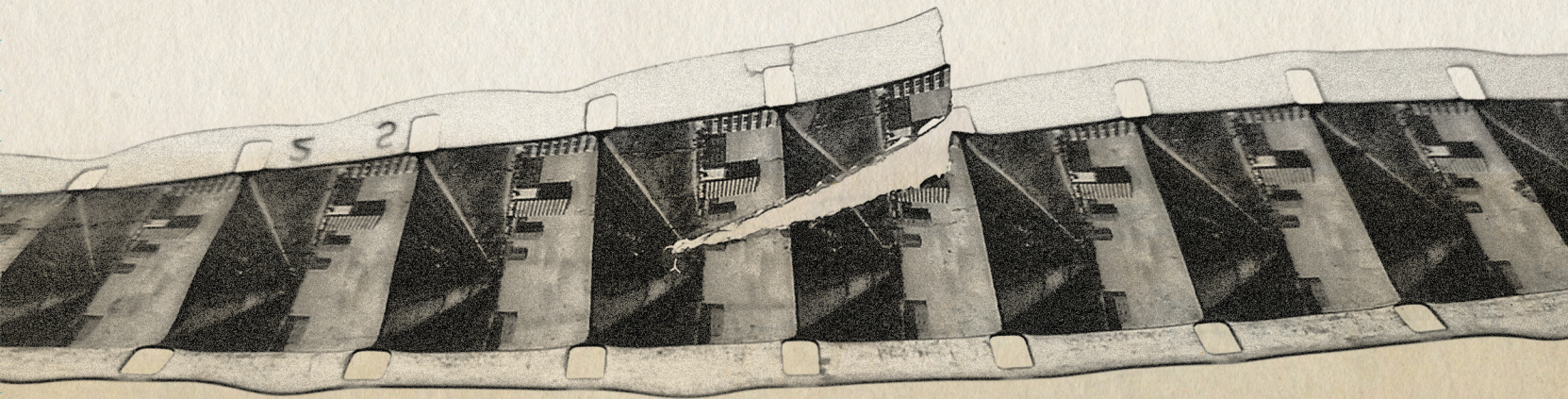


MEGAFON

2

december 2017



»Če želiš biti hiter, greš sam, če pa želimo priti daleč, moramo iti skupaj.«

Gregor Štibernik / Nove pravice

» ... absolutno premalo za kakršno koli resno načrtovanje ohranjanja filmov naših predhodnikov.«

Lev Predan Kowarski / Nova svetloba

»Na nek način sem dvojni agent.«

Rok Biček / Naše ladje





KAZALO

	1	SPREMINJAJOČA SE KRAJINA <i>Gregor Štibernik</i>
NOVA SVETLOBA	2	DIGITALIZACIJA ARHIVSKEGA FILMSKEGA GRADIVA NA RTV SLOVENIJA <i>Martin Žvelc</i>
	6	AVTORSKI VIDIKI RESTAVRIRANJA FILMOV <i>Lev Predan Kowarski</i>
	11	NERESTAVRIRANI FILMI IN PROGRAMSKI PROBLEMI RTV SLOVENIJA <i>Igor Palčič</i>
	12	ŠTUDIJ KONSERVIRANJA IN RESTAVRIRANJA FILMSKE DEDIŠČINE V TUJINI <i>Nadja Šičarov</i>
	14	FILMSKA KULTURNA DEDIŠČINA MED DOMOM IN SVETOM <i>Nerina Kocjančič</i>
	17	DIGITALIZACIJA AV ARHIVOV – PRIMER TRUBAR <i>Špela Grčar</i>
	20	FILMOCID <i>Združenje filmskih snemalcev Slovenije</i>
NOVE PRAVICE	22	VOD, SVOD, AVOD, TVOD, OTT, CATCH-UP TV ... <i>Gregor Štibernik</i>
	24	UMETNOST NI TEKMA? <i>Nikola Sekulović</i>
	26	OBVEZNO KOLEKTIVNO UPRAVLJANJE PRAVIC – ZAKAJ ŽE? <i>Peter Kep</i>
	28	NEKAJ MISLI OB PRVI SVEČKI <i>Gregor Štibernik</i>
	30	POJDIMO SKUPAJ <i>Gregor Štibernik</i>
	32	IMPLEMENTACIJA DIREKTIVE V SLOVENSKO IN HRVAŠKO ZAKONODAJO <i>Romana Matanovac Vučković</i>
NAŠE LADJE	36	ZDSFU – NOVO DRUŠTVO, STARA DRUŽBA <i>Klemen Dvornik</i>
	38	VSE ZA FILM! <i>Miran Zupanič</i>
	40	GRAJENJE FILMSKE RESNIČNOSTI: intervju z Matjažem Ivanišinom in Rokom Bičkom

Izdajatelj: AIPA. www.aipa.si, info@aipa.si.
 Uredniški svet: Gregor Štibernik, Andreja Kralj, Metod Pevec, Iza Pevec.
 št. 2. Naklada: 1200 izvodov. December 2017. Bilten ni naprodaj.
 Redakcija: Inge Pangos. Oblikovanje: Polonca Peterca.
 Tisk: PARTNER GRAF zelena tiskarna d. o. o.
 Naslovnica: Franci Strehovec (arhiv RTV), ilustracija: Polonca Peterca, foto: arhiv Rada Likona, arhiv SFC, Žiga Culiberg (arhiv Arsmedia), Borut Peterlin, Aljoša Rebolj, Franci Strehovec (arhiv RTV), Nadja Šičarov, Peter Uhan
 COBISS3/Serijske publikacije, COBISS.SI-ID: 274075136, ISSN: C507-4185

SPREMINJAJOČA SE KRAJINA

Strasbourg je vsaj enkrat letno obvezna postaja za vse tiste, ki aktivno spremljamo proces spreminjanja zakonodaje in v njem sodelujemo. Letos je bilo med zasedanji EU parlameta še posebej pomembno biti tam, saj so bili na različnih odborih v zaključnih predglasovalnih fazah številni predlogi, kako ukrojit

Prilagoditi se je treba hitremu in stalnemu tehnološkemu napredku, katerega pomemben del sta digitalizacija in restavracija, rdeča nit te številke *Megafona*. Na digitalizacijo moramo gledati iz dveh zornih kotov: Najprej je tu **obširno arhivsko gradivo**, ki ga želimo trajno hraniti in hkrati uporabljati. Proces digitalizacije, tj. prenos vsebine (slike in zvoka) z analognih nosilcev v digitalno okolje, je nujno potreben, če želimo AV dela spraviti do končnih uporabnikov – gledalcev, katerih način dostopa in konzumacije AV vsebin je danes popolnoma drugačen kot še pred nekaj leti. Vsak poseg v avtorsko delo (kar digitalizacija je) pa terja predhodno ureditev razmer(ij) z imetniki pravic. Ustrezno pravno ureditev zahteva tudi poznejša **eksploatacija AV del v digitalnem okolju**. Še pred leti je bilo enostavno: najprej kino, potem TV, nekaj zatem VHS, nato DVD – in krog je bil sklenjen. Danes je krajina povsem drugačna: le še nekaj odstotkov naših gospodinjestev dostopa do programov z analogno anteno, vsi ostali pa prek operaterjev, večina tudi z zamikom (in ne več v realnem času). Če jim ponudba klasičnih kanalov ni dovolj, si pač izberejo kaj iz bogatih digitalnih videotek.

Ena od možnosti, kako priti v Strasbourg, je tudi hitri vlak iz Pariza. In ko med vožnjo skozi okno opazuješ hitro spreminjajočo se krajino, se zaveš, da se prav tako hitro spreminja medijska krajina. In da v dobro imetnikov pravic ne smemo zamuditi vlaka.

Gregor Štibernik



foto: Aljoša Rebolj

DIGITALIZACIJA ARHIVSKEGA FILMSKEGA GRADIVA NA RTV SLOVENIJA

RTV Slovenija v svojih arhivih ohranja največjo nacionalno zbirko zvokovnih, video- in filmskih vsebin. Ustvarjenim vse od začetka zavoda se vsakodnevno pridružujejo novonastale vsebine – zvokovne zapise sistematično arhiviramo že od 1950-ih, filmske pa od 1958, od ustanovitve TV Ljubljana. Vse do ukinitve filmskega laboratorija za razvijanje in kopiranje filmov v letu 2014 se je na filmski trak zabeležilo skoraj 30.000 ur gibljivih slik.

Tehnološki razvoj in prehod na HD tehnologijo v zadnjem desetletju sta temeljito spremenila načine ustvarjanja AV vsebin, hkrati pa omogočila, da se bodo vsebine, nastale v preteklosti, ohranile tudi za prihodnje rodove. Danes AV vsebine nastajajo v digitalni obliki in se tako tudi arhivirajo ter predvajajo. V sodobnih digitalnih okoljih studijske tehnike za produkcijo in predvajanje vsebin ni več prostora za analogne zapise, zato jih je potrebno pred uporabo predhodno pretvoriti v digitalno obliko.

Digitalizacija pomeni pretvorbo zvezne analogne oblike zapisa v digitalno obliko z vzorčenjem. Čim večje je število vzorcev, ki jih odvzamemo na analognem signalu, bolj se približamo originalnemu zapisu.

Digitalizacija je zagotovo eden najboljših možnih načinov za zaščito gradiva pred nadaljnjim propadanjem ali celo izgubo – omogoča nam, da gradivo dolgoročno oz. trajno hranimo in hkrati uporabljamo v sodobnih digitalnih okoljih. Za digitalizacijo in ohranjanje vsebin na RTV Slovenija je zadolžena Mediateka, služba na nivoju zavoda. Medtem ko je masovna digitalizacija zvokovnih zapisov že izpeljana (intenzivno je potekala v letih 2008–14), smo digitalizacijo video- in filmskih vsebin pričeli konec leta 2015. Hkrati poteka tudi zajem oz. digitalizacija spremljajoče dokumentacije – ta se prav tako ohranja in je v pomoč dokumentalistom pri popisu vsebin, brez katerega bi bile vsebine v veliki arhivski knjižnici nedostopne in težko najdljive. Digitalizacija pomeni pretvorbo zvezne analogne oblike zapisa v digitalno obliko z vzorčenjem. Čim večje je števi-

lo vzorcev, ki jih odvzamemo na analognem signalu, bolj se približamo originalnemu zapisu. Pretvorbo opravljajo AD (analogno-digitalni) pretvorniki. Nivojsko vrednost vzorcev moramo pretvoriti v dvojiški (binarni) sistem, v katerem delujejo računalniki. Kakovost pretvorbe je torej odvisna od števila vzorcev in natančnosti nivojske pretvorbe v dvojiški sistem. Govorimo o bitni resoluciji. Filmska slika je v osnovi mnogo bolj kakovostna od videoslike v standardni ločljivosti (SD – standard definition) in tudi v visoki ločljivosti (HD – high definition). Pri kakovostni digitalizaciji filmske slike se generira velika količina podatkov, kar zahteva izredno zmogljive procesorje in pomnilniški sistem računalnikov. V Mediateki poteka digitalizacija filmskih zapisov z 2K resolucijo, kar zadostuje za 16-mm film. (Govorimo o najvišji smiselni kakovosti pretvorbe, ki zadošča kriteriju »enkrat za vselej«.)

Med številnimi dilemami glede digitalizacije filmskega gradiva so pogosta vprašanja, »kdaj se lotiti digitalizacije«, »zakaj«, »s kakšnimi cilji« ... Čimprejšnjo digitalizacijo narekuje stopnja ogroženosti. Filmsko gradivo ogroža t. i. sindrom »vinegar«, propadanje zaradi tvorbe očetne kisline, ki je posledica previsokih temperatur in vlage v prostorih arhiva TV Slovenija. Digitalizacija je torej še kako upravičena in vsako odlašanje bi pomenilo še večjo nevarnost za ohranjanje izrednih pomnikov kulturne dediščine. Razmišljanja, da z digitalizacijo zamujamo, da bi morala steči že pred desetletjem, nimajo realne osnove – takratna tehnologija še ni bila dovolj zmogljiva za kakovostno digitalizacijo in trajno hrambo digitaliziranih vsebin. Pravi čas za digitalizacijo je, ko je večino gradiva še možno prenesti v digitalno okolje in vsebina na filmu še ni preveč poškodovana. Prav tako je pomembno, da je na voljo še dovolj znanja o filmu in tehnološki opremi za obdelavo in predpripravo gradiva za digitalizacijo. Danes že izgi-



njajo znanja in veščine rokovanja s filmom, izginja tehnološka oprema, srečujemo se s pomanjkanjem rezervnih delov.

Predpriprava na digitalizacijo, pravzaprav restavriranje fizičnega filma, kar v Mediateki imenujemo »sanacija filmskega gradiva«, je najbolj pomembna faza v delovnih procesih in tudi časovno najbolj zahtevna. Filme se iz starih, neprimernih škatel preloži v nove, razvrsti v skupine glede na tip (barvni, črno-beli, obračilni, negativ ...), loči se film od perfotraku, popravljajo se zlepke, sledi čiščenje v ultrazvočni napravi s posebno tekočino za razmaščevanje in odstranjevanje nečistoč na filmu. Tako pripravljeni filmi se digitalizirajo na trenutno najsodobnejši napravi za skeniranje filmov, DFT Scanity HDR, nato pa se v novi embalaži (škatle iz stabilizirane plastike) vrnejo v arhivske depoje. Na žalost hladilnic za dolgoročno hrambo filmov RTV Slovenija še nima, klimatski pogoji v TV arhivu pa so povsem neprimerni in pospešujejo propadanje arhiviranih filmov. Z analizo stopnje ogroženosti arhivskih filmov (sindrom »vinegar«) je bilo



T.i. sindrom »vinegar« uničuje TV nanizanko *Dekameron*. Direktor fotografije Vladimir Tuma. Foto: Franci Strehovec. Vir: arhiv RTV

nesporno dokazano, da je najbolj ogroženo prav najstarejše filmsko gradivo. Skrb vzbujajoče, saj bo projekt digitalizacije arhivskih filmov, predvsem zaradi časovne zahtevnosti sanacije, trajal najmanj 20 let!

Filmski sliki pripadajoče magnetne zapise zvoka (na t. i. perfotrakovih) digitaliziramo na posebni napravi, ki lahko predvaja zelo poškodovane (zvite) primerke perfotrakov. Čeprav gre za ločena postopka digitalizacije filmske slike in zvokovnega zapisa, ki se v arhivskem sistemu tudi ohranjata ločeno, se pri naročilu posredujeta oba zapisa hkrati – za avtomatično sinhronizacijo zvoka in slike poskrbijo sofisticirane računalniške aplikacije. Podatki, ki nastajajo pri skeniranju filmske slike, se v brezizgubnem formatu shranjujejo v arhivski pomnilniški sistem, v robotsko tračno (LTO – Linear Tape-Open) knjižnico. Zapisujejo se na tri LTO kasete, od katerih se dve v skladu z arhivsko zakonodajo kot varnostni kopiji shranjujeta na dislociranih enotah, v koprskem in mariborskem regionalnem centru.

Med številnimi dilemami glede digitalizacije filmskega gradiva so pogosta vprašanja, »kdaj se lotiti digitalizacije«, »zakaj«, »s kakšnimi cilji« ... Čimprejšnjo digitalizacijo narekuje stopnja ogroženosti. Filmsko gradivo ogroža t. i. sindrom »vinegar«, propadanje zaradi tvorbe očetne kisline, ki je posledica previsokih temperatur in vlage v prostorih arhiva TV Slovenija.

Omeniti moramo tudi razliko med telekiniranjem in skeniranjem filmske slike. Rezultat sodobnega telekiniranja je videozapis (nekoč SD-, danes HD-ločljivosti), pri digitalizaciji pa se generirajo podatki za vsako sliko na filmu posebej. Pri skeniranju zajamemo vse svetlobne nianse filmske

slike, telekino (*telecine*) pa je za dovršen del svetlobnih odtenkov slike slep. Videozapis je po telekiniranju že uporaben za predvajanje, medtem ko skenirana slika potrebuje še dodatno obdelavo (*grading*), ki sodi že med postopke restavriranja digitalizirane filmske slike. Restavriranje izvajajo specialisti za obdelavo slike v TV produkciji.

Najpogosteje se digitalizacija filmskega gradiva neločljivo povezuje z restavriranjem, kar je zmotno in za nestrokovno javnost zavajajoče. Zelo pomembno je ločiti med digitalizacijo in restavriranjem. Z digitalizacijo prenesemo vsebine (sliko in zvok) z analognih nosilcev (film, videokaseta, magnetoskopski in magnetofonski trak, vinilna plošča) v digitalno okolje, pri restavriranju pa nato digitalizirane slike in zvok na različne načine obdelujemo v digitalnem okolju. Nekateri so zagovorniki izvorne podobe z vsemi napakami vred (pri filmu govorimo o praskah, nečistočah, tresenju slik, slabih barvah itd.), spet drugi so mnenja, da z restavriranjem lahko moteče napake v interesu gledalcev in avtorjev preprosto popravimo, posodobimo sliko (npr. s korekcijo barv) in zvok,

Zelo pomembno je ločiti med digitalizacijo in restavriranjem. Z digitalizacijo prenesemo vsebine (sliko in zvok) z analognih nosilcev (film, videokaseta, magnetoskopski in magnetofonski trak, vinilna plošča) v digitalno okolje, pri restavriranju pa nato digitalizirane slike in zvok na različne načine obdelujemo v digitalnem okolju.

česar zaradi tehnologije in materialov v času ustvarjanja ni bilo možno doseči ali odpraviti. Odločitev moramo prepustiti restavratorjem izvajalcem, avtorjem, strokovnjakom ...¹ Če je le možno, se posegi v izvirno sliko in zvok, kar restavriranje je, izvajajo s soglasjem avtorjev, avtorske pravice za predvajanje vsebin pa je potrebno urediti ne glede na to, ali jih predvajamo v analogni ali v digitalni obliki!

Čimprej moramo sistematično digitalizirati vso nacionalno filmsko dediščino. Postopki restavriranja se lahko izvajajo naknadno, glede na potrebe, prioritete in seveda finančne možnosti. Lahko se ponovijo čez desetletja, poskrbeti moramo le za varno trajno hrambo digitalnega originala, pridobljenega v postopku digitalizacije.

Delovni postopki, kot so »zajem«, »hramba«, »upravljanje s podatki«, »popisovanje« in »dostopanje«, potekajo v centralnem arhivskem sistemu s pomočjo programiranih računalniških aplikacij. Za dostopnost so še posebej pomembni



foto: Franci Strehovec

podatki o vsebinah, zato se, kot že omenjeno, poleg zajema obstoječih podatkov iz stare baze skenirajo tudi obstoječi pisni viri o vsebinah (programske srajčke, scenariji ...). Šele na podlagi vseh teh virov je možen celovit popis digitaliziranih vsebin. Postopkom digitalizacije vsebin sledi namreč kataloški popis, ki ga izvajajo dokumentalisti.

Z digitalizacijo zaščitimo vsebine pred propadanjem, s kataloško obdelavo pa prispevamo k dostopnosti in uporabnosti arhivskega gradiva. Uporabniki (uredniki) v katalogu enostavno iščejo, pregledujejo in naročajo vsebine na želeno lokacijo v produkcijskih okoljih TV Slovenija, kjer se v skladu s pravicami vsebine ustrezno obdelajo za potrebe predvajanja. Po uporabi se vrnejo v digitalni arhiv, v katerem se pridružujejo digitalnim originalom in so kot različica na voljo za prihodnjo neposredno uporabo v produkcijskih okoljih in za predvajanje.

RTV Slovenija je po Zakonu o Radioteleviziji Slovenija dolžna skrbeti za arhiviranje lastne produkcije. V letu 2011 je na podlagi 62. člena ZVDAGA Ministrstvo za kulturo zavodu RTV Slovenija izdalo dovoljenje za lastno varstvo arhivskega gradiva. Poleg obveznosti dolgoročne oz. trajne hrambe, ki jo v Mediateki zagotavljamo z digitalizacijo, dovoljenje zavodu omogoča, da je arhivsko gradivo ves čas dostopno in na voljo za uporabo, seveda z upoštevanjem avtorske in sorodnih pravic. V nasprotnem primeru bi morale biti velike količine AV gradiva že oddane v trajno hrambo Arhivu RS.

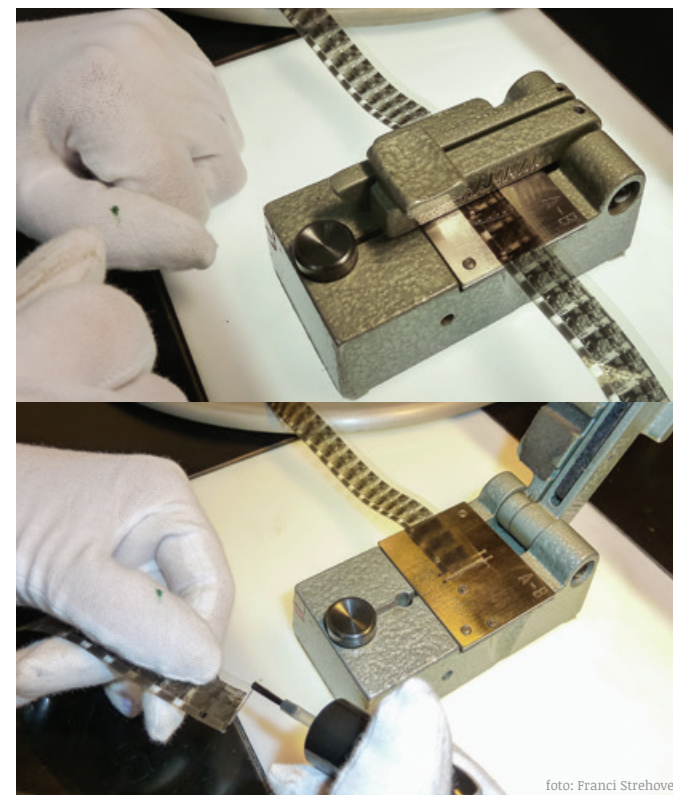


foto: Franci Strehovec

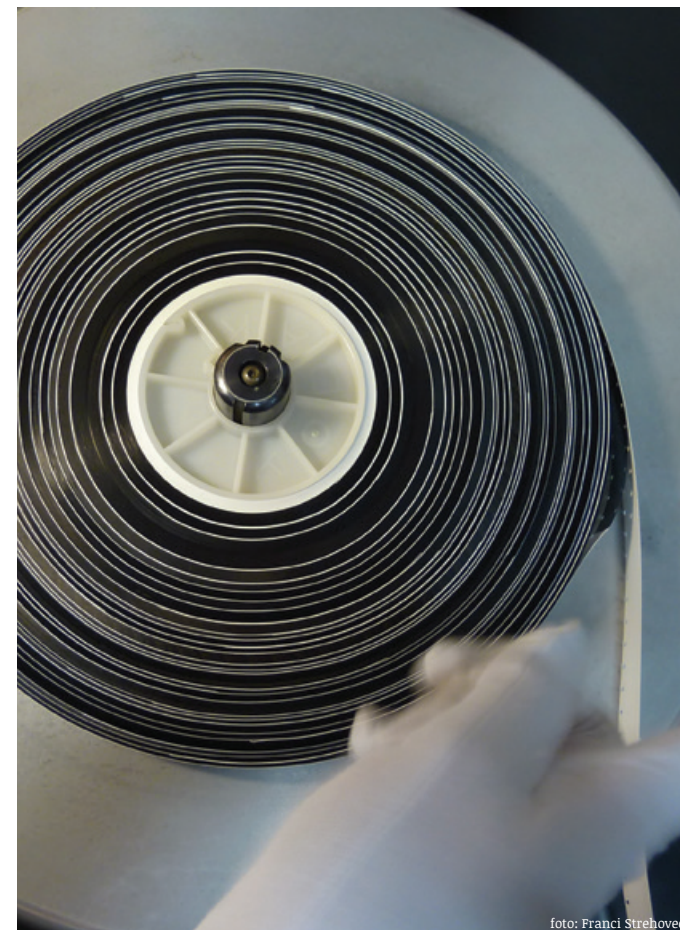


foto: Franci Strehovec

Čimprej moramo sistematično digitalizirati vso nacionalno filmsko dediščino. Postopki restavriranja se lahko izvajajo naknadno, glede na potrebe, prioritete in seveda finančne možnosti. Lahko se ponovijo čez desetletja, poskrbeti moramo le za varno trajno hrambo digitalnega originala, pridobljenega v postopku digitalizacije.

Za zavod RTV Slovenija postaja digitalizirano gradivo neusahljiv vir programske ponudbe in neumrljiva kulturna dediščina, ki bo našim gledalcem in poslušalcem posredovana prek nevidnih poti tudi v prihodnosti.

Martin Žvelc

¹ Gl. članek *Avtorski vidiki restavriranja filmov*, str. 6-7, op. ur.

AVTORSKI VIDIKI RESTAVRIRANJA FILMOV

V proces restavriranja filmov sem bil kot opazovalec vpleten že med študijem, aktivno pa sem se vključil po vstopu v Združenje filmskih snemalcev (ZFS) pred približno dvema letoma, ko smo se odločili, da se združenje začne aktivno boriti za boljše pogoje dela na tem področju. Takrat se je, kljub katastrofičnim pogojem za restavriranje pri nas (v primerjavi z večino ostalih evropskih držav), uspešno izvedlo nekaj restavratorskih projektov. Pri treh sem bil udeležen kot eden od svetovalcev, ki pomagajo restavratorju izvajalcu sprejemati najtežje odločitve, pogosto povezane z avtorstvom oz. (ne)poseganjem vanj, kadar so avtorji že pokojni.

