

Produkcija dokumentarnog filma u Hrvatskoj: definiranje javnog interesa

Ratko, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, The Faculty of Political Science / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:114:834683>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

[FPSZG repository - master's thesis of students of political science and journalism / postgraduate specialist studies / dissertations](#)



Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

Jelena Ratko

PRODUKCIJA DOKUMENTARNOG FILMA U HRVATSKOJ: DEFINIRANJE JAVNOG
INTERESA

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2020.

Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

PRODUKCIJA DOKUMENTARNOG FILMA U HRVATSKOJ: DEFINIRANJE JAVNOG
INTERESA

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: prof. dr. sc. Dina Vozab

Studentica: Jelena Ratko

Kolovoz, 2020.

Izjavljujem da sam diplomski rad „Produkcija dokumentarnog filma u Hrvatskoj: definiranje javnog interesa“, koji sam predala na ocjenu mentorici prof. dr. sc. Dini Vozab, napisala samostalno i da je u potpunosti riječ o mojem autorskom radu. Također, izjavljujem da dotični rad nije objavljen ni korišten u svrhe ispunjenja nastavnih obaveza na ovom ili nekom drugom učilištu, te da na temelju njega nisam stekla ECTS bodove.

Nadalje, izjavljujem da sam u radu poštivala etička pravila znanstvenog i akademskog rada, a posebno članke 16.-19. Etičkoga kodeksa Sveučilišta u Zagrebu.

Jelena Ratko

SADRŽAJ RADA

| | |
|--|----|
| 1. Uvod..... | 1 |
| 2. Teorijski okvir: Proizvodnja u kreativnim industrijama..... | 2 |
| 2.1. Proizvodnja u audiovizualnoj industriji..... | 3 |
| 2.2. Pristupi kulturnim i medijskim politikama..... | 6 |
| 3. Teorijski okvir: Dokumentarni film..... | 8 |
| 3.1. Dokumentarni film u Hrvatskoj..... | 9 |
| 4. Teorijski okvir: Javni interes..... | 11 |
| 4.1. Važnost definiranja javnog interesa..... | 11 |
| 4.2. Načini definiranja javnog interesa..... | 13 |
| 5. Model javne televizije u liberalnoj demokraciji..... | 14 |
| 6. Istraživanje – cilj i metoda..... | 16 |
| 6.1. Inicijativa “Meni se to gleda, HRT ne da!” | 18 |
| 6.2. Zakonski okvir..... | 19 |
| 6.3. HRT i neovisna audiovizualna produkcija – analiza medijskog sadržaja..... | 24 |
| 7. Studija slučaja: HAVC..... | 27 |
| 8. Studija slučaja: DHFR..... | 32 |
| 9. Studija slučaja: HRT..... | 35 |
| 10. Zaključak..... | 39 |
| 11. Literatura..... | 40 |

1. Uvod

Hrvatsku dokumentarnu proizvodnju i distribuciju unutar europskog i hrvatskog zakonskog okvira reguliraju različite kulturne i medijske politike. U radu ću analizirati pravni okvir koji ih određuje, kao i načine na koje se one provode, kako bih saznala kako se definira javni interes kada je riječ o dokumentarnom filmu te što javnost ima priliku vidjeti od domaće i europske proizvodnje, pogotovo na javnoj televiziji.

Za studiju slučaja koja slijedi važne su tri organizacije: Hrvatski audiovizualni centar (HAVC), Hrvatska radiotelevizija (HRT) i Društvo hrvatskih filmskih redatelja (DHFR). Sve tri organizacije dio su vrijednosnog lanca audiovizualne proizvodnje, te na njihov rad utječu promjene u medijskim i kulturnim politikama koje se provode – kako na nacionalnoj, tako i na europskoj razini.

HAVC je javna ustanova zadužena za poticanje proizvodnje audiovizualne djelatnosti, a HRT je javni televizijski (i radijski) servis – one su, kao javne ustanove, osnovane “za trajno obavljanje djelatnosti od javnog interesa” (prema članku 1. Zakona o ustanovama). Članovi treće organizacije – DHFR-a – su producenti, scenaristi i redatelji čije djelovanje ovisi o odlukama koje se donose unutar navedenih javnih tijela.

Javni televizijski servis ima zadaću njegovati hrvatsku kulturu i nacionalne vrijednosti te zastupati interese hrvatskih građana. Između ostaloga, HRT ima godišnju obavezu otkupa određene kvote europskih i domaćih audiovizualnih djela neovisnih proizvođača te jednom godišnje raspisuje poziv za otkup dokumentarnih filmova i serija. Slično tome, HAVC raspisuje javne natječaje za financiranje djelatnosti unutar audiovizualnog sektora, uključujući produkciju dokumentarnog filma.

Povod ovom istraživanju bila je kampanja DHFR-a “Meni se to gleda, HRT ne da”, kojom se od HRT-a zahtijeva javna rasprava i javno očitovanje vezano uz dugogodišnje pritužbe neovisnih proizvođača na netransparentno poslovanje HRT-a i nepoštivanje zakonskih obveza koje se tiču audiovizualne produkcije, kako europske, tako i domaće. Inicijativa je pokrenuta 2019. godine povodom objave rezultata HRT-ova Javnog poziva za dokumentarne filmove i serije / serijale, na kojemu su odbijena 34 hrvatska dokumentarna ostvarenja. Filmovi su, do

datuma pokretanja kampanje, prikazani na 353 filmska festivala diljem svijeta te su višestruko nagrađivani. Te je filmove velikom većinom financirao HAVC, koji ih procjenjuje najkvalitetnijim aktualnim audiovizualnim ostvarenjima i projektima koje vrijedi financirati.

Proizvodnja se, kao i distribucija dokumentarnih filmova, velikim dijelom financira sredstvima iz državnog proračuna – preko proračuna HAVC-a, kao i preko mjesečne pristojbe za HRT. Ipak, (potencijalni) gledatelji nemaju uvijek omogućen pristup tom sadržaju od javne vrijednosti, i to upravo zato što on ne biva procijenjen kao od javnog interesa (od strane javne televizije). Građanima za informiranje o hrvatskoj audiovizualnoj proizvodnji ostaju filmski festivali i kino projekcije, no zašto onda plaćaju mjesečnu pretplatu javnom servisu?

Cilj ove studije slučaja jest saznati što HAVC (su)financira i na temelju kojih kriterija, a što HRT (ne) želi prikazati i na temelju kojih kriterija. Kako se percipira „javni interes“ – unutar javne televizije, zatim unutar krovne audiovizualne institucije u Hrvatskoj te od strane samih autora dokumentarnih filmova? Svrha istraživanja je saznati kako tri različita subjekta u lancu audiovizualne proizvodnje (HAVC, HRT, DHFR) percipiraju “društveno koristan sadržaj”, “dokumentarni film” i svoje vlastite pozicije u odnosu na ta dva pojma te koji su mehanizmi aktivni prilikom donošenja odluka o hrvatskoj kinematografiji.

Rad se sastoji od teorijskog dijela i istraživačkog dijela. U drugom poglavlju predstaviti ću teorijski okvir proizvodnje u kreativnim industrijama, a u trećem poglavlju teorijski okvir dokumentarnog filma. Potom, u četvrtom poglavlju izlažem teorijski okvir javnog interesa. Peto poglavlje govori o modelu javne televizije i njegovoj primjeni u Hrvatskoj. Šesto poglavlje posvećeno je opisu istraživanja, cilja i metode. Slijede studija slučaja HAVC-a u sedmom, HRT-a u osmom i DHFR-a u devetom poglavlju. Zaključak sadrži najvažnija saznanja iz istraživanja te sažetu analizu tri navedene studije slučaja.

2. Teorijski okvir: Proizvodnja u kreativnim industrijama

U kreativne industrije spadaju izdavačka i filmska industrija, multimedijско i elektroničko izdavaštvo, dizajn i oglašavanje, arhitektura i glazbena industrija, a ponekad se u taj sektor uvrštavaju i pojedinci koji rade u nevladinim organizacijama ili javnim institucijama (Primorac, 2007:11). Pojam kreativnih industrija svojevrsni je “nasljednik” pojma kulturnih

industrija, koji uvode Adorno i Horkheimer kao predstavnici Frankfurtske škole – jedna je od pretpostavki da je izmjena pojma posljedica prelaska u informacijsko društvo, u kojemu je svaka retorika (i politika) koja teži daljnjoj informatizaciji poželjna, pa se “kulturnom” sektoru sve češće pridružuju komunikacijski i tehnološki stručnjaci (Garnham, 2005: 16-20). Takozvani “kreativni sektor” novi je značajni potencijal globalne i nacionalnih ekonomija (Garnham, 2005:25) te je često upravo taj sektor pokretač regionalnog razvoja i urbane regeneracije (Primorac, 2007:25).

Karakteristike proizvodnje razlikuju se ovisno o industriji, no ono što je svim kreativnim industrijama zajedničko je da su “vrlo podložne svim vrstama ograničenja, poput jezičnih, kulturnih i financijskih” (Balčytienė, Juraitė, 2009:34), a kao posljedica toga “na medijsku produkciju snažno utječu povijesti, tradicije, vrijednosti i norme” (Balčytienė, Juraitė, 2009:34) kao kulturni čimbenici. Šira društveno-politička slika određenog podneblja uvelike utječe na audiovizualni (filmski i medijski) sektor te kako kulturne, tako i medijske politike. Medije, pa tako i (dokumentarni) film, zato treba promatrati kao dio šireg organizacijskog konteksta unutar kojeg se oni razvijaju (Balčytienė, Juraitė, 2009:35).

Jugoistočna Europa karakteristična je po medijskoj strukturi, koja se kroz vrijeme mijenjala paralelno s promjenama u političkom životu, a kulturni sektor u ovom je dijelu svijeta u nezavidnoj poziciji već najmanje par desetljeća. “Načela promicanja identiteta i različitosti, podržavanja kreativnosti i sudjelovanja u kulturnom životu postavljeni su 1990. kao dio proglašanih ciljeva kulturne politike u Hrvatskoj” (Švob-Đokić i sur., 2011:5) te se i danas nalaze u njezinoj osnovi. Međutim, u Hrvatskoj “kreativne industrije ne postoje kao posebno polje u nacionalnoj kulturnoj politici” (Primorac, 2007:19), što otežava definiranje određenih aktera, pojmova i politika unutar sektora.

2.1. Proizvodnja u audiovizualnoj industriji

Kinematografiju čine “tri osnovne djelatnosti: proizvodnja, distribucija (promet filmovima) i prikazivalaštvo – tzv. trojna podjela kinematografije” (www.enciklopedija.hr, 2020). Pojam produkcije ključan je za ovaj rad jer se odnosi na poslove vezane uz stvaranje filmova, a uključuje producente i autore filmova. Ipak, jednako je važna i distribucija, koja podrazumijeva trgovinu filmovima, dakle prodaju prikazivačima.

Deklaracijom koja je potpisana u Cannesu 2003. godine, države članice EU su se čvrsto obvezale na promicanje vlastitih kreativnih industrija, i to pokretanjem fondova za pružanje potpora i utvrđivanjem mehanizama za podršku tim industrijama (Lange, 2004:15). “Dok se u Europi godišnje proizvede dvostruko više filmova nego u SAD-u, trenutni tržišni udio europskih filmova u Europi obično iznosi 20 do 30 posto” (Poort i sur., 2019). Upravo ta dominacija američke produkcije europskim tržištem, koja traje još od kraja Prvog svjetskog rata, uz ekonomsku slabost europskih proizvođača, glavni je razlog činjenici da su filmski i audiovizualni sektor nerijetko (bili) u fokusu europskih javnih politika (Lange, 2004:15).

Takozvane “industrije ekrana”, uključujući filmsku i televizijsku, u medijskom sektoru poznate su kao najmoćnije kada je riječ o utjecajima na publiku (Curtin, cit. prema Curran, Hesmondhalgh 2010:187). Kada je riječ o Hrvatskoj, rezultati analize gledanosti televizijskih programa Agencije za elektroničke medije pokazuju da mlade ljude najviše zanimaju glazbeni i filmski programski sadržaji (Švob-Đkić i sur., 2011). Dakle, audiovizualna industrija može biti važan pokretač ekonomskog rasta, no i pokretač društvenih promjena.

Film možemo definirati kao “kulturni i medijski proizvod koji nastaje iz kolektivnoga pokušaja i uz određenu cijenu proizvodnje” (Šakić, 2014: 311) te je on kao takav podložan (ili ovisan o) određenim kulturnim i medijskim politikama. Proizvodnja u kreativnim industrijama, pa tako i audiovizualnoj industriji, podložna je i principu “*nobody knows*”, koji uvodi Richard Caves, navodeći kako je potražnja neizvjesna prije same proizvodnje te ju je čak i u fazi gotovog proizvoda katkad teško procijeniti (Poort i sur., 2019:14-15). Kada se uzme u obzir da je očekivana dobit od “medijskog proizvoda” gotovo uvijek nemjerljiva, postaje jasno zašto filmska industrija uvelike ovisi o raznim oblicima financiranja “unaprijed”.

“Unaprijed potrebna visoka ulaganja za proizvodnju filma i velika prethodna neizvjesnost o komercijalnom uspjehu temeljni su izazov financiranja filmova. Pokazatelji kvalitete poput recenzija, preporuka i nagrada na festivalima nisu dostupni dok ne nastanu troškovi produkcije.” (Poort i sur., 2019:13)

Kada je cijela Europa u pitanju, “filmski sektor ovisan je o državnoj potpori – bilo na subnacionalnoj, nacionalnoj ili supranacionalnoj razini” (Murschetz i sur., 2018:6) te se oslanja ponajviše na nacionalne vlade i javne medijske servise kada je riječ o financiranju (Murschetz i sur., 2018:13). Za pružanje (izravnih) potpora zaduženo je tijelo za financiranje (eng. *funding*

body), koje se definira kao “pravna osoba odgovorna za pružanje javne potpore filmskim ili audiovizualnim projektima” (Poort i sur., 2019:20), a može biti državno tijelo (npr. HAVC) ili neovisna agencija (Poort i sur., 2019:20). Osim na administrativnoj razini, tijela zadužena za pružanje potpora razlikuju se po tipu projekata koje financiraju kao i po tipu aktivnosti za koje pružaju potpore – primjerice, potpora za određenu fazu razvoja projekta ili određeni dio vrijednosnog lanca filmske proizvodnje, primjerice za razvoj scenarija ili produkciju, ali i za distribuciju i/ili promociju nakon završetka projekta (Poort i sur., 2019:20).

