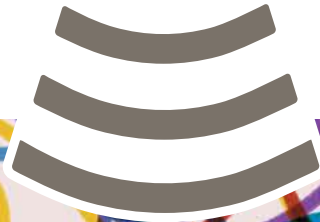


MEGAFON



11

februar 2024

The logo for aipa, featuring a stylized clapperboard icon above the lowercase letters "aipa".

aipa



Izdajatelj: AIPA k. o.

Uredniški svet: Gregor Štibernik, Andreja Kralj, Inge Pangos

Naklada: 1.400 izvodov

Ljubljana, februar 2024

Zapis pogovorov z J. McTiernanom in Filmska dediščina: Ana Kovačič. Redakcija: Inge Pangos. Oblikovanje in ilustracija: Polonca Peterca. Tisk: PARTNER GRAF zelena tiskarna

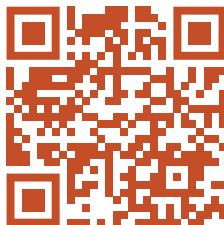
COBISS3/Serijske publikacije, COBISS.SI-ID: 274075136, ISSN: C507-4185

3	UVODNIK
4	LETO 2023 V 10 KORAKIH
8	PODPRIMO RAZVOJ, PODPRIMO TALENT
12	RASTEMO!
27	UMETNA INTELIGENCA IN REGULACIJA
30–56	Pogovori
30	ANIMIRANI FILM
40	MEDNARODNE KOPRODUKCIJE
50	FILMSKA DEDIŠČINA
57	John McTiernan: FILM JE JEZIK S SVOJO SLOVNICO IN PRAVILI
61	MUTATIO EST SOLUM IN VITA CONSTANT

TAKO MALO JE TREBA

Ker je ena temeljnih nalog kolektivne organizacije AIPA,
da deluje čim bolj v skladu
z željami in potrebami svojih članic in članov,
smo pripravili krajši vprašalnik.

Če vam je ljubša klasična, papirna oblika, vas čaka na
sredini Megafona, če se bolj nagibate k e-izpolnjevanju,
pa odčitajte kodo:



Iskrena hvala za sodelovanje.
In ne pozabite: Vsako mnenje šteje!

DIVERZIFIKACIJA, ŽIVAHNA AKTIVNOST IN IZJEMNA PESTROST.



To so misli, ki me prelevajo, ko pišem ta uvodnik in skušam povzeti zadnje obdobje in dogajanja na področju slovenske AV industrije, pa tudi dejavnost AIPA. Svet se vrti vse hitreje in danes ni več časa, da bi kot nekoč v miru postali, se ozrli nazaj in si nato načrtali pot naprej. Ves čas smo z eno nogo že v prihodnosti. Zato je še toliko bolj pomembno, da načrtujemo in delujemo skupaj, če želimo uspešno uresničiti svoje načrte. Zato si AIPA ne predstavlja svojega delovanja brez podpore družtev, vesel pa sem, da velja tudi obratno.

Dolgoletna prizadevanja za ureditev razmer v slovenski AV industriji, ko gre za kolektivno uveljavljanje pravic, niso bila zaman in na zadnjih 15 let se lahko ozremo z zadovoljstvom, saj smo ogromno pridobili. Naša pot me je dostikrat spominjala na tisti znani Per aspera ad astra – skozi trnje do zvezd. Trnja je bilo veliko, pri vseh zvezdah še nismo, ampak sem prepričan, da lahko z optimizmom zremo in gremo naprej.

Izkazalo se je, da se iskreno sodelovanje in vztrajanje pri viziji na dolgi rok vsekakor izplača.

Ena najmodernejših zakonodaj na svetu, ki odseva razvoj in aktualno stanje avtorske in sorodnih pravic, Slovenijo, ki je dolgo capljala zadaj, zdaj uvršča med države z najbolj sodobno zakonsko ureditvijo na tem področju. To je AIPA omogočilo, da že danes uveljavlja več pravic, kmalu pa se bo nabor pravic še razširil – AIPA je namreč že pred več kot letom dni oddala vloge za dopolnitev dovoljenj.

Vse bolj se utrjuje tudi spoznanje o ustvarjalnem in ekonomskem potencialu slovenske AV industrije, ki je nekoč veljala le za porabnika sredstev. Če so ji priznavali njen pomen za kulturo, se

o njenem gospodarskem potencialu ni govorilo. Tudi to se počasi spreminja po zaslugi več kot desetih let političnih in strokovnih prizadevanj. Jasna manifestacija tega je tudi *Strateški načrt za razvoj avdiovizualne industrije v Sloveniji do leta 2030*, odlično pripravljen dokument, ki političnim odločevalcem sporoča: Ne zahtevamo in se pritožujemo, ampak delujemo. Na naši strani je vse pripravljeno, potrebna je le še politična volja.

Kako zelo živa je slovenska AV industrija, sami zase govorijo prispevki v tokratni številki *Megafona*, pa naj gre za dejavnost posameznih društev, mednarodne koprodukcije ali pa udeležbo njenih predstavnikov na mednarodnih forumih. Geografsko majhna država, kot je Slovenija, se v svetu lahko izkaže na področjih mehke moči. Med njimi je zagotovo ustvarjalni in kulturni potencial. Ob ustreznem zavedanju in podpori države ni prav nobenega razloga, da Slovenija ne bi pri tem izstopala z odličnostjo in prodornostjo.

Ob vsem ustvarjalnem brbotanju in zagonu, ki ga je čutiti, naj zaključim z mislijo: Gremo naprej! Skupaj!

Gregor Štibernik, *direktor AIPA*

LETO 2023 V 10 KORAKIH

1

NOVA DOVOLJENJA

→ Pridobitev dovoljenj za **kolektivno upravljanje pravice radiodifuzne retransmisije za filmske producente in izvajalce**; AIPA je junija končno uspela odpraviti zakonsko (in ekonomsko) neenakopravnost imetnikov AV pravic;

→ Dopolnitev vlog za pridobitev ustreznih dovoljenj za **kolektivno upravljanje 16 novih pravic**; AIPA je že oktobra 2022 sprožila postopke izdaje dovoljenj, ki naj bi se po pričakovanjih sklenili v letošnjem prvem polletju. (Za več gl. *Mutatio est solum in vita constant*)

2

DELITVE NADOMESTIL IN AVTORSKIH HONORARJEV (AH) IMETNIKOM PRAVIC

Konec septembra so bile v skladu s podeljenimi dovoljenji opravljene delitve:

→ AH iz naslova **pravice radiodifuzne retransmisije** v primeru kableske retransmisije avdiovizualnih del za leto 2022

→ AH in nadomestil iz naslova **pravice dajanja na voljo javnosti** za obdobje 20. 10.–31. 12. 2022

→ nadomestil iz naslova **pravice do pravičnega nadomestila za tonsko ali vizualno snemanje**, ki se izvrši pod pogoji privatne ali druge lastne uporabe, za leti 2021 in 2022; gre za nadomestila, ki jih je zbralo in posredovalo Društvo KOPRIVA, k. o.; delitev je bila opravljena za vse tri skupine imetnikov pravic pri AIPA



3

(SO)UPRAVLJANJE

Na vseh treh skupščinah AIPA (maja, avgusta in decembra) je bila glavna tema: spremembe in dopolnitve aktov AIPA, katerih namen je **pridobitev novih dovoljenj** za kolektivno upravljanje pravic. Poleg tega so na posameznih skupščinah člani odločali o imenovanju novih članov v NO AIPA, o vplačilih in izplačilih iz namenskih skladov, potrjevali so tudi Letno poročilo 2022.

4

NAMENSKI SKLADI

Poleg sklepov o izplačilih iz skladov, ki so jih sprejeli člani na skupščinah, je AIPA lani objavila več kot deset pozivov za sredstva iz namenskih skladov. Tako je bilo domačim AV ustvarjalcem in članom AIPA v letu 2023 skupaj **izplačanih 709.840 EUR sredstev iz namenskih skladov**.



5

NACIONALNA AV STRATEGIJA

Večletno prizadevanje članstva Zveze društev slovenskih filmskih ustvarjalcev, da se nacionalni AV industriji prizna tako kulturno kreativni kot gospodarsko visoko produktivni potencial, je privedlo do sodelovanja z družbo Deloitte svetovanje in rezultiralo v študiji *Strateški načrt za razvoj avdiovizualne industrije v Sloveniji do leta 2030*, ki naj služi predvsem kot pripomoček in vodilo za ključne odločevalce na državni ravni. V projekt so se dejavno vključili tudi predstavniki AIPA, SFC in AGRFT. (Za več gl. *Podprimo razvoj, podprimo talent*)



6

MEDNARODNA VPETOST

→ **Generalna skupščina AGICOA in AGICOA EUROPE**, Ženeva. V ospredju so bili trendi na področju AV del v Evropi in svetu, kjer je opazno usihanje produkcijskega zagona pretočnih platform.

→ **48. generalna skupščina SCAPR**, London.

→ **Mednarodni kongres AVACI 2023**, Rio de Janeiro: Glavni cilj največjega srečanja avdiovizualnih avtorjev na svetu je bil podpreti AV avtorje, scenariste in režiserje pri njihovih prizadevanjih za uveljavitev ustreznih zakonov o nadomestilih, ki bi jim omogočili plačilo za javno uporabo njihovih AV del.

7

SOLIDARNOST IN SODELOVANJE

→ Podpora prizadevanj severnomakedonskih kolegov po ureditvi zaščite njihovih pravic.

→ Podpis in širjenje poziva svetovne kulturno-kreativne industrije k pravni ureditvi **področja umetne inteligence**.



→ Podpis in širjenje poziva, naj poslanci Evropskega parlamenta zavrnejo pobudo za vključitev AV storitev v načrtovane predpise EU o **geografskem blokiranju**.

→ Podpora hollywoodskim ustvarjalcem, ki so s stavko zahtevali in dosegli boljše delovne pogoje.

→ **Slovenske kolektivne organizacije AIPA, IPF in ZAMP** so konec leta podpisale pismo o nameri, s katerim želijo vzpostaviti formalno sodelovanje na področjih, kjer je moč najti sinergije – eden najbolj eklatantnih primerov je skupno zbiranje nadomestil od malih uporabnikov, ki naj bi steklo, čim pridobi AIPA ustrezna dovoljenja URSIL-a.



IZMENJAVA ZNANJA IN IZKUŠENJ

Maj → Osrednja tema blejskega srečanja predstavnikov evropskih združenj in kolektivnih organizacij je bila problematika kolektivnega upravljanja pravic izvajalcev, njihove zaščite in ustreznih nadomestil. Soorganizatorji: AIPA, AEPO-ARTIS, SCAPR.

September → Obisk generalnega direktorja Svetovne organizacije za intelektualno lastnino (WIPO) Darena Tanga v Sloveniji.



Na povabilo ministra za gospodarstvo, turizem in šport Matjaža Hana ter direktorice Urada za intelektualno lastnino mag. Karin Žvokelj se je srečal tudi s predstavniki kolektivnih organizacij, ki so mu predstavili uspehe in izzive ustvarjalnega sektorja v Sloveniji, pogovor pa je tekel tudi o avtorskih pravicah, ki pomembno prispevajo k rasti gospodarstva in predstavljajo viden del državnega proračuna.

Oktober → Beograjskega regionalnega seminarja o pravicah AV avtorjev v srednji in vzhodni Evropi so se udeležili predstavniki 10 držav. Soorganizatorji: AIPA, SAA, ZAPA.

November → Na povabilo avstrijske kolektivne organizacije filmskih ustvarjalcev VdFS je AIPA sodelovala na prvi mednarodni letni konferenci, namenjeni avtorski in sorodnim pravicam, ki jo je na Dunaju organizirala Initiative Urheberrecht (Pobuda za pravice avtorjev). Predstavniki AIPA, Peter Kep, je strnjeno predstavil potek implementacije EU direktiv v slovenski pravni red ter z njim povezane spremembe Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) ter Zakona o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic (ZKUASP) – proces, preko katerega se je Slovenija uvrstila med države z najbolj moderno avtorskopravno ureditvijo AV področja.



November → Na povabilo CISAC so se predstavniki AIPA udeležili srečanja tehničnega komiteja DLV v Sofiji, Peter Kep pa je predstavil tudi izkušnje s slovensko zakonodajo in zaščito pravic, ki jo omogoča avdiovizualnim ustvarjalcem.

December → Na 3. mednarodnem forumu kreativnih industrij v Skopju, ki ga je organizirala severnomakedonska zveza poklicnih združenj v kreativnih industrijah UMPACI, je AIPA na posebnem panelu o dejavnem kolektivnem upravljanju pravic izvajalcev, producentov in avtorjev predstavila izkušnje iz Slovenije.

USTVARJALNI DOSEŽKI NAŠIH ČLANOV

→ **Prešernova nagrada**: režiserka in multidisciplinarna umetnica **Ema Kugler**,

→ **Nagrada Prešernovega sklada**: filmski režiser in scenarist **Matevž Luzar** za film *Orkester* in skladatelj gledališke in filmske glasbe **Drago Ivanuša** za projekte 2019–22

→ **Nagrada Milke in Metoda Badjure** za življenjsko delo: direktor fotografije, filmski snemalec, montažer in producent **Rado Likon**

→ Nagrade **vesna**, najvišja nacionalna letna priznanja za dosežke na področju filmske umetnosti (gl. fsf.si/2023 > Nagrade)

→ 3. podelitev nagrad **orion** za presežke na slovenskem AV področju 2022. Zvezde oriona, ki temeljijo na gledanosti: *Ja, Chef!*, *Leninov park*, *Dolina Rož*, *V imenu ljudstva 2*, *Sekirca v med*, *Trigrad* in dokumentarni film *Beli bojevnik v črni obleki*. Najsvetlejša zvezda oriona, za igralske dosežke: **Jurij Zrnc** in **Katarina Čas** za vloži v *Ja, Chef!* ter **Saša Tabaković** za vlogo v *Dolini rož*. Butnskala, za avtorsko drznost in ustvarjalno izvirnost: **Andrina Mračnikar** za dokumentarec *Izginjanje*, **Robert Petan** za videospot *Rad Te Volim – RTV Song* ter **Žigan Krajncan**, **Kristijan Krajncan** in **Lev Predan Kowarski** za glasbeni videospot *Žar ljubezni*. Nagrada **Žarka Lužnika**, namenjeno mladim, še ne-ujavljenim ustvarjalcem na prehodu iz študijskega v poklicno okolje: **Leo Černic** za animirani film *Pentola*.



VSTOPAMO V 14. LETO

AIPA je s štirimi dovoljenji za različne vrste pravic in uporabe ter ob združenem interesu in podpori audiovizualnega sektorja v Sloveniji v 13 letih postala uspešna kolektivna organizacija, ki ni prepoznavna samo doma, ampak je primer dobre prakse marsikje v tujini. Prepričani smo, da bomo s sodobno zakonodajo, ki jo Slovenija premore, uspešno rešili tudi izzive, ki so pred nami.

PODPRIMO RAZVOJ, PODPRIMO TALENT



Ustvarjalni in ekonomski potencial slovenske AV industrije so doslej nekatere vlade sicer deklarativno zaznale, a še nobena ni od (zapisanih) besed prešla h konkretnim dejanjem. Sta pa odločen korak naredila ZDSFU in njeno članstvo: Po več kot 10-letnem, tako političnem kot strokovnem, prizadevanju, da se sektorju zagotovi vsaj ustrezno minimalno financiranje¹, sta v sodelovanju z družbo Deloitte svetovanje zasnovala jasno izoblikovan *Strateški načrt za razvoj avdiovizualne industrije v Sloveniji do leta 2030*.

»Zagotovili bomo ustrezno raven in trajno stabilnost financiranja slovenskega filma v skladu z javnofinančnimi zmožnostmi ter posodobili organizacijo avdiovizualnega področja v smislu bolj neodvisnega delovanja.« Koalicijski dogovor 2022–26, podpisniki: Gibanje Svoboda, Socialni demokrati, Levica

Prvič, na enem mestu, so povzeti preverljivi in dokazljivi podatki o kulturnem, še zlasti pa gospodarskem pomenu AV industrije: Uvodna dela študije ponujata podrobno **analizo stanja** AV industrije v Evropski uniji in v Sloveniji. Zgolj v osnovno informacijo: (1) Na ravni EU kulturne in ustvarjalne industrije niso pomembne le zaradi svoje kulturne in razvojne vloge, temveč tudi izjemnega ekonomskega doprinosa: ustvarijo kar 4,4 % celotnega BDP EU, AV industrija pa zaposluje okoli 300.000 ljudi, ki skupno ustvarijo več kot 91 mrd EUR prihodkov na leto. (2) AV industrija v Sloveniji sodi med storitvene sektorje, ki ustvarjajo najvišjo dodano vrednost na zaposlenega: v letu 2022 približno 73.700 EUR. Istega leta je, glede na opravljene izračune, v državne blagajne prispevala 52,7 mio EUR in ob upoštevanju multiplikatorja posredno generirala dodatnih 42,2 mio EUR fiskalnih prispevkov ostalih industrij. Neposredno delo je nudila 1.737 (samo)zaposlenim, ob upoštevanju multiplikatorja pa posredno zaposlovala še 1.390 oseb.



Prvič, na enem mestu, so natančno, z vidika udeležencev prikazane dejanske razmere in realne rešitve:

¹ Nacionalni svet za kulturo je že leta 2013 v programu za obdobje 2014–17 opredelil, da je za film in AV iz naslova proračuna treba zagotoviti 11 mio evrov programskih sredstev.

Tretji razdelek je namenjen **strateškemu razvoju** slovenske AV industrije. Opredeljuje izzive in cilje, vse iniciative za doseg vsakega od zadanih ciljev pa opiše, oceni potreben vložek in pričakovan učinek ter navede njihove nosilce. Tiste, zaznane kot strateško najpomembnejše, tj. nosilne iniciative, predstavi še natančneje, tudi s pričakovanimi rezultati in podkrepjene s primeri dobre prakse.

»Strategija je zelo dober pokazatelj tega, kaj si uporabniki, področje in stroka želijo oziroma kaj so ugotovili v kar nekaj letih delovanja, da bi bilo dobro urediti.« dr. Blaž Mazi, generalni direktor Direktorata za medije, MK

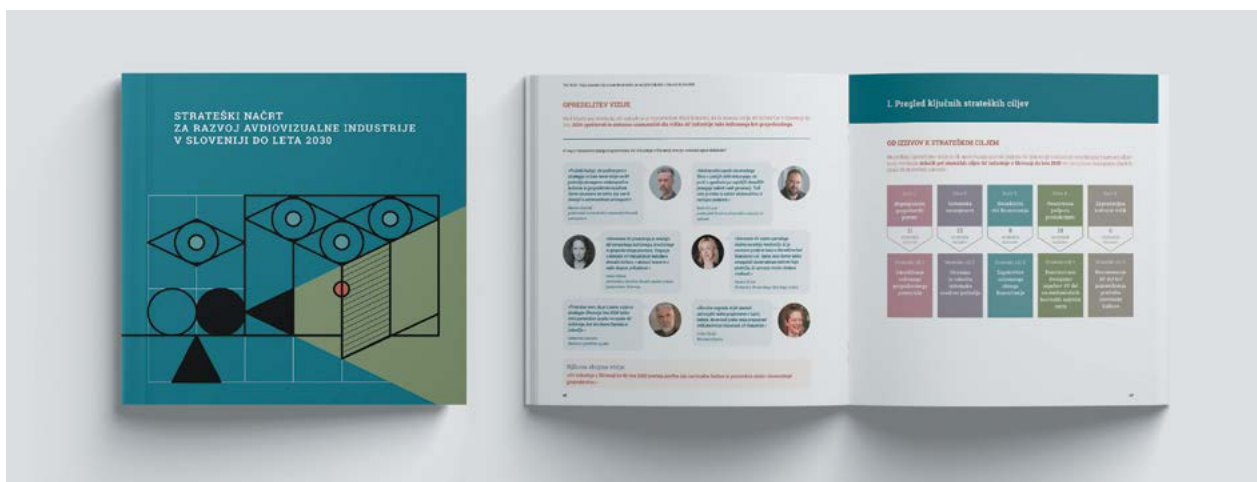
Prvič, na enem mestu, so zbrani izoblikovani, realno izvedljivi ukrepi: Zadnji razdelek predstavlja **akcijski**



načrt. Vse iniciative (nosilne in druge) so razdeljene po sklopih glede na glavne nosilce, odgovorne za njihovo implementacijo. Fokus akcijskega načrta so nosilne iniciative – razdelane so tudi glavne značilnosti njihove implementacije, navedeni ključni deležniki, s katerimi bo potrebno usklajevanje, načrtana je predvidena okvirna časovnica.

»Gre za odlično pripravljen strateški načrt. Vidimo ambicijo, da se sistemsko in celovito pogleda priložnosti tega sektorja, tako z vidika seveda širših gospodarskih učinkov kot nenazadnje tudi njenega kulturnega pomena. Vseč mi je visoka ambicija, ki stavi na to, da početverji gospodarski učinek sektorja.« Matevž Frangež, državni sekretar, pristojen za internacionalizacijo, podjetništvo, razvojna sredstva in turizem, MGRT

Strateški načrt za razvoj avdiovizualne industrije v Sloveniji do leta 2030 je **dokument**, nujna zasnova za nadaljnji razvoj in krepitev nacionalne AV industrije kot pomembne kulturne in gospodarske panoge. Stroka ga ključnim odločevalcem na državni ravni ponuja kot **pripomoček in vodilo**. Da bo lahko sektor profesionalno deloval, se razvijal, pripomogel h kulturnemu in gospodarskemu razcvetu celotne družbe.



Na zdsfu.si/novice čaka na vaše branje celotna *Strategija*, za ogrevanje ali abc-seznanitev pa priporočamo pogovor filmarjev (Klemen Dvornik, Matevž Luzar, Urša Menart, Kolja Saksida, Petra Vidmar), objavljen oktobra 2023 na open.spotify.com – če niste registrirani, na vstopni strani kliknite Podkasti in oddaje, v iskalnik vpišite Filmarija, nato pa izberite *Strateški načrt za razvoj AV industrije*.

STROKA JE SVOJE NAREDILA

2021

ustanovitev delovne skupine
člani in predstavniki ZDSFU

2022

vabilo k sodelovanju
predstavniki AIPA, SFC, AGRFT,
družba Deloitte svetovanje

2023

FEBRUAR

izhodiščni dokument

APRIL

predstavitev v Megafonu

JUNIJ

usklajena vsebina končnega dokumenta

OKTOBER

6. oktober

Slovenska AV industrija pred novim korakom
naprej

Prva predstavitev končnega dokumenta na FSF
v Portorožu. Sodelujoči: predsednik ZDSFU
Klemen Dvornik, predsednik DSR Matevž
Luzar, režiserka, producentka in scenaristka
Sonja Prosenc, direktor AIPA Gregor Štibernik,
podpredsednik DSAF Matija Šturm, predstavnik
družbe Deloitte svetovanje Žiga Urankar,
predsednica FPS Petra Vidmar.

NOVEMBER

8. november

Kulturni pomen slovenske AV industrije:
Kako urediti sistem, da bo v polnosti
izkoristil celoten kreativni potencial
slovenskih avdiovizualnih ustvarjalcev.
Okrogla miza v organizaciji ZDSFU in
STAkлубa. Sodelujoči: direktorica SFC Nataša
Bučar, predsednik ZDSFU Klemen Dvornik,
podpredsednik FPS Danijel Hočevar, generalni
direktor Direktorata za medije na MK dr. Blaž
Mazi.

18. oktober

Gospodarski pomen slovenske AV industrije:
Kako do leta 2030 doseči načrtovano
milijardo evrov prihodkov.

Okrogla miza v organizaciji ZDSFU in
STAkлубa. Sodelujoči: državni sekretar na
MGTS Matevž Frangež, župan občine Bovec
Valter Mlekuž, predsednik DSR Matevž Luzar,
predsednica FPS Petra Vidmar.

17. november

Razvoj avdiovizualne industrije v Sloveniji
do 2030

Posvet v Državnem svetu RS. Sodelujoči:
Nataša Bučar/SFC, predsednik ZDSFU
Klemen Dvornik, predsednik DS Marko
Lotrič, Matevž Luzar/DSR, Lev Predan
Kowarski/ZFS, državni svetnik Luka Steiner,
Gregor Štibernik/AIPA, Saša Tabaković/DSI,
dr. Gorazd Trpin/Inštitut za upravno pravo,
Žiga Urankar/Deloitte svetovanje, Petra
Vidmar/FPS.

»Če v Sloveniji ne bomo poskrbeli za ustrezno poslovno okolje, da bo industrija lahko konkurenčna, bomo to industrijo izgubili. Ali še enostavneje, z globalizacijo ekskluzive praktično ni več. Če ne bo primernih pogojev v Sloveniji, bodo ustvarjalci izbrali kakšno drugo državo, s tem pa se bodo tudi sredstva prelila v nek drug, ne v slovenski proračun. Pri tem ne smemo zanemariti dejstva, da gre za storitveni sektor z nadpovprečno dodano vrednostjo na zaposlenega.« Marko Lotrič, predsednik DS

NA VRSTI SO DEJANJA

Izziv	Nosilne iniciative	Predvidena implementacija									Glavni nosilec	Strateški cilj
		2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030			
Neprepoznan gospodarski pomen	G11: Prenos resorne pristojnosti za gospodarski in promocijski vidik AV industrije z MK na MGTŠ										Vlada	Izkoriščenje celotnega gospodarskega potenciala
	G31: Okrepitev delovanja nacionalne filmske komisije (sistem »vse na enem mestu«)										SFC	
	G41: Povišanje maksimalnega deleža in zneska denarnega povračila, z namenom zagotovitve večje fleksibilnosti in konkurenčnosti s sistemi povračil v državah regije										MGTŠ	
Sistemska neurejenost	S11: Združitev obstoječih institucij na področju AV industrije v nov samostojen in neodvisen Filmski inštitut										Vlada	Ustrezna in celovita sistemska ureditev področja
	S1.2: Debirokratizacija postopkov financiranja in črpanja proračunskih sredstev, namenjenih AV industriji										MK	
	S2.1: Sprejem krovnega zakona o AV dejavnosti, ki bo celovito urejal področje AV industrije										Vlada	
	S3.1: Zagotovitev ustrezne vloge RTV Slovenija pri financiranju lastne in neodvisne produkcije AV del										Vlada	
Nezadostni viri financiranja	F11: Postopno povečevanje javnih programskih sredstev z 20 mio EUR za leto 2024 na 50 mio EUR za leto 2030										Vlada	Zagotovitev ustreznega obsega financiranja
	F1.2: Razširitev dostopa do denarnih povračil za produkcijo AV del s tujih tudi na domača AV dela										MGTŠ	
	F2.1: Določitev obveznosti domačih in tujih deležnikov AV industrije, da finančno prispevajo k produkciji slovenskih AV del										Vlada	
	F3.1: Razširitev kroga upravičencev iz namenskih skladov kolektivnih organizacij tudi na pravne osebe in vzpostavitev sistema podpore projektom										Vlada	
Neustrezna podpora produkcijam	D11: Ciljno strateško povezovanje z mednarodnim prostorom na področju AV industrije										Vlada	Kontinuirano doseganje uspehov AV del na mednarodnih festivalih najvišje ravni
	D3.1: Povečanje najvišjega zneska financiranja (kapice) posameznega AV projekta iz javnih programskih sredstev										SFC	
Zapostavljen kulturni vidik	K11: Zagotovitev rednih in izrednih sredstev za restavracijo in digitalizacijo nacionalne AV kulturne dediščine										MK	Razumevanje AV del kot pomembnega gradnika slovenske kulture
	K2.1: Sprejem ukrepov za razvoj in širitev mreže kinematografov, ki predvajajo slovenske filme										MK	

RASTEMO!