Prav avtorski vidik restavratorskih projektov je eden najpomembnejših (morda najpomembnejši) in najzahtevnejših, saj se včasih srečujemo s skoraj nemogočimi odločitvami. Specifika restavriranja filmskih projektov je v tem,

Vsaka poteza mora biti podprta s tehtnim znanstvenim argumentom, neposrednim ali posrednim dokazom, ki v najslabšem primeru vsaj nakazuje avtorjevo odločitev.

da se celotno delo najprej prenese iz analogne v digitalno tehnologijo, kar že samo po sebi vnaša določene spremembe, povezane z razlikami med medijema. Dileme se pogosto vežejo na tehnološke omejitve ali celo zgolj na lastnosti uporabljenih tehnologij. Zaradi propadanja filmskih materialov tudi originali niso več na voljo tako kakovostni, kot so bili predvajani na premieri. Zato izkušnje kažejo, da gre pri restavriranju zmeraj zgolj za približanje originalu do ravni, kjer sta restavrirana in originalna kopija identični ali pa je razlika med njima nezaznavna. Slovenija ima vrhunsko izobražene restavratorje izvajalce, ki se v vlogi predavateljev udeležujejo mednarodnih delavnic in konferenc. Imajo ogromno izkušenj, saj so uspešno izvedli prek 150 restavratorskih projektov, mnoge v sodelovanju s tujimi arhivi in kinotekami. Do nedavnega pa v Sloveniji nismo imeli niti enega akademsko izobraženega restavratorja znanstvenika, specializiranega za film (danes imamo Nadjo Šičarov). Kaj šele, da bi se načrtovalo kakršna koli resna sredstva, na filmskem oddelku Arhiva RS pa zaposleno ekipo strokovnjakov s tega področja, ki bi lahko odgovorno izbirali, vodili in nadzirali projekte restavriranja. V ZFS smo se zato odločili, da predlagamo in preizkusimo delo po modelu, oprtem na

češko metodo DRA. Le-ta poleg določenih tehničnih standardov restavratorju izvajalcu nalaga sodelovanje z živečimi avtorji filma in s strokovnjaki z različnih področij, da bi bil rezultat na vseh ravneh neoporečen. S to metodo smo uspešno izvedli tri projekte restavriranja: *Sedmina* (r. Matjaž Klopčič, 1969), *Dolino Miru* (r. France Štiglic, 1956) in *To so gadi* (r. Jože Bevc, 1977). Pri vseh treh se je sodelovanje s strokovnjaki izkazalo za izjemno produktivno in nujno potrebno.

V nadaljevanju ne bom opisoval celotnega tehnološkega procesa restavriranja slike in zvoka, izpustil bom tudi nešteto večjih in manjših odločitev, ki spadajo v normalni proces dela pri takem projektu. Osredotočil se bom na najzanimivejše in najzahtevnejše dvome in vprašanja, povezane s prepoznavanjem in z razlikovanjem med napakami, poškodbami, avtorskimi spremembami in odločitvami v času nastanka filma in po njem.

Poseganje v film po avtorjevih željah

Sedmina je bil prvi film v nizu. V primeru, ko so avtorji že pokojni, mora biti referenca za restavriranje vedno *master*, 35-mm kopija pozitiv, ki jo odobri in podpiše direktor fotografije, po navadi poimenovana arhivska kopija. Bila naj bi najmanj predvajana in vedno hranjena v dobrih klimatskih pogojih. Taka kopija je pri nas redkejši pojav, hranjenje pa neprimerno vse od ustanovitve Slovenskega filmskega arhiva (SFA) pa do pred nekaj leti, ko so dobili klimatsko nadzorovano namensko komoro za hranjenje filmov. Posledica neprimernih pogojev hranjenja so zbledele kopije, na katere se je izredno težko zanesti. Če se jih uporablja kot referenco ali vsaj pomagalo pri restavriranju, je pomembno, da strokovni sodelavci poznajo lastnosti postaranih filmskih kopij. Hitro se namreč lahko zgodi, da nepoučeni, četudi

na svojem področju izkušeni sodelavci (direktor fotografije, režiser, oblikovalec zvoka ...) zamenjajo zbledelo sliko za avtorsko odločitev pri barvni obdelavi, kar je v takšnem primeru netočno. Posledično lahko pride do napak v restavrirani kopiji, kar je nedopustno. Zato se pri slabo ohranjeni referenčni kopiji naslanjamo tako na restavratorjevo izobrazbo in izkušnje strokovnih sodelavcev kot tudi na strokovno literaturo, ostalo dostopno arhivsko gradivo o filmu, druge filme, lastnosti filmskega traku iz časa nastanka filma in trende v filmskem ustvarjanju iz obdobja nastanka filma ter seveda strokovne sodelavce z različnih področij. *Sedmina* je postregla s kopijami v izredno slabem stanju, za nameček je film posnet deloma v barvni, deloma v črno-beli tehniki, kar je celotni proces restavriranja še dodatno otežilo. Končna filmska kopija je bila namreč vedno delana v enem kosu. Avtor je moral izbrati med barvnim ali črno-belim filmskim trakom. V primeru filmov, ki so tehniki mešali, ni preostalo drugega kot kopiranje na barvni trak. Črno-bele posnetke, ki na barvnem pozitivu vedno izpadejo tonirani, tj. obarvani, pa se poskuša približati nevtralni, torej čim manj obarvani sliki. Tega se v klasičnem postopku nikdar ne more doseči do popolnosti. Slika s črno-belega negativa je kopirana na barvni pozitiv, zato je vedno rahlo obarvana. Barvna tonacija je povsem odvisna od avtorjeve odločitve med postopkom barvne obdelave v pripravi

na izdelavo master kopije. Po ogledu vseh obstoječih kopij pri nas smo izbrali zelo spraskano, vendar barvno najbolj ohranjeno distribucijsko kopijo. Za barvno referenco je bila v dovolj dobrem stanju. Zbledeli so le temni toni. Med najbolj

Slovenija ima vrhunsko izobražene restavratorje izvajalce, ki se v vlogi predavateljev udeležujejo mednarodnih delavnic in konferenc. Imajo ogromno izkušenj, saj so uspešno izvedli prek 150 restavratorskih projektov, mnoge v sodelovanju s tujimi arhivi in kinotekami.

prizadetimi so bili črno-beli prizori, ki so se v drugih dostopnih kopijah tonalno močno razlikovali. Te razlike so bile mestoma celo v nasprotju s standardnim procesom bledenja pozitiv materialov. Zato ni bilo mogoče z dovoljšno mero gotovosti določiti tonacije ali intenzitete. Kakršna koli odločitev v tej smeri bi bila zgolj ugibanje, kar je po mojem mnenju najslabša možna rešitev. Vsaka poteza mora biti podprta s tehtnim znanstvenim



Sedmina, direktor fotografije Rudi Vaupotič: razlika med črno-belo sliko, kopirano na barvni pozitiv (levo), in črno-belo sliko v restavrirani verziji (desno). Vir: SFC



Sedmina – restavrirana različica. Vir: SFC

argumentom, neposrednim ali posrednim dokazom, ki v najslabšem primeru vsaj nakazuje avtorjevo odločitev. Pri *Sedmini* smo imeli na voljo originalni negativ filma, zmontiran iz deloma barvnega, deloma črno-belega traku. Med pregledovanjem pisnega gradiva, dostopnega v FSA, smo našli pismo režiserja Matjaža Klopčiča Dušanu Povhu, takratnemu direktorju Viba filma, v katerem, med drugim, pravi: » V četrtek 4. marca sva se zmenila s snemalcem Vavpotičem, da pogledava kopijo sama in v miru in se dogovoriva o določenih spremembah in toniranju kopije [...] Ob tem prvem pregledu kopije, sem opazil, da je barvna intenzivnost nekaterih prehodov med sekvencami v mozaični strukturi filma bila slabo precenjena v delovni kopiji, kjer se je neurejenost barvnih in črno-belih kopiranih delov delovne kopije drugače prelivala kot potem v kompletni kolor kopiji. V sedmo rolo se je vrnil ob ponavljanju barvni posnetek množice, za katerega sem bil ob montaži prepričan, da je črno-bel [...] Gledali smo predvsem sedmi roli v obeh verzijah, nekajkrat, kjer sem dokazal prisotnim, da je bil del vložnih barvnih posnetkov predolg, da je vračal zaradi tega ritem in da je bil eden izmed kadrov množice povsem nepredvideno vmontiran v barvi.«¹ To odkritje, v povezavi z originalnim negativom in pomanjkanjem ostalih kredibilnih referenc, nas je pripeljalo do odločitve, da v restavrirani verziji črno-bele prizore ohranimo črno-bele, kljub dejstvu, da v tistem času za široko distribucijo to ni bilo mogoče. Takšne kopije so obstajale – to so bile delovne montažne kopije (kar dokazuje tudi Klopčičevo pisanje), po katerih se je nato zmontiral original negativ, iz katerega so se izdelali intermediati in nato distribucijske kopije. Zaradi fizično zlepljenih prizorov niso bile primerne za množično predvajanje, tudi za množično razmnoževanje so bile izredno nepraktične. Klopčičevo pričevanje in želje so potrdili tudi člana filmske ekipe Jure Pervanje in Dušan Hočevar ter trije glavni igralci: Milena Dravić, Snežana Nikšić

in Rade Šerbedžija, ki so na premieri restavrirane verzije v Slovenski kinoteki dejali, da je film končno tak, kot si je režiser želel, da bi ga lahko pokazal široki javnosti že takrat.

Ko režiser premontira film

Tudi pri drugem filmu, *Dolini miru*, so avtorji že pokojni. Prva težava, na katero smo naleteli, je bila, da originalni negativ filma velja za izgubljenega. Še vedno ne vemo, kje in ali sploh še obstaja. Evropska mreža filmskih arhivov se je odzvala z nekaj kopijami v drugih državah, v Beogradu imajo en dub negativ, enega imamo tudi v Sloveniji. Postavili smo hipotezo, da je bil originalni negativ premontiran v ameriško različico filma z naslovom *Seargant Jim*. Nazadnje smo s pomočjo Slovenske kinoteke stopili v stik z American Film Institute, ki v svoji knjižnici hrani kopijo tega filma, a nam žal niso posredovali nobenih nadaljnjih informacij. Za filme načeloma velja, da se jih restavrira iz originalnega negativa ali ohranjenih materialov negativu najbližje generacije. Izjeme so seveda primeri, v katerih je originalni negativ v tako slabem stanju, da je rizik izgube materiala v procesu digitalizacije prevelik, ali pa je že tako uničen, da prenos tega materiala ne bi imel smisla. Seveda je lahko izjema tudi primer, ko je originalni negativ nedostopen, npr. hranjen v tujem arhivu, s katerim se pristojni za mednarodne komunikacije na tej ravni (pri nas ministrstvo za kulturo in/ali

Urša Menart je v arhivu Slovenske kinoteke odkrila snemalno knjigo, v kateri je za vprašljive prizore zelo jasno opisan prehod iz dneva v noč, za kar je direktor fotografije Rudi Vaupotič uporabil tehniko ameriške noči, se pravi, da je nekatere prizore, posnete podnevi, v kopiji močno potemnil. Vse to je skladno tudi z zgodbo, saj sta po omenjenih nočnih prizorih v neposredni povezavi zmontirana sončni vzhod in nov dan.

zunanje zadeve) niso sposobni dogovoriti za dostop. Zaradi neznanega stanja negativa in nacionalnega interesa zagotavljanja dostopnosti kulturne dediščine najširšemu možnemu krogu ljudi velja v takem primeru narediti izjemo.

Originalni negativ slovenske različice *Doline miru* najverjetneje ne obstaja več. Za restavriranje so bili na voljo materiali druge in tretje generacije. Izkazalo se je, da so materiali druge generacije primernejši, saj so bolj ostri in mnogo bolj ohranjeni. Materiali tretje generacije, namenjeni izdelovanju distribucijskih kopij v večjem številu, zatorej pogosto poškodovani, so nam bili referenca za določene stopnje



Dolina miru, direktor fotografije Rudi Vaupotič: tehnika ameriške noči. Vir: SFC

restavratorskega procesa. V primeru *Doline miru* je bil dub negativ, tj. material tretje generacije, na nekaj mestih strgan in zlepljen, vmes so manjkali sličice in zvok, ki pa so jih nekatere distribucijske kopije vsebovale. To je pripomoglo k odločitvi, da se vključijo tudi v restavrirano verzijo, saj je nedvomno šlo za mehansko poškodbo ob množičnem kopiranju in ne za avtorsko odločitev. Materiali druge generacije so prav tako vključevali manjkajoče sličice, tonski negativ pa celoten zvok. Med iskanjem najbolje ohranjene, referenčne kopije smo naleteli še na eno težavo: izkazalo se je, da obstajata poleg filma *Seargant Jim* še dve različici z naslovom *Dolina miru*, ki se med sabo močno razlikujeta. Strokovnjakinja s področja režije Urša Menart, zadolžena za raziskovanje pisnih in drugih virov, je odkrila časopisne članke, ki pojasnjujejo, da je bil film, kot edini slovenski film tistega leta, hitro zmontiran za puljski filmski festival, nato pa premontiran za distribucijo in za IFF v Cannesu, kjer je John Kitzmiller dobil nagrado za najboljšo moško vlogo. Film je bil leta 2016 v restavrirani obliki ponovno sprejet na canski festival, v sekcijo Cannes Classics. Restavratorki izvajalci z Iridium filma so morali v Cannes poslati predogled nekaj restavriranih prizorov filma, ker je tudi za tovrstne projekte v sekciji Cannes Classics strog selekcijski proces. Ob primerjavi kopij in izvirnega materiala smo med barvno

korekcijo naleteli na neskladje svetlosti kadrov v določenih prizorih. Nekateri kadri so se nam zdeli na kopiji zelo temni, na izvirnih materialih pa so svetli – normalno eksponirani. Urša Menart je v arhivu Slovenske kinoteke odkrila snemalno knjigo, v kateri je za vprašljive prizore zelo jasno opisan prehod iz dneva v noč, za kar je direktor fotografije Rudi Vaupotič uporabil tehniko ameriške noči, se pravi, da je

Digitalna standardna projekcija danes ves čas na celotno površino platna (v razmerju) projicira določeno količino svetlobe, zato je tudi popolna tema v digitalni projekciji vedno nekoliko siva, posledično sta dinamični razpon in kontrast projekcije manjša kot pri projekciji s filmskega traku.

nekatere prizore, posnete podnevi, v kopiji močno potemnil. Vse to je skladno tudi z zgodbo, saj sta po omenjenih nočnih prizorih v neposredni povezavi zmontirana sončni vzhod in nov dan. Tudi ostale slabše ohranjene kopije so bile v tem vidiku skladne z izbrano referenčno, zato smo se odločili, da ne gre za napako v procesu izdelave ali staranja materialov.

Kožni ton je večinoma glavno vodilo barvne obdelave, še toliko bolj pa je bil pri klasični ali t. i. stari šoli direktorjev fotografije, zato domnevamo, da je bilo tako tudi pri flmu *To so gadi*. Ker v klasičnem procesu barvne obdelave ni bilo mogoče selektivno spreminjati slike in je vsaka korekcija vplivala na celoto, so za ceno lepih kožnih tonov ostali svetli toni dobili zelenkast pridih.

Pomanjkljivosti novih tehnologij

Pri filmu *To so gadi* sem sodeloval do približno polovice projekta – spet v vlogi svetovalca za barvno obdelavo. Najpomembnejša razlika med tem in prej opisanima filmoma je, da je direktor fotografije Ivan Marinček živ, torej je bil kot avtor, kolikor mu je visoka starost dovoljevala, aktivno vpleten v proces dela. Bil je na mnogih testnih projekcijah in nazadnje tudi na premieri v Slovenski kinoteki. Film sam je zelo specifičen, saj ima kopija izrazito močno barvno obdelavo, ki se kaže zlasti v zelenkasti obarvanosti svetlih tonov, posebej površin, kot so gospodinjski aparati, keramični ali emajlirani kopalniški in kuhinjski elementi ipd. Na voljo smo imeli nekaj starih kopij in eno novejšo. Na vseh je bila zelena tonacija močno prisotna, kljub temu da so bile starejše kopije že malce zbledele. Ena od lastnosti staranja Kodakovih pozitiv materialov je bledenje barv, ki se kaže tako, da kopije izgubijo modre in zelene odtenke. Strinjali smo se torej, da je barvna karakteristika slike na kopijah avtorski poseg. Ob skeniranju negativa smo zavoljo temeljitosti poskusili sliko narediti »normalno«, pri čemer smo za referenco izbrali svetle in temne tone, tako da so bili beli elementi vedno beli, črni pa črni – brez tonacij. Slika je bila sicer res bolj »pravilno« po-

stavljena, a kožni toni igralcev so dobili izrazito močno magenta/roza tonacijo, ki je delovala povsem nenaravno in bila v nasprotju z referenčno kopijo, kot so bile seveda tudi čiste netonirane beline. Kožni ton je večinoma glavno vodilo barvne obdelave, še toliko bolj pa je bil pri klasični ali t. i. stari šoli direktorjev fotografije, zato domnevamo, da je bilo tako tudi pri tem filmu. Ker v klasičnem procesu barvne obdelave ni bilo mogoče selektivno spreminjati slike in je vsaka korekcija vplivala na celoto, so za ceno lepih kožnih tonov ostali svetli toni dobili zelenkast pridih. Direktor fotografije Ivan Marinček se detajlov obdelave iz časa nastanka filma na žalost ni več spomnil. Na nobeni testni projekciji, na katerih sem bil prisoten, ni imel pripomb glede tega. Restavrirani digitalni kopiji je večkrat očital pomanjkanje »sočnosti«. Sodelujoči smo ta njegov terminus interpretirali kot pomanjkanje kontrasta in dinamičnega razpona. Težave seveda ni bilo mogoče odpraviti, saj se skriva v tehnologiji projekcije same. Klasični projektor je skozi filmski trak projiciral svetlobo na platno. Kjer je bila slika črna ali zelo temna, je bilo temno tudi platno, saj je temni del filmske kopije zaustavil vso ali skoraj vso svetlobo. Digitalna standardna projekcija danes ves čas na celotno površino platna (v razmerju) projicira določeno količino svetlobe, zato je tudi popolna tema v digitalni projekciji vedno nekoliko siva, posledično sta dinamični razpon in kontrast projekcije manjša kot pri projekciji s filmskega traku. Sicer že obstajajo tudi digitalni projektorji, ki celo presegajo dinamični razpon klasičnih projekcij, vendar so dvorane, opremljene s to tehnologijo, za enkrat dostopne le v nekaternih večjih evropskih mestih. Poleg tega je barvna obdelava filma za takšno projekcijo povsem drugačna. Gre za tehnologijo, ki se je v zadnjih nekaj letih močno razširila, še zdaleč pa ni vzpostavljena kot množični kinematografski standard.



To so gadi, direktor fotografije Ivan Marinček: (pre)močni roza toni kože (levo) in popravljeni kožni toni na referenčni kopiji – vpliv na celotno sliko se kaže v modro-zeleno ohlajeni sliki (desno). Vir: SFC

Takšne so bile nekatere dileme in sprejete rešitve, s katerimi smo se srečali sodelujoči na projektih restavriranja v zadnjih dveh letih. Tehničnim procesom restavriranja in odločitvam, ki jih restavratorji sprejemajo znotraj svoje strokovne sfere tako v sliki kot v zvoku, tokrat nisem posvečal

Težave seveda ni bilo mogoče odpraviti, saj se skriva v tehnologiji projekcije same. Klasični projektor je skozi filmski trak projiciral svetlobo na platno. Kjer je bila slika črna ali zelo temna, je bilo temno tudi platno, saj je temni del filmske kopije zaustavil vso ali skoraj vso svetlobo.

posebne pozornosti, vendar moram poudariti, da je ta plat neizmerno zahtevna in dolgotrajna. Samega procesa restavriranja filma se ne sme priganjati. Upam, da mi je z napisanim uspelo vsaj v grobem predstaviti stopnjo težavnosti in odgovornosti, ki jo prevzemajo

restavratorji in sodelavci. Restavriranje lahko hitro skrene s prave poti že samo zato, ker si morda nismo zastavili pravih/dovolj vprašanj ali pa smo nekaj imeli za samoumevno. Kaj šele, če se izkaže, da se s procesom hiti ali dovoli, da pride v roke osebam, ki nimajo izobrazbe, izkušenj in referenc. Tudi s tem imamo v zgodovini restavriranja pri nas nekaj zelo slabih izkušenj (filmi o Kekcu), ki se, upam, ne bodo ponovile. Pomembno je, da čim prej začnemo z resno politiko digitalizacije in restavriranja naše filmske dediščine, saj negativni propadajo hitreje, kot si mislimo. Restavriranje dveh celovečernih filmov letno je absolutno premalo za kakršno koli resno načrtovanje ohranjanja filmov naših predhodnikov pri življenju. Ne le zaradi fizičnega propadanja materialov, temveč tudi bledenja težko dostopnih filmskih biserov iz kolektivne zavesti novih generacij.

Lev Predan Kowarski

¹ Matjaž Klopčič, Pismo Dušanu Povhu, direktorju Viba filma, 26. IV. 1969

NERESTAVRIRANI FILMI IN PROGRAMSKI PROBLEMI RTV SLOVENIJA

Nerestavrirani materiali slovenske filmske klasike povzročajo TVS težave pri programski politiki. Bliskovit razvoj digitalne tehnologije ne dopušča prikazovanja slabo arhiviranih kopij, zato na nacionalki ne gledamo več *Kekcev* (tudi drugod ne), ni *Cvetja v jeseni* ... Predvaja se serijski material. Kopije Galetovih, Štigličevih in Klopčičevih filmov so izrabljene in ne zadoščajo osnovnim tehničnim merilom prikazovanja. TVS prikazuje svoje oddaje v resoluciji HD (high definition!), torej v formatu slike 16 : 9, večina slovenske filmske klasike, razen častnih, restavriranih izjem: *Plesa v dežju*, *Doline miru*, *Dediščine* ..., pa so v resoluciji SD (standard definition!), posledično v formatu 4 : 3.

Nacionalna televizija se je tako znašla v položaju, ko svojim gledalcem in novim rodovom vse težje zagotavlja vpogled v slovensko filmsko dediščino.

Igor Palčič

ŠTUDIJ KONSERVIRANJA IN RESTAVRIRANJA FILMSKE DEDIŠČINE V TUJINI

Po zaključku dodiplomskega študija konseratorstva in restavradorstva likovnih del na ALUO UL sem se zaradi lastnega zanimanja za film želela specializirati na področju ohranjanja filmske dediščine. Kmalu se je moje iskanje izkazalo za precej velik zalogaj, saj je trenutna ponudba študijskih programov izjemno omejena.

Zaradi visokih šolnin v ZDA si vpisa na katerega od prestižnih programov na tamkajšnjih univerzah (*Moving Image Archive Programe* na NYU, *Moving Image Archive Studies* na UCLA in *L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation* na Univerzi v Rochestru) nisem mogla privoščiti, torej je bila Evropa moja edina izbira. Ob pregledu evropskih študijskih programov pa sem ugotovila, da odločitev ne bo težka, saj imamo študentje, ki poleg materinega jezika obvladamo samo angleščino, zgolj eno možnost – podiplomski program *Preservation and Presentation of the Moving Image* na Univerzi v Amsterdamu.

Tehnike filmske restavracije, ki jih študent osvoji danes, bodo najbrž za študenta čez 10 let sodile v kategorijo »zgodovina tehnologije«. Seveda malce pretiravam, a s tem želim ilustrirati dejstvo, da se filmski konservator restavrador nikakor ne sme zanesti zgolj na poznavanje sodobne tehnologije, saj se le-ta nenehno razvija in spreminja. Kdo pa potem so filmski konservatorji restavradorji, če ne praktično usposobljeni strokovnjaki?