Osim tijela za financiranje, potpore za audiovizualne proizvođače nude i pružatelji audiovizualnih medijskih usluga (npr. javna televizija), koji u nekim državama Europe imaju obavezu – propisanu “zakonom ili ugovorom o javnim uslugama između države i javnog radiotelevizijskog servisa” (Poort i sur., 2019:23) – ulagati u filmsku industriju. Tako se, primjerice, Ugovorom između Vlade i HRT-a definiraju programske obveze javnog radiotelevizijskog servisa, pa između ostaloga i one koje se tiču audiovizualne proizvodnje, npr.:

“HRT je dužan osigurati da europska djela čine većinski udio njegovog godišnjeg vremena objavljivanja”, “HRT je dužan najmanje 40 posto djela iz stavka 1. ovoga članka emitirati izvorno na hrvatskom jeziku na svakom općem televizijskom programskom kanalu HRT-a”, a “najmanje 15 posto svojeg godišnjeg programskog proračuna HRT je dužan osigurati za nabavu europskih djela neovisnih proizvođača, od čega polovina tih sredstava mora biti namijenjena za djela proizvedena izvorno na hrvatskom jeziku.” (prema čl. 10. i 11. Zakona o Hrvatskoj radioteleviziji)

Pierre Bourdieu, govoreći o konceptu polja, ističe kako je svako polje, pa tako i polje kulturne proizvodnje, više ili manje konstituirano vezom između dva potpolja (Hesmondhalgh, 2006:214). Prema tome, polje audiovizualne proizvodnje određuje odnos između neovisne audiovizualne proizvodnje i masovne audiovizualne (televizijske) proizvodnje.

“Najtradicionalnija vrsta politike koja utječe na financiranje filmske i audiovizualne produkcije odnosi se na regulatornu i financijsku strukturu televizije” (Lange, 2004:19).

Priroda mehanizama financiranja televizijskog servisa određuje njezine programske poticaje (Fairbairn u Peacock, 2004:61). Medijske politike, dakle, isprepletene su s kulturnima kada se

govori o utjecaju na audiovizualnu industriju. Poticanje kulturne različitosti i medijskog pluralizma je ono što “opravdava legitimitet javne potpore kulturnim industrijama” (Lange, 2008:67), što treba uzeti u obzir kao svojevrsne “krovne vrijednosti” kojima se oni koji donose odluke trebaju voditi pri odlučivanju o kreativnoj (audiovizualnoj) proizvodnji.

2.2. Pristupi kulturnim i medijskim politikama

Medijske politike, pa tako i kulturne, ovise o karakteristikama tržišta i načinima proizvodnje. Tržišta s malim opsegom proizvodnje, poput onih u državama jugoistočne Europe, često ovise o državi kada je riječ o financiranju (Primorac, 2005:21).

“Filmska ekipna proizvodnja, s rastuće složenim tehnološkim procesom i s rastom zahtjevnosti recepcijskih standarda, prilično je skupa, i tek veće 'potrošačko' tržište i razmjerno postojan uspjeh na njemu može donijeti viška prihoda nužna za daljnje ulaganje, za dugoročnije samoodržavanje proizvodnje. To nije bio slučaj s Hrvatskom.” (Turković, Majcen, 2003)

Hrvatsko kinematografsko tržište spada u skupinu malih europskih tržišta (Šakić, 2014:333), što mu onemogućuje velike produkcije i velika ulaganja u daljnje širenje. Zbog nedostatka učinkovitih modela za financiranje proizvodnje, u zemljama jugoistočne Europe sve se više (igranih i dokumentarnih) filmova proizvodi u koprodukcijama (Primorac, 2004:9), i to “s Bosnom i Hercegovinom, Srbijom i Slovenijom, zemljama zajedničke kulturne i povijesne pozadine na čije gledatelje hrvatski film može računati” (Šakić, 2014:333).

U jugoistočnoj Europi, nestankom državnih lanaca kinematografije i kulturnih centara devedesetih godina, distribucija filmova postaje osnovni problem industrije (Primorac, 2007:23). Zajedno s problemom distribucije, javlja se i “problem publike”. Budući da kanala za distribuciju domaćih filmova ima malo, ili barem manje nego prije, autori filmova često niti ne uzimaju u obzir publike i njihove interese (Primorac, 2007:24). Fenomen “nevidljivih publika” nije nepoznanica u informacijskom društvu – one su fragmentirane, sveprisutne te ih je teško odrediti (Nightingale, 2013:228-230). Dakle, dok publika ne uspijeva “doći do filmova” zbog problema distribucije, filmovi ne uspijevaju “doći do publike”, u smislu da su njezini interesi autorima teško dostupni.

Uoči analize odnosa javne televizije prema neovisnoj audiovizualnoj (dokumentarnoj) proizvodnji, važno je, osim kulturnih, spomenuti i medijske politike koje često oblikuju mehanizme odlučivanja o audiovizualnoj produkciji i distribuciji. Budući da je audiovizualni sektor u velikoj mjeri ovisan o (HAVC-ovim) javnim natjecanjima za potpore, najveći strukturni problemi u filmskoj industriji tiču se problema financiranja (Primorac, 2007:27). S druge strane, dva osnovna problema koja se pojavljuju pri kreiranju hrvatskih medijskih politika su (kao posljedica prelaska društva iz socijalističkog u kapitalističko) “nedovoljno artikulirana javna komunikacija i angažiranost civilnog društva u kreiranju medijske politike” (Zgrabljic Rotar, 2003:60-61) te “balansiranje između privatnog i javnog interesa, između zakona tržišta i prirode masovnih medija koji nisu (samo) ekonomska nego i kulturna, civilizacijska kategorija” (Zgrabljic Rotar, 2003:60-61).

“Medijski proizvodi (uključujući i televizijsku produkciju) imaju više od informativne ili zabavne funkcije. Oni prenose socijalna uvjerenja oko kojih se društva slažu.” (Balčytienė, Juraitė, 2009:38).

Europska praksa kada je riječ o kreiranju medijskih politika je poticanje medijskog pluralizma i različitosti (Murchetz i sur., 2018:12). Ipak, nerijetko različiti vanjski i unutarnji faktori utječu na načine provođenja tih politika. *Gatekeeping* je jedan od oblika utjecaja na uređivačku i medijsku politiku – odluka o (ne)emitiranju određenog sadržaja, čak i ako je argumentirana i sukladna kriterijima, govori puno o instituciji koja je provodi te sukobima interesa koji su eventualno prisutni (Bullert, 1997:5). Iz medijskih okvira unutar kojih se (audiovizualni) sadržaj predstavlja, moguće je iščitati širi kontekst medijske politike, iz razloga što rutinske odluke o sadržaju i programu proizlaze iz određenih procesa, normi, stavova i uvjerenja, a odvijaju se unutar određenog društveno-političkog konteksta. Opis procesa odlučivanja o produkciji audiovizualnog sadržaja zato mora uključivati analizu: ideološkog konteksta, rada pojedinih institucija, razine političke aktivnosti, mehanizama u procesima donošenja odluka i proizvoda koje određena politika potiče (Murchetz i sur, 2018:24).

“Hrvatska medijska politika definira medijski pluralizam u odnosu na medijsku strukturu i medijski sadržaj” (Peruško, 2013:214), gdje se pluralizam potiče između ostalog državnim potporama za proizvodnju i emitiranjem raznih društveno korisnih sadržaja na javnoj televiziji (Peruško, 2013:214). Međutim, u Hrvatskoj još uvijek “interesi političkih stranaka utječu na

odjelju licenci za radio i televiziju” (Winland, 2000:35) te općenito govoreći “nije ostvarena emancipacija medija od politike i državne vlasti” (Zgrabljic Rotar, 2003:63). HTV je do kraja devedesetih “bio u službi vladajuće stranke” (Šalković, 2000:26), a danas članove Programskog vijeća bira Hrvatski sabor. “Takav način reguliranja medija kojim se formiraju različiti odbori, vijeća ili uprave koje čine samo članovi Parlamenta ili Vlade naziva re-nacionalizacijom i preslikavanjem strategije bivših socijalističkih režima” (Zgrabljic Rotar, 2003:65).

3. Teorijski okvir: Dokumentarni film

Dokumentarni film jedini je filmski rod koji “može u punoj mjeri lagati ili govoriti istinu u odnosu na izvanfilmski svijet” (Gilić, 2007:15), jer podrazumijeva određenu razinu vjerodostojnosti (prikaza), za razliku od, primjerice, igranog filma – taj filmski rod podrazumijeva da gledatelj zna da je sadržaj izmišljen i da se radi o fikciji. Ipak, važno je napomenuti da, premda govori o stvarnosti, “dokumentarni joj film ne pripada više od ostalih filmskih rodova – on samo uspostavlja drugačiji odnos sa stvarnošću” (Gilić, 2007:21).

Jedna od funkcija dokumentarnog filma je reprezentacija interesa pojedinaca i grupa, te autori filmova “često zauzimaju ulogu predstavnika javnosti” (Nichols, 2017:3). Nerijetko se dokumentarni film spominje u kontekstu političkog ili aktivističkog djelovanja i značaja za društvo. Primjerice, Nichols (2016) tvrdi da se dokumentarizam pojavljuje 20-ih i 30-ih godina u trenutku kada film već služi kao sredstvo za osnaživanje nacionalne svijesti i identiteta te da je dokumentarni film od samih njegovih početaka neka vrsta propagandnog sredstva. Dokumentarni filmovi od njihove prve pojave bili su smatrani “poveznicom sa širim zemaljskim i civilizacijskim okruženjem, čimbenikom razrade globalnog povezivanja, internacionalne komunikacijske integracije” (Turković, 2008:11). Ipak, “autor-redatelj nije dužan govoriti u ime zajednice, nego to čini samo ukoliko je to njegov ili njezin autorski odabir” (Šakić, 2014:333).

Film možemo, zajedno s radijem i televizijom, svrstati u medije masovnih komunikacija, koje karakterizira funkcija “malog modela svemira u kojem se sadržava ukupan okolni svijet” (Turković, 2011:17). Dokumentarni film u svojim izražajnim sredstvima puno “posuđuje” od

novinarstva. Međutim, dok novinarstvo mora težiti nepristranom izvještavanju s osnovnim ciljem prijenosa informacije ili vijesti, dokumentarni film je kroz povijest često služio kao sredstvo za prijenos određenih stavova (autora), s ciljem preusmjeravanja javnog mišljenja u određenom smjeru (što se često naziva propagandnom funkcijom dokumentarizma) – takvo je stajalište zastupao, primjerice, ruski redatelj Dziga Vertov 1920-ih godina (Hicks, 2007: 7-9).

Jedno desetljeće kasnije, vlasti u Rusiji, Njemačkoj i mnogim drugim zemljama svijeta ”prepoznaju dokumentarni film kao sredstvo za informiranje javnosti, širenje propagande i ratno huškanje” (Car, 2012:26). Istovremeno, razvija se britanski nezavisni film koji je sadržajno i tematski društveno-angažiran (Car, 2012:26). Najpoznatiji predstavnik i pionir te dokumentarističke škole John Grierson definira dokumentarizam kao “kreativni tretman aktualnosti” (Nichols, 2017:17). Iz njegovih zapisa, prepoznaju se četiri principa poimanja dokumentarnog filma; dokumentarni film kao sredstvo edukacije, dokumentarni film kao nacionalna odgovornost, organizacija utemeljena na principu javnih usluga te otvorenost za estetsku inovaciju (Sorensen, 2009:75-76). Grierson se zalagao za javno financiranje filma u svrhu odgoja i obrazovanja javnosti, ne smatrajući film manje važnim medijem od radija (Sorensen, 2009:75) kada je riječ o konstruiranju nacionalne kulture (Colls, Dodd, 1985:21).

3.1. Dokumentarni film u Hrvatskoj

O dugovječnosti hrvatske dokumentarističke tradicije svjedoči činjenica da su prvi dokumentaristi djelovali na ovom području već 1890-ih (Turković, 2008:1), a već u prvoj polovici prošloga stoljeća (cjelokupna) hrvatska kinematografija bila je “formirano specijalističko profesionalno područje, s profesionaliziranim kadrovima – u proizvodnji, prikazivanju i distribuciji, kao i u kulturnoj promociji” (Turković, Majcen, 2003).

Ranije spomenuta propagandna funkcija filma bila je “uzrok nastanka hrvatske kinematografije, i to kao državne kinematografije” (Šakić, 2014: 311). Državna ili nacionalna kinematografija bila je (jedini) proizvodni model kojim se mala hrvatska nacija mogla poslužiti sredinom 20. stoljeća, kada je bivša država kao ideološki aparat izdvajala za promociju nacionalne kulture (Gilić, 2007:311-315). Liberalizacijom tržišta i napuštanjem samoupravne ekonomije, jugoslavenska kinematografija bilježi svoje prve korake ka decentralizaciji, postavši najprije producentska, a zatim (hrvatska) autorska kinematografija (Gilić, 2007:311-315), kako se klasificira i danas.

Nakon osamostaljenja Republike Hrvatske godine, film nastavlja “živjeti” od državnih subvencija (sada novoosnovanog Ministarstva kulture), no već u drugoj polovici devedesetih godina dokumentarni film biva uklonjen iz sustava za financiranje radi stava da je “dokumentarizam posve televizijska stvar, nešto što je posve 'preuzela' televizijska proizvodnja” (Turković, 2008:2-3). Tijekom politički burnih godina koje slijede, kreativni dokumentarni film ne dobiva potporu države, a televizijska produkcija prevladava nad “nestabilnom” neovisnom proizvodnjom (Pavičić, 2003, cit. prema Car, 2012:28).

Redatelj i osnivač filmskog festivala *ZagrebDox* Nenad Puhovski objasnio je to u intervjuu za Kulturpunkt: “Do 2000. godine imali smo blokadu dokumentarnog filma jer je jedna ideja, jedan stav i jedna osoba kontrolirala HTV i Ministarstvo s tezom da Ministarstvo ne treba financirati dokumentarni film već to treba činiti televizija, naravno zato jer je kontrola televizije bila lakša.” (Mrakovčić, 2016)

Međutim, nakon izmjene vladajuće stranke 2002., ponovno su uvedene obavezne subvencije za dokumentarni film (Turković, 2008:2-3). Na pragu novog stoljeća, dolazi do porasta proizvodnje nezavisnog dokumentarnog filma – koji je “socijalno osjetljiv i društveno angažiran” (Car, 2012:28).

Krajem srpnja 2007., u Saboru Republike Hrvatske je proglašen Zakon o audiovizualnim djelatnostima (Turković, 2008:3). Njime je ustanovljen “novi sustav financiranja audiovizualnih aktivnosti, gdje će se osigurati sredstva iz državnog proračuna, kao i od godišnjeg bruto prihoda ostvarenog od obavljanja audiovizualnih aktivnosti od strane Hrvatske televizije televizijskih kuća na nacionalnoj i regionalnoj razini” (Švob-Đokić i sur., 2011:28). Osim što je otkupljivala filmove, nacionalna, odnosno javna televizija je nerijetko i sudjelovala u proizvodnji kao produkcijska kuća (Turković, 2008:6).

Danas, dokumentarne filmove u Hrvatskoj prikazuju “specijalizirana kina i prikazivački (filmski, multimedijski i kulturni) centri te kinoklubovi” (Turković, 2008:6), no za to je zadužen i javni televizijski servis. Međutim, HRT kao javna televizija “često je bila vrlo neujednačena u pogledu otkupa kinematografski proizvedenih dokumentaraca” (Turković, 2008:6).