DRUŠTVO SLOVENSКИH REŽISERJEV IN REŽISERK



KERSNIKOVA 12, 1000 LJUBLJANA

INFO@DSR.SI

DSR.SI

SCENARNICA



Razvoj scenarija za celovečerni igrani film
Ljubljana (Lokacija); FSF
Portorož; maj–september
podpora: Slovenski filmski center,
AIPA

Aprila vsako leto objavimo razpis, 3-članska komisija pa med prijavljenimi projekti izbere 6–8 udeležencev, ki pod vodstvom glavnega mentorja – na enem od srečanj se mu pridruži še uveljavljen strokovnjak za scenarije – razvijajo svojo idejo do končnega cilja delavnice: prve verzije scenarija.

Scenarnica je zelo intenzivna, saj udeleženci na šestih usmerjenih vikend srečanjih napišejo svoj scenarij, hkrati pa spremljajo in komentirajo tudi razvoj scenarijev kolegov, drugih udeležencev delavnice.

S svojimi izdelki se lahko potem prijavijo na druge mednarodne delavnice in razpise za razvoj projektov ali na razpise SFC za razvoj scenarija oz. razvoj ali realizacijo projekta.



Scenarnica je edinstvena tudi v mednarodnem prostoru, saj se osredotoča na zgodnjo fazo razvoja filmskega scenarija.

Vzporedno poteka Scenarnica ABC, ki obsega letno šest predavanj o praktičnih vidikih scenaristike, namenjenih splošnejši javnosti.

Glavni mentor Scenarnice 2023 je bil srbski scenarist in režiser Srđan Koljević, dodatni mentor britanski strokovnjak za scenarije Christian Routh, udeleženci pa so bili: Lev Mastnak Trobentar (projekt *Pregon*), Darja Medič (*Skraini čas*), Sandra Ržen in Saša Eržen (*Nedosegljivi*), Martin Srebotnjak (*Kremšnita*), Fabris Šulin (*Osebni prevzem*), Lara Taufer (*Poslovna sekretarka*).

- 8 izvedenih Scenarnic, 55 razvitih projektov
- 4 so že postali film ter na FSF-ju osvojili skupaj 19 nagrad, od tega 16 vesele:
Inventura – Darko Sinko, *Prasica, slabšalni izraz za žensko* – s. Iza Strehar, r. Tijana Zinajč, *Kapa* – s. Saša Eržen, r. Slobodan Maksimović, *Jezdeca* – Dominik Mencej
- 31 jih je prejelo podporo na različnih razpisih za razvoj scenarija/projekta tako doma kot v tujini ali nadaljujejo razvoj na mednarodnih delavnicah
- 5 jih je v fazi produkcije:
Noben glas – Ester Ivakič, *Blok 5* – s. Žiga Valetič, r. Klemen Dvornik, *Fantasy* – Katarina Rešek – Kukla, NK Svoboda – Boris Petkovič, *Dekle noči* – Luka Marčetič, *Pošasti* – Maja Križnik.

DOKUMENTARNICA



Razvoj projektov za celovečerni dokumentarni film

Ljubljana (Lokacija), Maribor (DOKUDOC), Vipolže; FSF Portorož; september–marec

podpora: Slovenski filmski center, AIPA

partner: ZTKMŠ Brda



Delavnica je nastala iz akutne potrebe po razvoju in krepitevi nacionalnega in regionalnega razvoja dokumentaristične filmske dejavnosti, ki je v Sloveniji izrazito zastavljena. Njen osnovni cilj sta voden razvoj ideje za dokumentarni film v različnih stopnjah prijavljenih projektov in hkrati zviševanje kakovosti veščin in znanja pri tej specifični ustvarjalni zvrsti.

Med projekti, prijavljenimi na vsakoletni razpis, 3-članska komisija (mentorji) izbere 4–6 udeležencev, ki v 3 modulih intenzivnega praktičnega dela razvijejo svoj projekt pod mentorskim vodstvom slovenskih režiserjev dokumentarnega filma: Matjaža Ivanišina, Roka Bička in Petre Seliškar. Vsako leto se jim pridruži še evropski

strokovnjak s področja dokumentarnega filma – na 2. Dokumentarnici Helle Hansen, dolgoletna urednica in selektorica dokumentarnih filmov na Danskem filmskem inštitutu in na Norveškem filmskem inštitutu. Dva modula Dokumentarnice sta potekala zunaj Ljubljane; en v okviru festivala DOKUDOC, drugi v Vipolžah, ki pa del programa namenja tudi splošni javnosti (brezplačen ogled dveh dokumentarnih filmov). Udeleženci 2. Dokumentarnice: Haidy Kancler (projekt *Se ga!*), Sebastian Korenič Tratnik (*Slovenskega naroda hči*), Amir Muratović (*17. nadstropje*), Tjaša Stanič Gjorgjievskaja (*Slovenska modna scena oz. Doživeti in preživeti svet mode*), Aleš Žemlja (*Ljubezen (do) narave*).

KRATKA SCENA



*Razvoj scenarija za kratki film
Ljubljana (Lokacija, FEKK),
Kino Otok Izola; FSF Portorož;
maj–september
podpora: Slovenski filmski center,
AIPA
partner: Kraken*

Kratko sceno je leta 2016 ustanovilo Društvo za uveljavljanje kratkega filma KRAKEN v sodelovanju z Društvom EnaBanda, od 2023 pa poteka pod okriljem DSR, kar mentoriranemu pisanju scenarijev za kratki film omogoča primerljive pogoje za razvoj, kot jih imata celovečerni igrani in dokumentarni film.

Med projekti, prijavljenimi na vsakoletni razpis, 3-članska komisija (organizatorji) izbere 6–9 udeležencev, ki v obliki individualnega dela z mentorji in delom v sku-

pini razvijejo svoj projekt. Intenzivna polletna delavnica vključuje spoznavanje teorije in prakse scenaristike, razvoj ideje in pisanje scenarija za kratki film ter pripravo na javno predstavitev, t. i. pitch projekta.

Na Kratki sceni 2023 so bili mentorji Tanja Hladnik, Matevž Jerman, Olga Michalik in v zaključni fazi še uveljavljeni danski scenarist Christian Gamst Miller-Harris, mentorici za javno predstavitev Anja Prusnik in Tanja Hladnik, udeleženci pa Ela Božič in Filip Jembrih (projekt *Kosovo mon amour*), Eva Taja Cimerman (*Turbo Jonči*), Hannah Koselj Marušič (*Moj prvi splav*), Jan Čurin (*Ko greš*), Martin Klabus (*Posveti mi v obraz*), Tjaša Mislej (*Ema*).



Vse delavnice Društva DSR so brezplačne.

Dosedanjim udeleženkam in udeležencem čestitamo in se veselimo filmov, ki bodo nastali po njihovih scenarijih, (potencialne) scenaristke in scenariste pa vabimo k prijavi na Scenarnico 2024, Dokumentarnico 2024 in Kratko sceno 2024!

KLUBSKI VIKEND DSR

*Strokovno izobraževanje, namenjeno članstvu
Hotavlje, Ljubljana (Lokacija), 17.–19. 6. 2023
podpora: AIPA*

Strokovno izobraževanje je bilo namenjeno raziskovanju dela z igralci v ustvarjalnem procesu nastajanja filma.

Mednarodno uveljavljeni mentor in režiser, vodja Studia za raziskavo umetnosti igre Tomi Janežič je pripravil dvodnevno izkustveno delavnico Režija in igra, na kateri so udeleženci preko postavljanja v vlogo igralcev dobili vpogled v načine interakcije in vodenja igralcev.

Delavnica režiserke Tijane Zinajč se je osredotočala na delo z neprofesionalnimi igralci, zlasti otroki, delavnica Matevža Luzarja pa na študijo primera filma *Orkester* in vključevanje naturščikov v proces dela s profesionalnimi igralci.

Program so dopolnile odprte diskusije o temah, porojene ali sprožene med samim izobraževanjem.

Klubski vikend je udeležencem ponudil dragoceno priložnost za razmislek in vodeno poglobljeno strokovno debato, izmenjavo izkušenj in znanj, zastavljanje zelo specifičnih vprašanj v zvezi z delovnim procesom, izpolnjevanje veščin, učenje novih tehnik in vzpostavljanje globljih stikov z drugimi filmskimi ustvarjalci. Prav zato zagotovo ni bil zadnji.

DRUŠTVO SLOVENSКИH AVDIOVIZUALNIH IGRALCEV



KERSNIKOVA 12, 1000 LJUBLJANA
INFO@DRUSTVODSI.SI
DRUSTVODSI.SI

KRAFFT

3. mednarodni igralski filmski festival

Kranj, 10.–17. 6. 2023

podpora: Mestna občina Kranj, Slovenski filmski center, AIPA

krafft.si

Krafft je edini festival v širši regiji, ki je osredotočen na igralsko umetnost znotraj avdiovizualnega področja. Nad strokovnim programom festivala, kot njegov ustanovitelj in organizator, v prvi vrsti bdi DSI, ki v obliki predavanj, okroglih miz, mojstrskih tečajev ipd. preizprašuje najrazličnejša področja AV produkcije, v katerih je igralec (ne)posredno udeležen. Na festivalu DSI izvede tudi največ svojega programa izobraževanja in usposabljanja.

Tema letošnjega strokovnega programa je bila: Komunikacija med režiserjem in igralcem

Predrag Miki Manojlović: **Kako komunicira igralec**
Mojstrski tečaj in kompleksen dogodek z mednarodno priznanim vrhunskim igralcem, ki je z nami delil pronicljiv prerez svoje igralske kariere in ustvarjalne relacije z režiserji. Bogat prenos profesionalnih mednarodnih izkušenj na strokovno publiko.

Manojlović je bil častni gost in selektor filmskega programa Kraffta 2023.

John Burant: **Kako se dogovarjam s producentom**

Učenje osnovnih praktičnih veščin dogovarjanja in pogajanja s producentom s poudarkom na osnovnih delovnih potrebah in nenazadnje nagrajevanju dela igralca. Burant aktivno deluje v nizozemskem sindikatu New Soil Analytics. Delavnico je so omogočila FIA, Mednarodna zveza igralcev, ki povezuje preko 100 sindikatov in stanovskih združenj v več kot 70 državah.

Nathalie Chéron: **Z neposrednim kastingom do filma**
Celodnevna delavnica je obdelovala kasting v živo, za



konkretno vlogo. Z igralci je Chéron predelala vse zakonitosti, težave in znanja, ki lahko vodijo k večjemu uspehu posameznika za sodelovanje v tujih produkcijah. Chéron je ena vodilnih kasting direktorjev za film, TV in nove medije v Franciji. Desetletja je skrbela za zasedbe filmov Luca Bessona, danes pa sodeluje pri visokoproračunskih filmih povsod po svetu. Je članica mednarodnih kasting zvez ICDA, AMPAS in ARDA.

Davide Del Degan in Ivan Gergolet: **Kako usmerjati igralca**



Celodnevna delavnica, namenjena režiji igralca v filmu, je potekala v konkretnem delu manjših skupin režiserjev in igralcev.

Degan in Gergolet, italijanska (a Ivan tudi slovenski) režiserja srednje generacije, sta soustanovitelja goriške Cross Border Film School, ki uvaja nove didaktične načine usposabljanja različnih filmskih profilov (crossborderfilmschool.org).

Jih razumemo?

Pogovor slovenskih igralk in igralcev o trenutnem stanju komunikacije med režiserji in igralci ter o njenem vplivu na kakovost filmskega ustvarjanja. Porodilo se je kar nekaj smernic, kako se problematike lotiti sistemsko. Sogovorci: Mirjam Korbar, Maruša Majer, Jure Henigman, Domen Valič. Vodila Nika Rozman.

Se razumemo?

Pogovor igralcev in režiserjev o stanju komunikacije z očišča obeh sektorjev, njenih pomanjkljivostih, pasteh, kreativnosti in možnosti razvoja s poudarkom na nujno vpeljevanje, ali nadgradnjo, teh znanj v izobraževalni sistem slovenskih filmskih šol.

Sogovorci: Maja Weiss, Vesna Jevnikar, Katarina Čas, Gregor Čušin, Martin Turk, Matevž Luzar. Vodil Branko Završan.

Andreas Lademann: **Kasting platforma e-TALENTA**
Ob postavitvi slovenske različice (e-talenta.eu/sl) smo gostili nemškega predstavnika evropske kasting platforme, da nas podrobneje seznani z njeno uporabo (nostjo).



Filmski klub z Dinom

Družaben dogodek z navidezno sproščenim programom je globoko prodril v poznavanje filmskega svetovnega in slovenskega izročila ter spontano širil znanje o filmskem ustvarjanju tako pri filmski delavcih kot pri najširši publiki.

Poleg strokovnega programa ponuja Krafft še niz igralških presežkov sodobne svetovne filmske produkcije, ki jih v tekmovalni programu nagraduje mednarodna žirija, ter študentske in igrane filme različnih metraž v spremljevalnem programu.

Izmenjava raznovrstnih izkušenj, percepcij in vizij igralške umetnosti pa seveda poteka tudi na neformalnem krafftovskem druženju. | Brane Završan



ZDRUŽENJE FILMSKIH SNEMALCEV SLOVENIJE



KERSNIKOVA 12, 1000 LJUBLJANA
INFO@ZFS.SI
ZFS.SI

balKam

3. festival direktorjev fotografije

Ljubljana, 18.–22. 1. 2023

v sodelovanju z: AIPA

partnerji: IMAGO, Slovenska kinoteka, ZDSFU,
Slovenski filmski arhiv, Filmski center Sarajevo,
Kinoteka Severne Makedonije, Radio Televizija Srbije,
Hrvaški državni arhiv, Ostrenje pogleda, KINO!

zfs.si/balkam

Kinematografije držav, nastalih iz nekdaj skupne in močne, se danes vsaka na svoj način spopadajo s pozicioniranjem tako na evropskem kot svetovnem filmskem zemljevidu. Pri tem trčijo na podobne prepreke glede (ne) urejenosti filmskega področja in filmske dediščine ter neenakosti delovnih pogojev in avtorskega prava. Poleg omenjenih in drugih težav pa jih družijo tudi priložnosti, od uspešnih koprodukcij, sodelovanj do deljenja znanj, veščin.

Direktorji fotografije iz regije smo se zato že v letih 2016–2018¹ ogrevali za neko vsakoletno festivalsko srečanje kot priložnost ne le za izmenjavo izkušenj, temveč za svež vpogled, kaj in kako ustvarjajo kolegi, nenazadnje tudi za odlično, večsmerno promocijo filmov regije.

3. balKam je programsko sledil predhodnim edicijam: ogled filmov, pogovori z ustvarjalci, okrogle mize in druženja.

Filmski spored so izbrala nacionalna združenja direktor-

jev fotografije ASBH (ba), SAS (rs), MSC (mk), HFS (hr) in ZFS. Vsako je lahko predlagalo po en celovečerni igrani, kratki igrani, dokumentarni, študentski in restavrirani film. Sodelovanje stanovskih kolegov pri organizaciji je pomembno, saj tudi na ta način vzpostavljamo močne temelje povezovanja, tako strokovnega kot ustvarjalnega, od tistih, ki se šele kalijo v izobraževalnem sistemu akademij, do predstavnikov aktivno delujoče generacije in onih, ki so na področju filmske fotografije že postali legendarni.

Na balKamu 2023 smo tako v Slovenski kinoteki že tretjič videli nekaj najzanimivejših in najbolj uspešnih filmov z vidika snemanja in filmske fotografije.



Študentski filmi so znova postregli s presežki študentske produkcije sodelujočih držav. Sekcija želi spodbuditi deljenje in razvoj dobrih praks in izboljšav na področju filmskega izobraževanja, študente pa opogumiti za spoznavanje razlik narodnostnih kinematografij skozi obiskovanje drugih festivalov, študijske izmenjave ...

V sekciji Legende smo predvajali *V kraljestvu Zlatoroga* (1931, r. in f. Janko Ravnik,), ki ga je v živo z avtorsko glasbo spremljal pianist Andrej Goričar, *H8* (1958. r. Nikola

¹ Ideja za projekt balKam je bila razvita na srečanjih direktorjev fotografije v Bitoli, kjer v organizaciji združenja IMAGO potekajo konference direktorjev fotografije Balkana (Manaki Brothers Film Festival), v Beogradu (Slika v gibanju – festival srbskega združenja direktorjev fotografije) ter Helsinkih (letna skupščina IAGA IMAGO).

Tanhofer, f. Slavko Zalar), *Slučaj Harms* (1987, r. Slobodan D. Pešić, f. Miloš Spasojević), *Kuduz* (1989, r. Ademir Kenović, f. Mustafa Mustafić) in *Tetoviranje* (1991, r. Stole Popov, f. Mišo Samoilovski). Prikazovanje restavriranih mojstrov in preteklega časa ima vsaj troje namenov: poklon legendarnim filmskim ustvarjalcem in njihovim delom, seznanjanje mlajših generacij z odličnimi stvaritvami starejših, opozarjanje na probleme ohranjanja filmske kulturne dediščine, ki je v digitalni dobi vse bolj pereča.



Med predstavljenimi celovečernimi igranimi, dokumentarnimi in kratkimi filmi je bilo kar nekaj v Sloveniji premierno predvajanih, recimo celovečerni igrani *Mimi* (2022 r. Darijan Pejovski, f. Dejan Dimeski), dokumentarno-eksperimentalni *Tovarna filmov* (Tvornica filmova, 2022, r. in f. Silvestar Kolbas), ki govori o zatonu tovarne Fotokemike Zagreb, in dokumentarni *I am the Tigress* (2021, r. Philipp Fussenegger, r. in f. Dino Osmanović). Prikaz svežih stvaritev delujoče generacije je v prvi vrsti namenjen spoznavanju dela kolegov in deljenju izkušenj s področja ustvarjanja filmske fotografije,

odpira pa tudi nove poti sodelovanja ter spodbuja tako promocijo kot distribucijo filmov.

Duh povezovanja je preveval tudi na 2 okroglih mizah (*Šolanje in Restavriranje*) ter 5-dnevni delavnici, katere soorganizator je bilo Društvo za širjenje filmske kulture KINO!. Udeleženci, v glavnem predstavniki mlajše generacije, so se ob projekcijah, predavanjih in pogovorih z ustvarjalci seznanjali z elementi in postopki filmske fotografije. Nastali zapisi so objavljeni na spletnem portalu Ostrenje pogleda, izbor pa tudi v reviji KINO!.



Kljub začetni ideji, da bi bil balKam potujoči festival, vsako leto nastanjen v drugi balkanski prestolnici, je svoj dom nazadnje našel v Ljubljani. Ustvarjalci se na njem izobražujemo, družimo in povezujemo. Skovana so bila že mnoga poznanstva, prijateljstva in sodelovanja.

Čeprav pomena festivala pristojne filmske institucije še niso prepoznale, torej ga (finančno) ne podpirajo, se snemalci vseh dežel ne damo in že načrtujemo 4. balKam, predvidoma 23.–26. aprila 2024. Vabimo vas, da nas priredite pogledat! | Rok Kajzer Nagode, Simon Tanšek



VONJ FILMSKEGA TRAKU: PRISPEVEK K ZGODOVINI SNEMALCEV V BIH

Ljubljana 2023

avtor: Mustafa Mustafić

prevod: Esad Babačić

podpora: AIPA



Mustafa Mustafić (1942) je vsestranski avtor z dolgoletnimi izkušnjami s snemanjem vseh žanrov na vseh formatih v filmski, analogni in digitalni tehniki. *Vonj filmskega traku* študentom filmske režije, montaže in scenaristike izostruje slikovna polja snemalskega poklica. Poklica, pri katerem je človek, ki se ga loti, resnično poklican v to početje, ki postane globinska ostrina umetniškega doživljanja sveta.

Mustafa Mustafić – Pujdo je tudi spreten in duhovit pisec, ki nam ne ponuja samo nadrobnih tehničnih podatkov, temveč nas izkušeno in natančno vodi mimo vseh pasti, ki jih nastavlja produkcija in realizacija filma, od priprav do postprodukcije. Zato je *Vonj filmskega traku* tudi lep in čustven zapis, ki vabi na pot snemalske magije in vseh skrivnosti, ki jih ta poklic z digitalizacijo, četudi je bistveno spremenila opremo in pripomočke, ni izgubil. S to knjigo je nenazadnje ZFS izpolnil dolgoletni cilj, izražen že v statutu: izdajanje strokovne literature. | Andrej Lupinc – Lupo

OBLIKOVANJE SVETLOBE ZA TELEVIZIJO IN FILM

Ljubljana 2023

avtor: Boris Popović

prevod: Špela Peršin

podpora: AIPA

Delo prof. Borisa Popovića je primer vrhunske filmske in televizijske strokovne literature, ki jo je v slovenskem jeziku odločno premalo. Izhaja iz več desetletij profesionalnih izkušenj, predavanj na ADU v Zagrebu, vrhunske sistematičnosti in globokega vpogleda v tematiko, s katero se ukvarja.

Največja odlika strokovnega učbenika *Oblikovanje svetlobe za film in televizijo* je njegova brezčasnost. S temeljitim vpogledom v zgodovino osvetljevanja Popović na številnih primerih iz zgodovine filma in televizije ter z aktualnimi deli področja, na katerem so se nenehno odvijale spremembe, natančno analizira likovne vidike osvetljevanja ter ponuja široko in sistematično znanje.

Namen učbenika ni poučevanje tehnike in tehnologije

osvetljevanja, za katero so značilne nedavne revolucionarne spremembe. Znanje, ki ga ponuja, je bilo, je in bo aktualno.

Z odgovornostjo do stroke, ki jo ZFS zastopa, knjigo priporočamo vsem študentom in dijakom, učiteljem in predavateljem na AV področju, pa tudi profesionalcem, katerih delo je kakorkoli povezano z osvetljevanjem, saj bodo v njej zagotovo našli koristne informacije. | doc. Jure Černec, mag. art.



CEE ANIMATION WORKSHOP

1. modul

Ljubljana, 27. 2.–4. 3. 2023

podpora: Ustvarjalna Evropa – MEDIA, Slovenski filmski center, Ministrstvo za javno upravo, AIPA

Celoletni evropski trening program za razvoj animiranih projektov vseh formatov poteka v 4 modulih: dveh online in dveh rezidenčnih enotedenskih delavnic.



Na ljubljanski je sodelovalo 42 udeležencev z 12 animiranimi projekti v razvoju, med njimi *Hrošč govnač* Slavice Remškar in Anke Kočever.

Vodili so jo mentorici Tonje Skar Reiersen (producentka, Mikro Film, no) in Corinne Destombes (vodja kreativnega razvoja projektov, Folimage, fr) ter svetovalca za scenarij Phil Parker (scenarist, uk) in Rita Domonyi (scenaristka, hu).

V sklopu 1. modula smo organizirali še odprti dan mreženja, pospremljen s predavanji, pogovorom in okroglo mizo.

TERMINOLOŠKI SLOVARČEK ANIMIRANEGA FILMA

pred izdajo

podpora: AIPA

Slovarska komisija je opravila delo na ravni definicij, ki bodo jasne, jedrnate in enostavne za razumevanje. Slovar obsega okoli 250 slovenskih gesel s področja animiranega filma, pa tudi sinonime, na katere usmerjajo kazalke. V 2024 bomo pripravili digitalno in tiskano izdajo, predvidena je tudi spletna umestitev v AV slovar.

Sodelujoči: Kolja Saksida, Matija Šturm, Mojca Guštin, Davorin Babič, Primož Ponikvar, Timon Leder, Anja Tolar, Špela Čadež, Dušan Kastelic, Igor Prassel, Tanja Fajfar.

DSAF INKUBATOR

september–oktober 2023

podpora: GO! 2025 - Evropska prestolnica kulture,
Slovenski filmski center, AIPA

partner: Akademija umetnosti Univerze v Novi Gorici



SHORTS DISTRIBUTION WORKSHOP

Mednarodna delavnica, namenjena distribuciji kratkih
animiranih filmov

Ljubljana, 25. 11.–3. 12. 2023

podpora: Ustvarjalna Evropa – MEDIA, AIPA

Da bi producenti nadgradili svoje znanje in čim bolj uspešno načrtovali eksploatacijo filmov, število ogledov in raznolikost publik, smo združili moči z Luce Grosjean, ustanoviteljico in predsednico največje distribucijske hiše MIYU Distribution (fr), specializirane za kratki avtorski animirani film, ter oblikovali poglobljeno interaktivno delavnico za vse, ki želijo spoznati in se poučiti o specifikah, težavah in rešitvah uspešne distribucije kratkih avtorskih animiranih filmov.

Delavnica, izvedena vzporedno s festivalom Animateka, je ponudila bogat program in udeležbo relevantnih

Vsakoletni mednarodni program je namenjen razvoju in realizaciji projektov mladih avtorjev in avtoric animiranega filma prek sodelovanja s produkcijskimi hišami ter uveljavljenimi avtorji in producenti. Hkrati spodbuja razvoj talentov, njihov napredek, preboj v domačem in mednarodnem prostoru.

Programa se je udeležilo 9 soavtorjev, ki so svoje animirane projekte razvijali ob pomoči želenih neposrednih svetovalnih ur 9 strokovnjakov z različnih področij ustvarjanja animiranih filmov (režija, animacija, scenarij, skladanje glasbe, direkcija fotografije). Enodnevni skupni dogodek, na katerem so se predstavili mentorji, udeleženci pa so prezentirali svoje projekte, je pospremlilo t. i. inspirativno predavanje švicarskega avtorja Michaela Freia.

V sklopu DSAF Inkubatorja so udeleženci obiskali srečanje študentov na FSF, sodelovali na t. i. pitchingu in marketu CEE Animation Forumu v češkem Plznu, delavnici zakoncev Svirskey o eksperimentalni 2D animaciji, delavnici montaže z Ivo Kraljević, prejeli pa so tudi brezplačne akreditacije za festival Animateka.



mednarodnih akterjev na področju distribucije kratkih filmov.

FADE IN

1. mednarodni simpozij oblikovanja vizualnih in zvočnih podob: Kreativna postprodukcija v fokusu

25.–27. 5. 2023

podpora: Slovenski filmski center

v sodelovanju z: AIPA

partnerja: Slovenska kinoteka, ZDSFU

fadein.dppu.org

Proti koncu maja 2023 so se na platno Slovenske kinoteke vrnili trije filmi: *Jezdeca* (2022, r. D. Mencej), *Zgodbe iz kostanjevih gozdov* (2019, r. G. Božič) in *Morena* (2021, r. A. Alamat Kusijanović).

Na ogled so bili v sklopu FADE IN pogovorov z ustvarjalci, da bi občinstvo prepoznalo #v prvem dva toka misli montažerjev Andreja Nagodeta in Matica Drakulića, #v drugem zajem slike iz fotokemičnega medija, ki ga je v sodelovanju z režiserjem vodil Edmond Laccon, #v tretjem doprinos barvne korekcije (Emil Svetlik) in zvoka (Julij Zornik) k specifični okolja.

Med prisotnimi strokovnjaki so bili tudi montažerji Jelica Đokić, Miodrag Medigović, Siniša Bokan ter Višnja Skorin, vsestranski televizijec Zijad Mehić, supervizor vizualnih učinkov Bogdan Amidžić ter oblikovalec zvoka Julij Zornik. S predavanji so poleg ožje stroke nagovorili številne študente ter nekaj vidnih producentov in ostalih filmskih delavcev.

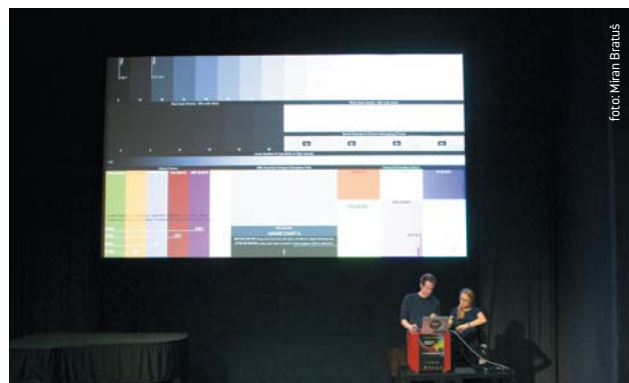
V dveh dneh je prvič organizirani simpozij pritegnil več kot 400 obiskovalcev.

