukazuju na:

- međunarodni tretman produkcije dokumentarnih filmova kao segmenta kreativne industrije i činioca kreativne ekonomije;
- značaj međunarodnih programa *MEDIA* i *Eurimages* za finansiranje dokumentarnih filmova;
- tretman dokumentarnog filma kao robe na međunarodnom tržištu, i perspektive saradnje organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova, i televizija;
- uticaj festivala dokumentarnog na promociju i plasman filmova i autora;
- značaj permanentnog razvoja kadrovskih resursa, kroz internacionalne edukativne radionice, za strateški razvoj organizacija čija je osnovna delatnost produkcija dokumentarnih filmova.

Konačno, glavni naučni doprinos predstavlja definisanje teorijskog modela samoodrživosti organizacije čija je osnovna delatnost nezavisna produkcija dokumentarnih filmova. Definisani model ukazuje na:

- model preduzetničke organizacije koja deluje i uči,
- koja se, pre svega, finansira iz diversifikovanih izvora (sredstvima nacionalnog javnog fonda i nacionalnog javnog medijskog servisa, jedne velike inostrane televizije i malih fondova i televizija),
- koja se oslanja na strategije adaptivnog menadžmenta kvaliteta i menadžmenta rizika;
- kombinujući sistemski pristup u upravljanju rizikom sa adaptivnim strateškim pristupom upravljanju u turbulentnim okolnostima,

- pri čemu je posebno naglašeno da je za ove organizacije izuzetno bitno da neprestano tragaju za novim formama i izrazima autorskih dokumentarnih filmova; šire krug umetnika sa kojima saraduju; kroz saradnju sa njima da podižu svoju produktivnost i stepen kadrovske osposobljenosti organizacije; podstiču participaciju svih članova organizacije u organizacionom razvoju, kao i njihovu integraciju; da se intersektorski povezuju; i razvijaju i neguju lojalnost publike.

LITERATURA

PISANI IZVORI

Aćimović, Danica, *Dokumentarni film na televiziji*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2004.

Adizes, Ichak Kalderon, *Management / Mismanagment Styles: How to Identify a Style and What To Do About It*, The Adizes Institute Publishing, Santa Barbara, 2004.

Ahmetašević, Edib, *Razvoj kreativne industrije kroz kulturnu politiku i redefiniranje sustava audio-vizuelne djelatnosti u Republici Hrvatskoj*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2015.

Aristarko, Gvido, *Istorija filmskih teorija*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1974.

Aufderheide, Patricia, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford University Press Inc., Oxford, New York, 2007.

Barnou, Erik, *Dokumentarac: Istorija dokumentarnog filma*, izdavač Aleksandar Mandić, Beograd, 1981.

Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1993.

Bazen, Andre, *Šta je film*, Institut za film, Beograd, 1967.

Behlin, Peter, *Film kao roba*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002.

Bošković, Dragana, *Venci od trnja Božidara Kalezića: dokumentarna televizija*, Muzeji i galerije Podgorice: Dom omladine "Budo Tomović", Podgorica; Kulturno-prosvetna zajednica Podgorice: Čigoja štampa, Beograd, 1996.

Brigs, Adam; Kobli, Pol, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005.

De Jong, Wilma; Rothwell, Jerry; Knudsen, Erik, *Creative Documentary: Theory and Practice*, Longman Publishing Group, Harlow, New York, 2011.

Dragičević Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima: organizacioni pristup*, Clio, Beograd, 2005.

Dragičević Šešić, Milena; Stojković, Branimir, *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, 2003.

Dragojević, Žarko, *Filmska dokumentarnost*, objavljeno u Knežević, Milan, *Film & video*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1997.

Dujaković, Goran, *Teorija dokumentarnosti i dokumentarnog filma*, master rad, FDU, Beograd, 2011.

Đukić, dr Vesna, *Država i kultura: Studije savremene kulturne politike*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2010.

Grupa autora, *Filmska enciklopedija 1*, Jugoslovenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb 1986.

Grupa autora, *Filmska enciklopedija 2*, Jugoslovenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1990.

Hartli, Džon, *Kreativne industrije*, Clio, Beograd, 2007.

Hubbard, Douglas W., *How to Measure Anything: Finding the Value of "Intagibles" in Business*, John Wiley & Sons, Inc, Hoboken, New York, 2010, dostupno na: https://books.google.rs/books?id=CBAh4eM-g3AC&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions#v=onepage&q&f=false; pristupljeno 15.05.2016.

Hubbard, Douglas W., *The Failure of Risk Management: Why It's Broken and How to Fix It*, John Wiley&Sons, Hoboken, New Jersey, 2009.

Hubbard, Douglas, *How to Measure Anything: Finding the Value of "Intagibles" in Business*, John Wiley & Sons, Inc, Hoboken, New York, 2010, dostupno na: <http://www.professionalwargaming.co.uk/HowToMeasureAnythingEd2DouglasWHubbard.pdf>; pristupljeno 18.08.2016.

Janićijević, Nebojša, *Organizaciona kultura*, Ulixses, Ekonomski fakultet u Beogradu, Novi Sad, Beograd, 1998.

Janković, Aleksandar, *Dokumentarni film*, objavljeno u *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, II tom, Orion Art, Beograd, 2012.

Jovanović, Sreten, *Osnovi filmske produkcije*, privremena skripta umnožena za unutrašnju upotrebu, FDU, Beograd, 1995.

Jovičić, Svetlana; Mikić, Hristina, *Kreativne industrije u Srbiji*, British Council Serbia and Montenegro, Beograd, 2006.

Kalezić, Božidar, *Televizija, tvrđava koja leti*, Radnički univerzitet Radivoj Ćirpanov, Novi Sad, 1978.

- Kavčič, Bojan; Vrdlovec, Zdenko, *Filmski leksikon*, Modrijan, Ljubljana, 1999.
- Knežević, Milan, *Dokumentarni film: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1998.
- Knežević, Milan, *Film & video: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1997.
- Kosanović, Dejan, *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918-1941*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011.
- Kosanović, Dejan, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*, Institut za film, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985.
- Lindsay, William M.; Petrick, Joseph A., *Total Quality and Organization Development*, St. Lucie Press, Boca Raton, 1997.
- Malbašić, Slobodan; Janković, Aleksandra, *Menadžment rizikom*, rad po pozivu, Asocijacija za kvalitet i standardizaciju Srbije, Kragujevac, 2006.
- Mari, Dženet H., *Digitalna televizija i formati sajber drame u razvoju*, u knjizi koji je priredio Hartli, Džon, *Kreativne industrije*, Clio, 2007.
- Maričić, Nikola, *Anatomija radija*, RDU RTS, Radio Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2007.
- Maričić, Nikola, *Profili radija*, Radi Televizija Srbije, Radio Beograd, Beograd (godina nije navedena)
- Mc Lane, A. Betsy, *A New History of documentary Film*, Continuum International Publishing Group, New York, London, 2012., dostupno na:

https://books.google.rs/books?id=Rt0Wwjs4zyYC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false; pristupljeno 20.10.2016.

Mek Kvin, Dejvid, *Televizija: Televizijski priručnik*, Clio, Beograd, 2000.

Moller, Shella D., *Dutch Art: An Encyclopedia*, Routledge, New York, 2011.

Moren, Edgar, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967.

Munitić, Ranko, *Beogradska škola dokumentarnog filma*, Institut za film, Beograd, 1967.

Munitić, Ranko, *Filmska slika i stvarnost*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2009.

Munitić, Ranko, *O dokumentarnom filmu*, Institut za film, Beograd i Filmoteka 16, Zagreb, 1975.

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.

Omon, Žak; Bergala, Alen; Mari, Mipel; Verne, Mark, *Estetika filma*, Clio Beograd, 2006.

