

Deja Crnović

MAJA BREZNIK

»VSI MORAMO IMETI ENAKE DELOVNE PRAVICE, USTREZNE DELOVNE POGOJE IN PLAČILO. KULTURA NE MORE BITI IZJEMA«



MAJA BREZNIK | FOTO OSEBNI ARHIV

Maja Breznik je sociologinja in raziskovalka, ki se v svojem raziskovalnem delu ukvarja s sociologijo kulture in kulturne politike, zadnje čase pa predvsem z delom, dolgom in načini, na katere se spreminjajo delovni pogoji v globalnem kapitalizmu. Doktorirala je na Filozofski fakulteti v Ljubljani, dodatno pa se je šolala v ZDA (*Institute of International Education/Arts International* [New York]) in Franciji (*École des hautes études en sciences sociales* [Pariz]). Med letoma 2003 in 2005 je raziskovala na Univerzi v Padovi, kasneje pa na Filozofski fakulteti v Ljubljani, Fakulteti za družbene vede in Mirovnem inštitutu, kjer je še danes. Bila je strokovna delavka pri Konfederaciji sindikatov Slovenije Pergam. Od leta 2015 je nacionalna korespondentka Evropske fundacije za izboljšanje življenjskih in delovnih razmer (EUROFOUND) iz Dublina.

Napisala je več knjig o delu v kulturi in umetnosti, ki so služile kot izhodišče za naš pogovor. V knjigi *Kultura danajskih darov* iz leta 2009 na primer raziskuje vlogo umetnosti v renesansi in načine, na katere je umetnost vplivala na vzpostavitev finančnih trgov, medtem ko se v knjigi *Mezdno delo: Kritika teorij prekarnosti* iz leta 2021 posveča predvsem atipičnim oblikam zaposlovanja, ki so danes za velik del ljudi na kulturno-umetniškem in seveda filmskem področju že del vsakdana. Poleg omenjenih je objavila še knjige: *Obrt in učenost* (2003), *Kulturni revizionizem/Cultural Revisionism* (2004), *Kultura d.o.o./Culture Ltd* (2005), *Knjižna kultura* (2005), *Posebni skepticizem v umetnosti* (2011), *Kaj po univerzi?* (2013 [soavtorica]), *Zaposleni revni* (2013 [soavtorica]), *Za napisom Nezaposlenim vstop prepovedan* (2014), *Javni dolg: kdo komu dolguje* (2015 [sourednica]) in *Verige globalnega kapitalizma* (2019 [sourednica]). Z njo smo se pogovarjali o položaju filma med trgom in državo, o tem, zakaj ne bi smeli ločevati med avtorskim in neavtorskim delom v filmu, zakaj so avtorske pravice podobne večnemu vstajenju ter kako družbeni razred ustvarjalca ali ustvarjalke vpliva na vsebino filma.

**

V svoji knjigi *Kultura danajskih darov* opozarjate na pomembnost upoštevanja produkcijskih pogojev pri proučevanju položaja umetnosti in kulture kot avtonomne sfere. Kam bi v trenutni konstelaciji trga in države uvrstili film in filmsko produkcijo, ki kljub napredkom v tehnologiji za izdelavo še vedno zahteva precejšnja finančna sredstva in številčno ekipo filmskih delavcev, pogosto, na primer v Evropi, pa tudi podporo države? | Ko sem v knjigi *Kultura danajskih darov* pisala o produkcijskih pogojih, nisem mislila toliko na neposredne okvire ustvarjanja. Zanimali so me globlji družbeni pogoji za umetnostno ustvarjanje v renesansi, torej več kot tri stoletja pred odkritjem filma. Zanimivo je, da ste vzeli to študijo za osnovo, ki naj pomaga razmišljati o filmu in filmski produkciji danes. Renesansa je zanimiva, ker se je v tem času vzpostavilo področje umetnosti kot relativno avtonomne družbene sfere. Umetnosti razvijejo svojo lastno problematiko, ki jo obdelujejo, vzpostavi se poklic *umetnika*, nastajajo in razvijajo se umetnostne institucije: galerije, muzeji, založbe, knjižnice, akademije, mecenstvo itn. Mene pa je bolj zanimalo, kateri družbeni vzgibi so to sprožili.

V tem obdobju se je začela prvotna *akumulacija kapitala*, ki je omogočila poznejši nastanek kapitalizma. Trgovina z oddaljenimi deželami in razvoj prvih manufaktur sta prinesla velika bogastva trgovcem in bankirjem. So novi bogataši začeli vlagati v kulturo, ker so se naveličali trgovskega poklica, ker so vzljubili umetnost, ker jim je zmanjkalo naložb ali ker so hoteli okrepiti svojo družbeno moč? Vsi ti razlogi so spodbujali mecenstvo.

