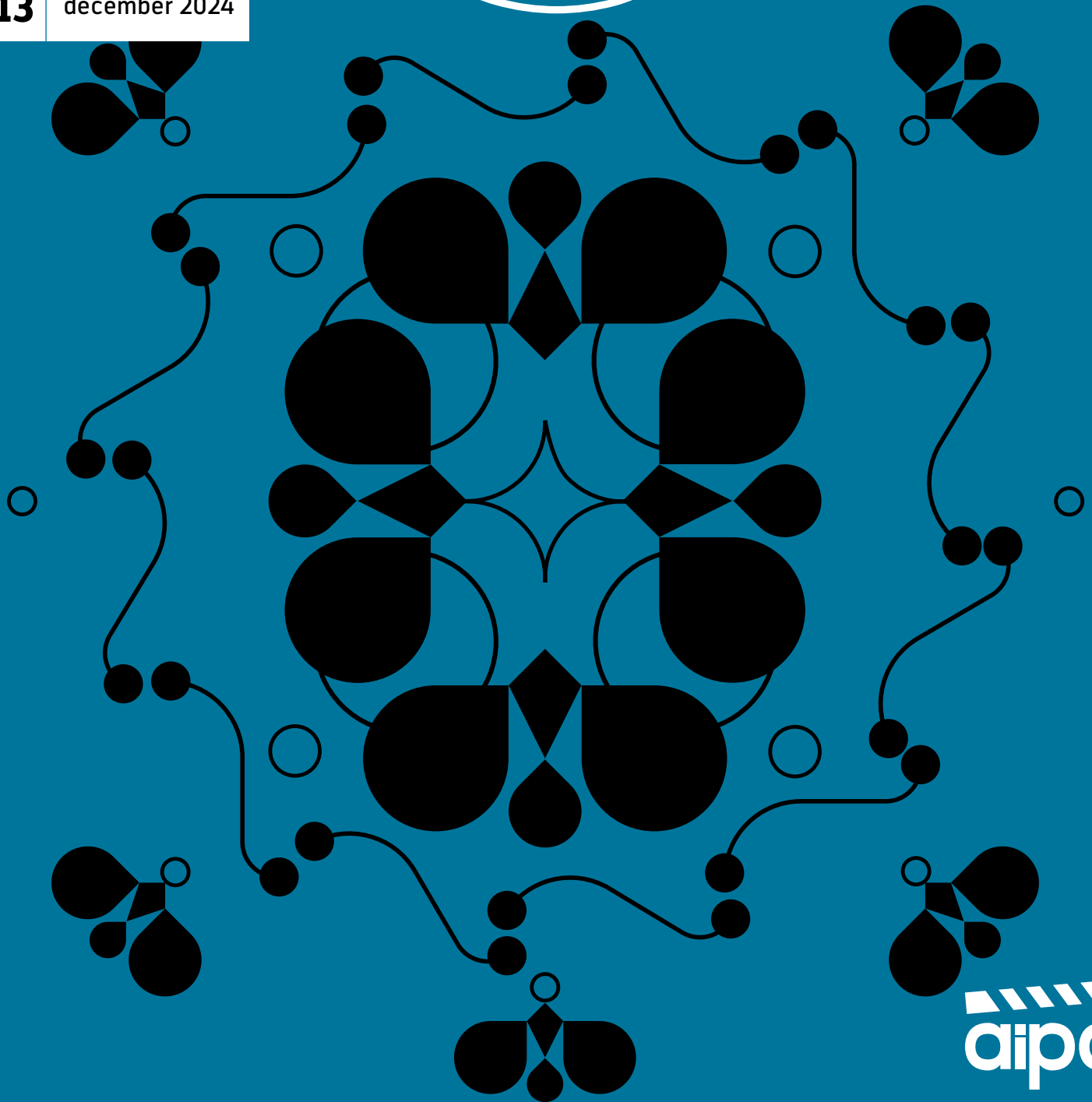


MEGAFON



13 december 2024





Izdajatelj: AIPA k. o.

Uredniški svet: Gregor Štibernik, Andreja Kralj, Inge Pangos

Naklada: 1.200 izvodov

Ljubljana, december 2024

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** O AVTORSKI PRAVICI IN AVTOMOBILU
- 8** (SO)DELUJEMO
- 14** IZSLEDKI ANKETE: Le tako naprej!
- 18–37** POGOVORI
- 18** Otroški in mladinski film
- 28** Serije
- 38** SAMOZAPOSLANI V KULTURI :
Obetajo se novosti
- 40** KOZERIJA: Gledati ali ne gledati?
To je tu vprašanje
- 42** UPORABA VAROVANIH AV DEL IN IZVEDB
V KINEMATOGRAFIH

15let aipa

Kolektivno upravljamo kar 21 pravic
(za 4 pa postopek še poteka)

Polnopravno sodelujemo v vseh pomembnih mednarodnih krovnih organizacijah: SAA, CISAC, SCAPR, AEPO-ARTIS in GAVA ter krepimo bilateralno omrežje (v 35 evropskih in 18 državah ostalega sveta)

Novelirana ZASP in ZKUASP – avtorska in sorodne pravice se v Sloveniji polno udeležajo
Oddamo vloge za pridobitev dovoljenj za kolektivno upravljanje vseh tistih pravic 3 kategorij imetnikov pravic, ki so jih prinesle spremembe zakonodaje

Za **omilitev posledic epidemije covid-19** so bila na podlagi 4 razpisov iz namenskih skladov vseh 3 kategorij imetnikov pravic izplačana sredstva za socialni namen

V PIRS vpisani kot prva kolektivna organizacija na podlagi določb ZKUASP

Zaženemo lastno strokovno službo za zbiranje in delitev nadomestil

Imetnice in imetnike AV pravic prvič pozovemo k prijavi njihovih del
Z Zdrženjem kablinskih operaterjev Slovenije sklenemo sporazum

2024

2023

Strategija razvoja AV industrije v Sloveniji do leta 2030

2022

2021

Prvič podelimo nagrade **zvezde Oriona** za presežke na slovenskem AV področju

2020

Društvo KOPRIVA, k. o. dobi dovoljenje, da po pooblastilu kolektivnih organizacij v imenu vseh imetnikov pravic zbira nadomestila za privatno in drugo lastno reproduciranje (privatno kopiranje)

2019

Študija državnih podpor ter ekonomskih in fiskalnih učinkov AVI v Sloveniji

2018

Odprta **Lokacija**, namenjena delovanju in izvajanju programov strokovnih združenj ZDSFU

2017

2016

Sprejet **Zakon o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic (ZKUASP)**.
Pridobimo certifikat sistema vodenja kakovosti ISO 9001:2015

2015

2014

2013

Izvedemo prvo delitev
Oblikujemo namenski sklad

2012

2011

Pridobimo dovoljenje za kolektivno upravljanje avtorske in sorodnih pravic

2010

2009

2008

2007

ČE ŽELIŠ ITI HITRO, POJDI SAM; ČE ŽELIŠ ITI DALEČ, POJDI SKUPAJ.

Ta afriški pregovor, četudi nemara že (pre)večkrat slišan, izjemno natančno zajame bistvo AIPA. Kot kolektivna organizacija, ki pod eno streho združuje producente, avtorje in igralce, smo v zadnjih 14 letih morda res dosegli cilje počasneje, kot smo si prvotno zamislili, a smo zato prišli daleč. Naša prizadevanja so omogočila pridobitev novih pravic za vse tri skupine imetnikov pravic, avdiovizualni sektor pa zdaj deluje v skladu z enim najnaprednejših zakonov o kolektivnem upravljanju na svetu.

Starejši kolega z juga, poln življenjskih modrosti, mi je nekoč dejal: »Niso pomembni le rezultati, temveč tudi trend.« Na AIPA se lahko pohvalimo z obojim: rezultati v letu 2024 bodo najboljši doslej, trend pa kaže, da se bo ta rast v prihodnjih letih še okrepila. Naša projekcija predvideva več kot podvojitvev prihodkov, kar je temelj za nadaljnji razvoj.

Do leta 2027 bomo delovanje AIPA še dodatno usmerili na ključna področja, kjer se avdiovizualne vsebine množično uporabljajo, a ker tarife še niso določene, uporabniki nadomestil še ne plačujejo:

Radiodifuzno oddajanje (broadcasting)

Če so avtorji literarnih del ter avtorji in izvajalci glasbenih del že desetletja ustrezno poplačani v primeru uporabe njihovih del na televiziji, zakaj (še vedno) niso tudi igralci, režiserji, scenaristi in ostali v primeru uporabe avdiovizualnih del? Sploh če pomislimo, kako velik pomen za televizijo imajo njihove stvaritve v primerjavi z glasbenimi ali literarnimi?

Priobčitev javnosti

Tisoče lokalov, hotelov in drugih objektov svojim gostom omogoča uživanje v avdiovizualnih vsebinah. Čeprav so tarife za glasbo in literaturo že vzpostavljene, nadomestila za avtorje, igralce, režiserje in producente v avdiovizualnem sektorju še niso urejena. V prihodnjem obdobju bomo intenzivno delovali na tem področju, saj je pravično, da tisti,

ki izkorišča avdiovizualna dela v svoji dejavnosti, za to plača ustrezno nadomestilo.

Kinematografi

Kljub spremembam v potrošnji avdiovizualnih vsebin so kinematografi preživeli obdobje pandemije in še vedno ostajajo pomembno prikazovalno središče. Naš cilj je zagotoviti, da tudi izvajalci in soavtorji prejmejo pravično nadomestilo, ki odraža pomen njihovega dela.

Digitalne platforme

Zaradi stalnega, vse hitrejšega razvoja spletnega pretakanja je pomembno, da AIPA doseže licenčne pogodbe z digitalnimi platformami, tako globalnimi kot lokalnimi, s čimer bomo zagotovili pravična nadomestila za digitalno distribucijo avdiovizualnih del.

Nova dovoljenja, ki so bila nedavno pridobljena, bodo ključni temelj za nadaljnjo rast AIPA. Vendar pa zgolj višanje zbranih nadomestil ne bo dovolj. Za doseg večjih izplačil domačim imetnikom pravic bomo morali vse razpoložljive sile umeriti v temeljit razmislek o kulturni in programski politiki domačih televizij in kinematografov. Namreč: brez bistvenega povečanja prisotnosti slovenskih avdiovizualnih del v njihovih programih bo tudi rast zbranih sredstev izgubila svoj pravi pomen.

Zgolj za ponazoritev – v drugi polovici lanskega leta na najbolj gledanih televizijah skorajda ni bilo ponovitve domačega filma, prav tako je zastopanost domačih del v »prime-time« bloku katastrofalna.

Seveda na prihodnost navkljub izzivom gledamo optimistično. Ker je scena vitalna, produktivna, sodelujoča .. In ker nas naša skoraj 15-letna zgodovina uči: skupaj dosežemo marsikaj!

Gregor Štibernik, direktor AIPA

O AVTORSKI PRAVICI IN AVTOMOBILU

Namesto uvoda

Dandanes se pogosto osredotočamo zlasti na nadomestila za uporabo avtorskih del in predmetov varstva, njihovo (kolektivno) upravljanje, sklepanje pogodb o uporabi del ter pogodbe med ustvarjalci in producenti/založniki/... Pri tem pa pogosto pozabljamo, kakšna je sploh narava avtorske in sorodnih pravic (v nadaljevanju skupno poimenovanje: avtorska pravica). Posledično se avtorska dela pogosto obravnavana skorajda že kot javne dobrine, se pravi brezplačno dostopna vsakomur, kar se žal vse pogosteje odraža tudi v zakonskih besedilih.

Na AV področju tako javnosti pogosto ne motijo piratske spletne strani, prav tako razumevajoče se obravnava spore z uporabniki (prireditve, kino, televizije, operaterji ...), v katerih želijo uporabniki **pravico ustvarjalcev do plačila** znižati na minimum ali pa jo celo zanikajo, četudi imajo avtorska dela zelo pomembno vlogo pri ustvarjanju njihovih prihodkov in dobička.

Avtorjem se prav tako vse pogosteje očita, da izrabljajo »monopol«, ki ga imajo nad svojo stvaritvijo: uporabo svojih del naj bi dovolili le tistim uporabnikom, ki plačajo »primerno nadomestilo«. Povsem (in namerno) se pozablja, da se v resnici zbirajo plačila, do katerih je avtor upravičen, vse prevečkrat mu onemogočajo celo osnovno preživetje (hrana, položnice ipd.). A pojdemo po vrsti.

Avtorska pravica in lastnina

Za začetek pojasnimo pogosto zapleteno razmerje med avtorsko pravico in lastnino: obe namreč varujeta neko premoženje oz. premoženjsko pravico, a na različnih področjih.

Avtorska pravica je posebna oblika intelektualne lastnine, ki ustvarjalcem (avtorjem) daje pravico nad njihovimi intelektualnimi deli, kot so glasba, literatura, film. Avtorji imajo izključno pravico, da nadzorujejo uporabo svojih del, vključno z reproduciranjem (tudi razmnoževanjem), distribucijo, priobčitvijo javnosti, prirejanjem in trženjem. Avtorska pravica ne ščiti fizičnega nosilca (npr. filmskega traku, kopije knjige ali CD-ja), se pravi t. i. fizične lastnine, temveč intelektualni izdelek, dostopen na tem nosilcu.

Avtorska pravica torej daje avtorju **pravico nad načinom uporabe** dela (vključno z njegovo tržno uporabo), medtem ko fizična lastnina daje lastniku **pravico nad fizičnim predmetom**, ki vsebuje varovano delo. Na primer, če nekdo kupi knjigo, je lastnik knjige (predmeta), vendar nima pravice, da knjigo kopira brez dovoljenja avtorja, ker te pravice ostajajo z avtorjem oz. imetnikom avtorske pravice.

To osnovno razlikovanje marsikateremu lastniku fizičnega nosilca, na katerem je avtorsko delo »fiksirano«, ni jasno in meni, da je poleg fizičnega nosilca tudi izključni lastnik avtorskega dela, ki je fiksirano na tak nosilec.¹

Do še več težav pa prihaja pri t. i. **netelesni uporabi avtorskih del**, ki ji strokovno pravimo priobčitev javnosti.² Če še nekako razumemo, da knjigo lahko preberemo, jo odložimo na knjižno polico, podarimo, tudi uničimo, ne smemo pa je npr. kopirati, se ta meja pri netelesni uporabi precej bolj zamegli.

Netelesna uporaba tipično pomeni, da se avtorsko delo, ki je fiksirano na nekem nosilcu, priobči javnosti s pomočjo tehničnih sredstev oz. naprav. Tako se npr. film, fiksiran na filmskem traku ali dandanes vse pogosteje na disku ali celo

¹ Pravno to rešuje pravica do pravičnega nadomestila za tonsko in vizualno snemanje in fotokopiranje iz 37. člena ZASP. Tako se v primerih »privatne ali druge lastne uporabe« nadomestilo avtorjem plačuje pavšalno, ob nakupu naprave za tonsko in vizualno snemanje (računalniki, diski, mobilni telefoni ...) ali fotokopirnega stroja oz. tudi od števila fotokopij, namenjenih za prodajo. Pavšalno nadomestilo plačujejo le uporabniki – fizične osebe, vsi, ki opravljajo gospodarsko dejavnost oz. so pravne osebe, pa morajo pridobiti dovoljenje za reproduciranje od avtorjev oz. imetnikov pravic oz. kolektivnih organizacij.

² Med materialne avtorske pravice poleg reproduciranja, distribuiranja in dajanja v najem spadajo tudi pravice priobčitev javnosti, ki zajemajo: javno izvajanje, javno prenašanje, javno predvajanje, javno prikazovanje, radiodifuzno oddajanje, radiodifuzno retransmisijo, sekundarno radiodifuzno oddajanje ter dajanje na voljo javnosti. Prim. 22.–32.a člen ZASP.



v oblaku, javno priobči (praviloma večjemu delu javnosti) s pomočjo projektorja v kinu, se projicira na TV zaslon ali pa se odloži na platformo, do katere nato dostopa javnost. Pri tem pa končni uporabnik (gledalec, uporabnik spletne platforme) praviloma niti ne ve, ali se neko delo priobčuje javnosti z ali brez dovoljenja avtorja, ga pa zakon sili, da verjame, da je priobčitev zakonita.

Piratstvo

Nespoštovanje avtorske pravice je toliko bolj problematično v sodobni družbi, kjer digitalna orodja omogočajo lahek dostop in deljenje vsebin. Najpogostejše kršitve so povezane z nezakonito uporabo, kopiranjem ali distribucijo avtorskih del brez dovoljenja avtorjev, kar (v teoriji) lahko privede do tožb in glob, v hujših primerih celo do kazenskih postopkov.

Digitalno piratstvo je ena najpogostejših oblik kršitve avtorske pravice, saj vključuje nelegalno, tj. **brez dovoljena imetnika avtorske pravice**, kopiranje, distribucijo ali priobčitev javnosti zaščitene vsebin, kot so filmi, glasba in programska oprema – kljub izboljšanim zakonodajnim okvirom je v letu 2022 število dostopov do piratskih vsebin **naraslo za več kot 15 %**. Poleg ogromne gospodarske (manjša prodaja, manj delovnih mest, manj pobranih davkov) povzroča tudi kulturno-umetniško škodo, saj dokaz-

ljivo uničuje možnosti ustvarjalnega razvoja oz. ga okrni. **Ozaveščanje in ponudba dostopnih legalnih vsebin** sta ključna za zmanjšanje piratstva.

Odnos končnih uporabnikov (potrošnikov) do avtorske pravice (čeprav se nekateri zavedajo, da je bistvena za zaščito intelektualnega dela) in piratstva je večplasten.³ In tudi razlogi zanj: veliko (končnih) uporabnikov meni, da so cene za zakonit dostop do zaščitene vsebine preprosto nedostopne. Za preprečevanje nedovoljene uporabe avtorskih del torej potrebujemo vsaj dva ukrepa: (1) izobraževanje in osveščanje (končnih) uporabnikov ter (2) preprečevanje in kaznovanje. Slovenska zakonodaja precej dobro opredeljuje kaznovalno politiko, ki se razteza od prekrškov po ZASP in ZKUASP do kaznivih dejanj v KZ-1, poznamo pa tudi druge ukrepe, kot je npr. blokiranje piratskih spletnih strani – kar pa je žal relativno neuspešno početje, saj ponudniki »piratiziranih« vsebin precej enostavno menjajo domene in praktično neokrnjeno poslujejo naprej, torej jih je potrebno vsakič znova najti, identificirati in zanje sprožiti sodno odrejanje blokad.⁴

Glede preventivnih ukrepov v naši zakonodaji naletimo na nekaj nenavadnih določb oz. umanjkanj določb, ki bi podprle izobraževanje in osveščanje. Med naloge kolektivnih organizacij nedvomno spada tudi nadzor nad uporabo del, a **ZKUASP kolektivnim organizacijam ne omogoča podpiranja ukrepov proti piratstvu**: v njegovem 32.

³ Pojav je vse bolj politično obarvan, saj s programom, pa tudi z imenom, nekatere politične stranke bodisi zagovarjajo/opravičujejo piratstvo bodisi si prizadevajo za širok dostop do zaščitene vsebin oz. jih želijo prenesti v »javno domeno«, še zlasti v digitalnem okolju, v katerem naj bi imeli do avtorsko zaščitene del prost dostop.

⁴ Posebej je potrebno izpostaviti, da naša zakonodaja sankcionira zgolj kršitve, povezane z izključnimi pravicami, ni pa zaslediti nikakršnega kazenskega določila o kršitvi poplačilnih pravic.

členu namreč ni moč zaslediti določila, ali se lahko med stroške poslovanja kolektivne organizacije uvrsti tudi porabo sredstev za »protipiratsko« izobraževanje in osveščanje. Prav tako tovrstnih aktivnosti ni mogoče pokriti iz namenskih skladov imetnikov pravic. Republika Hrvaška je v novem zakonu (2022) izrecno določila, da sme kolektivna organizacija poleg stroškov poslovanja v breme delilne mase ustvariti za do 3 % stroškov, povezanih z ukrepi, usmerjenimi proti piratstvu in ponarejanju, ter drugimi, usmerjenimi v dvig ravni zavedanja o vrednosti avtorskih in sorodnih pravic.⁵ Sosedje, po katerih se tako neradi zgledujemo, so nam tu lahko za vzor: razumejo, da **ni mogoče dvigniti splošne osveščenosti brez aktivnega delovanja kolektivnih organizacij**. Naš zakonodajalec je določil obvezno kolektivno upravljanje za pomemben del avtorskih pravic (še zlasti v primeru netelesne uporabe del), a ukrepe za preprečevanje piratstva prepustil zgolj avtorjem in imetnikom pravic.