Opstrup, Mikael, *The Complementary Dramaturgy of the Documentary Film*, Film, Danish Film institute, Copenhagen, 2002.

Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1982.

Petrić, Vladimir, *Razvoj filmskih vrsta: Kako se razvijao film*, Umetnička Akademija u Beogradu, Beograd, 1970.

Ranković, Radenko, *Jugoslovenska kinematografija*, Jugoslovenski pregled, Beograd, 1997.

Stojanović, Dušan, *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.

Stojanović, Miroljub, *Želimir Žilnik: iznad crvene prašine*, Čigoja štampa, Beograd, 2003.

Stubbs, Liz, *Documentary Filmmakers Speak*, Allworth Press, New York, 2002.

Tejlor, F.V., *Naučno upravljanje*, Rad, Beograd, 1967.

Todorova Maria; Dimou, Augusta; Troebst, Stefan, *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Central European University Press, Budapest, New York, 2014, dostupno na: https://books.google.bg/books?id=BIB2BgAAQBAJ&pg=PA525&lpg=PA525&dq=bulgarian+documentaries&source=bl&ots=4IkzOqL_Aw&sig=rHXh2A1QZqEVC3PXFdNGBZQuBU4&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=bulgarian%20documentaries&f=false; pristupljeno 26.05.2016.

Tomka, Goran, *Kreativne industrije i javne kulturne politike – geneza odnosa i aktuelne debate*, TIMS Acta 8, Fakultet za sport i turizam, Novi Sad, 2014.

Volk, Maja, *Igre stvarnosti i iluzija*, objavljeno u Knežević, Milan, *Dokumentarni film: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, 1998.

Vujaklija, Milan, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd, 1992.

Žiro, Tereza, *Film i tehnologija*, Clio, Beograd, 2003.

ČASOPISI I PERIODIKA

Aćimović, dr Danica, *TV dokumentarac*, objavljeno u časopisu *Link plus*, Media Art Service International, Novi Sad, 2004.

IDFA (štampano izdanje festivalskih novina), IDFA, Amsterdam, International Section 19/29 nov. 2016.

Matić, Jovanaka, *Raznovrsnost TV programa u Srbiji*, objavljeno u časopisu *Link* broj 76, Media Art Service International, Novi Sad, april 2009.

Nikolić, Mirjana, *Rekonstrukcija srpskog radija - provera medijskih kapaciteta za "evropske integracije"*, objavljeno u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 11-12, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2007.

Vuković, Mirjana, *Strategija Evropa 2020 - prioriteti i ciljevi*, Godišnjak br.5, FPNT, 2011.

INTERNET IZVORI

Bondebjerg, Ib, *A Poetics for the Documentary - basic genres and formats*, dostupno na: <http://www.filmkommentaren.dk/blog/blogpost/508/>; pristupljeno 18.08.2016.

Britanski filmski institut, zvaničan sajt, dostupno na: <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6c8e96a1>; pristupljeno 12.03.2016.

Cinema Komunisto, zvaničan sajt, dostupno na: www.cinemakomunisto.com/screenings/; pristupljeno 27.07.2016.

European Journaliste Centre, zvaničan sajt, dostupno na: http://ejc.net/media_landscapes/bulgaria; pristupljeno 20.10.2016.

Evopska komisija, zvaničan sajt, dostupno na: <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications-received-by-countrycall-17-2014-ddl1.pdf>; pristupljeno 28.10.2016.

Evopska komisija, zvaničan sajt, dostupno na: https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications_received_by_countrysf2016.pdf; pristupljeno 28.10.2016.

Evopska komisija, zvaničan sajt, dostupno na: https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications_received_by_country_media_dev_sp_2016_ddl2.pdf; pristupljeno 28.10.2016.

Evopska komisija, zvaničan sajt, dostupno na: <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications-received-by-countrycall-17-2014-ddl1.pdf>; pristupljeno 28.10.2016.

Evopska komisija, zvaničan sajt, dostupno na: <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/documents/results-slatefunding-ddl2-eacs302013-applications-received-by-country.pdf>; pristupljeno 27.10.2016.

Evopska komisija, zvaničan sajt, dostupno na: <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/documents/applications-received-by-country-tv-2014-dl2.pdf>; pristupljeno 28.10.2016.

Evopska komisija, zvaničan sajt, dostupno na: <https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/tv-applications-by-country-dl-28-02-14.pdf>; pristupljeno 28.10.2016.

Evopska komisija, zvaničan sajt, dostupno na: https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/applications_received_by_country_4.pdf; pristupljeno 28.10.2016.

Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, dostupno na: <http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/>; pristupljeno 16.02.2016.

Hrvatska u 21. stoljeću: Strategija kulturnog razvitka, dostupno na: <http://www.culturelink.org/news/publics/2009/strategy.pdf>; pristupljeno 12.03.2016.

Hrvatski audio-vizuelni centar, zvaničan sajt, dostupan na: www.havc.hr/file/publication/file/nacionalni-progran-razvoja-audiovizuelne-industrije.pdf; pristupljeno 05.10.2016.

Hubbard, Douglas, *Applied Information Economics*, dostupno na: <http://www.howtomeasureanything.com/wp-content/uploads/2014/02/IT-White-Paper-2014.pdf>; pristupljeno 20.10.2016.

IDFA, zvaničan sajt, dostupno na: <https://www.idfa.nl/industry/mission-statement.aspx>; pristupljeno 20.05.2016.

Institut za dokumentarni film (Češka), zvaničan sajt, dostupno na: <http://archive.dokweb.net/en/documentary-network/articles/bulgarian-film-industry-a-long-lasting-struggle-2138>; pristupljeno 20.10.2016.

Konvencija o zaštiti i unapređenju raznolikosti kulturnih izraza, Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije, zvaničan sajt, dostupno na: <http://www.kultura.sr.gov.rs/lat/medjunarodna-saradnja/medjunarodna-dokumenta>; pristupljeno 25.07.2016.

Law for the Radio and Television, objavljen u *Državnim novinama (State Gazette)* Republike Bugarske, broj 105, od 2003. godine, dostupno na: http://www.crc.bg/files/_en/LAW_FOR_THE_RADIO_AND_TELEVISION.htm; pristupljeno 20.09.2016.

Mašinski fakultet Niš, zvaničan sajt, dostupno na: <http://ttl.masfak.ni.ac.rs/LS/Predavanje%208%20SIMULACIJE%20Monte%20Carlo%202011.pdf>; pristupljeno 28.10.2016.

MEDIA Desk Bugarska, zvaničan sajt, dostupno na: www.creativeeurope.bg; pristupljeno 30.10.2016.

Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije, zvaničan sajt, dostupno na: <http://kultura.gov.rs/docs/dokumenti/javna-rasprava-o-nacrtu-zakona-o-elektronskim-medijima-i-nacrtu-zakona-o-javnim-medijskim-servisima/dejan-popovic-11-10--komentar-narct-zakona-o-elektronskim-medijima.doc>; pristupljeno 17.06.2016.

Mitteldeutscher Rundfunk (MDR), zvaničan sajt, dostupno na: <http://www.mdr.de/home/index.html>; pristupljeno 15.10.2016.

Munitić, Ranko, *Beogradska dokumentarna škola i mladi film*, <http://pulse.rs/beogradska-dokumentarna-skola/>; pristupljeno 20.12.2015.

Nacionalni arhiv Velike Britanije, zvaničan sajt, dostupno na: http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/+http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4632.aspx/; pristupljeno 13.05.2016.

Nacionalni filmski centar (Bugarska), zvaničan sajt, dostupno na: <https://www.nfc.bg/legal-acts>; pristupljeno 18.08.2016.

Nacionalni filmski centar (Bugarska), zvaničan sajt, dostupno na: <https://www.nfc.bg/movies/documentary-films>; pristupljeno 10.10.2016.