Zgodovinar Jacques Le Goff pa je nakazal še eno možno pojasnilo: faustovsko zvezo med novo porajajočo družbeno institucijo umetnosti in finančnim sistemom. Problem finančnikov je bil, da je kanonsko pravo prepovedovalo posojanje denarja, se pravi oderuštvo. Bankirji so sicer prikrivali posojanje z menjavo denarja in skrili obresti v menjavo denarnih valut. A kogar so razkrili, je po črki kanonskega prava moral izbirati med izobčenjem iz cerkve ali vračilom vseh obresti svojim posojilojemalcem. Tako se je bankir znašel pred nemogočo dilemo »ali denar ali življenje«. Vendar je cerkev bila pripravljena popustiti. Bankir se je lahko izognil kazni, če je del dobička od oderuštva namenil cerkvi, dobroti in umetnosti. Del pa je lahko obdržal in tako ohranil družbeni status. Mecenstvo je bilo torej nekakšen predpogoj, da se je lahko razvil finančni sistem. To pa je hkrati določilo strukturno mesto umetnosti v družbi.

Vzemimo še primer renesančnih praznikov, bikoborbo in karnevalov, ki so bili nekakšen *iniciacijski obred* za mladež. V renesansi je humanistična kultura začela izpodrivati krvave srednjeveške prireditve. Tako se mladeničem ni bilo treba več boriti

proti nevarnim zverem, družbeno iniciacijo so začeli opravljati z umetniškimi nastopi, na katerih so razkazovali retorične veščine, galantno vedenje in obleko. Družbeni učinek je bil enak, spremenil se je le videz: razredno nasilje je bilo poslej maskirano v kulturo, četudi je bilo v sebi enako kruto in nasilno.

V naši dobi *restavracije kapitalizma* vidimo, kako se obnavlja strukturni položaj umetnosti, ki sem ga opisala s primeroma. Oživila se tako, da se meša s preostanki predhodne kulturne politike, bodisi socialistične v Sloveniji bodisi socialdemokratske po Evropi. Rezultat je precej nenavaden. Država je še vedno glavni finančni vir umetniške produkcije. A videti je, kot da je poslanstvo državne kulturne politike, da s svojimi vzvodi ustvarja umetnostni trg in prisili kulturne delavce k tržnemu vedenju. Država je tako postala agent kapitala na področju, kjer, vsaj v Sloveniji, ni zasebnega kapitala. Filmski producenti so, kot je videti, to igro sprejeli. V agitacijah za film uporabljajo zgolj ekonomske argumente, svoj družbeni prispevek pa merijo z *multiplikativnimi učinki*. A ko pri filmu prevladajo ekonomski argumenti, se začne tekma proti dnu estetskega okusa.

Bi po vašem mnenju morali ločevati med filmi, ki jih financira država, in tistimi, ki jih financira »gospodarstvo«, ali gre v obeh primerih za sredstva, ki so prišla »od ljudi«, le po drugih finančnih kanalih? | Če država igra zgolj vlogo kapitala v umetnosti, bi lahko bilo vseeno, ali financira filme država ali zasebni kapital, oboje je res del *celotnega družbenega kapitala*. Razlika med njima je, da se lahko država zadovolji s simbolno »tržno učinkovitostjo«, zasebni vlagatelji pa bodo zahtevali realizacijo produkcije ali pa se bo produkcijski cikel ustavil.

Slovenski film ne bi več obstajal, če bi ga prepustili trgu. S tem samomorilskim scenarijem se verjetno nihče ne ukvarja. Resnično pa me plaši kulturni revizionizem v kulturni politiki. Moderne kulturne politike so se utemeljile na družbeno prebojnem spoznanju, kakršnega je proizvedla Kristina Alčevskaja s sodelavci v knjigi *Kaj brati ljudem?* (1884). Alčevskaja je vodila skupino, ki je potovala po Rusiji, brala različno literaturo nepismenim in zapisovala njihovo doživetje tega, kar so slišali. Ugotovila je, da imajo tudi neizobraženi vse intelektualne sposobnosti za razumevanje najzahtevnejših literarnih del. To spoznanje in podobna revolucionarna odkritja so spodbudila kulturne politike, da demokratizirajo in decentralizirajo dostop do kulture, ker so zgolj materialni pogoji ovirali intelektualni razvoj ljudi. Film je nedvomno otrok te demokratizacije kulture.

