

4

MAJ 2014

BILTEN



Zavod za uveljavljanje pravic
avtorjev, izvajalcev in producentov
avdiovizualnih del Slovenije

- BRANKO ZAVRŠAN
- LETO KINA
- DELAMO!
- ZASP 2.
- ZGODBA O DVEH FILMSKIH
(AV) CENTRIH



kazalo

INTERVJU: Branko Završan	3
IZ REŽISERJEVEGA DNEVNIKA: Kino v dnevni sobi?	6
DOGAJANJE: Leto kina	10
LOKALNO: Slamica in zajemalka	12
AIPA: Delamo!	14-21
GLOBALNO: Zgodba o dveh filmskih (AV) centrih	22
BRANJE ZA RAZMISLEK: Avtor? AV avtor?	26

Želim napisati nekaj besed o avtorski pravici in njenem domovanju v naši državi. Moja osebna izkušnja ima tri poglavja.

I.

Pred 18 leti sem nadobudno vstopil v svet avdiovizualne ustvarjalnosti. Takrat je bilo AV področje v Sloveniji divji zahod. Ker sem se na začetku največ ukvarjal z glasbenimi videospoti, sem kmalu spoznal, da kolegi glasbeniki od neke organizacije, ki zbira in razdeljuje denar, za tantieme vsako leto dobijo nekaj fičnikov.

Zanimalo me je, kako to, da take organizacije ni za filmarje. Starejši kolegi so mi povedali, da za filmske in televizijske izdelke ne moreš dobiti tantiem, ker so pred kakšnim letom (1996) spremenili zakon in zdaj vse dobi producent, ker imajo tako Nemci. Povedali so mi še, da se je pa prej dalo zmenit, da si od ponovitve dobil dogovorjen procent od osnovnega honorarja.

Ugotovil sem, da teh starih časov ni več, da honorarji niso tako slabi, da me pogodbe in kaj v njih piše, ne zanimajo, dokler mi producent nakaže denar, ki sem ga zaslužil z delom.

II.

Po diplomi v prvih letih novega tisočletja so mi umanjale študentske ugodnosti in osebni proračun je povečal izdatke na odhodkovni strani. Ker sem veselo delal 16 ur na dan in sedem dni v tednu, sem začel razmišljati, kako povečati prihodke oziroma maksimizirati finančni izplen opravljenega dela. Rekli so mi, da tista organizacija, ki deli tantieme glasbenikom, to sedaj počne tudi za filmarje.

Počakal sem eno leto. Potem me je zanimalo, če je kateri od kolegov dobil kak denar od tantiem. Nihče ni dobil nič. Ta rutina se je ponavljala skoraj pol desetletja, dokler mi ni nekdo rekel, da nam filmarjem itak nič ne pripada, da gre ves denar od tantiem k tistim Švicarjem, ki to zbirajo za Amerikance.

III.

Poklical me je takratni predsednik Društva slovenskih režiserjev. Rekel mi je, naj grem z njim, češ da je DSR povabljen na sestanek, ker je ena nova kolektivka dobila dovoljenje za pobiranje in razdeljevanje filmskih tantiem. Šla sva na sestanek. Na njem so bili vsi protagonisti odtlejšnjih in doslejšnjih sporov s področja organiziranja kolektivnega uveljavljanja avtorske pravice za AV ustvarjalnost. Sestanek je bil polom, a postalo mi je jasno. Obstaja nešteto interesov, ki hočejo imeti odločevalski vpliv in finančne koristi od pogače, ki se je začela deliti med slovenske avtorje, izvajalce in producente šele v tem tretjem poglavju. Če hočemo, da sistem deluje pošteno, najmočnejši ne bodo nikoli zadovoljni, ker avtorsko pravico dojemajo kot kapital in ne kot človekovo pravico.

Klemen Dvornik
član strokovnega sveta AIPA

Nazadnje smo ga lahko videli na letošnjem Festivalu dokumentarnega filma – v »insceniranem dokumentarcu« TIR, (tudi uradno) najboljšem filmu Rimskega FF 2013. Seveda je že igral (in zagotovo še bo) v neslovenskih filmih: bil je recimo deminer v *Nikogaršnji zemlji* (oskar za najboljši tujejezični film), Tragik v filmu *Rosenkrantz in Guildenstern sta mrtva* (beneški zlati lev), precej vlog je imel v francoskih, tudi v italijanskih filmih.

Snemati je začel že med študijem na ljubljanskem AGRFT-ju (1981–84): v filmu *Nobeno sonce* Janeta Kavčiča je bil rdečebradec, v *Ljubezni* Ranka Ranfla Viki, v *Našem človeku* Jožeta Pogačnika Ivo.

Kako si dobil prve filmske vloge? Tudi v gledališču si začel kmalu igrati.

Se je kar zgodilo, v Sloveniji se ni treba ponujati, tu se vsi poznamo. Za film *Pustota* Jožeta Galeta je bilo treba odplesati, vlogo v *Našem človeku* sem dobil na poskusnem snemanju. Leta 1981 smo z Draganom Živadinovom postavili *Maeterlincka*, 1981–82 sem sodeloval s Pipanom v *Krstu pri Savici*.

Kaj te je pripeljalo na AGRFT? Si bil vedno odločen, da boš študiral igro?

Ne, sploh ne. Gre za splet okoliščin. Res sem bil pri petih letih v dramskem krožku, v osnovi šoli sem lepo pel in deklamiral, pel sem v radijskem zboru. Toda vpisal sem se v srednjo tehnično šolo, ker pa to ni bila prava izbira, sem preskočil 4. letnik ter (na prigovarjanje brata, da moram študirati igro) naredil diferencialne in sprejemne izpite. AGRFT se mi je zdel drug svet, komaj sem vedel, kaj je dramski tekst, začel sem od ničle.

In potem si se preselil v Pariz, kjer si na mednarodni šoli Jacques Lecoq naredil specializacijo iz gledališkega giba, igral si v filmih. Kaj se je zgodilo?

Zgodila se je ljubezen, velika osebna zgodba, kufre sem spakiral leta 1984, v Parizu sem se poročil in 7 let živel s takratno ženo. Poroko bi lahko označili za neke vrste »umetniški projekt«, saj je bila med nama precejšnja starostna razlika in sva se zavedala, da to ne bo večno.

Sliši se, kot da je bilo enostavno nastopati v francoskih filmih, se je res tako lahko prišlo do vloge?

Nikakor, samo prvi program Francoske televizije ima seznam 11.000 igralcev, ki jih lahko povabi k sodelovanju: 7.000 je Francozov, 4.000 tujcev, to je tam strogo ločeno. Imel sem srečo, da mi je prijateljica, ki je delala v distribuciji, svetovala, naj pokličem agentko in strokovnjakinjo za kasting Margot Capelier. Točno tisti dan, ko sem klical, so rabili nekoga, vprašali so me, če znam plesati, in dobil sem prvo vlogo v francoščini – v filmu *Dolina upanja*.

V Parizu si živel 10 let in posnel 6 filmov. Nisi imel težav z jezikom?

Imam srečo, da mi gredo jeziki hitro v uho.

Z režiserko Agniesko Holland si sodeloval pri filmu *Ubiti duhovnika*, v katerem nastopajo Ed Harris, Christoph Lambert, Tim Roth.

Christoph Lambert je igral duhovnika, jaz njegovega prijatelja. Sprva je bila to manjša vloga, imel sem štiri snemalne dni, režiserka, navdušena nad mojo igro, je scenarij dopolnila, tako da sem imel 21 snemalnih dni. Žal je producent Columbia iz političnih vzgibov dobesedno razrezal film, od moje vloge je v zadnji različici filma ostalo le 20 sekund.

V ta čas sodi tudi film *Rosenkrantz in Guildenstern sta mrtva*.

Izkušnja s Stoppardom, ki je literat, je bila izvrstna. Prvi snemalni dan je rekel: »Pomagajte mi, vi veste, kaj je film, jaz ne. Vem, kaj želim, ne vem pa, kako se to naredi.« In je funkcioniralo. Seveda. Hvala za iskrenost. Odlično snemanje je bilo.

Pariško obdobje je bilo uspešno, študiral si in delal. Kako da si se vrnil domov?

Moja pravljica ljubezenska zgodba se je končala. Pariz ni prijetno mesto za živeti, kaj šele, če si sam; seveda sem imel veliko prijateljev, a čez dan so vsi zasedeni, hitijo. Drugi razlog je zalivska vojna leta 1990. Filmska produkcija je čez noč upadla za več kot polovico, vlog za tujce v Franciji praktično ni bilo. Po letu 1990 sem posnel samo še en film in leta 1994 sem se dokončno vrnil.

Na AGRFT si diplomiral leta 2000, potem pa se je začelo plodno obdobje v gledališču.

Sprva sem na AGRFT učil sabljanje in zraven podtikal scenski gib – kar sem specializiral v Franciji. Bil je hecno, z lastnimi študenti sem potem sedel v 4. letniku in diplomiral. Po dvajsetih letih! V 80-ih sem sodeloval s tedaj ustanovljenim Plesnim teatrom, z Draganom Živadinovom, z NSK, z neodvisno sceno. Otepal sem se inštitucij, tudi ponudb za štipendiranje nisem hotel sprejeti. Po vrnitvi sem delal predvsem kot koreograf oz. svetovalec za gib, ustvarjal svoje, neodvisne predstave. Zdaj sem že 4. leto zaposlen v Celjskem gledališču in uživam, prvič imam kontinuiteto, ni več svobodnjaškega strahu, da

BRANKO ZAVRŠAN

IGRALEC, SCENARIST, ŠANSONJER, KOREOGRAF,
REŽISER, VOZNIK KAMIONA ...

si ne smem privoščiti napake. Upam si tvegati, dovolim si, da zgrešim, da se odpravim v popolnoma neznano smer in raziskujem.

Veliko si delal kot koreograf oz. strokovnjak za scenski gib. Kako vidiš vlogo scenskega giba pri igralcu, so razlike med gledališčem in filmom?

Igralec na odru lahko biva in ustvarja brez besede, brez telesa pa ne more, čeprav je v tradiciji slovenskega gledališča telo največkrat podrejeno besedi. Toliko večje veselje je zato odkrivati, kaj lahko pove ali pa podpre gesta, gib. V svojem delu skušam povezovati prav ti dve evropski gledališki izkušnji: slovansko, temelječo na literaturi, in romansko, temelječo na gibni prezenci. Vedno pa se igralska kreacija zaključuje pri fenomenu prave mere. To je tudi edina razlika med gledališko in filmsko igro.

Seveda gledališče v tem pogledu ponuja več zadovoljstva, saj je zaradi izvedbe v živo, pred občinstvom, fenomen prave mere dosti bolj prepoznaven. Publika ga sproti vrača, in ko se ta občutljivost poveže v skupno dožemanje, se lahko z malo neznatno krettno ali besedo premika gore. To pa je »božanski« občutek – če naj bi bila kreacija božje delo. **Tudi na filmu si veliko delal, niso te pozabili.**

Leta 1993 sem posnel tri filme zapored: *Zrakoplov* Jureta Pervanje, *Predsednika* z Antonom Tomašičem in Borisom Cavazzo, *Morano* z Alešem Verbičem. Pri *Morani* bi moral moj lik kmalu umreti, a se je režiser odločil, da bo preživel. Z Alešem Verbičem, ki je zelo nadarjen režiser, bi z veseljem še kdaj delal; *Morana* je boljši film, kot se je takrat mislilo. Bila so leta, ko sem delal na filmu več, potem pa spet manj. Po *Nikogaršnji zemlji* skoraj 5 let ni bilo nobene filmske ponudbe.

Kaj je pomagalo do vloge v *Nikogaršnji zemlji*?

Producenta Igor Pediček in Dunja Klemenc sta me povabila, z njima zelo dobro sodelujem. V strahu, da gre za vojno dobičkarstvo, sprva nisem bil prepričan, ali hočem nastopiti v filmu o vojni na Balkanu. Tudi okrog honorarja so potekali dogovori. Kazalo je že, da ne bo nič, šel sem na dopust na Šolto, potem pa se je le izšlo.

In kako je delati s Tanovičem?

Danis Tanović je eden redkih redkih režiserjev, ki ve, kaj hoče narediti, kako to narediti in kako to komunicirati s sodelavci. Hitro sva se dogovorila. Rekel je: »Nemoj ko Clint Eastwood,« in bilo je popolnoma jasno, kako oblikovati karakter deminerja.

Da si lahko posnel film *TIR* je morala biti komunikacija med tabo in režiserjem Albertom Fasulom zelo dobra. Skupaj sta preživljala cele dneve v kamionu na cesti, z vsemi težavami, ki spremljajo delo prevoznikov.

Zdaj, leto in pol po snemanju, verjamem Fasulu, ko pravi, da filma brez Branka ne bi bilo. Ko je prvič prišel k meni,

mi je zelo iskreno povedal, da ne ve, kako bo snemanje potekalo, kaj nas čaka, da še ni delal z igralcem. A tema filma me je povsem prevzela. Pa tudi rad imam vloge, v katere je treba vložiti veliko napora, se naučiti poklica in biti povsem verjeten. Naredil sem izpit za kamion, se po dveh tednih vožnje odpravil na samostojno pot, tri mesece vozil za podjetje, ki ima 200 kamionov, s sedežem v Italiji, večina šoferjev pa je Hrvatov. Delal sem kot drugi prevozniki in še več. Bil sem odgovoren za kamion, ki je vreden 250.000 evrov, za vso filmsko opremo v kabini, ki sva si jo delila z Albertom (bil je tudi snemalec), in končno še za scenarij, saj sem dialoge v ključnih srečanjih vodil jaz, a nihče ni smel vedeti, da sem igralec.

***TIR* je dokumentarno-igrani film, meja med tabo in likom, ki ga igraš, ni ostra, dobesedno si živel življenje svojega lika, avtoprevoznika iz vzhodne Evrope.**

Dokumentaristični scenarij je bil napisan, dialogi pa ne. Nastajali so sproti. Tudi tisti z Lučko. Več kot 90 ur uporabnega materiala smo posneli, režiser se je na koncu osredotočil na intimno zgodbo. Pogovori z dispečerjem, ko nalagava hrano na Švedskem, srečanje s kolegi na parkiriščih, kjer smo skupaj kuhali kosilo, čakanje v vrsti dva dni, vse to je bilo resnično. Režiserju je *TIR* prvi igrani film, pristop pa je čisto dokumentaren. Morala sva najti konsenz, zanj je bila pomebna resnica zdajšnjega trenutka, npr. poslal je sms moji ženi Lučki, ki je bila tudi moja filmska žena, naj me pokliče v najbolj zahtevni situaciji, npr. v Peruggi, ko je šlo res na tesno. Zoprni in nevarni dogodki so bili zanj najbolj zanimivi, hvalabogu se ni nikoli nič zgodilo. Lahko bi prišlo do konflikta, saj sem vendarle igralec in lahko poustvarim resnico, to je vendar moj poklic, spraviti se v določeno stanje je osnova. Toda režiser je hotel, da sem res utrujen, da ne spim, kar je na tovornjaku itak stalnica, in ko potem prevozim še 1.200 kilometrov, ... to so zanj najlepši kadri.

Tako kot pravi šoferji, ki so preobremenjeni, na robu zmogljivosti, nenehno na cesti, ure in ure za volanom.