4. Teorijski okvir: Javni interes

Prije definiranja javnog interesa, najprije treba definirati javnost, neovisno o tome radi li se o generalnoj definiciji njezinih interesa ili o poimanju istih unutar javne institucije. Prema Roller (2014:147) dva su pristupa javnosti – tržišni i pristup javne sfere – prvi vidi publike kao potrošače, dok drugi vidi javnost kao građane unutar javne sfere u kojoj postoji sloboda izbora, odnosno pluralizam. Koncentracija (vlasništva, sadržaja, publike ili uređivanja medijskog programa) je pojam suprotan pluralizmu (Roller, 2014:147) te ukazuje na manjak demokratske kulture u medijima. Kroz pluralizam medija, ostvaruju se ljudska prava kao što su pravo na informiranje i pravo na slobodu izražavanja, koje uključuje pravo na dobivanje nepristrane informacije (Kuharić, 2012:6).

Mediji (uključujući javne i komercijalne) i zaposlenici u medijima svoje stavove djelomično oblikuju i iznose u odnosu na njihovu percepciju “javnosti”, odnosno publike kojoj se obraćaju. O njihovom poimanju javnosti ovisi i kako se definira javni interes unutar (medijske) organizacije. Doduše, praksa pokazuje da su strategije za određivanje “prosječnog” gledatelja, slušatelja ili čitatelja, odnosno prosječnog “građanina” u demokraciji, nerijetko tek rutinske odluke unutar redakcije (Coleman, Ross, 2010:46), kojima se ne posvećuje velika pažnja.

Za tržišni model pristupa javnosti – na kojem Europska Unija (EU) temelji svoje javne politike – karakteristično je da se reguliraju pojedine kategorije medijskog pluralizma, primjerice “za kulturnu raznolikost osiguravanje minimuma europskih audiovizualnih djela u programima televizijskih nakladnika” (Roller, 2014:148). Međutim, i za taj je model “javni interes” i više nego relevantan pojam te on ne isključuje društveni i kulturalni pristup medijskom pluralizmu (Roller, 2014:149).

4.1. Važnost definiranja javnog interesa

Govoreći o politikama u (neo)liberalnoj demokraciji, Leys (2001) ističe da sve javne institucije (ne samo u audiovizualnom sektoru, već i u zdravstvu, školstvu i sl.) imaju zadaću djelovati u službi građana i njihovih interesa. Međutim, budući da se taj političko-ekonomski sustav temelji na slobodnom tržištu, zakon ponude i potražnje nerijetko utječe na oblikovanje javnih politika (Leys, 2001:212-213). Kada je riječ o javnom televizijskom servisu, takva marketizacija javnog sektora često rezultira isticanjem (važnosti) zabavne funkcije medija nad

onom informativnom, odnosno društveno-korisnom – koja bi trebala voditi zadovoljenju javnog interesa (Leys, 2001:212-213). Slično tome, Peruško (2009:7) navodi da je javni interes liberalnog pluralizma, sada zamijenio neoliberalni ‘interes javnosti’, što znači da je stajalište – da medije i njihovo djelovanje treba regulirati propisima i politikama – zamijenilo stajalište da programski sadržaj treba određivati nevidljiva ruka tržišta.

“Mediji koji su prvenstveno okrenuti ciljevima od javnog interesa (...) svoju društvenu ulogu mogu vršiti samo ukoliko su nezavisni od kapitala i političkog utjecaja” (Kuharić, 2012:6).

Medijski pluralizam i raznolikost u kontekstu javnog interesa su “preduvjet za ispunjenje uloge medija u demokraciji, javnoj raspravi i sudjelovanju građana” (Peruško, 2009:9). McQuail (1994:172, prema Zgrabljčić-Rotar, 2003:62) iznosi pet odlika javnih medija: “(1) univerzalnost, što znači da su javni mediji dostupni i služe svima, budući ih (2) financiraju svi građani (...) (3) kontrolira ih javnost (a ne više država, što je odlika državnih medija) što znači da su politički neutralni (...) (4) što posebice znači da ne zanemaruju manje aktivne ili ekonomski manje važne društvene grupe i manjine (nacionalne skupine, djecu, invalide, umirovljenike); (5) javni mediji teže kvaliteti i nastoje zadovoljiti sve potrebe različitih grupa građana – kulturne, znanstvene, zabavne i ostale”.

“Očekivanja od medijskog djelovanja u javnom interesu su, na neki način, povezana s doprinosom medija razvoju demokratske javne sfere. U tom smislu, uloga medija najjasnije se vidi u izvornom smislu njihovog doprinosa demokratskoj proceduri i demokratskoj kulturi. Javni interes u vezi s ovom političkom ulogom medija uključuje specifikaciju namjeravanog kolektivnog korisnika – javnosti.”(Peruško, 2009:7)

Prema Car (2012), javni medijski servis je socijalni kapital i javno dobro, jer mu je “svrha kreirati sadržaj koji je od javnog interesa i koji doprinosi razvoju na svim razinama u složenim procesima funkcioniranja zajednice i društva” (Car, 2012:5). Ono što Pierre Bourdieu naziva “socijalni kapital” – u ovom slučaju sadržaj javnog medijskog servisa – posljedica je isprepletenosti mreže odnosa između pojedinaca i grupa unutar društva (Car, 2012:5).

UNESCO na sljedeći način definira javni servis: “Javni servis stvoren je za javnost, javno je financiran i javnost ga nadzire. On nije niti komercijalan niti državan, slobodan je od

političkoga upletanja i od pritiska komercijalnih sila. Javni servis informira, obrazuje, ali i zabavlja slušatelje i gledatelje. Tek uz osiguran pluralizam, programsku raznolikost, uredničku neovisnost, primjereno financiranje, odgovornost i transparentnost, javni servis može služiti kao temelj demokracije.” (Kuharić, 2012:10)

Pri usporedbi medijskih sustava, Hallin i Mancini (prema Curran, 2009:170-171) izdvajaju četiri dimenzije analize: medijska tržišta, politički paralelizam, novinarski profesionalizam i ulogu države. Isti autori iznose osnovne značajke četiri modela medijskih sustava, gdje se unutar polariziranog pluralističkog (mediteranskog), prepoznaju karakteristike hrvatskog medijskog sustava – u kojem zaostaje razvoj masovnih medija te je razina profesionalizma u novinarstvu slaba, dok su politički paralelizam i uloga države na visokoj razini (Peruško, 2012, prema Peruško, 2013:205).

I na primjeru hrvatskog medijskog sustava, vidljiv je utjecaj europskih politika i demokratskih reformi u drugom desetljeću 21. stoljeća – s jedne strane, u sustav su uvedene regulative i propisi koji pridonose generalnoj slici, no s druge strane, pritisci tržišta utjecali su na veću ovisnost medija o komercijalnim interesima (Švob-Đokić i sur., 2011:14). Početkom devedesetih godina, reformom hrvatske medijske politike, usvaja se pluralistička paradigma, kojom se inzistira na pluralizmu, medijskim slobodama i tržišnom natjecanju (Peruško, Čulek, 1999, prema Peruško, 2013:205). Ipak, “poteškoće s (re)definiranjem javne uloge medija i određivanjem javnog interesa očito imaju negativne učinke na demokratske prakse u Hrvatskoj” (Švob-Đokić i sur., 2011:10). Iz tog razloga, prioriteti današnje medijske politike uključuju bolje upravljanje javnim uslugama, veću funkcionalnost u regulaciji tržišta te bolji nadzor nad provedbama zakona (Švob-Đokić i sur., 2011:43).

4.2. Načini definiranja javnog interesa

Javni interes definira se na različite načine, a najčešće “u smislu zajedničkog interesa, javnog značaja ili općeg dobra” (Peruško, 2009:7). Prema Car (2012:5), sadržaji od javnog interesa su oni “koji građankama i građanima pomažu da budu pravovremeno informirani o svim važnim društvenim, političkim, ekonomskim i inim pitanjima u zemlji i svijetu; koji promoviraju obrazovanje, znanost, kulturu i umjetnost, odnosno znanje u njegovim najširim dosezima; koji promiču poštivanje ljudskih prava, potiču pluralizam i pritom ističu raznolikost”.

Programski sadržaj od javnog interesa čine “društveno-korisni” sadržaji i programi – vijesti, informativni i edukativni program, *current affairs* i dokumentarni filmovi (Peruško, 2009:8). U kontekstu medija, javni interes može se definirati kao “kompleks navodnih informativnih, kulturnih i društvenih koristi šireg društva, koje nadilaze neposredne, posebne i pojedinačne interese onih koji sudjeluju u javnoj komunikaciji, bilo kao pošiljatelji ili primatelji” (McQuail (1992:3) prema Peruško 2009:7).

Peruško (2009) analizira javni interes s obzirom na tri dimenzije teorijskog modela javnog interesa – sadržaj, publike i društvene ciljeve – gdje prvo podrazumijeva raznovrsnost i društveno-koristan sadržaj, zatim navodi građane i manjinske skupine te na kraju informiranje, u svrhu doprinosa demokraciji.

U Zakonu za elektroničke medije, javni interes definira se na dva načina: prvo, kao interes Republike Hrvatske i drugo, kao očekivani programski sadržaj, gdje se pronalaze sve tri ranije spomenute dimenzije javnog interesa – sadržaj (istinit), publike (kulturološki raznovrsne) i društveni ciljevi usmjereni ka slobodnom toku informacija među svim građanima koji imaju jednaka prava na obrazovanje i zabavu (Peruško, 2009:14).

5. Model javne televizije u liberalnoj demokraciji

Model javne televizije (MJT) formiran je početkom dvadesetog stoljeća, kada je bio “namijenjen zadovoljenju interesa cjelokupne publike” (Šalković, 2000:20). Ideja iza MJT-a bila je objedinjenje različitih dijelova zajednice temeljeno na objektivnosti, nepristranosti i pravednosti (Šalković, 2000:20). Za razliku od modela komercijalne televizije, “model javne, neovisne i pluralističke televizije temelji se na shvaćanju televizije kao javne usluge koja se financira posredovanjem države“ (Popović, 2004:17).

“Hrvatska radiotelevizija dio je europske kulturne stečevine javnih medijskih servisa osnovanih da bi služili društvu, stvarali javno dobro i bili jamac razvoja demokratskog društva.” (prema čl. 8. Ugovora između Vlade RH i HRT-a)

Dvije osnovne zadaće javne televizije u liberalnoj demokraciji su podupirati i osnaživati demokratski sustav te javnosti služiti kao izvor točnih vijesti i kao forum za raspravu o

relevantnim temama (Popović, 2004:17). Javnost bi se trebala moći pouzdati u javni televizijski servis. “U značajnom broju država zapadne Europe javne televizije još uvijek drže dominaciju što se tiče publike” (Roller, 2014:156), no u istočnoj i srednjoj Europi situacija je drugačija – tamo su komercijalne televizije već prije nekoliko desetljeća počele prestizati javne servise (Roller, 2014:156) po broju gledatelja. Primjerice, kada je riječ o HRT-u, sve do 2009. se postupno smanjivala “njegova dominacija glede brojnosti gledatelja” (Peruško et al., 2011: 65), a od 2010. dominaciju u gledanosti preuzele su privatne komercijalne televizije.” (Roller, 2014: 152). Međutim, HRT svejedno je televizija koja, kada je riječ o društveno korisnim sadržajima, ostvaruje najveću gledanost. Ipak, razlog tome je i to što komercijalne televizije ne emitiraju (i nemaju obavezu emitirati) veliki postotak sadržaja od javnog interesa.

U analizi gledanosti hrvatskih televizijskih programa, Roller (2014:165) navodi kako “javni servis i dalje drži većinu publike programa od javnog interesa” (Roller, 2014: 165), koji je sastavljen od informativnih i edukativnih sadržaja. Takvi informativni i edukativni programski sadržaji mogu obuhvaćati i dokumentarni film. Javni televizijski servisi u Europi pa tako i HRT, obavezni su, između ostaloga, osigurati javnosti informiranje o domaćoj i europskoj audiovizualnoj proizvodnji.

“Televizija u Hrvatskoj i dalje je lider na tržištu u svakom pogledu. Televizija je još uvijek medij s kojim Hrvati provode najviše vremena.” (Peruško, 2009:10)

“Preobrazba HTV-a iz državne televizije u javnu nije mogla početi istodobno s proglašenjem neovisnosti Republike Hrvatske” (Popović, 2004:18), pa ona započinje tek 2000. godine, nakon pobjede oporbene lijeve stranke na općim parlamentarnim izborima (Šalković, 2000:29). HRT ni danas nije “idealni tip” MJT-a, koji bi trebao biti politički neovisan, budući da devet članova Programskog Vijeća, “čiji je zadatak zastupati i štiti interes javnosti provođenjem nadzora i unapređenjem programa” (Popović, 2004:17) bira i razrješuje Hrvatski Sabor. Programsko vijeće HRT-a tijelo je zaduženo za promociju javnog interesa (Peruško, 2013:211) u ime hrvatske javne televizije.

“Programsko vijeće HRT-a zastupa i štiti interes javnosti provođenjem nadzora programa i unapređenjem radijskog i audiovizualnog programa te drugih audio i audiovizualnih te multimedijских usluga.“

(izvor: <https://www.hrt.hr/organizacija/programsko-vijece/>)

Što se tiče načina financiranja, javna televizija u Hrvatskoj je “s jedne strane (...) financirana od strane građana RH za djelatnost pružanja javnih radiodifuzijskih usluga određenih zakonom na temelju mjesečne pristojbe, dok se s druge strane financira od komercijalne djelatnosti” (Kuharić, 2012:10). HRT ima status javnog televizijskog servisa, no s jedne strane program određuju komercijalni interesi, a s druge bivši model državne televizije. Kada je riječ o javnom interesu, javni servis bi trebao omogućavati svojim gledateljima, odnosno javnosti, one stvari ili sadržaje koje “iz nekog razloga nije moguće dobiti na tržištu” (Booth, prema Peacock, 2004:19), a ne promovirati one interese “za koje čuvari javnog interesa misle da su interesi javnosti” (Booth, prema Peacock, 2004:19).

“HTV nikada nije djelovao kao autonomna cjelina.” (Šalković, 2000:31)

“Povijesno-sociološki elementi kao što su socijalističko okruženje u kojem je HTV započeo s djelovanjem, rat, socijalno raslojavanje teška ekonomska situacija, nerazvijenost demokratske svijesti i kritičkog načina razmišljanja” (Šalković,2000:31) neki su od elemenata koji su utjecali na oblikovanje onoga što danas čini hrvatski javni televizijski servis.

Dok se film više povezuje s komercijalnim interesima televizija je češće promatrana kao medij društvenog statusa koji se povezuje s javnim interesom (Hill, Kawashima, 2016: 669). Ipak, na primjeru BBC-a, javnog servisa na kojem je temeljen MJT, vidljivo je kako film, pogotovo dokumentarni, može biti dio programa od javnog interesa, a ujedno i donositi profit. Naime, ta televizija “ostvaruje 90% prihoda prihodima od pretplate, a ostalo od prodaje svojih izvrsnih, ponajprije dokumentarnih emisija” (Popović, 2004:21).