Zadnji dan je bil namenjen zgolj in samo zaprti okrogli mizi o nedavnih spremembah avtorskega prava in položaju postprodukcijskih ustvarjalcev v državah regije.

Andrej Nagode je uvodoma orisal razmere v Sloveniji: ob spremembah obeh krovnih zakonov avtorskega prava (ZASP in ZKUASP) oktobra 2022 montažerji in oblikovalci zvoka niso pridobili statusa soavtorjev, se je pa oblikovalcem zvoka priznalo pravice izvajalcev. Glede na močno podporo krovne organizacije ZDSFU in ostalih stanovskih društev, AGRFT ter kolektivne organizacije AIPA pričakuje DPPU, da se bo »spregled« v prihajajočih spremembah zakona popravil.

Olga Michalik živi in dela v Ljubljani, a ohranja stike s Poljsko, zato dobro pozna tamkajšnji model: soavtorski doprinos se ureja od projekta do projekta, glede na vrsto/zahtevnost projekta se izoblikuje seznam in določi deleže, za nekatere skupine pa minimalni delež določa in zahteva že regulator.

Višnja Skorin je orisala zaplet na Hrvaškem: Ena od prilagoditev zakonodaje pred vstopom v EU je bil tudi izbris direktorjev fotografije s seznama upravičencev, a na srečo se je stroka hitro aktivirala, tako da jim je bil status vrnjen.



Od letošnje pomladi so tudi montažerji soavtorji, vendar z manjšim deležem. Producenti so se v njihovo korist že odrekli delu sredstev, režiserji pa (zaenkrat) molčijo.

V zakonu uporabljeni nekoliko zastareli termin »montažer slike in zvoka« bi nekateri zamenjali z »montažer«, a po mnenju Skorin bi se s tem zanemarilo oblikovalce zvoka, saj nikjer drugje sploh niso vključeni. Kljub pomislekom so nekateri njeni kolegi ustanovili društvo montažerjev, ostali pa še vedno delujejo v krovni organizaciji filmskih ustvarjalcev.

so se novi studii, a šele ko je država od podjetij, za katere samozaposleni opravijo 80 % svojih mesečnih storitev, zahtevala sklenitev pogodb o zaposlitvi, so oblikovalci VFX dočakali boljše delovne pogoje, nenazadnje imajo končno prvič urejen tudi delovni čas. Relativno mlada srbska industrija vizualnih učinkov se zgleduje po londonski, torej začenja zahtevati boljše delovne pogoje.



Jelica Đokić, ki montira od 1970-ih, se je z nasmeškom spomnila, kako so se filmski delavci v bivši državi soavtorskih nazivov otepali zaradi večjih obdavčitev. Tudi v Srbiji že nekaj let kot kolektivna organizacija deluje združenje avtorjev, nedavno pa so ustanovili montažersko društvo, ki želi zastopati svoje članstvo tudi pri urejanju pokojninskega in zdravstvenega zavarovanja – srbski sistem takšno reprezentativnost dopušča. Veliki preobrat naj bi prinesel krovni zakon o kinematografiji, ki montažerje obravnava kot avtorje prispevkov, v doslejšnji produkcijski praksi pa so celo podpisovali pogodbe s popolnim odrekanjem pravic. Za Đokić je najpomembnejše, da se v snovanje kinematografskega zakona vključi čim širši krog deležnikov, saj se je iz izkušenj z visokošolskim zakonom naučila, da odločevalci upoštevajo le najširše možne konsenze.

Bogdan Amidžić je opozoril na vlogo države: Področje vizualnih učinkov doživlja v Srbiji pravi razcvet, po njih vse bolj povprašujejo tuji/koprodukcijski projekti, odprli

Dobra stran servisnih VFX projektov je pritok denarja, ki je dvignil standard vsem sodelavcem studiev, a po nje-govem med domačimi produkcijami še ni projektov, ki bi zahtevali vrhunske vizualne učinke.

1. mednarodni simpozij oblikovanja vizualnih in zvočnih podob je tako po številu gostov in obiskovalcev kot kakovosti vsebin potrdil naša pričakovanja, praktično vsi udeleženci pa so izrazili željo po nadaljnjem povezovanju obstoječih in novih regionalnih društev – ter vsakoletnem sproščenem strokovnem srečanju v Ljubljani. Da bo FADE IN lahko kontinuirano skrbel za dvig strokovnih in profesionalnih standardov ustvarjanja, izmenjavo znanj med ustvarjalci iz regije in širše ter približal delo ustvarjalcev najširši javnosti, smo v DPPU že začeli pripravljati program 2. simpozija. | Luka Cvetko



ZVEZA DSFU

KERSNIKOVA 12, 1000 LJUBLJANA
INFO@ZDSFU.SI
ZDSFU.SI

ANGLEŠKO-SLOVENSKI SLOVAR AUDIOVIZUALNEGA BESEDIŠČA

podpora: Ministrstvo za kulturo, AIPA

lexonomy.cjvt.si/AV-slovar

www.termania.net (na vstopni strani izberite slovar)

Zakaj? Zaradi vse bolj pogoste rabe angleških izrazov se je pojavila potreba, da se jih opremi s slovenskimi prevodnimi ustreznici in razlagami. Nastajati je začel angleško-slovenski slovar, ki pa ni tipično terminološki, saj je njegova osnovna struktura dvojezična.

Slovensko avdiovizualno besedišče je izjemno širok nabor besed, besednih zvez, pogovornih in žargonskih izrazov, ki segajo na področja filma, televizije, scenografije, scenske tehnike, produkcije, montaže, poprodukcije, kostumografije, ličenja ali maske, tehničnih pripomočkov, optike, igre, animacije, zvoka, snemanja in še marsikam, saj predstavljajo široko polje ustvarjanja avdiovizualnih del.

Kdo? Zamisel Klemna Dvornika in Anje Vrdlovec je došla izvedbene možnosti, ko se je sestavila avtorsko-uredniška ekipa. Uredniško in leksikografsko podpora sta prevzela Primož Ponikvar in Iztok Kosem, zbiranje gradiva, pripis področnih oznak, prevodne rešitve in definicije s področij igre, režije, scenografije, scenaristike idr. Martin Srebotnjak, prevedke in definicije pojmov s področja produkcije in organizacije Ira Ceci, prevedke in definicije pojmov s področja kamere, snemanja, scenske tehnike, optike, zvoka idr. pa Andrej Lupinc.

Preplet različnih znanj, praktičnih izkušenj in spretnosti je omogočil nastajanje prosto dostopnega jezikovnega vira, ki bo razrešil marsikatero dilemo in ponudil odgovore.

Kako?

1. Geslovník

Dostopno gradivo s področij filma, snemanja, produkcije, zvoka, tehničnih priročnikov, AV teoretskih del itn. smo digitalizirali, pretvorili v strojno berljivo obliko in vnesli v korpusno orodje SketchEngine. Ta vsebuje terminološki analizator, ki izbere terminološke kandidate. Potem se je lahko pričela gradnja geslovníka oz. nabora slovarskih iztočnic. Na podlagi vnesenega gradiva



smo izdelali angleški korpus AV besedišča, ki vsebuje 8.820.236 besed. Korpus je bil po mnenju strokovne skupine zadovoljivo obsežen za izdelavo geslovníka.

Nastal je seznam 10.000 najpogostejših terminoloških kandidatov, ki je bil seveda preobsežen in ga je bilo treba skrbno prilagoditi trenutnim potrebam dela na slovarju. Frekvenčna lista besed se je izkazala za bolj objektivno in manj zamudno obliko vključevanja terminoloških kandidatov, kakor bi bilo posamično avtorsko odločanje, katere iztočnice bi sodile v geslovník.

Sledili so čiščenje geslovníka, uredniška odprava korpusnega šuma in izbiranje terminov glede na različnost strokovnih področij, ki smo jih želeli predstaviti v prvi objavi. Glede na omejeno število začrtanih gesel do objave je bilo

treba pri izbiri sprejemati težke odločitve, kar je s kirurško natančnostjo opravil Martin Srebotnjak.

Angleško-slovenski slovar avdiovizualnega besedišča, natančneje: njegov prvi del, smo predstavili v okviru festivala Liffe 2023.

Vse, ki želite s svojim znanjem in naborom besedišča prispevati k nadgradnji tega rastočega slovarja, vabimo, da se nam oglasite na e-naslov: info@zdsfu.si, zadeva/subject: dopolnitev geslovnika.

2. Izobraževanje

Iz širšega nabora je bilo treba izbrati 300 terminoloških kandidatov za slovarsko obdelavo na podlagi pogostnosti, področne raznolikosti, povezljivosti pojmov in zanimivosti za končnega uporabnika.

Nabor slovarskih iztočnic smo pretvorili v format .xml in ga vnesli v slovarski urejevalnik Lexonomy, kar je omogočilo sodelovanje s Centrom za jezikovne vire in tehnologije Univerze v Ljubljani. Sledilo je izobraževanje avtorske ekipe za izdelavo gesel, pisanje definicij ter pripis

Če smo sprva mislili, da bodo največja težava prevodne ustreznice, nam je kmalu postalo jasno, da bo precej več ukvarjanja z razlagami, torej z definicijami pojmov. Izogibali smo se samonanašalnosti, skušali podajati razlage, ki ne bi favorizirale nobenega spola, predvsem pa smo se trudili pojasniti pojem tako, da bi razlago razumel tudi nekdo, ki o področju ne ve ničesar. Obenem smo se zavedali tudi pomembnosti pomenskih delitev pri geslih, ki lahko pomenijo več stvari npr. *pan*, ki pomeni *zasuk kamere*, *vrsto kadra* in *vrsto posnetka*, čeprav so prevedki iztočnice morda enaki ali zelo podobni.

Pri prevedkih je pogosto nastopilo vprašanje standardne ali žargonske rabe. Uporabnik mora imeti vpogled v vse jezikovne plasti, lahko pa nakažemo, katere prevodne ustreznice so v standardni rabi sprejemljivejše, na kar opozarja zaporedje prevedkov in stilne oznake (žargonsko, v govoru). Če se torej na snemanju med sodelujočimi govori o *blendi*, ne o *zaslonki*, smo v slovarju navedli tudi te izraze.

Nabor obdelanih gesel podrobno pregledata Primož Ponikvar in Martin Srebotnjak. Strokovno in jezikovno

Iskani niz je bil najden v IZTOČNICAH:

en

dolly grip

1000630

Več...

sl

upravljalca vozička za kamero, upravljalca vozička za kamero, scenski tehnik, scenska tehnika, farmajster

Oseba, ki skrbi za vožnje kamere in je usposobljena za postavljanje timic na različnih podlagah. V dogovoru z direktorjem fotografije potiska, ali vleče voziček tako, da je tehnična izvedba vožnje tekoča in v skladu z zamislijo režiserja.

en

key grip

1000630

Več...

sl

scenski mojster, scenska mojstrica, vodja namestitve kamere, glavni mojster, glavna mojstrica

Oseba v avdiovizualni produkciji, vešča obrtniških del, predvsem mehanike, ki je v tehničnem oddelku odgovorna za dejavnosti, ki niso neposredno povezane z elektriko. Odgovorna je za pričvrstitve in stabilizacijo kamer ter druge snemalne opreme, luči in scenskih elementov, naj gre za strop studia, letalo, helikopter, čoln ali ladjo. Med njene naloge spada tudi postavitve žerjavov in dvigal za spuščanje in dvigovanje kamere, obenem pa mora skrbeti tudi za varnost pri delu na lokaciji snemanja.

področnih, slovničnih in stilnih oznak. Leksikografsko izobraževanje avtorske ekipe je potekalo na sedežu ZDS-FU, kasneje pa na daljavo prek spletnih platform.

3. Rastoči slovar

Urejevalnik omogoča sprotno sledenje obdelanosti slovarskih gesel ter njihove medsebojne povezljivosti ali variantnosti.

redakcijo gesel sproti izvaja dr. Tanja Fajfar, ki kot predstavnica terminološke sekcije na ZRC SAZU z izkušnjami in pronicljivim vpogledom zastavlja prava vprašanja in opozori na marsikatero pomanjkljivost ali nedoslednost pri navajanju definicij, številu, zaporedju in smiselnosti slovenskih ustreznikov ter jezikovni izbrušenosti slovarskih sestavkov.

Omogočeno je iskanje po obeh jezikih, torej ne zgolj po (angleških) iztočnicah, ampak tudi po slovenskih prevedkih in razlagah. Na ta način uporabniška skupnost lažje pride do odgovorov in prevodnih ustreznice ali razlag.

Izkazalo se je, da kaže nabor slovarskih iztočnic in avtorsko ekipo razširiti in nadaljevati s tem koristnim delom. | Primož Ponikvar

KRATKI FILMI O FILMSKIH POKLICIH: SCENOGRAF/KA, KOSTUMOGRAF/KA, OBLIKOVALEC/KA MASKE

*v sodelovanju z: AGRFT, FS Viba film
podpora: Slovenski filmski center, AIPA
zdsfu.si/projekti*

Zbirka, katere začetki segajo v 2019, nas seznaja s ključnimi ustvarjalci avdiovizualne kulture – vsak od doslej sproduciranih 14 kratih filmov omogoča podroben vpogled v nek filmski poklic, ki ga iz prve roke, iskreno, s praktičnih, a tudi manj znanih vidikov predstavita izkušena profesionalca.

Predstavitveni filmi, zasnovani poljudno, neobremenjeno in neposredno, so namenjeni informiranju splošne zainteresirane javnosti, predvsem pa izobraževanju mladih, ki morda šele razmišljajo o svoji poti v filmsko ustvarjanje ali pa jih že zanima bolj poglobljeno razumevanje filmskih poklicev.

Kot pomembno pedagoško gradivo so slovenskim vrtcem, šolam in kulturnim ustanovam preko posebnih spletnih povezav na voljo brezplačno – s tem pa prispevamo k bolj dostopni, sistematični in celoviti filmski vzgoji.

Brezplačen ogled vseh filmov je možen tudi na našem spletnem mestu in družbenih omrežjih, saj želimo približati (domači) film in filmsko ustvarjalnost vsem generacijam.



UMETNA INTELIGENCA IN REGULACIJA:

Nova pravila EU za zaščito potrošnikov.

Kaj pa avtorji in nosilci sorodnih pravic?

**I. V zadnjih letih smo priča hitremu razvoju ume-
tne inteligence (UI),** ki se vse bolj integrira v različne sfere našega življenja. S tem pa prihajajo tudi izzivi in dileme, zlasti glede avtorske in sorodnih pravic. Evropska komisija je v začetku mandata, ki se izteče kmalu, tj. 31. oktobra 2024, sprejela aktivno in pozitivno stališče do UI, s poudarkom na vzpostavitvi zaupanja glede njene uporabe in spodbujanju podjetij k njenemu razvoju. Nedavno sprejeti Akt o umetni inteligenci sicer oznanja proces usklajevanja pravil o UI v Evropski uniji (EU), a hkrati odpira kar nekaj vprašanj, predvsem za nosilce avtorske in sorodnih pravic.

II. Akt o umetni inteligenci (Uredba Evropskega parlamenta in Sveta o določitvi harmoniziranih pravil o umetni inteligenci) predstavlja pomemben korak EU pri oblikovanju takšnega pravnega okvira za uporabo UI, ki štiti pravice posameznikov ter zagotavlja etično in odgovorno uporabo tehnologije v različnih sektorjih. Njegov cilj je vzpostaviti enotna pravila, ki naj zagotovijo varnost, varstvo temeljnih pravic, transparentnost in odgovornost pri razvoju in uporabi te najnovejše tehnologije.

Nekatere ključne določbe Akta o umetni inteligenci zajemajo:

- **Kategorizacija:** Uredba razvršča sisteme UI v kategorije glede na raven tveganja, ki jih predstavljajo, vključno s prepovedanimi sistemi.
- **Ocenjevanje in certificiranje:** Vsi sistemi, še posebej pozorno pa tisti z visokim tveganjem, bodo pred vstopom na trg ocenjeni, potrebno bo tudi CE certificiranje.

- **Preglednost in odgovornost:** Uredba postavlja zahteve za preglednost pri uporabi generativne UI.

III. Generativna UI: Transparentnost in odgovornost

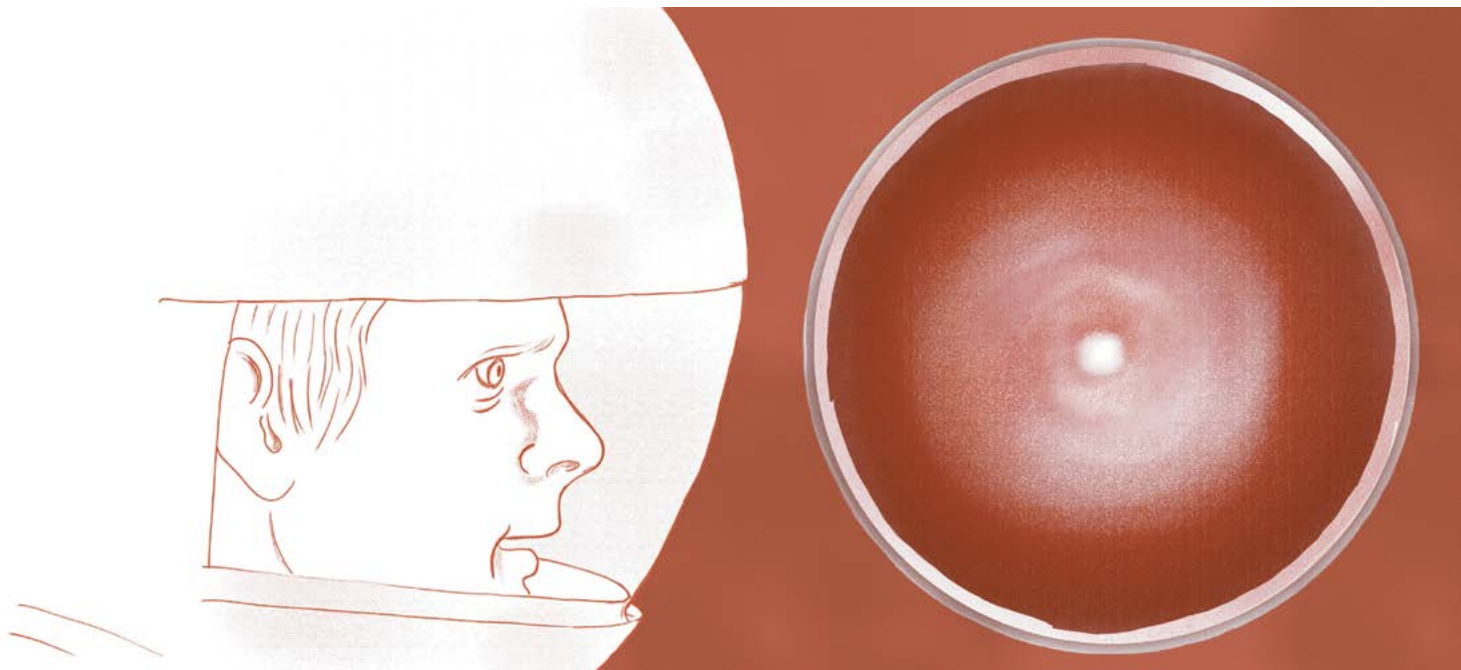
Generativna, lahko bi ji rekli poustvarjena, UI, kakršna je npr. ChatGPT, se osredotoča na produkciranje novih, izvirnih vsebin, kot so slike, glasba, besedila ali druga ustvarjalna dela. Ne omejuje se le na ponavljanje ali izvajanje določenih nalog, temveč ima sposobnost kreiranja nečesa novega na podlagi vzorcev in informacij. Akt o umetni inteligenci postavlja v delu, kjer obravnava generativno UI, zahteve za transparentnost in odgovornost pri njeni uporabi, vključno z označevanjem vsebine in preprečevanjem ustvarjanja nezakonite vsebine.

IV. Avtorska in sorodne pravice v senci Akta o umetni inteligenci

Ker Akt o umetni inteligenci ne ureja avtorske in sorodnih pravic, se postavlja vprašanje, ali so imetniki pravic zaščiteni. Kljub temu da regulativa predvideva transparentnost in odgovornost, so osnovni postulati avtorskega prava (zaenkrat) nepregledni.

V. Dopustno rudarjenje v skladu z DSM direktivo

Evropska komisija ves čas poudarja, da je dostop umetnointeligenčnih sistemov do avtorskopravno zaščitene del mogoč na podlagi izjeme za besedilno in podatkovno rudarjenje po Direktivi (EU) 2019/790 o avtorski in sorodnih pravicah na enotnem digitalnem trgu (DSM direktiva). V tem delu je direktiva (po izjavi našega zakonodajalca) prenesena



tudi v pravni red Republike Slovenije preko Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) v členih 57.a, 57.b in 57.c.

DSM direktiva ne obravnava generativne UI in tveganj, povezanih z njo. V času implementacije DSM direktive namreč generativna UI ni bila del politične razprave in regulative, ki obravnava vprašanja avtorske in sorodnih pravic na enotnem digitalnem trgu, čeprav nekateri slovenski strokovnjaki z zadevnega področja trdijo ravno nasprotno in so to spretno izkoristili v škodo imetnikov pravic (in v korist »gospodarskega razvoja«). »Copyleft strokovnjaki« so tako uspeli z vnosom v ZASP povzročiti dvojno škodo imetnikom pravic: Prva škoda je v tem, da je DSM direktiva v naš ZASP prenesena bistveno širše, kot je njeno določilo. Na podlagi petega odstavka 57.b člena ZASP je namreč **DOPUSTNO DELJENJE** in dajanje na voljo javnosti izsledkov besedilnega in podatkovnega rudarjenja, ki ga izvajajo raziskovalne organizacije, javno dostopni arhivi, knjižnice, muzeji, ustanove filmske in AV dediščine in javne RTV organizacije ter osebe, ki spadajo k raziskovalnim organizacijam in ustanovam za varstvo kulturne dediščine (zadevni odstavek zadevnega člena se povsem nepotrebno nadaljuje še s ponavljanjem vsebinskih omejitev, povzetih po 46. členu ZASP).

Pri tem smo z zvrhano mero pozitivnega pristopa in študija ZASP poskušali razumeti, kaj pravno pomeni *deljenje izsledkov besedilnega in podatkovnega rudarjenja*. ZASP namreč ne pozna te (materialne) pravice, torej smo v slovenskem pravnem redu na stečaj odprli vrata novi superpravic, **pravici deljenja**, ki vsrka vse ostale (materialne) pravice iz ZASP. Če je dopustno deljenje izsledkov, potem tega noben drug pravni instrument iz ZASP ne more preprečiti. Kdo je pri tem oškodovan? Imetniki pravic! Neposredno!

Druga škoda pa je, da slovenski zakonodajalec v naš pravni red ni prenesel četrtega odstavka 3. člena DSM direktive, ki od držav članic EU (torej tudi Slovenije) zahteva, da spodbujajo imetnike pravic, raziskovalne organizacije ter ustanove za varstvo kulturne dediščine k opredelitvi **skupno dogovorjenih najboljših praks** o uporabi obveznosti in ukrepov. O tem ni v ZASP ne duha ne sluha, imamo pa uzakonjeno diametralno nasprotno »pravico« besedilnih in podatkovnih rudarjev, po kateri morajo avtorji zagotoviti dostop do zaščitene del v roku 72 ur po prejemu zahtevku, če so morebiti (naivno) poskušali zaščititi svoja dela pred rudarjenjem. Bravo, copyleftisti!

VI. Za (ne tako črn) konec je potrebno poudariti, da so slovenske specifike v ZASP nekaj, kar moramo prepoznati, hkrati pa si prizadevati odpraviti neskla-

dnosti v škodo imetnikov pravic. Verjamemo, da bo kmalu čas tudi za to.

Sicer pa naš mali podalpski košček Zemlje (svojim specifikam navkljub) deli usodo celotne globalne družbe. Bodimo odkriti in priznajmo, da UI (dobrodošlo) olajšuje naše življenje in delo. Nenazadnje so umetnointeligenčni sistemi vse bolj pomembno **orodje** pri kreativnem delu – tudi v nekaterih fazah filmske in AV produkcije.

Vendar pa se že (bolj ali manj uspešno) pojavljajo težnje, da bi umetnointeligenčni sistemi **nadomestili** avtorje, producente in igralce. Naša naloga je, da se teh outputov oz. »produktov« nikoli ne bo predstavljalo enakovredno ustvarjalnemu avtorskemu delu! Dandanes je ustrezen umetnointeligenčni sistem zmožen, npr. s spremljanjem govora in gibov nekega igralca v 10 minutah, nekaj tako uspešno reproducirati, da zavede celotno občinstvo. Skratka, igralec dobi svoj navidezni digitalni, umetno inteligenčni alter ego, ki je povsem neodvisen od želja, prepričanj, nazorov in prizadevanj igralca iz mesa in krvi. Sporoča torej lahko tudi stališča, ki so popolnoma nasprotna dejanskim stališčem zadevnega igralca. Takšne reprodukcije/poustvarke (in nikakor ne dela v avtorskopravnem pojmovanju) je nujno potrebno **jasno označiti** kot produkte UI.

Prav tako moramo **izgraditi sistem kompenzacije** za uporabo zaščitenih del v UI sistemih. Njihovi »outputi« so namreč izključen rezultat uporabe zaščitene avtorskih del. Če te uporabe ne bomo kompenzirali, bo (pretežno) zamrla, saj ne bo več omogočala preživetja resničnim ustvarjalcem. Brez žive ustvar-

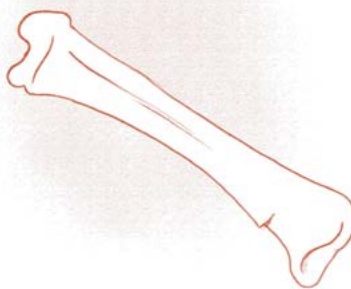
jalnosti bodo UI outputi čedalje slabši, saj se bodo pričeli učiti le od samih sebe. Reprodukcije bodo torej po kakovostni plati podobne kopiranju analognih (magnetnih) videokaset.

Umetna inteligenca je med nami. Naučimo se živeti z njo, jo uporabljati kot orodje, koristen pripomoček. Tudi zato moramo razviti ustrezen model, ki bo pomagal zaščititi varovana dela, in se boriti proti uveljavljanju umetnointeligenčnih sistemov, ki zgolj (brezplačno) uporabljajo zaščiteni dela za »učenje« in »ustvarjanje«, njihovi produkti pa so prodajljivi na trgu.

Tehnologija življenje olajšuje. Umetnost življenje olepšuje. Obe sta **enako** pomembni. Z morebitno prevlado UI se bo umetnost utopila v olajšanju življenja. Življenje torej ne bo več olepšano, pač pa olajšano. Vse do poneumljenosti :-).

Uroš Rožič, vodja pravne službe AIPA

P.S: V znak sprejemanja novih tehnoloških pristopov sporočam, da je bil ta prispevek generiran s pomočjo umetnointeligenčnega sistema, ki pa žal ni posredoval podatka, katera avtorska dela in v kolikšnem obsegu je uporabil tako pri svojem »učenju« kot »generiranju« te vsebine. Vsem morebitnim imetnikom se zato že vnaprej opravičujem za nenavajanje (vsaj moralnih avtorskopravnih) pravic, v isti sapi pa jih obveščam, da ne prevzemam nobene odgovornosti za morebitno kršenje katerekoli avtorskopravne pravice. Hkrati seveda dovoljujem prosto uporabo tega prispevka :-).



ANIMIRANI FILM



foto: Katja Goljat



foto: Jaka Babnik



vir: A. B.

Anja
Banko



foto: Boštjan Pucelj

Igor Prassel |

Kolja Saksida |

Tina Smrekar |

Anja: Dobili smo se na dan, ko se začenja že 20. mednarodni festival animiranega filma Animateka, ki je za promocijo in ozaveščanje občinstev o kakovostnem avtorskem animiranem filmu v vseh njegovih oblikah v našem prostoru in širše gotovo ključen. Kaj za vas pomeni Animateka?

Tina: Vsekakor je eden ključnih dejavnikov za razumevanje animiranega filma, širi zavedanje o njem, v Slovenijo prinaša svetovno animirano kinematografijo, obenem pa naš glas prenaša v svet. Animateka je velik del tega, kar animirani film v Sloveniji je.