Težek poklic je, že to, da ves čas sediš ... je pa res, da so danes sedeži v dobrih kamionih vrhunski. Voznik je pod nenehnim nadzorom, v stresu, v borbi s časom. Na tahografski kartici je zapisano, koliko voziš, počivati moraš 9 ur, 2-krat na teden po 11 ur, a to lahko prikriješ, ko se kamion ustavi in ga natovarjaš. Obstajajo tudi tehnike, kako prelistati tahograf, a so kazni za to izredno visoke. Voznika nenehno nadzira tudi podjetje, to zdaj omogoča tehnologija. Strategija podjetja je, da še preden greš na pot, že zamujaš, za pot v Stockholm imaš 18 ur, že pri odhodu ti povejo, da imaš samo 16 ur, daj probaj ukrasti ti dve uri. Ukradi čas.

Izkoriščanje prevoznikov v kapitalizmu je popolno, delavci iz vzhodne Evrope so še manj plačani, o tem govori film.

Šofer kamiona je metafora kapitalizma. To je tudi razlog, da sem se odločil sodelovati pri tem filmu.

Je bila nagrada v Rimu nepričakovana?

To je bilo res presenečenje, zame je bilo presenečenje že to, da je nastal gledljiv film, da zgodba potegne, da lahko 90 minut gledam pretežno samega sebe.

Obžalujem, da nismo uspeli pridobiti slovenske koprodukcije, saj se v filmu govori največ slovensko, nekaj je še hrvaščine in za ščepec italijanščine. Tudi sam sem se pošteno trudil, da bi bila Slovenija podpisana pod ta film. No na srečo bo distribucija – Demiurg. (Prva projekcija na Kino Otoku, www.isolacinema.org, nato 9. 6. premiera v Kinodvoru in potem v Artkino mreži Slovenije, op. ur.)

Se dogovarjaš za novo filmsko snemanje, so se ti z uspehom *TIR*-a odprle nove možnosti?

Načrtov se ne da delati, tudi želja sem se otresel ... če mi bo film odprl nove poti, bom vesel. Sem pa zdaj na spletu in facebooku, česar prej nisem hotel.

Govoriš italijansko, ali si se naučil za potrebe filma?

Govorim, sicer s tržaškim naglasom, ker je Lučka Tržačanka. Pred nekaj leti sva skupaj igrala v Italiji, v gledališču Metastasio v Prattu. Tam sem med drugimi spoznal Andrea Collavina (on me je predlagal Albertu Fasulu za *TIR*, ko mu je potožil, da ne najde igralca, dovolj norega za spust v to avanturo) pa Giusseppeja Battistona, ki ima glavno vlogo v filmu *Zoran, moj nečak idiot* (nazadnje sva se z velikim veseljem družila na ljubljanski premieri in si spet zatrdila, da želiva še sodelovati). In še nekaj drugih filmov sem posnel v Italiji.

Poučuješ tri predmete na plesni akademiji, pišeš gledališke songe, nastopaš v gledališču, videli smo te v filmih *Osebna prtljaga Janeza Lapajnet*, *Adria Blues* Miroslava Mandića, *Obisk Mihe Mazzinija*, *Božična večerja* Boštjana Vrhovca, skratka, si vsestransko nadarjen in zelo zelo veliko delaš.

Tudi sam se znam ustrašiti, da delam preveč. Do kod je še zdravo, se sprašujem.

Z Lučko sva v istih vodah, torej zelo razumeva težave drug drugega in se trudiva, da najina intima ne trpi preveč.

Se telo, obraz igralca spreminja, je lažje dobiti vlogo kot mlajši ali bolj izkušen igralec?

Ne znam povedati, vsako obdobje ima svoje prednosti. Gube imam rad pri moških in pri ženskah. Ko mi je gledališki fotograf hotel zakriti gube, sem mu rekel, nikar – več koliko so me stale.

Pri 52 ne bom več igral Romea. Pri igralkah je vsekakor drugače, zelo smo grobi do žensk, ki morajo biti lepe, vitke, mlade, igralec pa je lahko zavaljen, grd, in se mu še vedno reče, da je šarmanten.

Si razmišljal o režiji filma?

Sem že snemal dokumentarne filme, *Volja najde pot* za Televizijo Slovenija, filmčke za Zavod za zaposlovanje, dobro so bili sprejeti. Celovečerni igrani film je maraton, jaz sem bolj ustvarjalec trenutka. Sicer pa: nikoli ne reci nikoli, če se pojavi dobra ideja ...

Zemira A. Pečovnik

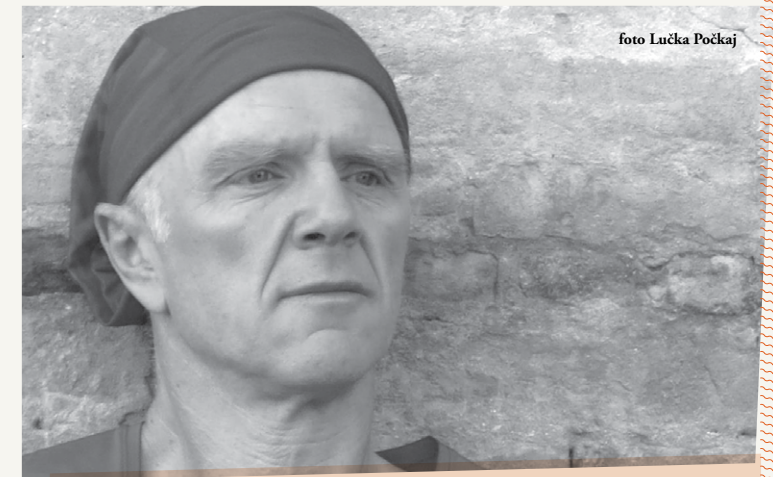


foto Lučka Počkaj

BRANKO ZAVRŠAN

13. januar 1962, Ljubljana
diplofant gledališke in filmske igre na AGRFT UL
izpopolnjevanje na mednarodni šoli Jacques Lecoq, Pariz
redni član SLG Celje

Tuji celovečerni filmi (izbor):

TIR (13, r. A. Fasulo), *Nikogaršnja zemlja* (No Man's Land, 01, r. D. Tanović), *Rosenkrantz in Guildenstern sta mrtva* (Rosenkrantz and Guildenstern are Dead, 90, r. T. Stoppard), *Ubiti duhovnika* (To Kill a Priest, 88, r. A. Holland), *Dolina upanja* (La vallee des espoirs, 87, r. J. P. Marchand)

Domači celovečerni filmi (izbor)

Adria Blues (13, M. Mandić), *Osebna prtljaga*, (09, r. J. Lapajne), *Instalacija ljubezni* (07, r. M. Weiss), *Pesnikov portret z dvojnikom* (03, r. F. Slak), *Barabe!* (01, r. M. Zupanič), *Rabljeva freska* (1995, r. A. Tomašič), *Morana* (93, r. A. Verbič), *Triangel* (91, r. J. Pervanje), *Naš človek*, (85, r. J. Pogačnik), *Ljubezen* (84, r. R. Ranfl), *Nobeno sonce*, (1984, r. J. Kavčič)

www.brankozavršan.com
www.imdb.com

KINO V DNEVNI SOBI?

V zgodovini je veljala televizija kot medij predvsem za manjšo sestrico velikemu celovečernemu filmu in je prevladovalo mnenje, iz katerega je Bob Hope izpeljal znani citat. Ampak ali je še vedno tako?

NOVI SVET

V zadnjih letih se je televizijska igrana produkcija precej spremenila. Pojavljajo se drugačne serije. Množična produkcija t. i. sitcomov počasi, a zagotovo upada in vse več je igranih serij, ki zelo spominjajo na filme oz. so šle celo dlje, ker imajo eno prednost, ki je filmi nimajo – čas trajanja. Njihova dramaturgija je lahko drugačna in bolj analitična, ker ni potrebno, da se zgodba konča v dveh urah. Na voljo imajo 10- in večurno (delno) dramaturgijo, kjer liki »zlezejo« gledalcu pod kožo, ker preživi več časa v njihovi družbi. V veliki meri je paradni konj te transformacije Amerika, kjer so po zaslugi uspešnosti serij *Sopranovi* (The Sopranos, 1999–2007), *Pod rušo* (Six Feet Under, 2001), *Seks v mestu* (Sex in the City, 1998–2004) začeli premikati meje, ne samo v dramaturgiji, ampak v večji meri tudi pri produkcijskih pogojih in proračunih. Proračun *Sopranovih* je bil v najbolj uspešni sezoni slabih 2 milijona dolarjev na epizodo. In to pred desetimi leti! Naenkrat so te serije postale 10-urni filmi, posnete na realnih lokacijah in na filmski način. Še par let prej jih ne bi odobrili za produkcijo oz. bi jih snemali drugače; *Seks v mestu* verjetno s tremi kamerami in sprotno montažo. Kar bi bilo seveda izvedljivo, a za »gledalčevo izkušnjo« popolnoma druga serija, brez dinamike in produkcijske

»*Television.*

That's where movies go when they die.«¹

Bob Hope

vrednosti. In tako lahko danes govorimo o zlati dobi ameriške televizije in tej dobi še ni videti konca. Eni pravijo, da je postala ameriška televizija medij za odrasle. Da je televizija povzela dobre stvari zlate dobe ameriškega filma 70-ih in jih transformira v televizijski medij. Kinofilmi pa so postali risanke za otroke. Temu lahko samo pritrdim, če imam v mislih ameriško *mainstream* produkcijo, temelječo na filmih, ki izhajajo iz znanih blagovnih znamk, kot je recimo franšiza *Transformerji*. Televizijske serije so, na kratko povedano, pripeljale film, katerega bi odrasel gledalec rad gledal, v dnevno sobo. In tako iz tedna v teden živiš z liki iz teh serij. Serije so se spremenile tudi zato, ker so začeli ustvarjalci (režiserji, scenaristi, igralci) videti v njih možnost za bolj zanimivo in drugačno delo. Kar naenkrat smo lahko v serijah videli v glavnih vlogah igralske zvezde, ki bi jih pred desetimi leti videli na televiziji samo v kakšni pogovorni oddaji. Letos je tako Matthew McConaughey prejel oskarja za glavno moško vlogo v filmu *Klub zdravja Dallas* (Dallas Buyers Club, 2013), istočasno pa se predvaja na televiziji serija *Pravi Detektiv* (True Detective, 2014), v kateri tudi igra eno od glavnih vlog. Precedens, pred leti popolnoma nemogoč!

STARI SVET

In kako gre to v Evropi in pri nas? Nikoli ni bilo tako očitne ločnice med filmom in televizijo kot v Ameriki. Filmi so se in se še delajo na televizijah oz. so televizije tudi vpletene v nastajanje filmov kot koproducenti. V Evropi prednjačita dve državi: Anglija z BBC na čelu in Danska, ki je z načrtnim izobraževanjem prišla na zavirljivo raven



svetovne igrane televizijske produkcije. In če štejemo k Evropi tudi še Izrael, lahko rečemo, da so to tri evropska pristanišča, kjer nastajajo nove kakovostne igrane serije, ki jih odkupujejo tako Američani kot tudi drugi. Normalno je, da se je z vzponom igranih serij začel tudi vzpon licenčnih serij, ki se po odkupljeni predlogi posnamejo v drugih državah. Takšna je recimo *Domovina* (Homeland, 2011), ki je najprej nastala kot izraelska serija in potem še kot (bolj prepoznavna) ameriška. Podobno tudi danska serija *Forbrydelsen* (2007), ki jo bolj poznamo pod ameriškim remake imenom *The Killing* (2011). Tudi BBC ima nekaj takšnih primerov. Najbolj znana je *Pisarna* (The Office, 2001), ki je doživela lokalne adaptacije po različnih državah od Amerike do Rusije. In poznamo jih tudi pri nas – *Na terapiji*, ki je posneta po izraelski predlogi. Že nekaj let sem mnenja, da tudi k nam prihaja čas serij, namenjenih drugačni zabavi, kot so bile dosedanje slovenske humoristične serije. V bistvu smo jih pred več kot 30 leti že ustvarjali. Recimo *Mali oglasi* so nanizanka, ki se jo marsikdo z nasmehom spominja še danes. Enako velja za *Dekameron*, ki uživa kulturni status. In tudi ko govorimo o filmu *Cvetje v jeseni*, v bistvu govorimo o seriji. Večina gledalcev je gledala *Cvetje v jeseni* po televiziji kot večdelno nadaljevanje. In verjetno je to tudi razlog, da se je film tako zasedel v srca slovenskih gledalk in gledalcev. Omenjene nadaljevanke oz. nanizanke oz. serije so bile narejene pred več kot tridesetimi leti in (za vedno) ostale v spominu gledalcev. V zadnjem času bi izpostavil dve, ki sta naredili odmik od ostalih serij v Sloveniji: že omenjeno *Na terapiji* in *Življenje Tomaža Kajzerja*. Obe sta pokazali, da

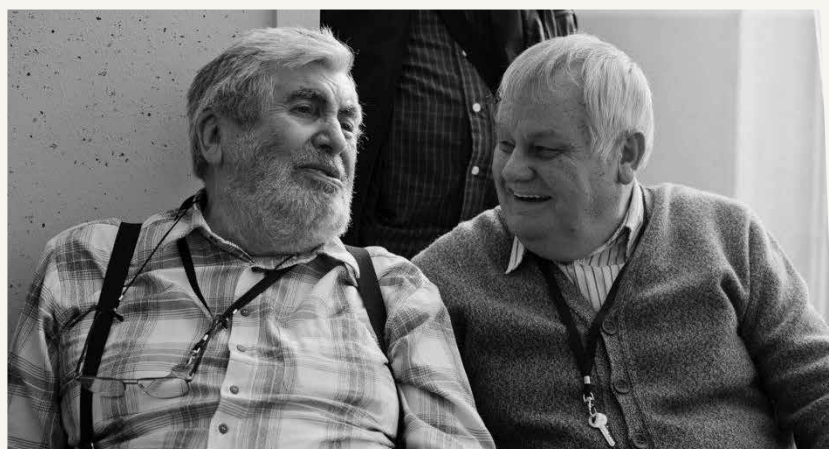
je mogoče delati serije tudi na drugačen način, z drugačnim načinom pripovedovanja.