6. Istraživanje – cilj i metoda

U području kulturnih i medijskih politika, postoje mehanizmi kojima se potiče audiovizualna proizvodnja, koju čini i neovisna dokumentarna produkcija. Cilj mi je razumjeti te mehanizme, odnosno procese odlučivanja o financiranju unutar neovisnog audiovizualnog sektora – o proizvodnji i distribuciji dokumentarnog filma. Problem ovog kvalitativnog istraživanja je utvrđivanje kriterija koje dokumentarni film treba zadovoljiti da bi bio ocijenjen kao sadržaj od javnog interesa ili javne vrijednosti, odnosno kao “društveno koristan”.

U dokumentu HRT-a iz 2017. godine naslovljenom Opći uvjeti poslovanja Hrvatske radiotelevizije o mjerilima i postupku odabira programa, u čl. 10. su definirani kriteriji o kojima će Povjerenstvo voditi računa razmatrajući filmove neovisnih proizvođača. To su: “originalnost ideje”, “kvaliteta scenarija, sinopsisa”, “reference neovisnog proizvođača”, “cijena ponude”, “univerzalnost teme”, “relevantnost”, “inovativni pristup”, “potencijal ostvarivanja prihoda” i “javna vrijednost odnosno doprinos projekta javnom interesu kako je utvrđeno odredbama Ugovora između Vlade RH i HRT-a”.

Posljednja stavka, koja se tiče javnog interesa, ključna je za istraživanje zato što je navodno dodatno određena dokumentom iz 2018. godine. Ugovor između Vlade i HRT-a za razdoblje od 1. siječnja 2018. do 31. prosinca 2022. ne sadrži točnu definiciju pojma “javna vrijednost”, no javnost se spominje više puta. Primjerice, Ugovorom su definirane temeljne vrijednosti HRT-a, od kojih je jedna odgovornost prema javnosti. Definirana su i načela javnog servisa, od kojih je jedno “nacionalne i opće vrijednosti”. U tekstu opisa toga načela stoji: “Cijenimo bogatstvo i raznolikost nacionalnog i regionalnog kulturnog naslijeđa, te ga predstavljamo javnosti čuvajući njegov izvorni smisao i vrijednost”. Definira se i pojam “dokumentarni sadržaj” kao “format programskog sadržaja koji se bavi određenom temom, temelji se na stvarnim činjenicama i događajima uz opisne i interpretativne komentare koji pružaju dubinsku kritičku analizu ili određeno gledište; mogu sadržavati ilustracije, intervjuje, izjave, fotografski ili fonografski materijal i drugu audio, audiovizualnu i multimedijску dokumentaciju; uključuje igrano-dokumentarne sadržaje; isključuje *reality* sadržaje”. Dokumentarni programski sadržaji određeni su u članku 42. kao oni koji “dokumentiraju događaje, osobe i fenomene važne općoj javnosti i društvenoj zajednici, sadašnju socijalnu, političku, kulturnu, znanstvenu, umjetničku, športsku i obrazovnu scenu u Hrvatskoj i drugdje”.

Zaključno, kada se može reći da dokumentarni projekt doprinosi javnom interesu? Što javnost očekuje, a što dobiva od javnih institucija kada je riječ o dokumentarnom programu? Cilj je ovim istraživanjem utvrditi koliko su transparentni procesi odlučivanja o financiranju dokumentarnog filma na razini javnih institucija te zaključiti koji preduvjeti trebaju biti ostvareni da bi se iz proračuna izdvojila sredstva za proizvodnju ili otkup pojedinog audiovizualnog djela. Važno je utvrditi koje kriterije javni televizijski servis uzima u obzir prilikom donošenja odluka o tome koji će se dokumentarni filmovi emitirati, s obzirom na

njihovu javnu vrijednost. Također, zanima me koje kriterije tijelo za financiranje (HAVC) uzima u obzir pri odlučivanju te kako te dvije organizacije međusobno surađuju. Jedno je od pitanja i kako sami autori filmova percipiraju svoj položaj u lancu proizvodnje – na koji način razmišljaju o dokumentarnom filmu, a kako o javnosti i javnom interesu.

U istraživanju koristim metodu studije slučaja jer ona dopušta istraživanje utjecaja (raznih faktora, primjerice društvenih, političkih ili ekonomskih) “na uvjerenja i odluke u složenoj mreži društvene interakcije” (Feagin i sur., 1991:9). Ova znanstvena metoda podrazumijeva “proučavanje procesa kroz koji se određeni fenomen razvija kroz vrijeme” (Feagin i sur., 1991:3). Metodom se služim kako bih pozicionirala neovisnu dokumentarnu proizvodnju u širem kontekstu medijskog i kulturnog sektora te kako bih predstavila stavove pojedinih organizacija – koje brinu o javnom interesu – prema dokumentarnom filmu. Kroz studiju slučaja cilj mi je prikazati karakteristike različitih načina gledanja na neovisnu dokumentarnu produkciju, kao i ispitati prakse koje se provode prilikom donošenja pojedinih odluka o audiovizualnoj proizvodnji.

Iz razgovora s troje sugovornika iz tri različite institucije koje sudjeluju u lancu audiovizualne proizvodnje (HAVC, DHFR i HRT), analizirat ću diskurse unutar kojih se govori o javnom interesu kada je neovisna dokumentarna produkcija u pitanju te pokušati zaključiti o obrascima postupanja koji se pojavljuju prilikom donošenja odluka unutar audiovizualnog sektora. U kvalitativnom istraživanju, analiziram deskriptivne odgovore ispitanika na pitanja koja su podijeljena u pet tematskih cjelina: Javni interes, Uloge javnih institucija i njihova međusobna suradnja, Javni interes u kontekstu dokumentarnog filma, Publika ili javnost i Mehanizmi donošenja odluka. Kroz polustrukturirane intervjuje, pokušat ću dobiti odgovore na sljedeća pitanja: Kakav dokumentarni film treba biti da bi bio procijenjen kao “društveno koristan”? Kako treba izgledati dokumentarni program na javnoj televiziji? Koji i kakav sadržaj se smatra vrijednim za javnost i zašto? Kako izgledaju procesi odlučivanja o dokumentarnoj produkciji?

6.1. Inicijativa “Meni se to gleda, HRT ne da”

Početak srpnja 2019. godine, Društvo hrvatskih filmskih redatelja pokrenulo je inicijativu “Meni se to gleda, HRT ne da”, prevedeno na engleski *“I’d like to watch that, HRT says njet”*, i to iz razloga što “HRT zanemaruje svoje zakonske obveze bez ikakvih sankcija, ne poštuje kvote prikazivanja europskih i hrvatskih audiovizualnih djela, ne poštuje autorska prava

filmskih autora i općenito nastavlja s destruktivnim odnosom prema hrvatskoj kinematografiji” (<https://www.hnd.hr/dhfr-meni-se-to-gleda-hrt-ne-da>, 2020.).

Povod inicijativi, kojom je HRT prozvan za netransparentno poslovanje i neuspjeh u izvršavanju svoje uloge javnog servisa, bila je objava rezultata Javnog poziva za dokumentarne filmove i serije / serijale, otkup prava emitiranja (licenca od 15. ožujka do 15. travnja 2019.). Na tom Pozivu, HRT je odbio 34 hrvatska dokumentarna filma neovisnih proizvođača, do tada prikazana na 353 međunarodna i nacionalna festivala te nagrađena 86 puta. Većinu filmova financirao je Hrvatski audiovizualni centar, čiji se rad djelomično financira iz državnog proračuna.

Neki od filmova (i redatelja) koji su odbijeni na Pozivu su: “Srbenka” (Nebojša Slijepčević), “Crna ovca bistrička” (Višnja Skorin), “Pusti dobre, pusti” (Vlatka Vorkapić), “Dvije škole” (Srđan Šarenac), “Glasnije od oružja” (Miroslav Sikavica), “Heroine Domovinskog rata” (Irena Ščurić), “Kino Otok” (Ivan Ramljak), “Gazda: Početak” (Dario Juričan), “Iza lica zrcala” (Katarina-Zrinka Matijević Veličan), “Vijesti iz Laayouna” (Đuro Gavran) i “Na vodi” (Goran Dević).

Kasnije su neki filmovi otkupljeni izravnim pozivima, o čemu će dodatno biti govora u daljnjem tekstu.

6.2. Zakonski okvir

Za istraživanje koje slijedi su ključni: Zakon o medijima, Zakon o audiovizualnim djelatnostima, Zakon o HRT-u i Zakon o elektroničkim medijima (te nacrt prijedloga toga Zakona iz 2020. godine). Osim relevantnih zakona, spomenut ću i neke od javno dostupnih dokumenata HRT-a koji se tiču teme istraživanja, kao što su: Ugovor između Vlade i HRT-a, Izvješće interne revizije HRT-a, Financijski plan HRT-a, Sporazum HRT-a o nabavi djela od neovisnih proizvođača tehnički standard HRT-a za prihvatanje audiovizualnih djela, Opći uvjeti poslovanja HRT-a, Pravila u akcijama od javnog interesa i Pravilnik o unutarnjem ustroju HRT-a. Osim navedenih dokumenata, dostupno mi je i Izvješće o provedbi Čl. 11. Zakona o HRT-u iz 2019. godine koje mi je prosljedio jedan član Programskog vijeća. Dva tijela čije je djelovanje ovdje ključno su Agencija za elektroničke medije (AEM) i Vijeće za elektroničke medije (VEM) – koje je dužno Europskoj komisiji svake dvije godine slati izvješća o radu

hrvatskog javnog servisa (prema čl. 45. Zakona o elektroničkim medijima). U Zakonu o medijima, film se pojavljuje u Članku 1. kao primjer uz definiciju pojma “informacija”, što znači da se na njega odnose sva načela raznovrsnosti i slobodnog toka informacija propisana istim Zakonom.

“Raznolikost i pluralizam posebno potiče Fond za promicanje pluralizma i raznolikosti elektroničkih medija, utvrđen odredbama Zakona o elektroničkim medijima, koje uključuju i rješenja o audiovizualnim medijskim uslugama (direktiva AVMS). Fondom upravlja Vijeće za elektroničke medije (VEM).” (Švob-Đokić i sur., 2011:11)

Što se tiče zakonodavnog okvira na europskoj razini, on je vrlo opsežan te ću ga se tek površno dotaknuti spominjući važan tekst koji se tiče neovisnih audiovizualnih proizvođača, *The promotion of independent audiovisual culture in Europe* (IRIS Plus) iz 2019. godine. Audiovizualni mediji, uključujući televiziju i film, na europskoj razini definirani su direktivom AVMSD iz 2013. godine te promjenama Direktive iz 2018. godine.

Dok se audiovizualno djelo i audiovizualni proizvođači na razini Europske Unije kao pojmovi sve češće redefiniraju, u Hrvatskoj u Prijedlogu novog Zakona o elektroničkim medijima iz 2020. (u daljnjem tekstu Prijedlog) ne postoji točna definicija niti za jedan od ta dva pojma, već je navedeno kako će “Vijeće za elektroničke medije pravilnikom (...) propisati detaljnija mjerila za određivanje programa koji se smatraju hrvatskim audiovizualnim djelima” (Prijedlog, str. 27). U Prijedlogu također stoji kako, “u slučaju da nakladnik televizije koji je započeo s emitiranjem programa danom stupanja na snagu ovog Zakona ne postigne opseg udjela europskih djela” (Prijedlog, str. 28), koji je propisan, mora sljedeće godine “povećati udio tih djela u odnosu na prošlu godinu sukladno kriterijima i načinu utvrđenom pravilnikom” (Prijedlog, str. 28). Druge sankcije za neispunjavanje kvota nisu propisane.

Članak 11. istog Prijedloga dotiče se teme javnog interesa. Navodi se se kako je “djelatnost objavljivanja audiovizualnog i radijskog programa te sadržaja elektroničkih publikacija od interesa je za Republiku Hrvatsku kada se programi odnose na:

- ostvarivanje prava na javno informiranje i na obaviještenost svih građana Republike Hrvatske, pripadnika hrvatskih nacionalnih manjina i zajednica u inozemstvu te ostvarivanje prava nacionalnih manjina u Republici Hrvatskoj

- ostvarivanje ljudskih prava i političkih prava građana te unapređivanje pravne i socijalne države te civilnog društva
- djecu i mlade ili su namijenjeni djeci i mladima
- osobe s invaliditetom i posebnim potrebama
- ostvarivanje ravnopravnosti muškaraca i žena
- očuvanje hrvatskog nacionalnog i kulturnog identiteta
- poticanje kulturnog i umjetničkog stvaralaštva
- kulturu javnog dijaloga
- razvoj obrazovanja, znanosti, umjetnosti i sporta
- zaštitu prirode, okoliša i ljudskog zdravlja
- poticanje medijske pismenosti.”

Osim tvrdnji spomenutih u prethodnom poglavlju, u Ugovoru između Vlade i HRT-a stoji, u članku 42., kako će HRT “proizvoditi, suproizvoditi i objavljivati dokumentarne programske sadržaje kojima će pridonijeti razvoju hrvatske kulture i umjetnosti, osobito s namjerom očuvanja hrvatskog nacionalnog i kulturnog identiteta”. Uloga HRT-a kao javnog servisa je, prema članku 7. Zakona o HRT-u, “uvažavati visoke europske standarde”, a prema članku 9. istog Zakona koji se tiče dokumentaristike, “informirati i upoznavati svoje gledateljstvo te poticati razvoj autorskog dokumentarnog filma”.

U Koregulacijskom sporazumu o postupku i pravilima nabave djela neovisnih proizvođača (u daljnjem tekstu Koregulacijski sporazum) – koji su 2017. godine sklopili Hrvatska radiotelevizija, Hrvatsko društvo nezavisnih producenata i Agencija za elektroničke medije, a prema kojem “HRT preuzima obvezu da će u roku od 45 dana od potpisa ovog sporazuma uskladiti interne akte s duhom ovog sporazuma” (str. 12), stoji da je direktni poziv, za razliku od javnog: “poziv koji HRT upućuje konkretnom proizvođaču/ nositelju prava za konkretan program kada ima saznanja o programu i iskaže interes za nabavu tog programa (postojeći domaći filmovi i TV emisije, nastavci serija, projekti od posebnog interesa)” (Koregulacijski sporazum, str. 4).

“Za svaku programsku potrebu na koju se odnosi javni poziv HRT će definirati kriterije sadržajne, umjetničke i tehničke kvalitete, načelne ciljeve u pogledu potencijala gledanosti unutar definirane publike, financiranja, cijene, rokova, izvoznog potencijala itd. Pri tome će se rukovoditi tržišnim kontekstom i realnim okolnostima planiranog prikazivanja djela.” (Koregulacijski sporazum, str. 7)

Nadalje, dokumentom naslovljenim Opći uvjeti poslovanja Hrvatske radiotelevizije o mjerilima i postupku odabira programa iz 2019. godine (u daljnjem tekstu Opći uvjeti) – a kojega samostalno donosi ravnatelj HRT-a svake druge godine – definiraju se mjerila i postupak odabira djela neovisnih proizvođača te u dokumentu stoji kako se postupak nabave odvija na način da na prijedlog glavnog urednika programa (ili glavnog urednika portala), ravnatelj PJ program zahtijeva pokretanje postupka.