Če se izrazim zelo povedno – Animateke ni brez nas, ampak tudi nas ni brez Animateke.

Kolja: Še preden se je začela, na prelomu tisočletja, je Igor v Slovenski kinoteki organiziral mesečno nanizanko »Animateka«, kjer smo imeli možnost videti dela, ki jih prej nismo mogli. Internet takrat ni bil tako močan in pomembno je, da smo animirani film lahko videli v kinu. Z Animateko in Igorjem, ki je v mednarodnem okolju prisoten že od samega začetka, se krepi slovenski animirani film.

Igor: Ko smo leta 2004 začeli z Animateko, ni obstajal študij animacije, ni bilo Akademije umetnosti Univerze v Novi Gorici (AU UNG), ni bilo Društva slovenskega animiranega filma (DSAF), ni bilo Zveze društev slovenskih filmskih ustvarjalcev (ZDSFU), ki združuje vsa strokovna društva. Vse to je nastalo kasneje in upam, da je Animateka pripomogla tudi k boljši organiziranosti stroke pri nas. Presenetljivo je, da se je študij animacije vzpostavil tako pozno. Šola uporabnih umetnosti Famul Stuart

(sedaj AU UNG; ustanovljena 1994, študijski program s smermi fotografija, animacija, video ter interakcija razpiše 2001, op. a.) je še pred priključitvijo UNG (2009) nakazala, da jo animacija zanima. Na AU UNG se torej smer animacija izvaja že dlje časa, vzpostavlja se tudi na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje (ALUO), na Naravoslovnotehniški fakulteti se ukvarjajo z animacijo, na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani (AGRFT) so v sklopu nove stavbe vzpostavili tudi studio za animacijo. Prav tako smo dosegli, da je animirani film pri Slovenskem filmskem centru (SFC) priznan kot tretji steber.

Kolja: Pred ZDSFU je bilo Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev in leta 1999/2000 nas je bilo pet ali šest, ki smo imeli člansko izkaznico kot animatorji. Za ustanovitev DSAF, takrat še brez imena, se je porodila ideja, ko smo bili prvič skupaj na festivalu v Annecyju, leta 2005 ali 2006. Na poti domov smo si rekli, da moramo nujno ustanoviti svoje društvo. V par letih smo ga dobili.

Igor: Mednarodno udejstvovanje je zelo pomembno. Bili smo na najpomembnejših tujih festivalih, nekaj časa je »animatečna ekipa« predstavljala slovensko kratkometražno filmsko produkcijo na Mednarodnem festivalu kratkega filma v Clermont-Ferrandu. Ko je bil direktor SFC Jožko Rutar, nas je prepoznal kot najbolj primerne zastopnike kratkih in animiranih filmov v tujini. Na teh potovanjih so se počasi priključili še drugi animatorji in avtorji, kar nam je omogočilo uvrstiti pozicijo tako Animateke kot slovenske animacije in filma na sploh.



Tri tičice (Three Birds), 2024, r. Zarja Menart, p. Finta Film, kop. Adriatic Animation, RTV Slovenija, foto: Finta Film

Danes slovenski animatorji ne potrebujejo več Animateke, da so prepoznani na tujem. Vesel sem, da smo postavili neko platformo in pomagali soustvariti to raznoliko, kreativno, originalno, avtorsko, tudi delno komercialno vejo umetnosti oz. panogo filmske industrije.

Kolja: Celoten sektor animiranega filma se je v zadnjih desetih, petnajstih letih okrepil, posebej glede števila aktivnih avtorjev in organizatorjev. Poleg Igorja velja omeniti vsaj še producentki Animateke Katjo Hohler in Sašo Bach. Slednja je z eno nogo tako znotraj DSAF kot CEE Animation, ki združuje regionalne dejavnosti za promocijo in razvoj animacije in njenih talentov v več kot 20 državah srednje in vzhodne Evrope. Vsekakor tudi Matijo Šturma, ki je v dobrih desetih letih predsedovanja DSAF ogromno naredil za celotno področje, ne samo društvo, in je še vedno zelo dejaven.

Anja: Dvajset let kontinuitete, vedno znova doseganja in preseganja tega, kaj vse Animateka je, v našem prostoru ni malo. Kakšno pot je prehodil festival od svojih začetkov?

Igor: Ob 20. obletnici organizacijsko in finančno nimamo velikih problemov. Na poti do tega statusa smo morali preživeti marsikateri padec, ki pa je festivalsko ekipo vsakič še bolj učvrstil. Če ne bi bilo Slovenske kinoteke in moje dejavnosti pred tem, če ne bi bilo njenega prvega direktorja Silvana Furlana, ki je podprl idejo o festivalu in 2004 dobil prvega sponzorja – državno podjetje Mobitel nam je dalo milijon slovenskih tolarjev – Animateke ne bi bilo. Danes ni šans, da bi dobili takega sponzorja, niti s petkrat manjšim zneskom v evrih.

Potem so tu večne težave s SFC – ko je nastala Animateka, sploh ni imel razpisa za festivale. Kljub večletni borbi po svojem zakonu še danes ne more financirati večletnih festivalov, ki prispevajo javno dobro in imajo programe čez vse leto, tako da smo že drugo leto na financiranju za večletne festivale Ministrstva za kulturo (MK).

Pred petnajstimi leti je Animateka prvič dobila evropska sredstva, kar nas je neprestano reševalo, doma pa smo dokazovali, da smo pomembni, da nas morajo sofinancirati. Vmes se je leta 2007 zgodila četrta edicija, ko nam je SFC pod desno vladno financiral festival z bornimi 3.600 evri, češ da je Animateka zdaj že ustaljena in ne potrebuje več veliko denarja, da ga bodo raje dali drugim. To je skoraj pomenilo konec, takrat nas je rešilo povezovanje z veleposlaništvu in mednarodnimi avtorji ter producenti.

Kar se tiče programiranja in pozicioniranja festivala na evropski ali svetovni sceni, pa me je nekaj vodilo že od vsega začetka. Prva edicija je imela podnaslov »Re-drawing Europe«, torej smo na novo narisali Evropo. Tako smo se že na začetku odločili, da hočemo v ospredje postaviti produkcijo vzhodne in srednje Evrope. Linija, ki sem jo zarisal, teče od Italije do Estonije na eni strani ter od Albanije do Poljske na drugi, s tem da nam še vedno očitajo, zakaj sta zraven tudi Švica in Avstrija. Sta del centralne Evrope, nekako smo povezani.

Veliko avtorjev, kolegov mi je sicer reklo, da zaradi regionalne usmeritve izgubljam najpomembnejše filme, ampak ti se itak prikažejo v drugih programih. Ne želim, da iz festivala v festival gledamo iste filme. Odločitev se je sčasoma pokazala za pravilno, vmes je vzhodna produkcija skokovito naraščala, prihaja do vse več povezovanj, koprodukcij.

Nujno je treba omeniti tudi Petro Slatinšek, ki je vzpostavila mednarodni tekmovalni program Slon, namenjen družinskemu ogledu, kar se mi zdi najpomembnejše, ker vzgajamo naša občinstva in jih navajamo, da gledajo avtorska dela, ki jih v komercialnem svetu, v svetu tabličnih zaslonov verjetno niti ne morejo videti.

Še pet let smo rabili, da smo prišli do evropskega tekmovalnega programa Mladi talenti Evrope, kjer smo dosegli najpomembnejšo zmago – povezali smo AU UNG, ALUO in AGRFT. Vsaka akademija delegira svoje predstavnike v študentsko žirijo, ki najboljšemu filmu podeli nagrado mladi talent.

Kar nas loči od ostalih festivalov, sta tudi odlična koproducenta, Kinodvor in Slovenska kinoteka, ki nam ne nudita samo infrastrukture, ampak tudi znanje, človeški, tehnični resurs in vse ostalo. Predvsem Kinoteka je tista, ki omogoča predstavljanje retrospektiv, predvajanje arhivskih filmov, filmske dediščine. Vedno bolj se bomo posvečali predstavljanju programov restavriranih in digitaliziranih klasik. Smo še eden redkih festivalov na svetu, ki brez problema prikazuje filme tako iz 16 mm in 35 mm filmskih kopij kot tudi v digitalni 3D stereoskopski tehniki in nenazadnje preko XR tehnologij.

Kolja: Še enkrat bi poudaril Igorjevo vlogo. Spoznal sem ga konec 90. let, delal je na Stripburgerju, hodil po Evropi, se vključeval v mednarodni prostor. Danes ga po Evropi in širše pozna mnogo ljudi. Poleg Animateke je znamka tudi Igor Prassel.

Tina: No, da ne pozabimo na kontekst – leto 2004 je tudi letnica študijskega animiranega filma *Zasukanec* Špela Čadež. Tako se je pravzaprav sočasno s festivalom na

zemljevid zarisala tudi avtorica, ki od takrat kontinuirano s svojimi deli predstavlja slovenski animirani film na svetovnem nivoju. Leta 2002 je Dušan Kastelic dokončal *Perkmandeljca* in Igor ga je povabil na prvo Animateko, da je vodil delavnico. Leta 2003 pa je Grega Mastnak s kopico sodelavcev (veliko njih je takrat sodelovalo s Famul Stuart) naredil prva dva dela serije *Bizgeci*. V nadaljevanju je nastalo cca 35 epizod, kar je za naš prostor še vedno zelo velika številka. Dobimo tudi prvo, 13-delno, lutkovno serijo *Koyaa*, ki je bila v letih 2004 in 2005 vsako nedeljo predvajana na RTV Slovenija in dosegala odlično gledanost.

Anja: K razvoju stroke je mnogo doprinesel tudi program AnimatekaPRO, ki odpira prostor za strokovne debate o aktualnih smernicah v animiranem filmu. Kaj pomeni tovrstna platforma za slovenske ustvarjalce?

Tina: Ravno ta platforma najbolj odraža razvoj in moč ekipe, nujnost skupnega ustvarjanja in dela na dolgi rok. AnimatekaPRO je bila na začetku sprejeta z nekoliko dvoma, se pa vedno bolj kaže, kako pomembna je, saj pri naša serijo predavanj, okroglih miz, srečevanj avtorjev z vsega sveta. Predvsem mladi avtorji imajo tako vpogled v različne načine dela.

Igor: AnimatekaPRO, ki sva jo zasnovala s Sašo, se redno odvija že 9 let, lani pa smo ob podpori evropskih sredstev skupaj s festivalom Animafest Zagreb zagnali nov »laboratorij« *Rise & Shine*, namenjen mladim ustvarjalcem in projektom v nastajanju. *Pitchanje*, predstavljanje projektov v razvoju, je danes namreč panoga znotraj panoge. To je takoj razumel Kolja kot pedagog in profesor, zato je *pitchanje* že del učnega procesa na AU UNG – kot način,



Steakhouse, 2021, r. Špela Čadež, p. Finta Film, kop. Fabian & Fred, RTV Slovenija, Miyu Productions, foto: Finta Film

kako mladi avtorji dobijo na samozavesti, se naučijo stati za svojim filmom in ga na koncu naredijo boljšega, ker imajo možnost predstavljati projekt sproti, tudi mednarodnemu strokovnemu občinstvu.

Tina: Strokovni program Animateke je dejansko širši. V tednu pred festivalom že tradicionalno potekata delavnici za študente in mlade talente na novogoriški akademiji ter za mlajše v Ljubljani, med vikendom AFN za študente mednarodne mreže Animation Festival Network, del festivala je bila letos prvič tudi delavnica distribucije kratkih filmov, nastala v sodelovanju DSAF in CEE Animation. Ter že omenjeni Rise & Shine za prve ali druge profesionalne filme. Obstaja torej več sklopov strokovnega programa, omenjeni so bolj zaprtega tipa oz. vezani na prijave, *masterklasi* ali druge predstavitve so seveda odprte narave, vsak od njih pa je pomemben kamenček v mozaiku.

Kolja: Ključno je povezovanje, ne samo v slovenskem prostoru, ampak tudi mednarodno. Tako Animateka kot drugi deležniki smo povezani, torej bolj opolnomočeni.

Anja: Če smo z uvodom o Animateki k orisu položaja slovenskega animiranega filma pristopili širše – iz prve oz. zadnje točke življenja filma v kinu, bodimo zdaj bolj konkretni: Kako ocenjujete stanje oz. pozicijo slovenskega animiranega filma v odnosu do občinstev in dostopnosti?

Tina: DSAF aktivno prevzema vlogo distributerja za slovenske animirane filme na državni ravni, za šole, vrtnice in Art kino mrežo Slovenije (AKMS), naj gre za kinematografsko ali digitalno prikazovanje v sodelovanju z Bazo slovenskega filma (BSF). Med šolskimi počitnicami npr. pripravljamo posebne programe.

Kolja: Vsebina za otroška in mladinska občinstva, serije, ki nastajajo v koprodukciji z Radiotelevizijo Slovenije (RTV), so prikazane redno, vsako leto večkrat, bodisi v terminih pred Dnevnikom v programu Risanke bodisi v programu Živžav. Po drugi strani se vsebine, namenjene odraslim in festivalskemu občinstvu, ne prikazujejo pogosto, bolj izjemoma – čeprav RTV tudi v te projekte vstopa kot koproducent.

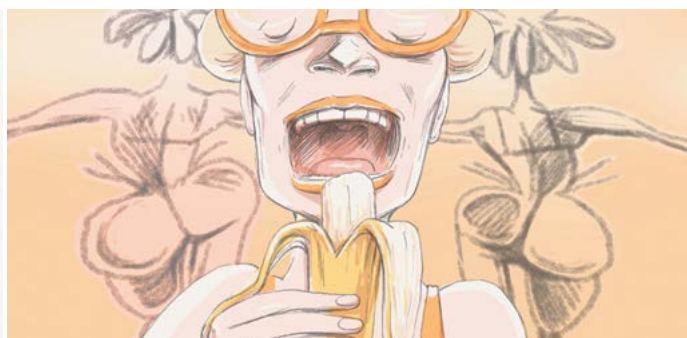
Tina: Na začetku leta je nacionalka predstavila kar obsežen cikel animiranega filma – več celovečercov, program kratkih ... Kar zelo pozdravljamo, a žal ni šlo za nek nov koncept, uvajanje redne prakse.

Igor: RTV ima odličen otroški in mladinski program. Njegovi soustvarjalci dobro spremljajo sceno doma in v tujini, kupujejo kakovostne vsebine za najmlajše občinstvo, tudi sinhronizacija je kvalitetna. Problemi so drugje, recimo, še vedno nimamo dobre oddaje o filmu oz. se šele vzpostavlja. Tukaj govorim v dvojni vlogi, tudi kot član programskega sveta RTV. Finančna situacija je zelo pereča in boleča, bližnja prihodnost ni dobra.

Javno televizijo – urednike, direktorico in upravo – bo treba ponovno prepričati, da investicija v domači in tuji animirani film ni nujna samo zato, ker je obvezna po zakonu, ampak zato, ker si s tem zagotovijo kvalitetne vsebine za svoje programe. Na tem je potrebno vztrajati.

Naj dodam še glede distribucije. Slovenija je majhna država. AKMS je na papirju zgledno organizirana mreža neodvisnih kinematografov, vendar je večino njih dejansko težko prepričati v prikazovanje animiranih ali kinotečnih filmov. Morda je pet kinematografov po Sloveniji, ki si upajo in tudi naredijo nekaj v tej smeri.

Vesel sem, da imamo na Animateki letos tri animirane



Hobotnica banana mišmaš (Octopus Banana Hotchpotch), 2023, r. Milanka Fabjančič, p. ZVVIKS, kop. RTV Slovenija, foto: ZVVIKS



(Ne)zaželene stvari (Of Unwanted Things and People), v produkciji, celovečerni, r. David Súpup (cz), Patrik Pašš (sk), Leon Vidmar (si), Jean-Claude Rozec (fr), p. MAUR film, Artichoke, ZVVIKS, Vivement Lundi!, foto: ZVVIKS

celovečerce, ki bodo prišli v redno distribucijo: *Likovno akademijo 1994* (藝術學院 / Art College 1994, Liu Jian, 2023) je odkupila Fivia, *Široko in Kraljestvo vetrov* (Sirocco et le Royaume des courants d'air, Benoît Chieux, 2023) Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta, ki tudi organizira festival in skuša letno za distribucijo odkupiti vsaj en celovečerec in do tri programe kratkih animiranih za najmlajše občinstvo, *Toni, Staša in čarobna luč* (Tonda, Slávka a kouzelné světlo, Filip Pošivač, 2023) pa Demurg.

Animateka si že od samega začetka prizadeva točno za to – festival prikaže kakovostne filme, distributerji jih prepoznajo in odkupijo. Gre še za en velik uspeh.

Kolja: Kar se tiče prikazovanja, je pri AKMS podobno kot na nacionalki: bistveno lažje je, sploh na deževne dni, pritegniti družine, kar pomeni, da lahko kino s programi, namenjenimi najmlajšim, računa na *box office* prej kot z vsebinami za odrasle.

Skočil bom še malo v zgodovino. Pred dvajsetimi leti je imela nacionalka mesečno oddajo o avdiovizualni kulturi *Terminal*. Vodila jo je Mateja Zorn, prikazovala pa je tudi eksperimentalni in animirani film za odrasle. Na sporedu je bila morda dve leti. Torej se že dlje časa ne gre v korak s časom. Škoda.

Anja: V kakšnih pogojih ustvarja slovenski animator, animatorka? Kakšen je odnos in posluh financerjev, primarno SFC-ja in RTV-ja, do animiranega filma v primerjavi z igranim ali dokumentarnim? Kako razpisni pogoji razumevajo njegove specifičnosti?

Kolja: Pogoji so danes bistveno boljši, predvsem na RTV. Odkar so prvič, dobrih deset let nazaj, objavili razpis za neodvisne producente, je vsako leto kar nekaj animiranih filmov oz. neodvisnih producentov pri prijavi uspešnih. Na drugi strani je SFC, ki je pred tremi leti vzpostavil steber za animirani film. Dokler ga ni bilo, se je dogajalo, da je eno leto na razpisu nekaj producentov bilo uspešnih, naslednje leto pa kljub dobrim projektom nihče ni prejel sredstev. Zdaj se je politika spremenila. Košček denarja, ki ga SFC prejme od MK, je rezerviran izključno za animirani film. Pogoji so se v petnajstih, dvajsetih letih bistveno izboljšali, a smo še daleč od idealnega, od optimalnega pa sploh.

Tina: Za »naš« steber smo si prizadevali kar nekaj časa, na različnih ravneh in povsem upravičeno, saj je bistveno pripomogel k vzpostavljanju zdravih pogojev za delo. Smo pa daleč od primerljivosti, tudi s kolegi iz drugih stebrov. Sredstva, ki jih dobimo, so glede na našo specifiko, tj. dolgotrajnost dela, primerljivo precej manjša.

Kolja: Morda najlažje ponazorimo s honorarji: kot neodvisni producenti plačamo avtorjem in sodelavcem dnevno, tedensko, mesečno trikrat manj, kot je najmanjše plačilo kateregakoli filmskega delavca v Sloveniji na nekem igranem projektu.

Igor: Leta 2004, ko smo začeli z Animateko, producentov, ki bi se ukvarjali z animiranim filmom, ni bilo veliko. Danes je produkcijska krajina bolj pestra – od malo večjega studia, kot je Invida v Škofji Loki, prek Finte, ki se posveča butični avtorski produkciji, do ZVVIKS-a, ki

s serijami in otroškimi vsebinami sodeluje tudi z drugimi avtorji. In vedno več je novih studiev, ki so hkrati producenti svojih filmov.

Kolja: A še zmeraj nas je malo. Omenjeni trije smo aktivni zadnjih dvajset let. Se pa izključno z animiranim filmom leta 2004 ni ukvarjala nobena resna produkcija.

Tina: Ko se je Špela Čadež leta 2007 vrnila v Slovenijo kot avtorica dveh uspešnih študentskih animiranih filmov, zanimanja ni bilo ne pri producentih ne na SFC. A naj se vrnem k majhnosti – če se primerjamo z, recimo, Irsko: ta je prišla s 70 zaposlenih v sektorju animacije pred petnajstimi leti na 1.600 zaposlenih danes. Mi se premikamo z veliko manjšimi koraki, vendar gremo naprej. Z bolj zdravim sistemom ali z boljšo organiziranostjo na vseh ravneh bomo tudi mi lahko bolj rasli.

Kolja: Danes se slovenske animatorje in druge, povezane z animiranim filmom, bolje sliši, lahko uveljavljamo svoj glas – ravno zaradi Animateke, zaradi nekaj slovenskih avtorjev, ki so zelo uspešni in dobivajo najvišje nagrade po svetu, in DSAF, ki je zelo aktivno vpet v slovenski in mednarodni prostor, različne institucije in strukture, pomaga pri sooblikovanju smernic za naprej.

Igor: Dodal bi še eno kritiko. Zaradi majhnosti teritorija in same scene imamo kar velik problem glede sestave vseh strokovnih komisij, ki odločajo o projektih. Sploh pri manjšinskih koprodukcijah je še vedno opazno, da noben član komisije ne pozna specifične produkcije animiranega filma.

Kolja: Odkar je na SFC vzpostavljen steber animiranega filma, tudi DSAF predlaga kandidate v komisijo. Doslej so bile tri komisije v sestavi usposobljenih poznavalcev animiranega filma z različnih področji. Poleg slovenskih članov je bil v vsaki komisiji tudi po en strokovnjak iz Hrvaške, ker so lahko brali v slovenskem jeziku. Strinjam se, bazen je res majhen, ampak na nas je, da se potrudimo in zagotovimo kompetentne komisije.

Anja: Kaj zagotavlja steber za animirani film in ali je to zadostna rešitev?

Tina: SFC ima tri glavne stebre, kar pomeni, da poteka financiranje ločeno za igrane, dokumentarne in animirane filme. Vključeni so vsi vidiki in vse faze produkcije od začetka do trenutka, ko gre film v svet.

Pri animiranem filmu to velja predvsem za kratko formo, do celovečerca še nismo prišli.

Kolja: To je nacionalni program. Obstaja pa še druga, AV shema, kjer se v zadnjih nekaj letih producenti lahko prijavijo s 6-delno serijo, kar prej ni bilo mogoče.

Igor: Poudariti velja, da je animirana serija specifična produkcijska zvrst znotraj animacije. Običajno je namenjena najmlajšemu občinstvu, mladim odraslim in ima velike potenciale, tudi komercialne. Tukaj imamo največji problem: kljub odličnim avtorjem, zgodbam, scenarijem nismo konkurenčni. V svetu se animirane serije ne financira več po 13 epizod, ampak 26, celo 52 ... da pri nas leto za letom dobiš od RTV in SFC finančna sredstva za eno, dve, maksimalno tri epizode, je absurd.

Kolja: Ja, epizodo obravnavajo enako kot kratki film!

Igor: Žal odločevalci niso uvideli, da bi že zdavnaj morali spremeniti pogoje, zakone, pravilnike. Če bi to naredili pred petimi leti, bi imeli danes že razcvet slovenske animacije. Pri nas imamo kar nekaj kvalitetnih otroških animiranih serij, ampak nobena ni prišla do 26 epizod, kar je minimum za nakup katerokoli tuje televizije ali sodelovanje koproducenta. Neverjeten absurd in žalostna slovenska zgodba. Vohamo uspeh, a ne uspemo urediti pogojev, da si ga zagotovimo.

Kolja: Največji problem je, da RTV nima razpisa za serije, kot je v navadi pri drugih nacionalnih televizijah, večjih tudi trženja animiranih serij.

V Sloveniji se s promocijo (in distribucijo) ukvarjamo neodvisni producenti sami; če je serija uspešna, pa ima koristi tudi RTV.

Tina: Gre za skupno dobro, za vzgojo naših otrok in novih generacij. Ne smemo pozabiti, da kultura in kulturna platforma naroda nista samo jezik, pisana beseda, ampak je vedno bolj kakršnakoli AV vsebina. Vemo, da najmlajši

najlažje najdejo stik prav z animiranim filmom, zato bi to morala biti strategija nacionalne televizije.

Znotraj obstoječe kinematografske sheme (17. člen ZS-FCJA) bi RTV morala nadaljevati s podporo vrhunskih posameznih animiranih filmov za odrasle in otroke. Hkrati pa bi morala sama (ali s pomočjo neodvisnih producentov) narediti konkreten korak naprej na produkciji serij za otroke, s 26 deli ali več.

Kolja: Dobre serije so zimzelene in zaznamujejo generacije. To je kulturna, nacionalna dediščina, s katero se lahko poistoveti več rodov.

Igor: Čeprav so razmere na RTV izredno težke in bo v prihajajočem letu nastopil trenutek, ko bomo padli najnižje, je to obenem možnost, da začnemo graditi na novo. Naš cilj – cilj DSAF, ZDSFU – je, da pomagamo zgraditi boljšo nacionalno televizijo.

Kolja: Za AV krajino v Sloveniji velja, da naredimo korak naprej in štiri nazaj. Ni samo RTV v težavah – MK je za 2024 ukinil denarna povračila, kar bo imelo dolgotrajne posledice, saj se partnerji v mednarodnem okolju ne bodo več odločali za sodelovanje s slovenskimi producenti. Manj bo tudi programskih sredstev na SFC, in to v obdobju inflacije. Spet korakamo nazaj.

Tina: In še zmeraj nismo na tistih obljubljenih enajstih milijonih evrov, o katerih smo govorili deset let nazaj.

Kolja: Kar se sesuje, je treba znova graditi. Marsikdo se utruji, naveliča, odide. V našem sektorju se ne dela od ponedeljka do petka po osem ur na dan, ampak bistveno več. Zaradi vsega omenjenega se ljudje seveda sčasoma odločajo za druge, manj stresne poklice.

Tina: Produkcija animiranega filma je dolgotrajen proces. To je hiba, lahko pa tudi priložnost, če imaš stabilno financiranje projektov. Ko se vzpostavi, omogoča sektor dolgoročne zaposlitve.

Kolja: Naj omenim zagrebško šolo animiranega filma, ki jo vsi poznamo. Njene animirane filme in serije, ki se predvajajo še danes, petdeset let kasneje, so ustvarjali

redno zaposleni koloristi/ke, animatorji/ke ... Avtorji so v Zagreb film ali Jadran film prišli z idejo, in če je bila sprejeta, so se dela lotili že tam zaposleni, usposobljeni na različnih nivojih proizvodnje oz. produkcije animiranega filma ali serij.

Tina: Dober primer je tudi National Film Board of Canada (NFB), produkcijska in distribucijska nacionalna hiša s skrajno organizirano hierarhično delujočo strukturo že več kot osemdeset let. Avtorji so tam zaposleni, producirajo vse zvrsti filmov, tako v francoščini kot v angleščini, zadnje čase pa veliko pozornost posvečajo eksperimentalni in manjšinski produkciji.

Igor: Na drugi strani imajo Telefilm Canada, državno podjetje, ki se ukvarja s financiranjem komercialnih igranih celovečernih filmov. To je model, po katerem bi se lahko zgledovali.

Tina: Se strinjam, tudi glede števila in usposobljenosti zaposlenih, financ ...

Anja: Kako pa vidite prihodnost slovenskega animiranega filma, tudi z vidika rabe novih tehnologij in umetne inteligence (UI), ki je trenutno precej vroče področje?

Igor: Zelo sem vesel, da v Sloveniji ohranjamo avtorsko animacijo. Prevladuje rokodelska, obrtniška produkcija z visokimi standardi, ki je vizualno vrhunska. Po drugi strani je npr. ZVVIKS pokazal smer bolj komercialne produkcije, ki pa ohranja visoko umetniško raven. Nove tehnologije bodo sčasoma postale neobhodno orodje, ki bo pospešilo produkcijske procese.

Tina: UI bo vedno bolj prisotna kot orodje, a kot vsako orodje potrebuje človeški dejavnik, ki jo usmerja. Sicer lahko zgolj ponavlja, kar je že spoznala, težko bo nastalo nekaj inovativnega. V študijski proces AU UNG so nove tehnologije vključene kot primer, tako kot analogne tehnike. Lahko bi se razvile v povsem novo študijsko smer znotraj animiranega filma, a za zdaj smo še premajhni.