MAMIN DAN

Po končanem prvem celovečernem filmu *Srečen za umret* (2013) se mi je ponudila priložnost, da lahko prvič snemam tudi igrano televizijsko serijo. Mimogrede: sem ljubitelj dobrih serij. Dramskih in tudi komičnih, vendar ne vseh. Všeč so mi tiste, ki spominjajo na film, tiste, ki se približujejo filmu. In ob prebiranju scenarijev za serijo *Mamin dan* sem začutil, da so to zgodbe in liki, ter seveda humor, ki so meni zelo blizu. Vsekakor me je k seriji pritegnilo tudi dejstvo, da bo snemanje potekalo na realnih lokacijah in na filmski način z ekipo. To je način, ki je sprejet za edino pravega – tako pri ustvarjalcih kot gledalcih. Sam sem mnenja, da se je princip studijskega 3-kamernega sistema s sprotno montažo v igrani (sitcom) formi že izčrpal. Gledalec se ga je zasitil in v današnjem času pričakuje od igranih serij nekaj več. Dolgo me je snemanje igrane serije zelo mikalo, vendar ni bilo prave priložnosti oz. ni bilo pravih scenarijev, ki bi me pritegnili. *Mamin dan* pa je serija, pri kateri sem takoj vedel, da je to to, da bi jo tudi sam gledal. Je dramatična komedija (t. i. dramedy), meni zelo ljub žanr. V zadnjih mesecih me je kar veliko ljudi vprašalo: Zdaj, ko imaš obe izkušnji, kakšna je razlika med snemanjem celovečernega filma in igrane televizijske serije? Hm, vprašanje ni najbolj hvaležno, težko je primerjati hruške in jabolka. Ampak, ker sta televizija in film brat in sestra, se lahko najdejo neke podobnosti in razlike. Sam vidim



foto Mitja Ličen



SREČEN ZA UMRET



MAMIN DAN



foto POPtv



razliko, vendar ne več toliko v produkcijskem smislu, ampak v dramaturškem. Preprosto snemanje ene sezone serije ni isto kot snemanje igranega filma. Nekje se spopadaš s 13 epizodami po pol ure (v primeru serije *Mamin dan*) in pri filmu z dramaturgijo v slabih dveh urah. Preprosto je razlika v načinu pripovedovanja zgodbe. Ne bi pa mogel reči, da je eden od njiju lažji ali težji. Sta drugačna in oba zahtevna – za režijo in produkcijo. Kot režiser sem se skupaj z igralci moral dosti bolj pripraviti, npr. kakšna zgodba je v določeni epizodi in kaj se dogaja z glavnimi liki. Razlog za tako temeljite priprave je »preprost«: včasih se je v istem dnevu snemalo po več scen iz različnih epizod. To zahteva drugačno koncentracijo kot pri filmu. Nekako sem imel v glavi kar 13 krajših filmov,

kjer so bili edini vezni člen glavni liki serije. Zato je po mojem mnenju tako kot pri filmu pomembna priprava na snemanje in vaje z igralci, da potem snemanje teče gladko in vsakdo ve, kaj dela. Obsežnost je torej ena od glavnih razlik. Tako za režiserja kot tudi za producenta. In tudi izziv za igralce, da lahko gradijo drugačne like in pridobivajo nove izkušnje. Ostale stvari pa so zelo podobne. Želel bi si, da se produkcija igranih televizijskih serij pri nas poveča. Imamo tri televizijske postaje, sposobne produkcije serij. Ne samo ene v sezoni. Tako bi se s kvantiteto dvignila tudi kvaliteta in pridobili bi lahko tudi na raznolikosti. Dobre serije bi preživele, imele bi več sezon. Slabe bi umrle. Takšna je pač zakonitost televizije. Z večjim številom serij bi imel slovenski gledalec večjo ponudbo. In slovenski

gledalec je lačen dobrih igranih vsebin. Če temu ne bi bilo tako, potem ne bi gledal toliko tujih serij. Posebej zato, ker se na nek način kino seli v naše dnevne sobe. Ne samo prek televizij, ampak tudi prek videa na zahtevo (t. i. VOD), kjer serije pravzaprav doživljajo največji uspeh. Preprosto zato, ker je možno pogledati sezono v enem zamahu in ni treba več čakati na naslednjo epizodo en teden/dan. Če bi Bob Hope spremljal produkcijo televizijskih serij, bi najbrž preoblikoval svoj citat v smeri: »Television. That's where 10-hour movies live.«²

Matevž Luzar

¹ Televizija. Tja gredo filmi, ko umrejo.

² Televizija. Tam živijo 10-urni filmi.

tv serija: **MAMIN DAN**
 režiser: **Matevž Luzar**
 scenarij: **Nejc Gazvoda**
 producenta: **Aleš Pavlin, Andrej Štritof**
 produkcija: **Perfo za Pro Plus**
 v glavnih vlogah: **Uroš Fürst, Janja Majzelj in Maruša Oblak**
 Nova domača serija je nadgradnja izraelske uspešnice *Mother's Day*. Uspeh formata potrjuje tudi, da bo kmalu svetovni velikan CBS Broadcasting posnel svojo serijo z Debro Messing v glavni vlogi. *Mamin dan* je od 19. 3. na ogled ob torkih zvečer na POP TV in kadarkoli na Voyo.

LETO KINA

Visok jubilej kinematografa na Kolodvorski 13 zaznamujejo številni dogodki in programi, posvečeni sedmi umetnosti.

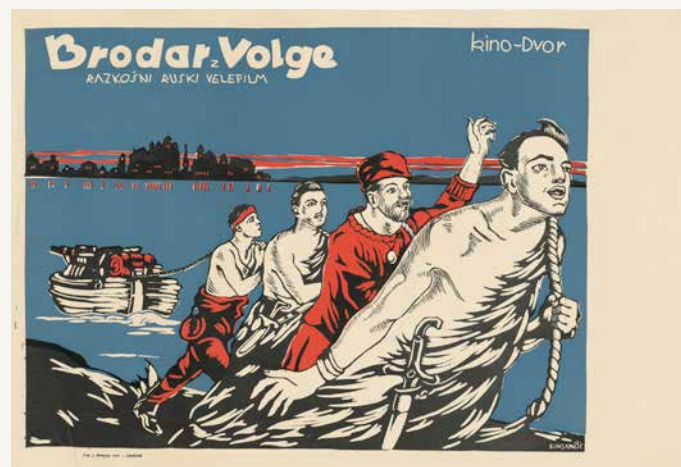
Kinodvor, ki ima od jeseni 2008 status ljubljanskega mestnega kina za vse generacije, je pravzaprav že prerasel vlogo klasičnega kina. Razvil se je v živahni filmsko-kulturni center, ki poleg ogleda filmov ponuja tudi posebne, strokovno in/ali družabno naravnane dogodke, program za otroke in mlade s filmsko vzgojo ter mednarodne filmske festivale. Specializirana filmska knjigarnica, galerija in kavarna so prostori druženja in filmske refleksije, mobilni kino pa pride prav zlasti poleti, za projekte na prostem, kot sta Film pod zvezdami in Kinodvorišče.

Kino na Kolodvorski ulici v Ljubljani ima za sabo enkratno zgodovino: od nemih začetkov Ljubljanskega dvora jeseni 1923, preko programskih, arhitekturnih in družbenih preoblikovanj, erotičnega kina Sloge in ne najbolj obiskanega kina Dvor, do pred desetletjem pod okriljem Slovenske kinoteke zasnovanega prvega celoletnega artkina Kinodvor. V filmski sezoni 2013/2014, torej 90 let kasneje, Kinodvor v sodelovanju s Slovensko kinoteka in številni programski partnerji obeležuje visok jubilej kot celoletni projekt Leto kina. Leto kina je tako v prvem polletju zabeležilo šest razstav,

S projektom Leto kina nosilca projekta Kinodvor in Slovenska kinoteka s številnimi partnerji obeležujeta 90. obletnico otvoritve kina na Kolodvorski ulici, današnjega Kinodvora, in pol stoletja dvorane Kinoteke na Miklošičevi ulici v Ljubljani.



Portal palače Delavske zbornice na Miklošičevi cesti 28 arhitekta Vladimirja Šubica (zgrajena 1928, z atlantoma Lojzeta Dolinarja)



Brodar z Volge (The Volga Boatman), režija: Cecil B. DeMille, 1926, oblikovanje: Peter Kocjančič, 1927, hrani: NUK



Kozel v raj (Det Tossed paradis), režija: Gabriel Axel, 1962, hrani: Slovenska kinoteka



več kot deset filmskih večerov, dve publikaciji in koledar, zasnovanih na pestri zgodovini kina. V sodelovanju s Slovenskim filmskim centrom in MEDIA deskom je potekala mednarodna konferenca o novi vlogi in pomenu kinematografov - *Mesto kina*. Vztrajno teče z Mestno knjižnico Ljubljana zastavljeni projekt bralne kulture *Mesto bere ... Mesto gleda*. Vsekakor ne gre brez omenbe fotografske razstave *Nostalgija*, ki je bila od konca januarja do konca aprila na ogled v Tivoliju in jo sestavlja skoraj sto še nikoli videlih fotografij avtorice Deborah Beer, nastalih na snemanju mojstrovine Andreja Tarkovskega, filma *Nostalgija* (1983). Obdobje erotičnega kina Sloge je priklical projekt *Kinosloga. Retrosex.*, ki je na Valentinovo ponudil predstavitev zbornika *Retrosex: Nekoč v Slogi*, otvoritev razstave erotičnih filmskih plakatov in noč erotičnega filma.

Pomlad je v znamenju *Kino zemljevida* – predstavitev blizu 80 ljubljanskih lokacij, kjer se je javno predvajalo filme. Vse so podrobno zabeležene v publikaciji *Zemljevid ljubljanskih kino prizorišč (1896-2014)*, izbrane pa bodo znova zaživele; tako je recimo velika dvorana Grand hotela Union 20. marca gostila predpremiero otvoritvenega filma letošnjega berlinskega festivala *Grand Budapest Hotel*, režiserja Wesa Andersona. Strokovni program se nadaljuje v začetku maja z mednarodno konferenco o filmski vzgoji, ki jo organizira Kinobalon, Kinodvorov program za otroke in mlade. Leto kina vsekakor tudi v drugem polletju prinaša vrsto zanimivih prireditev, zato ne bo odveč redno preverjanje spletišča www.kinodvor.org/leto-kina, ki jih sproti in obširno beleži.

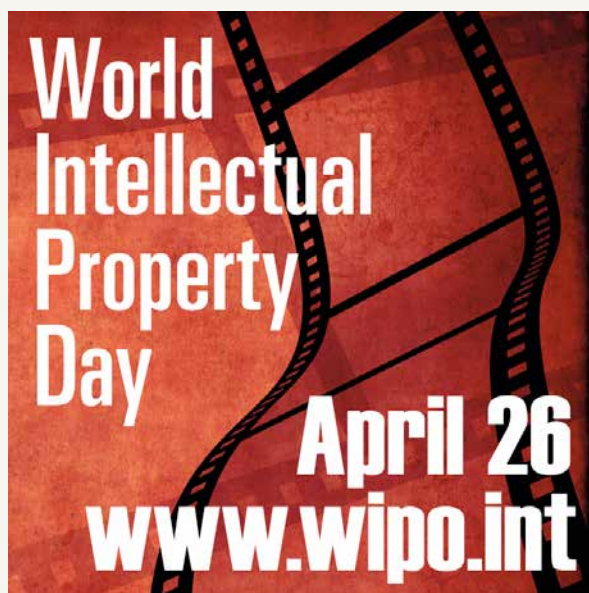
Aliki Kalagasidu KINODVOR



foto Nada Žgank in Domen Pal

Osnova projekta je obsežna raziskava zgodovine kinematografa na Kolodvorski ulici, najprej predstavljena v okviru Liffa, zdaj dostopna na www.kinodvor.org/leto-kina/kronologija





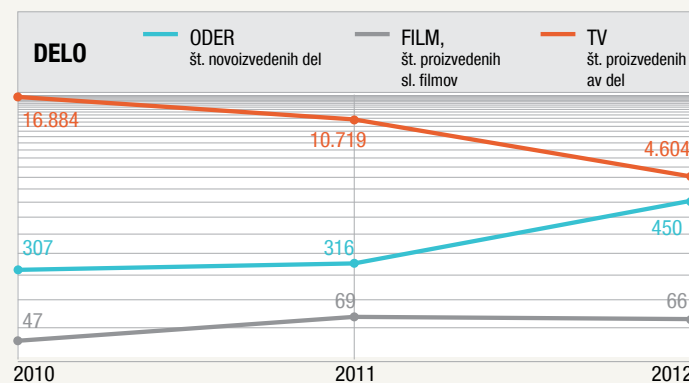
Svetovni dan intelektualne lastnine, t. i. WIP Day, ki ga obeležujemo 26. aprila, je namenjen razmisleku o vlogi intelektualne lastnine ter spodbujanju inovativnosti in ustvarjalnosti. Letos je potekal pod geslom *Film – univerzalna strast*, naslonil pa se je na 100-letnico Chaplinovega Potepuha.

Z njim Charlie Chaplin ni pripomogel le k popularizaciji filma po vsem svetu, ampak tudi k razvoju sodobne filmske industrije. Kot igralec, režiser in producent.

URSIL - Urad RS za intelektualno lastnino je 23. aprila v sodelovanju z MK, SFC in Slovensko kinoteko priredil dva dogodka: dopoldne so srednješolci v družbi s filmskim režiserjem in scenaristom Miho Hočevarjem spoznavali filmsko ustvarjanje in avtorsko pravico, popoldne pa filmski ustvarjalci na brezplačni posvetovalnici pomen varovanja avtorske pravice. Če dodamo še večerno debato o zgodovini slovenskega filma (Kinodvor, noč knjige) in nekaj dni prej, 19. 4., sklenjeno tekmovanje osnovno- in srednješolcev v ustvarjanju kratkih filmov po literarnih predlogah, *Slovenščina ima dolg jezik* – Književnost na filmu 2., smo vsaj v prestolnici pred počitnicami dobili svojo dozo univerzalne strasti.

Inge Pangos

SLAMICA in ZAJEMALKA

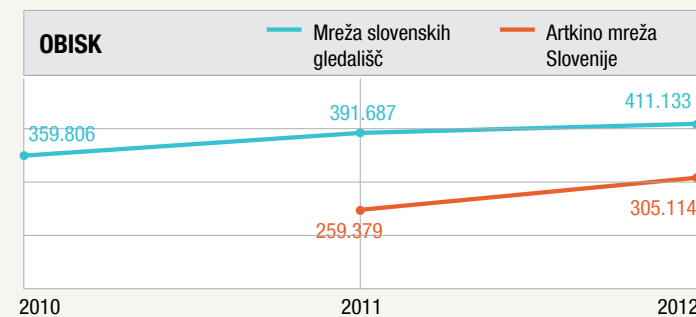


Takrat, ko sta brata Luč strašila gledalce, da so zapustili stole in bežali iz kinodvorane v strahu, da jih bo povozila lokomotiva s platna, takrat po naši slovenski zemlji še ni hodil človek s kamero. Je pa deset let kasneje ugleden mož z našega konca posnel v teh krajih tri kratke neme filme in zato mu pripada prva slava. Njegovi domači posnetki so postali prve slovenske žive slikice.

Še malo kasneje, na enem koncu sveta, politik Lenin film vzljubi in izkoristi, čim dojamemo, da lahko film kot Prometejev žarek silovit zanos revolucije pričara celo v najbolj oddaljene predele največje države sveta. Celuloid je postal **ideološki žarek**.

Približno istočasno, na čisto drugem koncu sveta, Charlie Chaplin dojamemo, verjetno bolje kot kdorkoli, film kot blago, pravzaprav, hudičevo vroče blago. Magično formulo izdela, preizkusi in potrdi v praksi. Leta 1915 neki Ivan Gaddis v Motion Picture Magazine objavi kratek članek z naslovom *Oh, da bi imel plačo Charlieja Chaplina*, v katerem med drugim pravi, da naj bi Mutual Film Corporation ponudil Chaplinu honorar 10.000 usd na teden.

Časovno-inflacijski kalkulator nam javi, da je bilo to takrat po vrednosti enako današnji tedenski plači Wayna



Rooneyja ali Cristiana Ronalda. Film tam čez lužo postane **posel, zaslužek**. Pri nas smo v tem času še vedno pri Grossmanovih nemih živih slikicah. Slovenci začnemo filme zares snemati šele po drugi vojni. Zvočne filme. Igralec pred kamero tudi nekaj pove. Pove po gledališko, ker druge izkušnje nima. Zato večkrat zveni okorno, težko, nemelodično. Romantično rečeno: gledališče v tistih časih vzame slovenskemu filmu zvočno nedolžnost. Gledališka beseda, na trenutke hudo vznesena in spet na druge trenutke hudo narečno korektna, se seli na filmsko platno in osvaja prostor pogleda, ta lahkotni, neobteženi in spontani prostor Grossmanovega tihega filmskega užitka.