Začasne tarife za uporabo del kot del problema

V Sloveniji pa se ne zatika le pri preprečevanju »nedovoljene uporabe zaščitene vsebin«,⁶ temveč tudi pri določanju cene za uporabo zaščitene vsebin, ki se kolektivno upravljajo, oz. pri »določanju (začasne) tarife ter sklepanju skupnih sporazumov med uporabniki in kolektivnimi organizacijami«.⁷

Po ZKUASP mora kolektivna organizacija v primeru, ko tarife za posamezno vrsto uporabe v Sloveniji **še niso bile določene**, hkrati s povabilom na pogajanja objaviti tudi začasno tarifo,⁸ pri določanju le-te pa slediti receptu:⁹

(1) izbrati tarife desetih držav članic EU in izločiti tri najvišje,

(2) od preostalih sedmih držav članic EU določiti povprečje tarif,

(3) kot korekcijski faktor določenega povprečja tarif upoštevati obseg repertoarja ter razmerje med povprečjem BDP na prebivalca v enoti kupne moči v tej sedmerici in taistim BDP-jem, ustvarjenim v Sloveniji – oboje glede na koledarsko leto pred določitvijo začasne tarife.

Ta določba je izredno problematična, saj se nanaša praktično na **vse nove pravice iz novele ZASP 2022**. Prvič, kolektivna organizacija mora zbrati 10 tarif oz. počakati tako dolgo, da bodo tarife določene v vsaj 10 državah članicah EU. Drugič, ko bo uspela zbrati takšno število primerljivih tarif,¹⁰ bo sistemsko prisiljena v podpovprečno določanje (začnih) tarif – najprej bo morala izločiti tri za imetnike pravic najugodnejše, potem pa določiti povprečje ostalih sedmih držav. Tretjič, dejstvo je, da sploh ni nujno, da deset tarif v EU obstaja. Države članice so namreč imele **svobodno izbiro**, kako v svoj pravni red prenesti Direktivo o enotnem digitalnem trgu, torej tudi njen 18. člen, ki določa pravico do primernega in sorazmernega plačila.¹¹ Slovenija se je odločila, da bo avtorjem, izvajalcem in filmskim producentom priznala t. i. zakonske pravice do primernega plačila (**poplačilne pravice**), na podlagi katerih so preko kolektivnih

5 Prim. tretji odstavek 245. člena Zakona o avtorskom pravu i srodnim pravima Republike Hrvatske.

6 Ta pojem, ki ga je oblikovala naša zakonodaja, v svojem bistvu (če ga prevedemo v izraze stvarnega prava – lastninske pravice) predstavlja odtujitev oz. krajo.

7 Tudi ta pojem citiramo, kot je opredeljen v ZKUASP. Skupni sporazum se sklene z reprezentativnimi združenji uporabnikov, torej praviloma subjekti, ki javno priobčujejo avtorska dela javnosti oz. končnim uporabnikom.

8 Prim. šesti odst. 45. člena ZKUASP.

9 Prim. četrti odst. 45. člena ZKUASP.

10 Zakon določa trojno primerljivost: za istovrstne avtorske pravice, istovrstna avtorska dela in njihove istovrstne načine uporabe.

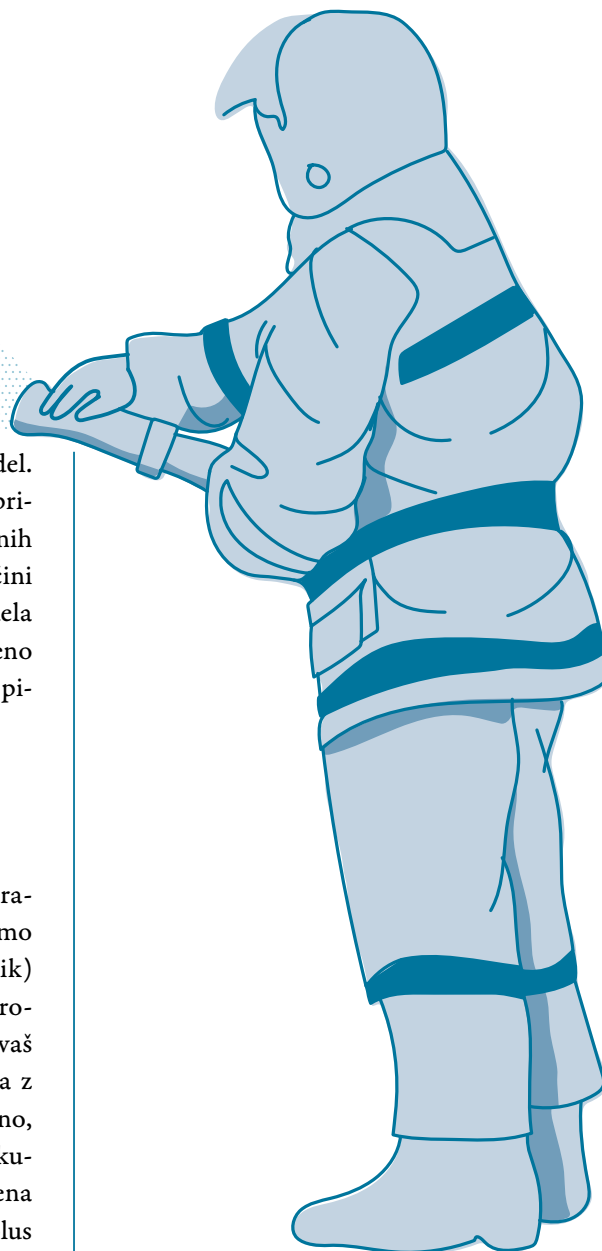
11 Direktiva (EU) 2019/790 Evropskega parlamenta in Sveta z dne 17. aprila 2019 o avtorski in sorodnih pravicah na enotnem digitalnem trgu (DSM direktiva) v 18. členu določa, da morajo avtorji in izvajalci prejeti ustrezno in sorazmerno nadomestilo, ko odstopijo svoje pravice na podlagi licenčnih pogodb ali pogodb o prenosu avtorskih pravic. Torej morajo biti plačani na način, ki je pravičen in sorazmeren z dejansko uporabo njihovih del. Namen tega člena je (1) izboljšati položaj ustvarjalcev, ki pogosto nimajo dovolj pogajalske moči v primerjavi z večjimi subjekti, kot so založniki ali producenti, (2), kot del širšega sklopa ukrepov izboljšati položaj ustvarjalcev in izvajalcev v digitalnem okolju, kjer so pogosto v neenakopravnem položaju glede na velike platforme in druge gospodarske subjekte.

organizacij upravičeni do plačila po dejanski uporabi del. Določila ZKUASP¹² o začasni tarifi so zastarela in neprimerna: vse bolj se namreč kaže, da izvedba poplačilnih pravic sploh ne bo mogoča, saj se (začasne) tarife v večini primerov ne bo dalo določiti,¹³ torej se bodo avtorska dela še naprej uporabljala, ne da bi bilo avtorjem zagotovljeno plačilo, kar je, če pogledamo z drugimi očmi, zelo blizu piratstvu.

Namesto sklepa

Kako torej razumeti avtorsko pravico? Pomagajmo si z rahlo banalizacijo in namesto »avtorsko delo« uporabimo »avtomobil«. Predstavljajte si, da neka oseba (uporabnik) vaš avto uporablja, ne da bi ji to dovolili. Najbrž bi bili proti ... In še naprej, predstavljajte si, da se taista oseba, ki vaš jekleni konjiček redno koristi, na vse pretege trudi, da z vami ne bi sklenila dogovora o ceni uporabe – nasprotno, medtem ko bo še naprej uporabljala vaše vozilo, pričakuje, da se ji **predlaga** (!) cena, dobljena po formuli: cena uporabe v desetih državah EU minus tri najvišje cene plus povprečje ostalih sedmih cen plus »normalizacija« dobljenega povprečja s povprečjem razlik v bruto domačem proizvodu. In če vam ne uspe zbrati primerljivih podatkov, vam preostane zgolj, da uporabnika **prosite** (!) za plačilo, pri čemer se boste morali zadovoljiti praktično s kakršnokoli ceno, ki jo bo ponudil. Bi se vam to zdelo prav? Bi še razmišljali o primernem vzdrževanju avtomobila in načrtovali nakup novega?

In če se vrnemo nazaj na avtorsko delo: Mar dane razmere ne dišijo po piratstvu? Kako mislite, da takšni načini uporabe avtorskih del vplivajo na ustvarjalce, ki s prenosom avtorske pravice ne morejo zaslužiti **niti minimalne plače**



ter se jim na vse (sistemske in individualne) načine dopoveduje, naj dovolijo prosto (brezplačno) uporabo svojih del? In še huje: Kako menite, da se počutijo avtorji, ko jim celo v primerih najbolj temeljnih načinov uporabe AV del (npr. v kinih) oporekajo upravičenost do plačila? Recimo bobu bob: Piratstvo je v bistvu kraja. Posledično je tudi (posredno in neposredno) onemogočanje ukrepov za primerna plačila in proti piratstvu kraja, mar ne? | Uroš Rožič, AIPA

¹² Prim. četrty in šesti odst. 45. člena ZKUASP.

¹³ Edina hitra in učinkovita pot iz zagate so osveščeni uporabniki varovanih del, ki vedo, da je potrebno zagotoviti plačila imetnikom pravic, in so pripravljeni prostovoljno skleniti skupne sporazume s kolektivnimi organizacijami.

(SO) DELUJEMO

GENERALNA SKUPŠČINA CEPI



Konec novembra je društvo Filmskih producentk in producentov Slovenije (FPS) ob podpori AIPA gostilo najvidnejše predstavnike Evropskega združenja AV produkcije (CEPI), katerega temeljno poslanstvo je skrb za interese neodvisnih producentov, osrednjih akterjev v izzivov polnem AV sektorju. Prav zato se CEPI prednostno osredotoča predvsem na spremljanje razvoja skupne evropske avtorskopravne zakonodaje in njene implementacije v državah članicah; stalen konstruktiven dialog z institucijami EU; sooblikovanje razvoja programov Ustvarjalna Evropa – MEDIA in Eurimages.

Da ne bo preveč teorije, omenimo zgolj par najbolj svežih konkretnih primerov:

Skupno pismo mednarodnih krovnih organizacij, v katerem se Evropsko komisijo poziva k smiselnemu izvajanju Akta o umetni inteligenci (UI), tako da bo ustvarjalcem in imetnikom pravic omogočil uveljavljanje njihovih pravic tudi v primeru generativnih UI modelov. Odziv na posvet Evropske komisije o programu Ustvarjalna Evropa, v katerem CEPI opozori, da mora program nadaljevati svoje poslanstvo učinkovite podpore kulturnemu in ustvarjalnemu sektorju ter spodbujati njegovo raznolikost, v ta namen pa predvsem zagotoviti, da so manjše države članice in njihovi ustvarjalni glasovi dobro zastopani. Organizacija diskusij na temo vse večje delovne in finančne obremenjenosti neodvisnih producentov, tudi zaradi uvajanja sicer dobrodošlih praks, ki pa zahtevajo nove vloge v produkcijski ekipi, kot so zeleni svetovalci, svetovalci za intimne prizore itd. Člana CEPI sta obe slovenski producerski stanovski društvi, DAVP in FPS. | Boštjan Ikovic, član FPS in upravnega odbora CEPI

»Generalna skupščina CEPI v Ljubljani nam je dala možnost, da utrdimo (mednarodno) prepoznavnost slovenskih neodvisnih producentov in podpremo njihova koprodukcijska prizadevanja – tudi z mrežnim dogodkom, kjer so izmenjali izkušnje, morda navezali še tesnejše sodelovanje s kolegi, člani CEPI.

Prav tako je bilo pomembno, da smo si znotraj skupnosti izmenjali izkušnje in informacije, povezane s trendi tako na EU kot na nacionalni ravni. In ne nazadnje, veseli me, da smo znova potrdili svojo zavezanost pravkar sprejetemu dokumentu Vizija za 2030.«

Susana Gato, predsednica CEPI

Vizija za 2030 je ambiciozen načrt, sprejet oktobra 2024, v katerem CEPI s konkretnimi dejstvi in predlogi poziva regulatorje, oblikovalce politik in deležnike k izgradnji odporne in konkurenčne evropske AV industrije, znotraj katere bo tudi neodvisnim producentom omogočeno nadaljnje vlaganje v izvirne, raznolike in inovativne projekte. Razcvet digitalnih platform in še vedno rastoče povpraševanje po AV vsebinah namreč potrjujeta ustvarjalno moč sektorja, a hkrati v temelju spreminjata delovanje evropske neodvisne produkcije, zato so ogrožena tako njena raznolikost in bogastvo kot njen gospodarski razvoj.

Med prednostnimi nalogami izpostavlja

- (1) Izenačevanje pogojev: spodbuditi raznolikost AV trga; prevladujoče akterje v celotni produkcijski verigi bolj zamejiti s predpisi; neodvisnim producentom omogočiti pošten dostop do AV trga.
- (2) Ohranjanje kulturne suverenosti Evrope: krepiti vlogo neodvisnih producentov kot zagovornikov evropske raznolikosti; zagotoviti, da intelektualna lastnina ostane na evropskem ozemlju.
- (3) Ohranjanje osrednje vloge neodvisnih producentov: spodbuditi podporni okvir za socialni, tehnični in trajnostni napredek v AV industriji, vključno s sprejetjem in regulacijo UI in zelenih praks produkcije.

Celoten dokument: cepi-producers.eu/cepi-vision-paper
Projekti EU: cepi-producers.eu/eu-funded-projects

LETNO SREČANJE EuroFIA

Junija smo v Ljubljani gostili Evropsko skupino Mednarodne zveze igralcev (EuroFIA) – njeni slovenski člani: Društvo slovenskih avdiovizualnih igralcev (DSI), Združenje dramskih umetnikov Slovenije in sindikat SVIZ so organizirali redno letno srečanje EuroFIA; AIPA in AEPO-ARTIST pa letni pogovor EuroFIA in evropskih AV kolektivnih organizacij.

Prvi dan je bil namenjen panelnim razpravam, ki so se dotikale prednostnih nalog EuroFIA in kolektivnih organizacij. Uvodoma so bile predstavljene izkušnje Slovenije, Španije, Poljske in Belgije pri **prenosu Direktive o enotnem digitalnem trgu**¹: iz njih je bilo jasno razbrati, da izvajalci niso v vseh državah deležnih enakih pravic, kar pomeni, da ostaja

¹ Direktiva (EU) 2019/790 Evropskega parlamenta in Sveta z dne 17. aprila 2019 o avtorski in sorodnih pravicah na enotnem digitalnem trgu.



problematika aktualna in pomembna. Osrednja tema srečanja je bila seveda **generativna umetna inteligenca (UI)**, predvsem njen vpliv na izvajalce. Prvi panel se je osredotočil na možnosti kolektivnih pogajanj za določitev pogojev uporabe UI v AV industriji, ki temeljijo na načelu informiranega soglasja. Dotaknil se je tudi nekaterih nastajajočih zakonodajnih ukrepov glede *globokih ponaredkov* (deepfakes), ki so za izvajalce še posebej pereč problem. Drugi panel se je posvetil predvsem vprašanju, ki jih poraja EU akt o UI, s tem ko dopušča uporabo generativne UI v besedilnem in podatkovnega rudarjenju.

Drugi in tretji dan sta potekala v znamenju rednega letnega srečanja EuroFIA – po pozdravnih besedah gostiteljev sta dobrodoščilo izrekli tudi predsednica FIA Gabrielle Carteris in svetovalka slovenske ministrice za kulturo Kim Komljanec. Na delavnicah se je obravnavalo tri vroče teme: **koordinacijo intimnih prizorov v filmih²**, **kolektivno pogajanje za samozaposlene**, s poudarkom na izkušnjah sindikatov, ter **položaj umetnikov**, s posebnim ozirom na postkovidne ukrepe, sprejete za izboljšanje njihovih življenjskih in delovnih pogojev v Španiji, Belgiji in na Irskem. | Maja Sever, podpredsednica DSI

² O tej temi je spregovorila tudi predsednica DSI Mojca Fatur v intervjuju *D kot drznost, S kot Sodelovanje in I kot izobraževanje*, gl. aipa.si/novice/2024/avgust.

FIA združuje izvajalske sindikate, cehe in profesionalna društva z vsega sveta. Zavzema se za izboljšanje delovnih pogojev, ekonomskih in socialnih pravic izvajalcev ter za vrednote kulturnega in ustvarjalnega sektorja, v katerem delujejo. Več informacij: fia-actors.com

EuroFIA združuje člane iz približno 30 evropskih držav, med njimi 25 držav članic EU. EuroFIA temelji na projektne delu, vezanem na skupne prednostne naloge, v živo se sestaja dvakrat letno, sodeluje pa tudi v evropskem socialnem dialogu za avdiovizualni sektor in sektor uprizoritvenih umetnosti. Podrobni projekti oz. orodja za različna opolnomočenja: fia-actors.com/region/eurofia

PAMELA GREENWALT: STAVKA IGRALCEV JE ZAGNALA NOVO GENERACIJO PRODUKCIJSKIH POGODB

Ljubljanskega srečanja EuroFIA se je udeležila tudi Pamela Greenwalt, vodja komunikacij in marketinga SAG-AFTRA, ameriškega sindikata, ustanovljenega 2012 z združitvijo Društva filmskih igralcev in Ameriške federacije televizijskih in radijskih ustvarjalcev. SAG-AFTRA je odigral pomembno vlogo v odmevni in uspešni »dvojni« stavki scenaristov in igralcev, Greenwalt pa je vodila stavkovno kampanjo, od logistike, organizacije stavkovnih zborov do odnosov z mediji in izdelave promocijskega materiala.

Kaj je po vašem mnenju najpomembnejši dosežek lanske stavke?

Zagotovo 14,5-odstotno zvišanje plač v triletnem obdobju. Gre namreč tako za zapolnitev 13-odstotne vrzeli, ki je nastala zaradi inflacije in za kar so se naši člani zavzemali, kot za realno »povišico«.

Druge zahteve so se nanašale na višino prispevkov za zdravstveno in pokojninsko zavarovanje, ki ga, kot veste, v ZDA izvajajo izključno zasebne zavarovalnice, predvsem s prispevki delodajalcev. Zato smo si v pogajanjih z delodajalci kot vedno prizadevali dodatno okrepiti za nas zelo pomembna zdravstveno zavarovanje in pokojninski načrt ter ugodnosti, ki ju prinašata. Dosegli smo nekaj dobrodošlih, pa tudi potrebnih dvigov.

Prav tako se je zvišala prispevna stopnja?

V ZDA delodajalci plačujejo prispevke v načrte, ki sodijo v zvezno regulirane sklade. Prvič po več kot 40 letih smo povišali zgornjo mejo dohodka, ki se upošteva pri prispevkih za pokojninske načrte in zdravstvena zavarovanja. Dvigi bodo v treh letih za igralce, kot določa nova kolektivna pogodba s producenti, po ocenah prinesli približno 300 milijonov dolarjev dodatnih sredstev za zdravstvena zavarovanja. To je velika pridobitev zlasti za številne naše člane, ki jim zdravstveno varstvo zagotavlja sindikat.

Del dogovora so tudi dodatna izplačila pretočnih platform in omejitev rabe umetne inteligence?

Res je. Pogajanja smo začeli z zavedanjem, da se je poslovanje v AV industriji močno spremenilo. Nastal je nov poslovni model: ogledi na pretočnih platformah so v stalnem porastu, na tradicionalni linearni televiziji pa vztrajno upa-

dajo. Nova pogodba določa dodatna izplačila za nastopajoče v visokoproračunskih serijah in filmih, ki dosežejo visoko gledanost, ter uvaja sklad za filme, ustvarjene za predvajanje na pretočnih platformah – iz njega se dodatno plača najbolj izpostavljene nastopajoče, sindikat pa lahko v dogovoru z delodajalci določi tudi nagrajevanje ostalih nastopajočih.

Pomembne so tudi določbe v zvezi z umetno inteligenco, saj smo dosegli, kar smo potrebovali. Na pogajanja smo odšli trdno prepričani, da se moramo dogovoriti za nadomestilo, soglasje in nadzor nad umetno inteligenco. In dejansko nam je uspelo: za snemanje in uporabo digitalnih replik igralcev in umetne inteligence v filmih, v katerih nastopajo naši člani, je obvezno eksplicitno soglasje; za dela z uporabo umetne inteligence in digitalnih replik smo dosegli pravila delitve nadomestil; nad svojimi digitalnimi replikami imajo naši člani nadzor, tako da sami določijo, kako oz. ali sploh dovolijo njihovo ponovno uporabo. To je bila velika tema stavke in – velika zmaga.

Najbrž pa ste uresničili še marsikatero medijsko manj izpostavljeno zahtevo ...

Poleg teh velikih tem smo imeli na desetine manjših, glede enakosti in vključenosti, raznolikosti pri zaposlovanju, postopka kastinga in posnetkov, ki jih igralci sami posnamejo za kasting. Marsikaj je bilo za igralce problematično že leta, če ne celo desetletja. To so bila izjemna pogajanja, katerih rezultat je pogodba nove generacije. Žalostno je, da je bilo za njeno sklenitev treba prekiniti delo, toda včasih pač je tako.

Zakaj so problematični posnetki, ki jih igralci sami posnamejo?

Igralci svoje najboljše delo opravljajo za ljudi, kajne? Za občinstvo, včasih za veliko občinstvo, včasih pa samo za vodjo kastinga ali režiserja in producenta, ki sta v sobi.

