

5
6

MAJ 2015

BILTEN



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

- **NAGRADA BERT**
- **POSLOVANJE**
- **LAURENCE KAYE**
- **FINANČNE SPODBUDE**
- **O!KROGLO**



BERT

kazalo

BERT – nagrada za življenjsko delo na področju filmske igre	2
IZ REŽISERJEVEGA DNEVNIKA	8
AIPA	11–17
LAURENCE KAYE – intervju	20
FINANČNE SPODBUDE FILMSKIM PRODUKCIJAM	24
ZAPISKI SKOZI ČAS – Dvajsetletnica Slovenskega filmskega centra	30
POSEBNI SKLADI KOLEKTIVNIH ORGANIZACIJ	36

Ko se je pred malo več kot šestimi leti Igor Koršič želel srečati z mano kot s predsednico Združenja dramatikov Slovenije (ZDUS), se mi ni niti najmanj sanjalo, o čem se je nameraval pogovarjati. Ko sva se končno sestala v Art Cafeju poleg AGRFT, mi je začel pripovedovati o nekakšnih kolektivnih avtorskih pravicah, ki pripadajo po končanem filmu tudi filmskim igralcem, a da se teh pravic ne more uveljavljati posamično, da je potreben obstoj določene organizacije, ki pripadajoča sredstva zbira in potem upravičencem tudi deli. V nadaljevanju mi je razložil, kako je taka organizacija že ustanovljena in z njo nekateri filmski ustvarjalci ob podpori svojih stanovskih društev tudi že sodelujejo. Zelo zaželeno bi bilo, da se pridruži tudi ZDUS, saj je večina igralcev, ki igrajo v slovenskih filmih, članov našega združenja. Seveda sem se po najinem pogovoru trudila, da sem na Izvršilnem odboru ZDUS-a po svojih močeh orisala situacijo. Tako se je pričelo moje sodelovanje z AIPA.

Na žalost AIPA takrat še ni mogla opravljati svoje osnovne dejavnosti, ker še ni imela dovoljenja, ki bi ji na podlagi Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) dovoljevala zbirati in potem upravičencem razdeljevati honorarje in nadomestila. To dovoljenje podeljuje Urad Republike Slovenije za intelektualno lastnino (URSIL) in AIPA je po večletnem neumornem prizadevanju v jeseni leta 2010 končno pridobila dovoljenje za upravljanje kolektivnih avtorskih pravic.

Osnovna dejavnost AIPA je stekla! Vsi tisti, ki smo se včlanili in prijavi avdiovizualna dela, v katerih smo prispevali soavtorski, producerski ali izvajalski delež, smo bili prvič deležni določenih finančnih nadomestil.

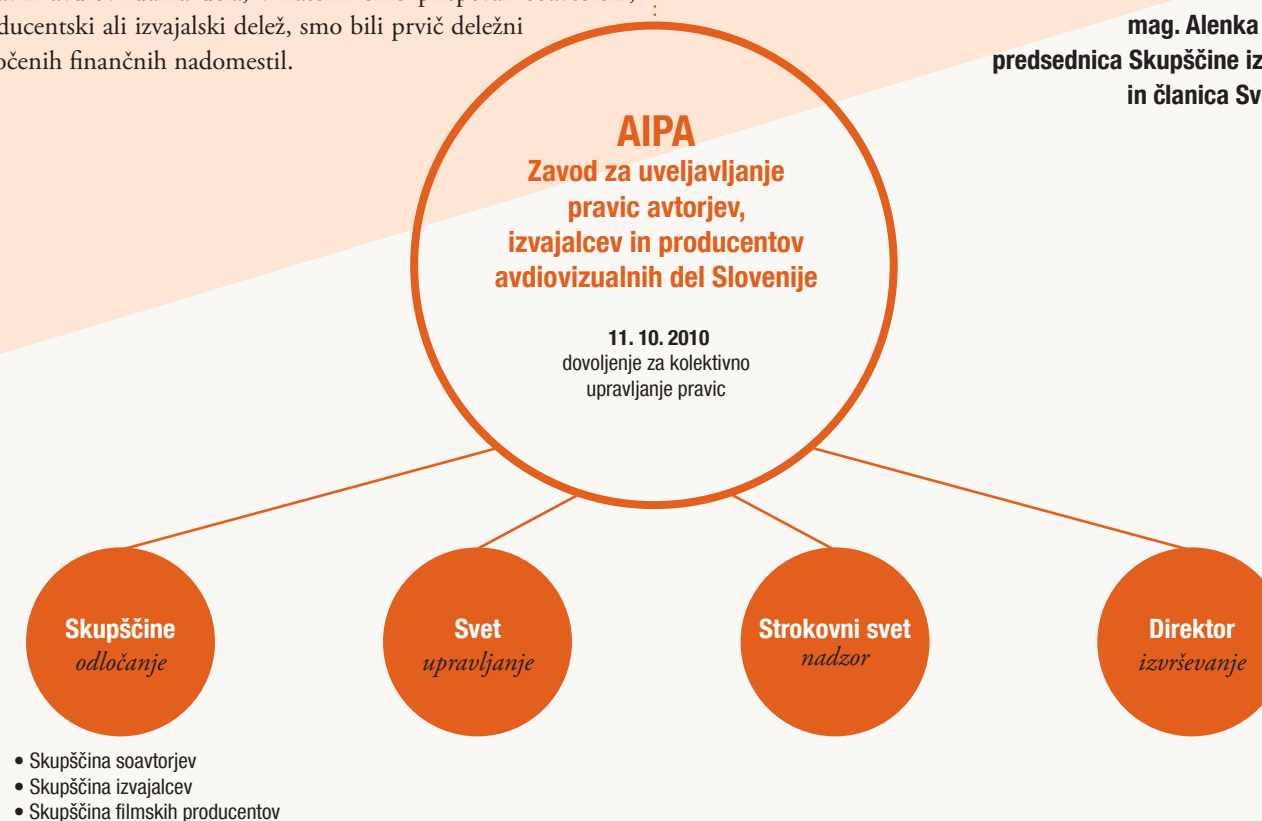
Kljub vsemu še vedno vse ne poteka tekoče. Trenutno se soočamo z dvema nerešenima problemoma:

1. Izvajalci, med katere se predvsem uvrščajo igralci, še vedno nimajo pravice do honorarjev iz kableske retransmisije. Zato je AIPA ob sodelovanju z ZDUS to vprašanje odprla med razpravo o novem Zakonu o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) kot nujno dopolnilo. Novega ZASP-a, kot najbrž veste, zaenkrat še nimamo.
2. Ovira pri delu vseh kolektivov, ne samo AIPA, je dejstvo, da že nekaj let nobena obstoječa kolektivna organizacija nima dovoljenja za zbiranje in delitev nadomestil, ki izhajajo iz t. i. privatnega kopiranja. To pomeni, da so upravičenci do teh nadomestil krepko oškodovani. Tudi na tem področju si AIPA v povezavi s svojimi člani in sorodnimi slovenskimi kolektivkami prizadeva, da bi URSIL končno tudi v tem segmentu ščitil upravičence in izdal ustrezno dovoljenje.