Lokalni vladar se z razmahom povojne kinematografije nekoliko ustraši, da bi film utegnil sublimno spodkopati njegovo vladajočo ideologijo, zato ga še posebej skrbno nadzira. Ne samo vsebinsko, tudi finančno. Film je takrat še imel moč ogroziti vladarjev sistem, najbrž precej bolj kot njegov starejši brat teater. Kljub vsemu pa smo takrat še vedno v svetu informacijske dojenosti. Radio in film sta edina množična prenašalca Prometejevega ognja in ljudje ju imajo radi.

Po prihodu televizije količina slikic in zvokov v našem življenju postopoma, a vse hitreje narašča. Televizor, vladarjeva nova igračka, zapolni praznino pod razpelom v kotu dnevnih sob in novi hišni oltar zasveti v vsem svojem žaru. Prometejev ogenj sveti tako prepričljivo, da očarano

SOFINANCIRANJE	2010	2011	2012
UPRIZORITVENE UMETNOSTI novoizv. dela, sofinanc. iz pror. MK			
vsa	236	263	257
slovenskih avtorjev	132	176	232
SLOVENSKI FILMI, proizvedeni s sofinanc. iz pr. SFC			
celovečerni (tudi manjš. koprodukcije)	13	7	10
srednjemetražni	1	0	0
kratki	5	3	2
celovečerni prvenci	2	3	2

ljudstvo televizijo zamenja za resnico, za božjo besedo. Nastopi nova doba. Doba verovanja v resnico, večjo od tiste, ki jo ima vsak od nas med svojimi ušesi, kajti »če je nekaj na televiziji, potem je zagotovo - res«.

Zdaj živimo v času, zasičenem od slikic in zvokov. Štirioglati hišni oltar pod razpelom je dobil kloniranega bratca. Na tablicah, telefonih, avtobusih, v slamah in palačah, celo na mednarodni vesoljski postaji. Raziskave kažejo, da je 90 % vsega spletnega prometa AV material. Svet se je dobesedno preselil v slikice in zvoke. Klasični kinematografski film danes ne ogroža več vladarjev, hišni oltar, s katerega je nekoč sijal Prometejev ogenj, je postal naravno družinsko uspavalno sredstvo, resnica je dokončno postala zabav(n)a. A četudi s polnimi pljuči dihamo **stoletje slikic in zvokov**, naš lokalni vladar še naprej ostaja neizprosen. Vse večji armadi ustvarjalcev slikic in zvokov se danes lahko zazdi, kot da gledališče hrani z veliko zajemalko, AV umetnikom pa vsako leto velikodušno podari novo slamico, da si jo podajajo med sabo, medtem ko se drenjajo in sesajo to, kar ostane na dnu in stenah starega lonca, ki ga je načel zob časa. Je potem res še čudno, zakaj smo se ustvarjalci slikic in zvokov konec prejšnjega leta tako razveselili drobiža, ki je priletel v naše denarnice od kolektivke, ki očitno namerava resno ščititi naše pravice?

Mitja Novljan

Podatki na osnovi publikacije MK RS: Kultura v številkah 2010-12

DELAMO!

Najpomembnejša naloga vsake kolektivne organizacije je prav gotovo delitev nadomestil.

AIPA je lani (3 leta po pridobitvi dovoljenja) izvedla prvo delitev iz naslova kabelske retransmisije.

Dosežek nas uvršča na zemljevid kolektivnih organizacij, ki so s svojim strokovnim aparatom zmožne toku nadomestil slediti od uporabnika do končnega upravičenca, hkrati pa ta isti tok tudi usmerjati.

Od oktobra 2010 vestno opravljamo svojo dejavnost tudi na mednarodnem področju. Po pridobitvi dovoljenja smo stike, vzpostavljene s posameznimi kolektivnimi organizacijami že v času pridobivanja dovoljenja, še poglobili, hkrati pa s številnimi krovnimi organizacijami in združenji navezali nove.

Spomnimo, Zavod AIPA uveljavlja pravice treh različnih kategorij imetnikov pravic na AV delih:

1. za izvajalce,
2. za filmske producente,
3. za soavtorje.

Vsaka od njih ima svoje krovno združenje (ali celo več njih) in svoje kolektivne organizacije, posledično tudi različna merila in pravila za včlanjenost oz. sklenitev dvostranskih pogodb. Prav zato se način delovanja oz. sam pristop k delovanju na področju mednarodne bilaterale razlikuje od združenja do združenja¹.

AIPA že od samega začetka k izzivu urejanja mednarodnih odnosov pristopa z vso resnostjo in zavzetostjo; na svoj obstoj in delovanje je opozorila praktično prav vsa združenja in vse ključne akterje tako v EU kot v svetu; z večino ohranja dobro komunikacijo in stalno korespondenco. (S tem želimo zgolj poudariti, da sta za obstoj dvostranskih sporazumov potrebni dve strani.) Zaradi preglednosti o svojem delu in naporih poročamo, kot jih izvajamo – po kategorijah imetnikov AV pravic.

IZVAJALCI

Za izvajalski del upravičencev je Zavod AIPA (predvsem zaradi ugleda nekaterih svojih predstavnikov) kmalu po podelitvi dovoljenja uspel pridobiti status pridruženega člana SCAPR². Prav tako je postal član združenja AEPO ARTIS³. To pomeni, da je o nas in našem delu redno seznanjenih vseh 25 trenutno delujočih združenj AV izvajalcev⁴, saj se predstavniki srečujemo nekajkrat letno. Z izredno zainteresirano špansko AISGE smo bilateralno

pogodbo že sklenili, ostali so bolj zadržani – zaradi razloga, na katerega nimamo vpliva.

Dejstvo je, da kolegom po svetu, žal, ne moremo povedati drugega, kot da nadomestil v njihovem imenu (še) ne zbiramo. Da pa že 4 leta čakamo na dovoljenje za zbiranje nadomestil za privatno kopiranje in drugo lastno reproduciranje, ki je izvajalcem edini neposredni vir nadomestil. Ker je v Sloveniji zbiranje začasno ustavljeno, logično ni pretiranega povpraševanja po sklepanju sporazumov z nami – pogodba sama po sebi (obe strani) zavezuje (tudi) k dejavnemu izvajanju dogovorjenega, česar pa AIPA (ne po svoji krivdi!) še ne more zagotoviti. Verjamemo, da bodo tuje sestrške organizacije pokazale precej večje zanimanje, ko se bo tudi pri nas ponovno začelo aktivno uveljavljati omenjeno zakonsko določeno nadomestilo.

FILMSKI PRODUCENTI

Upošteva večletne trditve URSIL⁵ (v nadaljevanju: Urad) o statusu AGICOA in zatrjevanje ta istega AGICOA, da:

1. na določenih teritorijih opravlja vlogo kolektivne organizacije,
2. naj bi bil na določenih teritorijih ustanovitelj in ključni motor kolektivnega upravljanja – tudi v delu, ki se nanaša na bilateralne odnose,
3. naj bi za določene teritorije zastopal lokalne kolektivne organizacije,
4. ponekod nastopa kot neke vrste agent, se za producerski del upravičencev že od sklenitve dogovora o medsebojnem umiku zahtev za udeležbo v postopkih podeljevanja dovoljenj pri Uradu s predstavniki AGICOA intenzivno pogovarjamo in dogovarjamo o načinu medsebojnega sodelovanja.

Glede na to, da smo doslej razčiščevali njihovo prijavo⁶, se je šele sedaj izkristaliziralo vprašanje, koliko od navedenih domnevnih funkcij AGICOA tudi dejansko izpolnjuje? Prej, med izvajanjem začasnega dovoljenja v letih 1999–2010, se s tem vprašanjem očitno ni ukvarjal nihče; ne Urad, še manj pa nosilec začasnega dovoljenja. V zvezi z navedenim smo AGICOA pred kratkim ponovno poslali poziv, naj dopolni prijavo in predloži ustrezna dokazila. Navkljub intenzivni korespondenci in srečevanjem z njegovimi predstavniki namreč v zadnjih letih ugotavljamo, da AGICOA (še) ne more zagotoviti predložitve pooblastil in izkazov, da so imetniki, ki naj bi jih zastopal, tudi dejanski imetniki pravic na AV delih.

AIPA			VIDEOSPOT			IPF			SAZAS		
VIDEO			AUDIO								
filmski producent	izvajalec	avtor	proizvajalec fonogramov	izvajalec	avtor						
✓	✓	✓	✓	✓	✓	privatno reproduciranje					
		✓	✓	✓	✓	kabelska retransmisija					
			✓	✓	✓	sekundarna radiodifuzija					

V želji po čimprejšnji ureditvi razmer smo nadzorni organ zaprosili za pojasnilo, na podlagi česa je Združenje SAZAS obravnavalo AGICOA kot zastopnika imetnikov pravic. Prav tako smo Urad prosili za pojasnilo, na podlagi česa so pogodbe za uveljavljanje pravic za kabelsko retransmisijo AV del pri nas, katerih sopodpisnik je bil tudi AGICOA, ocenjevali kot pogodbe, ki predstavljajo zadovoljiv temelj za izvajanje začasnega dovoljenja, katero je bilo podeljeno Združenju SAZAS (zlasti na področju delitve).

Ker smo hoteli urediti zadeve transparentno, še zlasti pa ustrezno podkrepjeno z listinskimi izkazi, smo zaradi omenjenih ugotovitev vodili korespondenco tudi z MPAA⁷. Do sklenitve pogodbe, ki smo jo usklajevali z vodjo pravne službe MPAA, še ni prišlo, saj čakamo na predložitev izjave ameriških cehovskih združenj (zlasti WGA⁸ in DGA⁹) glede prenašanja pravic – v Sloveniji imamo za razliko od Američanov namreč ureditev presumpcije prenosa vseh pravic soavtorjev na filmske producente po letu 1995. Filmski producenti krovnega združenja kolektivnih organizacij še nimajo. Najbolj smiselna in ekonomična se jim kaže ureditev odnosov prav prek AGICOA, saj zatrjuje, da zastopa več kot 75 % repertoarja, ki se retransmitira. (Pogoj je seveda, da uspe premostiti pomanjkljivosti svojega izkazovanja.)

SOAVTORJI

Pri mednarodnem urejanju razmerij za soavtorje je bilo najprej v ospredju vprašanje našega dovoljenja, podeljenega oktobra 2010. Avtorske kolektivne organizacije so zato takrat začasno zamrzile vse aktivnosti v zvezi s sklepanjem bilateralnih pogodb, krovni organizaciji SAA in GESAC pa sta sporočili, da se bomo lahko včlanili šele, ko bomo postali člani CISAC¹⁰.

Le-ta je problematiziral naše članstvo na osnovi svojih internih aktov in pravil, češ da kot t. i. joint society pod eno streho združujemo vse kategorije AV imetnikov pravic (in ne samo avtorjev). S pojasnilom, da je taka ureditev na 2-milijonskem trgu edina racionalna¹¹, je bila

dilema razčiščena. Do ponovnega zapleta je prišlo, ko je za področje prispevkov Urad na isti in nespremenjeni zakonski podlagi izdal 3 različna mnenja:

1. Primarno je trdil, da avtorji prispevkov nimajo nobenih pravic pri kabelski retransmisiji AV del (gl. pozive Urada v postopku pridobivanja dovoljenja Zavoda AIPA, zlasti npr. poziv z dne 9. 4. 2010).

2. Dne 17. 3. 2011 je svoje stališče spremenil in trdil, da skupina avtorjev prispevkov še nima kolektivne organizacije, ki bi upravljala njihove pravice.

3. Dne 7. 12. 2011 je uporabniku pojasnil, da ima dovoljenje za uveljavljanje pravic za kabelsko retransmisijo glasbenih prispevkov Združenje SAZAS.

CISAC je bil seveda o vsem sproti obveščen (ne od nas!). Zaradi navedenega je bil Zavod AIPA tudi na dnevnem redu več srečanj CISAC in »pridobil« (spet ne po lastni krivdi, pač pa s ključnim »prispevkom« Združenja SAZAS) status organizacije, s katero je pri včlanjevanju in sklepanju bilateralnih odnosov »bolje še malo počakati«, dokler se stanje ne razjasni. Ista tema naj bi bila večkrat na dnevnem redu tudi na srečanjih ICMP¹² – svetovnega združenja založnikov, ki pa so na svoji zadnji skupščini opozorili CISAC, da mora sprejeti Zavod AIPA med svoje člane, četudi si Združenje SAZAS želi ostati edina kolektivna organizacija v skupščini CISAC, ki v Sloveniji pokriva področje AV del (ob tem, da ima dovoljenje zgolj za delček AV prispevkov oz. 1/13 vseh kategorij, op. avt.). Nosilec nekdanjega začasnega dovoljenja za kabelsko retransmisijo AV del je opisano stanje torej spretno izkoriščal, saj je član CISAC že od srede 90-ih let prejšnjega stoletja. Zavod AIPA je lani jeseni Urad opozoril, da Združenje SAZAS (v nasprotju tako z zakonodajo kot tudi z vsemi poslovnimi standardi in etičnimi normami, ki veljajo zahodno od nas) s številnimi kolektivnimi organizacijami (tudi s takimi, s katerimi smo se dogovarjali mi) sklepa bilateralne pogodbe.

Dejansko dogajanje in vzroki za takšno ravnanje sestrskih avtorskih kolektivnih organizacij so se razjasnili, ko smo od Urada (še na podlagi našega zahtevka) prejeli dokazila, ki jih je Združenje SAZAS že pred meseci priložilo k svoji vlogi za podelitev dovoljenja za upravljanje pravic na AV delih, Urad pa mesece sploh ni ustrezno ukrepal!

Prav gotovo ureditev deloma hendikepira dejstvo, da ne pokrivamo celotnega spektra avtorjev, sodelujočih pri stvaritvi AV dela. Naše dovoljenje je ožje od predhodnega

začasnega. Naših pojasnil, da živimo v državi, kjer se na podelitev dovoljenja za avtorje prispevkov čaka več let, enostavno ne razumejo.

Pri sklepanju individualnih bilateralnih pogodb na tem področju je prav tako treba poudariti, da je Urad zoper Združenje SAZAS glede predstavljanja, da uveljavlja pravice tudi za AV avtorje, reagiral šele pred kratkim, kljub našim promptnim pozivom k reakciji. In do reakcije, sicer zakasnele, je prišlo spet na naš poziv – potem, ko smo zasledili, da naj bi nekdo vložil zahtevek z enako vsebino, kot je bil naš. Ureditev razmer bi zagotovo potekalo hitreje, če bi se anomalije sankcioniralo že v okviru redne nadzorne funkcije in poslanstva Urada. (Že v začetku julija 2013 je bil seznanjen s kar 12 pogodbami, sklenjenimi po prenehanju začasnega dovoljenja Združenju SAZAS, a je to »ugotovil« šele kasneje, na našo intervencijo.)

Kljub vsem težavam uspevamo z rednimi kontakti in vztrajnostjo sanirati stanje tudi na mednarodnem področju avtorjev. Tako smo pred kratkim postali člani evropskega združenja režiserjev FERA¹³, oddana je vloga za članstvo v CISAC, po nedavni zavrnitvi revizije Združenja SAZAS pa že tečejo nova pogajanja in dogovori za sklenitev bilateralnih pogodb.

...

Na tem področju mednarodnih odnosov smo pač žrtev okoliščin, na katere večidel nismo mogli in še vedno ne moremo vplivati¹⁴. Zdaj, ko je dovoljenje nesporno pravnomočno, pričakujemo precej hitrejšo razreševanje in delovanje.

Še vedno pa ostaja problematično nepodeljeno dovoljenje za avtorje prispevkov. Ker je popolnoma v njegovi domeni, smo na Urad nedavno ponovno naslovili prošnjo za čim prejšnjo ureditev tega področja.