Nacionalni program promicanja audio-vizuelnog stvaralaštva, Hrvatski audio-vizuelni centar, zvaničan sajt, dostupno na: <http://www.havc.hr/otomana/havc/nacionalni-program-promicanja-audiovizualnog-stvaralastva>; pristupljeno 05.10.2016.

Narodna banka Srbije, zvaničan sajt, dostupno na: <https://www.nbs.rs/export/sites/default/internet/cirilica/scripts/ondate.html>; pristupljeno 20.10.2016.

Narodna skupština Republike Srbije, zvaničan sajt, dostupno na: www.parlament.gov.rs/upload/archive/files/lat/pdf/zakoni/2014/2512-14Lat.pdf; pristupljeno 22.08.2016.

Novi bugarski univerzitet, zvaničan sajt, dostupno na: http://ecatalog.nbu.bg/default.asp?V_Year=2012&PageShow=teacherpresent&P_Menu=teachers&Fac_ID=3&P_ID=1829&P_Name=&T_Name=%D1%E2%E5%F2%E E%F1%EB%E0%E2%20%C4%F0%E0%E3%E0%ED%EE%E2&T_ID=4565; pristupljeno 18.05.2016.

Novi filmograf, zvaničan sajt, dostupno na: <http://www.novifilmograf.com/filmski-centar-srbije-skrivena-istorija/>; pristupljeno 20.01.2016.

Petrova, Velina P., *Who Owns Communist Cinematic Production in Post-Communist Bulgaria?*, Kinokultura, New Russian Cinema, 2006., dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/5/petrova-velina.shtml>; pristupljeno 04.02.2016.

Petrović, Dejan; Mihić, Marko; Obradović, Vladimir, *Planiranje odgovora na pozitivne projektne rizike*, Operacioni menadžment u funkciji održivog ekonomskog rasta i razvoja Srbije 2011-2020, *Fakultet organizacionih nauka u Beogradu*, zvaničan sajt, dostupno na: http://spin.fon.bg.ac.rs/doc/ret/SPIN%202011/Sekcije/06upr%20projektima-pdf/609_Planiranje%20odgovora%20na%20pozitivne%20projektne%20rizike.pdf; pristupljeno 21.10.2016.

Podrška koprodukciji dugometražnih igranih, dokumentarnih i animiranih filmova (Eurimages), *Filmski centar Srbije*, zvaničan sajt, dostupno na: www.fcs.rs/app/podrška_koprodukcijama_pravilnik.pdf; pristupljeno 20.10.2016.

Pravni monitoring medijske scene u Srbiji, izveštaj za jul 2013. godine, *Asocijacija nezavisnih medija (ANEM)*, zvaničan sajt, dostupno na: <file:///Users/jovananikolic/Downloads/IV%20MONITORING%20RADA%20REGULATORNIH%20TELA.pdf>; pristupljeno 15.10.2016.

Sarajevski filmski festival, zvaničan sajt, dostupno na: www.sff.ba; pristupljeno 20.08.2010.

Teorija koja hoda, zvaničan sajt, dostupno na: <http://www.antijargon.tkh-generator.net/2010012/03/festivaliex/?lang=sr>; pristupljeno 09.09.2016.

The Creators Project, zvaničan sajt, dostupno na: <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/the-6-most-innovative-interactive-web-documentaries>; pristupljeno 20.08.2016.

Turković, Hrvoje, *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, dostupno na: <http://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/3-filmske-vrste-i-obicaji-br/>; pristupljeno 20.11.2016.

Udruženje bugarskih filmskih umetnika, dostupno na: <http://www.filmmakersbg.org/history-eng.htm>; pristupljeno 02.04.2016.

Ukaz o proglašenju Zakona o ratifikaciji Evropske konvencije o kinematografskoj koprodukciji, Filmski centar Srbije, zvaničan sajt, dostupno na: www.fcs.rs/app/05evropska.pdf; pristupljeno 17.09.2016.

Web centar hrvatske kulture Culturenet, zvanilan sajt, dostupno na: <http://www.culturenet.hr/default>; pristupljeno 09.09.2016.

Wikipedia, zvaničan sajt, dostupno na: https://en.wikipedia.org/wiki/Minister_of_Culture_Serbia; pristupljeno 15.04.2016.

Zakon o izmenama i dopunama Zakona o radio-difuziji Republike Srbije objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 86 od 2006. godine, dostupan na: <http://demo.paragraf.rs/WebParagrafDemo/ZAKON-O-RADIODIFUZIJI-Sl.-glasnik-RS,-br.-42-2002,-97-2004,-76-2005,-79-2005-djr.-zakon,-62-2006,-85-2006,-86-2006-ispr.-i-41-2009.htm>; pristupljeno 18.08.2016.

Zakon o javnim medijskim servisima objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije*, broj 83 od 2014. godine, dostupno na: http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_javnim_medijskim_servisima.html; pristupljeno 18.03.2016.

Zakon o javnom informisanju Republike Srbije objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 43 od 2003. godine, dostupan na: http://www.pks.rs/SADRZAJ/Files/Kreativna/zakon_o_javnom_informisanju.pdf; pristupljeno 30.05.2016.

Zakon o kinematografiji objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 99 od 2011. godine, dostupno na: http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_kinematografiji.html; pristupljeno 15.10.2016.

Zakon o kulturi objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 72 od 2009. godine, dostupan na: http://paragraf.rs/molovani/zakon_o_kulturi.html; pristupljeno 17.05.2016.

Zakon o oglašavanju Republike Srbije objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 79 od 2005. godine, dostupan na: http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_oglasavanju.html; pristupljeno 27.05.2016.

Zakon o radio-difuziji Republike Srbije objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 42 od 2002. godine, dostupan na: <http://www.iaa.rs/assets/ZAKON-O-RADIODIFUZIJI.pdf>; pristupljeno 15.06.2016.

Zakon o telekomunikacijama Republike Srbije objavljen u *Službenom glasniku Republike Srbije* broj 44 od 2003. godine, dostupan na: http://www.paragraf.rs/propisi_download/zakon_o_telekomunikacijama.pdf; pristupljeno 18.05.2016.

PRILOZI

Podržani dokumentarni projekti na konkursima *FCS* 2013. godine

Podržani dokumentarni projekti na konkursima *FCS* 2014. godine

Podržani dokumentarni projekti na konkursima *FCS* 2015. godine

Projektna dokumentacija filma *Pogrebnik* (red. Dragan Nikolić, *Prababa produkcija*, RS)

Finansijski plan projekta *Slatko od ništa* (red. Boris Mitić, *Dribbling Pictures*, RS)

Finansijski plan projekta *Gangster te voli* (red. Nebojša Slijepčević, *Restart*, HR)

PODRŽANI DOKUMENTARNI PROJEKTI NA KONKURSIMA FILMSKOG CENTRA SRBIJE 2013. GODINE

*U nastavku se nalaze podaci dobijeni obradom podnete dokumentacije imenovanih filmskih projekata na konkurse FCS.

***Uz prijavu na konkurs za sufinansiranje razvoja scenarija ne podnosi se budžet.

1. Radni naslov filma: Slatko od ništa

Reditelj: Boris Mitić

Glavni producent: Dribbling Pictures (Srbija)

Koproducenti: Staron Film (Poljska), Mouka Filmi (Finska), Minch & Films (Koreja), Grey Matter Media (Južnoafrička republika), Propeler Film (Hrvatska) (na istom prijavnim formularu na dva mesta piše različito, odnosno, da su koproducenti gore navedena pravna lica, mada na drugom mestu na istom listu se kao koproducenti navode još i: ProFilm (Island), Audiovisual Sector Fund (Brazil), New Israeli Film Fund (Izrael), Sanad (Ujedinjeni Arapski Emirati).