Kot vidite, dragi imetniki pravic, AIPA ne počiva. Nепrestano se trudi čimbolje in sproti razreševati nastale probleme in proaktivno sodelovati pri urejanju zakonodaje s tega področja. Da delujemo dobro, potrjuje tudi rast števila članstva in mednarodnih sodelovanj.

Vse tiste posameznike in združenja, ki ste kdajkoli doslej sodelovali pri ustvarjanju avdiovizualnih del, kot soavtorji, igralci ali filmski producenti, in še niste naši člani, vabim v vrste AIPA. Skupaj zmoremo doseči več!

mag. Alenka Pirjevec
predsednica Skupščine izvajalcev
in članica Sveta AIPA





Prestžno stanovsko nagrado za življenjsko delo na področju filmske igre podeljuje Društvo filmskih režiserjev v sodelovanju z Društvom slovenskih filmskih ustvarjalcev in s Slovensko kinoteko ter ob podpori Slovenskega filmskega centra. Čeprav nova, je tako za nagrajence kot za njihove sodelavce dragocena, edinstvena nagrada, saj prihaja neposredno iz stroke. Doslej je bila podeljena trikrat. Trem velikim igralskega poklica.

Štefka Drolc

Tako kot mnogi kolegi njene generacije, vključno z nekaj mlajšima Ivanko Mežan in Mihom Balohom, je svojo igralsko pot začela na odrskih deskah.

No, morda bi bilo pri njej celo pravilneje reči, da se je začela na odrskih deskah njene bujne domišljije, ki jo s hlastnim prebiranjem leposlovja in poezije razvija že od otroštva. »Zelo hitro sem se začela zatekati v svoj svet, kamor se moji niso vtikali. Prebirala sem zgodbe ali romane in si potem iz tega ustvarjala svoj svet. Naredila sem si sceno in potem igrala zase, včasih pa tudi za svoje starše« (iz *Poklon Štefki Drolc*, ur. Lilijana Nedič, Slovenska kinoteka, Ljubljana 2005). A tisti prvi resni vzgib, želja po tem, da bi tudi sama igrala, je prišel »šele«, ko je kot deklič pričela zahajati na predstave amaterskega gledališča v Mariboru, v katerih je nastopala njena sestra. »To me je prevzelo in doma sem si sama pisala neke tekste in preuredila pohištvo v sobi, da je bila bolj podobna odru.« Pravzaprav sta se v gledališču udeležili dve njeni mladostniški ljubezni: tista do jezika, ki ji jo je pomagal razviti njen gimnazijski profesor Sušnik, in tista do vstopanja v drugačne svetove, do nastopanja v njih. Tako ne preseneča, da je gledališče že pri 15-ih, ko se je odzvala povabilu Frana Žižka in stopila na deske mariborskega amaterskega odra, vzela za svoje.

Nasprotno pa je film v mladih letih ni nič kaj preveč navdušil. Spominja se sicer vznemirjenja, ko so si še kot dijaki izborili odhod v kino. A tudi to, da je sedela v prvih, takrat cenejših vrstah, na sedežih, v katerih so se »rodili« mnogi cinefili, njenega odnosa do filma ni spremenilo. Preprosto ni naredil nobenega »izrazitega vtisa«. Tako je neposredno po vojni, ko se je odločila, da bo vztrajala v igralskem poklicu, najprej sledilo spoznavanje sistema Stanislavskega (na tečaju gledališke igre pod vodstvom Frana Žižka), takoj zatem pa angažma v SNG Maribor. In prav na tem odru naj bi jo zapazila filmska ekipa, ki je igralce vabila k avdiciji za snemanje prvega slovenskega celovečernega zvočnega filma *Na svoji zemlji*. Kljub svoji zadržanosti do filma se je avdicije udeležila. A izkušnja

pred kamero je bila zanjo povsem nova in tako jo je presenetila, da si je ob zaključku poskusnega snemanja »iz osebne zadrege zakrila obraz«. Vlogo je vseeno dobila – celo glavno! In to, kot so ga napovedovali, »v prvem slovenskem filmu«. Čeprav še danes ne ve, kdo jo je pravzaprav izbral in ji namenil vlogo Tildice, saj sta se v procesu ustvarjanja filma zamenjala vsaj dva režiserja, Bojan Stupica in France Štiglic (nekateri, med drugim tudi sama Štefka Drolc, pa omenjajo še Franceta Delaka), je samo snemanje ohranila v spominu kot izjemno lepo izkušnjo, ki je bila za večino med njimi povsem nova. »Vsi, ki smo ustvarjali ta film, smo se dejansko učili snemanja filma.« A ker so vsi, kakor se spomni, delali »tako, s srcem«, nesporazumov ali zapletov med snemanjem ni bilo.

Spominja se, da ji na začetku ni bilo prav jasno, kako pristopiti k igri v filmu. Zdi se ji, kakor da je na začetku bolj tipala in se ni še prav jasno zavedala, da filmska igra zahteva drugačen pristop. »Sama, denimo, tudi nisem vedela, da je mogoče med tem, ko ti nekoga pogledaš in mu nekaj rečeš, tudi počakati. Da ga je mogoče pogledati pa počakati, in šele nato povedati.« A nato je na vrsto prišlo snemanje t. i. zimskega prizora, enega nedvomno antologijskih prizorov iz zgodovine slovenskega filma, in med tem je Štefka Drolc tudi igralsko dozorela. Pravi, da se je takrat – v prizoru, ko svojemu fantu Drejcu (igra ga Stane Sever) pove, da je noseča, čemur sledi nežen ljubezenski trenutek, ki pa ga prekine prihod premraženih in utrujenih partizanov, ki jih Tildica, sicer bolničarka, kot mati vseh njih tolaži in jim z neverjetno milino in toplino, a tudi zanosom, pripoveduje o svetli prihodnosti – vanjo naselil nek mir in da se ji »ni nič več mudilo«.

Zakaj spoznala je, da je tudi filmsko vlogo »treba živeti«, da se je tu morda še bolj kot v gledališču potrebno potopiti v življenje, ki ni tvoje.

In to je Štefka Drolc v vlogi Tildice zmogla tako magistralno, scela so jo preželi tako čustva in čuti junakinje kot tudi njen moralni svet, da je na platnu dobesedno zaživela kot ta mlada ženska in hkrati partizanska mati. A kot pravi sama, tega brez črpanja iz la-

stne življenjske izkušnje – kakor jo je, sledeč Stanislavskemu, učil Žižek – ne bi zmogla.