Lekcija I: teorija in praksa v sozvočju

Ob sprejemu na fakulteto so nas, skupino bodočih študentov, posvarili, da »so se trendi precej spremenili in da izobraževalni program za filmskega konservatorja restavradorja danes od vas ne zahteva zgolj tehničnih znanj, temveč tudi akademske sposobnosti«. Seveda smo bili vsi na raznolikost programa vnaprej pripravljeni, saj smo poznali predmetnik: *Ohranjanje in restavriranje, Dostopnost in ponovna uporaba, Zbirke in njihovo upravljanje, Medijska arheologija, Kuriranje gibljivih podob, Projektno načrtovanje in Filmska dediščina*

v praksi. Skoraj vsi brez izjeme smo si predstavljali, da se bomo filmskega arhiviranja in konservatorsko-restavratskih postopkov učili na praktičnih nalogah, ki pa jih bomo morali znati teoretično zagovarjati. V resnici je bilo obratno – študij traja leto in pol, dva semestra smo poslušali predavanja in se udeleževali diskusij, šele v zadnjem, tretjem semestru pa dobili priložnost, da se preizkusimo tudi v praksi. Profesorjevega nagovora nismo jemali dovolj resno – teoretično poznavanje področja je bilo res podlaga za nadaljnje praktično usposabljanje! Naj pojasnim s konkretnim primerom: leta 2000 sta restavradorja Mark-Paul Meyer in Paul Read izdala nadvse pomembno knjigo, biblijo arhivistov, *Restoration of Motion Picture Film*. Učbenik analognega ohranjanja in restavriranja filmskega traku je prišel pod roke vsakomur, ki ga je zanimala tehnična plat analogne filmske reprodukcije v arhivskem kontekstu. Z milenijskim prelomom pa je tehnologija močno napredovala in s pojavom digitalizacije je bila knjiga vsebinsko vse manj aktualna. Kot odgovor na pomanjkanje literature je Giovanna Fossati, strokovnjakinja na področju filmskega arhiviranja, leta 2009 izdala knjigo *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, v kateri opisuje prehod arhivskih praks iz analognega v digitalno okolje in s tem ponudi pregled (takratnel!) obstoječe tehnologije za restavracijo. Danes, leta 2017, je tudi vsebina te knjige žal delno zastarela. Tehnologija za arhiviranje in restavracijo filma je namreč vse manj vezana na prehod iz analognega v digitalno okolje, saj se razvija skladno s tehnologijo filmske produkcije, le-ta pa je skoraj povsem digitalna. Tehnike filmske restavracije, ki jih študent osvoji danes, bodo najbrž za študenta čez 10 let sodile v kategorijo »zgodovina tehnologije«. Seveda malce pretiravam, a s tem želim ilustrirati dejstvo, da se filmski konservator restavrador nikakor ne sme zanesti zgolj na poznavanje sodobne tehnologije, saj se le-ta nenehno razvija in spreminja. Kdo pa potem so filmski konservatorji restavradorji, če ne praktično usposobljeni strokovnjaki?



na Dunaju, kjer sem opravljala praktično usposabljanje, je na primer zaposlenih nekaj arhivistov, ki opravljajo več del – pregledovanje filmskih kopij, njihovo konserviranje, dokumentacijo, vzdrževanje klimatskih razmer v depojskih prostorih, upravljanje digitalnega arhiva, iskanje in vodenje projektov ter urejanje pogodb z lastniki filmov ali avtorji. S kar nekaj tamkajšnjimi arhivisti in konservatorji restavradorji sem se pogovarjala o tem, kaj so največji izzivi njihovega dela. Vsi brez izjeme so potrdili, da je najbolj težavno obvladovanje več vrst arhivskih nalog hkrati, kar pa je posledica interdisciplinarnosti tega področja. Predvsem zaradi operiranja z AV gradivi, ustvarjenimi v dveh povsem različnih medijih (analognem in digitalnem), so današnji filmski konservatorji restavradorji težko specialisti. Nenehno se morajo usposablјati na več (pod)področjih.

Lekcija III: kaj bo danes in jutri?

Za nove generacije filmskih restavradorjev, »otroke digitalne dobe«, je nujnost obvladovanja znanj z različnih področij, težava. V zadnjih desetih letih se je postopoma zaprla večina delujočih filmskih laboratorijev, torej so se občutno zmanjšale možnosti, da mladi pridobimo praktične izkušnje s področja analogne filmske tehnologije. Svoje znanje nam lahko delno prenesejo starejši arhivisti, vendar to ni dovolj. Praktično poznavanje laboratorijske tehnologije je namreč pomembno za sprejemanje konservatorsko-restavratskih odločitev. Restavrador, ki ni imel stika z analognim filmskim trakom, težko loči med tem, ali je določena lastnost filma posledica uporabe takratne tehnologije, avtorski poseg ali pa zgolj posledica staranja. Po drugi strani lahko konservator restavrador brez akademske izobrazbe razmišlja povsem drugače in nevarno, neetično uporablja digitalna orodja, s katerimi filma ne restavrira, temveč ga popravlja in izboljšuje.

Zaradi čedalje bolj dostopne opreme za digitalizacijo postaja filmska restavracija vse bolj priljubljena dejavnost, kar je seveda nadvse spodbudno. Kljub temu pa ne smemo pozabiti na najbolj pereč izziv, s katerim se soočamo današnji konservatorji restavradorji: možnosti za specializacijo s področja analogne filmske tehnologije so vse bolj omejene, potreba po obvladovanju znanj z različnih področij pa vse večja. Z besedami Martina Koerberja, direktorja Nemške kinoteke v Berlinu: »AV arhivisti bodo morali šele opredeliti svoje delovno področje in zaradi tehnološkega razvoja nenehno utemeljevati, kdo so in kaj so njihove naloge.«¹

Nadja Šičarov

Lekcija II: interdisciplinarnost

Med študijem sem obiskala kar nekaj institucij, ki se ukvarjajo s hranjenjem AV gradiv – filmskih muzejev, kinotek, radiotelevizijskih postaj in muzejev sodobne medijske umetnosti. Ob vsakem obisku arhivskih prostorov sem z zanimanjem opazovala razporeditev delovnih nalog med zaposlenimi. V večjih institucijah zahodnoevropskih držav, kot je npr. nizozemski EYE Film Institute, imajo arhivisti jasno razporejene funkcije – del ekipe skrbi za dokumentacijo zbirke, drugi za identifikacijo in pregledovanje analognih filmskih trakov, tretji za transport arhivskih materialov, četrti za vzpostavitev in vzdrževanje digitalnega arhiva, potem so tu restavradorji, ki so usposobljeni za skeniranje in restavracijo, pa upravljalci zbirk, ki skrbijo za sodelovanje arhiva z drugimi partnerji, itd. Tak je idealen model arhiva, a v večini primerov seveda ni tako. V Avstrijskem filmskem muzeju

¹ Walsh, D. (2013), »Who are these new archivists?«, in: *Work[s] in Progress: Digital Film Restoration Within Archives*, ed. Parth, K., Hanley, O., Ballhausen, T., Synema, Vienna, pp. 43-50.

FILMSKA KULTURNA DEDIŠČINA MED DOMOM IN SVETOM

V času, ko je bila edini državni producent, je delovna organizacija Viba film za vsak nov slovenski film ohranila distribucijske kopije, originalne materiale (negativ, intermediat) pa je dala v hrambo Slovenskemu filmskemu arhivu, enoti Arhiva R Slovenije. Po osamosvojitvi so originalni materiali ostali tam, kjer so bili (razen tistih, ki so potovali po svetu ali bili že od nekdaj odloženi v beograjski Jugoslovanski kinoteki in postali predmet sukcesije dveh novih držav), pravice za predvajanje vseh slovenskih filmov med letoma 1948–1991 pa so po stečaju Viba filma z Zakonom o Filmskem skladu R Slovenije prešle na novoustanovljeno institucijo, ki se je leta 2010 preimenovala v Slovenski filmski center.

Prenos pravic za prikazovanje na javno agencijo je bila dobra zamisel, saj je logično sledila dejstvu, da so bila vsa dotedanja filmska dela posneta z družbenim denarjem. Na Hrvaškem tega niso storili, se je pa Jadran film lastninsko preoblikoval v delniško družbo in pravice za prikazovanje filmov so postale last njegovih delničarjev. Hrvaška filmska dediščina je torej potrošna roba, ki se jo bo na hitro digitaliziralo. Tudi ta postopek bo kakopak izvajal taisti lastnik pravic za prikazovanje, ki se seveda kaj dosti ne ukvarja z avtorji filmov in imetniki avtorskih materialnih in moralnih pravic. Podobno se z njimi ne ukvarjajo tudi v Srbiji, kjer so privatizacijo producerskih pravic rešili z razglasitvijo stotih srbskih filmov za kulturno dobrino. Mednje so, mimogrede, mirno uvrstili tudi slovenski film *Splav meduze*. Digitalizacije in restavracije razglašene filmske kulturne dobrine zasebni lastniki ne morejo ovirati, se pa zastavlja vprašanje, kako v ta odnos vstopa avtor ali njegov dedič. Slovenski filmski center mora tako za digitalizacijo kot za restavracijo filma nesporno skleniti pogodbo z avtorjem oz. njegovimi dediči. A postopka nista pomembna zgolj za prikazovanje, temveč tudi za hranjenje filmskih materialov, saj filmski trak ni večn. Barve se spreminjajo že na prikazovalnih filmskih kopijah iz 1980-ih, razkroju so podvrženi tudi negativ, kar ogroža obstoj filma in v primeru neukrepanja pomeni celo izbris slovenske filmske kulturne dediščine. Zgodbe o digitalizaciji in restavriranju so se začele pred desetimi leti, ko so bili postopki precej dražji, kot so danes. Filmsko bolj ozaveščene države so takoj začele postavljati prednostne liste filmov, pri nas pa smo še kar nekaj časa debatirali o tem, kaj naj bi bila prioriteta. Medtem je večina televizij prešla na HD tehnologijo, kar je pomenilo, da naenkrat vsa slovenska filmska klasika ni bila več primerna za

predvajanje, saj ni ustrezala novim tehničnim parametrom. Ta nesrečni razplet dogodkov, ki je sledil bliskovitemu razvoju digitalnih formatov, je prisilil nosilca pravic za prikazovanje, Slovenski filmski center, da se loti postopkov digitalizacije in restavracije, čeprav je njegova glavna funkcija

Zgodbe o digitalizaciji in restavriranju so se začele pred desetimi leti, ko so bili postopki precej dražji, kot so danes. Filmsko bolj ozaveščene države so takoj začele postavljati prednostne liste filmov, pri nas pa smo še kar nekaj časa debatirali o tem, kaj naj bi bila prioriteta.

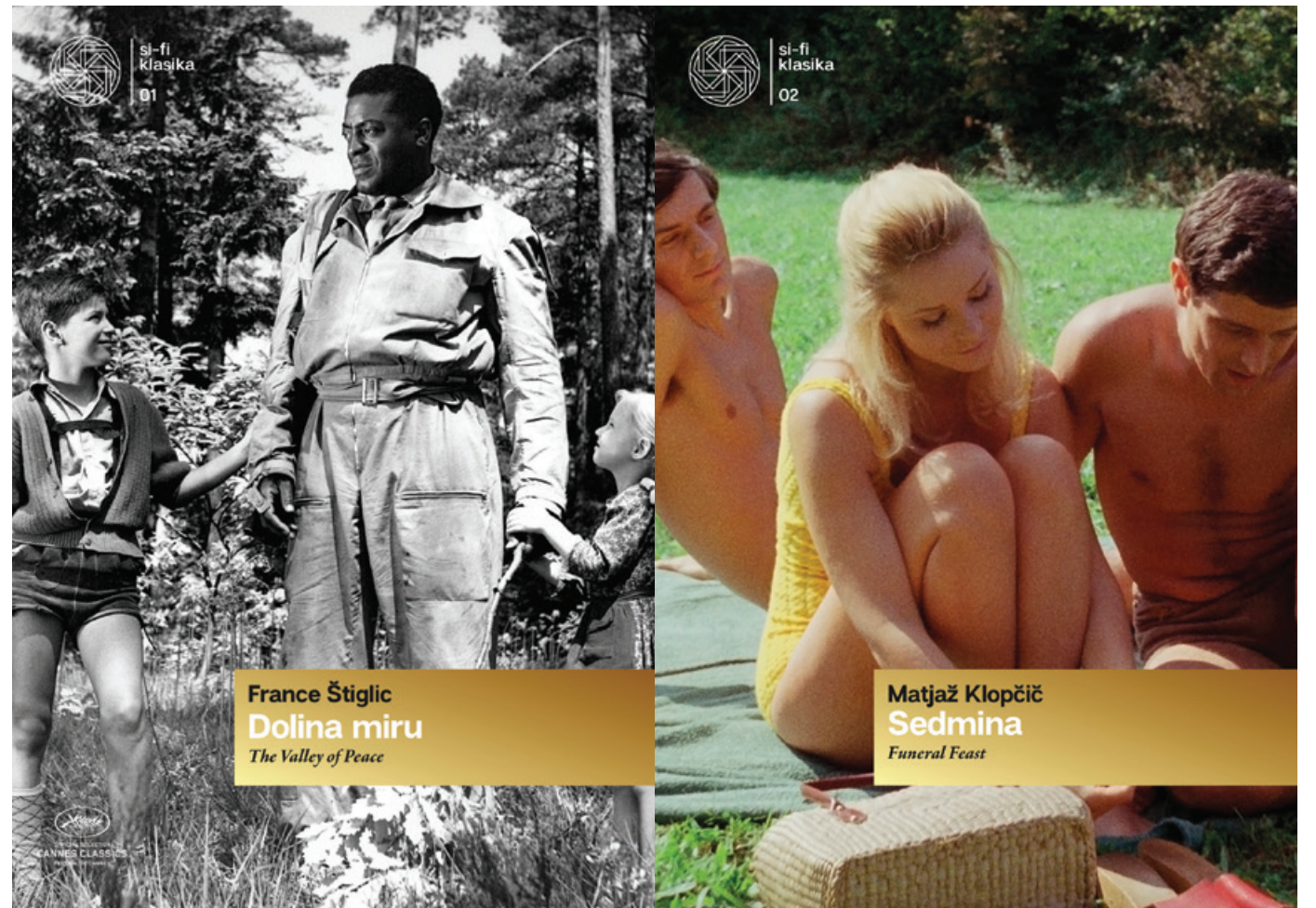
sofinanciranje produkcije in promocije novih filmov današnjih avtorjev. Ni mu moglo biti vseeno, da se avtorji pritožujejo nad kakovostjo predvajanih del. S hitrim napredovanjem tehnologije se zdrsane kopije slovenskih filmov niso več mogle predvajati na televiziji, drastično je začela padati tudi prodaja DVD-jev. Filmska produkcija in za njo prikazovanje sta dokončno prešla iz analogne v digitalno dobo. Filmske dediščine pa kulturna politika kljub temu še vedno ni prepoznala za pomemben segment narodove kulture, ki za nujni prehod v digitalno dobo potrebuje krepko finančno injekcijo, sicer mu grozi izginotje oz. z besedami filmskih snemalcev v nedavnem pismu ministru – »filmocid«. Tudi varstvo filmske kulturne dediščine je dobilo nalepko filmskega neobdiga, kot ga film na splošno že dolgo ima v državi na sončni strani Alp. Temu nedvomno botruje domovanje filmskega arhiva znotraj državnega arhiva, kar

potrjujeta tudi sorodna vpetost Hrvaške kinoteke in njeno kronično pomanjkanje sredstev za digitalizacijo filmov. V bivši državi so na boljšem povsod tam, kjer so filmski arhivi ali kinoteke samostojni.

- V letu 2016 smo končno prišli do prednostnega spiska celovečernih filmov, ki ga sestavljajo obletnice (Cankar, Štiglic), pomembni avtorji (Slak, Robar, Godina) in razbarvane kopije iz 1980-ih:
1. *Na svoji zemlji* 1948 / čb / 2997 m / 108 min / r. France Štiglic
 2. *Tistega lepega dne* 1962 / čb / 2356 m / 83 min / r. France Štiglic
 3. *Na klancu* 1971 / barvni / 2700 m / 100 min / r. Vojko Duletič
 4. *Pastirci* 1973 / barvni / 2262 m / 83 min / r. France Štiglic
 5. *Idealist* 1976 / barvni / 3340 m / 121 min / r. Igor Pretnar
 6. *Veselica* 1960 / čb / 2782 m / 103 min / r. Jože Babič
 7. *Nasvidenje v naslednji vojni* 1980 / barvni / 3213 m / 119 min / r. Živojin Pavlović

8. *Rdeči boogie* 1982 / barvni / 2320 m / 85 min / r. Karpo Godina
9. *Opre Roma* 1983 / barvni / 2715 m / 99 min / r. Filip Robar Dorin
10. *Hudodelci* 1987 / barvni / 2430 m / 90 min / r. Franci Slak

V letu 2017 bo dokončana restavracija filma *Na svoji zemlji*. V tem tempu bomo filme na seznamu obdelali do leta 2027! Novo življenje sta zaenkrat doživela filma *Dolina miru* in *Sedmina*. V restavrirani verziji sta gledalcu na voljo na formatu Blu-ray, v novi zbirki *SI-FI Klasika*, ki jo ureja Slovenski filmski center, doživela pa sta tudi kar nekaj projekcij na festivalih v tujini. Restavrirana *Dolina miru* je imela svetovno premiero 18. maja 2016 v sklopu uradnega programa Cannes Classic – 59 let po tem, ko je njen izvirnik v Cannesu tekmoval za zlato palmo in je glavni igralec John Kitzmiller kot prvi temnopolti igralec na tem festivalu prejel nagrado za najboljšo moško vlogo. (Ne mimogrede, šlo je za sploh prvo uvrstitev slovenskega filma na ta največji filmski festival!) Nedavno, 15. novembra 2017, je doživela še newyorško



Restavrirani *Dolina miru* in *Sedmina* sta v formatu Blu-ray na voljo v novi zbirki SI-FI Klasika, ki jo ureja SFC, doživeli pa sta tudi kar nekaj festivalskih projekcij v tujini. Vir: SFC



Tugo Štiglic in Eveline Wohlfeiler (igralca), Janez Ferlan in Bojan Mastilović (Iridium Film), Joško Rutar in Nerina T. Kocjančič (SFC) na premieri restavrirane *Doline miru* v Cannesu. Vir: SFC

premiero v BAMcinématek. Restavrirana *Sedmina* je bila prikazana na Dunaju in v Beogradu. Pravice za prikazovanje obeh sta odkupili RTV Slovenija in POP TV.

Tudi varstvo filmske kulturne dediščine je dobilo nalepko filmskega nebodigatreba, kot ga film na splošno že dolgo ima v državi na sončni strani Alp.
Temu nedvomno botruje domovanje filmskega arhiva znotraj državnega arhiva, kar potrjujeta tudi sorodna vpetost Hrvaške kinoteke in njeno kronično pomanjkanje sredstev za digitalizacijo filmov.

Postopek digitalizacije in restavracije bi lahko pospešila finančna sredstva iz Evrope. Kulturna dediščina je ena od prioritet Norveškega in EGP finančnega sklada, pravkar pa se zaključujejo pogajanja za shemo obdobja 2014–21. Čehi so npr. prejšnjo shemo (2009–14) izkoristili za restavracijo nekaj del iz svoje filmske dediščine.

Ali bo slovenska filmska dediščina vključena v novo shemo oz. ali jo je Ministrstvo za kulturo sploh predlagalo? Glavni skrbnik vsebin za pogajanje je Služba Vlade RS za razvoj in

evropsko kohezijsko politiko, ki ji MK posreduje svoje predloge tematskih področij, ki sodijo v sklop »kulturnega podjetništva, kulturne dediščine in kulturnega sodelovanja«.

13. novembra, torej en mesec pred zaključkom pogajanj za shemo 2014–21, sem pristojni službi na MK poslala vprašanja:

- (1) Katera so tematska področja, ki jih je predložilo Ministrstvo za kulturo?
- (2) Digitalizacija kulturne dediščine je ena od prioritet donatorskih držav. Ker imamo na področju digitalizacije filmske kulturne dediščine velike finančne primanjkljaje, bi z umestitvijo področja v shemo 2014–21 lahko marsikaj premaknili. Ali predložena tematska področja MK to predvidevajo?

Odgovor, ki sem ga prejela:

»MK je SVRK-u v začetku leta predložil širok nabor predlogov ukrepov predvsem s področja kulturne dediščine, tako primere projektov investicij manjšega obsega kot tudi primere t. i. mehkih projektov. Ker pogajanja glede programiranih vsebin za to programsko obdobje še ni zaključeno, vam dokončnega nabora prednostnih področij v tem trenutku ne moremo zagotoviti.«

Slovenija si je za shemo 2014–21 izborila 37,7 milijona evrov, v prejšnjem obdobju je prejela 24 milijonov evrov, od tega je za kulturno dediščino namenila 4,9 milijona evrov, tj. 20,41 %.

Nerina T. Kocjančič

DIGITALIZACIJA AV ARHIVOV – PRIMER TRUBAR

Digitalizacija je pojem nove tehnološke dobe, čedalje bolj pomemben tudi na avtorskem in avtorskopravnem področju. Najbolj splošno bi lahko rekli, da pomeni integracijo digitalnih tehnologij v vsakdanje življenje skozi procese digitaliziranja vsega, kar se pač digitalizirati da¹. Digitaliziranje bi laično lahko opredelili kot proces prepisa analognih podatkov v binarne (digitalne).

V AV svetu to pomeni, da se analogni zapis slike in zvoka (ustvarila sta ju analogna filmska kamera in analogni zapisovalec zvoka) prenese v digitalno okolje (v elektronski zapis z binarno kodo). Digitalizirano AV delo je mogoče nadalje obdelati ali predelati, možno ga je predvajati, lažje ga je arhivirati in hraniti itd. Da bi spravili analogno AV delo v sodobnejšo obliko, je treba izvesti vrsto tehničnih postopkov, tu pa naletimo tudi na vrsto pravnih vprašanj.

Z njimi sem se zelo intenzivno soočila v zadnjih mesecih, ko sem kot pooblaščenka imetnikov pravic pravno svetovala pri projektu digitalizacije nadaljevanke iz leta 1986 – *Primož Trubar*² (v nadaljevanju: *Trubar*).

Zdaj že lahko napišem, da je bil proces zahteven, dolg in na koncu uspešen tako iz tehničnega kot tudi iz avtorskopravnega vidika. Gre za primer dobre prakse in dobrega sodelovanja vseh vpletenih – imetnikov pravic na nadaljevanke na eni strani ter javnega zavoda RTV Slovenija, ki ima dolžnost ohranjati AV arhiv, na drugi.

Trubar je bil analogno posnet na 16-milimetrski filmski trak v formatu 4:3. V montaži so filmski trak ročno sinhronizirali z magnetnim trakom (»perform«) in vsebinsko zmontirali. Nastala sta dva koluta: en s sliko in en z zvokom. Za predvajanje so uporabili oba. Sliko so barvno in svetlobno dodelali (»čitanje svetlobe«), danes pa to naredi računalnik (*color-grading*). Ko je šlo analogno AV delo v eter³, je lahko med oddajanjem direktor fotografije v studiu še posebej dodatno »uravnaval svetlobo«⁴.

Z današnjo digitalno tehnologijo vse omenjene in druge procese izvedemo pred oddajanjem AV dela v sistem »priobčevanja signalov končnim prejemnikom«. Prav tako lahko odpravimo nekatere slabosti starih oz. starejših⁵ AV del, ki jih analogna, za današnje zahteve tehnično neprimerna oprema ni omogočala. Za povrh lahko AV delo enostavneje arhiviramo in ohranjamo. Pri digitalizaciji *Trubarja* je tako glavni snemalec⁶ Rado Likon »odpravil« oz. nadoknadil vse omejitve v (post)produkciji izpred več kot 30-mi leti.

V Mediateki RTV Slovenija so *Trubarja* »skenirali« – vsako sličico⁷ (*frame*) so digitalno posneli in shranili. Sledilo je »koloriranje«, tj. uskladitev svetlobe, barve, kontrasta, ostrine in stabilizacija slike, nato »retuša«, tj. odstranitev vidnih mehanskih poškodb, prask, smeti itd. Zvok so digitalizira-

Trubar je bil analogno posnet na 16-milimetrski filmski trak v formatu 4:3. V montaži so filmski trak ročno sinhronizirali z magnetnim trakom (»perform«) in vsebinsko zmontirali. Nastala sta dva koluta: en s sliko in en z zvokom. Za predvajanje so uporabili oba. Sliko so barvno in svetlobno dodelali (»čitanje svetlobe«), danes pa to naredi računalnik (»color-grading«). Ko je šlo analogno AV delo v eter, je lahko med oddajanjem direktor fotografije v studiu še posebej dodatno uravnaval svetlobo.

li v tonskem studiu. V skladu z začetnim dogovorom vseh sodelujočih so se odločili tudi za ponovno masterizacijo (*re-mastering*).

V celoten potek digitalizacije je bil vključen izvorni soavtor, Rado Likon, ki je skrbel tako za prvotni videz AV dela (ohranil je npr. svetlobno atmosfero) kot tudi za izboljšave (npr. obledele barve). Prepis v digitalno okolje zajame tudi robove analogne kamere, ki se jih potem »odreže«, posledica pa je lahko malenkostno povečana slika. Digitalizirano AV delo že zaradi tehnoloških razlik tako nikoli ni identično analognemu originalu in tudi digitalizirani *Trubar* je nekoliko drugačen od izvirnika⁸.

Po kratki predstavitvi procesa digitalizacije se zdaj posvetimo konkretni temi – avtorskemu pravu digitaliziranih AV del.

Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP)⁹ daje avtorjem oz. v primeru AV del soavtorjem izključna upravičenja, med katerimi sta tudi pravica reproduciranja in pravica predelave.

Poseg v AV delo, ki se ga izvrši s samo digitalizacijo (torej s prepisom v binarno kodo), je poseg v avtorska izključna upravičenja. Spremenjen binarni zapis izvirno analognega AV zapisa je uporaba AV dela na način, da se delo reproducira v drugo obliko. Na tem mestu gre vsekakor za primer uporabe, kjer je potrebno dovoljenje prvotnega avtorja oz. soavtorjev AV dela.



foto: Arhiv Rada Likona

Ker je digitalizirano AV delo možno še nadalje spreminjati, sta se v praksi oblikovali dve stališči in posledično dve pravni opredelitvi posegov v AV delo:

- Restavriranje** izvirno avtorsko delo le ohranja in obnovi. Končni cilj je AV delo (zaradi starosti in npr. slabe hrambe uničeno ali tako načeto, da njegova uporaba ni mogoča) narediti ponovno dostopno javnosti in omogočiti njegovo uporabo z novimi digitalnimi tehnologijami. Pravno gledano je tak poseg v izvirno AV delo minimalen.
- Digitalna izboljšava** je uporaba AV dela na način, ki presegajo samo restavriranje, npr. *remastering* ali *digital enhancement*, ko se doda barvni kontrast, svetlobni kontrast, filter, ostrino, ko se kaj izbriše ali doda, itd. Pravno gledano gre za (sicer manjšo) predelavo izvirnega AV dela.