“HRT će provoditi postupak kojem je cilj na jasan i transparentan način utvrditi uvjete za nabavu programa uzimajući u obzir kvalitetu i cijenu ponuda”. (Opći uvjeti, str. 2)

U članku 16. Zakona o HRT-u objašnjeno je kako se regulira odnos javne televizije prema javnosti: “Odgovornost HRT-a javnosti, kao i utjecaj javnosti na njegovo djelovanje ostvaruje se osobito: postupkom izbora i imenovanja članova Programskog vijeća HRT-a, javnim radom i zadaćom Programskog vijeća HRT-a da zastupa i štiti interese slušatelja, gledatelja i korisnika drugih javnih usluga; obvezom HRT-a da pravodobno i istinito obavještava javnost o obavljanju svoje djelatnosti kao i dužnosti da korisnike svojih usluga na pogodan način obavještava o uvjetima i načinu pružanja svojih usluga te o drugim pitanjima od važnosti za obavljanje poslova za koje je osnovan.”

U dokumentu naslovljenom Izvješće o provedbi članka 11. Zakona o HRT-u za razdoblje od 1. siječnja do 31. prosinca 2019. stoji kako je “HRT nakladnik koji surađuje s najviše neovisnih proizvođača registriranih u Republici Hrvatskoj te da smo u razdoblju od 2013. do 2019. godine za nabavu djela koja su izvorno proizvedena na hrvatskom jeziku uložili cca 400 milijuna kuna, od čega u razdoblju od 2017. do 2019. cca 213.1 milijuna kuna.” Dokument je posebno zanimljiv jer sadrži izvješće o provedbi postupka nabave iz 2019., kada su odbijena 34 dokumentarna filma – HRT je otkupio, između ostaloga, i formate koji ne spadaju u skupinu audiovizualnih djela prema definiciji tog pojma koju nudi EU – pritom koristeći sredstva za otkup domaće neovisne dokumentarne proizvodnje.

U pismu koje su 2020. HRT-u u uputili zaposlenici koji su članovi Hrvatskog novinarskog društva i Sindikata novinara, stoji: “Otkup 312 petominutnih priloga na koje je utrošeno golemih 1.655.398 kuna ne može se smatrati djelima koja je Hrvatska radiotelevizija dužna otkupljivati i o tome izvještavati nego, upravo suprotno, može se smatrati izigravanjem zakonske obaveze, a napose nepriličnim i štetnim poslovanjem suprotnim temeljnoj obvezi zaštite proizvodnje HRT-a. Nadalje, ne vidimo mogućnost da takvi prilozima (pod nazivom: Mikser 3, Pasji život, Budi promjena, Male priče, Omar 3, Jezik na vagi 3, On i ona, Kava 3, Fino i jeftino, Revolucija 3, Dizajn i dom 3, Fragmenti 3 i dr.) budu predmetom definicije autorskog djela ili autorskog prava (kako to definira Zakon o autorskim pravima) jer to nisu dnevne vijesti koje imaju karakter informacije.” (Petranović, 2020.)

Premda ne postoji zajednička definicija na razini cijele EU, brojne su institucije i udruge koje djeluju na europskoj razini pružile različite definicije pojma neovisnih audiovizualnih proizvođača. Definicije nude, između ostalih, European Coordination of Independent Producers (CEPI), EuroVoD, European Producers Club (EPC), Eurimages i program Creative Europe MEDIA (Blázquez i sur., 2019: 5-6).

Europska direktiva AVMSD iz 2018. godine bavi se detaljno pitanjima audiovizualne proizvodnje, javnog interesa te odnosa televizijskih servisa (pogotovo javnih) prema audiovizualnoj proizvodnji. U Direktivi (o izmjeni Direktive) iz 2018. godine pod točkom 53. stoji kako bi sve “države članice trebale (...) osigurati da su njihove nacionalne regulatorne vlasti ili tijela pravno odvojeni od vlade” te da “to ne bi trebalo spriječiti države članice da izvršavaju nadzor u skladu sa svojim nacionalnim ustavnim pravom”.

“Svojim bi djelovanjem nacionalne regulatorne vlasti ili tijela uspostavljeni Direktivom 2010/13/EU trebali osigurati ostvarivanje ciljeva medijskog pluralizma, kulturne raznolikosti, zaštite potrošača, pravilnog funkcioniranja unutarnjeg tržišta i promicanja poštenog tržišnog natjecanja.” (AVMSD, 2018:77)

6.3. HRT i neovisna audiovizualna produkcija – analiza medijskog sadržaja

Otkup od neovisnih proizvođača često je tijekom posljednjih nekoliko godina bio tema javnih medijskih rasprava, kao i rasprava unutar HRT-a. Nerijetko je tema bila omjer vlastite i vanjske, otkupljene produkcije. Na sjednici Programskog vijeća 2012. godine, kada se

raspravljalo o nužnosti povećanja vlastite produkcije, rečeno je da je proizvodnju određenih (dokumentarnih) sadržaja nužno usmjeriti prema van zbog tehničkih ograničenja, kako stoji u Zapisniku 15. Sjednice PV-a (Index.hr, 2012). Na sjednici Vijeća HRT-a u lipnju iste godine, kada se raspravljalo o prijedlogu Uprave HRT-a o novom petogodišnjem Ugovoru između Vlade i HRT-a koji bi definirao programske obveze, Vijeće nije imalo dovoljan broj članova da bi donijelo odluku te se takva situacija ponovila više puta od tada. Rad Programskog vijeća i Nadzornog odbora ključni su za raspravu o odlučivanju unutar HRT-a.

U travnju 2016., na sjednici Programskog vijeća HRT-a ustanovljeno je da je u 2015. godini za djela neovisnih proizvođača izdvojeno “dvostruko više od zakonskoga minimuma od 15 posto godišnjega programskog proračuna” te je tada ravnatelj televizije Siniša Kovačić rekao kako HRT “neće ići na štetu svojih unutarnjih potencijala” (Hrt.hr, 2016). U izvješću bivšeg glavnog ravnatelja Gorana Radmana o nabavi djela od neovisnih proizvođača stajalo je da je 2015. za dokumentarnu produkciju neovisnih proizvođača HRT izdvojio ukupno 8,8 milijuna kuna. Važno je da je ukupno za nabavu od neovisnih proizvođača izdvojeno 58,4 milijuna kuna, od čega 19,2 milijuna kuna otpada na nabavu po izravnom pozivu nekoj od hrvatskih producenstskih kuća. Pitanja direktnih nabava preko izravnih poziva bit će kasnije spomenuta u kontekstu kampanje DHFR-a.

U nalazu interne revizije HRT-a za 2016. godinu se navodi da HRT “nema višegodišnju plansku programsku shemu i da ne postupa po vlastitoj proceduri planiranja programa” (Petranović, 2020) te da je te godine javna televizija sklopila “niz ugovora prije nego što je istekao rok javnog poziva neovisnim producentima, bez jasnih troškovnika i uz nejasne metode plaćanja” (Petranović, 2020). Nadzorni odbor HRT-a te je sporne 2016. godine izvijestio DORH “o nepravilnostima prilikom nabave audiovizualnih djela HRT-a od neovisnih proizvođača (...) te je spis arhiviran” (Petranović, 2020).

“Jedan anonimni zaposlenik HRT-a postavlja pitanje: ‘Od tada do danas ostala su brojna neodgovorena pitanja: zašto ne postoje konkretni kriteriji odabira projekata, zašto ne postoji maksimalna cijena za otkup za pojedinu vrstu formata, zašto se odabirom ne bave profesionalci umjesto povjerenstava koja ne odgovaraju nikome i zašto se mimo natječaja otkupljuju djela koja osim loše gledanosti imaju grozne ocjene javnosti i struke?’” (Petranović, 2020)

Od veljače 2017., glavni ravnatelj HRT-a je Kazimir Bačić, a iste godine Renato Kunić postaje ravnatelj Poslovne jedinice (PJ) Program Hrvatske radiotelevizije. U studenom 2017., HRT i Hrvatsko društvo nezavisnih producenata (HDNP) potpisali su Koregulacijski sporazum o postupku i pravilima nabave djela neovisnih proizvođača u kojemu stoji da će HRT “organizirati javne pozive za nabavu djela od neovisnih proizvođača najmanje jednom godišnje, prezentirajući precizno svoje programske potrebe i rokove za finalizaciju proizvoda. HRT može upućivati i direktne pozive za projekte za koje ustanovi interes – za otkup gotovih projekata, nastavke postojećih projekata i projekte od posebnog interesa” (Lupiga.com, 2017), piše Saša Paparella.

Godinu dana kasnije, Paparella piše o HRT-ovom sklapanju ugovora s Dinaten projektom d.o.o. za seriju “Je li moglo drugačije”. Sporno je bilo to što “serija nije nabavljena od vanjske produkcije na uobičajen način, preko Povjerenstava za odabir vanjske produkcije, već je odluku o odabiru donijelo dvoje ljudi s HRT-a čiji identitet je njihova matična kuća pokušala sakriti” (Paparella, 2018), a radilo se o seriji “kojom je amnestiran pravomoćno osuđeni Miroslav Kutle, ali i cijela plejada važnih likova u privatizaciji 90-ih, u rasponu od Ivića Pašalića do Borislava Škegre” (Paparella, 2018), objašnjeno je u tekstu.

HRT je Javni poziv za otkup filmova i serija/ serijala objavio u ožujku prošle godine, a u svibnju je održana tribina “Nezakonje sa zaštitom”, koju je organizirao DHFR. Članovi Nadzornog odbora HRT-a niti Ministarstva kulture nisu se odazvali na poziv. U srpnju, DHFR pokreće inicijativu “Meni se to gleda, HRT ne da”.

“U DHFR-u su posebno ogorčeni odnosom javne televizije prema autorima, jer su neki od njih odluku o odbijanju njihovog rada primili nepotpisanu, ali zato s nizom uvreda koje kao da su ispale iz nekog proustaškog glasila, kakvih u Hrvatskoj ne nedostaje. Recimo, jedna od nepotpisanih anonimnih recenzija kaže kako jedan od odbijenih filmova, ‘Dvije Škole’ Srđana Šarenca, ‘produbljuje jugočetničku naraciju’.” (Lupiga.com, 2019).

Ono što se još pokazalo spornim tijekom kampanje jest HRT-ovo upućivanje izravnih poziva za otkup pojedinim autorima nakon što je DHFR pokrenuo inicijativu – kao što je, primjerice, film “Srbenka” Nebojše Slijepčevića (Barić, 2019.). Međutim, to otkupljeno djelo, koje je osvojilo Nagradu Vladimir Nazor 2019. godine, do danas još uvijek nije emitirano niti na jednom od četiri programska kanala HRT-a.

U srpnju 2019., na saborskoj sjednici u srpnju, izabrano je samo dvoje od potrebna četiri nova člana Programskog vijeća, da bi se u rujnu iste godine ono sastalo dva puta te niti prvi ni “drugi put nije uspjelo izabrati predsjednika (...) zato što nitko od kandidata nije dobio većinu od šest glasova” (Vrabec Mojzeš, 2019). U vrijeme kada je pokrenuta kampanja DHFR-a, Vijeće je krnje i ne uspijeva efikasno djelovati po pitanjima od javnog interesa.

“Umjesto zakonom propisanih 11, Vijeće ima osmero članova i od prosinca prošle godine djeluje u krnjem sastavu. Odnosno, bolje rečeno, zapravo i ne djeluje.” (Vrabec Mojzeš, 2019)

Zastupnik Saborskog odbora za informiranje, informatizaciju i medije Goran Beus Richembergh izjavio je tada za Nacional: “HDZ čak više nije zainteresiran ni za održavanje balansa – naime, postojala je dobra praksa da u Programskom vijeću sjede ljudi različitih svjetonazora, struke i političke orijentacije. To više nije tako – oni potpuno ignoriraju kandidate koje predlaže opozicija i zato me i ne čudi kada oni na kraju naprave odabir po svome i posjednu tamo ljude” (Višnjić, 2019). U listopadu iste godine, na njegov zahtjev održana je tematska sjednica Odbora za informiranje, informatizaciju i medije gdje je Saborski odbor za medije raspravljao o odnosu s neovisnim producentima (Hnd.hr, 2019).

Na toj sjednici, Beus Richembergh je kao glavne zahtjeve “istaknuo objavu rezultata spornog javnog poziva sa svim prijavljenim i odbijenim filmovima te isključivanje i sankcioniranje anonimnih osoba koji su u postupku izbora dali nestručne i uvredljive recenzije” (Hnd.hr, 2019). Sudjelovao je i Antonio Nuić, predsjednik DHFR-a, koji je tada izjavio da u Hrvatskoj “imamo nešto što zovemo javnim servisom, ali to je po svim svojim oblicima državna televizija” (Tportal.hr, 2019). Osim prema HRT-u, filmaši su tada uputili i zahtjeve prema Saboru, a to su bili: funkcionalno Programsko vijeće HRT, bolja zakonska regulativa i bolji nadzor nad provedbom Ugovora HRT-a s Vladom RH. Govoreći o navedenim zahtjevima u studenom iste godine, Antonio Nuić je u intervjuu za Novi list izjavio:

“Onog trenu kad javni servis ne čini svoju zakonsku obavezu, ne obavlja funkciju zbog koje postoji, a to je da prikazuje recentnu hrvatsku produkciju, e onda filmski autori naprosto moraju reagirati. Jer, u kinima smo uvijek na gostujućem terenu. U našim kinima domaćini su Amerikanci.” (Pavić, 2019)

Početak 2020. godine, HRT otkupljuje dokumentarnu seriju “Predsjednik” Miljenka Manjkasa, u kojoj se koriste materijali koji su neovlašteno prodani njegovoj tvrtki od strane HRT-a (Vrabec Mojzeš, 2020). Reagirali su neki mediji, ali i audiovizualni djelatnici.

“Hrvoje Hribar, bivši ravnatelj HAVC-a, ovako je komentirao odluku HRT-a da otkupi ovaj projekt: ‘Pogledao sam na internetu prvu epizodu ‘Predsjednika’ i ne mogu prestati misliti na sve one vrijedne projekte koje je HRT odbio na prošlim natječajima. Smatram da bi im stvarno dobro došlo da su barem pogledali neke od 34 dokumentarca koje su odbili jer bi vidjeli niz profesionalno i kvalitetno napravljenih filmova.’ (Vrabec Mojzeš, 2020)

U emisiji “Dnevni boravak kod Zuberu” (dostupnoj na: https://www.facebook.com/watch/live/?v=989197328162875&ref=watch_permalink) u travnju, ravnatelj HAVC-a Chris Marcich tvrdi kako je HRT, “kao i HAVC, javna ustanova i imaju obaveze prema hrvatskoj kulturi i neadekvatno reagiraju na obaveze” (Vecernji.hr, 2020), dodajući kako “nema spoja između onoga što se radi s javnim sredstvima iz proračuna u HAVC-u i to što oni rade također s javnim sredstvima” (Vecernji.hr, 2020).

7. Studija slučaja – HAVC

Moja prva sugovornica (u daljnjem tekstu: KZM) je filmska redateljica s nedavnim mandatom u Umjetničkom vijeću HAVC-a. Kao umjetnička savjetnica za dokumentarni film, dvije godine je iznosila svoja mišljenja i odlučivala o financiranju hrvatskih dokumentarnih filmova.