Kolja: Imamo uveljavljene avtorje, mlade talente, izobraževalne institucije, ki se ukvarjajo z animiranimi filmom,

imamo produkcijske hiše. Prihodnost je tu, ni pa odvisna samo od nas.

Igor: Še vedno nestrpno pričakujem vrhunski slovenski VR animirani film. Letošnja Animateka je postregla tudi s tekmovalnim programom VR animacije, ker smo zapazili avtorske presežke. S tekmovalnim programom želimo pokazati vsem, predvsem pa študentom, kaj je kvalitetno in kam naj se ta veja animacije razvija. Poudarjamo specifične zgodbe, zgodbe iz okolja – naša majhnost je torej prednost. Špela Čadež, na primer, vzame iz lokalnega okolja

zgodbo, ki je lahko razumljiva celemu svetu. Ne bomo se mogli kosati z velikimi studii, produkcijami, državami. Imamo svojo realnost, sodelujemo med sabo, imamo močno društvo, delamo vedno več koprodukcij – to je neka rešitev. Študentje, ki pridejo danes z akademije na svobodni trg, imajo odprte številne možnosti delovanja, seveda če se sami potrudijo in angažirajo.

Tina: Smo par stopnic višje kot pred dvajsetimi leti.

Kolja: Animirani film v vsako slovensko vas!



20. Animateka, podoba: Gianluigi Toccafondo, oblikovanje: Matic Brinc





MEDNARODNE KOPRODUKCIJE



Urban
Tarman

Urban: Od 1. maja 2020 tudi pri nas velja revidirana Konvencija Sveta Evrope o kinematografskih koprodukcijah, ki določa prag minimalnega vložka. V primeru vsaj 3-stranske mednarodne koprodukcije je nižji, 5-odstoten. Se je odprlo kaj več priložnosti?

Sonja: Seveda, tako za nas kot za producente iz sosednjih držav, ki vstopajo v koprodukcijo naših filmov. Vsi vemo, da je za realizacijo filma že najmanjši vložek včasih nepogrešljiv.

Petra: Se strinjam. Je pa ratifikacija trajala predolgo, zato denimo nisem mogla vstopiti v produkcijo filma *Ne glej mi v krožnik* režiserke Hane Jusić. Res zamujena

Aleš Pavlin | Sonja Prosenc Jožko Rutar | Petra Vidmar



priložnost. Nova konvencija je bila sprejeta zaradi držav z nizko produkcijsko zmogljivostjo, kot je Slovenija. Poudariti velja, da so mednarodna sodelovanja pomembna predvsem za avtorje, njihove izkušnje in poznanstva. Prvi celovečerec snemalca in direktorja fotografije Marka Brdarja je *Oče Vlada Škafarja*, drugi pa je že v Cannesu nagrajeni *Zenit* Daliborja Matanića. Pri slednjem smo bili še pred Srbijo prvi mednarodni koproducent.

Aleš: Vsekakor je več možnosti za sodelovanje v zahtevnejših in proračunsko višjih projektih.

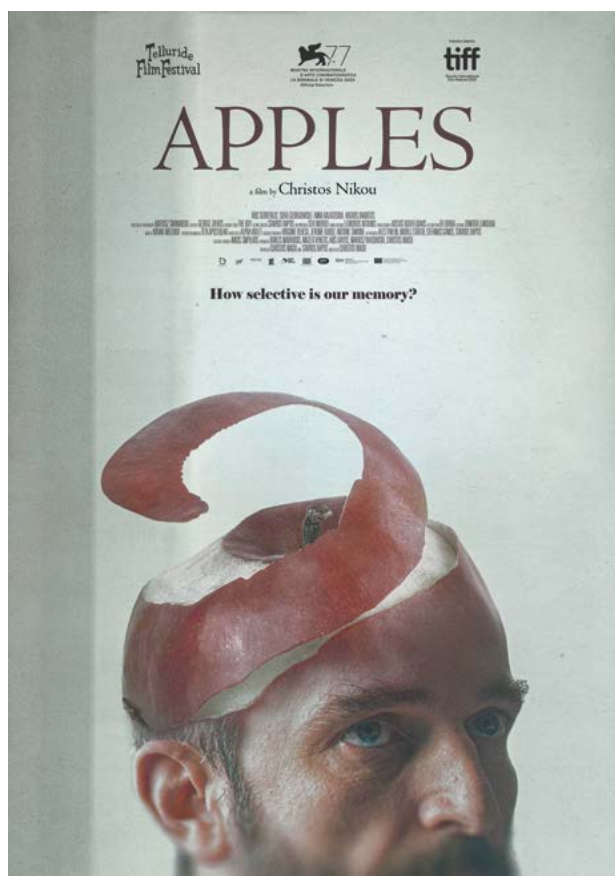
Jožko: Priložnosti je več. Nova konvencija sicer velja samo v primeru, kadar so vse sodelujoče države njene

podpisnice. Večje oz. produkcijsko močnejše države, kot sta recimo Nemčija in Francija, je niso podpisale, in če katera od njih sodeluje v koprodukciji, ostaja prag iz stare konvencije, tj. 10 %.

Naše običajno koprodukcijsko sodelovanje z državami nekdanje Jugoslavije poteka po novi.

Mogoči so tudi bilateralni dogovori, vendar je prag potem običajno še višji.

Urban: Glede na razpoložljiv letni proračun Slovenskega filmskega centra (SFC) za manjšinske koprodukcije – trenutno 500.000 evrov plus storitve Viba filma – se postavlja vprašanje, katere mednarodne koprodukcije so našim producentom dosegljive. Kaj zamujamo?



Mila (Apples, Sadeži pozabe), r. Christos Nikou, p. Boo Productions, kop. Perfo, Dirty Films, Lava Films, sof. Ustvarjalna Evropa – MEDIA, Grški filmski inštitut, E. R. T. (gr), Poljski filmski inštitut, foto: arhiv Perfo

Jožko: Vstopamo lahko v projekte, katerih proračun ne presega 1,5 milijona evrov (če so storitve Viba filma razpoložljive), ne pa v bolj ambiciozne zahodnoevropske, se pravi s proračunom od 2 do 5 milijonov evrov. Realnost koprodukcijskega sodelovanja je zato v jugozahodni Evropi ali na Balkanu, kjer imamo tradicionalne koprodukcijske partnerice. Projekti iz Francije, Italije, Nemčije, velikih držav nam večinoma niso dosegljivi in producenti pri nas niti ne iščejo manjšinskih partnerjev.

Ali kaj zamujamo? Mislim, da smo tam, kamor dejansko spadamo. Z drugačnim pristopom je mogoče vstopiti v zahtevnejši projekt: če je Slovenija snemalna lokacija, lahko del sredstev v naš koprodukcijski proračun prispevajo denarna povračila.

Odločitev, da v proračunu 2024 ni predvidenih sredstev za denarna povračila, je popolnoma nerazumljiva, ni argumentirana, in nastala bo neprecenljiva škoda: postaviti se na zemljevid je težko, pridobljeno zaupanje partnerjev je plod večletnega dela. Naj ponazorim čisto konkretno:

Letos načrtujem snemanje kar nekaj projektov, ki smo jih skupaj s tujimi partnerji razvijali več let, financirali smo njihove obiske v Sloveniji, ogleda lokacij, scenarije pisali v smeri, da je Slovenija del same zgodbe.

Razmišljati bi morali o nadgradnji sistema, ne o ukinitvi sredstev. Drži pa, da z nekoč privlačnim sistemom nismo več konkurenčni. Avstrija je uvedla denarne spodbude v višini vsaj 35–45 % vloženih sredstev, Hrvaška jih je dvignila pod določenimi pogoji na 30 %, Italija je davčne odbitke oz. povračila po koronakrizi za domače produkcije povišala s 30 na 40 %. Slovenske denarne spodbude so (bile), če jih primerjamo s sosedi, najnižje.

Slabost trenutnega sistema je tudi, da izključuje slovenske producente: Do povračil nismo upravičeni, četudi kot večinski koprodukcijski partner uvozimo sredstva, snemanje in poraba sredstev pa potekata pri nas. Na splošno, tako v Sloveniji kot v tujini, se povračila razume kot denarni in predvsem ekonomski mehanizem, ki poganja določeno industrijo. Pri nas so, recimo, spodbude

za vlaganje v delovna mesta namenjene vsem podjetjem, ne samo tujim. Jasno, sredstva za povračila se ne morejo kombinirati z javnim sofinanciranjem, vendar ne vidim razloga, zakaj se jih ne da upoštevati kot delež slovenskih producentov, bodisi zaseben bodisi financiran iz tujine.

Sonja: Slovenskim producentom je sodelovanje pri filmih z višjim proračunom praktično nedosegljivo. Kar je velika škoda, saj lahko ponudimo odlične direktorje fotografije, oblikovalce zvoka, skladatelje in druge sodelavce, ki so primerljivi z najboljšimi filmskimi ustvarjalci v Evropi, pa seveda snemalne lokacije in igralce, kadar je v scenariju priložnost za to. Naši avtorji sodelujejo v manjših koprodukcijah; večinoma gre za zelo dobre filme, prikazane na največjih festivalih, a skoraj nikoli v glavnih tekmovalnih programih, saj so ti praviloma rezervirani za velike filme z višjimi proračuni, kamor pa slovenski film za zdaj niti kot manjšinski koproducent še nima dobrega dostopa.

Aleš: Zamujamo projekte iz večjih držav z zahtevnejšimi proračuni. Dosegljivost pa je vezana predvsem na maksimalen znesek v razpisu SFC-ja za manjšinske koprodukcije. Zaenkrat so nam torej zahtevnejše koprodukcije težko dosegljive.

Petra: Ker so sredstva za mednarodne koprodukcije prenizka, se vedno znova pojavi vprašanje, koliko filmov bomo z njimi podprli. Čeprav po podpisu nove konvencije zadostuje vložek 5 %, da imamo v nekem projektu priznan status mednarodnega koproducenta, ga je v resnici težko doseči. S kolegi iz tujine sem se že večkrat pogovarjala o tem, da bi slovenski snemalci in igralci sodelovali v evropskem višjeproračunskem filmu, ki bi ga lahko posneli tudi pri nas, vendar je bilo, ko smo prišli do konkretnih števil, takoj jasno, da praga ne bomo dosegli.

Na drugi strani imamo primere, ko smo bili na razpisih neuspešni, a smo pri Gustav filmu vseeno vstopili v koprodukcijo s svojo kamero, ki smo jo poslali v tujino. Verjeli smo v projekt. Tehnično gledano ni šlo za mednarodno koprodukcijo – takšen status namreč dobi film šele z izjavo pristojne nacionalne institucije.

Urban: Nova konvencija državam podpisnicam določa

obveznost, da pri dodeljevanju in črpanju sredstev ohranjajo ravnovesje: vložena sredstva koproducenta iz druge države v večinsko slovenski film moramo pozneje povrniti s sodelovanjem pri manjšinskih koprodukcijah taiste države. Ohranjati moramo torej ravnovesje oz. recipročnost. Pa jo?

Aleš: Recipročnost je bolj vprašanje za SFC in primerljive tuje filmske sklade, centre oz. institucije, saj imajo popoln vpogled v vse prijavljene projekte. Neodvisni producenti prijavljamo svoje projekte, torej imamo mikropogled.

Joško: Skrb za recipročnost je naloga javnega sofinanciranja. Naša naloga je, da sodelujemo v dobrih, atraktivnih projektih in da se z njimi prijavljamo na razpis. Filmska diplomacija je v pristojnosti nacionalnih filmskih institucij. Razpisni pogoji pri nas ne vključujejo nobenih meril glede recipročnosti.

Kot producent ne vstopam samo v koprodukcije z državami nekdanje skupne republike, ampak iščem tudi projekte na zahodu. Nekoč je prišlo do zapleta s Hrvaško, ki veliko vlaga v slovenske filme, morda več kot mi v njihove. Ugotovili smo, da merila niso popolnoma primerljiva: Slovenija je upoštevala javno sofinanciranje in storitve Viba filma, HAVC pa storitev ni.

Časovni okvir recipročnosti ni določen: leta 2009 so irski koproducenti vložili sredstva v *Circus Fantasticus*, potem pa je trajalo enajst let, da sem bil na našem razpisu uspešen z irskim filmom *Perverznežev vodič po utopijah* režiserke Sophie Fiennes s Slavojem Žižkom v glavni vlogi.

Sonja: Vzajemnost je za vzdrževanje dobrega filmskega sodelovanja med državami izredno pomembna. Pri mojem prejšnjem celovečernem filmu sta z velikimi vložki sodelovali Italija in Norveška. To je bila sploh prva koprodukcija med Slovenijo in Norveško. Skupaj z Eurimagesom so bila v tujini pridobljena sredstva tako visoka, da je podpora SFC-ja dosegala, če se prav spomnim, okoli 30 % vrednosti filma, torej bi bila realizacija brez koprodukcije nemogoča. V tem kontekstu niti ne omenjam pomembnega in dragocenega prispevka avtorjev iz koprodukcijskih držav.

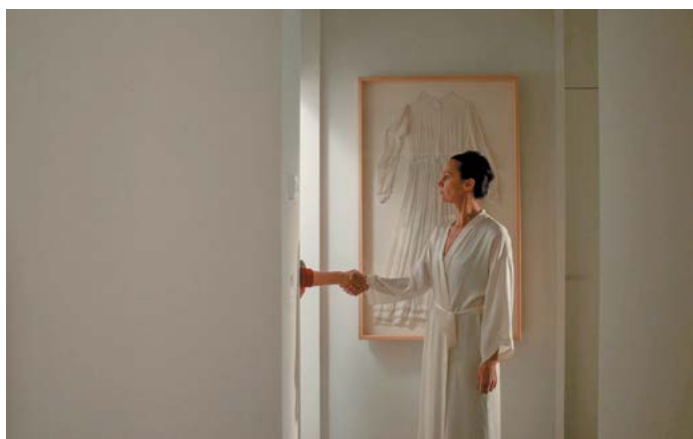
Tudi pri filmu *Odrešitev*, ki ga ravno končujem, sta poleg Hrvaške in Srbije sodelovali obe omenjeni državi: Italija celo s sredstvi, primerljivimi z domačo

podporo SFC-ja, Norveška pa ga je podprla že v času razvoja projekta, ko se še ni niti vedelo, kako ga bomo realizirali. Ker lahko dobro filmsko sodelovanje (vzajemna podpora) poleg sredstev ponudi tudi zelo dobre kreativne sodelavce (na obeh mojih filmih je, na primer, oblikovalec zvoka Gisle Tveito, sicer sodelavec Joachima Trierja, Rubna Östlunda, ki lahko v dialogu z našimi avtorji obogati nacionalno filmsko ustvarjanje), smo želeli z Norvežani realizirati njihov kratki film. Šlo bi za res minimalno, a simbolično pomembno podporo SFC-ja, saj so imeli s svojega filmskega inštituta dovolj sredstev tudi za oba naša avtorja, ki so ju želeli na filmu. Izkazali bi zgolj in samo interes SFC-ja in Slovenije za sodelovanje, dolgoročno pa prispevali k nadaljnji norveški podpori večinsko slovenskih filmov. A izbira projektov na SFC-ju je odvisna od vsakokratne komisije, ki seveda nima pred očmi te s konvencijo naložene vzajemnosti. Kot filmska ustvarjalka ne poznam rešitve, vem pa, da je

izguba priložnosti sodelovanja z neko državo velika škoda. Mislim, da smo še vedno najbolj osredotočeni na financiranje manjšinskih koprodukcij iz naše regije.

Petra: Ne vem, koliko italijanskih koprodukcij smo podprli od Škafarjeve *Mame* naprej, ki jo je sofinanciralo italijansko ministrstvo za kulturno dediščino in kulturno dejavnost (MiBAC). Težko ocenim, ali recipročnost vzdržujemo, zavedam pa se, da jo je treba upoštevati. SFC je skupaj s predstavniki ZDSFU pripravljal nove pravilnike za izbor projektov, spremni dokument pa naj bi, po zgledu Italije in Hrvaške, vključeval smernice ter navodila tako za prijavitelje kot komisijo. Ker so mednarodne koprodukcije zmeraj tudi politična, ne samo umetniška odločitev, morajo biti komisije seznanjene z razmerjem vložkov v slovenske filme.

Pogosto pozabljamo, da gre za dvojce koprodukcij: umetniške, kjer lahko delamo na primerljivi zastopanosti



Odrešitev za začetnike (Family Therapy), r. Sonja Prosenc, p. Incipit film, Incitus Films, Wolfgang i Dolly, Living Pictures, RTV SLO, sof. Ustvarjalna Evropa – MEDIA, Filmkraft Rogaland (no), Medijski sklad Zefyr (no), Italijansko ministrstvo za kulturo, Regionalni AV sklad FJK (it), Filmska komisija FJK (it), HAVC (hr), FCS (sr), SFC, foto: arhiv Monoo

avtorjev, in finančne. Pri nas opažam naslednji problem: producent želi sodelovati pri nekem mednarodnem filmu, ker prepozna njegov (komercialni) potencial, torej mu predstavlja tudi priložnost, da se pozicionira in okrepi svojo produkcijsko hišo. Vendar na SFC-ju tega ne ocenjujejo – osredotočajo se zgolj in samo na avtorje. Ampak dejstvo je, da imamo tudi finančne koprodukcije in da ni vedno mogoče ali smiselno v film vključiti slovenskega vsebinskega ali avtorskega prispevka. Čeprav so avtorji na prvem mestu, moramo razvijati in okrepiti tudi producente.

Urban: Kako bi se dalo sofinanciranje mednarodnih koprodukcij, bodisi manjšinskih bodisi večinsko slovenskih, izboljšati?

Jožko: Ker SFC ne namenja dovolj sredstev za nacionalne projekte, bi moral za mednarodne koprodukcije rezervirati vsaj toliko sredstev, da podpremo 2-kratnik števila večinsko sofinanciranih filmov. Če se odločimo, da podpremo 10 večinskih koprodukcij, bi morali torej podpreti 20 manjšinskih. Ker koprodukcija po navadi poteka med tremi ali več državami, bi tako verjetno vsaj številčno vzdrževali recipročnost, če je že finančno ne zmoremo. S tem bi dali signal večinskim koproducentom, da bodo lahko pozneje recipročnost uveljavljali z manjšinskimi koprodukcijami.

Ko sem sodeloval z Nizozemci, sem spoznal še eno dobro prakso: njihov nacionalni sklad samodejno nagradi domačega producenta za uspešno prijavo na mednarodnih razpisih, tako da v sofinanciranje doda še 20 % sredstev, ki jih pridobi pri nacionalnih skladih v tujini. Ta ukrep ima logiko, kajti vsaka dodatna produkcijska država prinaša v projekt dodatne stroške – administracija, odvetniki, prevodi, potni stroški in še kaj bi se našlo.

Aleš: Večpartitne koprodukcije so lahko blagoslov ali nočna mora, vsekakor pa zahtevnejše. Pri morebitnih zamikih v katerikoli fazi projekta bi bilo torej pričakovati več razumevanja in prilagodljivosti posameznih filmskih centrov.

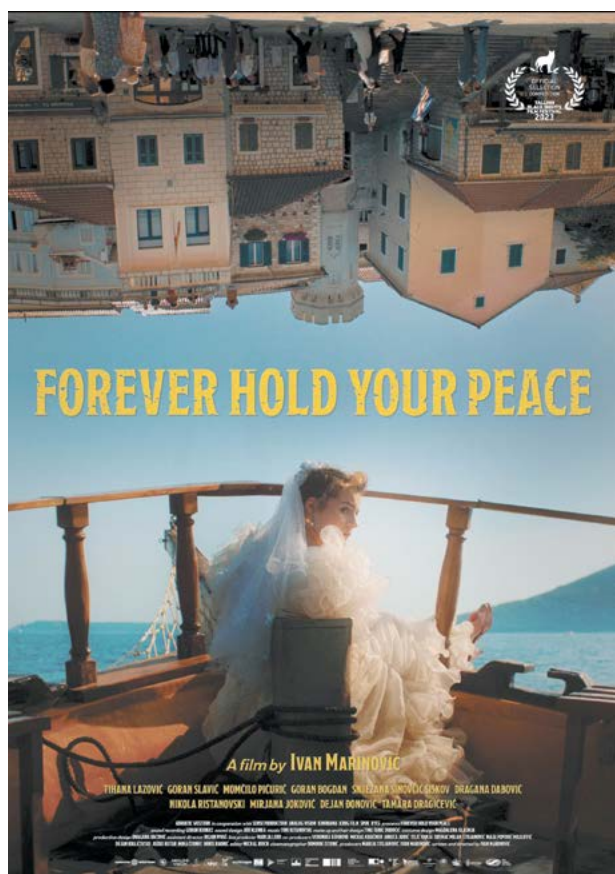
Petra: Manjšinske koprodukcije je treba podpreti že v fazi razvoja, in to zagovarja Ustvarjalna Evropa – MEDIA. Če

si v projekt vpet od začetka, imaš drugačen pristop, bolj verjetno je, da se dogovoriš za sodelovanje slovenskih avtorjev, nenazadnje podrobno slediš, kako poteka, in se odločiš, ali greš na koncu v veliki boj za njegovo realizacijo. Osnutek že omenjenih novih pravilnikov določa podporo manjšinskim koprodukcijam v fazi razvoja. Zdaj je na potezi naše ministrstvo za kulturo, ki potrjuje in dopolnjuje pravilnike. Pri večinsko slovenskih produkcijah je večni problem nezadostno financiranje.

Ena stvar je iskati v mednarodnem okolju 20–30 % končnega proračuna, povsem nekaj drugega pa »uvoziti« približno 40 % proračuna. To je težko. In zato traja, da zapremo finančne konstrukcije; zato od odločitve za sofinanciranje do realizacije porabimo toliko časa. Čeprav bi šel režiser že naslednji dan po potrditvi projekta na snemanje, potrebujemo producenti leto ali več, da sestavimo proračune, saj je višina domače podpore prenizka. Bom konkretna: Ko sem naredila za naše filme 10-letni prerez dejanskega javnega sofinanciranja oz. nepovratnih subvencij SFC-ja, so številke pokazale, da je delež v povprečju 28-odstoten. Kar ne preseneča, saj smo za oba filma *Košarkar naj bo* prejeli nizka sredstva. V izračunu ne upoštevam podpore RTV Slovenija, ker ta postane solastnica filma.

Naj osvetlim še podporo Viba filma, ki je nekakšna bergla slovenskih producentov: v sestavljanje proračuna se včasih vključi samo zato, da navidezno poveča delež slovenskega vložka. Poudarjam navidezno. Ker Viba nekatere svoje storitve po ceniku previsoko ovrednoti – kolegi iz tujine me sprašujejo, zakaj denimo luči pri nas toliko stanejo – se zdi slovenski vložek v storitvah večji od dejanskega. Odločevalcem Viba pogosto služi kot argument za dokazovanje višine državne pomoči. Upam si trditi: če je storitveni vložek Vibe v neki film ovrednoten na 250.000 evrov, se najbrž da primerljiv obseg in kakovost storitev na trgu dobiti za 75.–80.000 evrov. Ja, razlike, in seveda ponudba, so res lahko tako velike. Viba je bila zelo pomemben dejavnik v času snemanja na trak, ko so bile storitve nedostopne in drage. Snemalna tehnika danes v Evropi ni draga in nedostopna. Če strnem: da je Viba bergla, trdim zato, ker z njo država precenjuje svoj vložek in podporo slovenskim filmom. Hvaležni smo, da imamo Vibo, ampak prosim, bodimo realni.

Urban: Kateri mednarodni viri, od storitev, sredstev do



Živi i zdravi (Forever hold your peace, Živi in zdravi), r. Ivan Marinović, p. Adriatic Western, kop. SPOK, Sense Production, Analog Vision, Kinorama, Krug Film, sof. Ustvarjalna Evropa – MEDIA, Eurimages, SEE Cinema Network, Češki filmski sklad, Severnomakedonska agencija za film, HAVC (hr), FCS (sr), SFC, foto: arhiv SPOK

poznanstev, so bili doslej v (največjo) pomoč? Imate kakšen predlog, kako olajšati pridobivanje tujih partnerjev?

Aleš: Svojo željo, da pridobi manjšinske koproducente, mora producent izkazati v kakovostno pripravljenem projektu, dejavnostih na mednarodnih koprodukcijskih tržnicah, osebnih stikih, udeležbi na festivalih, predvsem pa kredibilnosti svojega dela.

Jožko: Če hočemo imeti dobre, ne samo finančne, ampak naravne/avtorske manjšinske koprodukcije, moramo spodbujati sodelovanje v fazi razvoja. Da torej slovenski koproducent tudi kreativno prispeva k projektu in ni vključen zgolj kot finančni posrednik. Iz izkušenj vemo, da čimprejšnja vključenost že v fazi razvoja pomeni dvojje: za projekt, da je sofinanciran takoj in seveda še naprej v fazi produkcije, za producente, da nam ni treba iskati projektov na koprodukcijskih tržnicah.

Če želimo pri manjšinskih koprodukcijah spodbujati kreativni prispevek, predlagam, da prestavimo fokus s produkcije na razvoj. Če želimo samo pokrpati finančno podhranjenost, pa je razumljivo, da se podpora začne pozneje. Države z bolj razvitim produkcijskim okoljem imajo posebne programe, namenjene razvoju tujih avtorjev; s podporo že na začetku pridobijo najbolj atraktivne in aktualne avtorje. To je Sonjin primer. Na Norveškem je pridobila že razvojna sredstva.

Za Slovenijo predlagam potovalne štipendije in povračila potnih stroškov producentom: z relativno majhnim vložkom – na letni ravni morda med 50.000 in 100.000 evri – je mogoče precej povečati našo prisotnost na tržnicah, dražjih festivalih in drugih dogodkih, posredno torej mednarodne vloške v slovenske filme.

Sonja: Pri prvih filmih so producentu v veliko pomoč sodelovanja, sklenjena na raznih mednarodnih delavni-

cah, kjer potencialni partnerji spoznajo projekt, si zaželi biti del njega, in če je sodelovanje uspešno, se pogosto nadaljuje tudi pri naslednjih filmih. V glavnem gre za t. i. naravne koprodukcije, kjer sodelovanje temelji bodisi že na samem scenariju, morda zaradi lokacije snemanja, likov, bodisi na avtorjih in igralcih, ki si želijo in si mi želimo z njimi sodelovati. Koprodukcije, ki temeljijo primarno na finančnem delu, najverjetneje ne vodijo v dolgotrajnejša sodelovanja.

Petra: Najpomembnejši vir sta Ustvarjalna Evropa – MEDIA in Eurimages. Seveda tudi udeležba na delavnicah, kot je EAVE¹, na festivalih in tržnicah: v Berlinu, Cannesu, Rimu. Skoraj vsak festival ima dogodek za filmsko industrijo. A poti, nočitve in akreditacije niso poceni. V Društvu filmskih producentk in producentov Slovenije bomo letos prvič pripravili poziv, namenjen tovrstnim letnim stroškom naših članic in članov. Za povračilo stroškov sicer lahko zaprosijo že zdaj na SFC-ju, a samo kot samozaposleni. Kdor ima podjetje, kot recimo jaz, do povračila ni upravičen.

Ministrstvo za javno upravo je podobno oviro postavilo pri dodatni podpori projektom, ki so bili uspešni na mednarodnih razpisih. Upravičenci so nevladne organizacije, zavodi, ne pa tudi podjetja.

Urban: Katere so naše prednosti in priložnosti ter na drugi strani slabosti in nevarnosti v primeru mednarodnih koprodukcij?