Pomembna posebnost AV del je, da štejejo kot avtorska dela novejšee dobe, saj filmsko umetnost razvijamo šele dobro sto-

letje. Za restavriranje torej pridejo v poštev »mlada« AV dela, večina še vedno znotraj avtorskopravnega varstva^{10,11}. Tako je npr. *Trubar* star komaj dobrih 30 let in so soavtorji AV del večinoma še živi oz. vsekakor živijo njihovi dediči kot imetniki pravic.

Nastanejo pravne dileme:

- Ali je za restavratorske posege v AV dela potrebno dobiti (so)avtorjevo soglasje oz. dovoljenje?
- Ali je za nadaljnji poseg »digitalne izboljšave« v AV delo potrebno (so)avtorjevo soglasje?
- Ali je potrebno (so)avtorju za ta dovoljenja plačati honorar ali nadomestilo?
- Ali je s t. i. remasteringom oz. digitalno izboljšavo nastalo novo AV delo ali le nova različica izvirnega AV dela?

Menim, da je potrebno za vse posege v AV delo pridobiti avtorjevo soglasje oz. dovoljenje¹², plačila za dovoljeno uporabo pa so stvar dogovora in prakse.

V celoten potek digitalizacije je bil vključen izvirni soavtor, Rado Likon, ki je skrbel tako za prvotni videz AV dela (ohranil je npr. svetlobno atmosfero) kot tudi za izboljšave (npr. obledede barve). Prepis v digitalno okolje zajame tudi robove analogne kamere, ki se jih potem »odreže«, posledica pa je lahko malenkostno povečana slika. Digitalizirano AV delo že zaradi tehnoliških razlik tako nikoli ni identično analognemu originalu in tudi digitalizirani Trubar je nekoliko drugačen od izvirnika .

Ocenjujem, da je postopek digitalizacije (in digitalne izboljšave), ki ga izvede tretji (npr. javni zavod), v korist tako avtorju kot soavtorjem. Digitalizacija, ki si je sami najbrž ne bi mogli privoščiti¹³, prinaša namreč nove možnosti uporabe AV dela, od katerih bodo lahko imeli tudi materialne oz. finančne koristi.

Večina soavtorjev ali njihovih dedičev, s katerimi sem govorila, želi, da se njihova AV dela javno priobčujejo in jih tudi nove generacije (s)pozajo, in je pripravljena dati soglasja. Problem se pojavi ob vprašanju plačila. Tega področja restavriranja in digitalizacije doslej še noben zakon ni podrobneje avtorskopravno uredil. ZASP omejuje avtorska upravičenja v javno korist le, ko gre za digitalizacijo in ohranjanje t. i. osirotelih del¹⁴, a tudi v teh primerih določa pravico avtorja, ko se ga najde, do primernega nadomestila za vso preteklo uporabo.

Tega področja restavriranja in digitalizacije doslej še noben zakon ni podrobneje avtorskopravno uredil. ZASP omejuje avtorska upravičenja v javno korist le, ko gre za digitalizacijo in ohranjanje t. i. osirotelih del, a tudi v teh primerih določa pravico avtorja, ko se ga najde, do primernega nadomestila za vso preteklo uporabo.

Zakon o Radioteleviziji Slovenija¹⁵ javnemu zavodu nalaga dolžnost arhiviranja, ohranjanja in zaščite arhivskega gradiva (znotraj tega tudi prenos AV zapisov na trajnejše nosilce)¹⁶ ter uvajanja novih tehnologij, digitalizacije (7. čl. ZRTVS), vendar avtorskih upravičenj imetnikov pravic na arhiviranih AV delih pri tem ne omejuje. Nikjer ne določa pristanka

¹ <http://www.businessdictionary.com>

² Nadaljevanka v režiji Andreja Stojana je nastajala leta 1985 v 4 delih po 50 minut. Ostali soavtorji: scenarist Drago Jančar; direktor fotografije Rado Likon; avtor glasbe Jani Golob. Avtorji prispevkov: montažerka Ana Zupančič; scenografka Seta Mušič; kostumografka Marija Kobi idr. Vir: register Slovenskega filmskega centra, javne agencije, in register AV del AIPA, k. o.

³ Ko se je radiodifuzno oddajalo, kakor to dejanje uporabe poimenuje avtorsko pravo.

⁴ Iz pogovorov z Radom Likonom.

⁵ Tistih, posnetih še v analogni tehniki.

⁶ Zakon o avtorski pravici iz leta 1978 (UL SFRJ št. 19/1978) govori o »glavnem snemalcu«, ki je tudi soavtor AV dela. »Direktorja fotografije« uvede šele Zakon o avtorski in sorodnih pravicah leta 2001 (ZASP-A); UL RS št. 9/2001.

⁷ Za 1 sekundo AV dela je potrebnih 25 sličic; celotna nadaljevanja Primož Trubar je dolga 16.800 sekund. Vir: <http://www.rtv slo.si/kultura/film/restavrirani-primo-z-trubar-vabi-pred-male-zaslone/436542>

⁸ Gre za digitalizirano oz. digitalno izboljšano različico originala in ne za popolnoma novo AV delo.

⁹ UL RS, št. 21/1995, 9/2001, 30/2001 – ZCUKPIL, 43/2004, 17/2006, 114/2006 – ZUE, 139/2006, 68/2008, 110/2013, 56/2015, 63/2016 – ZKUASP.

¹⁰ ZASP določa časovne omejitve trajanja avtorske pravice, po preteku katerih avtorska dela niso več varovana in je njihova uporaba prosta. AV dela so enako kot druga avtorska dela varovana za časa življenja soavtorjev in še 70 po smrti zadnjega od njih (58., 59., 60. čl. ZASP) oz. v primeru kolektivnih avtorskih del 70 let po objavi dela (62. čl. ZASP).

¹¹ Za razliko od drugih vrst avtorskih del, kjer običajno za restavratorske posege avtorskopravnega varstva že dolgo ni več, npr. slike, freske, kipi ...

¹² Takšno izključenost avtorjevih upravičenj lahko omeji v javnem interesu le zakon, ki pa doslej tega še ni določil.

¹³ Postopek restavriranja in tudi digitalne izboljšave je zelo drag.

soavtorjev AV del na te posege in upravičenosti do primernega nadomestila (t. i. zakonite licence). Prav tako ne določa, da gre v primeru omenjenih namenov za prosto uporabo varovanih del. Iz tega sledi, da soavtorji oz. njihovi dediči **morajo** podati dovoljenje za omenjene procese oz. uporabo in da so tudi **upravičeni** do nadomestila¹⁷.

V primeru *Trubar* so bili imetniki pravic izredno sodelujoči; Rado Likon je izvajal in nadzoroval postopke digitalne izboljšave, dedinja režiserja in direktor fotografije sta privolila v digitalizacijo neodplačno, seveda pa sta prejela nadomestilo za nadaljnjo (digitalno) radiodifuzno oddajanje, do katerega je nedvomno upravičen vsak soavtor AV dela.

Špela Grčar, odvetnica v Odvetniški družbi Grčar iz Kamnika

¹⁴ ZASP, 50a. člen: »1) [...] javne RTV organizacije lahko za izvajanje nalog v javnem interesu, zlasti ohranjanje in obnovo njihovih zbirk ter zagotovitev kulturnega in izobraževalnega dostopa do njih, vključno z digitalnimi zbirkami, osirotelo delo iz svojih zbirk prosto dajo na voljo javnosti in ga za njegovo digitalizacijo, razpolaganje, označevanje, katalogiziranje, ohranjanje ali obnavljanje prosto reproducirajo.« Podčrtala Š. G.

50b. člen: »[...] 2) Za osirotela dela [...] je mogoče šteti le:

- avdiovizualno delo in fonogram ter drugo avtorsko delo, ki je njihov sestavni del ali je vanje vključeno, ki ga je ustvarila javna RTV-organizacija do vključno 31. decembra 2002 ali je bilo do tega datuma ustvarjeno po njenem naročilu za izključno uporabo te ali druge javne RTV-organizacije v koprodukciji in se nahaja v njenih arhivih.«

¹⁵ UL RS, št. 96/2005, 109/2005 – ZDavP-1B, 105/2006 – odl. US, 26/2009 – ZI-PRS0809-B, 9/2014 (ZRTVS).

¹⁶ 6. čl. ZRTVS: »(1) RTV Slovenija zagotavlja arhiviranje programske produkcije, ki jo ustvarja v okviru javne službe. (2) RTV Slovenija je dolžna trajno ohranjati svoje arhivsko gradivo tako, da avdiovizualne zapise na filmskih in drugih nosilcih, ki bi zaradi procesov staranja lahko razpadli, oziroma drugače bistveno poslabšali kvaliteto zapisa, ustrezno zaščiti oziroma prene-se na tehnološko trajnejše nosilce besede, zvoka in slike oziroma besede in zvoka.«

¹⁷ In to ne le primernega.

FILMOCID

Spoštovani gospod minister za kulturo Tone Peršak in gospa sekretarka Irena Ostro-
uška.

Aprilski mednarodni simpozij o restavriranju filmske dediščine, ki je bil v Slovenski kinoteki, je potrdil, da smo na pravi poti. V enem večeru in dveh dnevih se je projek-
cij in predavanj udeležilo 1034 obiskovalcev, kar kaže na aktualnost teme. Pravilno razmišljamo - imamo znanje in sodelujemo. Slovenskimi filmski arhivarji, restavra-
torji in avtorji so v procesu restavriranja filmov *Sedmina*, *Dolina miru* in *To so gadi* v zadnjih dveh letih za dobrobit rešitve filmske dediščine ustvarili skupno pozitivno energijo. In zarisali proces restavriranja, ki je sprejemljiv za vse.

Edini sovražnik, ki neustavljivo uničuje našo filmsko dediščino, je čas. Pri procesu restavriranja moramo hitro narediti prvi korak – digitalizacijo, tj. prenos informacij s filmskega traku na digitalni medij. Filmski material propada, četudi je shranjen v idealnih pogojih. V idealnih pogojih arhiviranja se lahko propad filmskega materiala le upočasni, nikakor pa se ga ne more ustaviti. Ko film propade, propade za vedno. In to se nam dogaja. Vsak dan je stanje bolj kritično – časa namreč ne moremo zau-
staviti.

S sedanjim tempom restavriranja ne bomo prilezli nikamor. Restavriramo povprečno tri celovečerne filme letno, torej bi za približno vseh 200 slovenskih igranih celove-
černih filmov potrebovali 70 let! Ne smemo pozabiti še na dokumentarne, animirane in kratke filme ter na ves preostali pomembni filmski arhivski material. Zato se nam zelo mudi. Čas nas preganja tudi v drugih pogledih. Proizvodnja filmskih skenerjev se v svetu zmanjšuje, počasi bo začelo primanjkovati tudi rezervnih delov. Proizvajalec filmske surovine na svetu je le še eden, zato bo sčasoma pot nazaj na filmsko surovi-
no nemogoča. Do gledalcev ni pošteno, da jim kažemo fizično in kemijsko poškodo-
vane analogne filme. Tudi analognih projektorjev nam počasi zmanjkuje. Digitalne projektorje sicer imamo, a nimamo digitalnih vsebin slovenske filmske dediščine. Klasični slovenski filmi tako izginjajo iz (pod)zavesti mladine.

O nujnosti ukrepanja in zaustavitve že sedaj kritičnega stanja vas opozarjamo že ne-
kaj časa. Ustanove, ki imajo po zakonu predpisane naloge za ohranitev filmske dediš-
čine, so finančno in kadrovsko podhranjene. Letno se jim namenja sredstva, ki nika-
kor ne zadostujejo za resno digitaliziranje in kasnejše restavriranje. Restavriramo le priložnostno, saj skupne večletne strategije nimamo. Seveda so pogoj za resen plan finančna sredstva in zavedanje, da se nam bo skrb za filmsko dediščino sčasoma
povrnila tako finančno, gospodarsko kot tudi kulturno.

Več kot opozarjati vas ne moremo. Nekajkrat smo vam že ponudili pomoč in dialog,
naredili nekaj prioriternih seznamov, napisali videnje rešitve, finančno ovrednotili

stanje in opisali razmere v regiji. 6. 10. 2016 smo vam skupaj z ostalimi filmskimi združenji (našteto po vrstnem redu podpisov dopisa: Društvo postproduksijskih ustvarjalcev; Društvo slovenskega animiranega filma; Društvo slovenskih režiserjev; Filmski producenti Slovenije; SCCA, Zavod za sodobno umetnost – Ljubljana; Združe-
nje filmskih snemalcev Slovenije), ustanovami (našteto po vrstnem redu podpisov dopisa: Arhiv republike Slovenije; Slovenski filmski center, javna agencija; Slovenska kinoteka; RTV Slovenija – Mediateka; Filmski studio Viba film Ljubljana) in dvema izvajalcema poslali dopis *Digitalizacija slovenske filmske dediščine*, a ste vse diplo-
matsko zavrnil. Ali bomo končno prišli do trenutka, ko boste priznali, da vam je za slovensko filmsko dediščino vseeno? Boste še naslednjih nekaj let ovinkarili, se sprenevedali in si izmišljali na desetine razlogov in načinov, kako na prijazen in politično *pravi* način pozabiti na delo naših filmskih pionirjev in ga tako izbrisati? Po dveh letih truda za ohranitev filmske dediščine nas vsakič znova zavrnete in naša prizadevanja odvržete. Kompromis je edina pot, vendar se je do danes že tolikokrat pokazalo, da ne igramo po istih pravilih.

To, kar doživlja slovenska filmska kulturna dediščina, je nezaslišano, sramotno in -
če sledimo črki zakona - kriminalno.

Zaenkrat z vami in vašimi sodelavci na Ministrstvu za kulturo ne moremo doseči zastavljenih ciljev. Doslej smo od vas dobivali le prazne marnje, stanje pa je iz dneva v dan slabše ...

Naj se filmocid nad filmsko dediščino ustavi!

Člani Združenja filmskih snemalcev Slovenije

Jure Černec, predsednik
Rado Likon, podpredsednik
Simon Tanšek, tajnik

člani: Aleš Belak, Ivo Belec, Marko Brdar, Rožle Bregar, Radovan Čok, Karpo Godina, Darko Herič, Zoran Hochstätter, Ven Jemeršič, Janez Kališnik, Marko Kočever, Ma-
tej Križnik, Mitja Ličen, Andrej Lupinc, Ivan Marinček, Igor Meglič, Matjaž Mrak, Jure Nemec, Sven Pepeonik, Valentin Perko, Jure Pervanje, Simon Pintar, Lev Predan Kowarski, Miloš Srđić, Janez Stucin, Miha Tozon

VOD, SVOD, AVOD, TVOD, OTT, CATCH-UP TV*...

Kratice v naslovu se berejo kot seznam dodatne opreme sodobnih avtomobilov. Vozniki velikokrat niti ne vemo, kaj vse imamo, enostavno le vozimo. Podobno se nam zdi samoumevno, da si zvečer ogledamo kakšno AV vsebino, seveda z zamikom, na zahtevo.

Ah, ti dobri stari časi ...

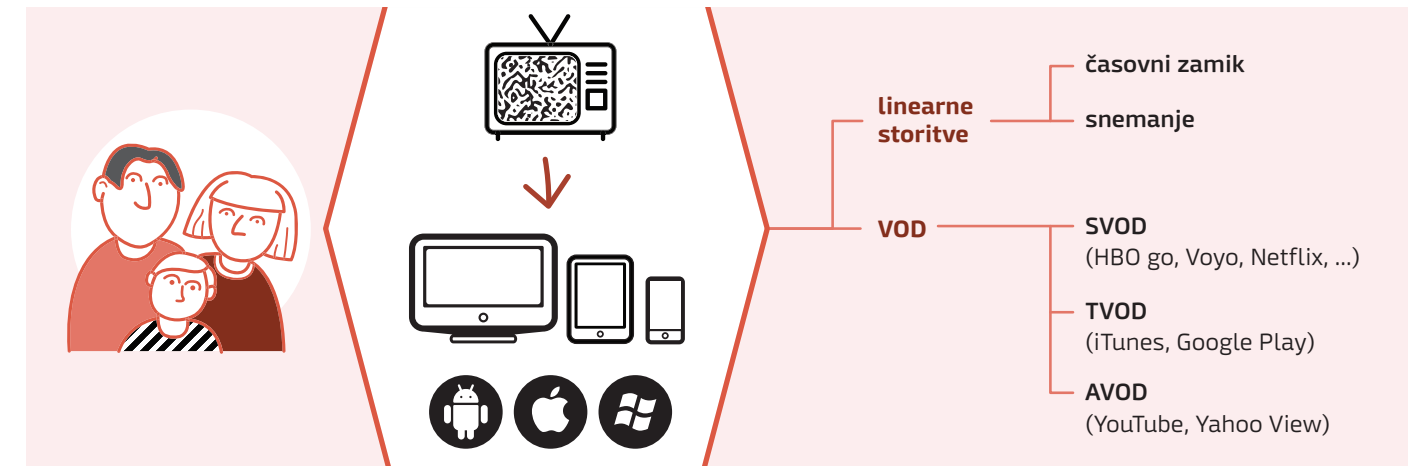
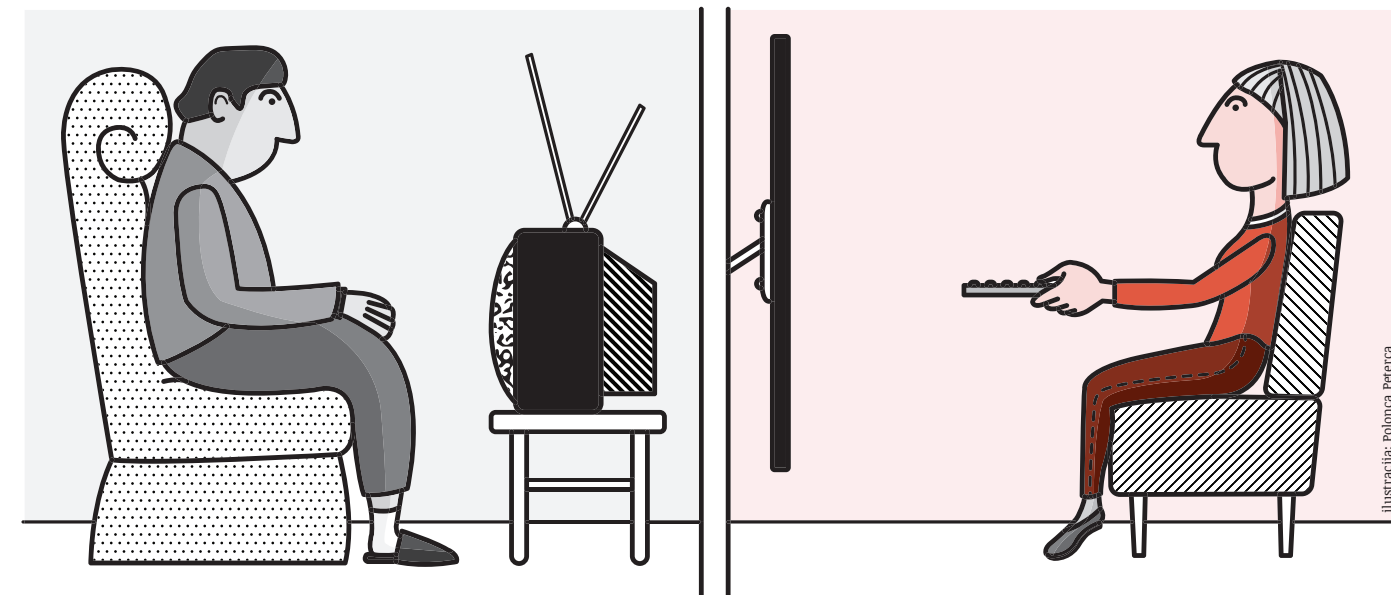
Nedelja sredi 1980-ih: 4 TV programi (če si imel srečo, sicer samo dva ...), natančno odmerjen čas za jutranji živžav, sledi partizanski film, kjer zmagajo rdeči, po kmetijski oddaji pa nadaljevanje »streljačine« – spet beli proti rdečim –, le da v popoldanskih terminih v vesternih zmagujejo beli: John Wayne, Garry Cooper in Burt Lancaster. Vse je jasno, enostavno in predvsem črno-belo.

Prejšnja nedelja: 180 TV programov, med njimi na desetine filmskih, če kaj slučajno zamudimo, je možen ogled tudi za 72 ur nazaj. Prepričan sem, da veliko gledalcev toliko časa, kot smo ga včasih porabili za ogled filma, danes porabi samo za pregled ponudbe in odločitev, kaj sploh gledati. Vse je zamegljeno, zakomplicirano in pisano.

Nekoč, nekdanj, je bil samo RTV prispevek. Potem je prišla satelitska TV in z njo za najzanimivejše programe še odko-

dirniki. Ni preteklo veliko časa, ko se je v urbanih okoljih ves stanovanjski blok »šlepal« na eno ali dve kartici. Iz teh malih, omejenih piratskih kabelskih sistemov so nato zrasla prva, še vedno lokalno omejena omrežja in se v 1990-ih razvila v prava velika kabelska omrežja. Kdor si je želel kaj več kot spremljati 4 TV programe prek strešne antene, se je naročil na »kabel« – in začel plačevati še naročnino na kabelsko televizijo, ki so jo tako ali tako obvladovale iste firme, kot *mainstream* filmsko produkcijo. »Lastni« kabel je pač boljši sistem za distribucijo svojih AV vsebin, kot biti odvisen od akvizicije nacionalnih televizij.

V zadnjih letih je tudi na tem področju prišlo do tektonskih sprememb: nova, drugače razmišljujoča generacija se je zunaj okvirjev »klasične« distribucije AV vsebin naslonila na silovit tehnološki razvoj – v mislih imam predvsem hitrost prenosa podatkov. Če so bili še pred leti filmski mogotci paternalistični do glasbenih kolegov, ki so se jim »zgodili« MP3 in Napster, pozneje še iTunes, so se zdaj velikim studiem



»zgodili« Netflix, Amazon Prime in Hulu. Gledalci – končni uporabniki – pa smo dobili še tretji *buke* položnic; poleg RTV prispevka in kabelske TV plačujemo še vsaj eno ali dve »dodatni« AV storitvi. Izbor – tak je vsaj vtis – je neomejen. Trg deluje, bi rekli nekateri. Spet drugi to označujejo kot »motnje v tehnologiji«.

Priča smo zelo hitremu in stalnemu tehnološkemu napredku, ki bo za vedno spremenil tudi gledalčev način dostopa in konzumacije AV vsebin. Tudi v Sloveniji le še manjšina gledalcev TV spremlja v realnem času, mlajši od 30 let pa TV večinoma sploh ne gledajo, temveč vsebine spremljajo na ostalih napravah. In to je šele začetek. Do leta 2020 bo z 20 milijardami naprav na internet priključenih že več kot 5 milijard uporabnikov, kar bo prav gotovo povzročilo globoke spremembe v distribuciji, konzumiranju in monetizaciji AV vsebin. Ena je gotovo – nikoli več ne bo tako, kot je bilo.

Najpomembnejše je, da pri tem ne pozabimo na ključen element AV vsebin – avtorje in ostale, ki prispevajo k nastanku dela. Ti morajo biti za uporabo svojih del ustrezno poplačani. In tu nastopi velik izziv za zakonodajalce: kako v tej kakofofoniji oblik in vrst ponudbe (in uporabe) zagotoviti učinkovito uveljavljanje avtorskih pravic. In kako zagotoviti, da bodo avtorske pravice res našle pot do avtorja? Da ne bodo »ostajale« pri velikih ponudnikih vsebin, ki so mnogo bogatejši, ne samo od naše RTV in Slovenije, temveč celo od marsikaterih večjih EU države.

Razprava o tem predvsem zadnje leto intenzivno poteka tudi na EU nivoju. Vse bolj jasno je, da bo le ustrezna zakonodaja premostila t. i. value gap, prepad med prihodki ponudnikov in nadomestili ustvarjalcem. Ta je namreč prevelik, da bi ga lahko ignorirali: npr. največja Netflix in Hulu imata več kot 10 milijard USD prihodkov letno, za AV avtorje pa je bilo po podatkih CISAC (največje krovne organizacije, ki vključuje tudi AV avtorje) na vsem svetu zbranih le dobrih 500 MIO € (dobre pol milijarde USD). Zato ne čudi, da nekateri bolj kot

na »value gap« opozarjajo na »transfer of value«. Denar namreč je. In ni »poniknil« v neki »gap«, temveč se je več kot očitno prenesel k velikim igralcem.

Slovenija mora biti pri reševanju teh izzivov zaradi krhkega in občutljivega kulturnega prostora še posebej pozorna. Zato je skrajni čas, da se tudi diskurz kolektivnih organizacij, društev, unij, URSIL, MGRT in MZK po dveh desetletjih od banalnih vzhodnjaških tem, kot so zapisniki in sejnine, usmeri zahodneje, h konkretnjšim in k pomembnejšim temam: k iskanju optimalnih modelov uveljavljanja avtorske in sorodnih pravic v digitalnem okolju.