Naslednji, po vseh teh letih še vedno odprt izziv je problematika delitve uveljavljanja pravic za glasbo v AV delih na dve različni kolektivni organizaciji. Tudi tu se dejavno vključujemo v reševanje vseh že navedenih problemov – Uradu in Združenju SAZAS smo doslej posredovali več možnih konstruktivnih rešitev. Mednarodno urejanje razmerij za izvajalce bo steklo takoj po podelitvi dovoljenja za uveljavljanje nadomestila za privatno kopiranje in drugo lastno reproduciranje. Podpis bilateralne pogodbe je namreč le končni rezultat številnih (ne)formalnih predhodnih aktivnosti.

Gregor Štibernik AIPA

- 1 Principi delovanja izvajalskih združenj (SCAPR, AEPO ARTIS) so različni od producerskih (AGICOA), oboji pa zoper popolnoma drugačni od načinov poslovanja avtorskih združenj (CISAC, SAA, GESAC)
- 2 SCAPR, Council for the Collective Management of Performers' Rights, krovno svetovno združenje izvajalskih kolektivnih organizacij, www.scapr.org
- 3 AEPO ARTIS, Association of European Performers' Organisations, krovno evropsko združenje izvajalskih kolektivnih organizacij, www.aepo-artis.org
- 4 ACTRA PRS, ADAMI, AFM & SAG-AFTRA FUND, AGATA, AIE, AISGE, ANDI, BECS, CHILEACTORES, EJI, FILMEX, GDA, GVL, INTERGRAM, LAIPA, LSG, MUYORBIR, NORMA, Nuovo IMAIE, OBERIH, PLAYRIGHT, SLOVGRAM, SPEDIDAM, STOART in SWISSPERFORM
- 5 URSIL, Urad Republike Slovenije za intelektualno lastnino, www.uil-sipo.si
- 6 Zaradi razreševanja te prijave je z vedenjem in s soglasjem CISAC od predvidenega terminskega plana odstopala tudi prva delitev honorarjev za kabelsko retransmisijo
- 7 MPAA, Motion Picture Association of America, interesno združenje največjih ameriških filmskih producentov, katerega predsednik Chris Marchic je bil še leta 2012 obenem tudi predsednik upravnega odbora AGICOA in danes prav gotovo še vedno eden njegovih najvplivnejših članov, www.mpa.org
- 8 WGA, Writers Guild of America, www.wga.org
- 9 DGA, Directors Guild of America, www.dga.org
- 10 CISAC, International Confederation of Authors and Composers Societies, www.cisac.org
- 11 Alternativa bi bile 3 popolnoma ločene kolektivne organizacije s povsem svojimi službami in administrativnim aparatom ter seveda s tem povezanimi mnogo višjimi stroški
- 12 ICMPI, International Confederation of Music Publishers, www.icmp-ciem.org
- 13 FERA, Federation of European Film Directors, www.filmdirectors.eu
- 14 Mišljeni so predvsem postopki dodeljevanja dovoljenj, zlasti vprašanje dovoljenj AIPA I. in II.

Načrtovane mednarodne dejavnosti v letu 2014:

IZVAJALCI – Takoj, ko bo podeljeno dovoljenje za privatno kopiranje in drugo lastno reproduciranje, bomo pospešili procese sklepanja bilateralnih pogodb. **FILMSKI PRODUCENTI** – Ko bo MPAA in/ali AGICOA predložil potrebne listine, bomo izvedli izplačilo za producente. Finalizirali bomo tudi pogovore o možnosti sodelovanja na drugih teritorijih.

AVTORJI - Skladno s priporočili predstavnika CISAC se bodo nadaljevali postopki za našo včlanitev v CISAC.

Po sprejetju v CISAC bomo obnovili zahtevo za članstvo v SAA in GESAC.

Pričakujemo odgovore na ponudbe za sklenitev bilateralnih pogodb, ki smo jih poslali vsem tistim kolektivnim organizacijam, s katerimi je za področje AV del sklenilo sporne bilateralne pogodbe Združenje SAZAS.

REPARTICIJA V LETU 2013

KABELSKA RETRANSMISIJA	11. 10. 2010–31.12. 2011	2012	2013
Zbrana sredstva	2.349.451,95 eur	2.872.734,64 eur	3.120.792,65 eur
Stroški / odhodki upravljanja	835.183,00 eur	641.666,43 eur	688.874,75 eur
Sredstva, na razpolago za delitev honorarjev	1.514.268,95 eur	2.231.068,21 eur	2.431.917,90 eur

OBRAČUN HONORARJEV za kabelsko retransmisijo AV del

za obdobje: **11. 10. 2010–31. 12. 2011**
delilna masa: **1.514.268,95 eur**

Po večmesečnem intenzivnem urejanju in usklajevanju podatkov registra AV del z registrom imetnikov pravic in upravičencev smo pripravili prvi obračun za kabelsko retransmisijo AV del. Honorarji so bili razdeljeni v skladu s Pravilnikom o delitvi nadomestil in avtorskih honorarjev. Obvestila o obračunanih honorarjih so bila oddana na pošto 25. 11. 2013.

PORAČUN NADOMESTIL za privatno in drugo lastno reproduciranje (privatno reprodukcijo) za tisti del, ki v skladu z Zakonom o avtorski in sorodnih pravicah pripada filmskim producentom (30 % zbranih nadomestil) za obdobje: **1. 11. 1997–30. 6. 2006**

delilna masa: **46.363,47 eur**
Nadomestila so bila razdeljena v skladu s Pravilnikom o delitvi nadomestil, zbranih za privatno in drugo lastno reproduciranje pred podelitvijo dovoljenja Zavodu AIPA. Obvestila o obračunanih nadomestilih so bila oddana na pošto 25. 11. 2013.

PRVI DEL OBRAČUNA NADOMESTIL za privatno in drugo lastno reproduciranje (privatno reprodukcijo)

za obdobje: **2008 in 2009** (nadomestila, zbrana pred podelitvijo dovoljenja Zavodu AIPA)
delilna masa

za leto 2008: **128.348,36 eur** (40 % vseh zbranih sredstev v letu 2008)

za leto 2009: **111.936,42 eur** (40 % vseh zbranih sredstev v letu 2009)

Sredstva za delitev so se v skladu z Zakonom o avtorski in sorodnih pravicah ter Pravilnikom o delitvi nadomestil, zbranih za privatno in drugo lastno reproduciranje pred podelitvijo dovoljenja Zavodu AIPA delila na tri dele, in sicer

za leto 2008:
soavtorjem v višini **46.205,41 eur** (40 %) – v znesku so že upoštevane rezervacije za avtorje prispevkov v višini 10 % (5.133,93 eur),
izvajalcem v višini **38.504,51 eur** (30 %) in
filmskim producentom v višini **38.504,51 eur** (30 %)
za leto 2009:
soavtorjem v višini **40.297,11 eur** (40 %) – v znesku so že upoštevane rezervacije za avtorje prispevkov v višini 10 % (4.477,46 eur)
izvajalcem v višini **33.580,92 eur** (30 %) in
filmskim producentom v višini **33.580,92 eur** (30 %).
Obvestila o obračunanih nadomestilih so bila oddana na pošto 16. 12. 2013.

Andreja Kralj AIPA

SKLADI ZA SPODBUJANJE SLOVENSKE AV USTVARJALNOSTI

Sredstva za posamezne sklade so se oblikovala in razdelila na osnovi sklepov skupščin 24. 9. 2013. Sklepi skupščin so objavljeni na

www.aipa.si, zavihek Zavod AIPA. Obvestila o obračunanih subvencijah so bila oddana na pošto 25. 11. 2013.



Poudarki poslovnega leta 2013:

- * **3.120.792 eur prihodkov**, kar je za 620.774 eur oz. 24,83 % več od načrtovanega.
- * **22,07 % stroškov** glede na celotne prihodke, kar je 10 % manj od načrtovanih. Trend zniževanja stroškov tako nadaljujemo tudi v tretjem letu delovanja.
- * **2.431.917 eur znaša delilna masa** za imetnike pravic v letu 2013. Delitev bo opravljena predvidoma novembra 2014.
- * Na dan 31. 12. 2013 ima Zavod AIPA **593 članov**, in sicer skupščina soavtorjev: 209 (+27) skupščina izvajalcev: 242 (+112) skupščina filmskih producentov: 142 članov (+13)
- * **Prva delitev nadomestil iz kableske retransmisije**
Oktobra 2010 smo dobili dovoljenje Urada za intelektualno lastnino (URSIL) in s tem »kolektivko«, ki živi in diha z AV ustvarjalci. V 3 letih smo uredili izjemno bogat register AV del in imetnikov pravic ter katalog predvajanih AV del do te mere, da je bilo moč izvesti prvo delitev.

SPREMEMBE ZAKONA O AVTORSKI IN SORODNIH PRAVICAH – DRUGIČ

Avtorski zakon se je v zgodovini povprečno sprejemal oz. v celoti noveliral na približno vsakih 10 let¹. Nazadnje je bil popolnoma prenovljen in v posledici sprejet Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) leta 1995.

ZASP je v tistem času veljal za enega modernejših zakonov. Od takrat ni več prišlo do celovite prenovne zakona; vse novele so predstavljale le partikularne posege v določene segmente – največ jih je bilo prav v poglavje o kolektivnem uveljavljanju pravic.

Tehnologija pa je šla svojo pot naprej in zakon je šepal za njo. Zaradi tega in zaradi nekaterih praktičnih izkušenj ter problematike, ki se je razvila tudi na področju kolektivnega upravljanja pravic, zaradi nove evropske zakonodaje, novih mednarodnih aktov in trendov pri varovanju avtorskopравnih dobrin je že dalj časa prisotna potrebna po celoviti prenovi avtorske zakonodaje.

Tako ZASP že nekaj let buri zainteresirane javnosti: strokovno – medjno štejem tako pravno izobražene osebe, ki delujejo na področju intelektualne lastnine na katerikoli način, kot tudi strokovnjake iz ustvarjalne sfere – in laično, s katero zajemam vse, ki morajo ZASP v praksi tako ali drugače uporabljati ali so z njim prisiljeno povezani, ker so pač ustvarjalci, poustvarjalci, »investitorji«, delojemalci in delodajalci, naročniki in izvajalci naročil itd., skratka ljudje, ki od ustvarjanja tako ali drugače živijo, ter seveda njihovi potomci ali druge vrste pravni nasledniki oz. imetniki pravic na podlagi pogodbenega prenosa itd. Po nekajletnih prizadevanjih za novele takšne in drugačne vrste, ki so bile posledica poskusov vlade ali pa zakonodajalca samega, je najintenzivnejše sodelovanje vseh zainteresiranih javnosti potekalo ravno v preteklem letu. Na koncu žal ni obrodilo sadu, ker vladni predlog ZASP ni šel skozi zakonodajno proceduro, saj ga je po desni strani prehitel predlog poslance Tonina, ki je meril zgolj na ureditev področja v smislu obvez Republike Slovenije kot članice EU². Je pa treba pozdraviti

sodelovanje in prizadevanja pristojnega ministrstva, da bi prišlo do nekega načelnega soglasja vseh zainteresiranih skupin o nekaterih predlaganih rešitvah, kot prvi tak primer intenzivnega sodelovanja izvršilne veje oblasti z zainteresiranimi javnostmi.

Ker torej zadnja novela³ ni prinesla nobenih drugih rešitev, saj je povzela le zahteve navedene direktive o podaljšanem trajanju varstva nekaterih pravic, je pričakovati, da se bo kmalu začel nov zakonodajni postopek z novim predlogom sprememb ZASP ali pa celo z novim predlogom povsem novega avtorskega zakona.

IZHODIŠČA ZA MOREBITNE SPREMEMBE

V duhu prihajajočih sprememb oz. nujnih rešitev in nekaterih želja po spremembah ZASP, ki so se porodile iz prakse, je Zavod AIPA oblikoval nekaj izhodišč za morebitne spremembe avtorske zakonodaje – tako na področju kolektivnega upravljanja kot na »klasičnem« avtorskem področju, vendar bo ta članek omejen predvsem na področje pravic oz. njihovih imetnikov in ne toliko na področje njihovega kolektivnega uveljavljanja:

• Ureditev knjižničnega nadomestila (36. čl. ZASP) v skladu z Direktivo Sveta 92/100/EGS⁴

Po trenutno veljavnem besedilu se pravica javnega posojanja veže na Zakon o knjižničarstvu, ki pa popolnoma izpusti cel nabor soavtorjev od upravičenja po knjižničnem nadomestilu. Že odločitev zakonodajalca, da pravico posojanja uvede kot t. i. drugo pravico avtorja in ne njegovo absolutno upravičenje, je deficit avtorja; nato pa nacionalna zakonodaja izvzame iz spektra upravičencev še cel segment soavtorjev, ki jim ZASP sicer priznava enakovrstno soudeležbo – Pravilnik o izvajanju knjižničnega nadomestila⁵ namreč v svojem 5. členu določa upravičence za neknjižno gradivo (to so avdiokasete, cd in dvd plošče, videokasete): avtor glasbe, avtor besedila, režiser filma, avtor scenarija, direktor fotografije. Prvi dve kategoriji upravičencev sta vezani na fonograme, druge tri pa na videograme z AV deli – pri slednjih so torej izpuščeni tako avtor priredbe kot avtor dialogov ter skladatelj filmske glasbe in na koncu morda v praksi najbolj aktualen pri knjižnični izposoji: glavni animator.

• Nova opredelitev soavtorjev AV del – pridružitve nove kategorije: montažer

Sedanja kategorizacija ni primerna glede na siceršnjo kategorizacijo ustvarjalcev AV del – ta je tako mednarodno (napovedne špice, mednarodne nagrade oz. kategorije nagrad za montažo) kot institucionalno (področja oz. katedre za montažo v visokošolskih izobraževalnih ustanovah) drugače zajeta. Namreč, AV delo lahko nastane tudi brez prispevka marsikaterega od trenutnih soavtorjev AV del, vedno pa ima vsaj dva ustvarjalca: režiserja in montažerja. Ta kategorija del brez montažerjevega posega ostaja zgolj posnetek in ne avtorsko delo. Zato bi bilo nujno k soavtorjem AV del umestiti tudi montažerje, ki so trenutno kategorizirani kot avtorji prispevkov.

	SOAVTORJI	AVTORJI PRISPEVKOV	IZVAJALCI
AVTOR PRIREDBE	✓		
PISEC SCENARIJA	✓		
AVTOR DIALOGOV	✓		
DIREKTOR FOTOGRAFIJE	✓		
GLAVNI REŽISER	✓		
SKLADATELJ	✓	✓	
ANIMATOR	✓	✓	
SCENOGRAF		✓	
KOSTUMOGRAF		✓	
MASKER		✓	
MONTAŽER	? ← ← ←	✓	
OBLIKOVALEC TONA		? ← ← ←	✓

• **Nova opredelitev avtorjev prispevkov k AV delom – pridružitev nove kategorije: oblikovalec tona**

Oblikovalci tona so trenutno kategorizirani kot izvajalci, kar pa glede na trende in prakso ustvarjanja AV del ni več niti ustrezno niti primerno. AV delo je tako video zapis kot tonski zapis – ni le slika, temveč tudi zvok – in tudi od zvoka je odvisen celoten izdelek, zato bi bilo nujno treba umestiti kategorijo »oblikovalec tona« med avtorje prispevkov in pri tem uporabiti primernejši naziv »oblikovalec zvoka«. Zvok je tako pomemben, da lahko celo opredeli samo AV delo (npr. pri filmih brez govornih besed). Pri tem je treba ločiti tudi glasbo, saj zvok ni le glasba, ton, ampak tudi drugi zvočni elementi, ki ustvarjajo zvočno kuliso filma.