Jožko: Ena naših največjih prednosti sta Viba film in tonski studio, kakršnega ni na Balkanu. Tehnična baza je zelo razvita in tehnično osebje izredno dobro. Smo prilagodljivi in prožni: po eni strani imamo doma zelo omejene vire financiranja, na drugi smo uspešni pri črpanju evropskih sredstev. Eno slabost sem že omenil: zaradi finančne podhranjenosti nismo in ne moremo biti resen partner v ambicioznejših projektih. Priložnost je položaj Slovenije in vse, kar nas krasi: da smo varna, zelena in tolerantna država. Imamo visoko raven znanja – tudi tujih jezikov. Odnos do dela je v filmskih ekipah zelo profesionalen. Priložnost so naše kulturne specifičnosti. Slabost so višji administrativni stroški in vse, kar je s tem povezano;

¹ eave.org, sodelovanje EU AV producentov, namenjeno izobraževanju, razvoju projektov in mreženju.

nestabilnost financiranja.

Povsod po Balkanu opažam nekakšne ciklične kroge – podobno kot v ekonomiji si sledita konjunktura in kriza, posamezen krog traja približno 6–7 let. Producenti smo imeli vzpon, morda smo celo že dosegli vrh krivulje, bomo še videli. Obrisi nove nevarnosti se kažejo na RTV Slovenija, kjer je uredniško-politični krč zdaj prerastel v finančno-poslovnega. Naj bom konkreten: do RTV-ja imam kar nekaj zapadlih računov, vendar nihče ne odgovarja na moje pozive k plačilu in opomine. Pogodbe so podpisane, delo opravljeno, davki plačani. Likvidnost je resno zamajana. Razumem, da ima RTV finančne probleme. Toda če jih imam jaz kot producent, pokličem svojega partnerja, mu rečem »oprosti, situacija je takšna, imam težavo z denarnimi sredstvi, mislim, da jo bom rešil takrat in takrat«. Ne vtaknem glave v pesek.

In da ne pozabim še ene priložnosti: višja vlaganja televizij, operaterjev in platform v neodvisno produkcijo serij in filmov. Čeprav jo omejuje naša slabost – majhnost trga – je ne gre zanemariti.

Aleš: Prednost so majhnost države, raznolikost filmskih lokacij in njihova hitra dosegljivost, prav tako možnost kombiniranja sredstev, pridobljenih na razpisu SFC-ja, dodatnega vložka Viba filma in tudi denarnih povračil. Majhnost države je po drugi strani slabost – zaradi višine koprodukcijskih zneskov, ki jih lahko prispevamo, težavnosti dostopa do določenih snemalnih lokacij in neobstoja regionalnih skladov.

Sonja: Slovenija na majhnem teritoriju ponuja veliko raznolikih lokacij, kar je lahko v produkcijskem smislu zelo privlačno. Veliko s svojimi kapacitetami in opremo ponuja Viba film, seveda pa so nepogrešljivi naši filmski avtorji. Za pridobitev sredstev na SFC-ju je pomembno, da pri filmu sodelujemo s čim večjim kreativnim vložkom, tj. z avtorji, a zgodi se, da nizka finančna podpora teh avtorjev niti ne pokrije, torej so ključna tudi nadnacionalna sredstva. Ker pa seveda niso samoumevna, koproducent, ki v tej fazi že formalno vstopi v sodelovanje, precej tvega.

Petra: Naša največja prednost so dodatni in tretji trgi, saj prihajamo iz majhne države. Več kot imaš partnerjev, več povezav in odprtih vrat ima projekt. Razpršenost financiranja je lahko prednost, a tudi nevarnost iz naslova

dražjih zavarovanj in stabilnosti. Leta 2020 smo bili zelo slabi koproducenti zaradi politične blokade financiranja. Partnerje smo pravočasno obvestili in takoj, ko se je blokada sprostila, zadeve sanirali. Zaupanja zato nismo izgubili. Nismo ga izgubili kot producenti, kot država pa smo na slabšem glasu.

Razpršeno financiranje z več koprodukcijskimi partnerji povečuje režijske stroške. Z vstopom vsakega novega partnerja se na novo razporedijo koprodukcijski deleži, ki morajo ostati v določenem razponu. Vendar je finančni vložek vsakega partnerja pomemben in poveča proračun filma. Tako pri manjšinskih kot večinskih koprodukcijah je razpršenost financiranja prednost in nevarnost hkrati. Producenti se učimo od tujih kolegov, in ker želimo njihove dobre prakse udejanjiti tudi pri nas, smo podprli strateški načrt do leta 2030.

Urban: Od leta 2015 deluje v regiji sklad za skupni razvoj

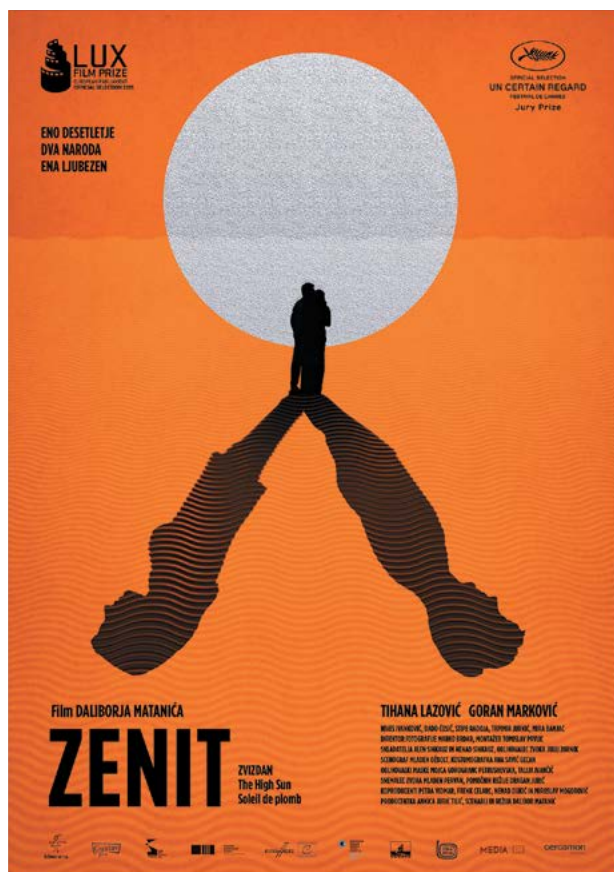
ReAct². Kakšne so vaše izkušnje z njim? Bi potrebovali podobne mehanizme tudi z Avstrijo in Madžarsko?

Aleš: Izkušnje z ReActom so dobre, zato bi bili dobrodošli podobni mehanizmi z omenjenima državama, pa tudi z drugimi.

Sonja: Z ReActom so se razvila tesna sodelovanja med slovenskimi producenti in partnerji iz regije FJK in Hrvaške. Kot smo že omenili, je sodelovanje pomembno že v fazi razvoja projektov, in prav to je cilj ReActa. Se pa tovrstni programi vedno širijo, pristopajo še druge države, kar je vsekakor zaželeno.

Petra: ReAct je dober v razvojnem delu in pri iskanju partnerjev; ni pa odigral svoje vloge v distribuciji. Morda bi

² filmreact.eu, sodelovanje HAVC (hr), AV sklada Furlanije-Juljske krajine (it), FCS (sr), SFC



Zvzdan (The High Sun, Zenit), r. Dalibor Matanić, p. Kinorama, kop. Gustav film, SEE Film Pro, sof. Ustvarjalna Evropa – MEDIA, Eurimages, HAVC (hr), FCS (sr), SFC, foto: arhiv Gustav film

lahko imeli teden ReActovih filmov v Sloveniji ali kakšen podoben dogodek. Takšni skladi ali platforme so lahko vzvod za bilateralne dogovore.

Jožko: ReAct je primer dobre prakse, tudi zato, ker omogoča prepotrebno koprodukcijsko podporo projekta že v fazi razvoja. Odločevalci v tujini se tako prej seznani s projekti, spremljajo jih lahko skozi celotno fazo razvoja in financiranja ter se tako lažje odločijo za podporo.

Urban: Omenili smo že nekaj primerov, kako najti koprodukcijske partnerje. Kakšne večinske koprodukcije pa so po vaših izkušnjah najbolj zanimive za tuje partnerje in s čim smo Slovenci zanimivi pri manjšinskih koprodukcijah?

Jožko: Mislim, da sta ključna dobra mreža poznanstev in partnerjev v tujini ter ugled, ki si ga ustvariš z leti delovanja. Pred kratkim sem malce analiziral, s koliko državami sem v koprodukcijah že sodeloval, in ugotovil, da je na seznamu skoraj 30 držav s treh kontinentov. Pri večinskih koprodukcijah sta seveda odločilna avtor in sama zgodba.

Aleš: Načini pridobivanja partnerjev se od projekta do projekta razlikujejo, saj je predvsem pomembno, na katerem področju je odprt za mednarodno sodelovanje in

katere države bi pri tem najbolj ustrezale. Na splošno si prizadevamo vedno pritegniti enega koproducenta iz regije in enega ali dva iz širšega evropskega prostora.

Petra: Koprodukcija je kot zakon – imaš slabše in boljše dneve, ampak s partnerjem moraš vztrajati do konca in izpeljati projekt. Posebna tema, ki zahteva samostojno obravnavo, je mednarodna koprodukcija serij oz. sodelovanje Slovenije v njim namenjenem 3-letnem pilotnem projektu, ki ga v imenu Sveta Evrope vodi Eurimages.³ Črpanje teh sredstev smo predvideli v že parkrat omejenem osnutku novih pravilnikov (možno sofinanciranje njihovega razvoja in realizacije), potrebujemo pa tudi nov dogovor z RTV Slovenija, saj ima po dosedanjih kot koproducentka neomejeno trajanje pravic za tv-predvajanje, kar pa pravila Eurimagesa ne dovoljujejo.

Sonja: Bom za konec kar ponovila oz. povzela že povedano: Naša poglavitna prednost so odlični, mednarodno priznani in nagrajevani avtorji (ki se pogosto dodatno pokrijejo tudi iz nadnacionalnih virov) in igralci, torej predvsem talent. Vsekakor tudi kapacitete in oprema Viba filma. Nenazadnje še raznolike lokacije na majhnem, dostopnem ozemlju.

³ coe.int/en/web/eurimages, gl. novico, objavljeno 9. 10. 2023. Cilj projekta je podpora visokokakovostnih serij, ustvarjenih v sodelovanju med neodvisnimi producenti iz držav, članic pilotnega projekta, in producenti ostalih članic Eurimagesa.

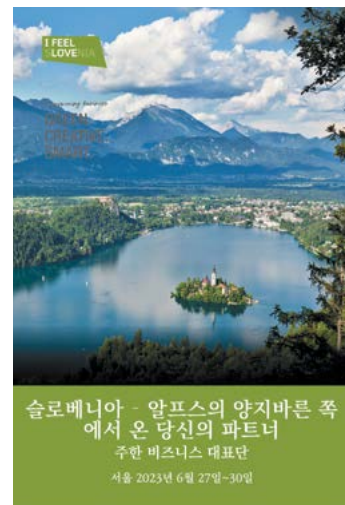
Lani poleti, natančneje 26.–30. 6. 2023, so slovenski filmarji prvič obiskali Južno Korejo v okviru vladno gospodarske delegacije. Petra Vidmar¹, Jure Vizjak in Boris Dolenc so v pogovorih vidnejše predstavnike kulturno-kreativnega sektorja seznanili z možnostmi slovenskega produkcijskega miljeja, od ekonomskih do lokacijskih, s posebnim poudarkom na največji dodatni vrednosti slovenske AV industrije: visoko usposobljenih avtorjih, igralcih in ostalih AV ustvarjalcih, ki lahko odlično prispevajo k njihovim projektom. Ne mimogrede: *Parazit*, mdr. zmagovalec na canskem festivalu in podelitvi oskarjev, je najbolj znani, nikakor pa ne edini rezultat internacionalizacije in izvozne promocije južnokorejske AV industrije, ki jo država načrtno in izdatno podpira zadnji dve desetletji.

Obisk v Seulu morda nakazuje začetek razumevanja, da mora biti slovenska AV industrija enakovredno zastopana tako v kulturi kot gospodarstvu ter dejavno vključena v mednarodne aktivnosti vlade in ministrstev.²

Organizatorji obiska: Veleposlaništvo RS Slovenije v Seulu, Ministrstvo za zunanje in evropske zadeve, Ministrstvo za gospodarstvo, turizem in šport, SPIRIT Slovenija, GZS.

¹ gl. AIPA intervju s Petro Vidmar, aipa.si, zavihek Novice, december 2023

² gl. zdsfu.si/nacrt-zdsfu-za-zagon-av-industrije, predvsem Strateški cilj 1 (str. 57) in Strateški cilj 4 (str. 95)



Vir: https://www.spiritslovenia.si/resources-new/vsebine/SPIRIT/Dogodki/429/brosura_koreja.pdf

FILMSKA DEDIŠČINA



Nerina
T. Kocjančič



Rado Likon |

Bojan Mastilović |

Nadja Šičarov |

Nerina: RTV Slovenija je na začetku prejšnjega desetletja iz javnega denarja kupila prvo orodje za skeniranje analognega filmskega materiala. Ob nakupu je glavni strokovnjak za nabavo opreme na nacionalki izjavil, da za njihove potrebe zadostuje skener za 16 milimetrski filmski trak, medtem ko sta v zasebnem sektorju že obstajala dva skenerja za 3K in 4K skeniranje 35 milimetrskega traku, ki bi lahko pokrila potrebe za digitalizacijo filmske dediščine iz obdobja 1948–91.

Kako bi to izjavo komentirali danes, po osmih letih izvajanja digitizacije in digitalnega restavriranja?

Nadja: Za začetek bi rekla, da se mi pri oceni stanja ali pa razpoložljivosti opreme v državi ne zdi dovolj, da govorimo samo o številu skenerjev, njihovi razpoložljivosti glede na javno/zasebno lastništvo. Razmisliti in govoriti moramo tudi o tem, zakaj so se skenerji kupili, kaj je bil namen digitizacije in restavriranja oz. predvsem digitizacije. Potrebe digitizacije namreč opredeljujejo vrsto skenerja, tip skenerja. Tudi smernice digitizacije Mednarodne zveze filmskih arhivov (FIAF), dostopne na njenem spletišču, vsebujejo uporabna vodila za vse, ki se ukvarjamo z arhiviranjem AV dediščine.

V enem od teh dokumentov je zelo jasno opredeljeno, da ko načrtujemo skeniranje, se moramo vedno najprej vprašati, ali je namen dolgoročno digitalno hranjenje ali zagotavljanje hitrega dostopa. Blackmagic skener je recimo namenjen izključno za zagotavljanje dostopnosti, ker skenira v realnem času oz. še hitreje, ampak zagotavlja zajem majhne količine informacij, ki se nahajajo na traku, in ni najbolj primeren za dolgoročno hranjenje, je pa za to tre-

nutno najboljši Arri, ki je tudi najdražji skener. V zakup moramo vzeti, da je in bo na trgu mnogo različnih modelov z različnimi karakteristikami. Prvi korak je torej: načrtovanje, pogovor in dialog o tem, zakaj sploh želimo digitizirati našo dediščino.

Rado: Res je, začetki segajo na RTV Slovenija. Franci Strehovec je uvidel, da se laboratoriju čas izteka in je potreben korak naprej. Dobro je, da so se odločili za Mediateko, oddelek, kjer skenirajo filme, in kupili res kvaliteten skener, ki pa je namenjen samo za 16 milimetrov (niso kupili glave za 35 mm in je ne potrebujejo). Striktno skenirajo vse materiale, tudi vse dokumente na papirju, vse delovne materiale. Ogromna količina materialov na RTV napotuje na misel, da je enaka (ali večja) tudi v Slovenskem filmskem arhivu (SFA). Trenutno imamo na voljo skenerje tako za 16 in 8 kot za 35 milimetrov, ločijo se tudi po kvaliteti: eni skenirajo v 6K, drugi v 2K, nekateri lahko v 4K, ampak niso čisto točni.

Če povzamem: imamo veliko materialov in samo en profesionalni skener, ki skenira v 6K, torej bi ga morali čim več uporabljati, ker edini zadostuje vsem pogojem digitiziranja in digitalnega restavriranja.

Bojan: Problem je tudi servisiranje skenerjev – sčasoma ga proizvajalci ne zagotavljajo več. Kot vem, sta na svetu dve znamki, ki še omogočata vzdrževanje, druge pa so dosegle t. i. end of life. Ko se nam je nekaj pokvarilo na skenerju Northlight, ki je 6K, smo morali priti do človeka, ki ga je projektiral, da smo izvedeli, kaj je narobe. Angleži nimajo več tega oddelka, ker enostavno ni finančno vzdržan.

Stanje v Sloveniji je takšno, kot je rekel Rado: imamo 4 skenerje, kar je za državo z dvema milijonoma ljudi ogromno. Veliko več kot kakšna Avstrija ali pa katerakoli večja država. Ti skenerji pa se delijo po kvaliteti skeniranja, po tem kaj lahko skenirajo, po vrsti vstopnega materiala in tako naprej.

Dobro bi bilo izvedeti, kaj in koliko se dela na RTV Slovenija, ker kolikor vem, ni nobenih javnih podatkov.

Nerina: Začetki ohranjanja filmske dediščine segajo v čas, ko je Združenje filmskih snemalcev Slovenije (ZFS) opozarjalo na filmocid¹. Danes se zdi, da je takrat umanjkal širši razmislek – filmski stroki, od posameznikov, društev do Kinoteke in SFC-ja, je bilo v interesu, da se čim več filmov lahko prikaže, SFA pa, da bi jih čim več ohranili. Češki kolegi pravijo, da lahko na leto naredijo maksimalno tri filme, ker ne gre le za restavriranje, temveč tudi promocijo, prikazovanje.

Nadja: Vsak od nas je isto stvar povedal z drugimi besedami – delovni proces restavriranja nemega filma, za katerega obstaja samo ena kopija na svetu, je povsem drugačen kakor digitizacija filma na RTV. Tehnično je proces podoben, ampak namen, oprema, ki se za to uporablja, čas, ki je temu namenjen, in posamezni koraki se bistveno razlikujejo. Vse metati v isti koš ni smiselno.

Nerina: Če omenimo razvoj: po sprejemu smernic Društva restavradorjev Slovenije in ZFS² (nekaj časa je trajalo, da smo določili, kaj so prioritete) smo izbrali 10 filmov, ki naj bi jih digitalno restavrirali v treh letih. Naš skupen cilj je bil, da to dejavnost razvijamo doma. Smo bili preveč optimistični?

Rado: Pred kratkim sem bral, da imamo v Sloveniji restavratorski center za gradove, za kamne, za kipe, ki je tudi financiran. Ker so kulturna dediščina. Ne vem, če imamo kje konkretno zapisano, da je tudi film kulturna dediščina. Sem pa zasledil, da se ga tako ne obravnava. Me čudi torej, da

(doslej) nismo dosegli nekega preboja, institucionalizacije. Pred leti sem zapisal, da moramo film digitizirati in pripraviti točno, do pikice tako, kot je na negativu, z napakami vred. Ampak današnjega povprečnega gledalca, vajenega tujih, predvsem ameriških filmov, ne zanimajo napake. Videti hoče lep film. Če bomo kazali filme z vsemi napakami, zna zunaj stroke kaj hitro prevladati mnenje, da nismo večji, da nimamo pojma ... Imam skratka pomislek, do katere mere obnavljati – ali film vedno počistiti v nulo, da ni videti niti ene praske niti ene smeti (digitalni videz), ali deloma pokazati, da je tudi čas pustil sledi, da se vidi, da je ta film starejši (filmski videz).

Nadja: Postopek digitizacije in restavriranja slovenskega filma se je začel malo bolj resno odvijati 2016. Omenjene smernice so nastale kot odgovor na pomanjkanje kontinuitete v delu in res skromno dokumentacijo o tem, kaj in kako delamo. Šlo je za vzpostavitev dialoga. Za predlog, nikakor ne protokol, kako se mora delati – predvsem pa poziv, naj se začne sam proces digitizacije in restavriranja razvijati in formalizirati. V dokumentu piše tudi, da se morajo smernice ves čas posodabljeni v skladu z razvojem tehnologije in tudi s tem, kar smo se naučili oz. kar se učimo.

Nerina, glede optimističnosti bi rekla, da so odločitve iz preteklosti zagotovo prispevale k razvoju stroke. Kot je rekel Bojan, so bili začetki od 2016 dalje zares pionirski. Če se navežem na Rada, bi bilo smiselno, da poskusimo filmsko oz. AV dediščino umestiti v širši prostor konservatorsko-restavratorskem stroke in postaviti vzporednice. Restavratorji arheološke dediščine so v preteklosti izvajali posege, ki z današnjega gledišča morda niso bili etični oz. pravilni, skozi čas pa se je vse to spreminjalo in napredovalo. Danes razumemo, da so v danem času restavratorske posege opravljali po najboljših močeh in jih zato seveda ne smemo obsojati. Kar vidim kot največji problem na našem ozkem področju, v ozkem balonu konserviranja-restavriranja filmske dediščine, je predvsem to, kar je povedal že Rado: področje je tako majhno, da v nekem širšem kontekstu, v muzejsko dediščin-skem svetu, ni dovolj prepoznano. Mislim tudi, da posamezni akterji ne komuniciramo najboljšo in da obstaja preveč netransparentnosti in pomanjkanja dialoga. Kot da vsak deluje na nekem svojem otoku. Po mojem se bojimo odkrito nasloviti odprta vprašanja, se zares pogovarjati in skupaj priti do rešitev. Vsi vnaprej poudarjamo, da nekaj ni dobro narejeno,

¹ Oktobra 2016 so institucije in društva s področja AV industrije pristojnemu ministru poslale dopis Digitalizacija slovenske filmske dediščine, https://zfs.si/wp-content/uploads/2017/10/digitalizacija_slovenske_filmske_dediscine.pdf. Ker niso dočakali odziva, je ZFS na takrat pristojnega ministra in vodjo direktorata naslovil javno opozorilo s sklepnim pozivom: Naj se filmocid nad filmsko dediščino ustavi!; Megafon, št. 2, leto 2017, str. 20–21, <https://aipa.si/sl/Dokumenti/Publikacije>

² Smernice in priporočila za digitalizacijo in konserviranje - restavriranje slovenske filmske dediščine, maj 2019, Nadja Šičarov/Društvo restavradorjev Slovenije, Lev Predan Kowarski/Zveza filmskih snemalcev; https://www.slodrs.si/files/2020/04/Smernice_2019_ZA-OBJAVO.pdf

hkrati pa ne pričnemo dialoga o tem, kaj bi lahko naredili skupaj.

Bojan: Začetek digitalnega restavriranja je bil zelo dober, ker ni bilo obremenitve z nekimi predhodnimi načrti, kako delati. Inertno se je skušalo narediti film čim bližje originalu in to je to. Potem sta ZFS in Slovenski filmski center (SFC) dobila zamisel, da se pripravi smernice na osnovi iz češkega arhiva. Ideja je bila sicer dobra, ampak največji problem je bil točno to, kar je rekla Nadja: posploševanje in neka splošna ideja, kako filme restavrirati.

Sčasoma smo se naučili, da je vsak film zgodba zase. Vsak zahteva svoj način, kako se ga tehnično obdela, kako se postavijo barve in tako naprej. Za vse filme ne obstajajo referenčni materiali, po katerih bi vedeli, kako ravnati. Dobra stvar je, da je z nami Rado Likon, ki je snemalec starega kova in veliko ve o tem, kako se film stara in kako se te stvari delajo. A še vedno je vsak film čisto posebna zgodba. Če se vrnemo na smernice – tam je bilo zelo ohlapno napisano, kako se vsak film tehnično restavrira od začetka do konca – mi na ta način nismo mogli delati.

Rado: Vedno je bilo rečeno, da moramo film narediti tak, kot je bil na premieri. To je bila osnovna napaka: Nemo-goče je, da bi si nekdo zapomnil, kakšen je bil film na premieri. Zgodi se, da mi nihče ne zna povedati niti, ali je bil nek film na premieri črnobel ali barven, kaj šele, da bi vedel, kakšen odtenek rdeče ali rumene barve je bil v njem. Po moje je naša temeljna skrb tale: Ko dobimo sken iz negativa, ali če ni negativa iz intermediata ali kopije, se moramo potruditi, da zadostimo vsem profesionalnim tehničnim zahtevam.

Seveda se potem odpre debata, ali je to remastering ali ne. Vsak film, ki se ga lotimo, je zame remastering. Remastering je lahko večji ali manjši, nikoli pa ne moremo reči, da je to original, tak kot je bil ob premieri. Vedno nekaj popravljamo. Že s tem ko ga digitiziramo, se pojavi remastering.

Da se še enkrat vrnem k snovni kulturni dediščini: gradove, kipe, ipd. je mogoče restavrirati praktično kadarkoli, tudi s pomočjo fotografij, načrtov ... Filma ne moremo: ko bo slika izginila s traku, je nihče več ne bo mogel obnoviti, ker za to ne obstaja tehnologija. Ko bo konec, bo konec. Tega bi se morali v državi zavedati in čim več fil-

mov skenirati: na film posnetih celovečercjev je približno 200, kratkih pa precej več.

Nerina: Nadja, delala si v Avstrijskem filmskem muzeju in v Jugoslovanski kinoteki v Beogradu. So razmere primerljive z našimi? Z Galetovo trilogijo o Kekcu³ nas Beograd ni ravno navdušil – kot da so se digitizacije in restavriranja lotili precej bolj površno od pri nas ustaljene prakse.

Nadja: V Avstrijskem filmskem muzeju, kjer sem delala tri leta, sem občutila manj napetosti, nasprotovanj. Veli-ko več je bilo dialoga, skupnega razmišljanja in načrtovanja. Več sodelovanja je bilo že v začetnih fazah, sploh pa ob predstavitvi in promociji, ko smo ocenjevali svoje opravljeno delo.

Bojan: Naše podjetje sodeluje z večino arhivov oz. kinotek v regiji. Rekel bi, da smo v Sloveniji že sami do sebe preveč pikolovski. Imamo strokovne sodelavce in restavratorje, prav nič se ne dela brez vključenosti vseh, nikoli se ne zgodi, da bi samo ena oseba povedala, kako bo, in bi njena beseda obveljala. V Bosni in na Hrvaškem je sistem popolnoma drugačen – vsak naredi, kar je optimalno mogoče. Pri nas pa imamo poleg komisij še kup reči, ki drugod ne obstajajo, a smo še vedno nezadovoljni. To se mi zdi naša stalnica. Spomnim se digitalnega restavriranja zvoka v *L'immagine Ritrovata* iz Bologne. Kratko in jedrnato so mi utemeljili, kako delajo in da za to ne rabijo imeti komisije in študij, ker zvok je tak, kot je. Pri nas pa smo prišli pri zvoku tako daleč, da smo se spraševali, na katerih predvajalcih se je kaj vrtelo, na katerih zvočnikih ... Hočem reči, da ne bi smeli biti tako (samo)kritični.

Nadja: Kot da prevladuje neka težnja, da iščemo napake, zato da bi v bistvu ...

Bojan: ... našli napake.

Nadja: Vsi pa sledimo istemu cilju: ohraniti filmsko dediščino. Če povzamem moje izkušnje, pride pri sodelovanju s slovenskimi institucijami na koncu do veliko

³ *Kekec* (1951), *Srečno, Kekci!* (1963) in *Kekčeve ukane* (1968) so bili med 13 slovenskimi filmi, ki jih je Arhiv RS iz Jugoslovanske kinoteke dobil šele 2021. Vsi trije Kekci so bili 2016 v Beogradu tako barvno kot tonsko slabo restavrirani in čakajo na popravke oz. novo restavriranje v Sloveniji; <https://misli.sta.si/2318796/na-projekcije-digitaliziranih-kekcev-bo-treba-se-pocakati>

trenj, nesoglasij in brezplodnega dialoga. Ocenjujemo delo drugih, namesto da bi se osredotočili na dejanski pomen dela, ki ga izvajamo.

Nerina: Morda v Avstriji ni tovrstnih težav, ker je potek dela centraliziran? Kaj bi bil razlog? Smo taki pikolovci in vrtičkarji?

Nadja: Ni vse tako centralizirano – imajo arhiv, ki je javna institucija, in filmski muzej, ki je zasebni zavod, delno financiran tudi od občine in države. Seveda prihaja do trenj, nesoglasij, a ker sodelujejo že dlje časa in je več ljudi vključenih v procese, je delo bolj dinamično, skupno.