Javni interes za nju je pojam povezan s edukacijom te je on asocira na teme “koje su važne ili iz nekakvog kulturološkog, ili povijesnog ili (...) socijalnog aspekta”. “Javni interes je onaj interes koji nam svima skupa pomaže da živimo u nekakvom uređenijem, humanijem, kvalitetnijem, solidarnijem društvu”, dodaje. Pojam javnog interesa povezuje s filmovima “koji rješavaju (...) probleme veće populacije ljudi, ili se bave temama koje veću populaciju ljudi mogu obrazovati, ili koje većem dijelu populacije mogu prenijeti informacije koje su bitne”.

KZM (govoreći o javnosti): “...kojima možemo nametati i određivati mišljenje, to jest usmjeravati mišljenje, educirati ih, učiti, obrazovati ih.”

Pristup sugovornice podsjeća na “paternalističku” misiju odgoja i obrazovanja publike javnih medija, koja se često povezuje s djelovanjem BBC-a, pogotovo u počecima, kada je John Reith tek krenuo s idejom pokretanja tog javnog servisa. Sugovornica javnost definira prema modelu javne sfere, dakle kao skupinu građana kojima se trebaju pružiti točne i istinite informacije.

Govoreći o određivanju kriterija za odabir filmova unutar institucija, KZM javni interes definira kao suprotan od pojma kreativnosti, navodeći kako neke institucije (kao što je HAVC) trebaju “paziti” na kreativnost, a druge (kao što je HRT) na javni interes. Međutim, kreativnost kao takva može biti od javnog interesa, tvrdi. Javni interes povezuje i s gospodarskim i turističkim napretkom države.

KZM: “Dobar kreativni film je od velikog javnog interesa za Hrvatsku. Jer što nakraju ostaje od neke zemlje? Ostaje kultura. Ako se kreativno probijemo i osvojimo – na velikim festivalima – nagrade, to je od velikog javnog interesa za Hrvatsku.”

HAVC je, prema njenom mišljenju, organizacija koja se treba usmjeriti na ocjenjivanje kreativnosti te bi to trebao biti kriterij kojim ta organizacija doprinosi javnom interesu.

KZM: “HAVC je institucija koja svoj javni interes ispunjava tako da na nekakvoj karti svijeta, karti Europe, mapira hrvatsku kinematografiju kao kinematografiju koja je snažna, koja je prodorna, koja je talentirana... I to bi trebala biti uloga HAVC-a – ne toliko gledati na teme nego gledati koji je autorski pristup (...) temi.”

Dodatno, sugovornica smatra važnom ulogom organizacije “da privuče koproducente da ulažu u našu kinematografiju i da ulažu, opet, na način da snimaju u Hrvatskoj”, tvrdi. Naglašava da bi HAVC, osim osnaživanja domaće kinematografije, trebao djelovati međunarodno. Nadalje, govoreći o odlučivanju unutar organizacije, sugovornica tvrdi kako se Audiovizualno vijeće HAVC-a “sastoji od predstavnika svih relevantnih i bitnih sudionika u audiovizualnoj industriji, dakle i (zaposlenika) nacionalne televizije i privatnih televizija kao što su RTL i Nova TV, od distributera, od kinoprikazivača, od producenata, predstavnika producenata, redatelja, snimatelja” te dodaje kako su svi oni zaduženi za vođenje brige o audiovizualnoj industriji. Između ostaloga, tvrdi, to u HAVC-u rade tako da “paze” na raznolikost.

KZM: “Nije umjetnički savjetnik jedna osoba koja zasjedne pa je petnaest godina tamo, nego se biraju raznoliki (savjetnici), tako da mogu proći raznoliki projekti.”

(...)

„To je jedan vrlo razgranat odabir, kako na kraju dođe do toga da se odluči da neki film dobije novce u HAVC-u.”

Za razliku od odlučivanja unutar HAVC-a, tvrdi sugovornica, donošenje odluka unutar HRT-a izgleda drugačije. Ona kaže da, dok “tamo ima puno ljudi koji sjede i biraju projekte po komisijama”, odnosno glavni urednik programa i ravnatelj PJ Program donose odluke o audiovizualnoj proizvodnji, na HAVC-u je obrnuto – “ima jedan čovjek koji bira, on je u mandatu”, kaže te dodaje kako savjetnik za dokumentarni film, nakon odlučivanja, svoj izbor filmova predstavlja najprije Umjetničkom, a zatim i Audiovizualnom vijeću, što pridonosi transparentnosti, kao i pravednosti u odlučivanju. Govoreći o tome, sugovornica tvrdi kako misli “da bi HRT trebao naučiti nešto o transparentnosti od HAVC-a.”

Kada sam je pitala o odnosu HAVC-a s HRT-om i audiovizualnim proizvođačima, sugovornica je navela da autori cjelovečernjih filmova koji dobiju potporu HAVC-a potpisuju ugovor s HRT-om koji pruža potporu u obliku opreme ili u obliku preuzimanja obaveze emitiranja foršpana u vrijeme kinoprikazivanja.

KZM: “Nažalost, još uvijek je to: neki koji su poznatiji autori ili možda imaju bolje konekcije na televiziji, dobit će više u tom pogledu, u tom ugovoru, nego neki autori koji dolaze na scenu prvi puta ili možda nisu toliko umreženi s HRT-om.”

(...)

„Nažalost, neke veće suradnje (s HRT-om) nema. Meni bi bilo drago kad bi HRT shvatio da je HAVC izvor fantastičnog programa, gdje bi oni jednostavno mogli nekakvom šprancom otkupljivati filmove u koje je HAVC već uložio. Jer, mislim, ionako ti novci idu iz iste kese, iz državne kese.”

HAVC, prema riječima sugovornice, djeluje u javnom interesu na način da “pokušava naći umjetničke savjetnike koji će znati odabrati projekte”. Glavna prepreka u svim nastojanjima institucije, tvrdi sugovornica, jest proračun koji ne dopušta ostvarenje nekih ciljeva.

Govoreći o javnom interesu u kontekstu dokumentarnog filma, sugovornica se fokusira na edukativnu i informativnu funkciju. Dakle, govori unutar u skladu s liberalnim pluralizmom,

o kojemu je bilo riječi u teorijskom dijelu rada. Međutim, nisu samo “društveno-korisni” sadržaji ono što, prema sugovornici, može zadovoljiti kriterij javnog interesa.

KZM: “Edukativni filmovi, povijesni, dokumentarni, imaju puno više tu obavezu educirati, mijenjati stvari, prokazivati razno razne malverzacije, korupcijske afere...”

(...)

“U dokumentarnom filmu, puno je veći postotak takvih filmova nego u igranom filmu, pogotovo u Hrvatskoj. Vjerojatno i zato što imamo jako puno materijala” (smijeh)

KZM ne smatra da tematski sadržaj filma treba biti presudan u donošenju odluka. Sugovornica tvrdi da su za nju, pri odlučivanju o audiovizualnoj proizvodnji, (bili) važni sljedeći kriteriji: umjetnička relevantnost, pristup temi, mogućnost da se film napravi te tko stoji iza filma. Pravilo unutar HAVC-a je, tvrdi, “da u svakoj kategoriji na svakom natječaju moraju proći debitantski filmovi – da se pomlađuje industrija”.

KZM: “Da li (se) dokumentarni film u Hrvatskoj (...) treba baviti samo Domovinskim ratom da bi on bio od javnog interesa - ne, možda se treba baviti položajem žena i pravom na njihovo tijelo da bude od javnog interesa! I jedan i drugi su od velikog javnog interesa, i jednoj i drugoj populaciji, i braniteljima i ženama, kojima se brani pravo vlastite odluke o svojem tijelu, imaju istu potrebu (...) da budu prisutni.”

(...)

“Svaki film koji se proizvede ima sigurno ulogu u javnom interesu. Čak i onaj eksperimentalni film ima ulogu u javnom interesu.

(...)

“Koliko je važan dobar dokumentarni film ili film s *current affairs*, (...) toliko (je) važan i umjetnički. Na kraju krajeva (...) zašto umjetnost postoji, zato da bi ljudi doživjeli katarzu. Što je katarza, to je osvještavanje, to je ono kad nam ‘blinkne’ lampica, kad odlučimo, *ok*, nešto ću napraviti po tom (pitanju), nešto ću promijeniti.”

Kada je riječ o poimanju publike, KZM razlikuje hrvatsku, “opću” i festivalsku „niša“ publiku. Dok je hrvatska publika generalno nezainteresirana i nezrela, festivalska je zainteresirana za

film. Nju čine mladi ljudi koji “promišljaju o svijetu i životu”, tvrdi moja sugovornica. Međutim, ona čini manjinu nacionalne publike, dodaje.

KZM: “(Mislim) da je hrvatska publika (...) u biti dosta nezrela i da ih ipak još uvijek puno više privlači “fama”, to jest *current affairs*, to jest da ih privlači priča, tema, ako je o nekoj zanimljivoj osobi ili o nekom zanimljivom događaju, da će to biti puno više gledano nego neki film koji priča neku vrlo malu priču nekog vrlo malog čovjeka. Ali, hrvatska publika ne uspije percipirati jer ne dobije film, jer ga ne vidi, jer nema kanale da bi ga vidjela. (...) Kako uopće sagraditi tu hrvatsku publiku? Mi govorimo o hrvatskoj publici. Di je ta publika? Pa mi nemamo nezavisno kino u Zagrebu, zatvoreno je Kino Europa, o čemu mi pričamo?”

(...)

“Imamo festivalsku publiku, dakle mladi ljudi ili ljudi koji su možda većeg obrazovnog stupnja, koji više promišljaju o svijetu i životu oko sebe, zainteresiraniji su za neke teme. (...) I čak bih mogla reći da hrvatska ima dobru mikro-festivalsku publiku.”

Nadalje, moja sugovornica opisuje hrvatsku publiku kao “neizrađenu” i dodaje kako “ustvari, treba postojati nacionalna strategija kako da obrazujemo našu publiku da zna birati teme i gledati filmove.” Publici ne treba podilaziti, već je osvijestiti, njezin je stav.

KZM: “Moje unutarnje kreativno biće želi progovarati ne tako da podilazim publici nego želim stvarno stvarati neki svoj svijet, koji ja vidim.”

Od javnog je interesa kreativno djelovati na taj način, jer “javni interes nije samo edukacija, nije samo osvještavanje i obrazovanje i rješavanje problema”, tvrdi KZM i dodaje: “Kultura, umjetnost (...) je itekako od javnog interesa.” Zato, tvrdi svi akteri koji sudjeluju u lancu audiovizualne proizvodnje, trebali bi surađivati i zajedno raditi na ciljevima od javnog interesa.

KZM: “HAVC, televizija, županijski fondovi, gradski fondovi, zatim producenti, kinoprikazivači, distributeri – svi bi mi trebali sjediti za nekim zajedničkim stolom.”

8. Studija slučaja – DHFR

Sugovornica iz DHFR-a, redateljica i scenaristica Vlatka Vorkapić, ujedno je i jedna od pokretačica inicijative Meni se to gleda, HRT ne da.

Vorkapić definira javni interes s obzirom na ciljeve koji se žele postići ostvarenjem javnog interesa – prema njoj, to su: raznolikost, inovativnost, bitnost i neovisnost. Ona javni interes smatra jako širokim pojmom – uspoređuje ga s pojmom slobode – koji je ponekad teško definirati jer, tvrdi ona, to su riječi koje “upotrebom postaju pomalo otrcane i ispražnjuju se od smisla”.

Vlatka: “Inovacija znači da potičete kreativne ljude, kreativne potencijale i da to vidite, prepoznajete, razvijate, ulažete u to. Bitnost bi bilo... Da odražava vrijeme u kojem živimo ili da govori o prošlim vremenima, ali ih preispituje. Ili da dajete priliku autorima koji su kreativni i nekom svojom vizijom ostavljaju neki trag u kulturi. I na kraju neovisnost, to je već nešto što graniči s istraživačkim novinarstvom, (...) da nije ovisno ni o politici ni o nekim korporacijama.”

Nadalje, govoreći o javnom interesu, uzima za primjer BBC, britansku javnu televiziju, koja djeluje kao jedan od stupova demokratskog društva.

Vlatka: “Velika Britanija ima ta tri stupa – javno zdravstvo, javno obrazovanje i javna televizija. Dakle, to su neka tri područja koja se brinu o javnom interesu. E sad, javna televizija koja ide iz pretplate bi morala osiguravati (...) raznolikost. To znači da bi morala u svojim otkupima, a jednako tako u vlastitom programu (osigurati) prikazivanje svih vrsta, rodova i žanrova audiovizualne umjetnosti.”

HRT, tvrdi, to ne osigurava, što bi značilo da ne djeluje u javnom interesu u tom smislu.

Vlatka: “Kad vidite rezultate natječaja, onda vidite da je veliki postotak otišao na samo jedan projekt. Tu je problem. Kakav je onda javni interes ako se svota koja je namijenjena pomaganju neovisnih proizvođača potroši samo na jedan projekt, odnosno najviše na jedan projekt? Onda negirate ono što bi trebalo biti poticanje neovisne proizvodnje. To je od javnog interesa – da svaki segment društva, od djece i mladih do penzionera ima nešto što njega zanima (za gledati na televiziji).”

DHFR je, naglašava moja sugovornica, strukovna udruga i pokušava poboljšati strukovne uvjete svojih članova. Strukovna udruga radi u korist ostvarenja javnog interesa, tvrdi ona, na način da se bavi strukovnim pitanjima i nastoji brinuti se za interese svojih članova.

Vlatka: “(Poboljšavaju se uvjeti članovima) da bi taj eko-sistem audiovizualne djelatnosti bolje funkcionirao. Ako pomažete – ne samo velike, nego i male – onda time radite na raznolikosti. A to je ono što je jedan od ciljeva javnog interesa, postizanje raznolikosti.”

Unutar DHFR-a javni interes je pojam koji se često spominje, tvrdi Vorkapić:

“Imali smo skupštinu o Zakonu o elektroničkim medijima, o Zakonu o autorskim pravima, ja sam u radnoj skupini Zakona o samostalnim umjetnicima. Tako da, taj zakonodavni dio sigurno shvaćamo – koliko je važno da su za početak stvari u zakonu bolje i točnije definirane.”

Bolje definiranje pojmova koji se tiču neovisne audiovizualne proizvodnje bio je jedan od zahtjeva kampanje Meni se to gleda, HRT ne da.

Vlatka: “Jedan od razloga zašto sam ja osobno krenula u ovu kampanju je taj, što mislim da HRT zaista često postupa s pozicije moći i naprosto ne čuje one koje bi trebala čuti, one koji su zapravo radili taj program. Mnogi članovi DHFR-a su surađivali s televizijom. Mnoge sate i sate rada su radili s HRT-om. Dok se ne promijeni ta neka politička ovisnost HRT-a (...) i dokle god je tako da je najvažnije zadovoljiti politiku, a ne publiku (...) će uvijek biti tih problema.”