Ukupan budžet: 67.548.470 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 11.500.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 2.200.000 rsd

(*autor je uložio žalbu, jer mu je odobreno manje od 4% ukupnog budžeta, tako da nije potpisao ugovor sa Filmskim centrom Srbije, ni uzeo novac po ovom konkursu)

2. Radni naslov filma: Four Passports

Reditelj: Mihajlo Jevtić

Glavni producent: Parabellum Film (Nemačka)

Koproducenti: Film The World (Srbija)

Ukupan budžet: 12.535.391 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje manjinskih koprodukcija: 2.300.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 2.300.000 rsd

3. Radni naslov filma: Ko je smesto Kaktus Bati

Reditelj: Đorđe Marković

Glavni producent: Tuna Fish Studio (Srbija)

Koproducenti: MediaPlus (Srbija), ATV (Bosna i Hercegovina), Adrenalin produkcija (Hrvatska)

Ukupan budžet: 20.293.164 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 6.272.234 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 2.200.000 rsd

4. Radni naslov filma: Koreni zla

Reditelj: Želimir Gvardiol
Glavni producent: Pradok (Srbija)
Koproducenti: /

Ukupan budžet: 3.173.500 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: nije precizirano ni na jednom mestu u dokumentaciji
Odobreno na konkursu FCS: 1.000.000 rsd

5. Radni naslov filma: Milica

Reditelj: Dragan Elčić
Glavni producent: Preduzeće za proizvodnju filmova Film i ton (Srbija)
Koproducenti: /

Ukupan budžet: 1.645.500 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: nije precizirano ni na jednom mestu u dokumentaciji
Odobreno na konkursu FCS: 2.200.000 rsd
(godina u kojoj je svim dokumentarnim projektima dodeljen isti iznos za sufinansiranje bez obzira na budžet, tako da se desilo da je navedenom filmu dodeljeno više od 100% ukupnih troškova produkcije u odnosu na proračun koji je predao producent)

6. Radni naslov filma: Moj zanat

Reditelj: Mladen Matičević
Glavni producent: Hrvatski filmski savez (Hrvatska)
Koproducenti: Starhill (Srbija)

Ukupan budžet: 12.054.601 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje manjinskih koprodukcija: 3.557.140 rsd
Odobreno na konkursu FCS: 3.000.000 rsd

7. Radni naslov filma: Potop

Reditelj: Jelena Jovčić
Glavni producent: Memento (Srbija)
Koproducenti: /

Ukupan budžet: 4.737.022 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: nije precizirano ni na jednom mestu u dokumentaciji
Odobreno na konkursu FCS: 1.000.000 rsd

8. Radni naslov filma: Priče iz Donjeg Kosmosa

Scenarista: Sonja Blagojević
Podnosilac projekta: Sonja Blagojević

Ukupan budžet: /

Odobreno na konkursu FCS: 186.230 rsd

9. Radni naslov filma: Šuma

Reditelj: Siniša Dragin

Glavni producent: Privredno društvo za promet i usluge Oktobar film (Srbija)

Koproducenti: Markonia film (Rumunija, Srbija)

Ukupan budžet: 12.198.514 rsd

(**predstavljena je suma naznačena u ugovoru između koproducenta; dok je u budžetu napisano da je do dana prijave na konkurs utrošeno 8.631.000 rsd, i da je za završetak produkcije potrebno još 2.187.400 rsd što bi značilo da je ukupan budžet filma 10.818.400 rsd; ipak odlučili smo se za sumu iz ugovora jer troškovi marketinga, promocije i distribucije filma nisu bili obuhvaćeni specifikacijom u koju smo imali uvid)

Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: 2.186.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 2.000.000 rsd

10. Radni naslov filma: U mraku

Reditelj: Goran Stanković

Glavni producent: This and That Productions (Srbija)

Koproducenti: Jan Vrijman Fund (Holandija)

Ukupan budžet: 5.930.000 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: 1.600.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.500.000 rsd

11. Radni naslov filma: Zakasneli eho

Scenarista: Miodrag Čertić

Podnosilac projekta: Miodrag Čertić

Ukupan budžet: /

Odobreno na konkursu FCS: 242.973 rsd

12. Radni naslov filma: Zid smrti i tako to

Reditelj: Mladen Kovačević

Glavni producent: Horopter preduzeće za filmsku distribuciju i produkciju (Srbija)

Koproducenti: Helmi Films (Finska), Revolver Media Productions (Holandija)

Ukupan budžet: 5.243.316 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 2.758.316 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.000.000 rsd

*Spiskom nisu obuhvaćeni filmovi podržani po konkursu u kategoriji **stimulacije kvaliteta**.

PODRŽANI DOKUMENTARNI PROJEKTI NA KONKURSIMA FILMSKOG CENTRA SRBIJE 2014. GODINE

*U nastavku se nalaze podaci dobijeni obradom podnete dokumentacije imenovanih filmskih projekata na konkurse FCS.

***Uz prijavu na konkurs za sufinansiranje razvoja scenarija ne podnosi se budžet.

****Uz prijavu na konkurs za sufinansiranje razvoja projekta ne mora da se podnese ukupan budžet projekta.

1. Radni naslov filma: Časovničar

Reditelj: Dragan Nikolić

Glavni producent: Prababa produkcija (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: /

Odobreno na konkursu FCS: 464.000 rsd

2. Radni naslov filma: Jovica i njegovi zubi

Reditelj: Tanja Brzaković

Glavni producent: Društvo za filmsku i video produkciju Talas film (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 4.654.178 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: nije precizirano ni na jednom mestu u konkursnoj dokumentaciji

Odobreno na konkursu FCS: 2.000.000 rsd

3. Radni naslov filma: Dostava pošiljke

Scenarista: Želimir Gvardiol

Podnosilac projekta: Želimir Gvardiol

Ukupan budžet: /

Odobreno na konkursu FCS: 174.000 rsd

4. Radni naslov filma: Dugo putovanje u rat

Reditelj: Miloš Škundrić

Glavni producent: Paradox Film (Srbija)

Koproducenti: Filmske novosti

Ukupan budžet: 14.459.568 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: nije precizirano ni na jednom mestu u

konkursnoj dokumentaciji
Odobreno na konkursu FCS: 4.300.000 rsd

5. Radni naslov filma: Gastarbajterske priče

Reditelj: Mladen Đorđević
Glavni producent: Corona film (Srbija)
Koproducenti: Filmske novosti (Srbija)

Ukupan budžet: 8.549.789 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 3.420.000 rsd
Odobreno na konkursu FCS: 3.000.000 rsd

6. Radni naslov filma: Hotel dvojka

Reditelj: Marko Mamuzić
Glavni producent: Filmska kuća Baš Čelik (Srbija)
Koproducenti: /

Ukupan budžet: nije preciziran
(nije preciziran, ali se sabiranjem utrošenog i potrebnog novca za završetak produkcije dobija iznos od 4.118.714 rsd)
Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: nije precizirano
Odobreno na konkursu FCS: 1,820,000.00 rsd

7. Radni naslov filma: Korak

Reditelj: Dejan Petrović
Glavni producent: Nezavisni filmski centar Filmart (Srbija)
Koproducenti: /

Ukupan budžet: 1.449.000 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: nije precizirano ni na jednom mestu u dokumentaciji
Odobreno na konkursu FCS: 700.000 rsd

8. Radni naslov filma: Moja tetka Gordana

Reditelj: Bojana Novaković
Glavni producent: Industrija filma (Srbija)
Koproducenti: /
Ukupan budžet: 5.900.600 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: nije precizirano ni na jednom mestu u dokumentaciji
Odobreno na konkursu FCS: 1.500.000 rsd

9. Radni naslov filma: Nije se vratio

Reditelj: Mladen Matičević
Glavni producent: Preduzeće za proizvodnju i distribuciju Starhill (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 8.493.899 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 5.000.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 3.000.000 rsd