Rado: Neka hitra inventura pokaže, da smo zelo uspešno digitalno restavrirali in naredili dobre izdelke. Sodeloval sem pri 18 celovečernih filmih in vem, kaj vse se je dogajalo. Nekatere filme s(m)o naredili izredno dobro, a v Sloveniji Slovenec Slovincu vedno nekaj očita, da nekaj ni v redu, da ni najboljše narejeno, da bi bilo treba še bolj naređiti. Pogosto so najbolj glasni tisti, ki nikoli niso videli filmskega traku. Po moje bi morali imeti vsi sodelujoči za sabo izkušnjo vsaj dveh celovečernih filmov, posnetih na filmski trak in razvitih v različnih evropskih laboratorijih. Potem pa bi se lahko drugače pogovarjali. Še bolje pa bi bilo, če bi jih lahko vrnil v čas, ko smo mi delali.

Vedno govorim, da smo morali takrat delati barve s sekuro, danes pa lahko mladi mojstri delajo s skalpelom: na osnovi današnjih možnosti gledajo na delo v nekem preteklem času. Vedno zgolj neki očitki, pripombe, o katerih se govori več kot o opravljenem delu. Nikoli si nihče ne upa javno povedati, da smo naredili odlično. V Sloveniji nimamo dovolj jaje, da bi rekli bobu bob.

Nadja: Mlajše generacije nimamo priložnosti dobiti znanja o analogni tehnologiji in laboratorijih. Ker nastaja vse večja luknja oz. razkol med analognim in digitalnim, je toliko bolj pomembno vključevanje strokovnjakov in sodelavcev različnih generacij. Morali bi bolj sodelovati.

Rado: Nisem mislil na vas, vi konservatorji-restavradorji ste strokovnjaki. Snemalci, ki so na tem področju delali, ti imajo največ pripomb.

Nadja: Naj svojo misel utemeljim na lastnih izkušnjah: nikoli nisem imela priložnosti za učenje in delo v laboratoriju. Enkrat sem bila na ogledu v Haghefilm Digitaal in enkrat zelo na hitro v okviru Il Cinema Ritrovato. To je bil moj edini stik z analognim laboratorijem. Nikoli nisem delala v laboratoriju s trakom. Žal te priložnosti nimam, ker se zapirajo, zato so vaše izkušnje in znanje toliko bolj pomembni.

Rado: Konservatorji restavradorji imate interes slišati, poslušati in razumeti, kar govorimo. Nekateri mladi snemalci pa uveljavljajo svoj prav, ne da bi nam vsaj prisluhnili.

Nerina: Ko sem pripravljala ta vprašanja, se mi je zdelo, da se je počasi sam od sebe že vzpostavil model, ki bi ga lahko začrtali tudi za naprej. Da na leto ne naredimo več kot tri digitalno restavrirane filme (ker zahtevajo promocijo, kot sem že omenila pri čeških kolegih). Lahko pa bi se jih v istem letu na primer pet samo digitiziralo.

Rado: Več bi jih morali digitizirati. Po mojem 10 na leto. S trenutnim tempom bomo glede na število filmov prišli do konca v naslednjem stoletju – če bodo materiali sploh še dovolj dobri za obdelavo. Vse preveč delamo po principu, ki daje prednost obeležbam – kdaj bo 50- ali 100-letnica nekoga. Predlagam drug način – vzeti bi morali arhiv in ga po vrsti skenirati, digitizirati, ne glede na to, kdo je in kaj je. Ampak tega ne naredimo, ker vedno špekuliramo, kaj bi bilo in kaj naj bi bilo.

Nerina: Obstaja še tretja opcija: da so filmi lahko dostopni za študijske namene v malem formatu.

Rado: V SFA imajo odličen skener za online ogled, ki bi lahko delal tudi 24 ur na dan. Skenira filme v formatu 8, 16 in 35 milimetrov. Skener bi zdržal, potrebna je le še peterica usposobljenih, ki bi pripravili filme za online ogled – kdorkoli bi si želeno izbral in ogledal, kot je pač uveljavljena praksa v tujini. Mi pa vse te filme takoj shranimo v kovinske škatle – zaprti so kot nekakšni kadavri.

Bojan: Leta 2014 sem se izobraževal na INA, francoskem nacionalnem AV inštitutu. Uvodoma smo morali zapisati cilje svojega podjetja na področju digitalnega restavrira-

nja. Spomnim se, da so vsi padli na rit od smeha, ker sem izrazil željo, da sodelujemo pri digitalnem restavriranju vseh slovenskih filmov, ki so bili kdajkoli v distribuciji. Nazadnje je nekdo vprašal, koliko imamo v Sloveniji takih filmov. Ko sem odgovoril, da 200, je naenkrat nastala tišina, ki ji je sledil komentar: Lahko vam uspe, in to kot prvi državi na svetu. Ker delajo Francozi po 100 filmov na leto, se jim je zdelo število obvladljivo, tudi za finančno manj močno državo. Danes, 9 let kasneje smo na recimo 20 %. Ne gre nam najboljše.

Nadja: Filme, ki jih SFA digitizira, bi lahko obravnavali kot ločen, soobstoječ postopek. Potem ne bi govorili o tem, kakšno število filmov zmoremo restavrirati na letnem nivoju, ampak bi se osredotočili na to, katere filme digitiziramo in zakaj (ker obstaja samo ena kopija, ker so ogroženi ali ker niso dostopni).

Na našo filmsko dediščino lahko pogledamo z različnih zornih kotov: ali jih digitalno ohraniti, tj. zajeti v najboljši možni kakovosti in zagotoviti, da bodo vsaj skeni zdržali oz. preživeli dlje kot filmi na trak, ali z namenom zagotavljanja dostopnosti ali pa z namenom restavriranja. Za vse omenjeno potrebujemo čas, predvsem pa dovolj usposobljenega kadra. V dveh javnih institucijah, ki skrbita za ohranjanje dediščine, torej Slovenska kinoteka in SFA, so zaposleni specialisti za konservatorske posege, ne pa restavratorske. Restavriranje je večinoma v domeni digitalnega. Nujno je, da MK uvidi ta problem in poleg že obstoječih delovnih mest, kjer je veliko znanja za delo z analognim trakom, zagotovi še delovna mesta prav za restavratorske postopke.

Bojan: Moramo se zavedati, da v Sloveniji ni šole, ki bi omogočala izobraževanje oz. izpopolnjevanje za restavriranje filmov. Restavratorje imamo, a ne za film. To je velik problem. V zasebnem sektorju smo sicer kar nekaj kadra izsolali, a izredno težko ponudimo redno zaposlitev, osebni dohodek, ker nimamo konstantnega priliva namenskih sredstev. To je stvar države. Nihče, sploh v zasebnem sektorju, ne more zaposliti, če ve, da bo brez prihodkov vsaj pol leta. V našem podjetju smo zato primorani ves čas kombinirati sodelavce z znanjem o novih ali starih filmih. Tudi če imamo filmskega konservatorja, ga ne moremo zaposliti, ker enostavno ni kontinuitete fi-

nanciranja. Kar se tiče države, pa vemo, da je prepovedano zaposlovati.

Rado: Prav je, da dolgoročno razmišljamo o restavratorskem centru, ampak ne smemo zanemariti tega, kar imamo in delamo zdaj. Tudi jaz nisem strokovnjak za restavriranje, lahko pa rečem, da vem, kaj je barva in kaj kontrast, film znam oceniti. V pomoč pa so nam konservatorji restavratorji Nadja, Timotej in Eneja, strokovnjaki, brez katerih ne moremo delati. Če vas ni zraven, odklonim projekt, ker lahko opravljam samo eno delo, in za njim suvereno stojim, ne morem pa skrbeti za ostalo. Jaz vedno gledam sliko.

Nadja: Mogoče je to dober razlog, da se vrnemo na temo sodelovanja med generacijami in strokami. Sama ideja restavratorskega centra ni smiselna, če ne vključuje sodelovanja ljudi, ki imajo ustrezno znanje in so ga pripravljeni deliti kot prispevek k skupno dobremu. Po moje je to ključno. V mislih je treba imeti, na kakšen način se bo vzpostavil delovni proces. Če bomo naredili novo institucijo, kjer bodo spet trenja in ne bo niti znanja niti opreme, potem ne bomo ničesar dosegli.

Rado: Načeloma ni nobena težava kupiti vseh aparatov za najnovejši in najboljši restavratorski center na svetu. A brez ljudi, ki nekaj vedo in znajo na tem delati, ne bo šlo. Še tako vrhunska oprema sama ne reši ničesar.

Nerina: Doslej povedano lahko povzamem takole: Najbolj ključna sta prenos znanja, na primer od Rada na mlajše, in dialog. Vsak film je nova zgodba, kar je tudi lepota tega dela. Ne moremo postaviti parametrov, lahko pa način raziskovanja, naučen pri prejšnjih filmih. A v zakup je treba vzeti, da lahko vsako raziskovanje pripelje do popolnoma novega elementa, ki se ga prej ni zamišljalo niti v teoriji.

Nadja: Naš pogovor se suče okoli konvencionalne filmske dediščine, kot so celovečerni, dokumentarni filmi itn. Ne smemo pozabiti na eksperimentalni in amaterski film, kjer je delovni proces čisto drugačen. Na drugačen način jih je treba obravnavati. Kot si rekla, Nerina, ne obstaja nek protokol, po katerem bi delali vse vrste gradiva.

Smiselno bi bilo vse znanje, ki se je v Sloveniji generiralo v zadnjih 8–9 letih, prenesti naprej in ga razvijati, ne pa da vsak deluje na svojem otoku. Za razvoj stroke je nujno sodelovanje.

Bojan: Upoštevati moramo še nekaj: filmi so namenjeni predvajanju, občinstvu, ne (zgolj) strokovni javnosti. Povprečnemu gledalcu je težko doumljivo, zakaj se digitalno restavrira filme, dostopne na DVD-ju ali spletu. Poleg promocije, ki spremlja vsak digitalno restavriran film, potrebujemo tudi neko splošno predstavitev, kako, za kaj in koga se to dela. Po moje na državni ravni. Če zgolj preletiš forume, ki se temi vsaj približajo, je splošen komentar sodelujočih, da gre za metanje denarja stran.

Rado: Lani, mislim da 10. novembra, smo imeli premierno projekcijo digitalno restavriranega filma *Pastirci* v Tolminu, teden dni kasneje pa sem imel tam še projekcijo svojega filma. Iz pogovorov sem razbral neverjeten odziv. Kaj so si tudi majhni otroci zapomnili iz teh slik, kako so film sprejemali in kaj jim pomeni zgodovina filma *Pastirci*. Naredili smo veliko delo, čeprav ga sami ne ocenjujemo kot takega. Je pa narejeno in tudi rezultati so vidni.

Nadja: Vrnila bi se k posegom v sliko, o katerih je prejšnjič govoril Rado, in to povezala z vprašanjem publike. Do katerega nivoja posegamo v sliko je stvar etike, ki je predmet kontinuiranega nesoglasja med industrijo in restavratorsko stroko. Tu stvari še niso dovolj standardizirane, a postajajo vse boljše in boljše. FIAF nam je pri tem v veliko pomoč, saj svojim spletno dostopnim smernicam redno dodaja nove, tako da se vse bolj in bolj opredeljujejo. Smernice so stvar diskusije, so dilema, ne pa pravilo. Naša naloga je zagotavljati dostopnost filmske dediščine in izobraževati publiko.

Digitalno restavrirani celovečerni filmi, s premierami v letu

2015

Krizno obdobje*, 1981, Franci Slak
Sedmina**, 1969, Matjaž Klopčič

2016

Dolina miru**, 1956, France Štiglic

2018

To so gadi*, 1977, Jože Bevc
Na svoji zemlji**, 1948, France Štiglic

2019

Ne joči, Peter**, 1964, France Štiglic
Tistega lepega dne**, 1962, France Štiglic

2020

Po isti poti se ne vračaj***, 1965, Jože Babič
Sreča na vrvcu**, 1977, Jane Kavčič

2021

Povest o dobrih ljudeh**, 1975, France Štiglic
Tistega lepega dne**, 1962, France Štiglic
Deseti brat**, 1982, Vojko Duletič

2022

Nasvidenje v naslednji vojni***, 1980, Živojin Pavlovič
Hudodelci**, 1987, Franci Slak
Ne čakaj na maj***, 1957, František Čap
Vesna***, 1953, František Čap

2023

Veselo gostivanje**, 1984, France Štiglic
Kavarna Astoria***, 1989, Jože Pogačnik
Ples v dežju***, 1961, Boštjan Hladnik
Pastirci**, 1973, France Štiglic

Film je digitalno restavriral/a

* Slovenski filmski arhiv pri Arhivu R Slovenije

** Slovenski filmski center

*** Slovenska kinoteka

Filme z ležečimi naslovi je Slovenski filmski center izdal v zbirki restavriranih klasik v visoki ločljivosti, https://sl.wikipedia.org/wiki/SI-FI_Klasika

digitizacija = prenos vsebine (slike in zvoka) z analognih nosilcev (film, magnetoskopski trak) v digitalno okolje
restavriranje = različni postopki obdelave digitizirane vsebine v digitalnem okolju

V branje priporočamo še danes aktualen sklop *Nova svetloba* (aipa.si, Dokumenti>Publikacije>Megafon, št. 2, leto 2017) in *Strateški načrt*, ki ponuja konkretne rešitve (zdsfu.si/novice, str. 106)

JOHN MCTIERNAN: Film je jezik s svojo slovnico in pravili



V pričakovanju okrog 20-letnice **Grossmannovega festivala fantastičnega filma in vina** (11.–15. 6. 2024, Ljutomer) objavljamo ključne povzetke pogovora z lanskoletnim dobitnikom nagrade častni hudi maček, enim najboljših hollywoodskih režiserjev in scenaristov, znanega predvsem po akcijskih uspešnicah *Predator* (1986), *Umri pokončno* (1988) in *Lov na Rdeči oktober* (1990). Celoten pogovor, ki sta ga v sklopu delavnice vodila Klemen Dvornik in Marko Naberšnik, najdete (v angleščini) na youtube.com – v iskalnik odtipkajte McTiernan Masterclass Small.

Naberšnik: Začnimo z vašo trditvijo, da režije ne moreš študirati, ampak se jo je treba naučiti. Kako se naučiti ustvarjati filme?

McTiernan: Sam sebi si učitelj, režija je proces samoučenja.

Dvornik: Vemo, da ste študirali na Julliardu, nato pa na Ameriškem filmskem inštitutu.

McTiernan: Na Julliard sem se vpisal, ker se mi je zdelo, da želim postati gledališki režiser. Nadaljeval sem na

Državni univerzi v New Yorku, ki je poskusno odprla novo filmsko smer. V našem letniku sva bila samo dva, ki naju je iskreno zanimal film, in ker je bil program izdatno financiran, so bili pogoji idealni. S sošolcem sva leto in pol neprestano snemala. Posnela sva prav vsak film, vsak prizor, vsak kader, ki sva si ga zamislila. Hodila sva v kino, potem pa videno poskušala ponoviti. Dva do tri dni na teden sva snemala. Sliši se sicer, kot da sva izkoriščala univerzo, a v resnici sva delala točno to, za kar je bila zasnovana: z uporabo njenih prostorov in opreme si je moral vsak od nas prikrojiti

izobraževanje ter se motivirati. Zato sem tudi uspel priti na Ameriški filmski inštitut, kar je bila bolj formalna filmska pot.

Dvornik: Pogosto poudarjate, da je filmski jezik jezik industrije, da se ga je treba naučiti. Kako ste se ga vi učili?

McTiernan: Spomnim se, da sem si za začetek izbral enostaven film dobrega filmskega ustvarjalca: *Ameriška noč* Françoisa Truffauta (*La Nuit américaine*, 1973). Tri dni sem sedel v kinu in gledal ta film od prve projekcije ob 10. uri zjutraj do zadnje, polnočne. Tri dni zapored, samo zato,

da bi dobil predstavo o tem, kaj je film. Film sem dešifriral, dokler nisem bil tako z dolgočasen, da sem nekako pomislil, da bi ga tudi sam lahko solidno režiral. Doumel sem, kaj je bistvo filma. Film je zaporedje kadrov v določenem vrstnem redu, ki vključuje od 4 pa vse do 1.000 ali 1.500 delovnih mest. V svojem bistvu je to jezik s pravili in slovnico. Tako sem začel spoznavati, ne bom rekel, kako povedati zgodbo, ampak samo kako narediti en sam prizor. Naučiti se posneti prizor traja kar nekaj časa. Če bi govorili o prozi, bi to pomenilo, da znaš napisati odstavek. Ne celega romana, ampak le odstavek. Ko sem prišel na Ameriški filmski inštitut, sem ugotovil, da imam ogromno prednost: znal sem razdelati enostaven prizor. Sestaviti sem znal majhen košček zgodbe, droben dogodek v življenju nekoga. Jasen mi je bil vrstni red, zato sem prizor znal posneti.

Dvornik: Koliko časa pa vam je vzelo, da ste od konca filmskega izobraževanja prišli do svojega prvega celovečernega filma?

McTiernan: Mislim, da je trajalo tri leta. Tri leta sem porabil za pisanje. Producenti so popolnoma zadovoljni, če v roke dobijo mladega režiserja, ki dejansko ve, kaj dela. To je popolna situacija. Režiser je poceni, ti pa mu poveš, kaj naj počne. Ne bo se prepiral s produkcijo, ker je zelo vesel, da ima delo. To je precej dober opis mene na začetku, tako da ne, ni bilo preveč težko.

Dvornik: Veliko ste sodelovali z Janom de Bontom.

McTiernan: Da. Videl sem film *Četrty mož* (The Fourth Man, 1983), ki ga je posnel s Paulom Verhoevenom. Takrat me je zanimalo raziskovanje različnih načinov gibanja kamere. Navdahnjen sem bil z Bertoluccijevimi filmi. Paul in Jan sta na-

redila film, ki je imel fantastično gibanje kamere.

Naberšnik: Svoj prvi veliki hit *Predator* ste posneli na resničnih lokacijah, v mehiški džungli. Danes bi ga verjetno posneli na zelenem platnu.

McTiernan: Z direktorjem fotografije Donom McAlpinom sva že od začetka želela iti na karibsko stran Mehike, kjer je prava džungla. A pot do tja je bila dolga, predvsem zaradi komoditete in osebnih interesov nekaterih sodelavcev. Poleg lokacije so bile resnične tudi eksplozije, saj bi bila računalniška obdelava takrat absolutno predraga in neverodostojna.

Naberšnik: Koliko snemalnih dni ste potrebovali za ta precej kompleksen film?

McTiernan: Oh, ne vem. Morda 50, 55. Vmes smo morali ustaviti snemanje in narediti nov kostum. To je prišlo navzkriž s Schwarzeneggerjevo pogodbo. Arnold je privolil v dva dodatna dneva, v katerih sem posnel vse njegove prizore, nato pa še dva dni snemal z dvojnikom. V bistvu sem imel srečo, ker sem se lahko znebil konca, odhoda na vesoljsko ladjo, ki je bil v scenariju. Ves čas sem vedel, da je ta konec grozen in da ga ni mogoče spremeniti v gledljivega.

Naberšnik: Kako močen je vpliv izvršnih producentov?

McTiernan: Del nalog režiserja je skrb za igralca. Z različnimi tehnikami moramo ugotoviti, kako delati z igralcem. Vsak deluje na svoj način in ugotoviti moraš, kaj igralec pred tabo potrebuje. Zagotoviti mu moraš okolje, v katerem lahko najboljši deluje.

Izvršni producent ima podobno nalogo za ekipo. Zagotoviti mora dobro delovno okolje. Najeti specializirane ljudi z

edinstvenimi veščinami, ki so dragocene. Ljudi, ki so 20 ali več let porabili, da so te veščine naučili. To je primerljivo najemanju koncertnega pianista ali violinista. To niso neumni ljudje, ki jih pobereš z ulice. Dobro so plačani, ker so njihove veščine redke. Izvršni producent mora pridobiti in plačati te veščine. Ustvariti okolje, kjer človek lahko dela. Če ne vedo, kaj počnejo, lahko uničijo film, saj ustvarijo nemogoče pogoje.

Naberšnik: Z izvršnim producentom *Predatorja*, Joelom Silverjem, ste sodelovali tudi pri *Umri pokončno*. Scenarij pa vam sprva ni bil všeč?

McTiernan: Ker je govoril o terorizmu. Zabavnega filma o terorizmu ni možno narediti. Ni pogojev, da bi ljudje prišli iz kina z občutkom, da so se ob terorizmu zabavali. Teroristični dogodki so žalostni.

Dvornik: Torej je bilo ključno, da se teroristični film spremeni v roparskega?

McTiernan: Pristal sem z besedami: naredil ga bom, vendar želim spremeniti celoten ton filma. In prvo vprašanje je bilo, če teroriste lahko spremenimo v roparje. Vsak rad gleda dobro tatvino.

Čim bolj je ropar premeten, bolj je zabavno. V užitek je gledati, kako se spopada s protagonistom. Na srečo me je Joel poslušal.

Naberšnik: Kdaj je Bruce Willis postal del ekipe? Predtem je bil znan na televiziji, ne pa v kinu. Glavna vloga je bila sprva mišljena za Richarda Gera.

McTiernan: Scenarij je bil napisan v mislih na Richarda Gera, kot zadržanega, frajerskega detektiva. Iz nekega razloga potem na filmu ni sodeloval: ali ni bil na voljo ali pa mu scenarij ni bil všeč ... Naslednji, ki so ga predlagali, je bil Bruce.

Strinjal sem se, toda takoj sem jim povedal, da moram spremeniti scenarij, ker Bruce ni človek iz scenarija. Joel Silver je dober filmski ustvarjalec, ki me je razumel in podprl. Snemati smo začeli s 30 stranmi scenarija. Ampak vedeli smo, kako želimo, da se film razvija.

Imel sem idejo, da bom film modeliral po vzoru *Sena kresne noči*: festivalski večer, zgodi se nekaj, kar na glavno obrne celotno družbo. Princi postanejo ničvredneži in vsi ničvredneži se obnašajo kot princi. Svet je v razsulu in vsa družbena pravila so premešana. Do zore se med seboj srečujejo ljudje, ki se drugače nikoli ne bi spoznali. To je bila ideja – zamenjava identitet.

Naberšnik: Kako ste prišli do Bruceovih samoironičnih enovrstičnih replik?

McTiernan: Nastale so namenoma. Običajno ima junak ob sebi pomagača, ki je tam zato, da lahko med seboj govorita, gledalec pa sliši junakove misli. Ker je McClane sam, sem določil, da se pogovarja sam s sabo. Tudi sam se ves čas pogovarjam sam s seboj in kričim nase. Rekel sem si, da bi moral to početi njegov lik. In ko smo vzpostavili, da se lik pogovarja s seboj, smo spoznali, da lahko kadarkoli reče karkoli hoče. Takrat smo si začeli izmišljevati enovrstične replike.

Dvornik: Sodelovala je cela ekipa.

McTiernan: V Hollywoodu so vsi člani ekipe tudi filmski ustvarjalci. Vsi imajo film radi in o njem veliko vedo. V filmski ekipi se skriva ogromno talenta, če se le ne počutiš negotovega. Člani ekipe imajo radi, kadar delajo na dobrem filmu. In če mislijo, da veste, kaj počnete, so za vas pripravljeni narediti vse.

S Seanom Conneryjem je bilo enako. Videl je, kako sem uporabljal kamero. Všeč mu je bila ideja, da je v *Lovu na Rdeči ok-*

tober veliko kadrov, kjer gre za ples med kamero in igralci.

Dvornik: Od kod odločitev, da film »odprete« v ruščini, nato pa preidete v angleščino?

McTiernan: Se spomnite filma *Sojenje v Nürnbergu* (Judgment at Nuremberg, 1961)? Maximilian Schell sprva govori v nemščini, v ozadju pa se sliši preveden šepet. Nato vdihne in nadaljuje stavek v angleščini. Preklop ničesar ne spremeni. Kot gledalec vem, da še vedno govori nemško, ne rabim pa več brati podnapisov.

V bistvu smo prehod naredili zelo jasen. Zadnja ruska beseda je bila beseda, ki jo vsi razumemo tudi v angleščini, armagedon, in je predstavljala most med obema jezikoma. Na koncu filma pa smo morali najti način, kako se vrniti nazaj, da bo v filmu delovalo.

Naberšnik: Všeč mi je vaš izbor glasbe. Kako sodelujete s skladatelji?

McTiernan: Pustim jim, da delajo, in jih ne nadziram. Večkrat pa jih razjezim glede načina vključitve glasbe v film. Verjamem, da ko enkrat glasbo pripelješ blizu vrha zapleta, ne smeš prekiniti tempa. Skladatelji vedno radi delajo prekinitve, kar je odlično za glasbo, če jo poslušate samo, pri filmu pa tega ne želite pretrgati. Svoje teorije ne morem dokazati, ker ni zapisana v nobeni knjigi, a globoko verjamem, da imam prav.

In še en trik: kadarkoli uporabite glasbo, ki jo občinstvo že pozna, ste korak pred vsemi. Skladatelji se temu upirajo, zato te vedno prepričujejo, da lahko naredijo enako dobro imitacijo.

V *Aferi Thomasa Crowna* (1999) sem uporabil glasbo Nine Simone. Imeli smo izjemnega italijanskega skladatelja, ki mi je rekel, naj ne skrbim, da lahko glasbo »sname«. Vztrajal sem na originalu, a je

kljub temu napisal svojo različico. V reklamah se pojavlja že 20 let.

Dvornik: Zanima me panteon filmskih ustvarjalcev, ki so vam všeč.

McTiernan: Na tisti prej omenjeni nori šoli smo imeli profesorja, ki se je želel specializirati za film, torej smo se praktično skupaj učili. Začeli smo s Pudovkinom, Eisensteinom in drugimi dolgočasnimi Rusi. Nadaljevali pa s Francozi in Nemci. Bil je neomajen: »Če se želite naučiti posneti film, morate pogledati, kaj so počeli pred vami. Ne boste izobraženi, dokler ne pogledate vsega in ne spoznate, kako se korak za korakom film spreminja. Od kod izvira in kako je bil izumljen.«

Takrat je bilo zgodovine manj kot 50 let, zato sem videl vse filme.

Od režiserjev bi omenil le dva. Kubrick je strukturno in vizualno neverjeten. Če primerjam razvoj filma z razvojem klasične evropske glasbe, ki se je začela nekje v 14. stoletju, je vrhunec dosegla v prvi polovici 19. stoletja z Beethovnom. Ne glede na to, kaj se bo zgodilo kasneje z glasbo, ne bo nikoli boljša kot takrat. Drugačna bo, nikoli pa nihče ne bo boljši kot Beethoven. Film tega še ni dosegel. Kubrick je po statusu nekako blizu Mozarta. Še vedno upam, da se bo pojavil nekdo boljši. Večina Kubrickovih filmov spominja na sanje. Imajo neverjetno globok pomen. Vsaka podoba v sanjah ni zgolj podoba, temveč nosi pomen. Če je v sanjah podoba moškega, ki nekam odhaja, to ni samo podoba moškega, ki odhaja. To je zadnjič, ko si videl svojega očeta. Ima globlji pomen. Kubrickovi filmi: vau!

Drugi je John Ford s svojo držo. Prihajal je iz podobnega okolja kot jaz. Srednji razred in irsko poreklo. Ko so na sestanku Društva ameriških režiserjev razpravljali o tem, kaj bodo naredili glede protikoumnističnega gibanja, je vstal in rekel: »Ime mi je John Ford in delam vestrne.« Bil

je eden najboljših (ameriških) režiserjev, naredil je odlične filme različnih žanrov, a on je preprosto rekel, da dela vestrne. Takšna nepretencioznost je čudovita.

Dvornik: *Afera Thomasa Crowna* je prvi film, v katerem je superzvezdnica lepa 42-letna igralka, za katero so vsi mislili, da je že prestara. Prekršili ste pravila.