Med pandemijo je bil prehod na virtualno avdicijo ali samostojno snemanje neka začasna rešitev, po kateri se je uveljavilo snemanje zgolj z asistentom, ki posnetek pokaže režiserju. Kasting v živo, ko te režiser vidi in oceni v živo, je praktično izginil. Toda posnetki, ki jih snemajo igralci, so naloga kastinga, producenti pa so jo prenesli na igralce. Nekateri igralci iz različnih vzrokov sploh niso imeli pravih pogojev za takšno snemanje ... In v zahtevah se je znalo tudi pretiravati –

nekega igralca so recimo prosili, naj se posname med vožnjo v avtomobilu. Se pravi, naj naredi nekaj, kar je v nasprotju z zakonom, predvsem pa je nevarno.

Zdaj smo glede kastinga uvedli nekaj standardnih osnovnih zaščitnih ukrepov, ki omejujejo tako tvegana dejanja kot tudi število strani. Jasno je, da igralcem ne moreš poslati 50-stranskega teksta in zahtevati, naj se ga čez noč naučijo na pamet. Ne moreš zahtevati, da si zapomnijo karkoli, ampak jim moraš omogočiti, da imajo tekst v rokah.

Kakšen je bil odziv članov?

Naši člani so bili presrečni. Če mora igralec postati še scenograf, oblikovalec svetlobe ali snemalec, samo da ustvari posnetek, se bo težko osredotočil na svoj nastop, zaradi katerega sploh sodeluje na kastingu.

Pogodba omenja tudi koordinatorje intimnih prizorov.

V uprizoritvenih umetnostih so koordinatorji že delovali, na AV področju pa precej manj in na problematiko smo bili kar nekaj let precej osredotočeni. Zadnjo spodbudo nam je dalo gibanje *Jaz tudi*, ko so predvsem ženske, pa tudi moški javno spregovorili o stvareh, ki jim na snemanjih niso ustrezale. Ena od teh je bil način snemanja in vodenja prizorov z goloto in seksom. Oblikovali smo delovno skupino in v sodelovanju s koordinatorji intimnih prizorov pred nekaj leti pripravili standarde in prakse ter register in akreditacijo programov usposabljanja. Menim, da se bo praksa koordinatorjev razširila po vsem svetu, saj je njihovo delo nepogrešljivo.

S pogodbo nam je uspelo določiti, da si bodo delodajalci po svojih najboljših močeh prizadevali zagotoviti vodenje in prisotnost koordinatorja intimnosti na vseh snemanjih golote in spolnih prizorov. K razvoju programa koordinatorjev intimnosti je z nasveti in izkušnjami ključno doprinesla Alicia Rodis, ki smo jo v tej vlogi spoznali v HBO seriji *The Deuce* (Zgodbe Times Squara, 2017–19).

Kaj je bilo odločilno, da ste dosegli stavkovni dogovor in novembra prekinili stavko?

O producerskem vidiku ne morem govoriti, vem pa, da solidarnost naših članov ni nikoli popustila. Javnomnenjske raziskave so med stavko pokazale skoraj 70-odstotno podporo

našim članom. Nekatere analize so ocenile, da studii nespametno izgubljajo denar, da sami sebi škodujejo in da se morajo vrniti za pogajalsko mizo.

V igri je bilo več dejavnikov, vsekakor pa je bilo pomembno javno mnenje. Večina je želela, da se vrnejo k pogajanju in dosežejo dogovor. Stavka je trajala štiri mesece in obe strani sta bili pripravljene na dogovor. Vsi si želimo delati, tako producenti kot igralci. To je bistvo.

Kako pa da močnejše podpore javnosti niso uspeli pridobiti finančno močnejši producenti?

V zadnjem desetletju ali dveh se v Združenih državah spreminja odnos do sindikatov – ljudje se zdaj znova zavedajo njihove izjemno pomembne vloge; mdr. so ustvarili srednji razred in vzpostavili plačni standard, ki je ljudem pomagal pri nakupu stanovanj in šolanju otrok.

Izjemno podporo so nam nudili tudi naši stanovski zavezniki, predvsem združenji scenaristov in režiserjev, prav tako IATSE, mednarodna zveza odrskih delavcev, tehničnih poklicev v filmu in sorodnih obrteh, in AFM, sindikat glasbenikov. Zagotovo je bila pomembna tudi solidarnost: naši člani so se že od prvega dne scenaristične stavke udeleževali njihovih shodov, in ko smo še mi napovedali stavko, so bili ti shodi skupni, res množični. SAG-AFTRA ima 160.000 članov in skoraj 80.000 se jih je vsaj enkrat, če ne večkrat, udeležilo shodov. Pripravljene so se bili izpostaviti. | Urban Tarman



Gregor Štibernik, Peter Kep, Uroš Rožič (AIPA) ter Gabrielle Carteris in Pamela Greenwalt (SAG-AFTRA)

MODERNIZACIJA KULTURNEGA SEKTORJA

O *Strategiji razvoja AV industrije v Sloveniji do leta 2030* smo javnosti, predvsem pa odločevalcem povedali praktično vse – in vsi zainteresirani jo lahko kadarkoli preberejo na zdsfu.si/strategija-2030. V kopici predlogov resornega ministrstva, kako priti do že več desetletij pričakovanih sprememb na področju nacionalne kulture, sicer za »naš« sektor ni zaznati konkretnih premikov, se nas pa dotikata – kot skupnost – predlog novega Zakona o medijih (ZMed-1) ter – kot posameznike – predlog Zakona o spremembah in dopolnitvah Zakona o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK-1).¹

ZMed-1

V želji, da se tudi predlagani zakon udejanji kot sodoben mednarodno primerljiv pravni akt, smo sodelovali v javni razpravi. Med jasno izraženimi pobudami za izboljšave omenimo le najpomembnejše:

- Kvote za AV dela neodvisnih producentov so nerazumno nizke tako za javno RTV SLO kot tudi za zasebne izdajatelje, kar ne prispeva k pluralnosti, niti ne spodbuja trajnostnega in lokalnega razvoja AV sektorja.
- Skrb za slovenski jezik v AV delih je povsem spregledana.
- Potreba po obvezni sinhronizaciji vsebin, namenjenih otrokom do 12. leta, sploh ni izražena.
- Terminologija za »slovenska avdiovizualna dela« ne sledi smernicam in ne upošteva medna-

rodnih sodelovanj več držav, kot je to primer pri filmski koprodukciji.

- Financiranje AV del je obravnavano skromno, nezadostno, morda bi ga bilo bolje nasloviti v novelaciji Zakona o avdiovizualnih medijskih storitvah (ZAvMS).

ZUJIK-1

Temeljni pravni akt, na katerem sloni celoten sistem normativne ureditve naše nacionalne kulture, je bil prvič sprejet leta 2002. Najnovejša, sicer pa deseta novela ZUJIK-1 prinaša toliko novosti na tako zastarelo osnovo, da je bilo v javni razpravi marsikdaj slišati mnenje, da bi ga bilo treba spisati na novo.

Spremembe uvaja v šestih ključnih sklopih: upravljanje in financiranje javnih zavodov, vključno z boljšimi pogoji dela, javna kulturna infrastruktura in javni investicijski projekti, boljši delovni pogoji za samostojne delavce v kulturi, boljši pogoji za delovanje nevladnih organizacij v kulturi, spremenjen konceptualni okvir javnega interesa za kulturo ter transparenta, dialoška in merljiva kulturna politika. Med drugim natančneje opredeljuje tudi nacionalni program za kulturo in vlogo nacionalnega sveta za kulturo kot najvišjega neodvisnega telesa v kulturi.

Ker so za večino članic in članov AIPA zagotovo najbolj zanimive novosti, vezane na samozaposlene, vabimo k branju prispevka Urše Menart, str. 38. | ZDSFU

¹ Vsebina obeh predlogov, ki sta bila v javni obravnavi, je dostopna na Portalu GOV.SI; ZMed-1 = e-uprava.gov.si/si/drzava-in-druzba/e-demokracija/predlogi-predpisov/predlog-predpisa.html?id=16268, ZUJIK-1 = e-uprava.gov.si/si/drzava-in-druzba/e-demokracija/predlogi-predpisov/predlog-predpisa.html?id=17177; glede na dolge e-naslove se spleta v iskalnik vtiskati kar ime zakona.

IZSLEDKI ANKETE: Le tako naprej!

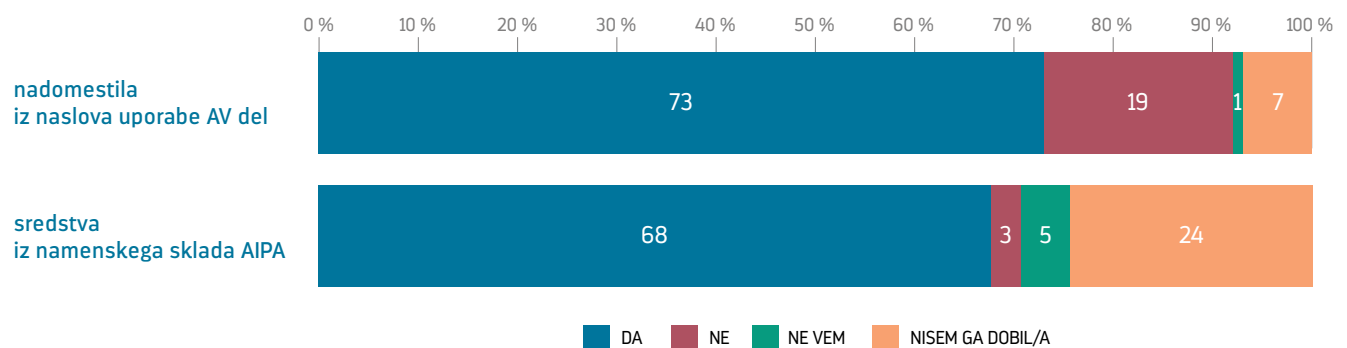
Dobrega pol leta nazaj smo med članicami in člani AIPA izvedli anketo, katere namen je bil preveriti zadovoljstvo z našim osnovnim delovanjem – kolektivno uveljavljanje in zaščita pravic ter pravična delitev nadomestil – ob tem pa zaznati vaše potrebe in pričakovanja. Med 176 sodelujočimi, tj. tistimi, ki so v celoti izpolnili anketo, je bilo:

- 65 % soavtorjev,
- 48 % izvajalcev,
- 30 % filmskih producentov.

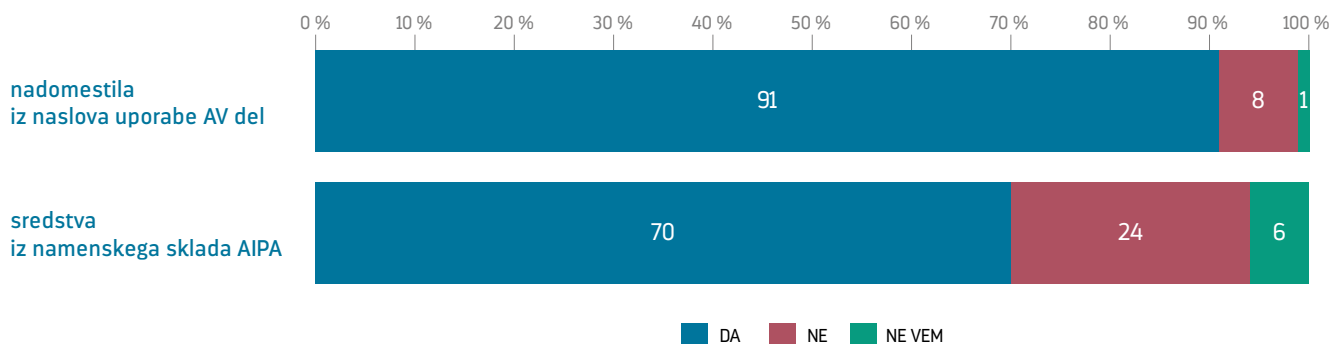
Prevladuje e-prijava repertoarja, podpora je več kot ustrezna

- 95 % je že pooblastilo AIPA za kolektivno upravljanje svojih pravic, preostali to še name-ravajo.
- 86 % je že prijavilo svoj repertoar pri AIPA. Pri tem niso imeli težav – tako sistem kot ekipa AIPA sta v veliko pomoč. So pa nekateri izpostavili problem pridobivanja podatkov od drugih ter željo po nadaljnji poenostavitvi obrazcev in digitalizaciji.
- 84 % najbolj ustreza e-prijava repertoarja, hkrati pa si manjši odstotek še naprej želi to opravljati osebno na sedežu AIPA, nekateri tudi klasično, po pošti.
- 152 anketiranih je vsaj enkrat že prejelo nadomestilo iz naslova uporabe AV del in 100 sredstva iz namenskega sklada AIPA.

PREGLEDNOST OBVESTILA PRED PREJEMOM IZPLAČILA



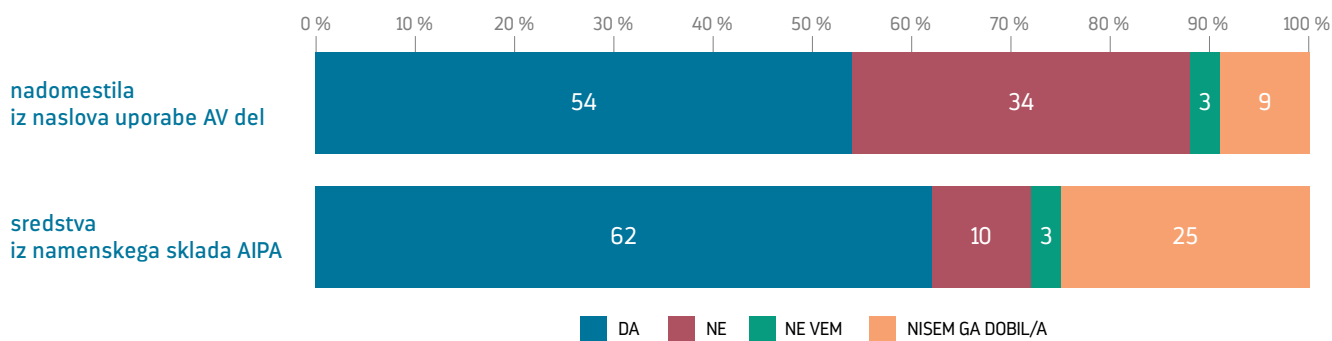
VRSTA PREJETEGA IZPLAČILA



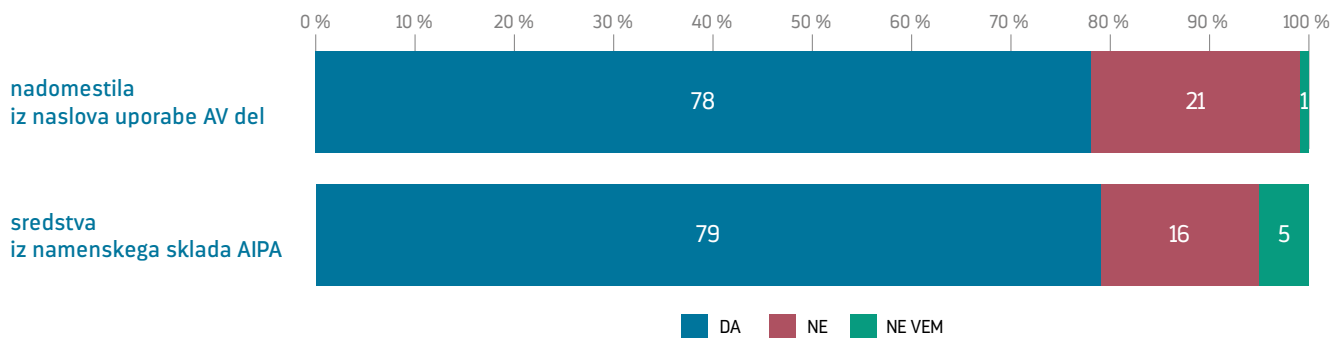
Nadomestila so pomemben vir dohodka, sklad rešuje stiske

- Z višino prejetih nadomestil iz naslova uporabe AV del je bilo zadovoljnih več kot polovica sodelujočih (od tega 11 % »nad pričakovanji«); tretjina je pričakovala več.
- Z višino prejetih sredstev iz namenskega sklada je bilo zadovoljnih skoraj tri četrte anketirancev (od tega 20 % »nad pričakovanji«); desetina je imela višja pričakovanja.
- Izplačana sredstva so kar za dobre tri četrte anketirancev toplo dobrodošla (nadomestila so »zelo pomembna« za 25 %, sredstva namenskega sklada za 34 %).

ZADOVOLJSTVO Z VIŠINO PREJETEGA IZPLAČILA



POMEMBNOST IZPLAČANIH SREDSTEV ZA VAŠ MATERIALNI POLOŽAJ

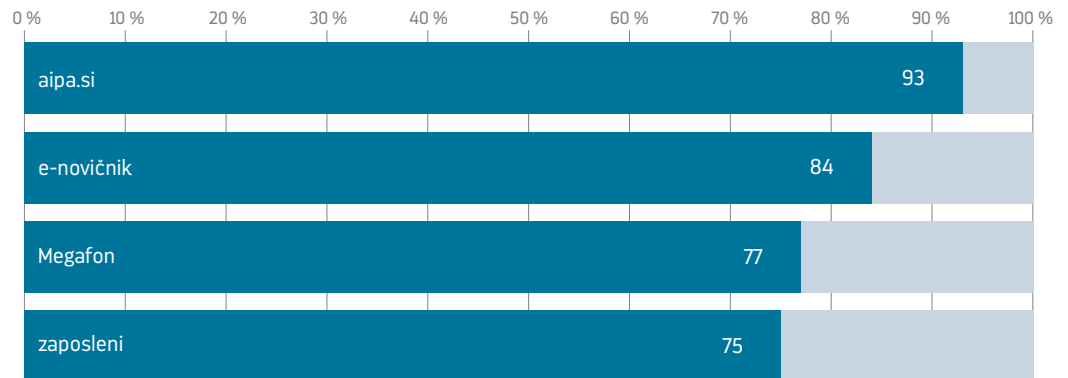


AIPA – osnovni vir informacij

Ena od temeljnih nalog AIPA je tudi obveščanje in izobraževanje članstva glede uporabe njihovih AV del in pravic, tako novih kot že pridobljenih, ki jim pripadajo.

- Kar 95 % anketirancev se zanaša na obvestila in pojasnila AIPA, 76 % tudi na novice stanovskih društev ter, zanimivo, enak odstotek, kolegic in kolegov.

ZADOVOLJSTVO S KANALI OBVEŠČANJA



Sodelujočim so najmanj blizu družbena omrežja; 65 % je izbralo kategorijo Ne vem, vseeno mi je.

- Strokovne dogodke, ki jih AIPA redno organizira, nekaj več kot 40 % anketirancev ocenjuje kot koristne, ostali pa se jih doslej niso udeležili, torej so se oceni odrekli.
- Med predlogi, katere vsebine naj AIPA obravnava na naslednjih dogodkih, močno prednjačijo avtorska pravica, zakonodaja, pravna pomoč pri pogodbah, umetna inteligenca in strokovna izobraževanja.

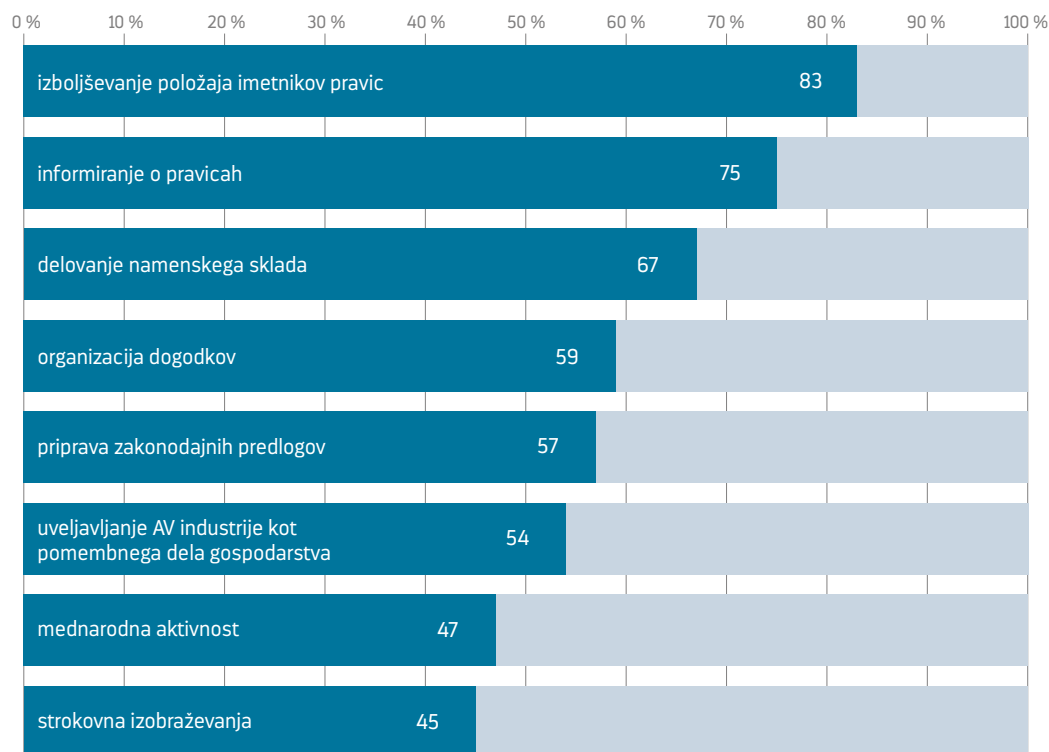
Učinkovito in uspešno

AIPA naredi za imetnike pravic vse, kar v tem trenutku zakonodaja omogoča, pravi polovica anketiranih; veliko, a lahko bi še več, pa še dodatna tretjina.