Upodobitev jo je spremljala, čeprav je naslednjič nastopila v filmu – v Čapovi komediji *Naš avto* (1962) – skoraj 14 let kasneje. (Pravi, da zgolj zaradi tega, ker jo je tako okupiral teater, še posebej tržaški, kjer se je igralsko razdajala slovenske besede lačnim tržaškim Slovencem.) Za *Našim avtom*, v katerem zaigra Lučkino mamo, je sicer prišla družbenokritična *Zarota* (1964, r. Franci Križaj), kjer bi njeno Anamarijo lahko označili celo za nekakšno *femme fatale*, a v filmu je nekako videti, da se »ni do konca spustila v to«. »Zdi se mi, da nisem čisto razbrala problema, da ni bil čisto moj ...« Še en dokaz torej, da je bila Drolčeva kot igralka najiminennejša takrat, ko se je pri upodobitvi lika lahko oprla na lastne življenjske izkušnje. *Zaroti* v razmaku petih let sledijo trije zelo različni filmi, v katerih ima vsakič vlogo matere, kar ji omogoči, da pokaže ves svoj razkošni igralski talent. V Klopčičevem modernističnem delu *Na papirnatih avionih* (1967) odigra vlogo sodobne matere ter suvereno in z neverjetno senzibilnostjo za izrečeno poda enega morda najdaljših monologov v zgodovini slovenskega filma. Kot Francika v Duletičevem *Na klancu* (1971) morda doseže vrhunec svoje filmske kariere, saj ji je bil lik ženske in matere, katere življenjska izkušnja je zaznamovana z grenkobo in s trpkostjo, a tudi z brez-pogojnostjo ljubezni in sočutja do sočloveka, preprosto pisan na kožo. (Za Francko prejme leta 1971 diplomu 6. niškega festivala igralskih stvaritev.) »Zame je to največ, kar sem lahko naredila.«



Ko doma doseže filmski igralski vrhunec, jo kot mitično »slovensko mati« k sodelovanju povabi tudi legendarni bosenski režiser Bato Čengić. V svojem kapitalnem delu *Slike iz življenja udarnikov* (Slike iz života udarnika, 1972) ji nameni vlogo ženske, ki jo bosenski rudar kot kot soprogo in prijazno mačeho svojim petim otrokom pripelje v malo odročno

vasico v osrednji Bosni. To je bila njena edina »tuja« izkušnja, a tudi te se rada spominja.

Vloga matere je tako postala skoraj njena filmska usoda: V *Cvetju v jeseni* (1973) s Klopčičem v zadnji sliki, ko mati skrušeno okameni ob grobu umrle hčerke, ustvarita enega najbolj pretresljivih in srce parajočih prizorov; z Duletičem pa prav preko lika matere izpeljeta eno najbolj zanimivih karakternih preobrazb, od skoraj brezčutne do v hrepenenju utaplajoče se matere. *Draga moja Iza* (1979) ji tako prinese srebrno areno za glavno žensko vlogo na 26. festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju.

Štefka Drolc je sicer tako v celovečernih in kratkih filmih kot v TV dramah in nadaljevankah ustvarila še široko paleto drugih vlog, a v

našem kolektivnem spominu ostaja mitična filmska mati. Torej po vlogi, ki jo je zanj pisalo življenje: od njenih otroških spominov na podobo mame, prežete z milino in toplino, do lastne zgodnje materinske izkušnje.

Miha Baloh

Slovenska kinematografija je vedno nekako ujeta v podobi majhne, produkcijsko skromne nacionalne kinematografije. A njen ustvarjalni potencial osuplja mnoge.

Nazoren in lep primer nam ponujajo izjemni mednarodni uspehi mlade generacije slovenskih filmskih igralcev, ki so jih pričeli vabiti celo v hollywoodske filmske studije. Pri tem pa ne moremo in ne smemo pozabiti, da je pot v mednarodne produkcije utrla in tlakovala neka druga generacija igralcev, prvoborcev slovenskega filma. Med njimi še prav posebej izstopa eno ime – Miha Baloh.

Ne samo zato, ker je v svoji, polna štiri desetletja trajajoči filmski karieri ustvaril skoraj nepregleden niz vlog; ker je pravzaprav rasel s slovenskim filmom, od njegovih prvih korakov do osamosvojitve; ker je sooblikoval nekatere temeljne, prelomne trenutke in dela v zgodovini slovenskega filma; ker je prvi pri nas krenil na pot »svobodnega filmskega igralca« ... Miha Baloh je bil preprosto »rojen za film«, kakor je zanj v monografski knjižnici, ki jo je leta 2008 kot poklon izdala Slovenska kinoteka, zapisal Marcel Štefančič jr. To najbolj zgovorno potrjuje dejstvo, da njegove osupljive karizme, njegove silovite »prezence«, ki je kot magnet privlačila pogled gledalcev, niso prepoznali le skoraj vsi najpomembnejši domači cineasti, pač pa tudi mnogi tuji.

No, če so drugi vedeli in prepoznali, da je s svojim stasom, glasom in osebo naravnost ustvarjen za film, pa se je sam že zelo kmalu, pravzaprav še kot najstnik zavedel, da mu je usojeno postati igralec. Spominja se namreč, da je že ob prvih srečanjih z igro (kot gimnazijec je v draveljskem prosvetnem društvu v sezoni 1946/47 igral Nečaka v Nušičevi *Gospo ministrici*, leto kasneje, ko se vrne na Jesenice, pa se takoj pridruži tamkajšnjemu sindikalnemu gledališču) v njem vzniknilo spoznanje, da je prav biti igralec tisto, kar si želi početi. Da se za igralca tudi izšola. A kot se še dobro spominja, so bili tisto povsem drugačni časi, poklic igralca še zdaleč ni bil deležen takšnega družbenega priznanja in statusa, kot ga uživa danes. »Oče mi je grozil z razdedinjenjem, če bi se odločil za poklic glumača, kot mu je pravil sam. Bili smo pomembna jeseniška družina in pričakoval je, da bom nadaljeval njegove posle. A uprl sem se mu. Najprej tako, da od takrat naprej nisem bil več Baloh, kot so doma naglaševali, temveč Bálloh.«

To kljubovanje, bolj ali manj odkrito uporništvu, je bilo tudi sicer lastno njegovemu karakterju. Tako med študijem na Akademiji ni hotel sprejeti »šolske obveze«, da statira v produkcijah ljubljanske Drame, pač pa je raje še naprej sodeloval z »amaterji« z Jesenic (in



zato dobil opomin Akademije). Ko se leta 1953 zaposli v SSG Trst, se čez noč znova prelevi v aktivista, saj po mestu, ki se ga spominja kot »mravljišča, v katerem si našel vse, od belogardistov, nekdanjih partizanov in zavednih Slovencev ...« pa vse do »slabo plačanih igralcev«, vneto piše geslo Trst je naš! Uporniški ali vsaj vihravi značaj »Princa« (v tržaškem lokalu, kjer je goste na dan plače rad počastil s pijačo, so ga namreč klicali »il Principe«) pa je prišel na dan tudi takrat, ko je na svojo vespo posadil dekle, »ki jo je imel rad«, Štefko Drolc, ter se z njo odpeljal nazaj v Ljubljano (kjer sta se septembra 1955 tudi poročila).