McTiernan: Pravilo je, da izbereš igralca glede na konec filma, ne glede na začetek. Če imaš žensko, ki se zdi kot pošast, na koncu pa odkriješ, da ima zlato srce, moraš izbrati žensko z zlatim srcem in jo naučiti, kako se obnašati kot pošast. Ena od čudovitih izkušenj s tem filmom je, kako pomemben je bil za mnoge ženske. Lik 42-letnice, ki skrbi zase, služi svoj denar in je ni strah moških. Moški so ji všeč. Rada ima seks. Ni ji nerodno zaradi svojega telesa, čeprav je v srednjih letih. Zares sem bil presenečen nad pozitivnim odzivom številnih gledalk. To mi je veliko pomenilo.

Dvornik: Izbira je bila izven hollywoodskega standarda. Tudi sicer radi zaobidete pravila – če se ne motim, pred *Umri po končno* ni bilo akcijskih komedij, danes pa je ta žanr splošno razširjen, predvsem v Marvelovih filmih.

McTiernan: Res je, v filmu sem iskal radost. Kot večkrat rečem, srce moraš razgaliti in dati na pladenj, ampak tega ne storiš, kadar delaš po receptu, ki ga je že 28 ljudi pred tabo naredilo bolje.

Naberšnik: Je težko delati v hollywoodskem sistemu, kjer je treba zasledovati dobičkonosnost?

McTiernan: Hollywood so v 90. letih prejšnjega stoletja prevzele velikanske korporacije. Ljudje, ki ga vodijo, niso več filmski ustvarjalci. So samo nadzorniki

na plantažah. Menim, da je to zelo, zelo važna reč.

Dvornik: In posledično se pojavijo filmi o superjunakih

McTiernan: Točno tako. Naslednjih 20 prekleth let svetu plasirajmo filme o bitjih, ki niso ljudje, o superjunakih. 20 let mladim sporočamo: »Nisi človek, o katerem je vredno pripovedovati. Po definiciji, ne dosegaš merila. Nisi vreden in nimaš moči.« V zgodovini je bila ena izmed osnovnih dejavnosti človeka pripovedovanje zgodb ob ognjišču – družba se ob zgodbah uči obnašanja. Nam pa zadnjih 20 let aristokracija denarja servira zgodbe o nečloveških bitjih. Mislim, da je to zgodovinsko gledano strašljiv in resen zločin.

Dvornik: Pa obstaja rešitev?

McTiernan: Nič se ne more zgoditi, dokler se ne začnemo pogovarjati. Pogovarjati z otroki, drug z drugim, pogledati na situacijo z različnih zornih kotov. Ali so kdaj v zgodovini filma 20 let nastajali enaki filmi? Seveda ne. Naravni cikli trajajo pet do sedem let. 20 let? Nikoli. Gotovo se ne bo nič spremenilo, dokler jih ne soočimo z dejstvi. Zakaj zapravijo 250–300 milijonov dolarjev za film o nekem tipu, ki se mu bliska iz prstov?!

Dvornik: Si še želite delati filme?

McTiernan: Oh, seveda. A ne v takšnih pogojih. Še vedno se navezujem na filme Johna Forda, ki so politični, čeprav je političnost zakopana v notranjosti. Njegovi filmi so protiaristokratski. Govorijo o tem, da običajno ljudje upravljajo svet. Za razliko od Hitchcocka, kjer junaki nikoli ne naslavljajo pomembnih stvari. Hitchcock vedno govori o majhnem človeku v svetu, ki ga

nadzira aristokracija. Fordovi junaki pa gradijo nov svet in so zanj soodgovorni.

Dvornik: Med občinstvom je veliko mladih, ki na pot filmskega ustvarjanja šele vstopajo oz. o njej razmišljajo. Kaj jim svetujete?

McTiernan: Moje sporočilo je bilo nakazano v vsem, kar sem danes povedal. Ustvarjanje filmov moramo prepoznati kot pomembno in se tako tudi obnašati. Imamo moralno nalogo, ne le priložnosti za zaslužek.

Kot pravi Aristotel, obstajajo osnovna pravila. Berite, učite se, raziskujte, razmišljajte. Eno od pravil Aristotla je sodelovanje, domišljija več ljudi. Režiser filma ni kralj domišljije, ampak nadzornik in vodja. Kot režiser postavite ton filma, nadalje pa morate skrbeti za moralna vprašanja: kaj počnete in kakšen bo učinek filma. Ustavite se in premislite, kaj boste s filmom dosegli in zakaj ste zanj porabili ves ta čas in denar.

Snemanje filmov pomeni milijon odločitev, sprejetih pod velikim stresom. Kot da vsako jutro vstaneš in se zaveš, da boš tisti dan tekel maraton, in to počneš naslednji dan in še naslednji vsak dan tečeš maraton. Ne moreš se zjutraj odločiti, kakšen boš kot človek. Ne da se pretvarjati. Kakršenkoli si v sebi, se bo pokazalo na zaslonu. Film je vaša rentgenska slika.

Čeprav se sliši tako osladno, da me je sram, vam moram povedati: *Če boste poskusili živeti častno življenje, boste lahko delali dostojne filme. Veliko bo tudi kompromisov. Enako pomembno kot znanje o lečah, kamerah in posebnih učinkih je vaše srce. Če poskušate nekaj narediti s srcem, boste s spretnostjo in gromozansko količino dela lahko ustvarili nekaj, kar bo ljudem všeč, kar bodo radi gledali in se bo prodajalo. Želim povedati, da je moralni vidik enako pomemben kot vsa tehnika. Tega ne smemo pozabiti.*

MUTATIO EST SOLUM IN VITA CONSTANT¹

I. Republika Slovenija se je konec leta 2022 postavila čelo držav z zelo napredno avtorsko zakonodajo, ob bok Španiji, Belgiji, Nizozemski, deloma tudi Poljski²: v Uradnem listu št. 130/2022 sta bili dne 11. 10. 2022 objavljeni noveli Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) ter Zakona o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic (ZKUASP).

Čeprav je Slovenija uzakonila pravice ter opredelila (večinoma) njihovo obvezno kolektivno upravljanje, se po dobrem letu od sprejetja, in ko pristojni urad niti še ni izdal vseh novih dovoljenj za obvezno kolektivno upravljanje, že kaže **potreba po nadaljnji spremembi avtorske zakonodaje**. Svet je izjemno dinamičen, načini in oblike uporabe zaščitene del se pogosto spreminjajo, zakonodajalci pa so v najboljšem primeru sposobni zgolj slediti temu tempu. Časa za spanje na sicer zasluženih lovorikah torej ni, hitro moramo pristopiti k posodobitvi avtorske zakonodaje! Oglejmo si ključne in nujne spremembe.

II. DSM direktiva je prinesla v evropski in slovenski pravni pomembne novosti, med njimi še zlasti **pravico do primernega in sorazmernega nadomestila**, ki se ji soavtorji in izvajalci ne morejo odpovedati.

Skladno z uvodnim pojasnilom št. 73 in 18. členom DSM direktive lahko načeloma vsaka država članica prosto določi mehanizme urejanja tega plačila, da le sledi dejanski ali potencialni ekonomski vrednosti licenciranih ali prenesenih pravic (ob upoštevanju prispevka avtorja in izvajalca k celotnemu delu); prav tako je lahko sorazmerno plačilo izvedeno v enkratnem znesku (*lump sum*), vendar to ne sme postati pravilo.

V ZASP je bilo torej potrebno sprejeti nov koncept, ki lahko v marsičem zamaje obstoječa razmerja in prakso v AV industriji (še zlasti pri sklepanju pogodb o filmski produkciji). DSM direktiva je v členu 18 in naslednjih pomembna za filmarje in igralce kot fizične osebe, ki so tipično šibkejši in podrejene stranke v pogajalskih in pogodbenih razmerjih s filmskimi producenti. Soavtorji in izvajalci AV del pogosto potarnajo, da niso še nikoli prejeli obvestil po 108. oz. 124. členu ZASP, večkrat pa jim je rečeno, da rastoči stroški, npr. distribucije, ne omogočajo dodatnega nadomestila.

Posledično je bila z novelo ZASP uzakonjena (med drugim) sprememba 107. in 122. člena.³

In kje je izziv? Izziv je v tem, da je Slovenija verjetno edina država na svetu, ki izvajalcem priznava več pravic kot soavtorjem AV del.

Zakaj? Skladno z drugim odstavkom 107. člen ZASP (pogodba o filmski produkciji) velja zakonska domneva, da so s sklenitvijo pogodbe o filmski produkciji **soavtorji** izključno in neomejeno prenesli na filmskega producenta **vse svoje materialne avtorske pravice** (če ni s pogodbo določeno drugače). Smiselno podobna ureditev velja tudi za materialne pravice izvajalcev na videogramih.⁴ A zakonodajalcu se je prenos DSM direktive pri opredelitvi primernega in sorazmernega nadomestila nekoliko ponesrečil. Tako soavtorjem **pripada nadomestilo za izrecno naštet primere uporabe del** (točke 4. – radiodifuzna retransmisija, 5. – priobčitev javnosti v okviru deljenja vsebin na spletu, 6. – priobčitev javnosti v okviru videa na zahtevo in 7. – dajanje na voljo javnosti – četrtega

¹ Sprememba je edina stalnica v življenju

² Poljska je sicer v svoj pravni red dokaj pozno implementirala Direktivi 790/2019 (DSM direktiva) in 789/2019.

³ Zaradi jasnosti sporočanja na tem mestu izpuščamo spremembo 81. člena (avtorski honorar in nadomestilo), 82. člena (evidenca prihodkov in poročanja), novi 82.a člen (alternativno reševanje sporov), spremembo 83. člena ter tretjega odstavka 104. člena (pravica AV priredbe) ZASP.

⁴ Z drugim odstavkom 122. člena ZASP se za igralce, katerih izvedbe so posnete na videogramu, določa pravica do primernega nadomestila za vsakokratno priobčitev javnosti videograma z igralčevo izvedbo. Zagotovi se jim torej prejem primernega in sorazmernega nadomestila, kadar licencirajo ali prenesajo svoje izključne pravice za izkoriščanje izvedb (kar je glede na pravno domnevo o prenosu pravic na filmskega producenta iz 124. člena ZASP skoraj v vseh primerih, saj so izvajalci praviloma šibkejša stran). Nadomestilo plača uporabnik. Prim. obrazložitev k 19. členu Zakona o spremembah in dopolnitvah Zakona o avtorski in sorodnih pravicah, sprejet 2022 (ZASP-I).

AIPA ZA VSAKO OD 3 KATEGORIJ IMETNIKOV PRAVIC KOLEKTIVNO UVELJAVLJA VEČ PRAVIC ¹ :		
soavtorji ²	izvajalci	filmski producenti
	26. 1. 2024	
	pravica do primernega nadomestila od ponudnika storitev deljenja vsebin na spletu za vsakokratno priobčitev javnosti izvedb v AV delih na videogramih v okviru storitev deljenja vsebin na spletu YOUTUBE, FB ...	pravica do primernega nadomestila od ponudnika storitev deljenja vsebin na spletu za vsakokratno priobčitev javnosti videogramov z AV deli v okviru storitev deljenja vsebin na spletu YOUTUBE, FB ...
	pravica do primernega nadomestila za vsakokratno priobčitev javnosti izvedb v AV delih na videogramih v okviru storitev videa na zahtevo VOD	pravica do primernega nadomestila za vsakokratno priobčitev javnosti videogramov z AV deli v okviru storitev videa na zahtevo VOD
	pravica do primernega nadomestila za vsakokratno javno predvajanje UPORABA V LOKALIH IN NA PRIREDITVAH	pravica do primernega nadomestila za vsakokratno javno predvajanje z videogrami z AV deli UPORABA V LOKALIH IN NA PRIREDITVAH
	pravica do primernega nadomestila za vsakokratno javno prikazovanje KINEMATOGRAFSKO PRIKAZOVANJE	
	pravica do primernega nadomestila za vsakokratno radiodifuzno oddajanje TV ODDAJANJE	
	pravica do primernega nadomestila za vsakokratno sekundarno radiodifuzno oddajanje UPORABA V LOKALIH (čakalnice, gostilne...)	pravica do primernega nadomestila za vsakokratno sekundarno radiodifuzno oddajanje videogramov z AV deli UPORABA V LOKALIH (čakalnice, gostilne...)
od 11. 10. 2010		od 20. 6. 2023
pravica radiodifuzne retransmisije v primeru kableske retransmisije AV del KABELSKA TV	pravica do primernega nadomestila za vsakokratno radiodifuzno retransmisijo KABELSKA TV	pravica do primernega nadomestila za vsakokratno radiodifuzno retransmisijo videogramov z AV deli KABELSKA TV
od 20. 10. 2022		
pravica dajanja na voljo javnosti AV del ČASOVNI ZAMIK & SNEMANJE (STORITEV KABELSKE TV)	pravica dajanja na voljo javnosti njihovih izvedb v AV delih na videogramih ČASOVNI ZAMIK & SNEMANJE (STORITEV KABELSKE TV)	pravica dajanja na voljo javnosti njihovih videogramov z AV deli ČASOVNI ZAMIK & SNEMANJE (STORITEV KABELSKE TV)
od 11. 10. 2010		
pravica do pravičnega nadomestila za tonsko ali vizualno snemanje AV del, ki se izvrši pod pogoji privatne ali druge lastne uporabe KOPIRANJE NA NOSILCE IN NAPRAVE ZA DOMAČO UPORABO	pravica do pravičnega nadomestila za tonsko ali vizualno snemanje njihovih izvedb v AV delih na videogramih, ki se izvrši pod pogoji privatne ali druge lastne uporabe KOPIRANJE NA NOSILCE IN NAPRAVE ZA DOMAČO UPORABO	pravica do pravičnega nadomestila za tonsko ali vizualno snemanje AV del na videogramih, ki se izvrši pod pogoji privatne ali druge lastne uporabe KOPIRANJE NA NOSILCE IN NAPRAVE ZA DOMAČO UPORABO

¹ gl. aipa.si > Dokumenti > Dovoljenja

² avtor/ica priredbe, pisec/ka scenarija, avtor/ica dialogov, direktor/ica fotografije, glavni/a režiser/ka, skladatelj/ica fi lmske glasbe, ki je posebej ustvarjena za uporabo v AV delu, in glavni/a animator/ka, če je animacija bistven element v AV delu

OD 16 DOVOLJENJ, ZA KATERA JE AIPA 26. 10. 2022 ZAPROSILA URSIL, ČAKAMO ŠE NA PRIDOBITEV 6:		
soavtorji		
pravica do primerne nadomestila od ponudnika storitev deljenja vsebin na spletu za vsakokratno priobčitev javnosti AV dela v okviru storitev deljenja vsebin na spletu YOUTUBE, FB ...	pravica do primerne nadomestila za vsakokratno priobčitev javnosti AV dela v okviru storitev videa na zahtevo VOD	pravica javnega predvajanja AV del z videogrami UPORABA V LOKALIH IN NA PRIREDITVAH
pravica javnega prikazovanja AV del KINEMATOGRAFSKO PRIKAZOVANJE	pravica radiodifuznega oddajanja AV del TV ODDAJANJE	pravica sekundarnega radiodifuznega oddajanja AV del UPORABA V LOKALIH (čakalnice, gostilne...)

odstavka 107. člena ZASP), kar so le nekatere od oblik netelesne uporabe del po 22. členu ZASP.

Na podlagi spremenjene ureditve ZASP torej soavtorji nimajo pravice do primerne nadomestila za naslednje razširjene oblike uporabe AV del: **javno predvajanje, javno prikazovanje, radiodifuzno oddajanje in sekundarno radiodifuzno oddajanje**. Povedano drugače: soavtorji so v primerjavi z drugimi akterji AV sektorja (npr. igralci) v podrejenem položaju, predvsem kar se tiče ekonomskega vidika izkoriščanja njihove avtorske pravice. Za pravico soavtorjev AV del javnega predvajanja, javnega prikazovanja in radiodifuznega oddajanja ter sekundarnega radiodifuznega oddajanja namreč velja domneva prenosa (drugi odstavek 107. člena ZASP), se pravi, da v manjši meri uživajo premoženjske učinke iz naslova svojega ustvarjanja.

Nasprotno pa **imajo izvajalci** na podlagi drugega odstavka 122. člena ZASP **pravico do primerne nadomestila za vsakokratno** radiodifuzno oddajanje ali kakšno drugo obliko priobčitve javnosti videograma s svojo izvedbo. Skratka, pri izvajalcih so pokrite praktično vse netelesne oblike uporabe del (priobčitev javnosti), pri soavtorji pa zgolj te, ki so izrecno navedene. Predlaga se torej, da se četrti odstavek 107. člena ZASP spremeni na način, da bo zajemal vse načine priobčitve javnosti, kot to velja za igralce, saj ne obstaja noben razumen in zakonsko utemeljen razlog za tovrstno razlikovanje!

III. Za imetnike pravic na AV delih predstavlja velik napredek tudi leta 2022 sprejeta novela ZKUASP: priobčitev javnosti AV del in videogramov ter na njih posnetih izvedb, razen pravic filmskih producentov iz

29. in 30. člena ZASP, se po 6. točki 9. člena ZKUASP upravljajo obvezno kolektivno in le prek kolektivne organizacije.⁵

A ob široki in imetnikom pravic naklonjeni avtorski zakonodaji se je potrebno zavedati, da ureditev globalno ni vedno v celoti izvedljiva. Res je, da je AIPA, kot kolektivna organizacija na področju AV del, obvezno kolektivno upravlja pravice uporabe AV del na ozemlju Slovenije za vse svetovne producente, avtorje in izvajalce. In sicer po opredelitvah (definicijah), ki veljajo v ZASP. Po drugi strani to pomeni, da se zbirajo honorarji in nadomestila tudi za imetnike pravic, ki v neki drugi državi nimajo priznanih istovrstnih pravic⁶, hkrati pa jih ne uveljavljajo neposredno pri AIPA ali je AIPA omejena z določili 176. člena ZASP (razmerja s tujim elementom – vzajemnost). To nedvomno povzroči, da pomemben del zbranih honorarjev ostaja nerazdeljiv in v kočni posledici nerazdeljen.

Na podlagi prvega odstavka 33. člena ZKUASP mora v takem primeru kolektivna organizacija oblikovati namenske sklade, hkrati pa lahko na podlagi drugega odstavka taistega člena za **namenske sklade** nameni **največ 10 % zbranih avtorskih honorarjev** (AH). Namenski skladi so po tretjem odstavku 33. člena ZKUASP ločeno premoženje, oblikovano za namen bodisi spodbujanja kulturno-umetniškega ustvarjanja in razširjanja novih avtorskih del na področjih, pomembnih za ohranjanje kulturne raznolikosti, pri čemer morajo sredstva prejeti še neuveljavljeni avtorji s stalnim prebivališčem na ozemlju Republike Slovenije, bodisi za socialne in izobraževalne namene avtorjev s stalnim prebivališčem v Republiki Sloveniji. Na prvi pogled vsečna

⁵ Besedilo te točke bi bilo smiselno prečistiti v smeri razumevanja, da se nanaša le na pravico do nadomestila (sedaj veljavno določilo te točke razteza obvezno kolektivno upravljanje na skoraj vse izključne in poplačilne pravice) ob upoštevanju dveh izjem za producente, s sklicem na 134.a člen ZASP (in ne 29. in 30. člen ZASP).

⁶ EU pravni red, z izjemo režiserja, ni harmoniziral pojma soavtorja AV dela.

Namenski skladi bodo polnokrvno zaživel z nadgradnjo ZKUASP v štirih točkah			
1	2	3	4
Poenotenje terminologije z EU: nerazdeljeni/undistributed in nerazdeljivi/non-distributable avtorski honorarji.	Širša opredelitev vplačil v namenske sklade: • prihodki iz naložb, • sredstva na podlagi sklepa skupščine (v določenem %), • nadomestila, zbrana za privatno in drugo lastno reproduciranje (v določenem %), • morebitni nerazdeljivi avtorski honorarji, če tako odloči skupščina, • donacije in volila, • sredstva na podlagi sporazuma o sodelovanju s tujo kolektivno organizacijo.	Širša opredelitev namenov oblikovanja namenskih skladov oz. uskladitev z opredelitvijo iz DCRM direktive: • spodbujanje kulturno-umetniškega ustvarjanja, • razširjanje in promocija avtorskih del, • socialni nameni, • izobraževalni nameni.	Širitev kroga potencialnih prejemnikov sredstev iz namenskih skladov (širitev pravice na vse imetnike pravic ter ustrezna vključitev pravnih oseb kot možne prejemnike teh sredstev).

Vir: mag. Uroš Rožič, »Skladi kolektivnih organizacij v Sloveniji«, Megafon Direktivi tu in zdaj [<https://aipa.si/media/uploads/reports/nWSsSLCEI18nwWu.pdf>]

definicija ustvarja veliko število internih konfliktov med člani in imetniki pravic, ki jih celo postavlja v neenak položaj. Zakaj?

Ključna izziva sta dva: Prvi se nanaša na upravičene prejemnike sredstev skladov. ZKUASP namreč neprimerno in neustavno iz kroga prejemnikov **izloča imetnike pravic**, ki so pravne osebe. Po ZASP so namreč tudi pravne osebe lahko imetnice pravic (avtorske in sorodnih), kar še posebej velja npr. za filmske producente ter izdajatelje videogramov! Ti dve kategoriji namreč po sami zakonski domnevi postaneta imetnika pravic, saj jih nanje prenesajo soavtorji in izvajalci AV del. ZKUASP pa jim dostop do sredstev iz namenskih skladov onemogoča, ker med upravičene prejemnike uvršča le fizične osebe (s stalnim prebivališčem v Republiki Sloveniji), ki so hkrati še neuveljavljeni avtorji. Omejitev, ki je ni moč podkrepiti s sklicevanjem na člen 12(4) Direktive 2014/26/EU! Celó več, skladno s tem členom ni mogoče zaslediti utemeljitve za diskriminiranje imetnikov pravic na temelju pravno organizacijske oblike, saj morajo kolektivne organizacije »take storitve zagotavljati na podlagi poštenih meril, zlasti v zvezi z dostopom do in obsegom teh storitev«. Menimo torej, da so določila 33. člena ZKUASP v delu, ki se nanašajo na diskriminacijo upravičenih imetnikov pravic, celó v neposrednem nasprotju s členom 12(4) Direktive 2014/26/EU, kar pomeni, da

bi bilo smotno to **neusklajenost odpraviti** čimprej. Drugi izziv je razmislek o posodobitvi pravil v zvezi z višino AH, odvedenih v sklade.

Slovenija je glede na druge, primerljive države uzakonila precej nizko višino zbranih AH, ki se lahko namenijo v namenske sklade. Avstrija in Hrvaška recimo prag omejujeta na **30 % zbranih AH**, nekatere države pa ločujejo med zbranimi AH in zbranimi nadomestili (npr. za privatno in drugo lastno reproduciranje) ter dovoljujejo za odmero v namenske sklade celo do **50 % zbranih nadomestil**. Drugi odstavek 33. člena ZKUASP bi bilo torej smiselno posodobiti in umestiti v primerljiv mednarodni okvir oz. okolje, v katerem imetniki pravic delujejo. Pot je preprosta: nerazdeljivi AH naj se v to kvoto (oz. limit) ne štejejo, **prag** naj se dvigne na **30 %** lump sum ali pa loči na dva praga, posebej za zbrane avtorske honorarje in posebej za zbrana nadomestila.

IV. Za konec je potrebno znova izpostaviti, da ima Slovenija **odlično zakonodajo** na področju avtorske in sorodnih pravic. Ne glede na to pa ne smemo zamuditi nobene priložnosti, da jo **nadgradimo**, skladno z dobrimi praksami drugje, spremembami v okolju in razvojem domače prakse in dognanj. Spremembe? Spremembe!

Uroš Rožič, *vodja pravne službe AIPA*

ODLIČNA OSNOVA ZA NOVE DOSEŽKE

Kompleksen in zahteven proces implementacije zadnjih dveh direktiv Evropske unije je povzročil (praktično v vseh državah članicah) zamudo – v Sloveniji tudi zato, ker je bilo treba zakonodajo uskladiti z vmesnim razvojem avtorske in sorodnih pravic. Pravice, ki so jih AV ustvarjalci v ostalih članicah EU (ali drugod po svetu) že poznali od preloma tisočletja dalje, so namreč v Sloveniji postale realnost šele v letu 2022.

No, kljub 15-mesečni zamudi je bil končni rezultat vreden napora.

V celotnem procesu so tesno sodelovali imetniki pravic na AV področju, združeni v Zvezo društev slovenskih filmskih ustvarjalcev, AAS – Avtorska agencija za Slovenijo, IAP – Inštitut za avtorsko pravo, IJEK – Inštitut dr. Janeza Evangelista Kreka, družba Deloitte svetovanje, AIPA ter mednarodne krovne organizacije s področja avtorske in sorodnih pravic, v prvi vrsti CISAC – Mednarodna konfederacija kolektivnih organizacij, SAA – Zveza AV avtorjev, FERA – Zveza evropskih filmskih režiserjev, AEPO-ARTIS – Evropsko združenje organizacij za kolektivno upravljanje sorodnih pravic izvajalcev v glasbenem in AV sektorju, SCAPR – Zveza kolektivnih organizacij izvajalcev in AVACI – Mednarodna konfederacija kolektivnih organizacij, ki zastopajo in/ali upravljajo pravice scenaristov in režiserjev AV del.

K širšemu razumevanju pomena implementacije obeh direktiv je AIPA pomembno prispevala tudi s tematskimi številkami biltena *Megafon* in vrsto strokovnih srečanj, večkrat z mednarodno udeležbo.

V dejavni, vključujoči udeležbi so omenjenih akterji uspeli odločevalcem predstaviti jasne in dobro utemeljene predloge sprememb Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) ter Zakona o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic (ZKUASP), ki so bile skoraj v celoti sprejete. Seveda je še vedno potrebno kaj popraviti, uskladiti, a vzletišče je postavljeno dovolj vi-

soko, da bodo slovenski imetniki pravic lahko končno primerljivi s tujimi kolegi, torej do ponovnega (25-letnega) zaostanka, ki so ga spremembe obeh zakonov uspešno odpravile, ne bi smelo priti.

Med pomembnejšimi novostmi velja najprej omeniti pravice, ki sedaj pripadajo tudi filmskim producentom in igralcem, ne le soavtorjem. Ker imajo vse skupine AV ustvarjalcev pravico do nadomestila za kabelsko retransmisijo, se je znatno omejilo zakonsko domnevo prenosa vseh pravic na filmskega producenta, saj zanj ni več potrebe. Igralci so poleg tega izenačeni z glasbenimi izvajalci: priznane so jim pravice do nadomestila za celoten spekter pravic priobčitve javnosti, prav tako do radiodifuznega oddajanja, sekundarnega radiodifuznega oddajanja in vse bolj pomembne pravice dajanja na voljo javnosti.

V skladu z najboljšo mednarodno prakso je uveljavljanje omenjenih pravic prepuščeno obveznemu kolektivnemu upravljanju, kar »pod črto« pomeni nižje stroške tako za imetnike pravic kot tudi za uporabnike. In predvsem zato so uporabniki (kabelski operaterji) podprli razširitev obveznega kolektivnega upravljanja pravic na AV področju. Razumejo namreč, da skupaj z AIPA lahko pričakujejo transparentno in varno poslovanje ter strokovni nadzor države.

Na navedene spremembe zakonov se je AIPA takoj odzvala z več vlogami za nova dovoljenja za upravljanje pravic. Ko jih bo pridobila, pa se pravo delo šele začne: pogajanja z uporabniki, določanje tarif, uspešno zbiranje nadomestil, delitev.

AIPA je v imenu imetnikov pravic zato zelo ponosna na strokovni organ – Urad RS za intelektualno lastnino, ki je skupaj z Ministrstvom za gospodarstvo, turizem in šport prepoznal in podprl ustvarjalce ter njihov vstop v prihodnost upravljanja njihovih pravic.

Peter Kep, vodja strokovnih služb AIPA