PRIČAKOVANJA ČLANSTVA

Kratkoročna	Dolgoročna
več sredstev in pravična delitev	približanje zakonodaje evropskim normativom
še več obveščanja in strokovnih izobraževanj	poštena nadomestila za pretočna predvajanja
bolj digitalizirano delovanje	razširitev pravic na dela, ki jih uporablja umetna inteligenca
	univerzalni temeljni dohodek za avtorje
	uveljavitev AV panoge

OCENA DELOVANJA PO PODROČJIH



* Visok odstotek odgovorov Ne morem oceniti: pri mednarodni aktivnosti 50 % in pri strokovnih izobraževanjih 48 %

Skupaj!

Kot že rečeno, bo letna anketa postala stalnica, saj nam služi kot odličen smerokaz, kje in kaj v delovanju AIPA lahko še izboljšamo tako glede zadovoljstva njenih članic in članov kot tudi nadaljnje učinkovite (mednarodne) zaščite pravic AV ustvarjalcev. Sodelujočim se še enkrat iskreno zahvaljujemo, prav vse pa vabimo, da si naslednjič le vzamete nekaj časa. Saj veste – več glav več ve. | Nina Borstner (DialogCo)

OTROŠKI IN MLADINSKI FILM



foto: B. Zemljčič

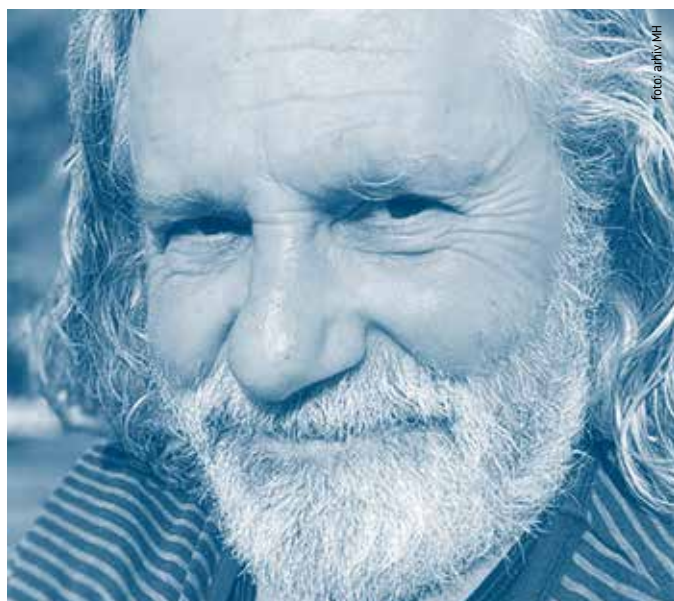


foto: aniv. MH



foto: K. Goljat

**Boris
Petkovič**

BORIS: Začeli bi malo bolj osebno, s spominom na otroška leta. Kateri slovenski filmi so vas takrat zaznamovali oz. se vas dotaknili?

MIHA: Vsaj v odgovor, če ne celo v pogovor, moramo vključiti tudi TV serije, saj so moji prvi otroški spomini povezani prav z njimi – recimo *Bratovščina sinjega galeba*. Mislim, da so TV serije, predvsem za mlajše občinstvo, zelo pomembne. Vsekakor film *Ne joči, Peter* – že takrat se mi je vtisnil v spomin in še danes se mi zdi pomemben, ko ga pogledam z obrtne plati, pa tudi dobro narejen. Potem so tu seveda *Kekci* ter nekateri neslovenski filmi, ki so me definirali še veliko bolj.

Klemen Dvornik | Miha Hočevar Petra Vidmar | Ida Weiss



PETRA: Tudi meni pridejo najprej na misel TV serije, a bolj kot igrane so mi bile vseč, recimo jim, mešane, eksperimentalne – *40 zelenih slonov* in podobne. Potem sem pa jaz že *Sreča na vrvi* generacija, to je bila moja ljubezen. In jasno, animirana serija *Baltazar*, ki je bila že takrat res moderno narejena.

IDA: Poleg tega kar si ti, Petra, omenila, mi je zelo ostal v spominu film *Poletje v školjki*, to je bilo leta 86, torej sem bila stara 12 let. Mislim, da je bil za tiste čase zelo sodoben, s plesanjem in tako živahno energijo. Pa serija *Smogovci*. Nasploh se mi zdi, da se takrat niti ni zares delala neka razlika, kaj je primerno za otroke in kaj ne. Gledali smo vse.

KLEMEN: Moj prvi spomin je *Poletje v školjki*, ki smo ga šli gledat s šolo. Takrat so prišli nazaj tudi generacijski filmi, recimo *Sreča na vrvi*, *To so gadi*, pa serija *Naša krajevna skupnost*. A če vse skupaj vežem na 80. leta, potem zagotovo serija *Modro poletje* in film *Vesoljček*. Zelo dobro se spomnim tudi *Smogovcev* in nekaj britanskih serij, kot je recimo *Super babica*.

BORIS: Če se zdaj pomaknemo naprej, v obdobje po osamosvojitvi, kje se nam je zalomilo, da ni bila izdelana strategija za kontinuirano produkcijo otroških oz. mladinskih filmov?

PETRA: Od *Poletja v školjki* do *Gremo mi po svoje* imam

čisto luknjo, ne spomnim se niti enega tovrstnega filma ... mogoče *Barabe*.

KLEMEN: *Outsider* je bil en tak film, ki mu pogojno lahko rečemo mladinski.

MIHA: Čisto pravi gusar v začetku 90-ih.

KLEMEN: Potem so bile *Dvojne počitnice*, pa leta 2000 je Kavčič posnel *Nepopisan list*. Ampak ti, Miha, mogoče najbolj veš, kakšen je bil kontekst v tistih prvih 10-ih, 12-ih letih.

PETRA: Ja, saj *Jebiga* je tudi neke vrste mladinski film. No, vsaj za mlajšo publiko.

MIHA: Recimo. Narejen je bil iz čiste jeze, ker nisem mogel uradno priti skozi institucijo do prvenca. In sem ga potem pač posnel z nekaj denarja, ki smo ga imeli, pa s kamero, s katero smo snemali reklame. Na RTV SLO sem poslal telefaks, danes bi se temu reklo mail, da imam scenarij za film ulice, v katerem bi nastopali obstranci. Jaroslav Skrušny, ki je zaslužen za mnoge stvari v slovenskem filmu po osamosvojitvi, se je odzval in nam omogočil filmski trak. *Jebiga* smo naredili na v bistvu

zelo solidni in profesionalni ravni za nek film brez resnega budžeta. Ampak smo vztrajali 30 snemalnih dni. Danes se spet govori, naredite film v 16-ih, v 18-ih dneh, in potem so to neverjetni produkcijski rekordi, ki pa ne prinesejo prav dobrih rezultatov v smislu tehnološkega in vsebinskega napredka.

BORIS: Lahko rečemo, da je bila produkcija tega žanra odvisna od volje nekih odločevalcev?

MIHA: Nikakor, bila je v domeni avtorjev, ki so se sploh odločali za take tematike. Naslednji film, kjer sem bil povabljen k režiji, *Na planincah*, žal pokojnega producenta Jurija Košaka, je bil koprodukcija BIH in Slovenije, zgodba o dveh fantih ... Takrat sem pridobil nekakšen pečat, da se znam ukvarjati z otroki. Podobno je bilo pri mojem tretjem filmu, *Distorzija* – Milan Dekleva je povabil Matevža Luzarja, naj adaptira knjigo v scenarij, potem pa sta se skupaj odločila, da me povabita kot režiserja. Šlo je za film s spodobnim budžetom, prikazan je bil enkrat ali dvakrat, danes ga ni nikjer več ... In že smo pri *Gremo mi po svoje*.

Vsakič, res vsakič, ko prineseš scenarij za mladinski film, vsi rečejo, ja, to je pa super, to je treba podpret ... Ampak iniciativa za produkcijo nikoli ne pride »od zgoraj«



Gremo mi po svoje 2 (2013), r. Miha Hočevar, p. Vertigo; f. Mitja Ličen

– kar je velik problem. Največji pa, seveda, kulturna politika, ki v vseh teh 30-ih letih ni prepoznala potenciala filma kot jedra kreativne industrije.

KLEMEN: Če prav vem, sta *Waitapu* in *Čisto pravi gusar* zadnja, ki ju je RTV producirala z večjim proračunom. Potem pa se zgodi resetiranje, v bistvu institucionalna kriza slovenskega filma ... Tam nekje od 93. do recimo 98., 99. leta, vse do vas, Miha, ki vam rečemo filmska pomlad. Film je bil v slovenski tranziciji edini sektor v kulturi resetiran na ničlo in postavljen globoko dol na zadnje mesto. Danes ni nikjer v Evropi film postavljen na zadnje mesto kulturne lestvice, celo v državah nekdanje SFRJ, na Hrvaškem in v Srbiji, velja za moderno, sodobno, tehnološko napredno panogo, ki ima tako kulturno-umetniško vrednost kot tudi družbeno odgovornost.

Ker je v Sloveniji zreduciran zgolj na umetniški film, nam izgine ogromno drugih žanrov, med njimi tudi otroški in mladinski. To se nam dogaja že 25 let, smo pa v tem času ugotovili, da nam je izginila publika.

BORIS: Hvala za dobro izhodišče, Klemen. Zakaj je pomembno, da imamo kontinuirano produkcijo otroških in mladinskih filmov?

IDA: Ko smo pripravljali film *Kapa*, je bilo treba za različne financerje spisati kar nekaj motivacijskih pisem, zakaj sploh želimo narediti ta film. Moj osrednji poudarek je bil, da ga delamo za publiko, ki bo slej ko prej zrasla, torej gre za potencialno publiko vseh ostalih naših filmov. Če ne bo vzgajanja ob slovenskih kvalitetnih vsebinah za otroke, mladino, potem tudi v odrasli dobi ne bo gledala slovenskega filma. To je glavni razlog, zakaj mora biti produkcija otroških in mladinskih filmov podpirana, kontinuirana, kvalitetna. In stalno jo je treba imeti v mislih. Izredno pomembna je vzgoja, saj ima slovenski film nek psevdoidmidž, da je slab – kar otroci tako osvojijo kot posvojijo, spremlja pa jih tudi v odraslo dobo. Najbrž tudi zato, ker so cele generacije zrasle brez nekkih resnih slovenskih kvalitetnih kinofilmov.

PETRA: Podpišem vse, kar si povedala, Ida. Ampak tudi to, kaj naredi, recimo, 6-letniku neka *Kapa* ali neki *Košarkar naj bo*, ko so mu blizu, »domači« vsebina, pogovori, šale, reakcije ... to je tisto, kar najbolj zaznamuje otroke.

Materni jezik ni zgolj prazna beseda, predvsem v teh letih ga je treba negovati in razvijati. Otroci tako dobijo določeno afiniteto, povezljivost, da se lahko identificirajo v svojem svetu.

BORIS: In tudi s slovenskimi junaki in junakinjami, ki izhajajo iz njihovega okolja.

MIHA: Vidijo, da ni nujno junak zgolj nek Marvelov kostumiran napol narisani lik. Junak je lahko tudi njegov сосед, ker ima bend, ki je isto dober kot tisti iz Londona, ali pa je športnik, ki vztraja kljub preprekam. Med filmskimi ustvarjalci je zelo veliko športnih navijačev. Če bi pred desetimi, petnajstimi leti kdo od nas rekel, ja, vse tri grand toure bomo zmagali, bi se mu vsi smejali. Ampak pomislimo, koliko otrok bo zdaj zaradi tega začelo kolesariti.



Gre mo mi po svoje (2010), r. Miha Hočevar, p. Vertigo; f. Mitja Ličen

PETRA: Podobno je bilo s košarko, ko je Slovenija osvojila evropski naslov. Je pa svoje zagotovo pridodal tudi *Košarkar naj bo*.

KLEMEN: Ni dovolj en film, nista dovolj dva filma, ni dovolj vsako leto en, ampak je potrebna kontinuirana, količinsko dovolj kvalitetna produkcija različnih vsebin in žanrov. Seveda mislim na film in TV serije, animacije, ki v različnem starostnem spektru pokrivajo različne tematike. Žal se zdi, da je medijski diskurz, da se z vsakim slovenskim filmom nacionalna kinematografija na novo



Ne pozabi dihati (2019), r. Martin Turk, p. Bela Film;
f. Željko Stevančić

začne. Prav zanima me, kdaj se bo ta val obrnil. Da bomo lahko začeli govoriti, evo, super, še en film za otroke, ki je dober, odpira zanimive teme in ga radi gledamo.

MIHA: Potem bomo pa še za nazaj pogledali, kaj je oči gledal, ko je bil najstnik.

BORIS: Precej omenjamo vzgojo. Kako naj se tesneje povežemo s šolami, z njihovimi programi filmske vzgoje?

PETRA: Kolikor sem uspela videti, je uradni šolski program filmske vzgoje vse preveč teoretičen, zahteven, resen. Mislim, da bi lahko pristojno ministrstvo bistveno bolj sodelovalo s kulturnim. Sodeč po osebni izkušnji, je izredno veliko odvisno od ravnateljice oz. ravnatelja ... da se spremlja filme, hodi na filme, se potem pogovarja o filmih, se na pogovore povabi filmarje, ti pa nimajo zgolj teoretičnega pogovora, ampak tudi praktičnega, skozi katerega se predstavijo tudi razni filmski poklici. Precej prispevajo tudi člani Art kino mreže, ki svoje dejavnosti izvajajo v povezavi z okoliškimi šolami.

MIHA: Žal je velikokrat film zgolj mašilo za čas, ko ne vedo, kaj bi z otroki počeli, in jim ga potem pokažejo na računalniškem ekranu. Čisto nekaj drugega je organiziran ogled slovenskega filma v kinodvorani, kar je v zad-

njih letih postalo praksa, ker se je na srečo distribucijsko prijelo. In spet nekaj tretjega so razne male delavnice, ki jih je kar nekaj. Ena izmed njih je *Slovenščina ima dolg jezik*, kjer sodelujem z udeleženci, ko iz literarnih del, ne samo in zgolj slovenskih, ki jih imajo v učnem procesu, naredijo 10-minutni film. Nekaj je tudi manjših festivalov, kjer otroci in mladostniki tekmujejo s svojimi filmi, predvsem pa vidijo, kaj delajo njihovi vrstniki drugod po Sloveniji.

A celotne strategije kar ni in ni – ne od ministrstva za šolstvo, ne od ministrstva za kulturo, ne od SFC-ja.

IDA: Z uvrstitvijo filmske vzgoje v šolski kurikulum neobveznih izbirnih predmetov smo naredili velik korak. Niso pa mi znani podatki, koliko to šole ponujajo in kakšen je odziv. Vsekakor je filmska vzgoja nujna, saj živimo v času, ko so avdiovizualne vsebine povsod okrog nas, ko po vseh ekranih nekaj bliska in šviga, torej morajo otroci pridobiti neko senzibilnost in hkrati distanco do teh vsebin, da se naučijo vsaj približno ocenjevati, ne pa samo konzumirati.

PETRA: Zelo veliko smo se borili tudi za to, da je v šolah filmski dan, da ni samo kulturni dan.

KLEMEN: Pri promoviranju *Igrišča ne damo!* v šolah sem zaznal velik napredek obravnave filma pri pouku. K temu zagotovo prispeva pedagoško gradivo, ki spremlja filme, namenjene otrokom in mladini, in pri pripravi katerega imajo izredno pomembno vlogo člani Art kino mreže. Prijetno me je presenetila visoka raven tega gradiva.

PETRA: V bistvu ga naredimo in financiramo producenti z distributerji, prikazovalci ga potem zgolj oblikujejo in umestijo v kataloge.

KLEMEN: Poudariti sem hotel, da pedagoško gradivo vključuje analizo in kontekst filma in ustvarjalcev. To je dragocena pomoč učiteljem pri pogovoru v razredu.

BORIS: Ali naj se scenariji za otroški in mladinski film, seveda tudi TV serije, delajo tudi kot adaptacije knjižnih del, ki so del šolskega programa oz. široko razširjena

med mladino? Pride film na ta način lažje v izobraževalne programe?

PETRA: Po moje imajo danes mladinski filmi, ki nastajajo po knjižnih predlogah, malo lažji vstop v šole. Dober primer je že s *Pojdi z mano*, kasneje tudi *Košarkar naj bo ...* Ker je bralna kultura pri nas zelo razvita in bralna značka še zmeraj izredno priljubljena. Ne rečem, da nam lahko to brezpogojno pomaga, je pa bila ena mala bergla, da smo prišli prek popularnih naslovov spet nazaj.

MIHA: Če je knjiga dobra, jo takoj pograbimo. Ker v šolah, zagotovo v osnovnih, najbrž pa tudi srednjih, poganjajo kulturni razvoj učiteljice in učitelji slovenščine. Dejstvo je, da bralna kultura počasi, a vztrajno upada, saj je otroka zaradi poplavne ponudbe novih medijev in padca koncentracije zelo težko spraviti h knjigi. Ko smo bili mi mladi, je bilo motenj manj in s knjigami smo vstopali v domišljjski svet. Zdaj so ti svetovi raztreseni, na vsakem kliku je nekaj drugega, še bolj zanimivega ... Morda smo celo priča preobratu, ko bomo najprej posneli film, potem pa bo nekdo po njem napisal knjigo. Seveda sem to

rekel malo za šalo, a malo tudi zares. Gre pač za fenomene, ki še niso raziskani, niti zaključeni, in prav nič nam ni jasno, kaj bo čez 10 let.

Kakorkoli, adaptacija mladinske literature v film je zagotovo naša velika priložnost, velja pa tudi obratno: mladinski literaturi se ponuja možnost, da se uveljavi prek avdiovizualnih del, kot so filmi, serije ali celo krajše forme.

IDA: Bistvo sta lepo zajela tako Klemen (kontinuiteta in količina) kot Miha (dvosmernost).

Definitivno so pomembne knjige, ki ponujajo možnosti za filmsko adaptacijo, kar je super tako za knjigo kot za film. Vsekakor pa je treba vzporedno razvijati tudi originalne vsebine. Idealno je, da se dela oboje in po možnosti vsako leto.

KLEMEN: Kot udeleženec raznoterih mednarodnih razvojnih programov sem opazil, da v tujini izhajajo predvsem iz knjižnih predlog oz. stripov. Ker pač sledijo logiki, da knjiga oz. strip že ima publiko. In seveda računajo na povratni učinek: ko film izide, sčasoma naraste tudi zanimanje za knjigo. Posebej veliki trgi preferirajo, da se



Kapa (2022), r. Slobodan Maksimović, p. Senca Studio; f. Željko Stevanić

AV vsebina dela po že preverjeni, recimo *bestselling* knjigi. Zelo redko se dela čisto originalne AV vsebine.

Moj film *Igrišča ne damo!* je narejen po članku, torej je med gledalce vstopil na čisto drugačen način. Vidim tudi, kako reagirajo nekateri učitelji. Veliko lažje je vstopiti med gledalce, če je film adaptacija knjige.

Druga stvar, o kateri razmišljam, je, ali bi morda s sinhronizacijo določenih, predvsem evropskih, filmov v slovenski jezik že pri mlajšem občinstvu vzbudili tudi zanimanje za slovenski film.

BORIS: Vsaj v grobem moramo osvetliti tudi specifične dele na otroškem oz. mladinskem filmu. Kaj zahteva z režijskega oz. s producerskega vidika?

KLEMEN: Dela z otroki sem se lotil na enak način kot dela z naturščiki oz. neprofesionalnimi igralci. Se pravi, da pripravljani del ni tak kot s profesionalnimi igralci, ki imajo izdelan igralski aparat in od katerih kot režiser pričakuješ, da ga znajo uporabljati, torej na vajah raziskujemo material, ni jih treba trenirati, kako se nekaj igra.



Pojdi z mano (2016), r. Igor Šterk, p. A. A. C. Production; f. Miloš Srdić/© AAC

Otroke pa moraš dejansko voditi skozi nek proces, v katerem se naučijo bazičnih stvari.