In prav ta značajski poteza je očitno pritegnila tudi cineaste, saj so mu povečini namenjali vloge antijunakov, problematičnih ljubimcev, celo zlikovcev. Skratka vihravih, neprilagojenih in uporniških likov. Baloh se je tudi na filmskem platnu hitro in silovito uveljavil. Že v tistih prvih dveh malih, povsem obstranskih vlogah, v *Svetu na Kajžarju* (1952, r. France Štiglic) in *Ne čakaj na maj* (1957, r. František Čap), je zažarel s tako karizmo in prepričljivostjo, s tako silovito filmsko prezenco, da se je v svoji prvi »resni« vlogi, invalidni, zagrenjeni kurir Aleš iz *Veselice* (1960, r. Jože Babič), zdel že prekajeni veteran. Da ne gre le za »vtis«, za subjektivno mnenje, pričajo tako puljska zlata arena (v Jugoslaviji najprestižnejša filmska nagrada), ki jo je leta 1961 prejel za omenjeno vlogo, kot tudi pravi cunami domačih in tujih vabil k filmskim projektom.

Prav množstvo slednjih ga je pripeljalo do prelomne odločitve, ki ni bila le pogumna, ampak tudi drzna: odreče se varnosti redne zaposlitve v gledališču (v sezoni 1960/61 je bil član SNG Drama Ljubljana) in se preizkusi kot svobodni filmski igralec. Je bila ta poteza posledica vihravega in upornega značaja ali se je rodila kot neizbežen zaključek treznega razmisleka? Takratna slovenska kinematografija je sicer bila vpeta v produkcijski in prikazovalski kontekst širše jugoslovanske kinematografije, toda po drugi



strani relativno nerazvita in ujeta v »socialistične« modele, torej so bili igralci bolj ali manj prepuščeni sami sebi in svoji iznajdljivosti – tako na »domačem terenu« kot, morda še izraziteje, v primerih mednarodnih koprodukcij. Ko ga vprašam, ali se je pri sklepanju »poslov« in iskanju novih projektov opiral na pomoč »agenta«, se Baloh le iskreno zareži:

»Kakšen agent neki! Sam sebi sem bil agent, moje vloge pa moja vizitka. Agent a sem imel le takrat, ko sem z enim večjih honorarjev v Švici kupil kilogram in pol zlata. A njegova vloga je bila le, da mi je pomagal počasi prodajati zlato, od česar sem takrat pravzaprav živel.«

Za vse nastope v tujih koprodukcijah se je domenil sam, neposredno, pri čemer mu je bilo v veliko pomoč dejstvo, da obvlada nekaj tujih jezikov. To znanje mu je v precejšnji meri olajšalo tudi delo med snemanjem, saj je veliko lažje igrati, če poznaš jezik dialogov. Sicer pa v samem procesu snemanja ni opažal razlik med domačimi in tujimi produkcijami. »Pravzaprav je bila razlika le ena – v odnosu do igralca. Reči moram, da sem v tujini doživel veliko bolj spoštljiv odnos. Kar se je nenazadnje poznalo tudi pri denarju. Pri nas pa se je igralec lahko zanesel le sam nase in na svojo iznajdljivost. Priznati moram, da me je odnos domačega okolja do nas, igralcev, močno razočaral. Celo tako zelo, da nisem povsem prepričan, če bi se še enkrat odločil za ta poklic.«

Pa vendar, noče zanikati, da so bile tudi izjeme. Tako iskreno prizna, da mu je vrata v svet filma odprl Bojan Štih, ki je Babiča prepričal, naj mu nameni že omenjeno vlogo kurirja Aleša. Prepričan je, da bi bila njegova filmska usoda brez Štiha nedvomno drugačna, saj je šele on zares prepoznal njegov igralski potencial. In kar je morda še pomembnejše: »prebral« ga je tudi značajsko ter mu posledično namenil tak lik, ki mu je bil pisan na kožo. Ostalo je že zgodovina: Baloh je s kurirjem Alešem ustvaril enega najbolj pristnih, živih in življenjskih likov, kar jih premore zgodovina slovenskega filma, najbrž pa je determiniral tudi vse njegove nadaljnje vloge. Preko Petra iz *Plesa v dežju* (1961, r. Boštjan Hladnik), Mirka iz filma *Dvoje* (1961, r. Aleksandar Petrovič), Trzana iz *Grajskih bikov* (1967, r. Jože Pogačnik) ali Gantarja iz *Maškarade* (1971, r. Boštjan Hladnik) postane Baloh ikonski antijunak takratnega jugoslovanskega novega filma.

Posameznik, ki se upira, ki je problematičen oz. kako drugače družbeno neprilagojen. Temu so bili v marsičem podobni liki iz mednarodnih projektov, zato ne preseneča, da se je Baloh, recimo preko niza filmov o Winnetouju, tudi v Evropi uveljavil kot eden

najbolj prepoznavnih in karizmatičnih zlikovcev tedanjega evropskega žanrskega filma.

Miha Baloh je bil in ostaja nesporna igralska legenda slovenskega in jugoslovanskega filma, z nizom prestižnih nagrad (od že omenjene zlate arene, preko zlate vrtnice in zlatega venca pa vse do »krivke« za tale zapis), s pridihom zvezdnštva. Hkrati je vseskozi ostajal na trdnih tleh, brez iluzij glede svojega »roka trajanja«. Jasno se je zavedal, da je slava nadvse izmuzljiva in minljiva reč ter da je vsak film hkrati lahko tudi njegov zadnji. In morda je prav zaradi tega videti, kot da v vsakem daje vse od sebe in v njem »pušča svojo dušo«.

Ivanka Mežan

Res je, število filmskih vlog v njeni sicer bogati igralski karieri ni prav veliko. In da, največkrat so ji bile dodeljene vloge stranskih likov.

Pa vendar še zdaleč ne drži, da je njen prispevek v zgodovini slovenskega filma »majhen, komajda opazen«, kot izhajajoč iz štetja in »tehtanja« svojih filmskih vlog, strogo in samokritično ugotavlja letošnja nagrajenka. Prej nasprotno: z vlogami, kot so Maruša iz *Cvetja v jeseni* (1973, r. Matjaž Klopčič), Roza iz *Leta mrtve ptice*, (1973, r. Živojin Pavlovič), Ana iz *Pustote* (1982, r. Jože Gale) ali Shirley iz poslednjega filma velikega mojstra *Ljubljana je ljubljena* (2005, r. Matjaž Klopčič), je v zgodovini slovenskega filma pustila globoko sled. Kar dokazuje tudi dejstvo, da jo je prav v zadnjem desetletju kot igralko ponovno »oživila« mlajša generacija slovenskih filmskih režiserjev: na primer Igor Šterk v *9:06* (2009), Vlado Škafar v *Deklici in drevesu* (2012) ter Barbara Zemljič v *Paniki* (2013).