In učinkovit odgovor na VOD, OTT, SVOD, AVOD in vse ostalo je le eden: AIPA. Ki pa lahko v teh novih oblikah uporabe štiti pravice imetnikov le z dovoljenjem URSIL-a.

Gregor Štibernik



* VOD – video on demand / video na zahtevo; SVOD – Subscription VOD / video na zahtevo, kjer je predpogoj naročnina (npr. Voyo, Netflix, HBO Go); AVOD – Advertising VOD / video na zahtevo, katerega prihodki temeljijo na reklamah; TVOD – Transactional video on demand / video na zahtevo, ki temelji na nadomestilu glede na posamezen prenos (npr. iTunes); OTT – Over-the-top media services / dodatne medijske storitve, ki jih ponujajo distributerji

UMETNOST NI TEKMA?

Priznam, tudi mene je prevzela *basket* evforija. Seveda, zmaga, oh in sploh, navdušujejo pa me predvsem podrobnosti in kompleksnosti takšnega podviga. Bravo borbeni duh, bravo močna čustva ob koncu tekme, bravo tudi anekdote iz garderobe. Ampak, ko po bitki generali razlagajo, kdo, kaj, zakaj, kako, kje, kdaj in koliko – oh, takrat sem res pozoren.

Že med igro se sicer da »brati«, kako ekipe različno uravnavaajo ključne elemente sistema: čas, energijo, pozornost in denar. Vendar se v vročici bitke konkretne odločitve nenehno prilagajajo trenutnim okoliščinam, tu in zdaj, seveda v okviru pravil igre. V različnih situacijah na terenu (in ob njem) se tako prepletajo možgani in čustva, mišice in sklepi, intuicija in vztrajnost, improvizacija in načrt, trma in talent. Sistem deluje, saj ima skupno podlago: za vse udeležence veljajo vnaprej znana in poenotena pravila igre. Igrišče je igrišče. Met za tri je met za tri. In prekršek je prekršek. Ne samo na terenu, pravila veljajo tudi zunaj njega: za organizatorje, publiko v dvorani, varnostnike, pokrovitelje, prodajalce *suvenirjev*, TV prenose itd. Kljub vplivu »velikih« na snovanje pravil ali na delovanje sistema prav poenotenje omogoča, da je tekma enaka za vse. Na ta način se tudi »majhnim« odpira (vsaj na papirju izenačena) možnost načrtovanja (časa, energije, pozornosti in denarja), ki lahko pripelje tudi do zmage.

Ker sloni na konfliktu, potrebuje igra tudi razsodnike, ki jo krojijo z uporabo oz. interpretacijo pravil v praksi. In kdo je slab sodnik? Tisti, ki za primerljive situacije uporablja različna pravila. Tisti, ki pravil ne razume najbolje. Ali ne pozna razlogov za njihov nastanek. Ali podleže vplivu močnejših akterjev. Ali igro jemlje preveč osebno. Takšni sodniki v igro vnašajo najhujše: negotovost. Osebna nota igralcev, ki jo mora sodnik omejiti (ne pa tudi izključiti), je več kot zaželena, igro dela zanimivo! Poleg akrobacij na terenu lahko opazujemo še, kako se križajo v desno ali v levo, poljubljajo parket, na skrivaj pretepajo nasprotnika, objemajo trenerja ali se grabijo za spolovila. Poraženci in zmagovalci se po tekmi (skoraj) vedno tudi rokujejo. Tudi s sodniki. Če zaupaš pravilom globalne košarke, ne gre drugače. Vsi udeleženci – igralci, trenerji, fizioterapevti, timski računovodje, prodajalci kokic, TV komentatorji in, ja, tudi sodniki – bodo račune za svoja dejanja poravnali kmalu po tekmi. Znotraj svojega ceha ali v javnosti.

In kako nam kaže na drugem parketu? V EU se že leta izvaja poskus poenotenja pravil na področju avtorske in sorodnih pravic, vključno s pravili o t. i. kolektivkah (v nadaljevanju: KO). Da so ta pisana na kožo velikim in vplivnim, najbrž drži. Podobno je pri *fuzbalu* in *basketu*. Kljub temu mene, majh-

nega, smernice famozne EU direktive, ki določajo okvir interpretacije pravil, ne navdajajo s tesnobo.

»[...] na notranjem trgu, na katerem ni izkrivljanja konkurence, varstvo inovacij in intelektualnega ustvarjanja spodbuja tudi naložbe v inovativne storitve in izdelke.« Bravo! Je kdo proti? Najbrž nihče. Vendar – besede so poceni. Bolj pomembno je, kako bodo posamezne države interpretirale izraze, kot so npr. izkrivljanje konkurence in spodbujanje naložb. Po stikih s ključnim razsodnikom pri nas – Uradom RS za intelektualno lastnino (URSIL) – se mi zdi, da bodo igralcem na terenu precej manj naklonjeni kot komu drugemu kje drugje.

In ko mi organ dopoveduje, kako skrbi zame in da smo vsi na isti strani, si drznem ugovarjati: Ne, ni res! Ti vsak mesec zagotovo dobiš plačo (tudi iz mojega žepa), končni uporabnik lahko vsak dan uživa v našem delu (v katerega vsak dan vlagamo iz lastnih žepov), dobiček posrednika pa tudi ni odvisen samo od njegove iznajdljivosti. (Vsaj malo pa mora biti odvisen tudi od naših storitev, izdelkov in vlaganj vanje – mar ne?) Trije imate koristi, meni pa tistih nekaj fičnikov, ki mi pripadajo (menda celo po zakonu), ne privoščiš? Tako je videti, ko smo vsi na isti strani?! Oprostite, ne, ni res.

V interesno-ljubezenski zvezi med raznorodnimi ustvarjalci in končnimi uporabniki (gledalci, poslušalci, bralci ipd.) namreč ne smemo spregledati še tretjega člena – vplivnega kroga posrednikov (npr. TV in radijskih programov, kabelskih operaterjev, organizatorjev prireditvev, ponudnikov internetnih storitev, gostilničarjev, uvoznikov tehnične opreme ipd.). V tem interesno-ljubezenskem trojčku so prav bilance velikih posrednikov usodno odvisne tako od vsebin ustvarjalcev na eni kot od denarnic končnih uporabnikov na drugi strani. Moči in vpliva posrednikov (ja, tudi na politiko) se ne da spregledati, nekatere izjave in stališča naših državnih organov pa najbrž naključno sovpadajo z njihovimi interesi.

Zoprnemu vprašanju o višanju davka na dobiček se pristojni minister npr. izogne s preskokom na povsem nepovezano temo: revolucionarnost zakona o KO! Pri tem ne omenja spodbujanja naložb v inovativne storitve in izdelke, temveč vidi korist predvsem v zmanjšanju stroškov uporabnikov (*Delo*, 3. 12. 2016). Lepo, da skrbi za javnost (moč volitev) in posrednike (moč kapitala), dobro pa bi bilo, če bi ga vsaj protokolarno skrbelo tudi preživetje igralcev na terenu.

Tudi to, da vsako leto približno 1 MIO € nadomestil iz naslova t. i. praznjakov (že sedmo leto zapored), izpuhti v zrak, kaže, da država zelo spoštuje koristi dveh tretjin postelje (javnosti in posrednikov), požvižga pa se na koristi tistih, ki te vsebine ustvarjajo. Vrhovni razsodnik – URSIL – dovoljenja za pobiranje nadomestil tako najprej ne podeli iz razloga A, potem iz razloga B, potem C in mogoče vse tja do Ž-ja. Dolgotrajni postopki pa vmes delajo v korist »uporabnikov« in v škodo nas, imetnikov pravic.

»[...] imetnikom pravic omogočajo, da prejmejo nadomestilo za uporabo, ki ga sami ne bi mogli nadzirati ali uveljavljati, in sicer tudi na tujih trgih.« Bravo, drži! Zato pričakujem, da URSIL preuči sisteme v drugih državah EU in svojo interpretacijo v največji možni meri približa prav tistim, ki lastne kreativne industrije spodbujajo na vso moč. Pa lepo bi bilo, če bi končno podelil še dovoljenje za praznjake, recimo še pred božičnimi prazniki.

»[...] kolektivne organizacije imajo in bi morale še naprej imeti pomembno vlogo pri spodbujanju raznolikosti kulturnega izražanja, tako da najmanjšim in manj priljubljenim repertoarjem omogočajo dostop na trg in da zagotavljajo socialne, kulturne in izobraževalne storitve v korist imetnikov pravic in javnosti.« Kaj lepšega? Koristi imetnikov pravic in javnosti v istem stavku – stik v postelji vzpostavljen! Vmesni tabor – posredniki – sploh ni omenjen. Pri mnogih naših posrednikih je namreč zelo jasno, da prav domači repertoar odrivajo v sfero »najmanjšega in manj priljubljenega«, zato je potreba po sistemskem izboljšanju položaja (tako imetnikov pravic kot javnosti) še toliko večja.

Direktiva med drugim ugotavlja dosedanje bistvene razlike v nacionalnih pravilih o KO, ki imetnikom pravic niso prinašale koristi. Super! Še ena priložnost za harmonizacijo pravil prav s tistimi državami, ki v največji možni (in dovoljeni) meri spodbujajo prav lastne kreativne industrije (ne pa s tistimi, ki lastnih igralcev na terenu ne jemljejo resno).

Pa še splošno načelo direktive: »Države članice zagotovijo, da KO delujejo v najboljšem interesu imetnikov pravic, katerih pravice zastopajo [...]« Hm. Ko predstavniku naše države članice skušam opisati moj najboljši interes, mi ta zdolgočaseno da vedeti, da nisem ne prvi ne zadnji, ki ga danes utruja. Kot zdravnik, ki pacientu pred operacijo v obraz zazeha, da gre itak za »rutinski poseg« (rutinski – za zdrav-

nika mogoče, za pacienta nikoli). Ob pokroviteljskem namigu razsodnika, da je igra preveč kompleksna zame, skušam izvedeti več podrobnosti (ali imen), nazaj pa dobim porogljiv molk organa. Ali tista dva uboga rutinska stavka »zahvale« URSIL-a za moj 5-stranski dopis, v katerem sem opozoril na možna neskladja med njegovo interpretacijo zakona (in/ali direktive) ter (ne)izvedljivostjo v praksi. Tudi na konkretna ustna vprašanja bi razsodnik, v skrbi za »imetnika pravic«, lahko odgovoril s podatki, ki jih ima v žepu. Ampak, ne. Mene, cenjenega »imetnika pravic«, raje napoti, da zadevo še malo preštudiram (npr. da preučim zapisnike zasedanj parlamenta). Spodbuda pa taka.

In ko mi organ dopoveduje, kako skrbi zame in da smo vsi na isti strani, si drznem ugovarjati: Ne, ni res! Ti vsak mesec zagotovo dobiš plačo (tudi iz mojega žepa), končni uporabnik lahko vsak dan uživa v našem delu (v katerega vsak dan vlagamo iz lastnih žepov), dobiček posrednika pa tudi ni odvisen samo od njegove iznajdljivosti. (Vsaj malo pa mora biti odvisen tudi od naših storitev, izdelkov in vlaganj vanje – mar ne?) Trije imate koristi, meni pa tistih nekaj fičnikov, ki mi pripadajo (menda celo po zakonu), ne privoščiš? Tako je videti, ko smo vsi na isti strani?! Oprostite, ne, ni res.

Umetnost ni tekma. Če ne zaradi drugega, pa zato, ker pravila igre pač niso enaka za vse. Naši košarkarji se recimo niso pozabili zahvaliti naši državi za maksimalno prožno in naklonjeno interpretacijo pravil, ki je pomembno prispevala h končnemu razpletu evropskega prvenstva. Koristi od take fleksibilnosti so najbrž nesporne. In nisem zaznal, da bi pristojni državni uradnik zaradi tega utrpel kakšno škodo, ki bi jo sprožil kdo iz tabora nadrejenih, domače javnosti, drugih političnih strank, konkurenčnih reprezentanc ali bavbava košarkarskih institucij EU.

Na področju kolektivnega uveljavljanja avtorske in sorodnih pravic takšne fleksibilnosti za enkrat ne zaznavam. Da imajo razsodniki pri določanju meja interpretacije pravil določeno avtonomijo oz. svobodo interpretacije, se zelo jasno čuti pri skrbi za interese javnosti in posrednikov. Igralci na terenu se pri temu počutimo odrinjene, hkrati pa se sprašujemo, ali bi celotna igra sploh lahko obstajala brez nas? Najbrž ne. Prav tako se sprašujemo, kako bomo v prihodnje sodelovali v tekmah na evropskem ali na globalnem trgu, če se bodo druge reprezentance razvijale v okoljih, ki bodo zanje bolj spodbudna, kot je naše. Ko bodo drugi gradili sisteme, bomo mi še naprej odvisni od osebne iniciative posameznikov. Namesto systemske samozavesti, fleksibilnosti in ofenzivnosti, ki bi delovala v prid igralcem na terenu, se – v skrbi za lasten vrtiček, majhen sistem znotraj EU – soočamo z *ziheraštvom*, s togostjo in z defenzivnostjo ključnih razsodnikov in usmerjevalcev sistema. To ni recept za zmago.

Nikola Sekulović

OBVEZNO KOLEKTIVNO UPRAVLJANJE PRAVIC – ZAKAJ ŽE?

V luči sprememb avtorske zakonodaje na ravni Evropske unije in v poplavi argumentov predvsem proti obveznemu kolektivnemu upravljanju s pravicami bom skušal na kratko prikazati, kako smo prišli do obveznega kolektivnega upravljanja in zakaj je trenutno najbolj učinkovita oblika upravljanja pravic.

Nasprotniki kolektivnega upravljanja so predvsem t. i. velikani spletnih ponudb AV del čez lužo, ki si želijo Evropo spremeniti v trg brez ovir. A nasprotniki obveznega kolektivnega upravljanja se najdejo tudi med evropskimi podjetniki, pravniki s področja intelektualne lastnine ter celo med imetniki pravic. Posebej zaskrbljujoče je, da v argumentaciji navajajo le polresnice, zdi pa se tudi, da niti ne vidijo celotne slike. Kako smo torej sploh prišli do te točke?

Ustvarjalci, izumitelji in avtorji so zelo pomemben člen v človeški zgodovini že od samega začetka. To so tisti, ki so naši vrsti pomagali, da smo se razširili po celotni površini modrega planeta. Ogenj, orodje, glasbila, jamske poslikave ... – vse to so rezultati kreativnih posameznikov, ki so (bolj ali manj uspešno) ohranili poseben status vse do danes.

V preteklosti so avtorji s svojimi pravicami večinoma upravljali individualno: s sklepanjem pogodb, z ustnimi dogovori ipd. Leta 1777 pa je Pierre Beaumarchis v Franciji začel razvijati kolektivno upravljanje avtorske pravice. Ta sistematični pristop je namenjen enostavnemu, cenejšemu in transparentnemu upravljanju z avtorsko pravico, na podlagi katere naj avtor prejme pošteno nadomestilo za nadaljnjo uporabo svojega dela – t. i. tantieme. Avtorska dela se namreč večinoma lahko večkrat uporabijo, torej v njih uživa več

oseb več časa, zato je edino pravično, da tudi njihov stvaritelj uživa sadove uspeha svojih avtorskih del. Avtorska pravica je torej stara vsaj toliko kot človeštvo, njeno sistematično upravljanje pa približno 200 let. V zadnjem desetletju sta intelektualna lastnina in z njo avtorska pravica na ravni EU postali tako pomembna tema, da smo že dobili novo direktivo o kolektivnem upravljanju¹, tik pred sprejemom pa je (r)evolucionarni t. i. Copyright Package², ki naj bi avtorsko pravico »pripeljal« v 21. stoletje.

Ključna razprava poteka ravno okoli obveznega ali neobveznega kolektivnega upravljanja z avtorsko pravico (in sorodnimi pravicami). Pogledov na obvezno kolektivno upravljanje je več. Lobisti, predvsem ameriških podjetij, menijo, da imetnikom pravic ne smemo omejevat svobode s sistemom obveznega kolektivnega upravljanja, v katerem, kot pove že ime, lahko upravljajo svoje pravice le prek kolektivne organizacije (v nadaljevanju: KO). To mnenje zagovarjajo z dejstvom, da AV sektor v ZDA odlično deluje, četudi

Šibkejšo stran je treba zaščititi z zakonom in ji omogočiti učinkovito pogajalsko izhodišče za urejanje njenega statusa proti močnejši strani.

nimajo tovrstnega obveznega kolektivnega upravljanja. Pri tem pozabijo navesti, da imajo izredno močne sindikate (»guilds«), ki za svoje ustvarjalce skrbijo zelo podobno kot KO, in da so poklici v AV sektorju regulirani, torej se jih zunaj sindikata sploh ne more opravljati. V zameno za to manjšo »svobodo« pa sindikat poskrbi, da so delovni pogoji na visokem nivoju, plačila redna, člani pa tudi socialno in finančno varni.

Sindikati v ZDA torej predstavljajo obvezen kolektivni element združevanja vseh ustvarjalcev na enem mestu, ki nato omogoči tudi uravnotežena pogajanja z največjimi producenti (studii) in ostalimi uporabniki vsebin. Ko npr. »screenwriters guild« (sindikat scenaristov) objavi, da so pogajanja za višino plačila in ostale delovne pogoje dosegla problematičen zastoj, nastopi stavka – vsi člani nehalo opravljati svoj poklic, napisan ali posnet ni noben nov film ali serija –, vse dokler se ne doseže pravičnega in primernega plačila storitev. In to je bistvo obveznega kolektivnega upravljanja – enakopraven pogajalski položaj. Če bi bilo članstvo v sindikatu neobvezno, bi se najbolj perspektivni scenaristi v individualnih pogodbah lahko dogovorili za višje plačilo, vsi ostali kolegi pa bi pristali na cesti brez primerne plačila, saj bi bila njihova pogajalska moč nasproti »velikim igralcem« na trgu zanemarljiva. Sčasoma bi v



ilustracija: Polonca Peterca

enak položaj bržkone padli tudi najboljši posamezniki – ko bi se jih studio naveličal ali pa bi, kakor je povsem normalno v tako intenzivnih poklicih, kot so vsi v AV produkciji, izgoreli in potrebovali oddih od svojega dela. Z uničenjem sindikatov ustvarjalci ne bi več imeli varnostne mreže, ki je še kako potrebna v poklicih, kjer je vsaka zaposlitev projektna (t. i. freelance poklici).

Če potegnemo vzporednico, imajo v Evropi KO, ki upravljajo s pravicami prek sistema obveznega kolektivnega upravljanja, podobno vlogo kot sindikati v ZDA. Z uporabniki se pogajajo za tarifo in oblikujejo sklade za socialno in ekonomsko stabilnost svojih članov. Če uporabnik ne spoštuje tarife, mu prepovedo uporabo avtorski del iz svojega repertoarja. Tako se ohranjajo poklici in njihova raznolikost v AV industriji. V primeru, da bi obvezno kolektivno upravljanje spremenili v neobvezno, bi se odvil maloprej opisan scenarij: peščica najboljših bi kratkoročno uspela pridobiti boljše tarife, kot so v sistemu obveznega kolektivnega upravljanja, hkrati pa bi vsi ostali pristali na cesti brez kančka pogajalske moči. To bi imelo pogubne posledice za AV industrijo in v končni fazi tudi za socialni sistem držav, saj bi morale prevzeti vse socialne obveznosti, ki jih sicer do svojih članov izpolnjujejo KO. Da je stanje zaskrbljujoče, kaže dejstvo, da takšno destruktivno politiko podpirajo tudi nekateri pravniki s področja

intelektualne lastnine, vse pod pretvezo pogajalske svobode imetnikov pravic. Vsak pravnik bi se moral zavedati, da je pogajalska svoboda teoretičen pojem, ki sam po sebi nič ne pove. (Tudi kokoši v kokošnjaku se teoretično popolnoma svobodno pogajajo z lisico, da jih ne poje, praktično pa je njihova pogajalska svoboda enaka nič.) Šibkejšo stran je treba zaščititi z zakonom in ji omogočiti učinkovito pogajalsko izhodišče za urejanje njenega statusa proti močnejši strani. Pozabiti seveda ne smemo dejstva, da večina pravnikov dela v reguliranih poklicih ali pa so del državne/lokalne uprave in so tudi sami del močnega kolektivnega sistema (zbornice, sindikati), torej uživajo visoko raven kolektivne zaščite.

Obveznemu kolektivnemu upravljanju pa nasprotujejo tudi nekateri imetniki pravic. Povsem naravno je, da ima vsak sistem nasprotnike, ki ga spodbujajo k nenehnemu razvoju. Težava je le, da živimo v času, ko je večina ljudi prepričanih, da bi bolje upravljali z državo, kot izvoljeni predstavniki, in ko znamo najti dlako v vsakem jajcu. Trenutno so imetniki pravic, ki bentijo proti sistemu obveznega kolektivnega upravljanja, tisti petelini, ki so prepričani v odlično pogodbo z lisico. Ravno zato je treba njihove trditve vzeti s kančkom zdrave pameti. Obvezno kolektivno upravljanje navkljub vsem naštetim argumentom svo-

jih nasprotnikov predstavlja najboljši sistem za imetnike pravic prav zaradi svoje preglednosti in učinkovitosti ter vpliva na celotno vejo industrije – še posebej sedaj, po uveljavitvi direktive.

V tem kratkem prispevku sem se osredotočil na prednosti za imetnike pravic, ta isti sistem pa zelo dobro deluje tudi za uporabnike, ki na enem mesu lahko uredijo vse pravice za uporabo avtorskih del. Tako dobijo največjo možno pravno varnost za svoje poslovanje, saj so s pogodbo, sklenjeno s KO, zaščiteni tudi pred individualnimi tožbami posameznih imetnikov pravic.

Vsem oblikovalcem zakonskega okvirja za upravljanje z avtorsko in s sorodnimi pravicami svetujem, naj poskusijo videti celotno sliko, preden se odločijo za rešitve, ki lahko pripeljejo do kolapsa tako pomembnega sistema, kot je kolektivno upravljanje avtorske in sorodnih pravic.

Peter Kep

¹ Direktiva Evropskega parlamenta in Sveta z dne 26. februarja 2014 o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic ter izdajanju večozemelskih licenc za pravice za glasbena dela za spletno uporabo na notranjem trgu (UL RS št. 84 z dne 20. 3. 2014, str. 72); v nadaljnjem besedilu: direktiva.

² <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/eu-copyright-legislation>

NEKAJ MISLI OB PRVI SVEČKI

22. oktobra je minilo leto dni, odkar je Državni zbor RS potrdil besedilo Zakona o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic (v nadaljevanju: ZKUASP), kolektivne organizacije (v nadaljevanju: KO) pa dobile leto dni časa, da se uskladimo z določbami zakona. Proces je bil poln izzivov, saj ni bil »centralno voden«, temveč smo bile KO brez jasnih navodil oz. jasne interpretacije zakonskih členov prepuščene same sebi.