Pri meni so bili vsi prvič na snemanju in več kot pol leta prej, enkrat na teden, potem pa še večkrat na teden, sem z njimi delal. A sploh ne dialoga. Večino časa sem porabil za t. i. *team building*, za vzpostavljanje resničnih prijateljskih vezi oz. odnosov med nami. Po moje je namreč to edini način, da jaz pridobim njihovo zaupanje, oni pa se počutijo varno in dovolj sproščeno, ker je sicer težko iz

Otroški in mladinski filmi, dobitniki zlate role

	1.	2.	3.	...	7.
<i>Šepet metulja</i> , r. Alen Pavšar	2023	2023	2024		
<i>Gajin svet 2</i> , r. Peter Bratuša	2022	2022	2023		
<i>Kapa</i> , r. Slobodan Maksimović	2022	2022			
<i>Košarkar naj bo 2</i> , r. Boris Bezić	2019	2019	2020		
<i>Gajin svet</i> , r. Peter Bratuša	2018	2018	2019		
<i>Košarkar naj bo</i> , r. Boris Petkovič	2017	2017	2017		
<i>Vloga za Emo</i> , r. Alen Pavšar	2014				
<i>Razredni sovražnik</i> , r. Rok Biček	2013	2014			
<i>Gremo mi po svoje 2</i> , r. Miha Hočevar	2013	2013	2013		
<i>Čefurji raus!</i> , r. Goran Vojnović	2013	2013			
<i>Gremo mi po svoje</i> , r. Miha Hočevar	2010	2010	2010		2011
<i>Tu pa tam</i> , r. Mitja Okorn	2005				
<i>Pozabljeni zaklad</i> , r. Tugo Štiglic	2003				

Zlato rolo podeljuje Zveza DSFU od leta 2001; 1. dobi film za več kot 25.000 kinoobiskovalcev, 2. za več kot 50.000, 3. za več kot 75.000 itn.

Vir: Zveza DSFU

otroka dobiti neko igralsko kreacijo. Precej dlje rabi, da sploh razume, kaj je film in kaj zgodba. Pol leta je bila nekako pravšnja doba, da se je vsak od njih privadil mene, pa nas, pa drug drugega, pa tega, da bomo snemali film. Med procesom so tudi že malo dojeli, kaj je igralski aparat, in sem lahko z njimi začel delati na drugem nivoju.

Vse ostale specifične so vezane na produkcijske pogoje in na slovensko zakonodajo. Bom dal 3 iztočnice: z otroki lahko snemaš le 6 ur na dan, zgolj med počitnicami in ne po osmi uri zvečer.

MIHA: Če bi se tega držali, ne bi bilo ne prvega ne drugega *Gremo mi po svoje*. Kadar je bila glavna otrok oz. nastnikov, nisem imel nekaterih posebnih principov, razen kot je že Klemen rekel, da so v bistvu več ali manj naturščiki



Košarkar naj bo (2017), r. Boris Petkovič, p. Gustav film; f. Mitja Ličen/© GUSTAV FILM

oz. so stari toliko, kot so, in igrajo to, kar so. Vedno sem iskal otroke, ki me prepričajo z neko prisotnostjo, karizmo, neko simpatičnostjo ali pa nesimpatičnostjo, z neko posebnostjo ali z nekimi veščinami.

Po navadi postavim ansambelsko zasedbo, se pravi nekaj trojk. Recimo glavna trojka, en na vrhu, dva levo desno, druga antagonistična trojka, en na vrhu, dva levo desno, in zatem neka zunanja avtoriteta, ki ni otrok. Potem delam naprej počasi, prek druženja in vaj. Vedno prilagajam tekst, da ga je danemu otroku lahko izgovarjati oz. mu pustim, da poskuša povedati na svoj način. Scenarij tudi dodelujem na osnovi izbire igralcev. Enkrat sem našel otroka, ki je bil fenomenalen, zanimiv že na videz in po obnašanju, pa sem mu dal posebno vlogo. Včasih pač začnem, kot marsikateri kolegi in kolegice, z neko megleno idejo in se dramski zapleti razvijejo prek improvizacije. Vsekakor moraš najti igralce glede na zgodbo, ki jo hočeš povedati, ampak ne drži se kot pijanec plota tistega, kar si si v glavi zamislil, ker otrokova glava deluje drugače in je treba poslušati njega in ne samo sebe.

KLEMEN: Na eni zadevi sem pa kar vztrajal, saj se mi

zdi zelo pomembna. Gledal sem francoski film *Najslabši*, ki prikazuje snemanje filma z otroki. V njem pridejo otroci v neko socialno okolje, snemajo film, potem pa se snemanje konča. In otroci obstanejo. Film mi je razkril, za kako velik problem gre. Zato sem nekako sistematično hotel, da vsak dan otroke, potem ko jih »navijemo« na filmski tempo, po koncu snemanja tudi »odvijemo«, da torej skrbimo tudi za njihovo psihološko zdravje.

PETRA: S produkcijskega stališča lahko povem, da obstajajo režiserji in režiserke, ki imajo malo več čuta za otroke in delo z otroki, in so taki, ki ga imajo malo manj. Slednjim se priskrbi dodatno pomoč, tj. učitelja ali učiteljico igre, ki se vključi v več segmentov priprav na film, od izbire igralcev, prek vaj do snemanja. Osebnostno mi je res čudovito delati otroške in mladinske filme. Kot da jih od začetka do konca spremlja neka pozitivna energija. odkrivamo in spoznavamo čudovite osebe, nekatere tudi »zastрупimo«, da gredo potem na filmske akademije. Zares naše težave so druge: kako zagotoviti več denarja za več snemalnih dni in poskrbeti, da se ustvari varno okolje, kjer se otroci v nobenem trenutku od nikogar ne

počutijo ogrožene. Opažam tudi, da je pri otroških in mladinskih filmih potrebnih malo več priprav, kar se mi zdi res dobro, ker smo potem tudi na snemanju ostali sektorji bolj pripravljeni.

IDA: Kot je omenil že Klemen, nam dela velike probleme zakon, ki je neživljenjski. Do izpolnjenega 15. leta velja za vse enako, za 14-letnika ali 5-letnico, potem pa – preneha veljati. Za mlajše otroke je seveda smiselno, za starejše, recimo med 12. in 15. letom, pa v nekaterih segmentih restriktiven – dopuščal bi lahko nekaj več prostora, s tem pa tudi produkcijsko olajšal sam proces snemanja.

Ko sem že pri snemanju, naj znova opozorim: odločevalci morajo končno prepoznati specifične snemanja otroških oz. mladinskih filmov in temu primerno povečati budžete, saj snemanje z otroki ni možno brez povečanega števila snemalnih dni.

Nenazadnje bi rada poudarila še en pomemben element: vlogo staršev. Radi rečemo, da ko za vlogo zasedeš otroka, v bistvu zasedeš tudi starše. Brez absolutne podpore staršev je nemogoče snemati film z otroki.



Igrišča ne damo! (2024), r. Klemen Dvornik, p. A Atalanta; f. Luka Matijevac

BORIS: Sklenimo pogovor s financiranjem. Kakšne so splošne specifične pridobivanja sredstev za otroški oz. mladinski film? Odigrajo nacionalni skladi dovolj veliko vlogo?

IDA: Po moje smo se znašli v situaciji, ko je prav vsak projekt preveč odvisen od koprodukcij. Očitno je trend v vseh državah enak, kar ima za posledico, da je na vseh



Igrišča ne damo! (2024), r. Klemen Dvornik, p. A Atalanta; f. David Hofmann

razpisih preveč projektov, torej je zelo težko zapreti finančno konstrukcijo.

Mislím, da bi se morali začeti na splošno vračati h koprodukcijam zgolj takšnih filmov, kjer je to nekako naravno in izhaja iz vsebine projekta ali ima širši distribucijski potencial. Ne more pa biti koprodukcija usoda čisto vsakega filma. Pri otroških filmih je izziv toliko večji. S *Kapo* smo imeli na koncu srečo, ker je bil božični film, prednost pa je bila tudi, da je vseboval socialni element. Prepričana sem, da se otroški in mladinski filmi nasploh še bolj mučijo s pridobivanjem koprodukcij, ker padejo v konkurenco velikih avtorjev in velikih tem. Vrniti se moramo v stanje, ko so bili lahko filmi financirani s strani nacionalnega sklada tudi 80-, 100-odstotno. Obstajajo namreč teme, s katerimi je skoraj nemogoče pridobiti koprodukcije.

BORIS: Ali lahko potem rečemo, da bi moral biti otroški in mladinski film prioriteten financiran na tak način?

PETRA: Slovenski filmski center skoraj 10 let ni podpiral otroških in mladinskih scenarijev. Potem pa je prišel razpis RTV Slovenija (zaradi 17. člena Zakona o SFC), ki ga razumem kot korektiv dejstva, da na Centru taki projekti niso dobili podpore.

IDA: Absolutno prav bi bilo, da se na letni ravni razpisov zagotovi nek denar, alociran zgolj in samo za otroške in mladinske filme, ki se jih obravnava ločeno od ostalih in primerjaje med sabo.

MIHA: Plus televizije, vključujoč komercialne, ki največkrat za majhen denar odkupijo pravice za predvajanje, namesto da bi bile pripravljene produkcijsko sodelovati pri tovrstnih tematikah. Za nacionalno televizijo bi pa to moralo biti samoumevno. Torej, Slovenski filmski center, RTV Slovenija in komercialne televizije bi morale skupaj vsako leto narediti vsaj eno serijo in vsaj en otroški in en mladinski film, ki ne bi bili odvisni od mednarodnih koprodukcij.

Seznam omenjenih AV del - v spodbudo spominu in/ali ogledu

Bratovščina sinjega galeba (1969), nadaljevanka, nastala po istoimenskem romanu Toneta Seliškarja, r. France Štiglic, p. RTV Ljubljana

Ne joči, Peter (1964), celovečerni, r. France Štiglic, p. Viba film

Kekci: trilogija celovečernih **Kekec** (1951), **Srečno, Kekec!** (1963) in **Kekčeve ukane** (1968), posnetih po povestih Josipa Vandota, r. Jože Gale, p. Viba film

40 zelenih slonov (1981), nadaljevanka, r. Franček Rudolf, p. RTV Ljubljana

Sreča na vrvi (1977), celovečerni, posnet po romanu Vitana Mala *Teci, teci, kuža moj*, r. Jane Kavčič, p. Vesna film, Viba film

Baltazar: **Profesor Baltazar** (1967–78), hrvaška animirana serija v 4 sezonah, 2005 začeli snemati nove

Poletje v školjki (1986), celovečerni, posnet po romanu Vitana Mala *Ime mi je Tomaž*, r. Tugo Štiglic, p. Viba film

Smogovci (1982–97), hrvaška nadaljevanka v 7 sezonah

To so gadi (1977), celovečerni, r. Jože Bevc, p. Viba film

Naša krajevna skupnost (1981–85), nadaljevanka v 3 sezonah, r. Staš Potočnik, p. RTV Ljubljana

Modro poletje, orig. *Verano Azul* (1981–82), španska nadaljevanka v 2 sezonah

Vesoljček, orig. *E. T.* (1982), ameriški celovečerni, r. Steven Spielberg

Superbabica, orig. *Super Gran* (1985–87), škotska nadaljevanka v 2 sezonah

Barabe (2001), celovečerni, r. Milan Zupanič, p. Arsmedia, kop. RTV Slovenija

Outsider (1997), celovečerni, r. Andrej Košak, p. RTV Slovenija

Čisto pravi gusar (1987), nadaljevanka in tv-film, r. Anton Tomašič, p. RTV Ljubljana, Viba film

Dvojne počitnice (2002), celovečerni, r. Tugo Štiglic, p. RTV Slovenija

Nepopisan list (2000), celovečerni, r. Jane Kavčič, p. Arsmedia, kop. RTV Slovenija

Jebiga (2000), celovečerni, r. Miha Hočevar, p. Nora PG, kop. RTV Slovenija

Na planincih (2003), celovečerni, r. Miha Hočevar, p. Studio Arkadena

Distorzija (2009), celovečerni, po istoimenskem romanu Dušana Dima, r. Miha Hočevar, p. RTV Slovenija

Waitapu (1987), nadaljevanka in tv-film, po istoimenskem romanu Jože Horvata, r. Zoran Lesič, p. RTV Slovenija

Najslabši, orig. *Les pires* (2022), francoski celovečerni, r. Lise Akoka, Romane Gueret

Vir: bsf.si, imdb.com, wikipedia.org

SERIJE



Luka
Marčetič

LUKA: Katera od serij, ki jih trenutno spremljate, vam je všeč in jo priporočate?

SLOBODAN: Večinoma gledam *Vrenka*, v montaži. (smeh) Sicer sem nazadnje v celoti gledal *Znam kako dišeš*, začel pa *Poziv*, pri kateri je Sven Pepeonik direktor fotografije in ki me je vau, pritegnila, ampak trenutno res nimam časa.

JANI: V zadnjem obdobju dve danski seriji, *Orkester*, na nacionalki, in *Rita*. Malo iz gledalskih, malo iz profesionalnih razlogov, kombinacija.

Ko hočem zgolj in samo uživati, pogledam epizodo *Sopranovih*. Še vedno. Mi leže glavni lik, mi leže la-

Slobodan Maksimović | Petra Strašek Iza Strehar | Jani Virk



tentna ali direktna erotika, tudi neko splošno občutje mi leže. Sicer pa sta moji najljubši seriji zadnjih let *Beli lotos* in *Mladi papež*.

IZA: Tudi jaz sem nazadnje gledala *Znam kako dišiš*. In prav tako kot Slobodan gledam zadnje čase delovne verzije naše nove serije *Poklicani*. Za sprostitev pa »true crime doku« serije; *Worst roommate ever* in podobne, kjer narcisi poskušajo ubiti svoje bivše cimre. (smeh) In zdaj še nemško *Hauser*, *The Bear*, *Succession* ...

PETRA: Vedno več jih gledam vzporedno – med drugim tudi *Sopranove*, v tretje. Hčerka me je opozorila na *Everybody wants this*, neko novo reč na Netflixu, ki me je v

bistvu zelo pritegnila zaradi malo drugačnega, svežega pogleda na odnos med moškim in žensko. Aktualizira normalnost – za razliko od večine serij, ki črpajo vsebino iz toksičnosti. Všeč mi je, da jo je zaznala hčerka, morda si njena generacija v bistvu želi več tega.

LUKA: Na RTV imate razpisni sistem. Kaj vas zanima pri tem, čemur boste dali zeleno luč?

JANI: Res je, imamo razpisni sistem, pa tudi sistem proste izbire, da tako rečem. Logično, zanimajo nas nadaljevanke, ki odražajo čas, v katerem živimo. Vedno bolj se mi zdi pomembno, da izbiramo teme, ki so družbeno relevantne in krepijo senzibiliteto. Kar ne pomeni, da niso

namenjene široki publiki; so teme, ki nas nagovarjajo v naših dejanskih življenjih. Brez plakativosti, brez karikiranih črno-belih stilizacij. V tem družbenem, evropskem kontekstu bi dal za primer hrvaško serijo *Novine*. Pa seveda dansko *Oblast*. Se pravi, v preseku prikazano trenutno stanje neke družbe.

Družbene odgovornosti se seveda zavedamo, tudi ko delamo žanr. To zelo dobro ve Slobodan, ker smo skupaj, na srečo, že pri tretji sezoni *Primerov inšpektorja Vrenka*. Je sicer krimi-serija, a vseeno želimo na nek način izpostaviti človeške etične vrednote in detektirati neke mehanizme človeške ranjenosti, ranljivosti, zaradi katere je do umora prišlo.

Nekoliko pretirano, a ne preveč, lahko rečem, da skušamo ta brutalni prostor senzibilizirati, katerikoli žanr že delamo. In tudi zdaj, ko pripravljamo nekaj drugačnega, nek »dramedy«, imamo točno to v ospredju. Realni človeški liki. Realni problemi, s katerimi se srečujejo tako posamezniki kot tudi naša družba, pa navsezadnje celotna zahodna civilizacija, ki je šla v marsikateri stvari, ne samo po mojem mnenju, predaleč.

LUKA: Iza, kaj pišeš, ko pišeš? S čim si obremenjena, če se lahko tako izrazim, ko pišeš serijo?

IZA: S produkcijskimi pogoji. (smeh) V študentski fazi sem pisala, ker je fino pisati, zdaj, ko se profesionalno ukvarjam s scenaristiko, pa se mi zdi nujen premislek, za koga in kam pišeš določeno delo – kdo je ciljna publika, je film za festival in art kino mrežo ali za bolj komercialno distribucijo, kakšne so želje in zahteve naročnika ...

Vedno izhajam iz tega, kaj mene zanima, nato pa sledi globok premislek, zakaj bi določeno zgodbo povedala v točno tem času, kaj je njena relevantnost in domet. *Poklicani*, na primer, so serija, napisana z mislijo na tri stvari: osebno me je predvsem zanimal odnos dveh sester; ker gre za »prime time« serijo, ima zgodba element klicnega centra, saj gledalce zanimajo aktualni primeri, zaradi katerih se kliče 112 (alpinist, ki je obstal v gorah, najstnica, ki se je znašla na zabavi in se ne more premikati, poplave itd.); tretja stvar pa so seveda produkcijska omejitve – kako za budget, ki je na voljo, ustvariti bogato dogajanje – tu sem to rešila tako, da gre za klicni center in dogajanje samo slišiš. Zdi se mi, da so včasih stvari bolj strašne in napete, če jih samo slišiš in ne vidiš, kar je tudi Žiga re-

žijsko krasno izpeljal. Trenutno delam na celovečernem filmu *Purgatorij*, kjer pa imam v mislih bolj festivalsko publiko in tematiko narave.

JANI: Iza nonstop piše. (smeh) Ravno smo si do konca ogledali montažo osmih delov serije *Poklicani*. Čeprav je relativno nizkoprorračunski projekt, mislim, da je



Drugo sezono (2024) t. i. prestižne drame je uvedla novoletna ponovitev prve (2013); r. Peter Bratuša, p. Felina Films, Arkadena, RTV Slovenija; arhiv TVS

odlično zaoral na polje, ki nas tudi izjemno zanima: neka senzibilnost medčloveških odnosov. Kako se da z relativno skromnimi sredstvi narediti zelo prepričljive dramske situacije in like, ki korespondirajo s tem, kar dandanes živimo. Naše majhne probleme ljubezni, velike probleme vsakdanje eksistence, karkoli v bistvu.

LUKA: Koliko se moraš pri režiji serije omejevati, koliko

imaš proste roke, koliko zares uživaš ali malo tudi trpiš, ker bi hotel nekaj več?

SLOBODAN: Kolikor vem, imam proste roke. A ne, Jani? (smeh) Sem pa tudi realen. Zavedam se, kaj nam lahko ponudi produkcija, in poskusim znotraj tega narediti maksimum – vedno se borim do konca, to ve Jani, in na en normalen, komunikativen način povem, zakaj bi bilo po moje dobro vztrajati pri nečem in čemu se lahko odrečemo, da prihranimo. Vedno so neke stvari bolj in druge manj vredne. Prepričan sem, da imajo vse slovenske produkcije podobne težave. In včasih se tudi sam počutim kot otrok, ki mamó ali očeta vleče za rokav, češ »samo še to čokolado mi kupi«. Vsi se zavedamo, kje smo in kaj smo, a znotraj obstoječega se moramo potruditi, da naredimo najbolje, da vsakič premaknemo mejo. In mislim, da je to marsikomu v zadnjih letih uspelo tudi po zaslugi RTV Slovenija in Pro Plusa, ker se obe hiši zavedata osnove: konkurenčna prednost je lahko zgolj kakovost.

Če nekaj ne delaš dobro, gledalci hitro preklopijo in te pozabijo. Opravičila v slogu »veste, nimamo denarja« so povsem nesmiselna. Za *Vrenka* lahko zdaj, ko smo pri koncu, rečem, da je celotna produkcija v okviru par snemalnih dni neke povprečne Netflixove serije. Ampak mi se borimo, mi se ne damo. Prepričan sem oz. vem, da imamo kvalitetne tako scenaristke in scenariste kot režiserke in režiserje. Torej vztrajamo, prepričujemo producente, urednike, oni pa se borijo stopničko višje ... in tako po vsej piramidi. Brez dvoma napredujemo. Ampak v nekem trenutku je treba tudi prestopiti meje in ne razmišljati samo v okviru 2-milijonske države. To Srbi, Hrvati, Bosanci že obvladajo. Delovati moramo širše.

LUKA: Zgleden primer je ravno serija *Znam kako dišeš*.

SLOBODAN: Prav tako *Sence nad Balkanom*, *Novine ...* in v produkcijo vseh teh serij so, kolikor vidim, vse bolj vpleteni slovenski AV ustvarjalci – igralško in/ali scenariščno in/ali režijsko, tudi koprodukcijško.

PETRA: Nedolgo nazaj smo imeli prav tak primer »širše vpetosti« lokalne zgodbe. *Skrito v raju*, našo dnevno serijo. Na POP TV smo jo predvajali v zimsko-pomladni sezoni, naša sestrška hiša na Hrvaškem, RTL Televizija, pa poleti. Kolikor sem slišala, je imela odličen ogled. Torej



Romantična serija *Skrito v raju*, prva sezona predvajana v 1. polletju 2024, drugo se pričakuje; r. Nikolaj Vodošek, Jaka Šuligoj, Rahela Jagrič Pirc, Rok Hvala, p. Idejalisti za Pro Plus; arhiv Pro Plus

so jo za svojo sprejeli tudi hrvaški gledalci. Morda malo tudi zato, ker je glavno dogajanje postavljeno v kamp v hrvaški Istri. A večinoma se govori slovensko.