10. Radni naslov filma: Obećanje

Reditelj: Željko Mirković

Glavni producent: SEETV Exchanges (Belgija), World Trade Films (Francuska)

Koproducenti: Optimistic Film (Srbija)

Ukupan budžet: 11.252.000 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje manjinskih koprodukcija: 2.330.161 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.440.000 rsd

11. Radni naslov filma: Podzemni kosmonaut

Reditelj: Sonja Blagojević

Glavni producent: Centar za vizuelne komunikacije Kvadrat

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 8.033.805 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: nije precizirano

Odobreno na konkursu FCS: 3.000.000 rsd

12. Radni naslov filma: Progledanje

Reditelj: Simo Brdar

Producent: Preduzeće za proizvodnju filmova Film i ton (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 770.000 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: nije precizirano
(ali je kao jedini izvor finansiranja filma naveden FCS)

Odobreno na konkursu FCS: 700.000 rsd

13. Radni naslov filma: Slatko od ništa

Reditelj: Boris Mitić

Glavni producent: Dribbling Pictures (Srbija)

Koproducenti: Staron Film (Poljska), Mouka Filmi (Finska), Minch & Films (Koreja), Grey Matter Media (Južnoafrička republika), Propeler Film (Hrvatska) (na istom prijavnim formularu na dva mesta piše različito, odnosno da su koproducenti gore navedena pravna lica, mada na drugom mestu na istom listu se kao koproducenti navode još i: ProFilm (Island), Audiovisual Sector Fund (Brazil), New Israeli Film Fund (Izrael), Sanad (Ujedinjeni Arapski Emirati)

Ukupan budžet: 67.548.470 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 11.500.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 9.000.000 rsd

14. Radni naslov filma: Tako mi na istoku

Reditelj: Katarina Mutić

Glavni producent: Sense Production (Srbija)

Koproducenti: Fakultet dramskih umetnosti

Ukupan budžet: 4.099.814 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: 1.551.640 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.000.000 rsd

15. Radni naslov filma: Trilogija - Tihovanje

Reditelj: Mirjana Vukomanović

Glavni producent: Danilo Film (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 3.243.300 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: nije precizirano

(ali je kao jedini izvor finansiranja naveden FCS)

Odobreno na konkursu FCS: 2.000.000 rsd

16. Radni naslov filma: Zaveštanje

Reditelj: Ivica Vidanović

Glavni producent: Cinnamon Production (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 10.292.338 rsd

(ova suma je navedena u prijavnom formularu na konkurs i finansijskom planu filma, dok u posebnom dokumentu koji predstavlja budžet filma piše da su ukupni troškovi filma 9.710.338 rsd)

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 3.420.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 3.000.000 rsd

17. Radni naslov filma: Okean

(prema rekapitulaciji sufinansiranja proizvodnje domaćih filmova u 2014. godini, po konkursima FCS, projekat "Okean" je uvršten u dokumentarne filmove, dok je na internet prezentaciji završenih filmova FCS ovaj film uvrstio u igrane filmove)

Reditelj: Tamara Drakulić

Glavni producent: Cinnamon Production (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: nije naveden

(ali je naveden iznos utrošenih sredstava do podnošenja prijave za završetak produkcije od 5.472.533 rsd)

Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: 966.090 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 624.000 rsd

PODRŽANI DOKUMENTARNI PROJEKTI NA KONKURSIMA FILMSKOG CENTRA SRBIJE 2015. GODINE

*U nastavku se nalaze podaci dobijeni obradom podnete dokumentacije imenovanih filmskih projekata na konkurse FCS.

***Uz prijavu na konkurs za sufinansiranje razvoja scenarija ne podnosi se budžet.

****Uz prijavu na konkurs za sufinansiranje razvoja projekta ne mora da se podnese ukupan budžet projekta.

1. Radni naslov filma: **Cargo, Lost & Found**

Reditelj: Biljana Tutorov

Glavni producent: Wake Up Films (Srbija)

Koproducenti: Factum (Hrvatska), Staragara (Slovenija), Mille et Une Prod. (Francuska)

Ukupan budžet: 48.061.123 rsd

(gore navedena suma je predstavljena kao ukupan trošak filma u prijavnom formularu na konkurs, dok je u formularu budžeta navedeno da su ukupni troškovi 48,088,483.00 rsd, a na trećem mestu kojim se dokumentuje saradnja sa CNC fondom suma je skoro duplo manja, što je moguće opravdati dugogodišnjim procesom rada na filmu u kojem je filmska priča trpela promene, kao i produkcijski koncept)

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 9.000.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 2.000.000 rsd

2. Radni naslov filma: **Dedina Nemačka**

Scenarista: Jelena Jovčić

Podnosilac projekta: Jelena Jovčić

Ukupan budžet: /

Odobreno na konkursu FCS: 240.000 rsd

3. Radni naslov filma: **Doći će žuti ljudi sa istoka i piće vodu sa Morave**

Reditelj: Tanja Brzaković

Glavni producent: Talas film (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 6.647.425 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 3.984.632 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 2.000.000 rsd

4. Radni naslov filma: Dosije Labudović

Reditelj: Mila Turajlić

Glavni producent: Dribbling Pictures (Srbija)

Koproducenti: Malek Ali-Y Ahia (Alžir), MD Cine (Francuska)

Ukupan budžet: 20.837.649 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 7.200.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 7.000.000 rsd

5. Radni naslov filma: Druga linija - novosadska neoavangarda

Reditelj: Nenad Milošević

Glavni producent: MRV Production Proizvodnja kinematografskih dela i audio-vizuelnih proizvoda, Goran Vujičin PR (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 2.412.870 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: 687.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 687.000 rsd

6. Radni naslov filma: Enkel

Reditelj: Aleksandar Reljić

Glavni producent: Radio televizija Vojvodine (Srbija)

(kako se zaključuje iz ukupne konkursne dokumentacije, jer se u prijavi formularu nigde eksplicitno ne navodi producent filma)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: nije preciziran

Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: 1.850.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.500.000 rsd

7. Radni naslov filma: Filmski dnevnici

Reditelj: Milica Jovčić, Nenad Čosić

Glavni producent: Dom kulture studentski grad - Akademski filmski centar (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 2.305.000 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 1.200.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.000.000 rsd

8. Radni naslov filma: Home Run

Reditelj: Nemanja Vojinović

Glavni producent: All Inclusive Films (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 8.162.554 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: 1.569.087 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.500.000 rsd

9. Radni naslov filma: Nana

Reditelj: Miladin Čolaković
Glavni producent: Biberche (Srbija)
Koproducenti: /

Ukupan budžet: 40.000.000 rsd
(*ukupan budžet filma nije predat sa dokumentacijom, nego se ova suma navodi kao ukupna u prijavnom formularu)
Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: 4.000.000 rsd
Odobreno na konkursu FCS: 2.000.000 rsd

10. Radni naslov filma: Okupirani bioskop

Reditelj: Senka Domanović
Glavni producent: This and That Productions (Srbija)
Koproducenti: Nukleus Film (Hrvatska)

Ukupan budžet: 10.480.000 rsd
(*putni troškovi navedeni u projektu su izuzetno veliki, i iznose prema podnetom budžetu 3,506,000.00 rsd, od čega 2,940,000.00 rsd odlazi na hotelske troškove; producentska eksplikacija, kao ni rediteljska ni na koji način ne nagoveštavaju potrebu ovako velikih izdataka - iz čega zaključujemo da se radi o grešci koja je verovatno nastala u kucanju, dodavanjem jedne nule više na predračun hotelskih troškova; ukoliko je pretpostavka istraživača tačna, to bi značilo da je ukupan budžet filma niži za 2,646,000.00 rsd, te da su i troškovi produkcije utoliko niži, te da je i suma koja je dodeljana projektu, procentualno znatno veća u odnosu na onu koja se čini da jeste)
Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 4.200.000 rsd
Odobreno na konkursu FCS: 3.000.000 rsd