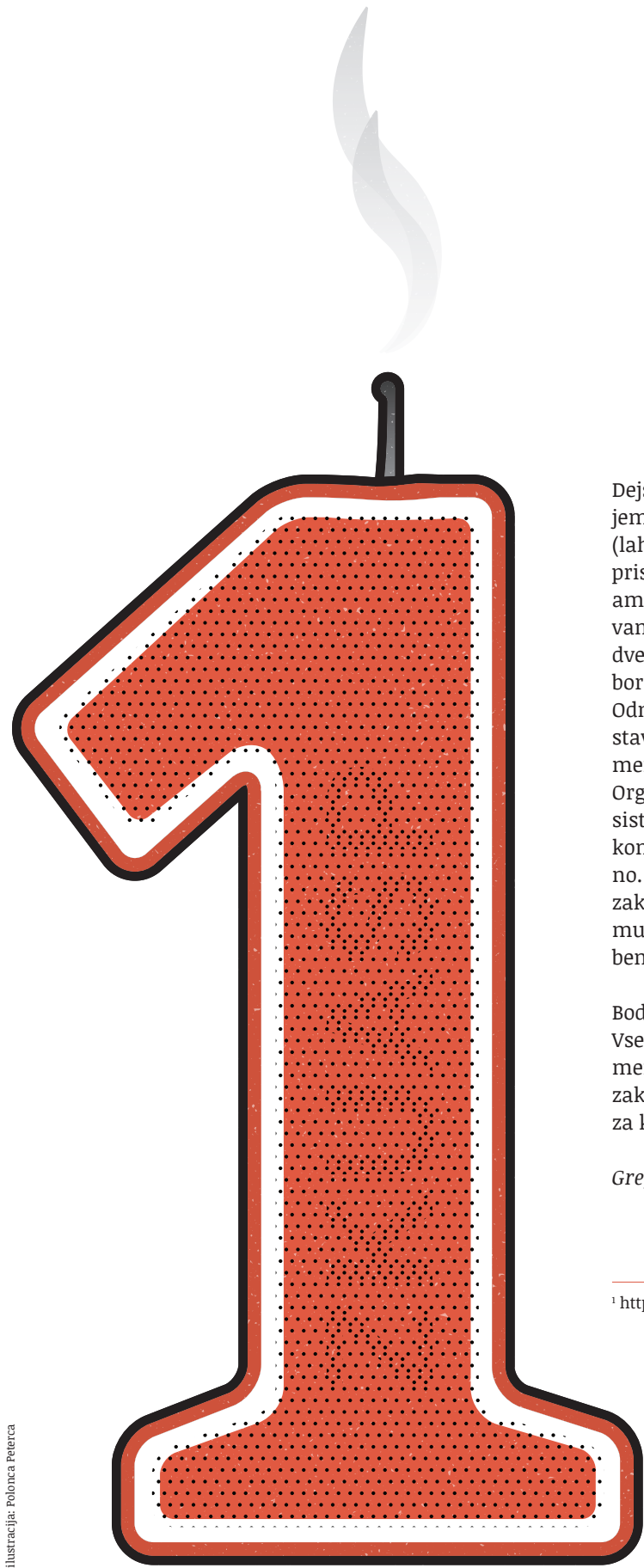
AIPA je pri tem imela celo nekaj sreče, saj smo morali naše akte v letu 2017 uskladiti z ZKUASP tudi zaradi postopka pridobivanja razširitve dovoljenja, ki teče že od leta 2011. Spomnimo: AIPA je v zahtevku zaprosila za izdajo novega dovoljenja za obvezno kolektivno upravljanje pravic avtorjev prispevkov k AV delom za primer kabelske retransmisije ter nadomestila za privatno reproduciranje. Poleg tega je zaprosila tudi za izdajo dovoljenja za prostovoljno kolektivno upravljanje pravic soavtorjev AV del in avtorjev prispevkov k AV delom za primere uporabe dajanja na voljo javnosti (npr. na svetovnem spletu, prek mobilnih in t. i. pametnih telefonov itd.) in zahtevo za izdajo dovoljenja za primere uporabe sekundarnega radiodifuznega oddajanja. Gre za t. i. krčmarske pravice, ko se AV delo razširja med nov krog ljudi, npr. v gostinskih lokalih. Upravno sodišče je ugotovilo, da traja postopek predolgo in naložilo Uradu RS za intelektualno lastnino (v nadaljevanju: URSIL), naj ga konča najpozneje do 15. julija 2017. Tako smo se po prejemu konkretnih pripomb in zahtev glede naših aktov že maja letos preoblikovali ter uspešno (pre)registrirali Zavod AIPA v AIPA, k. o. (Mimogrede, postopek v zvezi z omenjenim zahtevkom iz leta 2011 še teče, a po vseh teh sejah skupščin in uskladih aktov upravičeno upamo, da bo v kratkem končan.) Od maja do novembra je imela AIPA kar tri seje skupščine, na katere se je članstvo odzvalo z dobrim obiskom in s konstruktivnim pristopom. Na zadnji, **6. 11. 2017**, so potrdili vse zahtevane akte, tako da **je AIPA tudi formalno usklajena z ZKUASP**. Kot že omenjeno, ostale KO na reakcijo pristojnega organa še čakajo. Dobro bi bilo, da jo dobijo v čim krajšem možnem času, saj bo sistem le tako učinkovit, KO pa po strukturi in delovanju med sabo primerljive.

Nazaj k samemu zakonu. ZKUASP (še zlasti, če ga primerjamo z direktivo¹) je kakšno od področij morda res prenормiral, je pa verjetno odraz 10-letnega stanja na domačem področju. Nalijmo si čistega vina: dobili smo pač tak zakon, kot si ga zaslužimo, a tudi največji nasprotniki mu morajo priznati, da je na marsikaterem področju prerezal meglo. Prvo je prav

gotovo področje letnih poročil, na katerem je 20 let vladala stihija. Vsaka organizacija jih je strukturirala po svoje, z bolj ali manj razkritimi podatki poslovanja. Šele tik pred implementacijo ZKUASP se je dovolj opogumil tudi URSIL in (vsaj 10 let prepozno) izdal priporočila, ki pa so z ZKUASP izgubila svoj namen. AIPA sodi tudi po evropskih standardih v sam vrh glede poročanja in pojasnjevanja svojih finančnih podatkov. Tudi v tem delu nam zato prehod na novi zakon ni bil težaven, ni bilo pretiranega dodatnega dela, saj smo že pred tem zagotavljali dober pregled poslovanja tako svojim članom kot tujim partnerjem. Z zakonom jasno in natančno določena sestava letnih poročil pa bo prav gotovo pripomogla k boljšemu vpogledu v poslovanje KO ter posledično k celovitejši in jasnejši sliki celotnega sistema. Drugo je področje upravljanja. Tu je že ZKUASP prinesel veliko sprememb, še več pa sama interpretacija posameznih določil s strani nadzornega organa, ki ni najbolj ugodna za slovenske ustvarjalce. Imetnik pravic, ki ga direktiva jasno in nedvoumno postavlja na prvo mesto v sistemu kolektivnega upravljanja, je v procesu implementacije v slovensko zakonodajo svoj položaj izgubil.

Struktura upravljanja pred ZKUASP	Struktura upravljanja po ZKUASP
Skupščina soavtorjev	Skupščina
Skupščina izvajalcev	Nadzorni odbor (6 članov)
Skupščina filmskih producentov	Poslovodstvo (direktor)
Svet zavoda (7 članov)	Strokovna služba
Strokovni svet (7 članov)	
Direktor	
Strokovna služba	

Ilustracija: Polonca Peterca



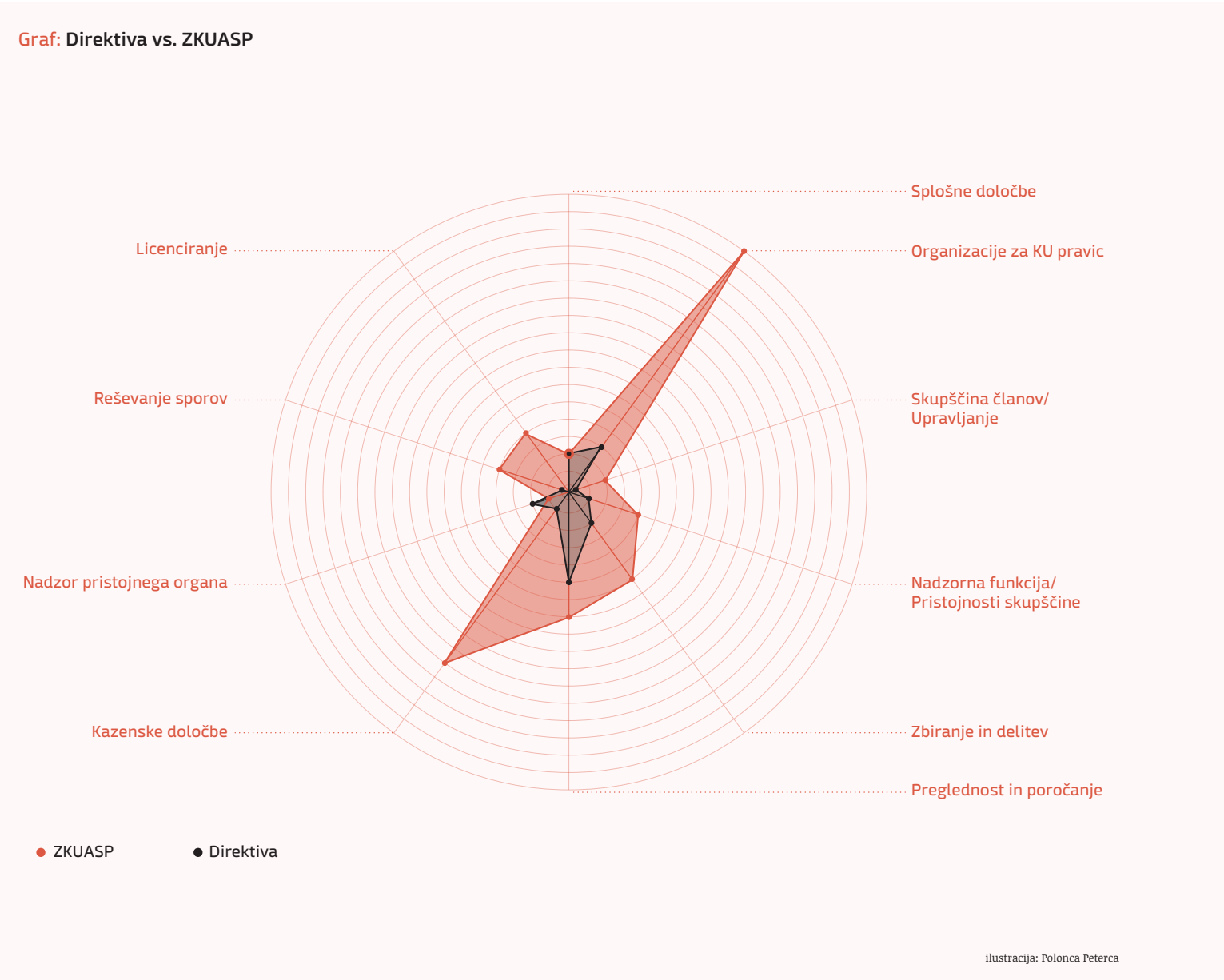
Dejstvo je, da so danes imetniki pravic v primerjavi z obdobjem pred ZKUASP bolj oddaljeni od neposrednega odločanja (lahko rečemo tudi od dnevnega poslovanja). In na AIPA smo pristojne že pozvali k premisleku, kako jih z morebitnimi amandmaji vključiti nazaj v proces delovanja. Zdaj je delovanje imetnikov pravic omejeno le na eno sejo skupščine (ali dve) letno in na srečno roko pri izbiri članov nadzornega odbora (ti pa na dober izbor posloводства). Odmik od temeljnih načel kolektivnega upravljanja predstavlja tudi zakonska možnost, da ima lahko en član v primerjavi z drugim tudi do 10-krat več glasov na skupščini. Organizacije, kot je AIPA, so namreč v razvitih državah in sistemih mnogo več, kot samo bančno okence – kar konec koncev poudarja tudi Svetovni urad za intelektualno lastnino. Velja opozoriti, da s tako togo implementacijo in razlago zakona najbolj škodimo prav svojemu domačemu kulturnemu okolju. Tudi tu bo pri nadaljnjem amandmiranju potreben razmislek.

Bodi dovolj za tokrat. Vseeno pa je zanimivo opazovati, kako direktiva, katere namen naj bi bil jasen, na poti implementacije v nacionalno zakonodajo doživi 26 preobrazb in rešitev. A to je že zgodba za kak drug članek ...

Gregor Štibernik

¹ <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/sl/eu/eu193sl.pdf>

POJDIMO SKUPAJ



22. septembra 2016 je bil v parlamentu po dolgotrajnih peripetijah s spreminjanjem našega krovnega zakona (ZASP) in kljub močnemu nasprotovanju nekaterih potrjen **Zakon o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic (ZKUASP)**. Celoten postopek sprejemanja je nekajkrat prestal zgolj z

minimalno večino, kar zaradi številnih lobističnih manevrov niti ni zelo presenetljivo. A zakon je nazadnje prestopil še zadnjo oviro – glasovanje o odločilnem vetu v državnem svetu. Po objavi v Uradnem listu je ZKUASP dokončno stopil v veljavo, s tem pa je bila v slovenski pravni red prenesena Direktiva EU o kolektivnem upravljanju avtorske in sorod-

nih pravic ter izdajanju večozemeljskih licenc za pravice za glasbena dela za spletno uporabo na notranjem trgu (Direktiva 2014/26/EU). Nesporno dejstvo je, da je bila direktiva odgovor na anomalije, ki so se na EU trgu dogajale leta (ali celo desetletja) pred nastankom AIPA. Naj na tem mestu navedemo le dva odmevna dogodka: preiskave, priprtja in zamrznitev računov na španski glasbeni kolektivni organizaciji¹ ter preiskave o zlorabah monopolnega na največji nemški kolektivki².

Koliko smo pri implementaciji imeli srečno roko, bo pokazal čas, iz primerjalnega pregleda direktive in ZKUASP pa lahko ugotovimo:

- 1) ZKUASP ima za kar 150 % več členov.
- 2) Posamezni deli so bili neuravnoteženo preneseni, saj so bili nekateri členi oz. poglavja samo prevedeni, spet druge pa je zakonodajalec dodal veliko novih členov.
- 3) Namen direktive, opolnomočenje imetnikov pravic, se je, filmsko izraženo, izgubil s prevodom, saj je bila pozornost zakonodajalca usmerjena predvsem na naslednja poglavja:
 - a. administrativno-uradniška,
 - b. skrb za uporabnike (določanje tarif)ter
 - c. kaznovanje (s poudarkom na kaznovanju KO in ne neplačnikov zaščitениh del, seveda).

In kaj je ZKUASP prinesel? Ne smemo pozabiti, da je kar nekaj resnih poskusov obnove starega, močno zastarelega ZASP v preteklih poskusih šlo po vodi. Kljub predhodnemu obsežnemu in dolgotrajnemu usklajevanju jih je običajno »tik pred koncem« odnesla nesložnost na tistem delu zakona, ki ureja KU. Zaradi 10 členov, ki v ZASP-u urejajo to področje, je bil talec preostali del zakona – 190 členov, ki urejajo samo bit oz. vsebino avtorskega zakona. Zato je, če nič drugega, ZKUASP »odnesel« jabolko spora, saj je zgolj »tehnični« zakon (govori o tem, **kako** uveljavljati kolektivne pravice). Zato zdaj upravičeno pričakujemo, da se bomo lahko končno posvetili za avtorje bistveno bolj pomembnemu vprašanju: **kaj**.

Zaskrbljujoče je, da vsebinski del ZASP ostaja že od l. 1995 praktično nespremenjen, čeprav so tehnološke inovacije prinesle številne nove oblike distribucije, zaradi katerih je tudi uporaba AV del skokovito narasla. Prav zaradi zastarelosti vsebinskega dela ZASP beležijo imetniki pravic na AV področju bistveno večji izpad prihodkov kot njihovi glasbeni kolegi ali prijatelji iz pisateljskih krogov. Avtorji, producenti in igralci na ta razkorak pristojne institucije opozarjajo že leta. ZKUASP tudi natančneje predpisuje obveznosti poslovodstvom KO. Precej bolj natančno definira pravila poročanja, še zlasti poročanje o stroških KO. To je izjemno pomembno,

saj doslej npr. imetniki pravic, ki so člani več organizacij, stroškov poslovanja le-teh sploh niso mogli primerjati. ZKUASP samih pravic imetnikov ni v ničemer okrnil; še naprej ostajajo enake in jasno zapisane v ZASP. Prej nasprotno: ZKUASP avtorjem daje še večja pooblastila, kar je morda pomembno zagotovilo za dober sistem KU. Nadzor s strani članov je bil v ZASP zapisan v zgolj enem členu, z ZKUASP pa smo dobili samostojen zakon s kar 70 členi, ki natančno urejajo upravljanje in še večjo transparentnost delovanja KO.

Vendar velja opozoriti, da je nadzor šele drugi korak v procesu. Najprej seveda rabiš **nekaj**, kar boš nadziral. In prav na področju upravljanja se ne moremo znebiti občutka, da so imetniki pravic zdaj nekako izrinjeni oz. postavljeni na stranski tir, njihov neposredni vpliv pa z dnevnega (so)odločanja omejen zgolj na zasedanja skupščin. V amandmiranju ZASP bo potrebno temu izzivu zagotovo posvetiti posebno pozornost. Državljeni iz lastnih izkušenj tudi vemo, da je marsikateri zakon na papirju sicer dober, učinkovit pa je le toliko, kolikor so učinkoviti ljudje, ki ga izvajajo. Vedeti je treba, da pet KO predstavlja le enega od stebrov sistema KU pri nas. Ostala dva sta (1) država z vsem svojim aparatom (z URSIL na čelu) in (2) uporabniki. Za učinkovit sistem KU torej poleg ZKUASP potrebujemo še aktivno podporo in angažiranost drugih dveh stebrov. Nadzor nad izvajanjem ZKUASP izvaja URSIL, ugotavljamo pa, da njegove zakonske naloge in obveznosti ostajajo na ravni iz leta 1995. Ker se je v 21 letih na področju avtorske in sorodnih pravic tako v svetu kot tudi v Sloveniji marsikaj spremenilo, bi se moral najprej in v prvi vrsti »posodobiti« državni aparat. Stremeti bi morali k temu, da bi državni uslužbenci vsaj v glavi postali neodvisni pogodbeniki, se razvili v poslovneže, v inovativne, samozadostne podjetnike, ki si upajo prevzemati odgovornost in tveganje. Tako bodo res v službi državljanov.

Navkljub vsem njegovim pomanjkljivostim moramo biti do ZKUASP vendarle prizanesljivi in ga razumeti kot prvi korak v prenovi celotnega sistema kolektivnega uveljavljanja pri nas. In čimprej bi mu moral smelo slediti naslednji korak, še bolj odločen, še bolj vizionarski. A po poti moramo vsi deležniki sistema stopati skupaj. Kajti, če želiš biti hiter, greš sam, če pa želimo priti daleč, moramo iti skupaj.

Gregor Štibernik

¹ <http://news.softpedia.com/news/Spanish-Music-Rights-Organizations-Raided-by-Police-in-Fraud-Investigation-209676.shtml>

² <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=CELEX:31971D0224>

IMPLEMENTACIJA DIREKTIVE V SLOVENSKO IN HRVAŠKO ZAKONODAJO

Dve sosednji in primerljivi članici EU – Slovenija¹ in Hrvaška² – sta nedavno sprejeli ključne elemente Direktive o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic ter izdajanju večozemeljskih licenc za pravice za glasbena dela za spletno uporabo na notranjem trgu³, ki pa v nekaterih točkah ostaja nedorečena, zato se na nacionalni ravni pojavljajo različne zakonodajne rešitve.

Direktiva prvič opredeljuje, kaj je organizacija za kolektivno upravljanje pravic⁴, ne pa tudi pogojev oz. zahtev za njen nastanek, niti ali potrebuje za delovanje predhodno dovoljenje pristojnega državnega organa. Iz uvoda direktive⁵ je razviden namen, da široka opredelitev organizacije za kolektivno upravljanje pravic zaobjame vse možne organizacijske oblike (združenja, skladi, združenja združenj, trgovska podjetja itn.), ki so do uveljavitve direktive v posameznih državah članicah opravljale dejavnost kolektivnega upravljanja avtorske in sorodnih pravic.

V Sloveniji nova opredelitev prinaša možnost, da dejavnost izvaja tudi pravna oseba, katere osnovna dejavnost ni nepridobitna.⁶ Na Hrvaškem jo lahko še naprej le nepridobitne pravne osebe.⁷

V obeh državah je za izvajanje kolektivnega upravljanja potrebno pridobiti dovoljenje pristojnega organa.⁸ Slovenski ZKUASP taksativno navaja, kaj vse mora organizacija za kolektivno upravljanje pridobiti, preden odda zahtevek za izdajo dovoljenja.⁹ (Gre za cel niz aktov in pravilnikov, npr. pravila o delitvi zbranih avtorskih honorarjev, pravila o uporabi nerazdeljenih zneskov avtorskih honorarjev, pravila o politiki vlaganja avtorskih honorarjev v bančne depozite in o uporabi teh prihodkov, pravila o stroških poslovanja, pravila o namenskih skladih ...). Na Hrvaškem te zahteve niso navedene v ZAPSP, temveč v posebnih pravilnikih.¹⁰ In še na eno pomembno razliko je potrebno opozoriti: pri oddaji vloge za dovoljenje mora kolektivna organizacija na Hrvaškem predložiti le pravila o članstvu ter splošne usmeritve glede delitve ter še nekatera dokazila o izpolnjevanju strokovnih meril za opravljanje dejavnosti, ki pa so bolj tehnične narave.¹¹ Ostale akte in pravilnike mora sprejeti in nadzornemu organu posredovati šele naknadno, po pridobitvi dovoljenja.

Slovenski ZKUASP predpisuje le delni monopol organizacij za kolektivno upravljanje¹² – omejuje ga na tiste pravice, katerih uveljavljanje je obvezno kolektivno in se jih individualno¹³ sploh ne da izvajati. Pri tem velja opozoriti, da se zdi, kot da ZKUASP za kriterij podeljevanja dovoljenja upošteva le, katera od morebitnih konkurenčnih organizacij za kolektivno upravljanje je prva vložila prošnjo za dovoljenje. Nasprotno hrvaški ZAPSP monopolni položaj kolektivnih organizacij predpisuje za vse avtorske in sorodne pravice, za katere organizacija vlaga dovoljenje¹⁴, pri čemer iz določb *on-line* večozemeljskih licenc izhaja, da pri njih monopol preprosto ne pride v poštev. ZASP predpisuje tudi merila, ki jih mora pristojni organ upoštevati v procesu odločanja o dodelitvi dovoljenja: število članov (upoštevajo se pridobljena pooblastila), število pogodb o vzajemnem zastopanju s kolektivnimi organizacijami iz drugih držav, pa tudi druge okoliščine, ki kažejo, da bi ta organizacija najbolj učinkovito opravljala naloge kolektivnega upravljanja.¹⁵

Na določila o monopolnem položaju kolektivne organizacije je vezano tudi vprišanje presumpcije pooblastila v celoti. Gre za pravni mehanizem, ki omogoča organizaciji, da na temelju pridobljenega dovoljenja za kolektivno uveljavljanje uveljavlja pravice tudi za tiste imetnike, ki je za to niso neposredno pooblastili.¹⁶ Na Hrvaškem je ta pravni mehanizem že leta v veljavi, zdaj pa je tudi zakonsko predpisan za vsako organizacijo, ki ima dovoljenje državnega organa, vezano na vsako kategorijo pravic, ki se uveljavlja kolektivno.¹⁷ V Sloveniji je presumpcija predpisana samo za tiste vrste pravic, ki se uveljavljajo obvezno kolektivno,¹⁸ medtem ko mora v vseh drugih primerih kolektivnega uveljavljanja organizacija dokazovati svoj repertoar.

Poleg monopola in z njim povezane presumpcije se postavlja tudi vprašanje statusa t. i. neodvisnih subjektov upravljanja (v nadaljevanju: NSU), ki jih je direktiva uvedla, a nikjer natančno definirala.¹⁹

Po hrvaškem ZAPSP je NSU vsaka organizacija, ki je na podlagi zakona ali pogodbe pooblaščen za uveljavljanje avtorske ali sorodnih pravic za dva ali več nosilcev pravic, ne glede na to, ali dela v svojem imenu ali v imenu imetnika pravic, za njihovo skupno korist; kateri je to edina ali glavna dejavnost; ki ni v celoti ali deloma v lasti članov, niti ni pod njihovo (ne)posredno kontrolo; dejavnost te organizacije pa je pridobitna. Za NSU se ne štejejo zlasti filmski producent, proizvajalec fonogramov, RTV organizacija, založnik ter medžer in agent kot posrednik imetnikov pravic.²⁰ Podobno NSU definira tudi slovenski ZKUASP.²¹

NSU po ZAPSP ne potrebuje dovoljenja pristojnega organa za opravljanje svojega posla, medtem ko ga je po ZKUASP dolžan pridobiti²², vendar za razliko od kolektivne organizacije potrebuje le nekaj dokumentov, npr. dokazilo, da z jim niti ne upravljajo niti ga nimajo v lasti imetniki pravic, dokazilo, da gre za pridobitno organizacijo, ter seznam imetnikov pravic, katerih dela uveljavlja.²³ Iz regulacije NSU lahko zaključimo, da je njihov položaj v obeh državah neodvisen od monopolnega položaja kolektivnih organizacij oz. da na njihovo delovanje ta monopol ne vpliva. Delujejo torej poleg organizacij za kolektivno upravljanje, ki imajo monopol. Pri tem je vsekakor potrebna predpostavka, da so v vsakem primeru dolžni izkazati svoj repertoar, tj. dokazati, da zastopajo tiste imetnike pravic, ki so izrecno umaknili pooblastilo kolektivni organizaciji, ki ima dovoljenje pristojnega organa. Na te osebe se potem omenjena presumpcija pooblastila seveda ne nanaša.

Medtem ko morajo NSU izpolnjevati le nekatere od zahtev, predpisanih v direktivi²⁴ in prenesenih v slovenski ZKUASP²⁵ in hrvaški ZAPSP²⁶, morajo kolektivne organizacije izpolniti niz zahtev, vezanih na članstvo, odnos do uporabnikov in še posebej na preglednost poslovanja ter na vprašanja o članstvu in upravljanju, vključujoč tudi preprečevanje sporov v organizaciji.

Posebnost ZKUASP je tudi, da mora kolektivna organizacija v



Izredna profesorica Romana Matanovac Vučković.
Vir: www.pravo.unizg.hr

statutu opredeliti maksimalen strošek poslovanja,²⁷ medtem ko hrvaški ZAPSP takih določb ne pozna.

Oba zakona posvečata posebno pozornost tudi možnosti oblikovanja t. i. skladov, pravilnikom o delitvi in pravilom o ravnanju v primeru nerazdeljenih sredstev.²⁸

Prav tako natančno urejata postopke in kriterije za določitev tarif oz. cenika. ZKUAPS navaja svet za avtorsko pravo in mu v primeru postopka nalaga, da določi tarifo, ki pa se lahko izpodbija pred upravnim sodiščem.²⁹ ZAPSP navaja svet strokovnjakov, ki predloži le napotilno mnenje o ceniku, in arbitražni svet, ki odloča le v primeru, če se stranki v sporu tako dogovorita.³⁰

Oba zakona natančno določata tudi nadzor nad delom kolektivnih organozacij ter v določnem delu tudi nad delom NSU – nadzor izvaja pristojni organ, za primere nespoštovanja zakonskih določb in odredb pristojnega organa³¹ pa so predpisani ukrepi.