Što se tiče HAVC-a, sugovornica tvrdi da je to institucija koja funkcionira bolje od HRT-a. Ona ističe kako je “nezamislivo da bi na natječaju HAVC-a bili potpisivani ugovori prije roka predaje natječajne dokumentacije, što se na HRT-u prije par godina (...) dogodilo”.

Vlatka: “Kako je moguće da na jednoj javnoj televiziji bude natječaj i da se ugovori potpisuju prije nego što je taj natječaj završen? To je apsolutno nedopustivo. I onda je Nadzorni odbor – koji je na to upozoravao – bio smijenjen.”

Ona tvrdi kako politika igra veliku ulogu u cijeloj priči oko (otkupa) dokumentarne produkcije. Publika audiovizualnu industriju uvijek (pre)usmjerava, tvrdi sugovornica.

Vlatka: “Imate stalno to neko pitanje podobnosti tema. I to je nešto što je problematično. (...) Morate imati prostor za različita mišljenja.”

(...)

“Ono što financira javna televizija je užasno podložno odnosu prema politici. (...) I onda imate jedan veliki ‘kuršlus’ od političkih pitanja i zapravo imate gomilu neznanja na pozicijama odlučivanja.”

(...)

“Zapravo je problem čuvanja vlastitih fotelja. I sličan je *modus operandi*, nema veze tko zauzima fotelju, ali na taj način radi.”

Govoreći o nepravednom djelovanju institucije, Vorkapić se osvrće na spomenuti slučaj otkupa (preko izravnog poziva) serije “Je li moglo drugačije”. Ona taj slučaj smatra simptomatičnim “za način funkcioniranja u odlučivanju izigravanju postojećeg sistema”.

Vlatka: “Mimo komisije se ta serija kupila, a kada su novinari htjeli dobiti informacije o tome kako je to otkupljeno, to je trajalo i trajalo. Vi zapravo imate na javnoj televiziji nedostupnost informacije. Od javnog je interesa znati na koji način se otkupljuje i što je otkupljeno od neovisnih proizvođača.”

Ona, kao i prethodna sugovornica iz HAVC-a, smatra problematičnim sustav odlučivanja unutar HRT-a. I ona uspoređuje rad HAVC-a i HRT-a kada je riječ o donošenju važnih odluka o dokumentarnom filmu. Na HRT-u su, tvrdi ona, “oni koji direktno procjenjuju (...) zapravo samo savjetodavno tijelo”. Dodaje kako HAVC “puno bolje funkcionira”, jer umjetnički savjetnik za dokumentarni film predlaže svoj izbor filmova Vijeću koje onda odlučuje o financiranju i iznosima koji će se dodjeljivati pojedinim projektima.

Vlatka: “Na HRT-u imate tu situaciju, oni predlože nešto i onda se nešto uzme, a nešto se ne uzme. bez obzira na to što su oni zapravo sugerirali. Imate ljude koji: dobar dio njih nije baš kompetentan; drugo, nemaju prave ovlasti; i onda imaju tu podjelu odgovornosti koja je pogodna za to”.

HRT bi, kao i HAVC, trebao razmišljati o javnom interesu te raditi na ostvarenju istoga, tvrdi sugovornica. S druge strane, autori filmova nisu zaduženi za to.

Vlatka: “Naravno da – kad sjednete pisat scenarij za neki dokumentarni film – naravno da nije prvo što mislite, je li to u javnom interesu. Razumijete, to nije autorski pojam.”

Ipak, publika zaslužuje gledati nagrađene filmove, kaže ona, što znači da su autori kvalitetnih filmova važni akteri za cijelu priču. Oni, kao i spomenuta javna tijela, razmišljaju o publici na određen način. Vorkapić, govoreći o publici, tvrdi kako ona postoji, no nema priliku pogledati dokumentarna ostvarenja na javnoj televiziji, čime joj se uskraćuje njezino pravo na informiranje o domaćoj neovisnoj produkciji.

Vlatka: “Mislim da ih privlače neke interesantne teme i način na koji su te teme prezentirane u nekom kreativnom, inovativnom autorskom pristupu.“

(...)

Recimo, po posjećenosti *ZagrebDoxa* možete vidjeti da postoji publika za dokumentarni film u Hrvatskoj.”

(...)

„Ja ovako razmišljam; što god radila, ja razmišljam o tome, da li bih ja sjela i nastavila to gledati. Dakle, razmišljam iz neke svoje pozicije, što bih ja voljela gledati.”

9. Studija slučaja – HRT

Razgovarala sam s članom Programskog vijeća HRT-a, koji je izrazio stav da želi ostati anonimna u istraživanju. U daljnjem tekstu, bit će oslovljavan kao Član 1.

Moj treći sugovornik javni interes doživljava kao pravo javnosti da bude točno i pravovremeno informirana o događanjima i temama koje su važne “za različite segmente društva”. Elementi javnog interesa za njega su povezani s karakteristikama informacije koja treba doći do građana, odnosno gledatelja. Ona treba biti pravovremena i točna, prema njegovu mišljenju.

Član 1: “Opisujem informaciju koja treba doći do te javnosti, ali mislim da se javni interes mora definirati kroz to. Javni interes se zadovoljava kroz nešto – a to su te informacije – koje trebaju imati te određene elemente, koje sam nabrojao”.

Govoreći o javnom interesu, on tvrdi kako bi trebalo uzimati u obzir javnost u smislu različitih segmenata društva. Javni interes, prema njegovom mišljenju, može biti zadovoljen samo ako su zadovoljene sve skupine društva, a on se ostvaruje kroz djelovanje Ministarstva kulture i medija te tijela kao što su AEM, HAVC i HRT.

Član 1: “Sva ta tijela koja su financirana iz državnog proračuna zapravo bi trebala raditi u svrhu javnog interesa. Naravno, imamo i nezavisne medije koji su financirani od strane države, mislim da bi njihov rad trebao ići u svrhu ostvarivanja javnog interesa.”

Programsko vijeće prvenstveno “ima ulogu osigurati praćenje Ugovora između Vlade RH i HRT i pratiti program, programske sadržaje i vidjeti jesu li oni u skladu s Ugovorom”, tvrdi Član 1.

Član 1: “Ukoliko dolazi do nekih seksističkih ili mizoginih komentara voditelja, onda ćemo njih adresirati na sjednici Vijeća. Ukoliko neka emisija potiče revizionizam (...) neki članovi smatraju da bi trebalo reagirati oko takvih stvari. Naravno, i tu postoji diskusija jer svi ti članovi gledaju na stvari na različit način.”

Uz činjenicu da neki članovi ne ispunjavaju svoje uloge i ne pojavljuju se na sjednicama, što otežava procese odlučivanja unutar tijela, dodatno obeshrabruje izjava sugovornika da Programsko vijeće nema puno ovlasti kada je riječ o odlučivanju – i to ne samo zato što konačnu odluku donosi Hrvatski Sabor, već i zato što se unutar HRT-a mišljenja članova Programskog vijeća često ne prihvaćaju ili odbijaju.

Član 1: “Ono što mi možemo je prilično ograničeno. Možemo uskraćivati naše pozitivno mišljenje na neke dokumente, odluke izvještaje i slično, međutim naša mišljenja nisu obvezujuća.”

(...)

“Nas ne doživljavaju baš pretjerano u smislu tijela koje je zaduženo da predstavlja javnost. Ne nailazimo tu na neki pozitivan odgovor.”

(...)

„Naša primjedba ili kritika se shvaća kao napad, a ne kao pokušaj, odnosno informacija na temelju koje bi trebalo unaprijediti programske sadržaje. Mislim da oko devedeset posto nekih naših prigovora (...) zapravo se – ne uvaži.“

(...)

„Tijelo koja predstavlja javnost unutar HRT-a je ignorirano u većini slučajeva i mislim da je to najveći indikator na koji način se doživljava javnost i javni interes.“

Sugovornik objašnjava kako se ta mala količina prigovora koja se uzme u obzir od strane vodstva najčešće tiče *“light tema”*, kao što je unaprjeđenje hrvatskog jezika i izgovora, dok se (prema njegovom mišljenju važnije) teme koje se tiču otkupa neovisnih djela i transparentnosti u procesima odlučivanja *“uglavnom nastoje ignorirati”*, tvrdi.

Kriteriji za otkup audiovizualnih djela, tvrdi, nisu konkretni, a uprava (kao da) ne razumije kakvi kriteriji trebaju biti.

Član 1: “Kada smo 2018. raspravljali o otkupu od nezavisne produkcije, ja sam pitao za kriterije. (...) Znam da je odgovor bio da je kriterij procjena komisije, odnosno tijela koje je odlučivalo. No, to nije kriterij, to je njihova procjena. Zbog transparentnosti i odgovornosti prema javnom novcu bi ti kriteriji trebali biti konkretniji.”

Javni interes trebao bi se ostvarivati na način da se „pojača“ unutarnja produkcija HRT-a, mišljenje je sugovornika. Usto, trebao bi se ostvarivati *“kroz transparentnost u odabiru djela neovisne produkcije i kroz odgovorno trošenje javnog novca”*, navodi sugovornik.

Programsko vijeće više je puta ulagalo pritužbe vezane uz otkup neovisne dokumentarne produkcije, od toga nekoliko puta i vezano uz sporni Javni poziv iz 2019. Međutim, bezuspješno.

Član 1: “Devedeset posto naših prigovora ili se ignorira ili ne dobijemo neki konkretan odgovor. Tako da... Prigovarali jesmo, propitali jesmo, ali mislim da to u konačnici nije imalo nekog velikog efekta.”

Stav je sugovornika da dokumentarni film ima *“važan utjecaj na formiranje mišljenja, formiranje stavova”*, i da je važan za informiranje javnosti o nekim temama.

Član 1: Mislim da tu svakako treba raščlaniti između onoga što je kvalitetan i objektivan dokumentarac i onoga što možemo reći da je, u jednu ruku, propaganda. Mislim da se događalo, zadnjih godina, i suviše slučajeva u kojima su pojedini tipovi dokumentaraca završavali na javnoj televiziji – za koje ja osobno smatram da im tamo nije mjesto.”

Tvrđi kako HRT ponekad prikazuje revizionističke dokumentarce koji ne prikazuju objektivno neke (osjetljive) teme te su nerijetko producirani od strane istih produkcijskih kuća.

Član 1: “Mi smo o tome raspravljali i nije nam bilo jasno zašto pojedine produkcijske kuće... Zašto se s njima ide u izravnu pogodbu za neke dokumentarce. I mislim da takav način djelovanja i takav način odabira dokumentaraca – takvih dokumentaraca – svakako nije u javnom interesu.“

(...)

„Nije svaki dokumentarac nužno u javnom interesu niti bi trebao završavati na javnoj televiziji, odnosno javnom medijskom servisu.“

(...)

„Oni koji završe tamo, jako često su upitne kvalitete i sadržaja.”

Interes publike mora biti važan pri donošenju odluka, no sugovornik ističe kako treba postići “balans između kvalitete sadržaja i interesa publike”. HRT često ne uspijeva to postići, na što sugovornik ukazuje, navodeći primjer dokumentarca koji je emitiran nedavno na javnoj televiziji, a ticao se „teorija zavjera“ o cjepivima, koja su u trenutnoj situaciji pandemije aktualna tema.

Član 1: “Tu je pitanje jesu li oni onda trebali raditi to – kako bi zadovoljili dio publike koji su protivnici cijepjenja – ili su trebali razmišljati o nekoj široj perspektivi i zapravo razmotriti da se nalazimo u jednoj ozbiljnoj situaciji i da možda ne bi trebali promicati takve stavove na javnoj televiziji i ohrabrivati takvo gledanje na zdravstvenu politiku.”

Zaključuje kako dokumentarni program HRT-a nije kvalitetan niti raznovrsan, a razlog tome je vodstvo koje ne prihvaća prigovore Vijeća zaduženog za brigu o javnom interesu. Dok sugovornica iz DHFR-a ističe kako stvara one filmove koje bi ljudi htjeli gledati – i koje bi sama htjela gledati – na javnoj televiziji, niti filmovi koje HRT otkupi nisu gledani, i to ne

samo zato što se ne prikazuju, nego i iz razloga što je odabir filmova u rukama pojedinaca koji unutar svoje organizacije ne potiču transparentnost i pravednost pri donošenju odluka.

Član 1: “Iskreno, ne sjećam se kad sam pogledao dokumentarac na javnoj televiziji.”

10. Zaključak

Medijska politika u europskim okvirima “uglavnom se podrazumijeva kao audiovizualna politika ili doista politika televizije” (de Smaele, 2007, cit. prema Erickson, Dewey, 2011:2) i to iz razloga što su upravo (javni) televizijski servisi najvažniji mediji kada je riječ o publici i zadovoljenju njezinih potreba – televizija je vodeći masovni medij, što joj omogućuje velik utjecaj na javnost. Između ostaloga, televizija je zadužena za promicanje kulturnih i nacionalnih vrijednosti, što uključuje i informiranje građana o europskoj i nacionalnoj audiovizualnoj baštini.

Razvoj hrvatske dokumentarne kinematografije, posebice u pogledu povezivanja s domaćom publikom, ovisi o širokom spektru organizacija i isprepletenosti njihovih međusobnih odnosa. Javne institucije igraju važnu ulogu u njegovanju audiovizualne industrije, a njih nije moguće odvojiti od konteksta u kojem one djeluju. Povijesni i društveni kontekst u ovom dijelu Europe ostavio je velik trag na rad pojedinih institucija i na ekonomski sustav, što je vidljivo i danas. Socijalističko nasljeđe javnog servisa, kako ga neki autori nazivaju, još uvijek je prepreka na putu do ostvarenja određenih ciljeva od javnog interesa, kao što je zadovoljenje kvote otkupa neovisne dokumentarne produkcije.

Neovisni proizvođači čine raznovrsnu skupinu ljudi koji dolaze iz različitih društvenih, klasnih, etničkih i vjerskih okruženja (Bullert, 1997:7) te im upravo njihova heterogenost omogućuje da “unaprijede demokratsku kulturu njegovanjem uloge javne televizije” (Bullert, 1997:7). Iz tog i drugih razloga, javni televizijski servis trebao bi djelovati u skladu s pravnim, zakonskim i etičkim odredbama kojima je svrha promicanje neovisne audiovizualne proizvodnje. Međutim, kada politička i interesna raznovrsnost ne postoji niti u sastavu vodstva institucije, niti se promiče u procesima odlučivanja, ona nije vidljiva niti u programskom sadržaju – jer javni interes tada zamjenjuju pojedinačni interesi.

Bez obzira na mali budžet HAVC-a, funkcioniranje krovne audiovizualne institucije, izgleda, transparentnije je i “pravednije” od onoga unutar javnog televizijskog servisa. Programsko vijeće, tijelo HRT-a koje bi se trebalo (moći) brinuti o javnom interesu, čine članovi koje većinom bira Hrvatski sabor, što je samo jedna od činjenica koje ukazuju na ovisnost javne televizije o političkim interesima. Isti utječu i na procese donošenja odluka o domaćoj dokumentarnoj produkciji, kako onoj koja bi trebala nastajati unutar televizijske kuće, tako i onoj koju ona otkupljuje na godišnjoj razini.