Seveda so pri nastanku AV dela prisotni še drugi izvajalci, povezani z zvokovnim segmentom AV dela, a njihova udeležba tudi po mnenju stroke nima take teže, da bi jim moralo biti priznано avtorstvo prispevka. Bi bilo pa morda te kategorije, kot so npr. snemalec zvoka in producent zvoka, smiselno na novo umestiti med imetnike sorodnih pravic – natančneje med izvajalce.

• **Izboljšanje domneve o prenosu pravic na filmskega producenta**

V smeri varovanja (so)avtorjev kot šibkejših členov se zasleduje pravičnost, tako da izvorni imetniki ohranijo pravice, katere za filmskega producenta ne predstavljajo oblik uporabe, ki jih primarno zasledujejo z izdelavo AV dela – tu gre predvsem za t. i. izvedene ali sekundarne oblike uporabe in take pravice (pravica sekundarnega radiodifuznega oddajanja, kabelska retransmisija, s previdnostjo tudi dajanje na voljo javnosti). Tako se

ohranijo pri »izvornih«⁶ (so)avtorjih tiste pravice, ki jih sicer v praksi filmski producent redko ali nikoli ne uveljavlja. Obenem je seveda treba s smiselnimi omejitvami domneve ali popolnega prenosa še naprej omogočiti tudi filmskemu producentu, da izkorišča produkt svojega finančnega vložka v obsegu, ki je pravičen in (še ekonomsko) smiseln tudi zanj. Trenutno veljavna domneva o (po)polnem prenosu pravic soavtorjev AV dela in avtorjev prispevkov k AV delu na filmskega producenta⁷, ki je določena v 107. členu, pušča ustvarjalce v šibkejšem položaju. Seveda se lahko soavtor pogaja s filmskim producentom in v pogodbi uredi prenos drugače, a v praksi je soavtor šibkejši člen, zato te pogajalske moči dejansko nima. Posledično vsa svoja materialna upravičenja prenese na producenta.

Čeprav je precejšen prenos pravic na filmskega producenta posledica velikega rizika, ki ga le-ta nosi, trenutno veljavni obseg prenosa pravic ni najbolj primeren. Tudi ne sledi pravilom pravičnosti oz. primernosti nadomestil za avtorje oz. izvorne imetnike pravic, ki je nekako vodilno pravilo tega zakona.

Zgodovinsko gledano take domneve ZAP iz leta 1978 ni poznal; edino podobnost z obstoječo domnevo pozna, bi lahko rekli, v obliki pravice delodajalca do omejene uporabe (zanjo delodajalec ni potreboval posebnega dovoljenja delavca avtorja) za dela, nastala v delovnem razmerju (za obdobje 5 let, vendar le za izvrševanje svoje dejavnosti, ne pa izven tega), a še za ta je zakon določal, da je delavec kot avtor upravičen do posebnega plačila. Tako za obdobje po letu 1995 veljavno določilo 107. člena omogoča, da soavtor praktično nima več nobenih večjih upravičenj v zvezi s svojim soustvarjanjem nekega filma – če si seveda v pogodbi ne dogovori boljše pogoje in zadrži nekatere pravice, kar pa je v praksi malo verjetno.

Kot napisano: tak prenos pravic na producenta je do neke mere seveda upravičen, saj mora producent nositi vse finančne in drugačne rizike projekta, po drugi strani pa ima upravičenost te domneve tudi mejo – to pozna ZASP že sedaj, ko iz domneve prenosa izključuje neke pravice (npr. pravico dajanja v najem, ki se ji avtor ne more odpovedati in zato tudi ni v obsegu prenosa po 107. členu). Ni razloga, da se podoben pridržek ne bi določil za druge izvedene oblike uporabe, še posebej za dajanje na voljo javnosti, ki je tehnološko gledano dejansko nadomestila uporabo oz. pravico dajanja v najem (videotek danes praktično ni več).

Prav tako ZASP že sedaj pozna pravičnejšo in primernejšo ureditev pri fonogramih in njihovi javni priobčitvi, zato bi bilo tudi na tem mestu potrebno urediti položaj (so)avtorjev (in kasneje izvajalcev) v AV delih podobno oz. enako. Nadaljnji vidik problema je tudi, da se dejansko ne izvajajo drugi členi ZASP, ki naj bi bili varovalke za soavtorje kot šibkejše člene in so bili zapisani ravno zaradi domneve celovitega prenosa pravic na producente – na primer:

avtorski honorar, ki pripada avtorjem ločeno za vsako preneseno pravico, se ne določa; producenti letno ne poročajo soavtorjem o ustvarjenem dohodku; vse to zahteva 108. čl. ZASP; producenti ne uporabljajo dela v vsej njegovi razsežnosti, zato so določene pravice neizkoriščene, avtor pa bi jih moral s tožbo zahtevati nazaj (83. čl. ZASP) itd. Dodatno breme predstavlja tudi stanje masovne uporabe varovanih del prek spleta, saj AV vsebine predstavljajo pretežen segment vsebinske ponudbe, pri čemer ta AV vsebina ni nujno iz nelegalnega vira, ampak jo dajo na splet pogosto kar filmski producenti (ali avtorji) sami. Avtorji pa za to uporabo ne dobijo nadomestila – tudi če ga filmski producenti celo dobijo, ga ne izplačajo avtorju, ker ne izvršujejo zakonskih dolžnosti o poročanju z ločenimi postavkami honorarjev po posameznih upravičenjih. Tako dejansko avtorji v večini primerov ne prejmejo nobenega honorarja oz. nadomestila za spletno uporabo svojega dela. Seveda so posredno avtorji sami dali soglasja za to uporabo, saj so prenesli pravice drugim – kot že napisano, pa so pogosto v tak prenos »prisiljeni« kot šibkejša stranka v avtorskem pogodbenem pravu, še posebej ob tako obsežni zakonski domnevi.

Razširitev varstva z umestitvijo novih pravic za izvajalce (v duhu Pekinške pogodbe), filmske producente oz. RTV organizacije:

- **izenačitev pravic igralcev z glasbenimi izvajalci**, pri čemer gre za isto kategorijo imetnikov pravic ter različno obravnavo v posamezni podkategoriji, kar ni primerno (tudi igralcem mora pripasti vsaj pravica kabelske retransmisije ter sekundarnega radiodifuznega oddajanja), in v obstoječem okviru tudi ustrezno obvezno kolektivno upravljanje pravic za to podkategorijo izvajalcev;
- **izenačitev pravic filmskih producentov s proizvajalci fonogramov** v delu, ki se dotika nadomestila pri javni priobčitvi, ki trenutno pripada le proizvajalcem fonogramov, a ni razloga, da ne bi bilo za pravico kabelske retransmisije ter sekundarnega radiodifuznega oddajanja za filmske producente urejeno podobno in v obstoječem okviru tudi ustrezno obvezno kolektivno upravljanje le-teh za to kategorijo imetnikov sorodnih pravic;
- **izenačitev pravic soavtorjev AV del z glasbenimi avtorji**, kar se pravic tiče (vprašanje presumpcije prenosa pri AV delu, ki je pri glasbi ni; vprašanje t. i. krčmarskih pravic).

Seveda bi moralo biti kolektivno uveljavljanje jasno določeno le kot poplačilno upravičenje za izvajalce igralce in filmske producente za sorodne pravice v primeru kabelske retransmisije in sekundarnega radiodifuznega oddajanja, za ostale pravice pa bi veljalo izključno upravičenje – še posebej za izključne pravice po prenosu od soavtorjev AV del z izjemo ene, za katero se mi zdi, da bi jo bilo dobro urediti kot poplačilno pravico tudi za soavtorje



AV del: za sekundarno radiodifuzno oddajanje (t. i. krčmarsko pravico).

Na koncu naj omenim, da bi bilo dobro razmisliti tudi o možnosti izločitve celotnega poglavja o kolektivnem upravljanju iz avtorskega zakona ter o oblikovanju novega zakona, ki bi urejal samo področje kolektivnega upravljanja in ki bi poleg tega lahko vseboval tudi statusno opredelitev kolektivnih organizacij kot posebne vrste statusne oblike pravne osebe. Prav tako bi se lahko nadzorni organ (Urad RS za intelektualno lastnino) – glede na podobne rešitve drugih področij – preoblikoval v agencijo, kar bi tudi morda izboljšalo stanje na tem področju.

Špela Grčar
ODVETNICA v Odvetniški družbi Grčar

¹ Zakon o zaščiti avtorske pravice iz leta 1946; Zakon o avtorski pravici (ZAP) iz leta 1957 in leta 1968, ZAP iz leta 1978 je imel novelo v letu 1986 ter še eno leta 1990; nato je sledil nov zakon (ZASP) v letu 1995, ki je bil partikularno spremenjen v letih 2001, 2004, 2006, 2008 ter 2013

² Rok 1. november 2013 je bil določen za države članice za prenos določb Direktive 2011/77/EU Evropskega parlamenta in Sveta z dne 27. septembra 2011 o spremembi Direktive 2006/116/ES o trajanju varstva avtorske pravice in določenih sorodnih pravic (UL L 265, 11. 10. 2011, str. 1–5)

³ Zakon o spremembah in dopolnitvah Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP-F); Uradni list RS, št. 110-4030/2013 z dne 27. 12. 2013; veljavnost: od 28. 12. 2013

⁴ DIREKTIVA SVETA 92/100/EGS z dne 19. novembra 1992 o pravici dajanja v najem in pravici posojanja ter o določenih pravicah, sorodnih avtorski, na področju intelektualne lastnine (Uradni list EU L 346, 27. 11. 1992, str. 61–66); člen 5, 2. odstavek: »Kadar države članice ne uporabijo izključne pravice posojanja iz člena 1 v zvezi s fonogrami, filmi in računalniškimi programi, uvedejo nadomestilo vsaj za avtorje.« Pri tem pa člen 2 v 2. odstavku določa, da lahko države članice uvedejo poleg glavnega režiserja, ki velja za avtorja avdiovizualnega dela, tudi druge soavtorje

⁵ Uradni list RS, št. 42/2004, 14/2009

⁶ Termin »izvorni« se mi zdi primeren za ponazoritev, da gre za primarnega (so)avtorja AV dela, (so)avtorja, pri katerem je nastal izvor avtorskih pravic in od katerega so prešle pravice naprej na filmskega producenta. V stari avtorskopравни literaturi se je pojavjal tudi pojem »izvirni« avtor, kar pa se mi ne zdi najboljša opredelitev, saj je izvirnost oz. individualnost sicer le eden od pogojev za priznanje avtorskega dela; beseda »izvors« je tako pojmovno širša in izraža ne le »pogoj za nastanek nečesa«, ampak tudi »značilnost glede na nastanek« ter »značilnost glede na prvotno pripadnost« (vir: SSKJ; SAZU in ZRC SAZU, DZS, leta 2008; str. 751, 753)

⁷ Podobna domneva v zvezi s pogodbo o filmski produkciji velja tudi za izvajalce (124. ZASP)

⁸ Samo za ponazoritev podajam primer ogleda AV dela prek spletnega arhiva javne RTV organizacije, za katero soavtorji niso prejeli nobenega nadomestila, v konkretnem primeru pa je imelo AV delo več kot 12.000 ogledov – če bi bilo isto delo dano v najem v klasični videoteki, bi soavtor s zakonsko pridržano pravico do pravičnega nadomestila (3. tč. 4 odst. 107. čl. ZASP) prejel vsaj neko primerno odmeno za tako množično uporabo

⁹ Gre za t. i. krčmarsko pravico, saj gre za primere uporabe varovanih del, ki se izvedejo v poslovnih prostorih, kot so npr. gostinski lokali, čakalnice itd., ki prek ustrezne naprave (npr. televizorja) razširjajo varovana dela naprej novi javnosti, ki je drugačna od primarne (javnost pred individualnimi zasebnimi sprejemniki), pri tem pa gre za sekundarno »razširjanje« RTV programov

ZGODBA O DVEH FILMSKIH (AV) CENTRIH



SLOVENSKI
FILMSKI
CENTER
JAVNA
AGENCIJA
SLOVENIAN
FILM
CENTRE



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

Državi s 70-letno skupno zgodovino. Samo ena letos praznuje 20-letnico vstopa v EU. In samo ena ima osrednjo nacionalno filmsko institucijo po vzoru tovrstnih ustanov v Evropi.

ZAKON

Leta 2007 je hrvaški parlament sprejel Zakon o avdiovizualnih dejavnostih, ki je financiranje hrvaškega filma prenesel z ministrstva za kulturo na HAC (kasneje je ta postal HAVC – Hrvatski audiovizualni centar). Decentralizacija odločanja o financiranju filma se je zgodila po vzoru na podobne institucije v Evropi, nenazadnje tudi v Sloveniji, kjer smo Filmski sklad R Slovenije pridobili že 13 let prej, leta 1994, ko je bil v slovenskem parlamentu ravno tako sprejet Zakon o Filmskem skladu R Slovenije. Hrvaški kolegi so si naš zakon, takrat že **drugi zakon** po vrsti (Zakon o Filmskem skladu R Slovenije – javnem skladu iz leta 2000), tudi natančno prebrali in nekatere rešitve so bile precej podobne rešitvam v slovenskem zakonu – npr. sestava upravnega odbora centra, naloge direktorja ...

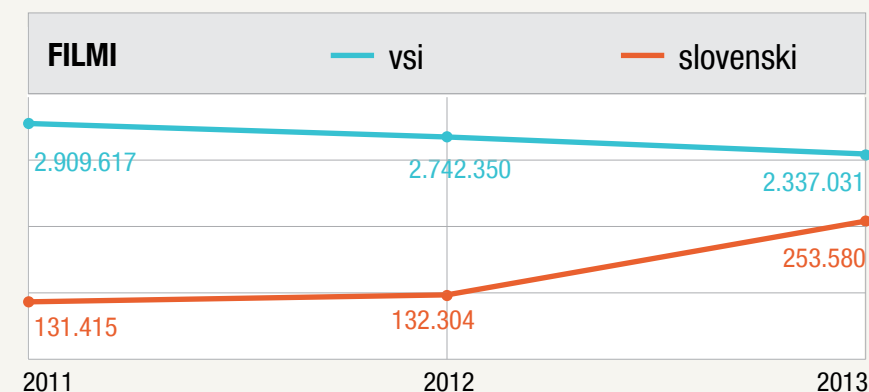
Vendar pa so filmski sosedje že v svojem prvem zakonu pridobili tiste ključne postavke, ki se v Sloveniji niso znašle niti v **tretjem(!)** po vrsti (Zakonu o Slovenskem filmskem centru – javni agenciji iz leta 2011): to so izvenproračunski viri, ki filmskemu oz. avdiovizualnemu področju, ob proračunskem financiranju, prinašajo dodatno financiranje. Ustanove, ki upravljajo avdiovizualne vsebine, prispevajo iz svojega bruto prihodka del za razvoj nacionalnega filmskega programa: televizije 2 %, izdajatelji televizijskih programov na nacionalni ravni 0,8 %, izdajatelji televizijskih programov na regionalni ravni 0,5 %, kabelski operaterji

0,5 %, telekomunikacijski operaterji in dobavitelji svetovnega spleta 1 %, pravne osebe, ki javno prikazujejo avdiovizualna dela, 0,1 %.