Uradni zapisi pravijo, da ste se »gledališko« upokojili leta 1979. Po letu 1990, po vlogi matere v *Decembrskem dežju* Boža Šprajca, se je zaradi daljšega obdobja nenastopanja zazdelo, da ste se tudi »filmsko« upokojili. Vi pa še kar migate in se ne date, pa še taka prestižna priznanja pobirate, kot je Borštnikov prstan in zdaj bert!

No, ko ste že omenili berta, vam moram tole pokazati – to pošto s kulturnega ministrstva sem dobila danes in bila sem nemalo presenečena. Namreč, ko sem prvič dobila kako nagrado – bilo je kmalu po osvoboditvi, ko sem prejela neko zvezno nagrado, še sama se ne spomnim več natančno, kako se je imenovala –, je bilo vse bolj tako, mimogrede. Tokrat pa mi je ob nagradi čestitala sama gospa ministrica! To, ta osebnostni odnos, ki so ga tokrat pokazali, mi veliko pomeni. No, sumim, da ima prste pri tem ta naš Klemen [Klemen Dvornik, predsednik DSR, op. p.], ki se tako trudi okrog nas.

Tudi sicer se zdi, da vam spoštovanje – seveda na svoj način, s povabilom k sodelovanju pri njihovih projektih – izražajo številni predstavniki mlajše generacije slovenskih režiserjev. Prav

oni so namreč v zadnjem desetletju dali vaši igralski karieri nov zagon.

Res je, nadvse vesela sem bila vabila vsakega od njih. Pa tudi z najmlajšimi, s študenti, rada sodelujem. Odzovem se na vsako njihovo vabilo, če le zmorem. Veste, nekateri se že vnaprej opravičujejo, da denarja za honorarje ni. A če sem iskrena, meni – vsaj v tovrstnih primerih – denar ni tako zelo pomemben, veliko pomembnejši so mi medosebni odnosi, tisto spoštovanje, ki pa mora potekati v obe smeri. Namreč, seveda mi taka vabila k sodelovanju godijo, saj mi govorijo tudi o tem, da me ljudje še niso pozabili. Toda tudi sama moram biti dovolj korektna do avtorja, da presodim, ali vlogo sploh zmorem odigrati. Glede tega se pogosto spomnim na besede našega telovadca Mira Cerarja, ki je rekel nekako takole: »Velika odlika je, če zna človek presoditi, kdaj mora končati.« Mislim, da imamo še posebej mi, igralci, omejen rok trajanja in da se je potrebno tega zavedati. A brez grenkobe ali obžalovanja, sprejeti kot eno od danosti življenja.

Že res, a vseeno se nekako ne morem znebiti vtisa, da so vas v



gledališču prehitro oziroma prezgodaj upokojili ...

Jož, to je pa ena posebna, nič kaj prijetna zgodba, o kateri ne bi rada preveč govorila. No, naj povem le, da je bilo takrat neko posebno obdobje in da smo tudi same igralko lahko opažale, da nas je nekako preveč, saj nismo dobivale vlog, nekatere tudi skozi daljše obdobje. In čeprav smo se med seboj izjemno dobro razumele, se prav o vsem pogovarjale, si kdaj v spodbudo tudi zapele in smo vedno držale skupaj – v tem pogledu je danes gledališki prostor nekaj povsem drugega, saj se zdi, da se je nekam izgubila tista solidarnost, ki je bila med nami prav vedno prisotna –, je bilo v zraku čutiti nekakšno napetost in zagrenjenost. Zato bi verjetno tudi samo upokojitev drugače sprejela, jo razumela, če le ne bi bila izpeljana tako, kot je bila. A pustimo to. Šlo je za posebne okoliščine in poseben splet dogodkov, to vem, zato sama nikomur nič ne zamerim. **No, če se malce pošalim, je upokojitev le prinesla nekaj dobrega – intenzivnejše nastopanje na filmu. Res je sicer, da ste prvo »pravo« filmsko vlogo odigrali že prej, leta 1973 (Marušo v Klopčičevem *Cvetju v jeseni*), a prav tako ni mogoče spregledati, da je večina teh umeščena v obdobje po letu 1980.**

Na to pa nisem niti pomislila. Verjetno zaradi tega, ker sem že od 60-ih let dalje kar nekajkrat nastopila tudi na televiziji. No, pa tudi tega mnogi ne vedo, da so mi filmsko vlogo ponudili že takoj po vojni. Predvideno je bilo, da v filmu *Na svoji zemlji* zasedem vlogo punčke, Nankice. Namenil mi jo je Bojan Stupica, ki je bil najprej izbran za režiserja. A prišlo je do nekakšnih sporov, o katerih sama ne vem kaj dosti, Stupica se je umaknil, režijo pa je prevzel France Štiglic, ki je vlogo Nankice namenil Majdi Potokar. In tako je splavala po vodi priložnost za moj prvi filmski nastop. Priznati pa moram, da se pogosto ne spomnim natančno, kdaj smo snemali za televizijo in kaj so bili filmski projekti.

Med televizijske filme in serije se je prikradlo tudi nekaj malega tujih produkcij ...

Res je, še dobro se spomnim tistega nemškega televizijskega filma, *Hiša na morju* mislim, da je bil naslov [Haus am Meer, 1973, r. Reinhard Hauff; op. p.], ki smo ga snemali na hrvaškem otoku Susak. V njem sem nastopila ob takrat še mladi in ne tako znani nemški igralki, ki pa se je kasneje silovito uveljavila [Fassbinderjeva muza Hanna Schygulla; op. p.]. Kasneje teh koprodukcij ni bilo več prav veliko. Spomnim se še sodelovanja s Čehi, pri TV nanizanki *Bronasti vijak* [Bronzová spirála, 1989, r. Jiří Sequens; op. p.], pa enega s Švicarji, s katerim pa se niz tujih koprodukcij zaključil, če me spomin ne vara.

Ko sem pregledoval seznam del, v katerih ste nastopali in v katerem očitno prevladuje TV produkcija, sem se spomnil mojstra Matjaža Klopčiča. Cenil vas je kot enega najbolj »dragocenih obrazov« med domačimi igralci, ki pa ga domači film preprosto ni znal izrabiti. Kako ste sami videli to razliko med delom na filmu in televiziji? In kako to, da k filmu niste večkrat zašli?

Ah Matjaž, on pa me je imel res rad. Spomnim se, kako me je po snemanju *Cvetja v jeseni* objel in rekel, zakaj se midva nisva že prej

srečala! Veste, vlogo »potovke«, Maruše, v kateri sem jaz nastopila, je naknadno vpeljal v scenarij in menda je že od začetka imel mene v mislih. Sicer pa niti ne vem, zakaj pri filmu nisem več delala. Veste, takrat ni bilo toliko teh, poskusnih snemanj ...

Poskusnih snemanj? Mislite avdicij za posamezne vloge?

Ja, tako je, verjetno bi lahko rekli avdicij. Vse je bilo bolj odvisno od samega režiserja, da se je ta spomnil nate in te povabil.