Po moje moramo prebiti ta naš, bom rekla, sram. Ker mislimo, da ni mogoče, pa je mogoče.

LUKA: Gre za prvo slovensko serijo, predvajano v tujini, ali jih imamo več?

JANI: RTV Slovenija jih je nekaj prodala, med drugim tudi *Vrenka*, recimo v Brazilijo, Kanado, Ameriko. Čeprav imamo odlične povezave na Balkanu, enostavno mislim, da je kapaciteta slovenske AV industrije izrazito šibka.



Poklicani, serija v postprodukciji, r. Žiga Virč, p. RTV Slovenija, Studio Virč, predvajanje predvideno marca 2025; f. Adrian Pregelj



Prva sezona »seksi« komedije *Hiša ljubezni* se na platformi Voyo ravno predvaja; r. Luka Štigl, p. SquareMe za Pro Plus; arhiv Pro Plus

In zato nismo kaj posebej zanimivi. Kot prvo in najpomembnejše, Slovenci nimamo denarja. Če prav vem, BH Telecom, recimo, še vedno daje približno 2 milijona evrov na leto za nadaljevanke, mi, per capita bistveno bogatejša država, pa imamo opustošen AV sektor. Težko govorimo o industriji, saj je slovensko financiranje izključno javno, usmerjeno v realizacijo.

Na EU ravni je sicer za serije zagnan pilotni projekt, Slovenija je vanj vključena, a najbrž bomo tako kot nekoč pri filmih potrebovali nekaj let, da pridemo v obtok. Res imamo močan ustvarjalni potencial, a naša pozicija je relativno šibka. Nekje tri leta nazaj, pa mislim, da je trenutno situacija podobna, je imela srbska nacionalka blizu 360 igranih filmov in serij različnih žanrov letno – otroške, mladinske, humoristične, dramske, zgodovinske, karkoli v bistvu. Mi jih preštejemo na prste treh rok. Skoraj.

Čeprav se je celo v neki prejšnji državi, ki ni bila ekonomsko potentna, pravzaprav dobro razvila, je AV kultura v Sloveniji iz takšnih in drugačnih vzrokov preprosto usahnila. Kar se pozna na vseh ravneh. Na AGRFT smo recimo šele par let nazaj uvedli scenaristiko kot študijsko smer Mislim, da si ti, Iza, ena prvih diplomantk. Danska javna televizija je ravno svojo najbolj prodajano produkcijo, že omenjeno serijo *Oblast*, ustvarila v utečenem mehanizmu sodelovanja z nacionalno filmsko akademijo

– vsi scenaristi so prišli z njenega »script writing« oddelka. In kot smo izvedeli leta nazaj na Berlinalu v pogovoru s producentom, so vse scenariste zaposlili. Po njegovih besedah niso ne prvo ne drugo leto naredili nič uporabnega, tretje leto pa »nekaj, kar bi znalo biti zanimivo za naše tržišče«. Zaposliti tri, štiri, pet scenaristov, da delajo pet ur na dan, je pri nas nepredstavljivo.

Tuje so nam celo zakonitosti AV industrije manjših držav, kar Danska recimo je. Po vložku v AV produkcijo so pred nami tudi praktično vse države bivše Jugoslavije ... Karkoli obrnemo, razmere niso rožnate, a rezultati/nagrade kažejo, da vsaj nekakšno kakovostno sredino na področju nekdanje skupne države kar uspešno lovimo.

LUKA: Da na projektu dela ekipa scenaristov, pri vas, Petra, ni novost?

PETRA: Produkcijo serij smo skozi leta res dobro izpilili in v tem procesu, med drugim, ugotovili, kako kakovostni so slovenski AV ustvarjalci, predvsem tisti, ki pridejo z AGRFT.

Za nove scenariste je najbolje, da se priključijo dnevni seriji, ker je sistem uigran in gradiran – gre pač za »mašinerijo«, ki se od starta do cilja ne ustavi. Na dnevnih serijah se torej scenaristi najbolj izurijo, kar pa ne pomeni nujno, da so potem uspešni tudi v drugem, morda zahtevnejšem žanru. Se pa trudimo.

Komedije so spet nekaj drugega – zahtevajo zelo močan avtorski izraz. Po tej poti si šel ti, Luka, s svojo serijo *V dvoje*, predvajani na Voyo. Zagotovo je prava, a pri nas nekoliko otežkočena. Humoristična serija *Ja, chef!* je namreč doživela izreden uspeh in dosegla zelo široko publiko, zato se zdaj išče nekaj podobnega.

LUKA: V smislu tovrstne komedije ali obstoječe licence?

PETRA: Ali ali. Ker smo komercialna televizija, se pač išče v obe smeri.

LUKA: Kaj je za vas uspešna serija? Tisto, kar je dobro sprejeto pri gledalcih, po navadi ni v kritičnih krogih. In obratno.

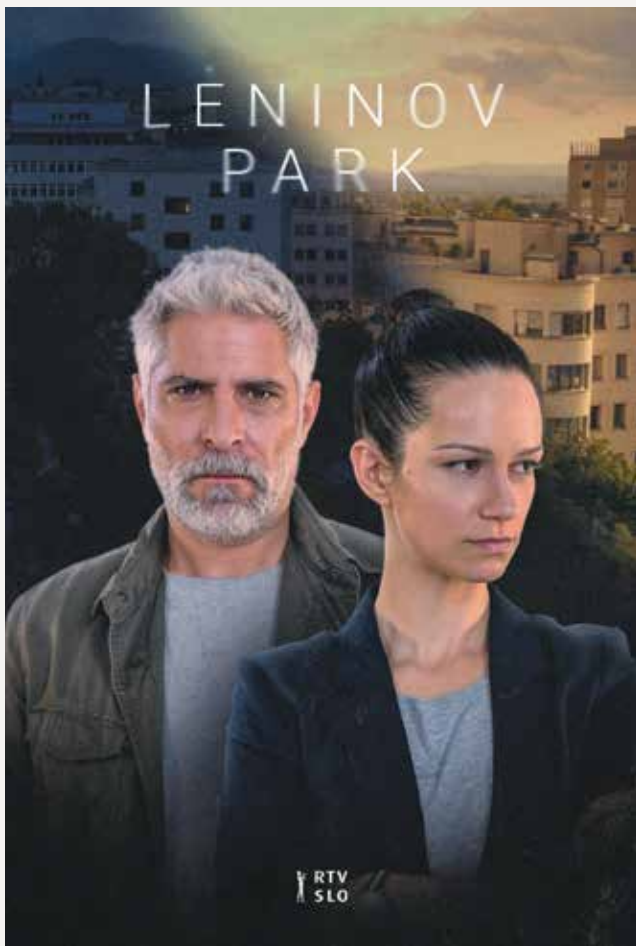
PETRA: Uspešna serija je gledana serija. Imeti mora do-

ber scenarij in druge elemente kvalitetnega dela, hkrati pa tudi vse to, kar doseže in navduši ljudi. Osebnostno si želimo produkcij, ki bi zadovoljile tako gledalce kot kritiko.

IZA: Meni se zdi *The Bear* nekakšno sodoben *Sopranos*. Vseč je tako gledalcem kot kritiki.

SLOBODAN: Uh, zdaj je takšna masa serij. V nekaterih drugih časih smo imeli *Dinastijo* pa *Dallas* in ogromno res dobrih jugoslovanskih serij, npr. *Sivi dom*, *Grlom u jagode*, *Bolji život*. Ampak ne sočasno, stalno dostopno.

JANI: *Sopranovi* so startna osnova, prva serija, ki se je suvereno več kot zgolj približala kakovostnim filmom. Sorrentino je sijajen avtor, ni pa lahкотen. Ima izredne



Krimi-trilogija o Tarasu Birsu, posneta po romanih Tadeja Goloba, se je v drugi sezoni (2023) preselila v Ljubljano; r. Klemen Dvornik, p. RTV Slovenija; arhiv TVS

umetniške kvalitete, je pa tudi za široke množice. Podobno kot v literaturi Marquez – zahtevno branje, a brala ga je in ga še, med drugim, vsaj polovica Latinske Amerike.

LUKA: Oboji delate očitno uspešne serije. Jani, vaš *Vrenko* je med drugim dobil nagrado zvezda Oriona za najboljšo gledanost, Petra, vam se taista nagrada obeta za *Skrito v raju*. Ampak predvidevam, da vam gledanost ni edini cilj, da razmišljate tudi o drugih vsebinah, žanrih?

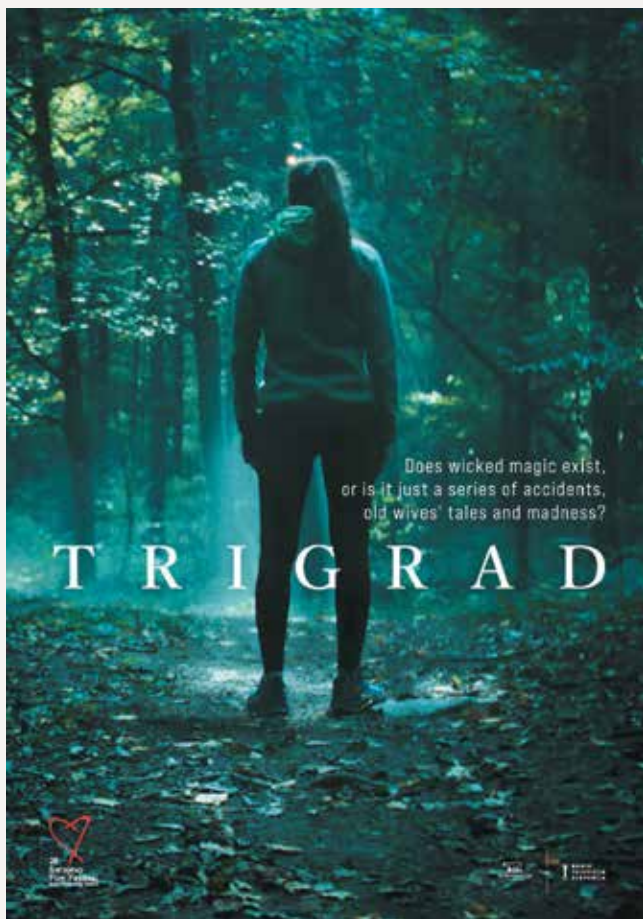
JANI: Startali smo z *Jezerom*, krimi-serijo po skandinavskem vzoru, nato pa z *Leninovim parkom*, *Dolino rož* in *Vrenkom* žanr razvili in ga, vsaj upam, za naše razmere dovolj visoko postavili. Zdaj preizkušamo nekaj novega, o čemer smo prej govorili: družbeno pomembne teme v smislu intimnih odnosov, sprememb in premikov vsakdana v zadnjih petih, sedmih letih ... Žiga in Iza sta že naredila nekaj v tej smeri. Če povzamem: Upoštevamo oboje. In kakovost in gledanost. Produkcije serij se lotevamo metodično, dejansko smo kar veliko preštudirali. Scenaristiko smo začeli razvijati načrtno, v grobem povzemamo danski model.

Preprosto povedano, z javnimi sredstvi, ki nam jih zupajo, hočemo vedno narediti kar najboljši projekt. Tako vsebinsko kot produkcijsko. Ker je to naša družbena odgovornost. Ki pa seveda ne sme utesnjevati avtorske svobode. Vedno je potreben kompromis. In še pred njim borba. Pri nas sva po moje s Slobodanom najbolj viteška bojovnika ali pa ena boljših. Slobodan bi delal šestnajst, osemnajst ur – ne sme, a bi, ker je tiptop profi in hoče čim boljše narediti. Ker nimamo veliko produkcij, jih moramo toliko bolj maksimalno realizirati. Tudi dnevno nadaljevanke, ki jo pripravljamo, ne želimo delati na način medijske industrije, upoštevamo pa, da ji je namenjena (v smislu čim širšega kroga tako gledalcev kot oglaševalcev). Torej spet kompromis.

Bistveno se mi zdi, da načrtno, metodično dvigujemo kakovostno raven. Serij in filmov. Kako uspešni smo pri tem, nam povedo gledalci in kritika. Se pa ta napor v fazi scenarijev absolutno vedno spleča.

SLOBODAN: Imel bi več snemalnih dni. (smeh) Kot režiser si nočem in ne morem privoščiti, da naredim nekaj slabo, saj je vsak moj izdelek gledan in ocenjevan, torej

moja popotnica za prihodnost. Produkcija *Vrenka* je bila zahtevna, ne samo v času korone. A imeli smo dobre priprave, dober kasting. Spomnim se, ko si me, Jani, vprašal, o kakšnem stilu, v katero smer razmišljam. Pri *Jezeru* je že sam roman nakazoval nek severni, skandinavski stil. *Vrenko* pa je zrasel iz cikličnega detektivskega opusa Avgusta Demšarja. Moj odgovor je bil zato preprost: *Vrenko*



Skrivnostna drama z elementi trilerja (2022) je bila uspešna tudi na Series Mania Forumu; r. Sonja Prosenč, p. Sever & Sever, RTV Slovenija; arhiv TVS

bo slovenska serija. Ne bo niti skandinavski niti ameriški, pač pa naša, takšna, kot si jo mi zamišljamo. In stil ... Naš stil vedno določajo, tj. klestijo, sredstva in narekujejo lokacije, ki jih izberemo tudi na podlagi režije igralcev. Najbolj »odštekano« in zanimivo pri *Vrenku* je bilo, da nihče ni vedel, kdo in kakšen je. Kar v produkciji ni običajno, po navadi se natančno ve, kakšen je junak, kajne Iza. Mora piti, se drogirati, jesti breskve ... karkoli. Pri

Vrenku pa nismo imeli nič. Nula. Tudi Demšar, kot je sam rekel, ni imel pojma. In nama je z Janijem kliknilo, super, spoznavajmo ga, tako mi kot gledalci, prek serije, prek podrobnosti, kakor se bo razvijal.

Da sklenem. Vsekakor smo zelo veseli, da je serija gledana. Vemo tudi, da je maksimalno kvalitetna v vseh segmentih, ne samo režijskem in igralskem. Se bo pa vedno našel kdo, ki mu bo brezvezna. Itak.

PETRA: Močno se zavzemam za manjše avtorske projekte, da jih še naprej razvijamo in jim najdemo primerno mesto, najprej na Voyo. Ravno te dni smo na Voyu objavili avtorsko komedijo *Hiša ljubezni*, ki odpira tudi družbenoodgovorne teme, o katerih je govoril Jani in na katerih veliko delamo.

LUKA: Pogovorimo se o kreativnem procesu. Pravijo, da je televizija medij scenarista oz. »showrunnerja«, film pa režiserja. Velja to tudi v Sloveniji? Iza, slišal sem, da si bila pri seriji *Poklicani* večinoma tudi na setu?

IZA: Šlo je za malo specifično situacijo, ker je režiser moj življenjski sopotnik. (smeh) Sicer pa ja, načeloma so *Poklicani* moj koncept, ki sem ga razvila tudi v sodelovanju z Janijem, ki sedi poleg mene, in Janezom Pircem.

Načeloma sem mnenja, da je AV delo, naj gre za serijo ali film, skupinsko delo, pri katerem se individualne vizije »oženijo« med seboj. Film pač ni boksarski ring, v katerem se spopade gora egov, da se ugotovi, kdo je najmočnejši. Če deluje vsak po svoje, potem delo ni harmonično in trpi projekt.

Za uspešen projekt vsekakor mora biti jasno, kdo vodi kateri sektor, ampak v nobenem podjetju ne bo vsak opravljal samo svojega »joba«, ampak se vedno angažira sektorje, da sodelujejo in skupaj pridejo do rešitev in najboljših rezultatov. Žiga je na primer tako mene kot tudi direktorja fotografije Fabrisa Šulina povabil na kastinge, da smo skupaj izbirali igralke. Kot si omenil, sem bila dobrodošla tudi na setu, da sem sedela poleg režiserja in tajnice režije Špele Murenc Škulj (ki je serijo tudi montirala), da smo si lahko izmenjevali mnenja, debatirali možnosti in pravočasno opozarjali na napake, če je do njih prišlo. Najbolje, kar se ti lahko zgodi pri ustvarjanju filma, je, da si najdeš sodelavce, s katerimi se res dobro razumeš, imaš podobno vizijo, z njimi rasteš in nadgra-

juješ delo svojega sektorja v skupinski končni izdelek.

SLOBODAN: Na koncu je treba vse skupaj prečesati. Se pravi scenarist in režiser. Naši scenaristi se režije praviloma ne lotevajo, režiserji pa smo kar doma v scenaristiki, saj nas večina vsaj poskusi, če ne celo realizira kakšen scenarij.

raven, ki se nam zdi primerna za produkcijo, nato pa se seveda začnejo še »rewriti« skupaj z režiserjem. Scenarij vedno postavimo v nek optimalni vsebinski in produkcijski okvir. Korigiramo ga tako, da je produkcija izvedljiva, hkrati pa ohrani neko identiteto vsega, kar zahtevata žanr in filmska naracija, v primeru adaptacije jasno tudi literarne predloge. Iščemo nek kompromis,



Licenčna humoristična serija *Ja, chef!* nastaja od 2021, skupaj bo 12 sezon oz. 120 epizod; r. Marko Naberšnik, Igor Gajič; p. Bastard 9 za Pro Plus; arhiv Pro Plus

Kadar sem v vlogi (so)scenarista, pojasnim, kaj se lahko ustvari brez dialoga in brez odvečnega teksta. Kadar pa v vlogi režiserja dobim scenarij, poln dialogov, se mi preprosto ne da brati, ker pač ni v redu. Filmski jezik imamo ravno zato, da uskladimo vizualno in dialoško pripovedno nit. Simbioza, sploh med režiserjem in scenaristom, je nujna!

JANI: Se poponoma strinjam. Mi scenarij spravimo na

ker roko na srce, mi praktično s filmskim načinom snemanja naredimo 300 minut, se pravi 5- ali 6-delne serije z budžetom, primerljivim z 90-minutnim celovečernim filmom.

PETRA: V hiši imamo neko interno hierarhijo, kreativno, ki sega od generalne direktorice in potem programske direktorice, ki sta zelo pomembni in na mnenje katerih veliko damo, do direktorja produkcije, pod njim sem jaz

kot vodja produkcije igranih vsebin, moja desna roka je producent, ki je nek »mastermind« za budžete, potem pa sta še dve roki – moja urednika.

Pri serijah običajni sodelujemo z zunanjimi produkcijskimi hišami, ki imajo svojo hierarhijo, malo podobno filmski z izvršnim producentom na čelu. »Writer's room« je včasih zunanja, včasih interna. Povezave na kreativni ravni so večinoma uredniki.

Pri dnevnih serijah je sistem precej bolj kompleksen, po navadi sodeluje več režiserjev. Na naši strani je urednik v bistvu že malo »showrunner«, ker je treba toliko usklajevati, na strani zunanje produkcijske hiše pa delegirani kreativni producent. Tako je bilo recimo pri seriji *Gospod profesor*.

Vsak projekt je malo drugačen, in da ga izpeljemo kar najbolj učinkovito, se vedno prilagodimo.

LUKA: Kdo bi recimo poklical Izo?

PETRA: Pri *Profesorju* bi jo kot delegirani kreativni producent Boris Bezić. V primeru dnevne serije nove scenariste izbirava obe z Andrejo Virk Žerdin, odvisno kateri je kdo zanimiv.

Novo kreativce spoznavam tako, da skušam biti čim bolj na tekočem z novostmi, kaj nastaja in/ali se piše, ter v pogovorih z ljudmi, ki so v tej branži. Me pa najdejo tudi sami. Velikokrat dobimo kakšne »pitche«, priporočila od drugih.

LUKA: Slobodan, kako si ti dobil to službo? (smeh)

SLOBODAN: Jani me je poklical in najprej vprašal, če imam čas, ker ga kandidati pred mano niso imeli. Po moje sem bil četrta, peta opcija. (smeh)

JANI: Bil si nabor v prvem krogu, tako kot Dončič v NBA. Ampak mi imamo vedno širši nabor, torej smo se pogovarjali s par režiserji.

LUKA: Kako postati prepoznaven, kako priti do takšnih priložnosti?

JANI: Zadnjih šest, sedem let imamo vsako leto javni natečaj za scenarije, na katerega pride 30–40 prispevkov

različnih žanrov, različnih dolžin. Eni napišejo konkretne scenarije, drugi pač samo idejo. Spremljamo mlade talente, spremljamo teater, film, in čeprav bazen ni prebogata, smo uspešni. Za vsako leto vem, kdo hodi na scenaristiko, kdo hodi na AGRFT in približno kaj profesionalno počne in zmore. Izredno me veseli spremljati delo Ize – če bi imeli v vsaki generaciji dva, tri take talente, bi bilo odlično. A jih pač nimamo. Kot tudi ne, recimo, v literaturi ali na filmu. Naš osnovni problem je številčno skromna produkcija. In



Primeri inšpektorja Vrenka, v postprodukciji je tretja sezona; r. Slobodan Maksimović, p. RTV Slovenija; f. Slobodan Maksimović

ko mladi talenti dojamejo, da jim profesija ne zagotavlja normalnih življenjskih razmer, jih večino izgubimo.