ODGOVORNOST IN STRATEGIJA

Ob izvenproračunskih postavkah so hrvaški kolegi v zakon zapisali tudi umetniške svetovalce in tako nas že v svojem prvem zakonu tudi tu prehiteli in uveljavili sistem odločanja o projektih, ki prinaša individualno odgovornost. Umetniški svetovalec je bil izbran po vzoru skandinavskih filmskih inštitutov, kjer posamezni svetovalci izbirajo filme glede na žanre (celovečerne igrane filme, dokumentarne filme, kratke filme in manjšinske koprodukcije). V Sloveniji se prijavitelji od leta 1994 pritožujejo nad sestavo programskih komisij, vendar še vedno ne predlagajo posameznih svetovalcev. Zakaj? Ker velja prepričanje, da bi potem prišli na vrsto samo prijatelji. Tudi prav, bi rekli na Danskem. Vendar bi potem to morali biti prijatelji s prekleto dobrimi scenariji!

Pa še ena malenkost je drugačna pri sosedih: v upravnem odboru HAVC sedi pet oseb, ena od njih prihaja izmed zaposlenih v centru. V Sloveniji to nikoli ni bilo mogoče: ne v pravni obliki sklada, in tudi ne v novi obliki agencije. Pa čeprav je to v pravni obliki javnih zavodov nekaj normalnega, za sklade in agencije pa nekaj nezamisljivega. Zakonodajalci seveda brez globljega razmišljanja kopirajo izhodiščne zakone (o skladih, agencijah ...), pri tem pa sploh ne pomislijo, da je to lahko edina javna ustanova na določenem področju. Zaposleni na skladu in v agenciji smo bili zaradi izhodiščnih zakonov vedno v slabšem položaju kot zaposleni v javnih zavodih (Slovenska kinoteka, RTV



Obisk slovenskih filmov v kinematografih – razmeram navkljub raste

Slovenija, Viba filma ali pa SNG Drama na gledališkem področju).

Velike zasluge za strateško naravnani prvi zakon grede prvemu direktorju HAVC, Albertu Kapoviću, ki je prezgodaj umrl slabo leto dni po prevzemu vodstvenega položaja v HAVC – decembra 2008. Hrvaški filmski ustvarjalci so se tega še kako zavedali, saj so po njemu poimenovali nagrado, namenjeno osebam, ki so pripomogle k razvoju filmske industrije. Albert Kapović je dobro poznal področje, vendar je vedel, da to ne zadostuje: za uveljavitev zakona je potrepljivo prepričeval ministra za kulturo, hrvaško nacionalno in zasebne televizije ter nenazadnje tudi producente.

Ko je Albert Kapović snoval boljšo prihodnost za hrvaški film, se je v Sloveniji predvsem nazadovalo. Namesto da bi bil Filmski sklad motor filmske politike, so se na njem izmenjavali v. d. direktorji. Vladajoča politika je sklad predvsem nadzirala in na ključno mesto postavljala ljudi, ki niso o filmu vedeli skoraj nič ali pa so imeli predstave izpred dvajsetih let, iz časov državnega producenta Viba film. Naša prednost trinajstih let se je sesuvala v prah. Leta 2008 so se obetali boljši časi in zakon iz leta 2010 je razen preimenovanja iz sklada v center prinesel pomembno novost: svet agencije SFC je postal večinsko sestavljen iz stroke, kar vsakokratni spremembi oblasti onemogoča posege v vodstvo SFC-ja in s tem preprečuje nestabilnost ustanove, ki se ukvarja predvsem sama s sabo in ne s poslanstvom, za katerega je bila ustanovljena: razvojem avdiovizualne dejavnosti. Vendar, če sedaj pogledamo nazaj, ali ni v tem zatajila celotna država in je bilo dogajanje na filmskem področju samo miniaturna izvedba delovanja znotraj celotne državne administracije?

SUBVENCIJE ZA TUJE PRODUKCIJE

Leta 2011 je položaj direktorja HAVC prevzel filmski režiser Hrvoje Hribar, ki je Kapovičevo politiko tudi nadaljeval. Seveda je imel pri tem vso podporo vladajoče politike in še posebej ministrstva za kulturo. Izboriti je moral, da so deležniki iz naslova izvenproračunskih virov svoje obveznosti dejansko plačali.

Ob tem pa si je zadal še novo nalogo, ki naj bi iz Hrvaške naredila eno najbolj zanimivih destinacij za snemanje filmov tujih produkcij. Leta 2012 je Hrvaška uvedla subvencije za tuje produkcije, ki snemajo filme na njenem teritoriju. Subvencija znaša 20 % upravičenih stroškov, ki jih producent dobi v obliki povrnjenih stroškov, ko dokaže, da je v državi porabil določeno vsoto. V letu 2013 so tako podelili subvencije v višini 700.000 eur, skupna poraba tujih produkcij na Hrvaškem pa je bila več kot 4.000.000 eur! Največ denarja je v blagajno hrvaškega ministrstva za finance prineslo snemanje HBO-jeve serije *Igra prestolov*. V zakon o Slovenskem filmskem centru – javni agenciji je bila leta 2010 uvedena tudi filmska komisija, ki naj bi se ukvarjala s promocijo slovenskih lokacij za snemanje tujih produkcij. Seveda so naše lokacije v tem trenutku popolnoma nekonkurenčne, saj tako Hrvati kot tudi Italijani nudijo finančne spodbude, ki jih pri nas zaenkrat še ni, in imajo lokacije, ki se po naravnih lepota zlahka primerjajo z našimi.

Hrvoje Hribar je leta 2012 prejel nagrado Alberta Kapovića.

Nerina T. Kocjančič

TISOČ MILJ DOLGO POTOVANJE se začne s prvim korakom*

Filmska komisija Slovenije deluje znotraj Slovenskega filmskega centra, njen *raison d'être* pa je trženje Slovenije kot filmske lokacije, torej tudi vseh, ki se ukvarjajo s filmsko (post)-produkcijo.

Poslovni model na ravni države ni nova shema za podporo kulturnim dejavnostim in umetnosti. Profesionalci v slovenski filmski industriji si lahko obetajo predvsem poslovne priložnosti, tj. sodelovanje in zaslužek pri visokoproračunskih projektih. Poleg finančnega učinka lahko pričakujejo še prenos znanja, dobrih praks in poslovno mreženje, ki presega meje naše države in EU.

Za doseganje načrtanih ciljev bo potrebno nekaj let aktivno promovirati lokacije, storitve in infrastrukturo Slovenije. Velike studie, tuje producente in režiserje moramo prepričati v prednosti snemanja pri nas. Delati v Sloveniji je prijetno, poteka hitro in učinkovito, imamo vso potrebno strokovno in tehnično podporo, izredne naravne in kulturne znamenitosti ... sploh pa je Slovenija tako glede poslovanja in logistike kot bivanja in gibanja med najbolj varnimi državami na svetu. Zavedati se moramo, da je samo v združenju Association of Film Commissioners International

Filmski ustvarjalci, vabljeni k soustvarjanju Slovenije kot dežele profesionalnih filmskih delavcev in odličnih snemalnih terenov.

Obiščite www.sloveniafilmcommission.si in v zavihku VLOGE (levo zgoraj), preverite podatke o sebi, jih po potrebi posodobite oz. vpišite.

(AFCI) 360 filmskih komisij iz 40 držav, ki bolj ali manj trdijo enako. Zanimivi primeri z drugih koncev sveta so Južna Koreja, Peru, Kolumbija ... Filmski producenti iz Avstralije ali ZDA imajo do teh in drugih podobnih držav verjetno enak odnos kot do Slovenije. Pomembno je torej, da vsi slovenski filmski profesionalci dejavno, zavzeto in dolgoročno pristopimo k ustvarjanju vtisa, ki ga mednarodni filmski javnosti želimo sporočiti. Filmska komisija Slovenije je v pomoč, je prva kontaktna točka.

FINANČNA VZPODBUDA IN NJENI UČINKI

Slovenski filmski center je s predlogi in podatki sodeloval pri pripravi novega predloga zakona o Slovenskem avdiovizualnem centru – javni agenciji Republike Slovenije. Predlog zakona v 22. členu opredeljuje spodbujanje vlaganj v AV produkcijo in dejavnost. S predlagano 20-odstotno finančno vzpodbudo odpravlja neenakopraven položaj Slovenije na področju privabljanja tujih filmskih produkcij. Postavlja nas ob bok Hrvaški, Italiji in drugim državam EU, ki imajo takšne sheme vpeljane že več let. Uvedba finančne vzpodbude je ekonomsko smiselna, saj se njen učinek pozna 3-krat. Prvič pri neposrednem finančnem vložku, ki ga v slovensko gospodarstvo prinese tuja filmska produkcija (gre predvsem za prihodke hotelov, transportnih služb, gostinstva, slovenskih podjetij, ki se ukvarjajo z AV dejavnostjo). Drugi val se v državi zazna, ko prejemniki prvih sredstev le-te porabijo za nakup materialov, plačilo pogodbenih delavcev in drugih storitev. Tretji, t. i. inducirani učinek, pa je turistična in splošna prepoznavnost Slovenije, katere rezultati so vidni na dolgi rok. O učinku filmskih finančnih vzpodbud obstaja precej študij. Najbolj konzervativne ocene predvidevajo, da se bo vsak v državo privabljen evro podvojil, francoske



Lokacije, sodelavce in pogoje snemanja v Sloveniji se prvič na enem mestu, v brošuri *Filming in Slovenia*, predstavlja na filmskem festivalu v Cannesu. Koproducent brošure je Spirit Slovenija.

študije pa napovedujejo kar 7-kratnik osnovne potrošnje. Na Slovenskem filmskem centru je bila pripravljena študija, ki ocenjuje množilnik na približno 3,5.

Za primer: filmska produkcija, ki v Sloveniji porabi milijon evrov, dejansko generira 3,5 milijona evrov prometa v Sloveniji. Za vzpodbudo, da se to zgodi, jim država obljubi in po koncu snemanja izplača 200.000 evrov.

Vsekakor je treba vsak projekt preveriti s t. i. kulturno varovalko, ki zagotovi ohranjanje naravnih znamenitosti, kulturne dediščine in identitete slovenskega naroda.

Aleš Gorišek SFC

*Lao-Tzu, »Stari mojster«, kitajski filozof in pesnik, pobudnik taoizma

USTVARJALNA EVROPA IN MEDIA

Za razvoj, širitev in zaščito kulture sprejema Evropska unija vsakih sedem let nadnacionalne ukrepe, ki so komplementarni obstoječim nacionalnim mehanizmom podpore in spodbujajo znotraj EU mednarodno ustvarjanje in sodelovanje na področju kulture, filma in avdiovizualne dejavnosti. Njihov osnovni namen je prispevanje k razcvetu kulture in ustvarjalnosti v državah članicah, poudarjanje skupne kulturne dediščine ter ustvarjanje pogojev za trajnostno rast in zaposlovanje.

OD JANUARJA 2014 – USTVARJALNA EVROPA

Nov okvirni program združuje nekdanja programa MEDIA in Kultura, ki sta več kot 20 let zagotavljala pomoč za avdiovizualni in kulturni sektor, ter ju s pričakovanim sinergičnim učinkom prilagaja trenutnim in prihodnjim izzivom, kot so vse večja prisotnost digitalnih tehnologij, spremembe v vedenju občinstev, razdrobljen trg, jezikovna raznolikost, težaven dostop do financ ...

Programu Ustvarjalna Evropa je do 2020 namenjeno 1,46 milijard eur in je odprt za vse kulturne in ustvarjalne sektorje, a se v okviru posebnih podprogramov MEDIA (56 % sredstev) in Kultura (31 % sredstev) še naprej osredotoča na posebne potrebe AV industrije ter drugih kulturnih in ustvarjalnih sektorjev. Podprograma bo horizontalno povezoval nov medsektorski sklop (13 % sredstev).

PODPROGRAM MEDIA

Podprogram MEDIA podpira evropski film in avdiovizualno industrijo na področjih razvoja, distribucije in promocije, s posebnim poudarkom na projektih z evropsko dimenzijo in tistih, ki izkoriščajo nove tehnologije.

Od 14. 3. je do porabe sredstev (90.000 eur), a najdlje do 30. 9. odprt poziv za sofinanciranje projektov, ki so bili v letih 2012 ali 2013 izbrani na razpisih programa EU Kultura (2007-13) in MEDIA 2007 ter v letu 2014 še vedno potekajo in jih bo v letu 2014 sofinancirala Republika Slovenij (gl. JP-EUKULTURA-2014 na www.mk.gov.si, JAVNE OBJAVE)

Center Ustvarjalna Evropa

Metelkova 2, SI-1000 Ljubljana

01 300 87 87

info@ced-slovenia.eu

www.ced-slovenia.eu

MEDIA: Sabina Briški

sabina.briski@ced-slovenia.eu

www.media.ced-slovenia.eu

POZOR: na spletu so objavljeni vsi aktualni razpisi, prav pride tudi prijava na e-novice

Namenjeno mu je 818 milijonov eur za 7-letno obdobje in bo v njegovem okviru še naprej omogočena finančna podpora za usposabljanje, razvoj projektov, distribucijo, prodajne zastopnike, promocijo (festivali in tržnice) in kinematografske mreže.

Nove linije podpore so na voljo za razvoj občinstva, razvoj samostojnih video iger ter podpora skladom za mednarodne koprodukcije, medtem ko sta ukinjeni podpori za dostop do financ izi Audiovisual in pilotne projekte, začetno usposabljanje pa je prevzel program Erasmus+.

V praksi sta postopek prijave in pogodbeno izvajanje projektov poenostavljena: vsi kandidati, ki želijo sodelovati na razpisih programa Ustvarjalna Evropa, se registrirajo na Portalu za izobraževanje, avdiovizualno dejavnost, kulturo, državljanstvo in prostovoljstvo.

NOVA NACIONALNA INFOPISARNA

Vsem zainteresiranim bodočim prijaviteljem, ki na AV področju razvijate projekte s poudarjeno evropsko dimenzijo, je za vse informacije o programu Ustvarjalna Evropa in možnostih znotraj podprograma MEDIA na voljo Center Ustvarjalna Evropa (CED – Creative Europe Desk). Center je združil (tudi lokacijsko) ekipi MEDIA Deska (Sabina Briški) in Kulturne stične točke (Mateja Lazar, Maša Ekar).

Delovanje CED v Sloveniji obsega posredovanje in izmenjavo informacij, povezanih z izvajanjem programa, pomoč pri iskanju partnerjev in koproducentov, omogočanje strokovne pomoči za spodbujanje čezmejnega sodelovanja in mreženja v kulturnih in ustvarjalnih sektorjih, omogočata pa ga Ministrstvo za kulturo RS in Generalni direktorat za izobraževanje in kulturo Evropske komisije (DG EAC).

Sabina Briški CED

Avtor? AV avtor?

Zakon o avtorski in sorodnih pravicah že v naslovu pove, kdo je v manjšini. In ta ednina je vse bolj ogrožena, četudi je ključna – tako za nastanek kot vse vrste »konzumacije« avtorskega dela.

Približujemo se 20-letnici uveljavitve ZASP-a. To je čas skokovitega razvoja tehnologije, novih medijev, drugačnih uporabniških izkušenj, posledično sprememb (mednarodne) avtorske zakonodaje. Evropa deluje v smeri kolektivnega upravljanja avtorske in sorodnih pravic, izdajanju večozemeljskih licenc, skupnih računih/položnic ... Slovenija kot da je svet zase. In kot da nam tudi čas teče drugače.

Namesto da bi izkoristili majhnost za hitrejše, fleksibilnejše odzivanje na novosti, za uveljavljanje specifičnosti in zaščiti dela, avtorja, produkcijskih razmerij ... stalno in večno razpravljamo, preverjamo, podtikamo.