Neobičajno je določilo ZKUAPS, ki predpisuje, da lahko pristojni organ odpokliče člane posloводства kolektivne organizacije, saj kaj podobnega v ostalih zakonodajah EU ni zaslediti.³²

Primerjavo lahko sklenemo z ugotovitvijo, da so v pravni red obeh držav ustrezno preneseni le tisti deli direktive, ki so jasni in nedvoumni, ostali pa so se v procesu prenosa preoblikovali v različne rešitve. Ker, na primer, ni uredila temeljnega vprašanja monopolnega položaja kolektivnih organizacij v državah članicah, sta Slovenija in Hrvaška pri prenosu direktive v svoj pravni red ubrali diametralno nasprotno pot. V obeh zakonodajah ostaja popolnoma nejasno tudi vprašanje delovanja NSU – še posebej vprašanje transparentnosti njihovega delovanja. Direktiva se prav tako v ničemer ne dotika postopkov pri-

dobivanja dovoljenj, vprašanja nadzora pristojnega organa, postopkov določanja tarif. Tudi tu sta Slovenija in Hrvaška uvedli vsaka svoje rešitve. In za zaključek: čezmejnega licenciranja v primeru *on-line* uporabe se v članku nismo niti dotaknili, saj gre za posebno temo, s precej dvomi in pravnimi nejasnostmi za vse vpletene: uporabnike, imetnike pravic, kolektivne organizacije in neodvisne subjekte upravljanja.

*dr. sc. Romana Matanovac Vučković
izredna profesorica na Pravni fakulteti Vseučilišča v Zagrebu*

¹ Gl. Zakon o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic, UL RS št. 63, dostopen na <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO7317>, v nadaljevanju: ZKUASP.

² Gl. Zakon o izmenama i dopunama Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima, Narodne novine št. 62/17, ki je nadomestil Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima, Narodne novine št. 167/03, 79/07, 80/11, 125/11, 141/13 in 127/14. V nadaljevanju se sklicujemo na neprečiščeno besedilo Zakona o autorskom i srodnim pravima, Narodne novine 167/03, 79/07, 80/11, 125/11, 141/13, 127/14 i 62/17, dostopen na www.zakon.hr, v nadaljevanju: ZAPSP.

³ <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/sl/eu/eu193sl.pdf>

⁴ Gl. člen 3. točka a) direktive, ki pravi, da »organizacija za kolektivno upravljanje pravic« pomeni vsako organizacijo, ki je z zakonom ali z dodelitvijo, licenco ali s katerim koli drugim pogodbenim dogovorom pooblaščen za upravljanje avtorske ali sorodnih pravic v imenu več kot enega imetnika pravic in v skupno korist teh imetnikov pravic, pri čemer je to njen edini ali glavni namen, in ki izpolnjuje eno ali obe naslednji merili: je v lasti ali pod nadzorom svojih članov in je organizirana na nepridobitni osnovi.

⁵ Gl. točko 14. preambule.

⁶ Gl. člen 4. ZKUASP.

⁷ Gl. člen 154. točka b) ZAPSP.

⁸ V ZKUASP je dovoljenje sestavni del definicije organizacije za KU pravic (čl. 4.), medtem ko je v ZAPSP dovoljenje kot osnova za začetek aktivnosti KU pravic predpisan v posebnem členu 157. v prvem odstavku.

⁹ Gl. člen 13. ZKUASP.

¹⁰ Gl. Pravilnik o stručnim mjerilima i postupku izdavanja odobrenja za obavljanje djelatnosti kolektivnog ostvarivanja prava i o naknadama za rad vijeća stručnjaka za naknade u području autorskog prava i srodnih prava, Narodne novine št.j 107/17. V nadaljevanju: pravilnik.

¹¹ Gl. člena 6. in 7. ZAPSP.

¹² Gl člen 14. odstavek 3. ZKUASP.

¹³ Npr. pravica priobčitve javnosti nescenskih glasbenih in pisanih del z izjemo pravice dajanja na voljo javnosti, kabelsko retransmisijo in pravico do nadomestil iz naslova privatnega in drugega lastnega reproduciranja iz člena 9. ZKUASP.

¹⁴ Gl. člen 157. odstavek 4. ZAPSP. Pravice, ki se uveljavljajo obvezno kolektivno, so predpisane v členu 156. odstavek 3. ZAPSP, in to so npr. pravica oddajanja in retransmisije nescenskih in književnih glasbenih del in izvedb, nadomestilo za privatno in drugi lastno reproduciranje itd.

¹⁵ Gl. člen 157. odstavek 4. ZAPSP. Druge okoliščine, ki se upoštevajo, so navedene v členu 7. pravilnika.

¹⁶ V mnogih evropskih državah tak mehanizem imenujejo razširjeno kolektivno upravljanje (angl. *extended collective licensing*).

¹⁷ Gl. člen 157. odstavek 5. ZAPSP.

¹⁸ Gl. člen 18. odstavek 3. ZKUASP.

¹⁹ Gl. zlasti točki 15. in 16. v preambuli direktive ter člen 2. odstavek 4. in člen 3. točka b) direktive.

²⁰ Gl. člen 154. točka d) ZAPSP.

²¹ Gl. člen 5. ZKUASP.

²² Gl. člen 5. odstavek 1. ZKUASP.

²³ Gl. člen 13. odstavek 3. ZKUASP.

²⁴ Gl. člen 2. odstavek 4. direktive.

²⁵ Gl. člen 5. odstavek 3. ZKUASP.

²⁶ Gl. člene 171. b, 171.c i 171.d ZAPSP.

²⁷ Gl. člen 32. odstavek 3. ZKUASP.

²⁸ Gl. še posebej člene 33., 34. i 35. ZKUASP ter člen 167.a ZAPSP.

²⁹ Gl. poglavji IX. in X. ZKUASP.

³⁰ Gl. člene 162. do 165. ZAPSP.

³¹ Gl. poglavje XIII. ZKUASP in poglavje IV. ZAPSP.

³² Gl. člen 72. odstavek 2. ZKUASP.

foto: Peter Uhan/SING Drama



JERNEJ ŠUGMAN 23. 12. 1968–10. 12. 2017

V zadnjem trenutku nas je pretresla vest, da nas je mnogo prezgodaj zapustil igralec Jernej Šugman. S svojo igralsko karizmo, ustvarjalno voljo in umetniškim znanjem je označil tako obsežen in odličen ustvarjalni prostor v gledališču in na filmu, da si ni mogloče predstavljati drugače, kot da bomo še dolgo srečevali žalostno senco in slišali bolečo praznino, ki bosta ostali za njim. Še dolgo se bomo poslavljali od njega.

ZDSFU – NOVO DRUŠTVO, STARA DRUŽBA

Slovensko filmsko druženje se je začelo kmalu po koncu 2. svetovne vojne. Že leta 1951 se je zvezna oblast domislila, da filmski ustvarjalci ne bodo redno zaposleni, da svojega dela ne bodo združevali podobno kot drugi graditelji socializma. Že takratna oblika samozaposlenosti za filmske ustvarjalce ni bila ugodna. Starejši so se spominjali, da je bil njihov status včasih naveden v skupini z duhovniki in s prostitutkami.

Življenje zunaj udobnega socialističnega kadrovskega sistema je potrebovalo pomoč in sodelovanje.

Prvo filmsko društvo se je ukvarjalo predvsem s socialnimi problemi. Pomagalo je, ko so filmarjem zaradi neplačanih računov rubili hladilnike ipd., prepričevalo oblast, da na slovenskih tleh ni črnovalovskih filmskih izgrediv. In sanjalo: o urejenem produkcijskem okolju oz. financiranju filmske proizvodnje, o organizaciji filmskih festivalov na jadranskih otokih ... Takrat se je imenovalo še Društvo slovenskih filmskih delavcev, za ustvarjalce in umetnike je bilo še preveč sramežljivo. Socialistična oblast kljub leninističnemu šopirjenju (film je najpomembnejša umetnost!) filmarjem v resnici ni bila naklonjena.

*Osrednji sklep prve generalne skupščine je podpora
iniciativnemu odboru, ki pripravlja ustanovitev društva
slovenskih filmskih igralcev – v filmsko družino
bomo prvič zares sprejeli kolege, ki so ključni za
pripovedovanje naših filmskih zgodb.*

Ko so leta 1947 iz cerkve sv. Jožefa v Ljubljani izgnali jezuite (Jezuiti - paraziti!) in jih zaprli ali deložirali v grad Bogenšperk, so v izpraznjeno cerkev poslali filmske ustvarjalce, ki so s prostovoljnim delom cerkev spremenili v začasni filmski studio. Začasnost je trajala več kot 50 let. Filmsko društvo si je vedno želelo, da bi se ukvarjalo s strokovnimi in z ustvarjalnimi vsebinami, pa se je ves čas ubadalo z eksistencialnimi problemi. Ko je državni producent Triglav film snemal pretežno koprodukcijske filme in bojda dobičke delil s Službo državne varnosti (Udbo), so filmarji prek svojega društva ustanovili Viba film. Ko je Triglav zaradi čudnih poslov bankrotiral, so filmarji od bank odkupili dolgove in

verjeli, da so kupili tudi svoj filmski studio. Vendar je predsednik Drnovšek v začetku tega tisočletja cerkev vrnil cerkvi, filmarji pa so ostali praznih rok. V začetku 1990-ih je že prvi slovenski kulturni minister likvidiral podjetje Viba film in kar z ministrstva neposredno upravljal z ostanki filmske produkcije. Društvo je sedlo za mizo in spisalo dober filmski zakon, ki mu je kulturna politika nasprotovala. Okleščen na zakon o ustanovitvi filmskega sklada leta 1994 ni šel v parlament kot vladni, temveč kot poslanski predlog. Njegov boter v parlamentarnem postopku je bil Zmago Jelinčič.

Ko mu je leta 2004 Ministrstvo za kulturo ukinilo skromno, vendar redno financiranje, je društvo še nekaj časa životarilo, a nazadnje klecnilo. Kot zadnji krik za rešitev DSFU je takratni izvršilni odbor spisal deklaracijo z jasnim, sodobnim načrtom preoblikovanja.

Deklaracija je predvidela ustanovitev nacionalnih strokovnih društev in združenj, ki bi se povezala v zvezo. Takšna krovna organizacija bi izkazala reprezentativnost in zastopala celoten AV sektor na strokovnem, socialnem in političnem področju.

Kmalu so res nastala društva: Društvo slovenskih režiserjev, Zveza filmskih snemalcev, Društvo slovenskega animiranega filma, Društvo filmskih producentov, Društvo slovenskih producentov, Društvo postprodukcijskih ustvarjalcev, Društvo scenografov, kostumografov in oblikovalcev maske. Osredotočena na svoja delovna področja so postala zelo aktivna in učinkovita.

V odsotnosti starega DSFU smo filmski ustvarjalci ugotovili, da ob drastičnih proračunskih rezih, političnih kadrovanjih na strokovne funkcije in uradniških samovoljah nujno potrebujemo združeno in poenoteno fronto, ki bo ščitila filmarje in filmsko ustvarjanje. Po desetih letih skrbi za »klinično mrtvega bolnika« smo z veliko mero entuziazma izvedli v deklaraciji zadane cilje preoblikovanja in z ustanovitvijo ZDSFU proces pripeljali do konca.

*Zveza je in bo vreden nosilec tradicije pionirskega
društva filmskih delavcev iz 1950-ih. Zadali smo si
cilje, s katerimi bomo gradili skupnost, v kateri bomo
prosperirali vsi.*

Zveza društev slovenskih filmskih ustvarjalcev je vplivna krovna organizacija, prek katere lahko dosežemo izboljšanje pogojev ustvarjanja in dela v celotnem AV sektorju, saj smo skupaj močnejši.

Zvezni krovni organ je generalna skupščina, kjer članice zastopajo delegati. Vsako društvo na deset članov delegira po enega delegata, skupno število delegatov posameznega društva pa ni večje kot pet. Tako zagotavljamo soodločanje in enakopravnost. Generalna skupščina izvoli upravni odbor z mandatom štirih let, kjer ima vsako društvo po enega predstavnika. Osrednji sklep prve generalne skupščine je podpora iniciativnemu odboru, ki pripravlja ustanovitev društva slovenskih filmskih igralcev – v filmsko družino bomo prvič zares sprejeli kolege, ki so ključni za pripovedovanje naših filmskih zgodb.

Zanimivo, pglavlitna motivacija za ustanovitev zveze je bila obljuba ministra za kulturo, da bo v novem ZUJIK zapisano sistemsko financiranje krovnih organizacij na področju kulture. Novega ZUJIK še ni, in tudi če ga ne bo – ZDSFU je moderna organizacija, odprta za povezave z evropskimi in s svetovnimi krovnimi organizacijami, z jasno vizijo razvoja, zato nas zaspana in rigidna domača kulturna politika ne more onemogočiti.

Zveza je in bo vreden nosilec tradicije pionirskega društva filmskih delavcev iz 1950-ih. Zadali smo si cilje, s katerimi bomo gradili skupnost, v kateri bomo prosperirali vsi. Zato bo prva postaja na tej poti uresničitev dolgoletnih sanj o filmskem domu, prostoru srečevanja, dela in idej, ki počasi postaja resničnost. Filmski dom kot ustvarjalni *hub*, *coworking space*, knjižnica, kavarna in kino, ki bo na voljo vsem filmarjem kot temelj za ustvarjalni preboj in zasluženo osrednje mesto v sodobni slovenski kulturi in umetnosti.

Klemen Dvornik

VSE ZA FILM!



foto: Žiga Culiberg. Arhiv: Arsmedia

Težko mi je pisati o Franciju Zajcu, dobitniku letošnje nagrade Metoda Badjure za življenjsko delo na področju filmske ustvarjalnosti. Svojo poklicno pot je začel davnega leta 1967, pri mojih šestih letih. Ko so me podili od *Dekameron*a, ko sta mama in babica ihteli ob *Cvetju v jeseni*, ko sem gledal *Erazma in potepuha*, *Naočnika in Očalnika*, *Trapolo Ha-ha* ter množico nadaljevank, dram in filmov iz takrat bogate igrane produkcije Televizije Ljubljana, nisem nikoli opazil, da za temi gibljivimi podobami poleg vseh drugih ustvarjalcev stoji producent po imenu Franci Zajc.

Zakaj mi je torej težko pisati o Franciju? So ljudje, s katerimi nas usoda tesno poveže, ki vstopijo v naše življenje in postanejo del naše poti, da brez njih ne bi bili to, kar smo. Eden takih ljudi je v mojem življenju Franci. Njegov skoraj 50-letni opus je osupljiv tako po obsegu kot po kakovosti produciranih del. V vlogi direktorja projektov, glavnega producenta kulturno-umetniškega programa nacionalne televizije ali neodvisnega producenta je soustvaril televizijska in filmska dela mnogih režiserk in režiserjev, kot so Vinči Vogue Anžlovar, Franci Arko, Jože Babič, Zdravko Barišič, Marjan Ciglič, Jože Gale, Karpo Godina, Jurij Gruđen, Talal Hadi, Boštjan Hladnik, Slavko Hren, Jasna Hribernik, Vaclav Hudeček, Bojan Jurca, Boris Jurjaševič, Jane Kavčič, Matjaž Klopčič, Helena Koder, Stanko Kostanjevec, Mirč Kragelj, Breda Kovič, Zoran Lesić, Igor Likar, Matija Milčinski, Dušan Mlakar, Marko Naberšnik, Jure Pervanje, Sašo Podgoršek, Staš Potočnik, Nataša Prosenc, Rajko Ranfl, Filip Robar Dorin, Jirži Sekvenca, Polona Sepe, Franci Slak, Andrej Stojan, Marija Šeme Baričević, Šahin Šišić, Črt Škodlar, Igor Šmid, Božo Šprajc, Anton Tomašič, Martin Turk, Franco Uršič, Goran Vojnovič in tudi jaz.

»Producerski opus Francija Zajca je fascinanten. Naj gre za njegov obseg, ki samo v izboru šteje čez sto televizijskih in kinematografskih del, ali pa za ta dela sama – mnoga med njimi so namreč oblikovala in zaznamovala ne le slovensko kinematografijo, temveč slovensko kulturo sploh.« Tako je v utemeljitvi zapisala komisija, ki mu je dodelila Badjurovo nagrado. Za tem opusom stoji človek izjemne energije, nalezljivega entuziazma, trezne presoje, tudi pretkanosti, nepopustljive odločnosti in še vrste lastnosti, vse osredotočene k enemu samemu cilju – narediti dober film! Kar je v slovenskih razmerah skorajda misija nemogoče. Razen za tiste, ki so zmožni hoditi po robu.

Leto 1993, februar. Snemamo dokumentarec v razdejani Bosni.¹ Skozi Mostar, v katerem so parki in zelenice postali pokopališča, cerkve in džamije so porušene, kjer padajo granate ob uri, ki jo napove naš vodič, se mimo hrvaških in bošnjaških nadzornih točk pripeljemo do Kiseljaka. »V Visoko ste namenjeni?« se zgrozi hrvaški stražar na nadzorni točki ob izhodu iz mesta. »Ste nori? Tam se streljajo, mesto gori!« Hm, naj se obrnemo ali nadaljujemo pot? Kaj nam bodo akreditacije, krogle pač ne izbirajo med akreditiranimi in neakreditiranimi tarčami. Kaj nam bodo neprebojni jopiči, če udarijo po nas iz topov? Smo videli v Mostarju dovolj ruševin in grobov, da si lahko predstavljamo, kaj bo, če nas

zadene granata. Naš bošnjaški vodič ima takoj rešitev: »Obrnimo se, gremo nazaj!« Jaz molčim. Naj odloči kdo drug, si mislim. Malce proti svoji navadi, priznam. Doma me čakata hčerki, stari štiri in dve leti. Franci pa pravi: »Gremo naprej!« Stražar nas pogleda kot na sedmini: »Potem pa vsaj luči ugasnite!« V trdi temi vozimo proti Visokemu, kakšnih petnajst kilometrov je do tja. Nikjer nikogar, le tu in tam kakšna avtomobilska razbitina. In zloslutna tišina. Vlečemo na ušesa, od kod bo zapokalo. Sprašujemo se, če imajo ostrostrelci noč-noglede, a zdaj je, kar je. Pripeljemo se v Visoko. Mesto spi, tu in tam kak pešec na temni ulici. Nič streljanja, nobenih požarov. »Od kod ste se pa vi vzeli?« se čudijo domačini. »Ja, iz Kiseljaka!« »Nemogoče, v Kiseljaku se vendar streljajo!« No, tak je Franci. Ko je treba premagati strah, gre do konca in za sabo potegne še druge. Vse za film!

Avgust, 1994. Režiram film *Radio.doc*. V neznosni vročini snemamo iz dneva v dan, garamo, a snemalni plan je prenatrpan, zaostajamo. Vsak večer pride k meni Franci. »Miran, pridi malo z mano.« Oddaljiva se od ekipe, dovolj, da naju ne slišijo. Pogovor je vsak dan enak, Franci pa vedno bolj vznemirjen.

Franci: »Če boš tako nadaljeval, me boš uničil! Drži se plana!«

Miran: »Saj se ga držim, kolikor morem!«

Franci: »Firma bo propadla, stanovanje mi bodo vzeli! Vse bo šlo k hudiču!«

Miran: »Vidiš, da delamo. Karpo pravi, da ni še na nobenem snemanju bolj garal. Plan ni realen!«

Franci: »Naredi kaj ali pa bomo šli vsi po riti k maši!«

Miran: »Kaj naj naredim? Plan ni realen, saj sam veš! Dodatne snemalne dni potrebujemo.«

Franci: »Si nor? Kako naj jih dobim?«

Miran: »Ja, ne vem. Ti si producent!«

In jih je dobil. In nismo šli po riti k maši.

Potem sva posnela še nekaj filmov². In nisva se skregala! Nikoli.

Miran Zupanič

¹ Oči Bosne, op. ur.

² Barabe! (2001), Delitve (2003), Kocbek, pesnik v pogrezu zgodovine (2004), Otroci s Petrička (2007), Made in Slovenia (2007), op. ur.

GRAJENJE FILMSKE RESNIČNOSTI

Intervju z Matjažem Ivanišinom in Rokom Bičkom

Matjaž Ivanišin in Rok Biček sta morda najbolj vidna sopotnika nadarjene mlajše generacije slovenskih filmskih režiserjev. Njuni filmi se odlikujejo po vsebinski izvirnosti, avtorski inventivnosti. Dokumentarni film obravnavata z enako resnostjo kot igranega in iz zabeleženega materiala ustvarita avtonomne filmske zgodbe. Za svoje filme si vzameta čas: Rok Biček je *Družino* ustvarjal deset let, Matjaž Ivanišin se je s *Playing Men* igral štiri leta. Oba sta svoj film pokazala najprej na uglednih tujih festivalih in oba sta se domov vrnila nagrajena. Bičkov film je bil premierno prikazan in nagrajen v Locarnu, Ivanišinov je prvo lovoriko prinesel z uglednega festivala FID v Marseillu. Seveda sta iz Portoroža odnesla tudi vsak svojo vesno!

MEGAFON: Oba sta mlada avtorja, kako razumeta to poimenovanje in kakšni so pogoji za ustvarjanje, pridejo mladi avtorji težje do filma? Kakšno mesto ima film v finančnem preživetju mladega avtorja?

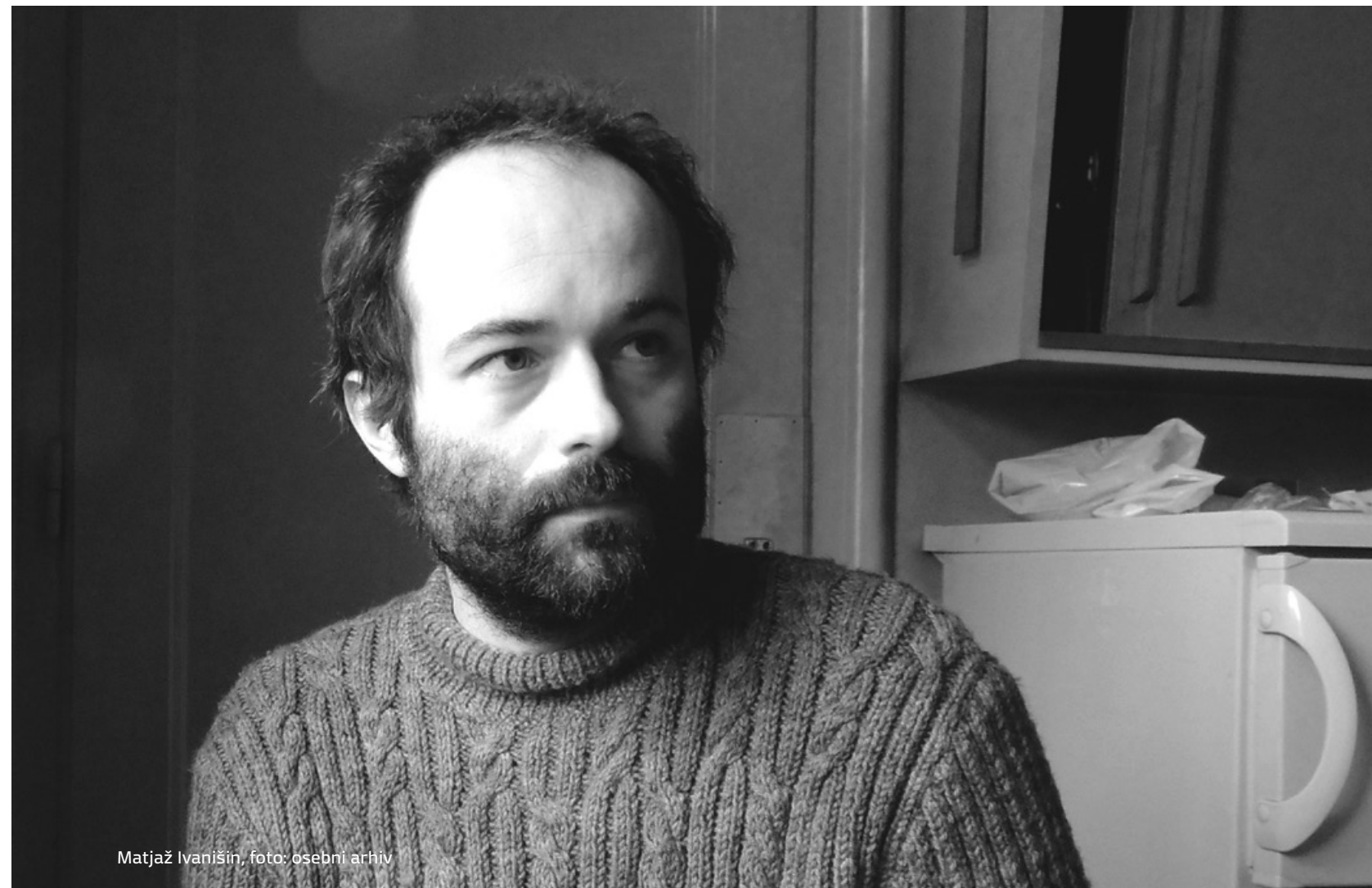
RB: V našem okolju si glede na opus lahko mlad avtor tudi po tem, ko že povsem osiviš. Mladost je tu v vseh pogledih zelo relativen pojem. Vendar pa se je pred petimi leti rodila pomembna sprememba v zavedanju pomena institucionalne podpore mladim avtorjem pri njihovem prvem filmu. Brez razpisa SFC za prvence ne bi nikoli naredili *Razrednega sovražnika*. Upam, da bo ta vizija razvoja nacionalne kinematografije ostala tudi v prihodnje. Sam sem se želel v zadnjih letih osredotočiti le na nov film, vendar je naša stvarnost takšna, da moraš poleg tega početi še kup posvetnih stvari za preživetje. Poklic filmskega režiserja tako vse bolj spominja na ljubiteljsko, pristočasno dejavnost. Zakaj je tako, vemo vsi. Edina rešitev je, da film snemaš vsako leto. Potem se da lepo živeti. Vprašanje pa je, kakšni so potem filmi.