Ko se obnavljajo kapitalistični odnosi v kulturi, se ukinja demokratizacija kulture. Spodbuja se družbeno razslojevanje in

podpira poglobljanje ekonomskih neenakosti. Kultura in umetnost postajata, tako kot v primeru renesančnih praznikov, orodje razrednega nasilja in upravičevanje družbenega razslojevanja. Mislim, da bi bilo treba o tem razmišljati v vsaki kulturni dejavnosti. Še zlasti pri filmu, ker filmske produkcije ne sestavljajo samo vrhunci filmske umetnosti, temveč celotno okolje. Sestavljajo jo kinosporedi, televizijski programi, izobraževanje, internetna ponudba in celo oglaševalska kultura. Če gledalke in gledalci nenehno živijo s filmskimi zmazki, ne moremo pričakovati, da znajo ceniti kakovost.

Večina filmskih delavk in delavcev, tako avtorjev in avtoric kot tistih, ki pri produkciji izvajajo »neavtorska« dela, opravlja svoje delo v prekarnih delovnih razmerjih. Kakšna je po vašem mnenju razlika v položaju med avtorji in neavtorji, predvsem z vidika delavskih in avtorskih pravic? | Kot ste rekli na začetku: film je kolektivna stvaritev. Zato je zame delitev na avtorje in neavtorje problematična. Prvič, s tem se omalovažuje delo, ki ga »neavtorji« vložijo v film. Drugič, delitev predpostavlja ločitev »intelektualnega dela« od »manualnega«, kar je eden izmed osnovnih mehanizmov podreditve delavk in delavcev.

Prekarnost prinaša negotovost in življenje na robu revščine. Filmska produkcija dobi s prekarizacijo cenejšo in ubogljivejšo delovno silo. Toda »bumerang učinek« je deprofesionalizacija in slaba kakovost. Vidite začarani krog? Vir problema je privatizacija filmske produkcije, stečaj Vibe na začetku devetdesetih let 20. stoletja, ko je država vrgla na cesto stotino filmskih delavcev, režiserjev in tehničnega osebja. Prekarizacija je torej treba reševati pri viru problema. Regulacija zaposlovanja in kakovostna filmska produkcija zahtevata ustrezno infrastrukturo.

Še besedo o »avtorjih«. Umetniki so nekoč opravljali delo, ki ga je Sergio Bologna imenoval »avtonomno delo prve generacije«. Veliko jih ni imelo varnosti zaposlitve, vendar so jo kompenzirali z visokimi honorarji. Z neoliberalizmom je prišlo avtonomno delo »druge generacije«, ko se tipično »mezno delo« prikriva kot delo samozaposlenih. Na drugi strani so umetniki izgubili visoke honorarje, dobili pa širok nabor avtorskih pravic. Izgubili so materialno osnovo za delo, dobili pa pravico do rente. Tako so se preobrazili v rentnike, kar seveda koristi zgolj peščici ustvarjalcev in klikam, ki nadzirajo denarne tokove iz naslova kolektivnih avtorskih pravic. Novo rentništvo pa ima zelo pomembne učinke na kulturo na splošno. Kulturni producenti so vse bolj pozorni na število obiskov, ogledov in poslušanj, ki prinašajo višjo rento. Rezultat je, da so številci obiskov postali veliki brat v kulturi.

Delitev na »avtorje« in »neavtorje« se je nanašala predvsem na razliko, ki jo omenjate, torej da se nekateri nižji honorarji »avtorjem« in »avtoricam« upravičujejo z obljubo bodočega nadomestila z naslova avtorskih pravic, ki ga imenujete tudi bajeslovna renta, saj se nadomestila zbirajo vse prej drugje kot v rokah »avtorjev«. Tudi sicer ste precej kritični do avtorskih nadomestil, obljubo o morebitnih bodočih zaslužkih primerjate z obljubo o »večnem vstajenju«. Ali je sistem nadomestil še mogoče »reformirati« tako, da bi bil bolj pravičen za »avtorje« in »avtorice«, ali bi ga bilo bolje ukiniti in se osredotočiti na delavske pravice in dostojne delovne pogoje za vse? | Moj odgovor bi bil, da sistema nadomestil ni mogoče reformirati, da bi bil bolj pravičen. Upoštevati je treba, da scenarij še ni film in da rokopis še ni knjiga. Da bi scenarij postal film ali rokopis knjiga, je potrebno delo vrste ljudi, ki sodelujejo pri tej preobrazbi. Vmes so institucije, ki prispevajo k temu, da se delo spremeni v tržno blago za potrošnike. Ker imajo dostop do trgov, ni presenetljivo, da poberejo večji delež prihodkov.