No, pri meni je bilo vseskozi vse veliko bolj igra naključij kot pa nekih načrtovanih odločitev. In prepričana sem bila, da me kamera ne mara, da na platnu delujem tako čudno, nenavadno. Veste, kamera vse vidi in nič ne oprusti ...

Težko bi se s tem strinjal. Že Klopčič je govoril o vašem »slikovitem« obrazu, pa tudi sicer ste v svoji igralski karieri spoznali prav vso raznovrstnost sodobne avdiovizualne produkcije, nenazadnje ste igrali tudi v skoraj eksperimentalnih delih, kot je film *Deklica in drevo* Vlada Škafarja. Kaj se vam je najbolj vtisnilo v spomin in kaj je za vas kot igralko predstavljalo največji izziv?

No, ko sva prej že govorila o razlikah med filmom in televizijo ... Nedvomno je bila takrat, v 60-ih letih, ko je Televizija oddajala še »eksperimentalni program«, ali kako je že pisalo na ekranu, največja razlika ta, da je na TV-ju snemanje potekalo »v živo«. Tega se še resnično dobro spomnim, kako smo snemali v studiu, v 3. nadstropju stavbe, v kateri je sicer domoval Radio, saj je bila to resnično posebna izkušnja. Sicer pa je zame kot igralko največji izziv nedvomno predstavljalo delo Vlada Škafarja, prej omenjeni film *Deklica in drevo*, ki smo se ga lotili brez scenarija, brez napotkov, samo z zelo splošnimi smernicami: ne govoriti o gledališču. Priznati moram, da sem bila na začetku močno negotova, da se z Vladom nekako nisva ujela. Nikakor nisem mogla ugotoviti, kaj natanko pričakuje od mene. Veste, Vlado tudi med snemanjem ni kaj veliko govoril, nas usmerjal. No, na koncu pa sva postala prav prijatelja. Saj veste, kako pravijo: da nikoli nisi prestar, da bi izkusil nove stvari. Očitno je res tako.

Denis Valič

1. Veliki trije: Ivanka Mežan, Miha Baloh, Štefka Drolc (Slovenska kinoteka, 23. 4. 2015)
 2. Štefka Drolc in Miha Baloh, prva prejemnika nagrade za življenjsko delo na področju filmske igre (Slovenska kinoteka, 24. 10. 2014)
 3. Miha Baloh, v ozadju posnetek iz *Plesa v dežju* (Slovenska kinoteka, 24. 10. 2014)
 4. Ivanka Mežan (Slovenska kinoteka, 23. 4. 2015)
- avtor vseh fotografij: Peter Uhan

ČAP

TRENUTKI ODLOČITEV



To je, jako když se někdo mladý ožení,
To je tako, kot bi se mlad oženil

Fotogrami: Črt Brajnik, vir Arhiv RS

Zame najzanimivejša faza priprav na snemanje dokumentarnega filma so priprave priprav. Tako imenovane rešerše, brskanje po Čapovem življenju. Pregledovanje fotografij, potikanja po arhivih nekdanje češke tajne policije, pregled različnih filmskih materialov v arhivih, ... Tega nisem počel prvič in zagotovo ne zadnjič! Strašno uživam, ko imam konkreten stik s surovino, s filmskim materialom, pa čeprav so v arhivu vedno previdni. Zelo sem ji hvaležen. Vsem, ki mi to omogočijo. Priznam, včasih, v bistvu vedno, pogledam stvari »na več«, ker me to preprosto zanima in sem enkrat bolj enkrat manj očaran nad različnimi arhivi, bizarnimi zimskimi posnetki izpred sedemdesetih ali osemdesetih let prejšnjega stoletja. In ko sem tako brskal in razmišljal o Čapu, sem se po nekem času spomnil, da je vendar na naslovnici, platnici neke knjige, fotografija Františka Čapa v trenutku, ko ne veš, ali ravno vstaja ali se namerava usesti. No in na notranji strani je napisano, od kod fotografiam izvira. *Novi obzornik slovenskih filmskih delavcev 1/4*, Novice. Super, kličem Arhiv RS, filmski oddelek ...

Četrtek, Coimbatore, Tamil Nadu.

Dobim mejl od Inge, če bi hotel napisati kaj o snemanju dokumentarca ...

Sedim in razmišljam, kaj pravzaprav napisati o snemanju dokumentarca o Čapu. Lahko opišem, kako nastaja takšen film. Pravzaprav nič posebnega, razen nešteti voženj na relaciji Praga—Ljubljana—Marušiči—Praga—Ljubljana—Tivat—Ljubljana—Piran—Praga—Sarajevo—Praga. Vmes je seveda nešteto telefonskih klicev, ki se izmenjajo na vseh omenjenih lokacijah in še kakšni več.

V Pragi na akademiji (vsaj na katedri za dokumentarni film je tako) ti ponavljajo, da se skozi snemanje filma vedno učiš in naučiš nekaj o sebi. Samo tako si iskren in tako je lahko iskren tudi film.

Preveč strani bi bilo potrebno za opis, kaj vse izve človek na poti raziskovanj, na kakšne stranpote zavije, kaj vse oziroma na čem vsem bi lahko postavil zgodbo ... moraš se odločiti in vedno gre za kompromise zaradi dramaturgije, dolžine, razumljivosti ... no in tako mi nekdo reče, da je gojil Čap na vrtu hiše v Portorožu vrtnico. Spet nekdo drug, da si je vrtnico prinesel, ko je prebežal iz ČSSR v ZRN. Torej ne samo da je Čap šel čez minska polja z mamino kuharico in nekaj piščanci, ampak je imel še kovček – in v njem vrtnico. Ne katerokoli, temveč vrtnico sorte Božena Němcova. Čapov nečak mi je pred leti povedal, da je imel samo dve ljubezni v življenju: svojo mater in Boženo Němcovo¹. Ko si že rečem *svašta*, nekdo pokliče, ali sem mogoče že bil tamintam, in pogledaj, spet nekdo drug, da je Matjaž Kmecl, doktor slovenistike,

eden največjih poznavalcev vrtnic na Slovenskem. Pogledam na straneh borčevske organizacije za njegovo številko. Nič. Pokličem in prosim, da bi jo rabil. Matjaž Kmecl mi pove, da jo je Čap res imel na vrtu, ampak da se je posušila in da je bila edina te sorte pri nas. Lahko bi jo ponovno posadili ob obletnici. Preberem nekaj o vrtnicah, najdem v osrednji Češki gojitelja te sorte, predvsem pa sedim in razmišljam, če bi to vse lahko bilo v filmu. Poleg tega pa je Čap živel v Portorožu, pristanu vrtnic. Naključje.

V Pragi preberem, da je izšla knjiga Drage Potočnjak z naslovom *Skrito povelje*². Preberem, o čem je. Niti sanjalo se mi ni, da bo kdo kdaj napisal kaj takšnega. Komaj čakam, da jo kupim.