MI: Odvisno od posameznika. Sam snemam v svojem tempu in ne čutim potrebe, da bi moral to početi drugače. Tak način dela pa ima svojo ceno. Mladi avtor ... Film je tako mlada panoga, stara nekaj več kot sto let, da smo vsi filmarji na nek način mladi avtorji. Bogve, kaj nas še čaka. Če gre za svežino izraza, upam, da bom večno med mladimi avtorji, ker sem srečal tako mlade »stare« avtorje kot tudi stare filmske mladeniče. Mladi morajo zahtevati pogoje za svoje filme in se za njih boriti. Filmsko področje pa jim mora odpreti vrata, ker ve, da lahko z njimi samo pridobi. Žal ni zmeraj tako.

Kakšno vlogo ima spodbujanje mladih avtorjev, denimo razpis za debitantski film?

RB: Kot sem že omenil, je razpis za prvence definitivno vnesel pozitivno spremembo v slovensko filmsko krajino. Prvi film po tej shemi je bil *Izlet* Nejca Gazvode, nato pa *Razredni sovražnik*. Ko se je Gazvoda spustil v to, vem, da se nam je vsem zdel celovečerec nekaj zelo oddaljenega. Kot absolutu AGRFT mi ni bilo jasno, kako deluje filmski sklad oz. center, kako deluje sistem, kako priti do filma. Z razpisom za prvence se je naenkrat vzpostavil prostor za nas. V zadnjih petih letih je nedvomno nastalo več prvencev kot prej v desetletju. Sta pa prvi in drugi film po svoje privilegirana in hkrati usodna – veliko festivalov v svoj program uvršča le prvence in druge filme, kar posledično pomeni, da če se nisi vzpostavil s prvim ali drugim filmom, se boš s tretjim še težje.

MI: Ja, tudi film, ki ga pripravljam, nastaja v okviru tega razpisa. Mora pa avtor v primeru finančno zahtevnejšega prvenca zelo razmisliti, če je ta razpis najprimernejši oz. ali ni morda primernejši razpis »za odrasle«, na katerega se lahko tudi prijavi. Da ne bi zaradi navidezne lažje odobritve projekt trpel v fazi produkcije. Za prvenec so namreč predvidena manjša sredstva – ob ogledu filma pa vsi gledalci gledamo celovečerni film. Če je film dober, je dober, če je slab, mi kot gledalcu nič ne pomaga, če mi kdo prišepne, »saj gre vendar za prvenec«. Zagotovo pa razpis za prvence opogumlja avtorje, čeprav osebno nikoli nisem imel občutka, da je pri nas nemogoče priti do filma.



Matjaž Ivanišin, foto: osebni arhiv

Se vama zdi, da sta kot avtorja preveč obremenjena z načini financiranja svojih filmov? Koliko se med snemanjem zavedata samega budžeta?

RB: Trenutno sem, si pa želim, da ne bi bil. Med snemanjem po mojem to čutiš tudi na neki podzavestni ravni ... eksplisitno se ga ne zavedam, se pa verjetno do neke mere samozenzuriramo.

MI: Lahko govorim samo iz svoje izkušnje pri dokumentarnem filmu. Vsekakor je budžet postavka, ki jo morata režiser in producent kreativno preizpraševati, glede na vrsto dokumentarnega filma, ki ga pripravljata. Na srečo delam z ljudmi, ki se tega zelo zavedajo. Oboji poskušamo poskrbeti, da budžet ne vpliva na naš kreativni postopek.

Vajino mnenje o vse pogostejših koprodukcijah?

RB: Po moje so danes edini način, da lahko svojo zgodbo

Mladi avtor ... Film je tako mlada panoga, stara nekaj več kot sto let, da smo vsi filmarji na nek način mladi avtorji. Bogve, kaj nas še čaka. Če gre za svežino izraza, upam, da bom večno med mladimi avtorji, ker sem srečal tako mlade »stare« avtorje kot tudi stare filmske mladeniče. Mladi morajo zahtevati pogoje za svoje filme in se za njih boriti. Filmsko področje pa jim mora odpreti vrata, ker ve, da lahko z njimi samo pridobi. Žal ni zmeraj tako.

sploh poveš. Kot študent sem nanje gledal z zadržkom, res pa je, da se je v tistih časih dalo v Sloveniji dobiti tudi res velike vsote za posamezen film. Danes nas finančne razmere silijo razmišljati drugače. S povezovanjem lahko film veliko pridobi. Seveda pod pogojem, da sodelovanja niso delana za



Rok Biček, foto: Borut Petrlin

vsako ceno, kar žal sicer ni redkost. Za nas so najbolj naravne koprodukcije z državami bivše Jugoslavije, vendar bi bilo strateško nadvse pomembno, da bi se lahko pogostejše obrnili tudi proti zahodu. Pri tem ima Francija zagotovo vodilno vlogo. Jasno, takšna sodelovanja so lahko le plod dolgoletnega in načrtnega dela tako neodvisnih producentov kot institucionalnih predstavnikov SFC in RTV Slovenija. Mislim, da je na tem področju še ogromno rezerve.

Kot absolventu AGRFT mi ni bilo jasno, kako deluje filmski sklad oz. center, kako deluje sistem, kako priti do filma. Z razpisom za prvence se je naenkrat vzpostavil prostor za nas. V zadnjih petih letih je nedvomno nastalo več prvencev kot prej v desetletju.

MI: Danes so skorajda nuja. Lahko so velik plus, lahko pa precejšnja neumnost ali nesmisel. Tukaj se po mojem mnenju producenti precej razlikujejo. V tem, kako projekt finančno peljejo. Tudi za te stvari je potreben talent. Da stvari ne gredo na škodo projektu.

Zakaj je film v nacionalnem portfelju uvrščen precej nizko?

MI: Ne vem, bi me pa zanimali razlogi tistih, ki so ga tja postavili.

RB: Mislim, da zato, ker nikoli ni bil prav dosti višje. Kar je svojevrsten paradoks. V teh dneh mineva natanko sto let od oktobrske revolucije. Njen voditelj je takrat izrekel, da je film najpomembnejša umetnost. Po moje ne zato, ker bi bil velik filmofil, ampak preprosto zato, ker se je zavedal izjemne moči filma na družbo. Žal nobena politična opcija na Slovenskem v zadnjih stotih letih ni slišala ali razumela teh besed. Slovenski film je že od svojih prvih začetkov utemeljen na zanesenjaštvu posameznikov in še vedno temelji na njem. Odkar se ukvarjam s filmom, sem v poziciji, da prosjačim naokoli za usluge in denar, da lahko naredim film. Računati na sistemsko ureditev po zgledu primerljivih evropskih držav in podporo vsakokratnih oblastnikov je utopično, saj bo očitno »slovenski film« prišel na dnevni red vlade šele ob privatizaciji Filmskega studia Viba film, ko se bo potrebno dogovoriti, kako razdeliti še zadnji preostanek družbenega premoženja, ki so ga tudi s samoprispevkom zbrali naši starejši filmski kolegi.

MI: Po moje je zelo problematična že namera, ki želi prikazati, da ima eno področje znotraj kulture več na račun drugih področij. Namesto vprašanja, zakaj neka panoga znotraj kulture dobi toliko, če druga dobi toliko, moramo najprej prepoznati in upoštevati potrebe vseh področij, ne pa, da se

kulturniki med seboj borimo. Skupaj se moramo boriti, da se poveča celoten proračun za kulturo. Kar se tiče nacionalnega filmskega področja, je ta trenutek nekako tako: želi biti bolj resno od amaterske dejavnosti, hkrati pa niti približno ni dovolj resno za profesionalce.

RB: Ja, tu sta dve stvari. Prvič, politika deluje po principu deli in vladaj. Ministrstvo za kulturo nam vrže nekaj drobtinic, za katere se potem mi stepemo, hkrati pa se noben kulturi minister doslej znotraj vlade ni postavil za svoje področje tako, kot bi se lahko oz. bi se moral. Predvidevam da zato, ker je MK neke vrste tolažilna nagrada ... in potem se s tem resorjem nihče ne ukvarja na način, kot si zasluži. Kulturo so vse vlade doslej jemale zgolj kot nepotreben strošek. Drugič, film je v primerjavi z gledališčem močno deprivilegiran. Razlika v višini državnega sofinanciranja vseh gledaliških in filmskih produkcij je sramotna. Toliko bolj, če vključimo še število sodelujočih. Za nameček lahko, recimo, igralci delajo tako v gledališču kot na filmu, medtem ko imajo filmski ustvarjalci, z izjemo nekaj režiserjev, dostop v gledališče le kot gledalci. Kulturni model bi bilo smiselno prevetriti. Poseg je seveda zelo delikaten, ampak nisem prepričan, da je ansambelski sitem najboljša rešitev. Ogromno igralcev ne igra, spet drugi so preobremenjeni. Jasno, težko je urejati, gre za kočljivo temo, ampak: zakaj pa ne bi ustanovili še filmskega podjetja po vzoru SNG-jev in imeli zaposlene vse profile filmskih ustvarjalcev, vključno z igralci? Nimam rešitve, a namenoma naglas preizprašujem, saj bi se o tem morali pogovoriti. Ko iščeš igralce za film, si v popolnoma podrejenem položaju, prilagajati se je treba urniku gledaliških vaj in predstav. Pri vsem neskončnem barantanju moraš biti na koncu hvaležen, da si vzamejo čas. Zakaj je samoumevno, da sem jaz *freelancer*, sošolec z akademije pa je že 10 let redno zaposlen v gledališču?

MI: Mislim, da si moramo za svoje projekte zagotoviti primerne pogoje. In se za njih postaviti. Včasih apriori pristane mo na kaj, na kar nam ne bi bilo treba. Jaz sem recimo šele pred kratkim slišal za možnost, da si igralec, ki je zaposlen v gledališču, za snemanje filma vzame neplačani dopust.

Bo kinodvorana preživela?

MI: Srčno upam, da bo. Četudi bo za nekatere imela nekoliko muzejsko vrednost.

RB: Gotovo bo preživela, mogoče kot prostor ekskluzive, podobno kot opera. Verjetno se bo v najslabšem primeru ohranila kot prostor, kamor se gre enkrat letno pogledat, kako se je nekoč gledalo filme.

MI: Ne bi si želel, da postane stvar izbrancev. Ampak na to nimam nobenega vpliva.

RB: Temu so se sedaj odločno uprli Francozi. Letošnji Cannes je v program uvrstil dve Netflixovi produkciji, čeprav Netflix z njima ne namerava v redno francosko kino-distribucijo, ampak ju bo distribuiral zgolj med svojimi na-

ročniki. Tej uvrstitvi sta sledila ogorčenje in upor Zveze francoskih kinematografov – po francoskih zakonih je film kot video na zahtevo lahko dostopen šele tri leta po distribuciji v kinematografih. Na festivalu so tako sprejeli novo pravilo, ki določa, da morajo filmi v tekmovalnem programu biti uvrščeni tudi v redno kinematografsko distribucijo. Očitno je Francija še zadnji branik klasične evropske kinematografije v vseh pogledih. Mogoče bomo morali storiti kaj na prvi pogled avtoritativnega. V duhu demokracije in svobodnega trga lahko naredimo filmu zelo veliko škode. Če Združenim državam uspe izničiti evropske varovalne klavzule, kar si želijo, pride v nekaj letih do zatona domače evropske produkcije. Gre za zelo pomembne stvari, ki se jih premalo zavedamo.

Kako doživljata festivalske turneje, kaj pomenijo v prikazovalnem življenju nekega filma?

MI: Za veliko večino dokumentarnih filmov so festivali edina pot prikazovanja oz. distribucije. Samo na tak način lahko pridejo do gledalcev. Redkokateri ima možnost prikazovanja v redni distribuciji. Dokumentarni filmi bi v Sloveniji za začetek potrebovali lasten programski prostor in dobrega selektorja. Ker so festivali za dokumentarni film praktično edina možna distribucija, lahko prihaja tudi do težav. Festivali zahtevajo pogosto vsaj nacionalno premiero in tako morajo producenti kalkilirati, kje in kdaj bo kateri film prikazan ..., čeprav po moje občinstvo nekje na severu Francije ne konkurira občinstvu na jugu Francije. Razumem, da največji festivali zahtevajo premiero, ampak za večino pa res ni potrebno. To bi morali razumeti tudi vsi, ki festivale financirajo. **RB:** Do podobnih trenj prihaja že pri nas, med Festivalom slovenskega filma in Liffom ... **MI:** Dokumentarni film ima pri nas tudi manj izoblikovano tradicijo. Težko je pričakovati, da bo kar naenkrat pritegnil maso ljudi. A to ne sme biti razlog, da se prikazovanja dokumentarnih filmov ne bi lotili. Občinstvo je treba ne le pridobiti, ampak ga tudi vzgojiti. Kot rečeno, za začetek potrebujemo programski prostor in človeka, ki bo strastno in angažirano sestavljal program.

Kako bi opisala trenutek, ko se odločita, da je neka tema vredna filma?

MI: Ne bi mogel reči, da prepoznam trenutek. Ali točno določeno temo. Bolj gre za določen občutek, za nek nemir. Ko prepoznam, da me neka stvar zelo zanima za film, sem večinoma že globoko v filmu. Četudi nisem še nič posnel. **RB:** Po moje je podobno načinu, na katerega se zaljubiš. Matjaž, ti najbrž ugotoviš, da si zaljubljen, ko si z nekom že nekaj časa. Jaz sem drugačen, zaljubim se na prvi pogled. Tako je bilo tudi pri obeh filmih, vedel sem, to je to, ne pa točno, kaj je zadaj. Prepričan sem bil, da gre za temo, ki se ji je vredno posvetiti.

Glede na princip delovanja veliko avtorjev dokumentarni film jemlje enako kot igranega, z vsemi njegovimi značilnostmi: suspenzom, obravnavo likov ... In obratno, avtorji igranega filma pogrešajo avtentičnost in neposrednost dokumentarne forme.

MI: Če govorimo z metaforo ljubezni, bi rekel, da je s tem pri meni tako, kot če gledamo dva, ki sta si zelo očitno všeč, sama pa mislita, da tega nihče ne opazi.

Scenarij, priprave, snemanje ali montaža – kdaj se počuti-ta najbolj ustvarjalno?

MI: Zmeraj, ko sem v stiku s terenom, naj gre za pripravo, snemanje ali pa samo posredno prek slike in zvoka v montaži ... vedno, kadar sem v stiku z ljudmi, s prostori, takrat, ko so stvari pred menoj. To govorim predvsem z vidika dokumentarnega filma, kjer si lahko vnaprej zastavim le okvir. Zamisli so vsekakor pomembne, a zgolj v stiku s terenom. Tudi če moram potem s terena nazaj k pisanju, recimo za prijave, črpanje sredstev. Zamišljeno ne morem samo zložiti na papir in potem tega istega zahtevati od ljudi na terenu. Lahko pa si nekaj zamislim in na terenu preverim. Na kratko: s terenom se počutim kreativno, sam s seboj pa bolj sanjaško.

RB: Meni je najljubša faza zvok, tam ti nič več ne more pobegniti, vse glavne odločitve si moral že sprejeti, zato sem najbolj sproščen. Ne vem, mogoče bom kdaj prišel do tega, da v preostalih fazah ne bom več čutil stresa, ampak bom samo užival ... Pri zvoku ne čutim stresa, ampak dejansko uživam. Veliko časa preživim z oblikovalcem in z montažerjem zvoka, v tonskem studiu se zame film šele rodi. Vsaka od faz ima svoje zakonitosti, še najbolj mučno je napisati scenarij oz. najti pravo idejo, vredno tvojega časa in energije. Več kot je dilem, manj prijetna je posamezna faza ... zato uživam v zvoku.

MI: Pri dokumentarcu se poskušam predvsem znebiti občutka, da sem kaj zamudil. Nujnost napake je zame pomemben dejavnik v procesu. In tudi pri končnem izdelku.

Vama film kdaj povzroča nespečnost, tudi metaforično?

MI: Ves čas premlevamo svoje ideje, naenkrat imaš občutek, da je vse povezano s temo, to pride s fokusom na določeno stvar. Redko pa se mi zgodi, da prav ne bi spal. **RB:** Vprašanje je podobno tistemu: Ali lahko gledaš filme kot nefilmar? Jaz ne morem, pa bi si včasih želel ... tako pa gledam filme in razmišljam, recimo, o igralski zasedbi. Filmi se me zaradi tega težje dotaknejo, me pa dokumentarec zadane na ta način. V zadnjem času se mi je fokus obrnil proti

dokumentarnemu filmu. Zanimiva se mi zdi tudi forma, ko z resničnimi ljudmi delaš »igrani« film. Zadnji takšen film, ki sem ga videl letos, je delo bolgarskega režiserja Iliana Meteva. V filmu ¼ je z resničnimi ljudmi delal igrani film, resnične ljudi je postavil v deloma nastavljene situacije. **MI:** Ja, gre za postopek v izpeljavi igranega filma. Navezuje pa se tudi na vprašanje meje med dokumentarnim in igranim filmom. To vprašanje, se mi zdi, je v zadnjem času zelo aktualno. Glede na princip delovanja veliko avtorjev dokumentarni film jemlje enako kot igranega, z vsemi njegovimi značilnost, suspenzom, obravnavo likov ... In obratno, avtorji igranega filma pogrešajo avtentičnost in neposrednost dokumentarne forme. Danes je potreba po tem precej živa, svet je prenapolnjen z internetnimi platformami, ki ponujajo resničnost tukaj in zdaj, a v filmu moraš še vedno graditi resničnost, jo vzpostavljati na novo. Kaj je resničnost sama po sebi? V filmu gre vedno za izbor in zmeraj gradiš z manipulacijo, če tako rečem. Ravno zaradi tega zgrajenega sveta je ustvarjeno morda bližje nečemu, čemur bi lahko rekli resničnost oz. tvoj lasten pogled.

Se dokumentarni film tega odnosa do resničnosti morda zdaj bolj zaveda kot v preteklosti?

MI: Mislim, da vprašanje odnosa do resničnosti v dokumentarnem filmu obstaja od zmeraj. Zame v filmu ni dovolj, da nekaj samo pokažeš, ampak predvsem, kako to pokažeš. Konec koncev govorimo o filmu. To tako imenovano resničnost lahko danes v raznih avdio-video zapisih gledamo na vsakem koraku. Prej bi rekel, da gre za točko, ko se je igrani film znašel v rahli dilemi, kako prikazovati svet. A paradoksalno se mi pogosto zdi, da filmi, ki poskušajo to resničnost pokazati ena za ena, niso nujno tudi bolj resnični. **RB:** *Družino* sem v montaži dojemal z mislijo in idejo, da delam igrani film, material sem dojemal kot material za igrani film. Nekaj testnih gledalcev je sicer izrazilo željo po dodatnih napisih, ki bi pojasnjevali določene situacije in časovne preskoke, kar v igranem filmu ne bi nikoli naredil. In tako tudi v tem primeru nisem. Danes gledalci vse prevečkrat izklopijo del možganov in pričakujejo pojasnjevanje ...

Določeno didaktičnost?

MI: Moj namen ni ustvarjati dokumentarnih filmov, ki bi želi informirati. Kar mene žene, je ritem, emocija, je film atmosfere oz. pretok med filmom in gledalci, ki se lahko zgodi brez konkretne informacije. Želim si, da gledalec prispeva k filmu. Nočem biti dokončen, prepameten ali informativen. Glede odnosa med igranim in dokumentarnim filmom lahko postrežem s primerom snemanja dokumentarnega filma *Vsaka dobra zgodba je ljubezenska zgodba*, ki pripoveduje o gledališki predstavi *Boris, Milena, Radko* in o osebah, ki so jo ustvarile, torej Dušanu Jovanoviću, Mileni Zupančič, Radku

Poliču (Racu) in Borisu Cavazzi. Torej, snemam Raca, kako pride s snemanja domov, si sezuje čevlje, zloži vezalke v čevlje in jih pospravi. Z eno nogo si natakne natikač, ko pa to skuša narediti z drugo, mu ne uspe povsem, natikač mu spolzi z noge. Ko to snemam in kasneje gledam, se mi zdi blazno presunljiva sekvenca. Kadar sem v dokumentarni formi potrpežljiv, se zgodijo tudi taki biseri. V igrani formi moraš biti, se mi zdi, strašen mojster, da ti uspe takšen detajle vtakati v zamišljeno ... to uspe le največjim mojstrom, kot je recimo Ozu. Gre za momente, ki človeka presunejo v svoji nepomembnosti, hkrati pa govorijo širše, a brez name-na in matematike. Pri igranem filmu imaš takoj občutek namera, pri dokumentarnem pa se samo zgodi, ni pričakovano od situacije.

Kaj pa pozicija avtorja v dokumentarnem filmu? Zdi se, da je v *Playing men* očitnejša, ciljам na ustvarjalno krizo, ki si jo, Matjaž, vključil v sam film in je vplivala na strukturo filma ... pri *Družini* pa včasih kar pozabimo na avtorja in nas preseneti, ko kdo od portretirancev omeni, da bo Rok nekje zraven, zavest o avtorju pride iz ozadja.

MI: Dokumentarist je kot slon v sobi. Vsi vejo, da je tam, ampak se vsi pretvarjajo, da ga ni. Avtor se pravzaprav nikoli ne more skriti za materialom, pa če se pojavi v filmu ali ne – vsak kader, vsaka sekvenca te razkriva, čeprav si kdaj tega morda niti ne bi želel. V mojem primeru se mi je zdelo pomembno, da kamero obrnem nase in s tem svojo prisotnost še potenciram. V Rokovem filmu je, mislim, eden izmed ključnih trenutkov prizor, ko glavni junak nagovori prav njega.

RB: Kot si rekel: mislim, da se avtor v dokumentarnem filmu razgali dosti bolj kot v igranem. V *Družini* sem veliko povedal o sebi, je pa res, da to mogoče lažje razberejo tisti, ki me poznajo. Že da lahko narediš tako zgodbo, se moraš vreči v sredino dogajanja, moraš biti tam, zavzeti stališče in biti jasen. Nimaš nobene varovalke in ogromno poveš o sebi. Trenutno me intimno bolj privlači prav tak način zgodbe.

MI: Situacije ti neprestano dokazujejo, da so pametnejše od tebe. Nekaj si zamisliš, situacije pa ti na vsakem koraku pokažejo, da so kompleksnejše od tvojih najboljših predstav.

Vaju je kdaj v procesu nastanka filma kdorkoli opozoril na avtorske pravice?

MI: Se ne spomnim. Mene je na avtorske pravice prvič opozoril režiser Metod Pevec. **RB:** Jaz sem se jih prvič zavedel v funkciji producenta, ko sem moral sestaviti pogodbo za drugega avtorja. V vlogi producenta sem spoznal še drugo plat sistema. Fino se mi zdi, da sem član tako društva producentov kot društva režiserjev, saj lahko ene in druge opozarjam na določene stvari. Na nek način sem dvojni agent.

POZIV K PRIJAVI AV DEL

AIPA bo v letu 2018 izvedla obračun honorarjev za kabelsko retransmisijo AV del v letu 2017.

V obračunu bomo upoštevali prijave in spremembe podatkov o AV delih, ki jih bomo prejeli do **srede 31. januarja 2018**. Podatki, prejeti po tem roku, bodo upoštevani pri naslednjem poračunu.

Za izvedbo obračuna in izplačilo honorarjev je pomembno, da za vsako AV delo posredujete natančne informacije:

- izvirni naslov,
- kategorijo,
- leto nastanka,
- leto prve objave,
- trajanje,
- navedbo udeležb pri AV delu,
- podatke o upravičencih.

Upravičence pozivamo, da prijavite AV dela ali dopolnite obstoječe prijave z uporabo obrazcev za prijavo AV del, ki so objavljeni na spletni strani AIPA pod zavihkom *Člani*.

Vse tiste imetnike pravic, ki še niste člani AIPA, pa vabimo, da se nam pridružite. Obrazec za včlanitev najdete na spletni strani pod zavihkom *Člani*, kjer so tudi objavljeni sezname uporabljenih AV del.

Podrobnejše informacije in morebitne nasvete dobite na:

- <http://aipa.si>
- info@aipa.si

KAKO UČINKOVITO OBLIKOVATI POLITIKO AV SEKTORJA: AVTORSKA PRAVICA NA NACIONALNI IN EU RAVNI

1. in 2. 2. 2018 prirejamo v Ljubljani delavnico za AV avtorje.

Izhodišča

Močne nacionalne organizacije lahko ustvarijo pravično in trajnostno avtorsko pravico

Pravice avtorjev in ustrezno finančno nadomestilo

Prvi rezultati študije finančnega nadomestila AV avtorjem

spremljajte podrobnosti na www.aipa.si

VABLJENI!

organizacija



v sodelovanju z