Na RTV Slovenija imamo z AGRFT že tradicionalno koproduciranje kratkih filmov, a v zadnjih letih je preprosto premalo denarja za bolj ambiciozen program. Podobno velja praktično za vse AV vsebine. Ne samo v naši hiši.

Kar bi moralo biti ena glavnih izkaznic, potenc nacionalne kulture, izgublja tako že »narejene« ustvarjalce kot talente. In še tisti, ki vztrajajo, imajo premalo priložnosti za delo.

SLOBODAN: Se strinjam, res velika škoda. Sam sem se

najbolj izmojstril, ko sem začel, vsem oklevanjem in pomislekom navkljub, sodelovati v seriji *Usodno vino*. Dnevne serije te ogromno naučijo, so sicer štanc, a pomagajo celotni filmski industriji. Režiserjem, scenaristom, igralcem, snemalcem, »toncem« ... takrat se izkristalizira, koga naša obrt zares zanima. Zahvaljujoč neki ekspanziji, se danes lahko pogovarjamo o malo drugačni tako kvaliteti kot vsebini. Na žalost pa lahko računamo le na RTV Slovenija in Pro Plus, čeprav bi se dalo urediti tudi druge načine financiranja.

LUKA: Za konec povejmo kaj o načrtih. Nameravate producirati nove stvari ali sezone obstoječih serij?

JANI: Mi želimo še naprej razvijati *Vrenka*. Kot že rečeno, smo se lotili tudi dnevne serije. Svoje delo opravljamo maksimalno profesionalno, in to že v fazi scenarija. S serijami lahko marsikaj postorimo za našo družbo, recimo s povečevanjem senzibilnosti, s problematiziranjem ekološke, odvisnosti, medijev, nove tehnologije.

Če ne bomo obdelovali referenčnih tem, bodo serije ali izumrle ali pa postale izključno del industrije zabave. Slednje, vsaj nas na javni televiziji, ne bi smelo zanimati. Ustvarjati moramo dobro narejene vsebine, ki se dotikajo

ljudi, so referenčne. Take bodo tudi gledane, priljubljene. Na splošno želimo še naprej producirati kakovostne dramske nadaljevanke/serije – eno že pripravlja ekipa, ki je »kriva« za *Jezero: Trezor* nameravamo snemati prihodnje leto, predvidoma v koprodukciji z eno od produkcijskih hiš v Sloveniji.

In postopoma, najbrž ne še naslednje leto, bomo skušali širiti koprodukcijski prostor na področju bivše Jugoslavije. Delamo na vzpostavitvi mehanizmov, vse ostalo ni odvisno samo od nas.

PETRA: Okrepili smo interno ekipo za razvoj, pa tudi sicer smo se veliko izobraževali, saj želimo še izboljšati kakovost vodenja. Naredili smo par res dobrih pilotov. Ubrali smo namreč malce drugačno strategijo: namesto da se drvi v vse epizode naenkrat, smo se osredotočili na kakovostno napisan pilot.

Če povzamem: najbolj ponosna sem, da smo se kot ekipa precej izmojstrili in da se nam obetajo kakovostne, gledljive vsebine.

IZA: Z našo produkcijsko hišo Lilit delamo na seriji *Aristokracija*, za katero smo že prejeli sredstva za realizacijo Slovenskega filmskega centra.

3-letni pilotni program za koprodukcijo serij, nastal na pobudo Sveta Evrope, deluje podobno kot filmski program Eurimages: z dodatnimi nepovratnimi sredstvi želi finančno prispevati k soustvarjanju visokokakovostnih, geografsko in vsebinsko raznolikih serij, hkrati pa opolnomočiti neodvisne producente ter razširiti mrežo koprodukcijskih sodelovanj.

Namenjen je torej dramskim, dokumentarnim in animiranim serijam, za katere se v obdobju 2023–25 enkrat letno objavi razpis – zadnji naj bi bil marca 2025. Kandidirajo lahko samo neodvisne produkcijske hiše s sedežem v eni od držav, ki sodelujejo v programu.¹ Prijavitelj mora izpolnjevati kar nekaj pogojev,² ne glede na vrsto serije pa so najosnovnejši: je pobudnik in najmanj 10-odstotni lastnik avdiovizualnega projekta; zagotavlja sodelovanje ponudnika medijskih storitev (ne nujno v vlogi glavnega naročnika); ima sklenjeno koprodukcijsko pogodbo z vsaj enim neodvisnim producentom iz katerekoli države, ki je članica Eurimages in/ali sodeluje v projektu; 100-odstotno odgovarja za sredstva, pridobljena na razpisu.

Finančna podpora je zagotovljena v obliki nepovratnih sredstev v višini 250.000 EUR ali 500.000 EUR – prijavitelj jo izbere glede na svojo finančno konstrukcijo projekta³, prvega od dveh obrokov, tj. 75 %, pa se mu nakaže ob podpisu pogodbe.

Od slovenskih neodvisnih produkcijskih hiš je bila doslej v programu uspešno udeležena Staragara – norveška serija *Zmenki v živo* (*Dates in Real Life*, 2024), dobitnica Prix Europe za najboljšo serijo, nagrajenka festivalov Series Mania in Cinema Jove, je nastala v njeni servisni produkciji.

Nadaljnji koraki po končanem 3-pilotnem projektu za zdaj še niso (javno) znani in morda se tudi zato splača preveriti možnosti sodelovanja na zadnjem razpisu marca 2025.⁴ | Aleš Pavlin

1 Pilotni program zaenkrat preko svojih AV institucij podpira 18 evropskih držav: Belgija, Bosna in Hercegovina, Češka, Estonija, Grčija, Hrvaška, Irska, Litva, Luksemburg, Madžarska, Nizozemska, Norveška, Portugalska, Severna Makedonija, Slovaška, Slovenija, Srbija, Španija.

2 Pred prijavo velja na spletnem mestu natančno prebrati vse pogoje in zahteve, še prej pa obiskati zavihek FAQ.

3 Po dosegljivih podatkih je Ministrstvo za kulturo RS za 3-letno obdobje namenilo 450.000 eur.

4 Namesto zamudnega naslova coe.int/en/web/programme-for-series-co-productions/home lahko v iskalnik odtipkate: pilot programme for series.

SAMOZAPOSLANI V KULTURI: Obetajo se novosti

Ministrstvo za kulturo je 1. 10. 2024 v javno obravnavo poslalo predlog Zakona o spremembah in dopolnitvah Zakona o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK-I).¹ Gre za najobsežnejšo spremembo krovnega zakona v kulturi v dvajsetih letih, ki naj bi med drugim prinesla tudi sistemsko prenavo statusa in dela samozaposlenih v kulturi. Kaj to pomeni za samozaposlene in ali bodo spremembe res bistveno vplivale na njihov položaj?

Poleg preimenovanja v **samostojne delavce v kulturi** (ki je vsaj za enkrat zgolj kozmetične narave in samo po sebi ne prinaša konkretnih sprememb) se nekoliko spreminjajo še pravice na dveh področjih:

(1) Socialna varnost

Samostojni delavci v kulturi (SDK) naj bi bili upravičeni do bolniškega nadomestila **do 4-krat letno** (ne več zgolj 1-krat), in sicer tudi **za poškodbe** (doslej le ob boleznih).

Prav tako se spreminja pogoj koriščenja bolniške: ne več 31. delovni dan, temveč **31. koledarski dan**.

Novost je **obdobni zdravniški pregled** – ob vpisu ali ponovnem vpisu in nato vsakih pet let od zadnjega preventivnega zdravstvenega pregleda lahko vsak SDK zaprosi za nadomestilo za stroške preventivnega zdravstvenega pregleda, ki jih v višini do 150 evrov in na podlagi predloženega dokazila o izvedbi pregleda s strani pooblaščenega zdravnika krije ministrstvo, pristojno za kulturo (MK). Glede na stanje zdravstvene oskrbe samozaposlenih je novost vsekakor dobrodošla² – pripomniti pa velja, da v javnoobravnavani verziji ni pred-

videno izvzetje stroškov pregleda iz cenzusa, na kar smo MK tudi opozorili.

Še en korak v pravo smer je izrecno zapisana **pravica do mirovanja statusa** bodisi zaradi zdravstvenih razlogov (npr. ob dolgotrajni bolniški odsotnosti ali starševskem dopustu) bodisi študija ali začasne zaposlitve za polni delovni čas.

(2) Plačilo prispevkov

Bistvena novost sta **karierna dinamika in drsni cenzus**.³ Uvaja se 4 razrede karierne dinamike, ki omogočajo vsakemu SDK oblikovanje lastnega napredovanja: pogoji za pridobitev statusa so možni takoj po končanem šolanju, po 10. in 20. letu kariere se pričakujeta izrazitejši tako kvaliteta kot kvantiteta, v 3. desetletju pa spet nekoliko nižji. Višji razred karierne dinamike pomeni nekoliko višje prispevke, ki jih v osnovi lahko krije MK – dolgoročno naj bi se tako zvišalo pokojnine SDK, torej nekoliko izboljšalo njihov socialni položaj ob upokojitvi oz. zmanjšalo potrebo po republiških priznavalninah.⁴

To, da se ob predvidenem postopnem višanju prispevkov ne zviša tudi cenzus, ni v skladu z logiko karierne dinamike, kjer naj bi delavec ob napredovanju začel prejemati tudi višjo plačo.

Za vse, ki bodo cenzus presejali za več kot 30 % (gl. naslednji odstavek), morda status SDK ne bo več privlačen in ga bodo zamenjali za status S. P., ki bo pri zneskih nekoliko nad 30 % cenzusa verjetno še vedno predvideval minimalne prispevke.

Nekoliko več dvomov vzbujata tudi t. i. **drsni cenzus**, o katerem se je pred objavo predloga zakona veliko go-

1 Predlog zakona je dosegljiv na Portalu GOV.SI: e-uprava.gov.si/si/drzava-in-druzba/e-demokracija/predlogi-predpisov/predlog-predpisa.html?id=17177; morda je krajša pot, če v iskalnik vtipkate ministrstvo za kulturo in na spletni strani odprete zavihek Zakonodaja.

2 35 % samozaposlenih v kulturi poroča o težavah pri dostopu do zdravstvenih storitev – gl. predlog zakona, str 6, tč f).

3 Podrobneje ju odreja Uredba o samozaposlenih v kulturi, ki se spreminja vzporedno z zakonom.

4 Trenutno samozaposlenim ob upokojitvi pomagajo zvišati pokojnino na 771,62 EUR (kar je le malce nad minimalno pokojnino za 40 let delovne dobe).

vorilo, zato so bila tudi pričakovanja samozaposlenih precejšnja.

Žal jih predlagani zakon v veliki meri ne izpolnjuje, saj predvideva, da bi SDK, ki preseže cenzus za

- največ 10 % => sam plačeval 20 % prispevkov, 80 % pa bi jih še naprej pokrivalo MK;
- 10–20 % => sam plačeval 50 % prispevkov;
- 20–30 % => sam plačeval 80 % prispevkov, torej bi jih MK pokrivalo zgolj 20 %;
- za več kot 30 % => prispevke v celoti pokrival sam.

Z izračunom tako lahko ugotovimo, da bi SDK, ki zasluži natanko 110 % cenzusa, za prispevke porabil **približno tretjino** svojega presežka, tisti, ki zasluži natanko 120 % ali natanko 130 % cenzusa, pa **približno polovico** (gl. tabelo).

Čprav gre brez dvoma za izboljšanje sedanjega stanja, ko je samozaposleni »kaznovan« že za najmanjše preseganje cenzusa in si mora naslednje leto celoten znesek prispevkov pokriti sam, predlagani drsni cenzus samozaposlene z nekoliko višjimi dohodki še vedno zgolj **kaznuje**. Boljša in (glede na socialno bombo, ki se nam

bliža z upokojevanjem večjega števila samozaposlenih) na dolgi rok bolj vzdržna rešitev bi bila verjetno **plačevanje minimalnih prispevkov** vsem samozaposlenim, ki izpolnjujejo kvantitativne in kvalitativne kriterije, s strani MK **ter hkrati zahteva**, da si ob preseganju cenzusa vsak sam plačuje »nadgradnjo« minimalnih prispevkov.

Tako bi si k večji pokojnini sami prispevali vsi samozaposleni, ki jim zaslužek to omogoča – status večjega zaslužka ne bi kaznoval z delnim ali popolnim odvzemanjem pravice do prispevkov, temveč bi samozaposlene zgolj obvezoval, da ob večjem zaslužku sami poskrbijo za nekoliko stabilnejšo prihodnost.

Argument, da že s strani MK predlagana ureditev pomeni veliko dodatno obremenitev proračuna, **ne drži vode**, saj se predvideva, da bo ob novi ureditvi znaten delež samozaposlenih, ki trenutno beleži dohodke tik pod cenzusom, cenzus ob milejših »kaznih« vsaj nekoliko presegel. Tako se bo **obveznost MK** do njih celo **zmanjšala**, saj si bodo prispevke delno pokrivali sami. | Urša Menart, članica DSR

Drsni cenzus, preračunan glede na trenutni cenzus (21.244,48 eur/leto) in višino prispevkov (min. prispevki 10/24 = 544,04 eur; prispevki 1 leto = 6.528,48 eur), je le približen orientir, saj bodo zneski v 2025 drugačni.

	eur/leto			
	bruto dohodki do višine	dohodki, upoštevani v cenzus	prispevki, ki jih plača MK	prispevki, ki jih plača SDK
RAZRED 4	= minimalna osnova za prispevke (MOP)			
cenzus	21.244,48	21.244,48	6.528,48	0
presežen do 10 %	24.674,62	23.368,93	5.222,78	1.305,70
presežen do 20 %	28.757,62	25.493,38	3.264,24	3.264,24
presežen do 30 %	32.840,60	27.617,82	1.305,70	5.222,78
RAZRED 3	= MOP + 5 %; razliko plača SDK			
cenzus	21.244,48	21.244,48	6.854,90	0
presežen do 10 %	24.739,91	23.368,93	5.483,92	1.370,98
presežen do 20 %	28.920,83	25.493,38	3.427,45	3.427,45
presežen do 30 %	33.101,74	27.617,82	1.370,98	5.483,92
RAZRED 2	= MOP + 15 %; razliko plača SDK			
cenzus	21.244,48	21.244,48	7.507,75	0
presežen do 10 %	24.870,48	23.368,93	6.006,20	1.501,55
presežen do 20 %	29.247,25	25.493,38	3.753,88	3.753,88
presežen do 30 %	33.624,02	27.617,82	1.501,55	6.006,20
RAZRED 1	= MOP + 25 %; razliko plača SDK			
cenzus	21.244,48	21.244,48	8.160,60	0
presežen do 10 %	25.001,05	23.368,93	6.528,48	1.632,12
presežen do 20 %	29.573,68	25.493,38	4.080,30	4.080,30
presežen do 30 %	34.146,30	27.617,82	1.632,12	6.528,48

KOZERIJA:

Gledati ali ne gledati? To je tu vprašanje

Kavbojk že leta ne kupujem, in to ne zaradi spremembe sloga oblačenja, temveč predvsem zato, ker se mi nakupovalna izkušnja zdi prenaporna. V mladosti je bila situacija preprosta, saj mi jih je kupila mama, običajno Varteksove, ki so bile v zimskih mesecih še podložene in skoraj praviloma peskane. V najstniških letih sem si jih izbral sam in se občasno iz Celja odpravil s prijatelji na nakupovalni izlet v daljno Ljubljano, kjer si našel celo kavbojke znamke Levi's. Takrat sem si izbral ustrezen kroj in številko, nato pa leta ponavljal postopek, torej izbral enak kroj in enako številko – dokler me ni z leti začelo tiščati okrog pasu.

Vse pa me je minilo pred približno petimi leti, ko sem se odpravil v veleblagovnico in si nameraval kupiti nove kavbojke. Stopil sem do police in izbuljil oči. Blagovnih znamk je bilo na pretek, izbral pa sem lahko še med najrazličnejšimi kroji in slogi: visok pas, nizek pas, oprijete, široke, klasične, elastične, strgane, prešite ... Stal sem pred polico in zmedeno gledal, katere naj pomerim. Do mene je pristopila prodajalka in me vprašala, če mi lahko kako pomaga. Samo zavzdihnil sem in odkimal.

Kavbojke sem potem oblačil in slačil še kakšne pol ure, jih odlagal na kup pred garderobo, se vrnil po nove do police, jih znova pomeril, iskal prave številke, preklinjal, ko so mi padale na tla v preoblačilnici, nato pa pri sebi zaklel, odgrnil zavesico in zapustil prodajalno.

Tja se nisem več vrnil, a ne zato, ker ne bi imeli ničesar zame, temveč zato, ker je bilo vsega preveč.

Tiranija izbire na zaslonu

»Tiranija izbire« je izraz, ki ga v knjigi *Izbira* (2010) uporabi filozofinja Renata Salecl za dilemo s preobiljem, s katero se srečujemo v vsakdanjem življenju; petdeset različnih lončkov jagodne marmelade v trgovini in petintrideset potencialnih partnerjih na omrežju za zmenke nam izbire ne olajša, temveč kvečjemu bolj zaplete.

Podoben termin, namreč »paradoks izbire« uporabi psiholog Barry Schwartz, ko v knjigi *The Paradox of Choice* (2004)

pojasnjuje, da zaradi preštevilnih možnosti, ki so nam na voljo, nismo bolj svobodni in srečni, temveč postajamo bolj omejeni in pogosto nesrečnejši.

Seveda pa se z dilemami, kaj ali celo koga izbrati, ne srečujemo le ob obisku fizičnih prodajaln, temveč se nam porajajo tudi ob podrsavanju po spletnih straneh in aplikacijah, kjer se odpirajo preštevilne možnosti. Zgovoren primer je izbira potencialnega partnerja, ki se vse pogosteje dogaja po zaslonu, na primer s pomočjo aplikacije Tinder. Raziskave sicer kažejo, da si na daljavo tudi v času »digitalne preobrazbe« najde stalnega partnerja samo približno deset odstotkov ljudi, a prav ta podatek je dejansko precej zgovoren, saj veliko več ljudi, in sicer približno tretjina, uporablja Tinder in druge aplikacije in spletne strani za vzpostavljanje kratkoročnejših ljubezenskih razmerij – ali pa zgolj za potešitev hipne strasti. Študija med 923 poročenimi ljudmi, katere rezultate sta letos v reviji *Computers in Human Behaviour* objavili Liesel L. Sharabi in Elizabeth Dorrance-Hall, pa je pokazala, da so tisti, ki so razmerje vzpostavili s pomočjo digitalne rešitve, bili v zakonu manj srečni, pogosteje razočarani in nezadovoljni.

Ure, ki izpuhtijo med izbiranjem

Zdaj pa k bistvu, torej k filmom in serijam. Tudi na tem področju postaja izbira zaradi preobilja vse težavnejša, trenutek, ko se gledalka ali gledalec »zaveže« vsebini na zaslonu, pa se z leti podaljšuje.

Raziskava, ki so jo leta 2024 izvedli v Združenem kraljestvu, je pokazala, da deset odstotkov uporabnikov pretočnih storitev, kakršna je Netflix, porabi celo dve uri za izbiro primerne vsebine, medtem ko je povprečen čas pred »usodnim« dejanjem, torej klikom na ikono »Predvajaj«, približno 30 minut. Pol ure se morda ne sliši strašno, so pa podatki bolj zaskrbljujoči na letni ravni; v »paralizi izbire«, če se ta ponavlja iz dneva v dan, namreč pred zasloni preždimmo kar 182 ur in pol oziroma sedem polnih dni, v celotnem življenju pa smo v takšnem paraliziranem stanju kar 608 dni oziroma

približno leto in osem mesecev – če upoštevamo, da je pričakovana življenjska doba 80 let.

Kako lahko pojasnimo to nadležno odlašanje, zaradi katerega ne izgubljam le ur, temveč celo mesece in leta? Prva razlaga je seveda povezana z omenjeno tiranijo izbire: digitalnih vsebin je na voljo toliko, da se za naslednjim vokalom ali na sosednji digitalni polici morda skriva »prava stvar«, torej serija ali film, ki bi jo/ga bilo škoda spregledati. In zato iščemo in iščemo, že izberemo in si po pol ure gledanja premislimo ... in iščemo dalje. Po drugi razlagi bi bil lahko ta krč tudi posledica osebnega in družbenega stanja, ki mu pravim »krizolacija«, pri čemer skušam združiti dve besedi, torej krizo in izolacijo.