11. Radni naslov filma: Osuđen da bude slobodan

Reditelj: Dejan Petrović
Glavni producent: Nezavisni filmski centar Filmart (Srbija)
Koproducenti: /

Ukupan budžet: 2.020.160 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 1.320.160 rsd
Odobreno na konkursu FCS: 1.000.000 rsd

12. Radni naslov filma: Poslednja nada

Reditelj: Želimir Gvardio
Producent: Pradok (Srbija)
Koproducenti: /

Ukupan budžet: 4.211.360 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 1.600.000 rsd
Odobreno na konkursu FCS: 1.300.000 rsd

13. Radni naslov filma: Radnička klasa odlazi u raj

Reditelj: Marko Cvejić

Glavni producent: Mandragora film (Srbija)

Koproducenti: Luksuz produkcija (Slovenija)

Ukupan budžet: 2.613.190 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 1.800.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.000.000 rsd

14. Radni naslov filma: Skok

Reditelj: Ivica Vidanović

(kako je zabeleženo u prijavnom formularu, dok u podnaslovu sinopsisa i podnaslovu tritmenta predatih u okviru konkursne dokumentacije, stoji da scenario i režiju filma potpisuje i Aleksandra Miletić zajedno sa Ivicom Vidanovićem)

Glavni producent: Cinnamon Production (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 12.543.000 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 4.000.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 2.000.000 rsd

15. Radni naslov filma: Sokovnik

Reditelj: Jovan Pantović

Glavni producent: Dom kulture Studentski grad - Akademski filmski centar (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 1.285.079 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 1.039.580 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 700.000 rsd

16. Radni naslov filma: Procenti života

Reditelj: Vladimir Perović

Glavni producent: Cinnamon Production (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 2.757.600 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 1.800.000 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.200.000 rsd

17. Radni nalov filma: Šta čekamo baba?

Reditelj: Biljana Tutorov

Glavni producent: Wake Up Films (Srbija)

Koproducenti: Kinematograf (Hrvatska)

(u projektu je navedeno da su producenti gore pomenuti srpski producent i hrvatski koproducent, a u finansijskom planu se pominje da će film biti i manjinska koprodukcija sa Slovenijom i da je obezbeđivanje sredstava u vezi sa ovim izvorom u toku)

Ukupan budžet: 18.663.000 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje završetka produkcije: 6.100.000 rsd
Odobreno na konkursu FCS: 2.500.000 rsd

18. Radni naslov filma: Supernova

Reditelj: Vanja Kovačević
Glavni producent: All Inclusive Films (Srbija)
Koproducenti: /

Ukupan budžet: 40.223.283 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje razvoja projekta: 1.500.000 rsd
Odobreno na konkursu FCS: 300.000 rsd

19. Radni naslov filma: Tetke

Reditelj: Biljana Tutorov, Rada Šešić, Tatjana Božić, Dana Budisavljević
(lista reditelja nije konačno definisana pošto se radi o interaktivnom dokumentarnom filmu u fazi razvoja; a kao glavni autor koncepta navodi se Biljana Tutorov)
Glavni producent: Wake Up Films (Srbija)
Koproducenti: The Talent Incubator (Nemačka), The Institute for Transmedia Design (Slovenija), Sirena Film (Češka)

Ukupan budžet: 10.633.603 rsd
(ukupan budžet filma ne predviđa ni troškove razvoja projekta, ni troškove marketinga, a radi se o interaktivnom dokumentarnom filmu, što podrazumeva postavljanje, razvoj i održavanje web platforme, web administratora, dizajnera itd., a smatra se poželjnim i predstavljanje na nekom od pitching foruma iz više razloga)
Traženo od FCS za sufinansiranje razvoja projekta: nije navedeno za konkretnu fazu
(ali je u finansijskom planu navedeno da se očekuje da FCS učestvuje u ukupnim troškovima filma u iznosu od 3.012.500 rsd)
Odobreno na konkursu FCS: 300.000 rsd

20. Radni naslov filma: Zašto je Dragan napravio orkestar

Reditelj: Nikola Spasić
Glavni producent: Mir Media Group (Srbija)
Koproducenti: /

Ukupan budžet: 10.370.000 rsd
Traženo od FCS za sufinansiranje razvoja projekta: 600.000 rsd
Odobreno na konkursu FCS: 300.000 rsd
(ovom projektu je odobreno 300.000 rsd, koliko i ostalim dokumentarnim projektima na istom konkursu, dok su igrani filmovi za razvoj projekta dobijali po 600.000 rsd; pri tom u dokumentaciji je navedeno da se radi o igrano-dokumentarnom filmu, u prilog čega ide to što iz budžeta vidimo da se planiraju troškovi kastinga, izbora lokacija i rad prema unapred definisanom scenariju, dok se razvoj filma i zatvaranje finansijske konstrukcije planira prezentacijom projekta na pitching forumima namenjenim za dokumentarni film i iz fondova namenjenim podršci dokumentarnim filmovima)

21. Radni naslov filma: Zbirka početaka

Reditelj: Mladen Kovačević

Glavni producent: Horopter preduzeće za filmsku distribuciju (Srbija)

Koproducenti: Revolver Media (Holandija)

Ukupan budžet: 13.385.516 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje razvoja projekta: 1.565.740 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.500.000 rsd

22. Radni naslov filma: Žene narodnog fronta

Reditelj: Ivana Todorović

Glavni producent: Remorker udruženje vizuelnih umetnika (Srbija)

Koproducenti: /

Ukupan budžet: 6.763.187 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje produkcije: 3.043.434 rsd

Odobreno na konkursu FCS: 1.000.000 rsd

23. Radni naslov filma: Super pop

Reditelj: Dragan Nikolić

Glavni producent: Prababa produkcija (Srbija)

Ukupan budžet: 19.826.300 rsd

Traženo od FCS za sufinansiranje razvoja projekta: 6.000.000 rsd

Odobreno na konkursu: 3.600.000 rsd

*Spiskom nisu obuhvaćeni filmovi podržani po konkursu u kategoriji **stimulacije kvaliteta**.

PROJEKTNA DOKUMENTACIJA FILMA *POGREBNIK*





FACT SHEET

date: September 1st, 2012

Producer	Jovana Nikolic
Production Company	Prababa Production
Contact Person	Jovana Nikolic
Film Title	THE UNDERTAKER: Coffins and Airplanes
Director	Dragan Nikolic
Writer	Dragan Nikolic and Horst Widmer
Genre	Creative documentary
Length	80 min & 58 min
Format	HD
Language	Serbian
Stage of development	Production
Music/Composer	Horhe & Mipi
Key cast	Drnda!
Intended release	August 2013
Country of origin	Serbia
Country of shoot	Serbia & EU
Estimated Production Budget €	186,547 EUR
Co-producers	ARTE/ZDF
Sales Agent	TBC
Sound	Dobrivoje Milijanovic
B/W-Colour	Colour
Broadcast Format	HDCAM
N° days (weeks) preparation	2 years
N° days (weeks) shooting	100 shooting days
N° days (weeks) editing	20 weeks
Standard copy delivery date	August 2013
Production Company contact details (address, phone, email, web)	Prababa Production 153 Boul. Zoran Djindjic, app. 25, 11070 Belgrade, Serbia; +381 (60)0250009; jovana@prababa.rs; www.prababa.rs

3-LINE SYNOPSIS

Creative doc about Drnda's international funeral business built on migrant worker's lost dream of coming home and Drnda's own dream of earning an airplane.

SYNOPSIS

Drnda, a former "guest-worker" in Austria and Germany, is the owner of "Drnda International", a large international private firm of undertakers, with 17 mortuary cars, Mercedes and commercials on the state satellite channel aimed at migrant workers abroad. His main customers are Vlachs, an ethnic minority from Serbia, who keeps alive a strong tradition of death cult, including bombastic tombs, choosing funeral equipment and transport cars during life-time or marrying the living and the dead at "black weddings".