Res pomembno je tole. Režim avtorskih pravic je oblika tržnega fundamentalizma. To je verovanje, da je najboljša kulturna politika potrošništvo, najboljši kritiki pa potrošniki, ki vsak dan izbiramo med umetninami z odločitvami, kaj bomo gledali, poslušali ali brali. Ni naključje, da imajo recenzije in razprave vse manj prostora v javnih medijih. Nadomestili so jih sezname hitov, uspešnic in *blockbusterjev*. To pa so tudi osnove, na katerih se delijo dohodki iz avtorskih pravic, ki podvajajo načela tržnega fundamentalizma. Obstoj avtorskih pravic se utemeljuje s tem, da naj bi zagotavljale dohodek za ustvarjalce. A če je plačilo za delo odvisno od avtorskih pravic, je plačilo zgolj obljuba, ki je vredna toliko kot večno vstajenje. Vsi moramo imeti enake delovne pravice, ustrezne delovne pogoje in plačilo. Kultura ne more biti izjema. Težava pa se lahko pojavi, ko bi poskušali definirati, kaj je »družbeno priznано delo« v kulturi. Odgovor na to vprašanje zahteva iznajdbo kulturne politike, v kateri bo delo kulturnih delavk in delavcev družbeno priznано.

»Ko se obnavljajo kapitalistični odnosi v kulturi, se ukinja demokratizacija kulture. Spodbuja se družbeno razslojevanje in podpira poglobljanje ekonomskih neenakosti. Kultura in umetnost postajata, tako kot v primeru renesančnih praznikov, orodje razrednega nasilja in upravičevanje družbenega razslojevanja.« – MB



V Sloveniji smo nedavno spet presegli številko 100.000 pri številu samozaposlenih, za katere vemo, da jih je velik del v prekarjem položaju. Če vas prav razumem, vidite eno od možnosti za zmanjševanje prekarnosti v filmu predvsem v zaposlovanju in nacionalizaciji slovenske filmske produkcije. Menite, da k izboljšanju pravic prekarne delavke in delavcev lahko prispeva kolektivna pogodba za samozaposlene v kulturi? | Strinjam se, da kolektivna pogodba lahko prepreči nižanje dohodkov samozaposlenih v kulturi in hkrati tudi deprofesionalizacijo. Smešno je, da se samozaposlene obravnava kot podjetja, ki imajo prepoved kartelnega dogovarjanja. Kljub tej pravni fikciji je jasno, da so ekonomsko odvisni in podrejeni svojim naročnikom. Zato je nujno, da se kolektivno organizirajo. S kolektivno pogodbo lahko dosežejo boljše delovne razmere in zavarujejo svoje prihodke, predvsem s tarifami za različno zahtevna dela.

Nekaj podobnega je obstajalo še konec osemdesetih let 20. stoletja za prevajalce, ki so imeli tarife za različno zahtevna besedila. Ker je bilo za vsak tip dela tudi določeno, koliko ga lahko največ opravijo na dan, so bile tarife določene tako, da je bilo mogoče z delom zaslužiti povprečno mesečno plačo. To je lahko za zgled, kako naj se pripravi kolektivna pogodba, ki bo zaščitila samozaposlene v kulturi pred izjemnim izkoriščanjem.

Vsebinsko filmov poleg kulturnih politik narekuje tudi to, kdo ima danes dostop do filmskega izobraževanja in ustvarjanja. Če so pogoji dela v umetnosti vedno slabši, se za delo na tem področju lahko odločajo le še tisti, ki si to lahko privoščijo, kar pomeni, da filme ustvarja srednji oziroma višji razred. Imate vtis, da se razredna pripadnost filmskih ustvarjalcev in ustvarjalcev odraža v temah filmov, ki nastajajo, ali je vsebina filmov vendarle odvisna od ideoloških teženj financerjev (»zahtev trg«)? | Povečevanje družbenih neenakosti nujno vpliva na to, da imajo otroci manj premožnih gospodinjstev slabši dostop do izobraževanja. Torej je zelo verjetno, da so na univerzi bolj zastopani srednji in višji razredi. Ni pa mogoče dokazati, da bi razredno poreklo ustvarjalca določalo vsebine, ki jih bo umetniško obdeloval. Spomnimo se italijanskega režiserja Luchina Viscontija, ki je imel naziv grofa in je bil potomec stare milanske plemiške družine, a je bil eden glavnih predstavnikov italijanskega neorealizma in je posnel pretresljiv film o delovnih migrantih **Rocco in njegovi bratje** (Rocco e i suoi fratelli, 1960).

Na drugi strani pa tudi ideološki filtri niso vseomogočni. Pomislimo na iransko kinematografijo, ki je (poleg romunske) danes največja nacionalna kinematografija na svetu z avtorji, kot so Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Asghar Farhadi, Vahid Jalilvand, Ali Abbasi in mnogi drugi. Analiziramo lahko družbene okoliščine in jih primerjamo s filmi, vendar ni neke samodejne povezave.