Živimo namreč v času, ko se je kriza preobrazila v normalno stanje, normalnost pa postala redok trenutek, ki občasno preseka dolgotrajnejša obdobja nenormalnosti. S krizami se prebujamo, ko navsezgodaj pogledamo na zaslon telefona in na njem uzremo, kaj se godi po svetu. S krizo v mislih se zvečer odpravimo v posteljo, ko ob vzglavju odložimo telefon, po katerem smo že na nekem od številnih omrežij spremljali žolčne debate o eni od aktualnih kriz, pa naj bo ta ideološka, finančna, politična, podnebna ali kakšna druga ... Ali pa kar vse naenkrat, ki so se spojile v gromozansko »polikrizo«.

Zaradi vsega, kar na daljavo spremljamo od jutra do večera, se nam pogosteje zdi, da se je svet iztiril in da se normalnosti v stvarnem svetu skoraj ne da več najti: obstaja kvečjemu še v paralelni oziroma virtualni resničnosti, ki jo prikazuje priljubljena serija. Tudi zato postajamo bolj izolirani v svojih bivališčih, odtujeni z zasloni v rokah, atomizirani v razmišljanju, da družba razpada.

V tovrstnem permanentnem stanju, v katerem se prepletata kriza in izolacija, se torej v poznih popoldanskih ali zgodnjih večernih urah najdemo pred zaslonom računalnika, televizorja ali telefona, in to v kritičnem trenutku, ko se zavedamo, da je pred nami lahko trenutek normalnosti, ki si ga lahko zagotovimo sami s pomočjo prave medijske vsebine. Le izbrati si jo je seveda treba!

Gledati ali ne gledati postane tako vsakodnevno hamletovsko vprašanje, ki lahko zagotovi trenutek domnevne normalnosti, torej uro ali dve gledanja sproščujoče, razburljive ali strašljive vsebine, ki je seveda skrajno predvidljiva v svoji nepredvidljivosti.

Kdo nas gleda, ko gledamo?

Tesnobnost pred izbiro »prave« vsebine morda ni v prid gledalki oziroma gledalcu, ki izgublja ure pred zaslonom. (In prav najbolj tesnobni izbirajo »pravo« vsebino najdlje časa.) Je pa zato v prid lastnikom platform, ki ponujajo pretočne

storitve in jim je podaljševanja časa pred zasloni v interesu, saj se lahko vanj vključijo ogled oglasov in zbiranje podatkov, kaj ljudi pritegne in katere vsebine se jim zdijo nezanimive. Tesnoba pa je tudi sestavni del ekonomije pozornosti, ki vse pogosteje temelji na nenehnem polzavestnem stanju, podobnem tistem med budnostjo in spancem.

Morda je prav to »blodnjavo« in »dremavo« stanje imel v mislih generalni direktor Netflixa Reed Hastings, ki je že leta 2017 izjavil, da njihova najpomembnejša konkurenca niso Hulu, HBO in Amazon, temveč človekov spanec. »Samo pomislite: ko gledate Netflixovo serijo in postanete zasvojeni z njo, ostanete budni pozno v noč. Mi tekmujemo s spanjem na robu. In to je lahko zelo velik nabor časa,« je še dodal. (»Spati. Nemara sanjati. Da, to je ovira,« lahko ob tej izjavi navedemo še en primeren citat iz Hamleta.)

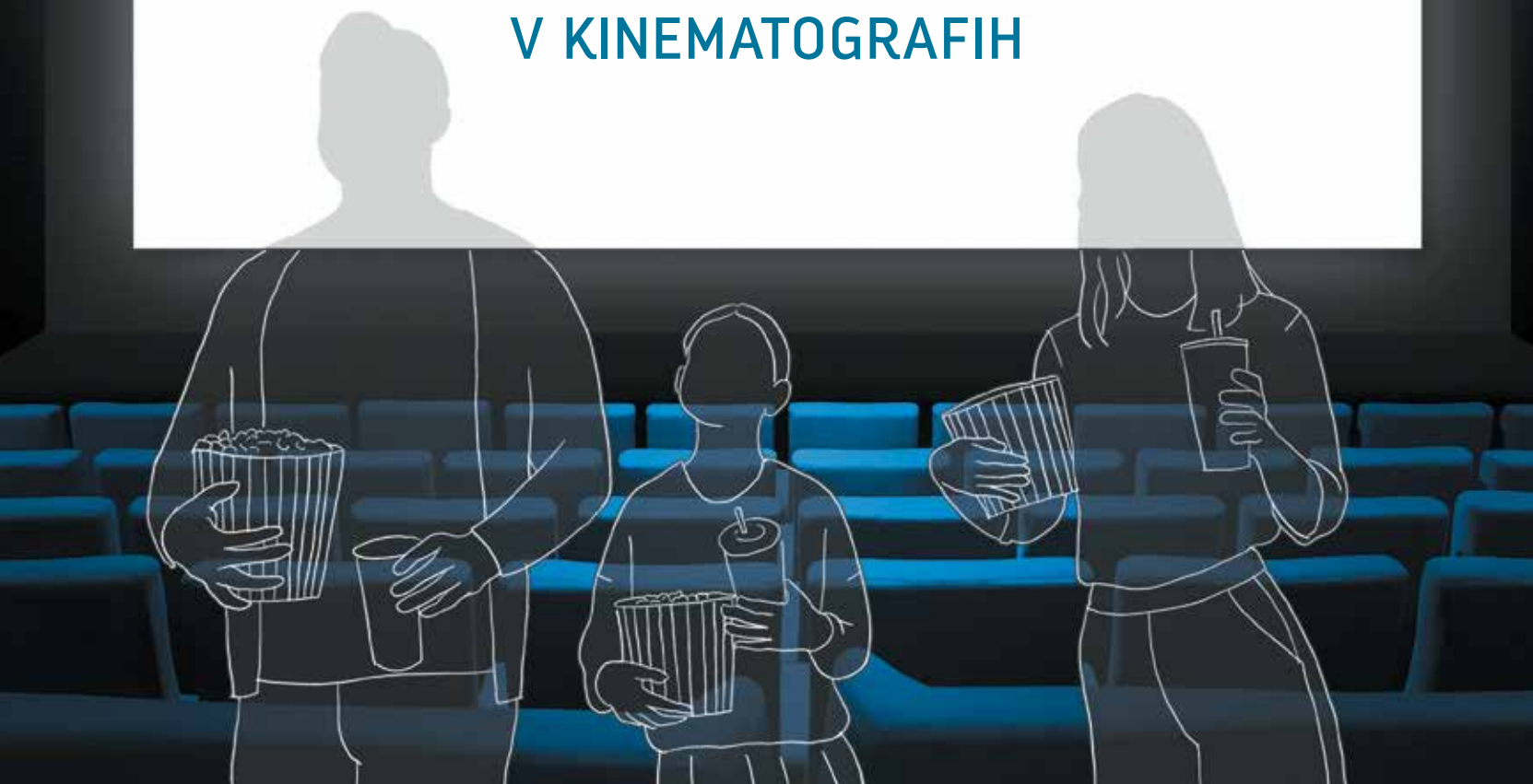
Kaj lahko na področju razvoja pretočnih storitev pričakujemo v prihodnje? Zelo verjetno nas bodo algoritmi poznali bolje kot danes, nam ponudili več vsebin, ki bodo še bolj ukrojene po naši meri. S pomočjo umetne inteligence bodo morda celo sproti nastajale serije in filmi, ki bodo povsem potešili naše najgloblje želje in potrebe po (navideznem) odklopu, ki ga že zdaj pogosto zagotavljajo zasloni.

Kdo ve, morda bomo vsebine spremljali celo v spanju in sanjah, ki jih še vedno razumemo kot oazo zasebnosti. Tudi tja si želijo prodreti podjetja, pa ne samo Netflix, ki želi spancu konkurirati z zanimivejšimi vsebinami, temveč tudi prek neposrednih vmesnikov med človekom in strojem, kakršen je neuralink, katerega razvoj spodbuja najbogatejši Zemljan Elon Musk, ali pa trak halo, ki ga razvija zagonsko podjetje Prophetic in ga ravno tako financira Musk. Ta pripomoček, nameščen na glavo, naj bi spodbujal lucidne sanje, njegovi avtorji pa obljublajo, da naj bi bil uporabnik s trakom halo na glavi sposoben reševati najrazličnejša vprašanja, in to kar v spanju, ali pa izkoristiti »neuporabne« ure spanca za delo in zabavo.

Ob takšnih scenarijih, ki spominjajo na katero od epizod serije *Črno ogledalo* (tudi ta nastaja pod Netflixovim okriljem), se lahko spet spomnimo osnovne dileme tega prispevka: Kaj izbrati na zaslonu? Včasih je najpreprostejši odgovor najbolj smiseln: nič.

Večer je lahko tudi čas za druženje, romantiko, branje, aerobiko, fitnes in še marsikaj, pri čemer so zasloni prej v napoto kot v prid. Vsaj tu in tam, po možnosti pa kar pogosto se zato spleča namenoma pogledati stran od zaslona ter stopiti ven, med ljudi, pa četudi zgolj v sosednjo sobo. V fizičnem prostoru namreč nastajajo novi deli zanimive serije, ki se ji pravi življenje. In takrat, ko nismo sami, izolirani pred zaslonom, izpuhti tudi krizolacija, svet pa je hitro videti normalnejši. | Dan Podjed

UPORABA VAROVANIH AV DEL IN IZVEDB V KINEMATOGRAFIH



AIPA je v letu 2024, med ostalimi, od pristojnega organa pridobila dovoljenje za kolektivno upravljanje pravice javnega prikazovanja za izvajalce; za soavtorje pa ga še čaka.

Ker je uveljavljanje te pravice vezano na oblikovanje začasne tarife in sklenitev sporazuma z uporabniki (kinoprikazovalci oz. kinematografi), je prav, da uvodoma ponovimo osnovno definicijo:¹

Pravica javnega prikazovanja (ang. *public screening*) = izključna pravica, da se AV delo priobči javnosti s pomočjo tehničnih sredstev (npr. projektorjem) in se z optičnim postopkom netelesno reproducira na platnu ali steni (kinematografsko oz. dvoransko prikazovanje AV del).²

V praksi je najpogostejše kinematografsko (dvoransko) prikazovanje AV del.³

¹ Za več in bolj podrobne definicije pojmov s področja kolektivnega upravljanja AV pravic gl. Megafon Delitev za ustvarjalnost (junij 2024), *Priložni besednjak*.

² ZASP, 29. člen.

³ Zakon o avtorski in sorodnih pravicah: (ZASP): s komentarjem. *Gospodarski vestnik*, 1997, str. 104.

Soavtorji

Imetniki izključne (materialne) pravice do javnega prikazovanja⁴ so soavtorji AV del,⁵ vendar pa velja zakonska domneva o prenosu izključnih pravic na filmskega producenta.⁶

Če si soavtor torej v pogodbi o filmski produkciji te pravice ne pridrži (bodisi v celoti oz. deloma bodisi časovno in geografsko neomejeno), postane filmski producent imetnik avtorskih pravic.

Ne glede na to, ali je bila prenesena na filmskega producenta ali ne, se bo ta avtorska pravica upravljala **obvezno kolektivno** – AIPA je vlogo za ustrezno dovoljenje oddala že konec 2022, zato ga (upravičeno) pričakuje čimprej.

Filmski producenti pa imajo še dodatno sorodno in izključno pravico javnega prikazovanja⁷ (ter s tem povezano pravico do nadomestila pri priobčitvi javnosti⁸), ki jo upravljajo individualno, saj za kolektivno upravljanje ni bila vložena vloga na URSIL.⁹

Pravice v okviru priobčitve javnosti

	AIPA		
	SOAVTOR	IZVAJALEC	FILM. PROD.
javno izvajanje	ipl		
javno prenašanje	ipl	ipl	
javno predvajanje s fono- in videogrami	ipOK	ppOK	ppOK
javno prikazovanje	ipOK	ppOK	ipl
radiodifuzno oddajanje	ipOK	ppOK	
radiodifuzna retransmisija	ipOK	ppOK	ppOK
sekundarno radiodifuzno oddajanje	ipOK	ppOK	ppOK
dajanje na voljo javnosti	ipPK	ipPK	ipPK
video na zahtevo	ppOK	ppOK	ppOK
deljenje vsebin po spletu	ppOK	ppOK	ppOK

ipOK = izključna pravica – obvezno kolektivno
ipPK = izključna pravica – prostovoljno kolektivno
ipl = izključna pravica – individualno
ppOK = druga (poplačilna) pravica – obvezno kolektivno
ppl = druga (poplačilna) pravica – individualno

Z drugimi besedami: Vsak filmski producent neposredno sklepa pogodbo, s katerimi podeljuje (bodisi sam bodisi preko zastopnikov, tudi distributerjev) uporabnikom dovoljenje (licenco) za uporabo AV dela ter se dogovori za plačilo. V pogodbi lahko tudi natančneje opredeli načine/pogoje za javno prikazovanje.

Izvajalci

Izvajalci nimajo izključne pravice javnega prikazovanja, so pa z novelo ZASP v letu 2022¹⁰ dobili t. i. **pravico do nadomestila pri priobčitvi javnosti**: vsak izvajalec ima pravico do primernega nadomestila za vsakokratno radiodifuzno oddajanje ali katero drugo obliko priobčitve javnosti videograma z njegovo izvedbo.¹¹ Ta »poplačilna« pravica je **neodpovedljiva, upravlja pa se obvezno kolektivno** – AIPA je ustrezno dovoljenje pridobila v začetku 2024.

Z drugimi besedami: Izvajalcem je zakonsko zagotovljeno, da poleg praviloma enkratnega honorarja po sklenitvi pogodbe

■ dovoljenje URSIL; zbiranje + delitev
■ dovoljenje URSIL; pogajanja z uporabniki
■ dovoljenje URSIL
■ vloga za izdajo dovoljenja v teku
■ individualno upravljana pravica
■ ni pravice

⁴ ZASP, 22. in 29. člen.

⁵ ZASP, 105. člen: avtor priredbe, pisec scenarija, avtor dialogov, direktor fotografije, glavni režiser, skladatelj filmske glasbe, ki je posebej ustvarjena za uporabo v tem delu, glavni animator pri avdiovizualnem delu, pri katerem je animacija bistven element.

⁶ ZASP, 2. odst. 107. člena.

⁷ ZASP, 134. člen.

⁸ ZASP, 134.a člen.

⁹ ZKAUSP, 3. odst. 7. člena.

¹⁰ Zaradi prenosa prvega odstavka 18. člena Direktive 2019/790/EU o avtorski in sorodnih pravicah na enotnem digitalnem trgu se je namreč spremenil 122. člen ZASP.

¹¹ ZASP, 3. odst. 122. člena.

o filmski produkciji prejema tudi primerno in sorazmerno plačilo za uporabo njihove izvedbe.¹²

Uporabniki

Uporabniki so **odjemalci AV del, ki z njihovo uporabo ustvarjajo prihodek**. V primeru AIPA so to: TV organizacije, operaterji retransmisije, kinematografi, storitveni lokali, ponudniki spletnih platform, organizatorji prireditev ter uvozniki in trgovci z napravami za reprodukcijo avtorskih del.

V skladu s slovensko zakonodajo je vsak, ki izven zasebnega (domačega) kroga uporablja AV dela, zavezan poskrbeti za tovrstno uporabo tako, **da pridobi ustrezna dovoljenja in uredi plačilo nadomestila prek kolektivne organizacije**.

Za kinematografe je posebej pomembno dvoje:

(1) Praviloma imajo urejena **dovoljenja za uporabo AV del** (reproduciranje in javno prikazovanje), se pravi ustrezne licence za tisto uporabo, ki jo imetnik pravic mora dovoliti oz. jo lahko prepove.

A v Sloveniji že sedaj obstaja precejšen delež AV produkcijskih pogodb, kjer **soavtorji obdržijo vsaj določen del izključnih pravic**, torej imajo (teoretično) pravico prepovedati javno prikazovanje.

V izogib aktualnim in nadaljnjim zapletom je rešitev preprosta: **uporabniki licenciranje – za ves domači in tuji repertoar – uredijo pri kolektivni organizaciji**.

(2) Že omenjena nova pravica izvajalcev do primerne nadomestila se še ne plačuje. Gre za t. i. drugo/poplačilno pravico, ki imetniku (izvajalcu) seveda ne daje zakonske osnove za izdajo dovoljenja/prepovedi za uporabo nekega AV dela oz. izvedbe, mu pa daje pravico do poplačila.

Od 26. 1. 2024 **poplačilne pravice izvajalcev v primeru javnega prikazovanja kolektivno upravlja AIPA**, se pravi, da mora od kinoprikazovalcev (kinematografov) zbirati nadomestila in jih razdeliti izvajalcem (igralcem). Pomembno je poudariti, da v Sloveniji nihče, razen AIPA, nima pravice upravljati te pravice, kar pomeni, da morebitne izjave, da je ta poplačilna pravica vsebovana v licenčni pogodbi bodisi z

izvajalcem bodisi distributerjem, ni pravno veljavna (nihče ne more na drugega prenesti več pravic, kot jih ima sam).

Sklenitev sporazuma

Ker gre za nove vrste uporabe, naj bi AIPA v vabilu k pogajanju za sklenitev skupnega sporazuma (objaviti ga mora na svojem in AJPES-ovem spletnem mestu) opredelila tudi **časno tarifo** – v teoriji gre za (zakompliciran) matematični izračun, v praksi pa za zahteven recept s sestavinami, ki v EU okviru (še) niso na voljo.¹³

Tarifa¹⁴ mora odražati ekonomsko vrednost pravic, ki so predmet skupnega sporazuma, naravo in obseg uporabe varovanih AV del ter ekonomsko vrednost storitve, ki jo zagotavlja kolektivna organizacija. V pogajanjih s kinoprikazovalci se bo še toliko bolj upoštevalo tudi obseg repertoarja ter dovoljenja, prihodek, ki se doseže z uporabo varovanih AV del, pomen le-teh za dejavnost uporabnika, razmerje med varovanimi in nevarovanimi AV deli ipd. Naš končni cilj je **stroškovno učinkovit, pregleden in preprost način zbiranja AH in nadomestil** – tako za uporabnike kot sodelujoče kolektivne organizacije.

K pogajanjem bodo povabljeni reprezentativna združenja uporabnikov, torej tista, ki predstavljajo večino uporabnikov na področju kinoprikazovanja – **neodvisni kinematografi**, ki delujejo bodisi v okviru združenja Art kino mreža Slovenija bodisi samostojno, ter **komercialni multipleksi**. Prva preliminarna srečanja so že za nami, začetki pogajanj pa so verjetno vezani na pridobitev dovoljenja za soavtorje, saj bo skupna rešitev bolj ekonomična, pa tudi pregledna.

Če po petih mesecih od začetka pogajanj ne pride do sklenitve sporazuma, lahko katerakoli stran pisno zahteva, da primerno tarifo oblikuje Svet za avtorsko pravo¹⁵ (z odločbo jo določi v devetih mesecih od zaključka obravnave).

Ker AIPA s sklepanjem sporazumov doslej ni imela večjih težav, pričakujemo, da se bodo tudi pogajanja s kinooperaterji zaključila **v zadovoljstvo vseh členov v verigi**, predvsem pa izvajalcev, soavtorjev in kinoobiskovalcev.

¹² Predlog EVA 2020-2130-0064 – Zakona o spremembah in dopolnitvah Zakona o avtorski in sorodnih pravicah, objavljen na: www.dz-rs.si, str. 1151.

¹³ Postopek določanja začasne tarife je natančno opredeljen v 45. členu ZKUASP, zelo stvarno pa opisan v tej številki Megafona – gl. prispevek O avtorski pravici in avtomobilu, str. 4

¹⁴ ZKUASP, 3. odst. 45. člena.

¹⁵ <https://www.gov.si/zbirke/delovna-telese/svet-za-avtorsko-pravo/>

Veseli in ponosni
smo na uspehe
AV ustvarjalk
in ustvarjalcev

nagrada Prešernovega sklada:
igralka **Jana Zupančič**,
scenaristka in režiserka **Sara Kern**
(gl. intervju: aipa.si>novice>2024>marec)

nagrada Milke in Metoda Badjure za življenjsko delo:
kostumografinja **Zvonka Makuc**

nagrade vesna in ostala priznanja na FSF 2024
(gl. fsf.si>nagrade)

zvezde Oriona za presežke na slovenskem AV področju 2023:

za najboljšo gledanost serija **Primeri inšpektorja Vrenka**,
dokumentarec **Podarim dobim – igra, ki je prebudila tigra**,
serija **V imenu ljudstva 3**, mladinski **Kapa**, serija **Ja, chef!**,
dokumentarec **Divja Slovenija**, komedija **Pr' Hostar**,
za igralske dosežke **Mojca Funkl** (V imenu ljudstva 3),
Kaja Podreberšek in **Gaj Črnič** (oba Kapa);
za avtorsko drznost in ustvarjalno izvirnost
Ivana Novak (Televizorka), **Miha Vipotnik** (Pošvedrani klavir)
in **Janez Burger** (Opazovanje);
za izjemno študijsko avdiovizualno delo **Lun Sevnik**
(Morje med nama).

Naj bo doseženo
spodbuda za nove,
bodisi male bodisi velike,
vsekakor osebne,
a še toliko bolj
skupne zmage:
srečno 2025!