With three marriages behind, one heart attack and diabetes, Drnda feels he should retire from the business. But as the undisputed No. 1 repatriator of deceased migrant workers from all over Europe, with headquarters in Eastern Serbia, and offices in Germany, France, Austria and Belgium, Drnda's case has become a symbol of success to which emigrants of different nationalities aspire. And still, it is not enough! Drnda can't give up the dream of buying an air-plane and elevating his business to a transcontinental level.

The documentary enters "Drnda's world" where characters strive for prestige, recognition and success, running after material symbols such as tombs and airplanes, while their lives are slipping away. Through the story of Drnda's funeral company the film becomes a story about values, the futility of waiting, and the absurdity of modern times in which workers travel all over Europe – in style, but post mortem.

The Undertaker



STATUS OF PROJECT

The project is in production.

I have already **secured the support of ARTE/ZDF, NRK, TV Lichtpunt, TV Slovenia and Serbian Film Fund.** We are presently in negotiation with SVT and YLE for additional pre-sales and we are considering applying to Cinereach or ITVS. At this point, using the fact that we have diverse broadcasters, we will go after one of the top documentary sales agents for the film. Peter Jager (Autlook Filmsales, Austria), Stefan Kloos (Shine and Rise, Germany) and Charles H. Schuerhoff (PBS International, USA) have already expressed their interest in the film. We hope, through them to close deals with more broadcasters, such as, RAITRE, Al Jazeera, BBC or Channel 4.

We were negotiating with ZDF from February 2012 and when we finally satisfied all their technical requests we were able to start shooting. It happened in the same time when Drnda's daughter and her husband left their great job in Germany and came back to join Drnda in his funeral company. We tied to our protagonists from the beginning in order to show competition between themselves, and conflict of business ambitions, personal abilities and physical predispositions. Following them we also shoot Drnda's customers, Vlach families and relatives of deceased "guest-workers".

Our goal is to close the financing, in November, after the final EAVE presentation in Amsterdam, so that we can concentrate fully on making the film.

SUMMARY OF MARKETING STRATEGY

Subject:

This is a film about **how we live and work for an imagined and evasive future, while our lives are passing and slipping away** (i.e. it is a film questioning the values of modern age).

Audience:

Female and male, 35-55 years old, interested in culture and anthropology.

Unique Selling Point:

Exotic "world" with colourful characters, sensitive humor and a theme relevant to all. A story which **provokes both laugh and tears.**

Market:

Thematically, the film follows a wave of successful programmes with similar content matter, such as humoristic tv series "Six Feet Under" (2001-2005, HBO) and the poetic documentary "The Undertaking" (documentary, 2007, PBS). However, starting from the same premise ("the dead matter to the living", quote: The New York Times) **our film goes further, shifting the focus directly to "the way we work for future", combining a serious, but positive approach with real humor in a documentary form.**

Marketing actions:

We would like the film to premiere at an A-festival. We are in contact with the IDFA team (where we premiered our previous films) and John Nein from Sundance FF who has seen our presentation of "The Undertaker" in Karlovy Vary. Also, Berlin FF could be an option. Besides festival distribution, we are planning alternative screening events. Our intention is to involve journalists and socially engaged organizations and to create a polemic issue with press opinion readers from film circle. Moreover, our scriptwriters will edit a blog to raise public awareness.

The Undertaker



EAVE FINANCING PLAN

Producer's name Jovana Nikolic
 Country Serbia
 Company Prababa Production
 Date September 1st, 2012
 Budget € 186,547.00

Financing source	Amount in €	%	Status	Recoupable
<i>Country: Serbia (in association with)</i>				
Serbian Film Fund	40000	21.44%	Contract signed	Yes
TV Lichpunt	10000	5.36%	Letter of commitment	No
TV Slovenia	5000	2.68%	Letter of commitment	No
NRK	3000	1.61%	Letter of commitment	No
SVT	9000	4.82%	Interested in the film	No
YLE	6000	3.22%	Interested in the film	No
English speaking rights	51547	27.63%	At EAVEW3	No
Subtotals	124547	66.76%		

Country: Germany

ARTE/ZDF (Germany)	62000	33.24%	Contract approved	No
Subtotals	62000	33.24%		

TOTAL	186547			
--------------	---------------	--	--	--

Currency Exchange Rates	€1=118RSD
-------------------------	-----------

The Undertaker



DIRECTOR'S STATEMENT

Growing up in Vlach environment, where the strong tradition of death cult persist, I have always considered life and death as inseparable sides of the same coin. Through emotions toward death and absurd real life situations I plan to film, within Drnda's transport services and Drnda himself as a medium, I would like to "elevate" the story to a philosophical level.

The crucial question that the film should open is the rising need of people to be successful in the eyes of others. I would like to initiate a debate about our present day values and the widespread feeling among modern people - that we are wasting precious time - and even our lives - on things that may seem important, but which are in fact far away from our own essence. „Drnda's world“ is a great metaphor for both (values and wai(s)ting), because Vlachs continue to focus on the "other world", treating death the same as life, and celebrating the futile rituals of hard work and sacrifices in life just to be able to invest in huge tombs with jakuzzees, that they may enjoy - or not - in death.

When people leave the cinema they should understand that this is not only a film about Drnda's business and deaths of migrant workers, but a film about all of us, which should make us reconsider how we prioritize and how we live our lives.

In short, I would like "to sit on a coffin" and to take a look from that position on our lifes; to provoke the audience to feel the essence of any moment that is passing by and not to waste it!



DRAGAN NIKOLIC / director, scriptwriter and cinematographer

He achieved a great success with previous projects: as a complete author of documentary films – **The Caviar Connection**, **National Park** and **Hot Line** shown and awarded at the big world festivals (**IDFA 2008**, **Berlin Film Festival 2007**, **IDFA 2006**...); as a cinematographer of – **Bar De Zi**, the best Romanian documentary in 2007; as a co-scriptwriter of - **Made in Serbia**, which was the first Serbian documentary theatrically released (2005); as a co-scriptwriter and director assistant of a short fiction film - **Run Rabbit Run**, which received the **first award at Cannes Film Festival in the cinefondation category** in 2003.

He is also an established playwright: as an author of a play **Transylvania**, which is performed in Belgrade Drama Theatre (since 2006; already 6th season) and as an author of a play **Waiting for Chinese** (2010, Serbian National Theatre).

Graduated from Faculty of Drama Arts in Belgrade – Department for Dramaturgy, and from Faculty of Philosophy, Department for Philosophy. Was born in 1974 in Zajecar, Eastern Serbia.

Filmography:

Lords of the Danube (2010), short documentary / animation. Complete author.

The Caviar Connection (2008), feature documentary. Complete author.

Bar De Zi (2007), feature documentary. Cinematographer.

National Park (2006), medium-length documentary. Complete author.

Made in Serbia (2005), feature documentary. Co-scriptwriter.

Hot Line (2004), medium-length documentary. Complete author.

Run Rabbit Run (2003), short fiction. Director Assistant & Co-scriptwriter.



HORST WIDMER / co-scriptwriter and the main researcher

Work as an independent writer and journalist (literary reportages, short stories, essays) for the **Austrian public broadcaster ORF** as well as for cultural magazines in Austria, Germany and Switzerland. Author of the books: *Good Luck! Migration today* (2010), *Geschmackssache* (2008), *Großer Bahnhof* (2006), *blue. Inventing the river Danube* (2005).

Studied Comparative Literature, Italian and Portuguese Philology at the Universities of Vienna, Milan and Bologna. MA degree. Was born in 1964 in Dornbirn, Austria.