AIPA se dejavno vključuje v mednarodno dogajanje in skuša tudi na domačem parketu kar najbolj zaščititi avtorje. O vsem tem pišemo v rubriki DELAMO! Tule je prostor namenjen razmislekom, ki so se porodili kot skupen odziv članov na dane razmere in katerih cilj je prebrati–razmisliti–artikulirati–ustvariti kar najboljše pogoje delovanja. Javite se k besedi, pišite na info@aipa.si.

“**Avtorske pravice** so posebne pravice avtorja na izrazu svojega dela. Spadajo med pravice intelektualne lastnine, so izključne (monopolne) narave in omejujejo uporabo avtorskega dela brez soglasja avtorja. Ločimo predvsem materialne in moralne avtorske pravice, poznamo pa tudi druge oziroma sorodne pravice.” Wikipedia

Obstajata dva osnovna koncepta razumevanja avtorske pravice:

- **Evropski** razume avtorsko pravico kot eno izmed osnovnih človekovih pravic. Avtorja s tem postavlja v enakopraven položaj s producentom in tistimi, ki so lastniki prenesenih materialnih avtorskih pravic pri odločanju.

- **Ameriški** razume avtorsko pravico kot lastnino, torej neke vrste delnico, ki po principu korporativnega upravljanja podjetij daje moč tistim, ki so lastniki sklopov materialnih avtorskih pravic, se pravi večjega repertoarja.

Tako imajo v Ameriki predvsem producenti, pa tudi televizije, založniki, distributerji in lastniki avdiovizualnih knjižnic neprimerno več glasu pri odločanju o tem, kako se delijo zbrana sredstva iz naslova kolektivnega upravljanja.

V Sloveniji smo se avtorji, izvajalci in producenti na avdiovizualnem področju prek svojih stanovskih društev dogovorili, da v nasprotju s korporativno logiko želimo, da bi razumevanje avtorske pravice ostalo »evropsko«.

Slovenska avtorska zakonodaja na področju avdiovizualnega ustvarjanja je bila leta 1995 prepisana iz nemške ureditve, ki pa je s stališča avtorjev ena najslabših v Evropi, saj preferira producenta. Kako? Če s pogodbo ni drugače določeno, vse materialne avtorske pravice **preidejo** na producenta. Avdiovizualna branža je edina v sektorju kulture, ki ima takšno presumpcijo. V radijskem ustvarjanju, za primer vzemimo radijske igre, se to ne more zgoditi, ker je v istem zakonu zanje vpisana presumpcija na avtorja, se pravi: Če ni pogodbe oziroma v pogodbi ni drugače določeno, vse materialne pravice **ostanejo** avtorju. Glede na to, da se tudi nemška zakonodaja na področju avtorskega prava spreminja, bi v Sloveniji ob pisanju nove zakonodaje lahko pričakovali implementacijo pravičnejše rešitve, ki naj bi bila usklajena tako z izvajalci, avtorji, kot tudi producenti, saj je dogovor med vsemi tremi sektorji ključen za skupen konsenz pri uspešnem uveljavljanju avtorske pravice. Tokrat bi se lahko zgledovali po uspešnih modelih hrvaške ali danske zakonodaje. Primernejše od zdajšnje ureditve v slovenskem prostoru bi bilo morda že, da se za kabelsko retransmisijo uveljavi zakonsko rešitev, ki v Sloveniji že velja za privatno reproduciranje, tako imenovani **model 30–30–40** (producenti–izvajalci–avtorji). Taka zakonska določitev bi rahlo nevtralizirala dominantno pozicijo velikih producentov, kot je na primer Javni zavod RTV Slovenija, ki s pozicije moči diktira avtorjem pogoje in ne odstopa od šablonsko določenih pogodbenih določil, ki avtorju **vzamejo** vse materialne avtorske pravice. RTV Slovenija namreč praviloma v pogodbah brez definicije vrednosti posamezne materialne avtorske pravice avtorja razlasti le-teh za vse večne čase, s tem pa ne pušča prostora za vzajemne dogovore, kar naj bi pogodbe bile. To je samo eden od primerov, kjer javni zavod, daleč največji akter na trgu, nastopa kot slab zgled za ostale producente in ne izpolnjuje enega svojih bistvenih poslanstev: pozitivne korekcije produkcijskih norm in vsebinske kakovosti na trgu. Ključno je, da začne država **spoštovati avtorja**, s tem da zakonsko normira, koliko materialnih avtorskih pravic po presumpciji pripada avtorju in izvajalcu, saj sta glede

na producenta v šibkejšem položaju, hkrati pa je njun vložek v avtorsko delo, t. i. avtors investment, absolutno nepogrešljiv pri vsakem avtorskem delu.

V nasprotju z ostalimi avtorji, ki smo še do nedavno svojo avtorsko pravico urejali individualno, so bili glasbeni avtorji kolektivno organizirani že v pokojni Jugoslaviji. Kljub drugačnim družbenim/političnim/ekonomskim razmeram so dosegli, da je bila glasbena avtorska pravica upoštevana in ovrednotena. Danes so zato s skrbjo za kolektivno uveljavljanje svojih materialnih avtorskih pravic razumljivo precej pred ostalimi avtorji v Sloveniji. Javno se na to pogosto pozablja in ustvarja vtis, da so avtorji glasbe edini pravi sogovornik in naslovnik za vprašanja, vezana na avtorsko pravico. Avtorji avdiovizualnega sektorja podpiramo srčen in ogorčen boj glasbenikov za avtorsko pravico, hkrati pa ne razumemo njihovih vse glasnejših zamisli (zahtev?) o ukinitvi Zavoda za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije. AIPA, kolektivka za upravljanje AV pravic, je v letu 2013 sploh prvič v zgodovini Slovenije avdiovizualnim avtorjem razdelila sredstva, zbrana iz naslova kabelske retransmisije in privatnega reproduciranja.

Za nas kot družbo je ključno, da spoštujemo tako avtorsko pravico kot odnose avtor–izvajalec–producent. Konec koncev naj bi bil obstoj slovenskega naroda odvisen od slovenskega jezika in slovenske kulture. Srž le-te pa so ustvarjalci avtorji. (In samo znotraj avdiovizualnega sektorja jih je sedem: režiser, scenarist, avtor dialoga, skladatelj, animator, avtor priredbe, direktor fotografije.) Brez kulturnega dialoga tudi kultura umanjka.

Klemen Dvornik,
predsednik Društva slovenskih režiserjev

Najprej je treba odkrito priznati: slovenski avdiovizualni avtorji **preveč molčimo**. V svoji sestavi zelo raznorodno pleme samozaposlenih ustvarjalcev se žal preveč utruja na kratke proge, v prekernem teku od projekta do projekta. Dvignemo se šele, ko pride do grobega političnega posilstva ali ko je ogrožen naš obstoj. Vmes pa nam ves čas po malem strižejo peruti, zmanjšujejo sredstva in vabijo na demokratična omizja, da lahko skupaj z odločevalci razpravljamo o načrtih za nove in boljše ureditve. Žal se te občasne erupcije dobrih namenov največkrat izčrpajo pred koncem političnih mandatov,

za njimi ostane nekaj prahu in resignacije. Slednja je kriva, da včasih molčimo ali zamudimo priložnost za uveljavljanje svojega glasu; zgodi se celo, da si naš glas sposojajo drugi.

Nekaj takega se je očitno zgodilo na posvetu o enotni položnici za pobiranje avtorskih nadomestil, ki sta ga 10. 4. 2014 organizirala Glosa, sindikalna konferenca glasbenikov, in STA, slovenska tiskovna agencija. Molče smo prebrali že nekaj apostolskih pisem Tomaža Grubarja (v nadaljevanju T. G.), posvečenih avtorskim pravicam. Sprva se je zdelo, da svoj glas dviguje v imenu avdiovizualnih avtorjev. Kako lepo bi bilo, da bi se eden naših kolegov, ki dejansko pozna teorijo in prakso zaščite in uveljavljanja avtorskih pravic v Sloveniji, postavil v bran avtorjem avdiovizualnih del! Ti smo bili dolga leta **brez ustrezne zaščite in brez pravičnih nadomestil** za javno uporabo svojih del. A je kmalu oznanil, da je uveljavljanje pravic smiselno in rentabilno samo za velike imetnike avtorskih pravic (mednje seveda prišteva tudi sebe), uveljavljanje za majhne filmske avtorje (kot sta npr. Jan Cvitkovič in Janez Burger) pa nerentabilno in nesmiselno. Večina, ki sodimo v Cvitkovič-Burger kategorijo, se s takšnim stališčem ne moremo strinjati, tudi zato, ker se ob pozornem premisleku izkaže za nezakonito.

Na omenjenem posvetu je T. G. v paradoksnih mešanici resnicoljubne prostodušnosti in lobističnega poslanstva povedal vse. Tina Lesničar je njegovo razpravo v svojem prispevku (Delo, 22. 4. 2014) povzela takole: »Nadzorni organ mora preveriti obstoječa dovoljenja in preveriti repertoarje, podeliti koncesije in pustiti odprta izhodišča za oblikovanje cen na trgu – avtorji naj ne bodo požrešni, ampak realni ...« Slovenske avtorje, ki smo šele nedavno z ustanovitvijo zavoda AIPA dobili **prva skromna nadomestila**, svari pred požrešnostjo! Čeprav je združenje SAZAS na podlagi začasnega dovoljenja desetletje od uporabnikov pobiralo razmeroma visoka nadomestila za uporabo avdiovizualnih del, noben (!) slovenski avdiovizualni avtor pa v tem času od tega združenja ni dobil niti evra. SAZAS je brez velikih pomislekov,

brez evidentiranih in preverjenih repertoarjev 90 % denarja, zbranega v imenu avtorjev, poslal na švicarski naslov zastopnika tujih imetnikov avtorskih pravic (Agicoa), preostanek (10 %) pa predstavlja provizija. Agicoa je imela, milo rečeno, zelo nenavaden pogled na slovenske imetnike avtorskih pravic. Nadomestila je v tem času obračunala in plačala samo enkrat, in še to samo štirim slovenskim producentom. Zato pa so bila izplačila dovolj visoka, da so štirim izjemam nastavila nesorazmerna pričakovanja. Seveda enega od teh srečnih dobitnikov posebej ravno T. G. Slovenski avtorji smo bili deset let potisnjeni v čakalnico. Ko pa smo končno ustanovili **svojo kolektivno organizacijo**, ko je ta dobila dovoljenje, se je sprožila fronta tožb in ovadb. Odločno se je angažiral tudi T. G. in z njim še številni državljani SAZAS-a, ki so ostali brez avdiovizualnega denarja. Svarilo pred požrešnostjo avtorjev je sicer zgolj simptom slabega okusa, nekaj bolj nevarnega pa se skriva za tistim delom njegove izjave, ki sugerira »prevetritev obstoječih dovoljenj«. Pobuda zveni nedolžno ali celo zdravo (odvisno od smeri vetra), vendar pa jo je treba brati v kontekstu z nedavno izjavo za javnost združenja SAZAS, ki je nastala kot poročilo z omenjene razprave o skupni položnici: »Združenje SAZAS podpira idejo o uvedbi enotne položnice, še več, v preteklosti je že bila uveljavljena praksa v smeri enotne položnice, ki pa smo jo bili primorani opustiti zaradi prenašane izdaje dovoljenja Zavodu AIPA (za isto dovoljenje sta se potegovali še dve organizaciji, in sicer Združenje SAZAS in AGICOA).« Združenje Sazas podpira idejo skupne položnice po stari praksi iz preteklosti, za nov konsenzualen dogovor pa precej manj. Takšno nostalgicarstvo nima nič skupnega s prevetritvijo; to so zgodbe o izgubljenem zakladu in stare sanje o monopoliziranem uveljavljanju avtorskih pravic. To je luzersko stopicljanje na mestu, ali kot bi rekel kolega Miha Hočevar: »Kam pa pridemo, če nikamor ne gremo!?« Zelo dobro vemo, kam pridemo, če gremo nazaj. Ker smo tam že bili. Žal se je tam nekaterim godilo dobro, drugi smo bili okradeni.

Metod Pevec, režiser

člani skupščin,
na podlagi določil aktov Zavoda AIPA

TOREK, 27. 5. 2014,

NARODNI MUZEJ SLOVENIJE, multimedijška dvorana,
MAISTROVA 1, ploščadi Muzejske četrti, **LJUBLJANA**

vabljeni na sejo

SKUPŠČINE FILMSKIH PRODUCENTOV

ob 10:00

sejo sklicuje in vodi predsednik **Danijel Hočevar**

SKUPŠČINE SOAVTORJEV

ob 12:00

sejo sklicuje in vodi predsednik **Miha Knific**

SKUPŠČINE FILMSKIH PRODUCENTOV

ob 15:00

sejo sklicuje in vodi predsednica **mag. Alenka Pirjavec**

Predlagani dnevni red:

1. Otvoritev skupščine, ugotovitev sklepčnosti in potrditev zapisnikarja
2. Obravnava letnega poročila Sveta Zavoda AIPA za leto 2013
3. Obravnava letnega poročila Strokovnega sveta Zavoda AIPA za leto 2013
4. Obravnava letnega poročila Zavoda AIPA za leto 2013
5. Obravnava Poročila revizijske gospodarske družbe o opravljenem pregledu računovodskih izkazov za leto 2013 in Mnenja pooblaščenega revizorja o pravilnosti in skladnosti poslovanja Zavoda AIPA v letu 2013 z ZASP, notranjimi akti Zavoda AIPA in sporazumi, ki jih je Zavod AIPA sklenil z drugimi
6. Akti Zavoda AIPA
7. Pobude in vprašanja članov

Gradivo za skupščinsko sejo je od 13. maja 2014 objavljeno na www.aipa.si. Ob predhodni najavi ga lahko prevzamete tudi osebno na sedežu Zavoda AIPA, Šmartinska cesta 152/hala 6, BTC, Ljubljana, ali naročite na telefonski številki 01 755 62 19.

OBRAČUNI HONORARJEV V LETU 2014

Obračun honorarjev za kabelsko retransmisijo AV del za leto 2012

v obračunu bodo upoštevane prijave in spremembe podatkov o AV delih, prejete do vključno 15. aprila 2014.

Obračun honorarjev za kabelsko retransmisijo AV del za leto 2013

v obračunih bodo upoštevane prijave in spremembe podatkov o AV delih, prejete
do vključno 30. septembra 2014.

Za izvedbo obračuna in izplačilo honorarjev potrebujemo točne in natančne podatke o AV delih: naslov, kategorija, leto nastanka, leto prve objave, trajanje, navedbo udeležb na AV del, navedbo deležev v odstotkih, podatke o upravičencih, potrebne za izplačilo.

OBISČITE SPLETNO MESTO WWW.AIPA.SI

če ste že pooblaščenec, kliknite

[REGISTER AV DEL](#)

[VSTOP V REGISTER](#)

če še **niste** pooblaščenec, kliknite

[UPRAVIČENCI](#)

najdite svoja AV dela in po potrebi **dopolnite**
podatke ali **dodajte novo AV delo**,
na katerem ste sodelovali kot upravičenec

Podatki, prejete kasneje od navedenih prijavnih rokov, bodo upoštevani pri naslednjem poračunu za posamezno leto.

Za morebitno pomoč in dodatne informacije ob prijavi smo tu za vas na info@aipa.si in na **01 755 62 19**.



Zavod AIPA – Zavod avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije
Šmartinska 152/hala 6
SI-1000 Ljubljana

www.aipa.si

e: info@aipa.si

t: +386 1 755 62 19

f: +386 1 755 62 20

Predsednik Sveta Zavoda AIPA: Danijel Hočevar
Predsednik Strokovnega sveta Zavoda AIPA: Nikola Sekulović
Direktor Zavoda AIPA: Gregor Štibernik