Časovni preskok.

Z Matijo, za večino Jojotom, se odpeljeva iz Radomelj, kjer odloži-va Franeka Trefalta³, proti obali oziroma Marušičem in se na črpal-ki ustaviva, da se okrepcava. Plačam in odhajam, ko pri vratih na stojalu ... evo: *Skrito povelje*. Sem si rekel, nič ne razmišljam, kupi in odidi. Vedel sem, o čem je knjiga, ko sem prebral, da je izšla. Vedel sem o tem idiotsko tragičnem in prezira vrednem dogodku že prej. Slišiš ali bereš o stvareh, incidentih, ampak ne razmišljaš, da so za tem človeške zgodbe o izgubah, bolečini.

1 Božena Němcova (1820–62), češka pisateljica, začetnica češke realistične povesti iz podeželskega življenja. Njeno najbolj znano delo je *Babica*, ki ga je Čap ufilmil leta 1942 v protektoratu Češke in Moravske.

2 Draga Potočnjak: *Skrito povelje*. Sanje. Zbirka Dokumenta. Ljubljana 2013.

3 Franek Trefalt (1931–2015), slovenski igravec in športni reporter. Kot filmskega igralca ga, kot še mnoge druge, npr. Mileno Dravič, prepozna F. Čap: *Vesna* (1953), *Trenutki odločitve* (1955), *Ne čakaj na maj* (1957)

Če skočim še nekaj dni nazaj.

Z Nejcem, ki je bil snemalec filma, sva bila po sedemurnem (zelo plodnem in prijetnem) obisku pri Emiliji Soklič⁴, nekdanji tehnič-ni vodji pri Triglav filmu, v Rožni dolini na odhodu. Na stopnicah med poslavljanjem nama pove, da je ta sestreljeni helikopter, v katerem je umrl Toni Mrlak, padel na njen vrt in ji požgal smreko. Obnemel sem. Nič nisem rekel. Naključje. Vedel sem samo, da moram knjigo kupiti. V Pragi preberem, da je izšla knjiga, tukaj pri Emiliji Soklič, da je namenoma sestreljeni helikopter zgrmel ravno na njeno smreko, in sedaj v avtu, da je direktorju filma, Jojotu, zaradi tega dogodka (srednja šola je namreč v bližini, kjer se je zrušil stroj) odpadel popravni izpit iz kemije, na katerega absolutno ni bil pripravljen, in da je tako naredil letnik, ker je bil izpit ponovljen po končanem vojnem stanju leta 91. František Čap. Naključje.

František Čap je bil žalosten ujetnik človeških neumnosti, v katerih pa se nekako avtistično ni znašel. Super režiser, izjemen pripovedovalec/slikar, odličan obrtnik, a preveč naiven, da bi se zavedal, da ga okolje, v katerem se nahaja, lahko zmelje.

Oseba z dokaj ambivalentnim pogledom na svojo bivšo domovino Češko, kjer se kot še marsikdo ni znašel, pa čeprav danes to razlagajo kot disidentstvo ali odpor, ki pa je bil nič več in nič manj kot pasivnost, ujeta med štiri precej udobne tapete luksuznih vic, znotraj katerih se verjame, da je to to.

4 Emilija Soklič, vodja tehničnega oddelka Triglav filma (1946–66), tesna sodelavka Rudija Omota, slovenskega pionirja na področju razvoja filmskega zvoka, ena najbolj zaslužnih za tehnično posodobitev in s tem koprodukcijsko delo Triglav filma.

foto © Sašo Agošton



Matija Kozamernik – Jojo po končanem telefonskem klicu v piranski garaži (pazi na zdravje, človek, imaš eno življenje, pa čeprav se zdiš kot mačka!)

Nejc Vavpetič akcija in Ivan Marinček reakcija (zadeva, vredna samostojnega filma!)

Sašo »nervozni« Agošton z Mileno Dravič v Čatovića mlinih (upam, da si vredi!)

Emilija Soklič na zaslonu monitorja na podstrešju Vibe (hvala za vse in se veselim prihodnjic!)

Urban Arsenjuk.

Izhajam iz skromnih razmer, h katerim sem se kasneje vrnil (ne po lastni volji!). Evelina Salesin in Matjaž Arsenjuk sta me spočela nekje ob ugrabitvi Alda Mora. Rojen sem bil mesec in tri dni pred pogodbo o prijateljstvu med ZSSR in Afganistanom. V obdobju 1985–90 sem bil pionir. Naučili so me ljubiti Domovino (to mi je ostalo do danes). 1993–98 gimnazijec. Naučili so me dvomiti. Malce zatem sem bil pripadnik slovenske zračne obrambe. Naučili so me ubijati in kršiti Ženevsko konvencijo o vojskovanju (baje je ceneje). Trenutno čakam na zagovor magistrske naloge in filma, s katerima bom zaključil FAMU. Čap: Trenutki odločitev je moj prvi dolgometražni dokumentarec. Premiera bo jeseni na FSF. V Portorožu.

Vedno ostane ogromno stvari, ki obstajajo, vendar ostanejo zunaj filma.

Imel je dve domovini in v nobeni prav zares niso poznali niti njega niti njegovih filmov. V tisti češki so ga izbrisali, ker je zbežal, V tej naši je moral lagati, kako da je bežal in zakaj. Samo tako je lahko pri nas obstajal.

Dante Marušič mi je pripovedoval, a tega dela ni bilo mogoče pustiti v filmu. Pravzaprav so mi to povedali štirje različni ljudje v Marušičih, da se na Františka Čapa spomnijo vedno, ko vidijo ameriški film *Zlato za pogumne* (Kelly's Heroes, 1970, r. B. G. Hutton). Torej se ga ne spominjate po njegovih filmih, sem vprašal. Niso poznali niti enega. Ampak mislijo na Čapa, kako se gol sprehaja po hiši, ko vidijo ameriški vojni film. »Niso igrale, preprosto preplašile so se.« Kokoši namreč, bele kokoši, ki jih je samo František imel prosto spuščene in so nevede igrale v ameriškem filmu, ki ga je takrat MGM snemal v kooperaciji z Avalo filmom v Istri. V trenutku, ko izza vogala zagrmí tank, na katerem sedijo C. Eastwood, T. Savalas in D. Sutherland, se pred njim preplašeno razbeži jata belih kokošk. In to so bile bele kokoši Františka Čapa. Nanj se spomnijo še zaradi ene stvari. Ko se je v takrat edini gostilni

v vasi julija 1969 zbrala družina ob edinem televizorju, da bi gledali prvi pristanek na Luni, je bil tam tudi František Čap. Mimogrede, znajo povedati, on je bil gospod. Nikoli ni pil mlačnega piva. Če ga je pil predolgo in se je segrelo, je naročil novega. Kot amerikanec. Samo hladnega je pil. In

tako so vsi z odprtimi usti strmeli, kako Armstrong sestopa iz Orla, samo František je zakričal, da kakšna neumnost, plaziti se po Luni. Ljudje bi se morali ukvarjati s čim veliko bolj pomembnim. In je odšel iz gostilne.