JOVANA NIKOLIC / independent producer

Her previous documentary projects were co-produced with **ITVS International** (USA), in association with **Channel 4** (UK), **SVT** (Sweden), **YLE** (Finland), with financial support of **Jan Vrijman Fund** (The Netherlands), Serbian Film Center, City Council of Belgrade, Swiss Cultural Programme, European Cultural Foundation, World Wide Fund and with **Films Transit International** (Canada).

She has founded a film production company, Prababa Production, in 2007. Prior to that she worked as a general manager of an arts production company - KulturMobil from 2005 to 2007. Her first experience in television production was working as an executive producer at B92 Television from 2003 to 2004.

Graduated from Faculty of Drama Arts, University of Arts Belgrade – Department for Production and from Faculty of Law, Belgrade University. Was born in 1976 in Belgrade, Serbia.

Filmography:

Lords of the Danube (2010), short documentary / animation. Producer for Prababa Production in association with WWF, Austria.

The Caviar Connection (2008), feature documentary. Producer for Prababa Production in co-production with ITVS International, Channel 4, SVT, YLE, Jan Vrijman Fund.

National Park (2006), medium-length documentary. Producer for Prababa Production in association with Atelier Varan Paris, with support of Jan Vrijman Fund.



PRABABA PRODUCTION / company description

Prababa Production is an independent production company specialized in creative documentaries, founded in 2007 by Jovana and Dragan Nikolić. Prababa Production has produced *Lords of the Danube* (2010), *The Caviar Connection* (2008), *National park* (2006) and *Hard Choir* (currently in post-production). These films have been awarded and shown at the biggest film festivals such as IDFA 2008, IDFA 2006, Berlin Film Festival 2007, and others; they were made in co-production with ITVS International (USA), and in association with Channel 4 (UK), YLE (Finland), SVT (Sweden), Jan Vrijman Fund (The Netherlands), World Wide Fund, European Cultural Foundation, Films Transit International and Serbian Film funds; they were broadcasted by Channel 4, PBS, NRK, BHT, RTS, SVT, YLE, Lichtpunt etc. Stories in our focus deal with human interest, environment, politics and culture.

FINANSIJSKI PLAN PROJEKTA SLATKO OD NIŠTA

CREATIVE EUROPE
Call for Proposals EACEA/21/2015
SUPPORT FOR TV PROGRAMMING

TITLE: IN PRAISE OF NOTHING
COMPANY: DRIBBLING PICTURES

Financing plan (based on the TOTAL production budget) in EURO*

Participant	Name/ Country	Nature of commitment (pre-sales, coprod, MG, etc)	Amount (€)	% of total budget	Confirmation (date)	Comments
Broadcaster 1:	ARTE/MDR / France-Germany	pre-sale	38.000	11,82%	26/5/16	LOI
Broadcaster 2:	RTS / Switzerland	pre-sale	9.000	2,80%	28/15/16	Contract
Broadcaster 3:	SVT / Sweden	pre-sale	6.000	1,87%	17/5/16	LOC
Broadcaster 4:	YLE / Finland	pre-sale	5.000	1,56%	18/5/16	LOC
Broadcaster 5:	TVC / Spain	pre-sale	1.500	0,47%	3/5/16	LOC
Broadcaster 6:	MKTV / Macedonia	pre-sale	2.000	0,62%	6/5/16	LOC
Broadcaster 7:	RTVSLO / Slovenia	pre-sale	1.500	0,47%	13/5/16	LOC
Broadcaster 8:	RTRS / Bosnia	pre-sale	1.000	0,31%	23/5/16	LOC
Broadcaster 9:	RTV / Serbia	pre-sale	500	0,16%	25/5/16	LOC
Subtotal:			64.500	20,06%		
Distributor 1:	Paul Thiltges Distribution / LUX	MG	20.000	6,22%	15/03/16	LOC
Public fund 1:	Serbian Film Center	grant	89.556	27,86%	14/04/14	Contract
Public fund 2:	IDFA Bertha Fund / NL	grant	15.000	4,67%	24/4/14	Contract
Public fund 3:	Croatian Audiovisual Center	script grant	4.666	1,45%	01/09/14	Contract
Other	Center for Contemporary Art / CH	grant	9.043	2,81%	8/6/15	Contract
Other	HEAD Post-Production / CH	grant	20.000	6,22%	26/5/16	LOC
Subtotal:			158.265	49,23%		
Producer's investment			48.702	15,15%	Applied	Croatian AV Center (26.315) Doha Film Institute (22.387)
Total MEDIA amount requested**:			50.000	15,55%		
TOTAL FINANCING (= Total Production Budget)			321.467	100,00%		

TOTAL ELIGIBLE Budget 258.118 19,37% % MEDIA amount on eligible budget

*Max 300.000€ or max 20% of ELIGIBLE costs, for Documentary
 **Max 500.000€ or max 12,5% of ELIGIBLE costs, for Drama and Animation
 ***Max 1.000.000€ for high budget drama series (> 10M €)

* Only the financing foreseen in the financial plan provided within the original application will be taken into account for the eligibility of the application.

FINANSIJSKI PLAN PROJEKTA *GANGSTER TE VOLI*

CROATIA

1. HAVC – DEVELOPMENT: 7.460,00 € (55.950,00 kn) – confirmed
2. HAVC – PRODUCTION: 9.400,00 € (70.000,00 kn) – confirmed
3. HRT – CROATIAN TELEVISION: 6.200 € (LOC) – confirmed
4. RIJEKA FILM FUND – 1.100,00 € - confirmed
5. HAVC – international promotion – 33.894,00 kn – 4.465,00 € - confirmed
6. HAVC – international promotion – 25.000,00 kn – 3.333,00 € - confirmed

Total: 31.958,00 € (in percentage: 21 %)

GERMANY

1. ZDF / ARTE – 67.000,00 € - confirmed

Total: 67.000,00 € (in percentage: 44 %)

ROMANIA

1. ROMANIAN CNC FUND – 26.000,00 € - confirmed

Total: 26.000,00 € (in percentage: 17 %)

MEDIA TV DISTRIBUTION

1. 25.000,00 € - confirmed

Total: 25.000,00 € (in percentage: 16 %)

INTERNATIONAL PRESALES

1. POLAND - TVP KULTURA - 900,00 € (LOC) – confirmed
2. ESTONIA - ERR – 600,00 € (LOC) – confirmed
3. SLOVENIA - TELEVIZIJA SLOVENIA – 1.500,00 € (LOC) – confirmed
4. LATVIA - LATVIAN TV – 500,00 € (LOC) – confirmed

Total: 3.500,00 € (in percentage: 2 %)

TOTAL „GANGSTER OF LOVE“: 153.458,00 €

Izjava o autorstvu

Potpisana Jovana Nikolić

broj indeksa 12/08D

Izjavljujem,

da je doktorska disertacija pod naslovom

"Menadžment i produkcija dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj"

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza u celini ni u delovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršila autorska prava i koristila intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 01.02.2017.

Jovana Nikolić

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije

Ime i prezime autora Jovana Nikolić

Broj indeksa 12/08D

Doktorski studijski program Menadžment umetnosti i medija

Naslov doktorske disertacije

"Menadžment i produkcija dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj"

Mentor Red. prof. dr Nikola Maričić

Komentor Vanr. prof. dr Aleksandar Janković

Potpisani Jovana Nikolić

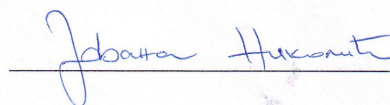
izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije istovetna elektronskoj verziji koju sam predala za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu.**

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 01. 02. 2017.



Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moju doktorsku disertaciju pod nazivom:

"Menadžment i produkcija dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj"

koja je moje autorsko delo.

Doktorsku disertaciju predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu, 01.02.2017.

Potpis doktoranda

Jovana Hekant