Strukovne udruge, kao što je DHFR, brinu se za interese svojih članova djelovanjem u cilju onoga što je najbolje za njih – a to je, između ostaloga, da njihovi radovi (koji su od javnog interesa radi umjetničke i obrazovne funkcije filma) budu prepoznati od strane javne televizije. Međutim, kada dođe do nastojanja redatelja i producenata da ulože pritužbu na postupanje javnog televizijskog servisa, nakon što pritužba prođe Programsko vijeće, vodstvo HRT-a nerijetko je odlučuje zanemariti. Na sličan način, filmovi kojima su odobrena sredstva od HAVC-a, koji su u Europi i Hrvatskoj prepoznati kao kvalitetna ostvarenja, 2019. godine odbijeni su od strane javne televizije.

Javni interes u audiovizualnoj industriji pojam je povezan s obrazovanjem građana, s demokratskim pravima pojedinaca i grupa te s poticanjem raznovrsnosti i pluralizma. Dokumentarni film može informirati i osvijestiti javnost o temama od javnog interesa, no važno je da javna tijela znaju procijeniti koji dokumentarni filmovi su društveno korisni u određenom trenutku i u danom kontekstu. Za početak, treba redefinirati pojam dokumentarnog filma i audiovizualnog djela, kada je riječ o provođenju politika koje se tiču javnog interesa u audiovizualnoj industriji.

11. Literatura

- 1) Balčytienė, A., Juraitė, K. (2009). *Impact of economic and cultural factors on television production in small nations*. *Medijska istraživanja/Media research*, 15(2), 33-47.
- 2) Bullert, B. J. (1997). *Public television: Politics and the battle over documentary film*. Rutgers University Press.

- 3) Cabrera Blázquez F.J., Cappello M., Fontaine G., Talavera Milla J., Valais S. (2019). *The promotion of independent audiovisual production in Europe*, IRIS Plus, European Audiovisual Observatory, Strasbourg.
- 4) Car, V. (2012). Društveno angažirani dokumentarni film: Fade In – Fantastično dobri dokumentarci. *Putokazi*, 2012, 25-32
- 5) Car, V. (2012). Javni medijski servis i neprofitni mediji kao socijalni kapital. *Putokazi*, 2012, 4-5.
- 6) Coleman, S., Ross, K. (2010). *The media and the public: "them" and "us" in media discourse* (Vol. 9). John Wiley & Sons.
- 7) Colls, R., Dodd, P. (1985). Representing the nation: British documentary film, 1930–45. *Screen*, 26(1), 21-33.
- 8) Curran, J., Hesmondhalgh, D. (2010). *Media and society*. Bloomsbury Publishing.
- 9) Erickson, M., & Dewey, P. (2011). EU media policy and/as cultural policy: economic and cultural tensions in MEDIA 2007. *International journal of cultural policy*, 17(5), 490-509.
- 10) Feagin, J. R., Orum, A. M., Sjoberg, G. (Eds.). (1991). *A case for the case study*. UNC Press Books.
- 11) Gilić, N. (2007). *Filmske vrste i rodovi*. AGM.
- 12) Garnham, N., (2005). From cultural to creative industries: An analysis of the implications of the “creative industries” approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International journal of cultural policy*, 11(1), pp.15-29.
- 13) Hesmondhalgh, D. (2006). *Bourdieu, the media and cultural production*. *Media, culture & society*, 28(2), 211-231.
- 14) Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*.
- 15) Hill, J., & Kawashima, N. (2016). Introduction: film policy in a globalised cultural economy.
- 16) Kuharić, L. (2012) Analiza medijskog zakonodavstva s obzirom na zastupljenost sadržaja o ljudskim pravima u medijima i financiranje neprofitnih medija, *Putokazi*, 2012, 6-15.
- 17) Lange, A. (2004). *Public Funding for Film and Audiovisual Works in Europe – A Comparative Approach*. European Audiovisual Observatory.
- 18) Lange, A. (2008). *Transparency, Information and Evaluation of Public Support to Film and Audiovisual Works in Europe*, *Contribution to the ThinkTank on European Film and*

- Film Policy, The Copenhagen Report, Danish Film Institute, September 2008. ThinkTank on European Film and Film Policy, The Copenhagen Report, Danish Film Institute.*
- 19) Leys, C. (2001). *Market-driven politics: Neoliberal democracy and the public interest.* Verso.
 - 20) Murschetz, P.C. Teichmann, R., Karmasin, M. (2018). *Handbook of state aid for film. Finance, Industries and Regulation.* Berlin: Springer-Verlag.
 - 21) Nichols, B. (2016). *Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary.* Univ of California Press.
 - 22) Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary.* Indiana University Press.
 - 23) Nightingale, V. ed. (2013). *The handbook of media audiences.* John Wiley & Sons.
 - 24) Peacock, A. (2004). Public service broadcasting without the BBC?. *IEA Occasional Paper*, (133).
 - 25) Peruško, Z. (2009). Public interest and television performance in Croatia. *Medijska istraživanja*, 15(2), 5-31.
 - 26) Peruško, Z. (2013). Media pluralism policy in a post-socialist Mediterranean media system: The case of Croatia. *Central European Journal of Communication*, 6(11), 204-218.
 - 27) Poort, J., Hugenholtz, P.B., Lindhout, P., Til, G. (2019). Research for CULT Committee – Film Financing and the Digital Single Market: its Future, the Role of Territoriality and New Models of Financing, European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies.
 - 28) Popović, V. (2004). HTV–javna televizija? Programsko vijeće HRT-a–institucija javnoga nadzora ili političke kontrole?. *Politička Misao*, 41(02), 17-29.
 - 29) Primorac, J. (2004). *Mapping the position of cultural industries in Southeastern Europe. In Cultural transitions in southeastern Europe.* Institute for International Relations.
 - 30) Primorac, J. (2007). *The Position of Cultural Workers in Creative Industries. The South-eastern European Perspective.* European Cultural Foundation.
 - 31) Roller, V. (2014). Novo doba televizije u Hrvatskoj: žanrovi, publika i javni interes. *Politička misao*, 51(04), 142-171.

- 32) Sørenssen, B. (2009). The “Socially Useful” in Public Broadcasting: Between Idealism and Utilitarianism—the Griersonian Element in a Tradition. *Medijska istraživanja: znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije*, 15(2), 71-80.
- 33) Šakić, T. (2014). Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije.
- 34) Šalković, H. (2000). „Hrvatska televizija u transformaciji prema modelu javne televizije—iluzija ili realnost?“. *Medijska istraživanja*, 6(1), 19-39.
- 35) Švob-Đokić, N., Bilić, P., Peruško, Z. (2011). Does media policy promote media freedom and independence? The case of Croatia. *Case study report for the Mediadem project*.
- 36) Švob-Đokić, N., Primorac, J., Obuljen, N. (2011). Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe. Country Profile: Croatia.
- 37) Turković, H. (2011). Film kao znak i sudionik modernizacije. *Hrvatski filmski ljetopis*, 68, 109.
- 38) Turković, H. (2008). Noviji hrvatski dokumentarac, 1992-2007.
- 39) Turković, H., Majcen, V. (2003). Croatian Cinema: Historical Development, Contemporary State, Filmography (1991-2002).
- 40) Zgrabljic Rotar, N. (2003). Hrvatska medijska politika i javni mediji. *Medijska istraživanja: znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije*, 9(1), pp.59-75.
- 41) Winland, D. (2000). *Vision impaired: The cultural politics of everyday life in Croatia*. *Anthropology of East Europe Review*, 18(2), pp.31-36.

Izvori s online portala:

- 1) (2020) Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, (Pristupljeno 5.8.2020.) <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31482>>.
- 2) (2012) Popovac: Na HRT-u postoji upravljačka kriza no za nju nije odgovoran HRT! Index.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.index.hr/vijesti/clanak/Popovac-Na-HRT-u-postoji-upravljacka-kriza-no-za-nju-nije-odgovoran-HRT!/623201.aspx>>
- 3) Matija Mrakovčić (2014) Usporediti se s najboljima. Kulturpunkt.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.kulturpunkt.hr/content/usporediti-se-s-najboljima>>
- 4) (2016) Vijeće HRT-a raspravljalo o povećanju otkupa neovisne produkcije. Hrt.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.hrt.hr/330424/organizacija/vijece-hrt-a-raspravljalo-o-povecanju-otkupa-neovisne-produkcije>>

- 5) Saša Paparella (2017) HRT cjelovečernji film plaća 200.000 kn. Poslovni.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.poslovni.hr/lifestyle/hrt-cjelovecernji-film-placa-200000-kn-334031>>
- 6) Saša Paparella (2018) A JE LI STVARNO MOGLO DRUGAČIJE: Ovako se na HRT-u „otkupljuju“ serije. Lupiga.com (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://lupiga.com/hiperlink/a-je-li-stvarno-moglo-drugacije-ovako-se-na-hrt-u-otkupljuju-serije>>
- 7) (2019) DHFR: Meni se to gleda, HRT ne da! Hnd.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.hnd.hr/dhfr-meni-se-to-gleda-hrt-ne-da>>
- 8) (2019) MENI SE TO GLEDA, HRT NE DA: "Po čemu je to HRT hrvatska televizija?". Lupiga.com (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://lupiga.com/vijesti/meni-se-to-gleda-hrt-ne-da-po-cemu-je-to-hrt-hrvatska-televizija>>
- 9) Vid Barić (2019) SVI NAS VOLE, SAMO PRISAVLJE NE: HRT ne želi prikazati čak ni film koji je dobio nagradu HRT-a (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/svi-nas-vole-samo-prisavlje-ne-hrt-ne-zeli-prikazati-cak-ni-film-koji-je-dobio-nagradu-hrt-a/9134465/>>
- 10) (2019) SA SABORSKOG ODBORA ZA MEDIJE POZIV NA DIJALOG HRT-A S FILMAŠIMA. Hnd.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.hnd.hr/sa-saborskog-odbora-za-medije-poziv-na-dijalog-hrt-a-s-filmasima/>>
- 11) (2019) Nuić: HRT zovemo javnim servisom, ali po svemu to je državna televizija. Tportal.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/nuic-hrt-zovemo-javnim-servisom-ali-po-svemu-to-je-drzavna-televizija-foto-20191029/print>>
- 12) Tina Barbarić (2019) Filmaši ujedinjeni, HRT bez odgovora, Sabor bez kvoruma. Tportal.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/u-saboru-o-hrt-u-filmasi-ujedinjeni-hrt-bez-odgovora-sabor-bez-kvoruma-foto-20191030>>
- 13) Siniša Pavić (2019) Antonio Nuić: Hrvatski film u hrvatskim kinima uvijek je na gostujućem terenu, a domaćini su Amerikanci. Novilist.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<http://www.novilist.hr/Kultura/Antonio-Nuic-Hrvatski-film-u-hrvatskim-kinima-uvijek-je-na-gostujucem-terenu-a-domacini-su-Amerikanci>>
- 14) Zrinka Vrabec Mojzeš (2019) ‘Manipuliranje s izborom Programskog vijeća HRT-a znak je otpora prema Plenkoviću unutar HDZ-a’. Nacional.hr (Pristupljeno 13.8.2020.)

- 15) Zrinka Vrabec Mojzeš (2020) HRT pred tužbama zbog neovlaštene prodaje arhivskih snimki koje nisu njegovo vlasništvo. Nacional.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.nacional.hr/hrt-pred-tuzbama-zbog-neovlastene-prodaje-arhivskih-snimki-koje-nisu-njegovo-vlasnistvo/>>
- 16) Damir Petranović (2020) 'MINISTRICA KULTURE ZNALA JE ZA BROJNE NEPRAVILNOSTI NA HRT-U, ALI JE SMIJENILA NO KOJI JE NA TO UPOZORAVAO'. Hnd.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.hnd.hr/ministrice-kulture-znala-je-za-brojne-nepravilnosti-na-hrt-u-ali-je-smijenila-no-koji-je-na-to-upozoravao>>
- 17) (2020) Chris Marcich kod Zuberu: "Način na koji postupa HRT je neprihvatljiv". Vecernji.hr (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.vecernji.hr/kultura/o-sudbini-hrvatskog-filma-u-eri-korone-u-dnevnom-boravku-kod-zuberu-1396365>>
- 18) (2020) "Dnevni boravak kod Zuberu". Facebook.com (Pristupljeno 10.8.2020.) <<https://www.facebook.com/rplus.video/videos/989197328162875>>

Zakoni:

Zakon o audiovizualnim djelatnostima, Narodne novine, 61/18

Zakon o elektroničkim medijima, Narodne novine, 153/09

Zakon o Hrvatskoj radioteleviziji, Narodne novine, 137/10

Zakon o medijima. Narodne novine, 59/04

Zakon o ustanovama, Narodne novine, 76/93

Sažetak

Javni interes u audiovizualnoj industriji pojam je koji se definira na razne načine, a tiče se nacionalnih i europskih politika, unutar kojih je pravno reguliran. Definicije ovog pojma i primjene istih u praksi često su odraz šire slike načina djelovanja pojedinih javnih ustanova. Cilj ovog rada je stoga bio prepoznati različite definicije i prakse te, kroz polustrukturirane intervjue s predstavnicima organizacija koje sudjeluju u lancu audiovizualne proizvodnje, doći do zaključka o tome kako se razgovara o javnom interesu u javnim tijelima i kako se postupa

prema dokumentarnom filmu. Provedena studija slučaja je uključivala tri organizacije: HAVC, HRT i DHFR. Javni interes, kada je riječ o dokumentarnom filmu, unutar ovih institucija se “na papiru” promatra na slične načine – objektivni kriteriji za ocjenjivanje kvalitete filmova ustanovljeni su na istim vrijednostima. Međutim, kada je riječ o HRT-u, proces odlučivanja je netransparentan, a Programsko vijeće zaduženo za javni interes nema gotovo nikakvog utjecaja na odlučivanje o dokumentarnom filmu. Dok neki javni televizijski servisi zarađuju od vlastitog dokumentarnog programa, HRT usmjerava sredstva namijenjena za audiovizualna (dokumentarna) djela prema ciljevima ostvarenja pojedinačnih interesa.

Ključne riječi: dokumentarni film, audiovizualna proizvodnja, filmska industrija, medijska industrija, javna televizija, javni interes

Summary

Public interest in the audiovisual industry is a term that is defined in various ways, and concerns national and European policies, within which it is legally regulated. Definitions of this term and their application in practice are often a reflection of the broader picture of the ways in which certain public institutions operate. The aim of this paper was therefore to identify different definitions and practices and, through semi-structured interviews with representatives of organizations involved in the audiovisual production chain, to come to a conclusion on how public interest is discussed in public bodies and how documentary film is handled. The conducted case study included three organizations: HAVC, HRT and DHFR. The public interest, when it comes to documentary film, is observed in these institutions "on paper" in similar ways - objective criteria for assessing the quality of films are established on the same values. However, when it comes to HRT, the decision-making process is non-transparent, and the Program Council in charge of the public interest has almost no influence at all on the decision-making on the documentary. While some public television services make money from their own documentaries, HRT directs funds intended for audiovisual (documentary) works towards the goals of achieving individual interests.

Keywords: documentary film, audiovisual production, film industry, broadcast industry, public television, public interest