Precej neselektiven zapis o tem, kako smo snemali dokumentarec, priznam. Ampak poleg s Čapom smo se ukvarjali vsak s samim seboj in z našimi življenji. Snemalec se je ukvarjal z očetovo boleznijo, osvetljevalec z razdori v pogledu na vzgojo lastnih otrok, tehnik in tonski mojster pa s partnerskim odnosom. Bolezen se je pozdravila, o vzgoji otrok ne vem nič, za en partnerski odnos pa vem, da se je uredil. Tudi pri meni se je marsikaj spremenilo. František Čap. Naključje.

Urban Arsenjuk

DELAMO!

Oktobra 2015 bomo praznovali 5-letnico delovanja. Kot mednarodno uveljavljena kolektivna organizacija, z utečenim delovanjem, z ekonomičnimi stroški poslovanja.

Leto 2014 je bilo za nas turbulentno zaradi dogodkov na domačem igrišču. Kljub temu smo ustvarili **14 % več prihodkov** kot leto prej, stroške pa ohranili na isti ravni (22,56 %, leto prej 22,07 %). Za delitev, načrtovano v juniju 2015, je tako namenjeno dobrih **2,7 milijona evrov**.

Ob odličnih rezultatih ne moremo mimo dejstva, da bi bili lahko prihodki še višji. O dogovoru kolektivk o zbiranju nadomestil iz naslova privatnega reproduciranja (sklenjen konec 2012) Urad Republike Slovenije za intelektualno lastnino (URSIL) še vedno ni odločil. Isti organ tudi še ni odločil o naši vlogi za razširitev dovoljenja za avtorje prispevkov (vložena julija 2011), tako da so mnogi imetniki pravic zaenkrat še izključeni iz sistema kolektivnega uveljavljanja pravic (npr. montažerji, maskerji, kostumografi ...).

Da delamo dobro in prav, nam je potrdil tudi izjemen dosežek na področju mednarodnega sodelovanja: AIPA je že članica **FERA** (Federation of European Film Directors), **SAA** (Society of Audiovisual Authors) nas je povabil v svoje članske vrste, sklenjenih imamo **11 bilateralnih pogodb** s tujimi sorodnimi kolektivnimi organizacijami.

Transparentno

V letu 2014 smo izvedli **dve redni delitvi**. Pred izplačilom smo upravičencem, skupaj z osnovnimi podatki o posameznem izvedenem obračunu, poslali finančna obvestila in informacije, kako lahko dostopajo do lastnih podrobnih obračunskih podatkov, na osnovi katerih smo jim obračunali honorarje in nadomestila. Te si lahko kadarkoli ogledajo v spletnem **registru AV del** oz. jih na željo dobijo po pošti, e-pošti ali osebno na sedežu AIPA. Poročila o opravljenih obračunih smo objavili na www.aipa.si.

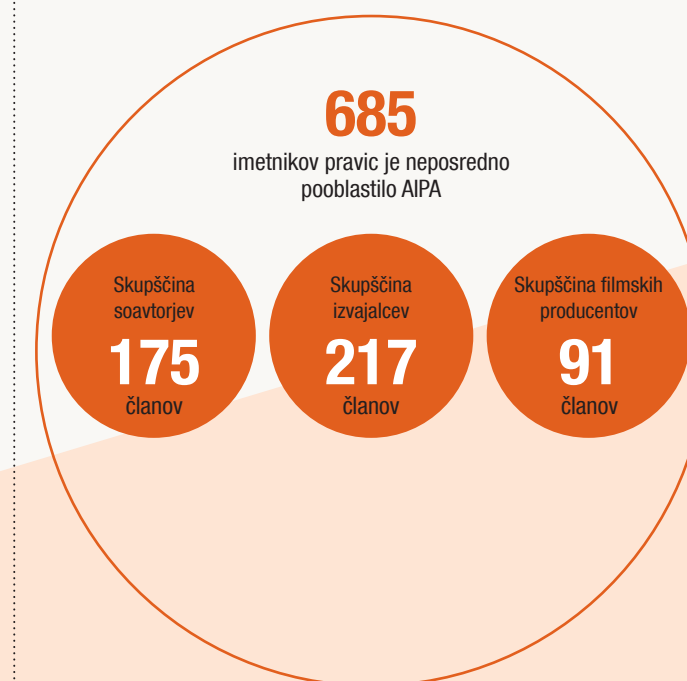
Dostop do našega spletnega registra AV del imajo vsi imetniki pravic in upravičenci, ki so pooblastili AIPA. Omogoča jim predvsem:

- preverjanje **obračunskih podatkov** ter
- sprotno preverjanje in dopolnjevanje lastnega repertoarja.

V letu 2014 smo imeli **maja** redne letne seje skupščin soavtorjev, izvajalcev in filmskih producentov, **septembra** in **novembra** pa izredne. Na majskih so bila za leto 2013 skladno z zakonoda-

jo obravnavana letna poročila, sprejete so bile tudi nekatere spremembe aktov zavoda. Septembrske so bile sklicane, da se upravičence seznanijo s samovoljnim postopanjem ustanoviteljev zavoda. Ti so na sodišču brez vednosti članstva želeli spremeniti krovne akte AIPA v nasprotju z ureditvijo in voljo skupščin na način, da je bila organiziranost AIPA v nasprotju z Zakonom o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) in v nasprotju z dotlej veljavnim statutom. Sodišče je poskus prevzema razvrednotilo in vzpostavilo prvotno stanje. Na novembrskih je bil potrjen izbor revizorja, sprejet

Člani AIPA 2015



finančni načrt za poslovno leto 2015 in nekatere spremembe aktov. V letu 2015 je prva izredna seja skupščin potekala **marca**, redna, na kateri bo predstavljeno poročilo za leto 2015 in spremembe aktov, pa bo konec **maja** 2015.

Lokalno in globalno

Tako v nacionalnem kot mednarodnem prostoru smo bili dejavni na področju ureditve avtorskih pravic AV del, avtorskega prava, mesta in vloge AIPA. S konkretnimi nasveti in odgovori smo pomagali posameznim imetnikom pravic, sodelovali pri njihovem izobraževanju, osveščanju širše slovenske javnosti ter se udeleževali strokovnih posvetov strokovnih skupin mednarodnih združenj (AEPO-ARTIS, FERA ...).

Z domačega terena omenimo dvoje: Nadaljevali smo postopek, da **med ustanovitelje** Zavoda AIPA namesto fizičnih oseb vstopijo pravne osebe, tj. **stanovska združenja** oz. društva. Postopek (še) ni zaključen, ker nismo pridobili podpisa enega od prvotnih ustanoviteljev. V postopku pridobitve statusa soustanovitelja so: Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev, Društvo slovenskih režiserjev, Združenje dramskih umetnikov Slovenije, Društvo Filmski producenti Slovenije, Združenje filmskih snemalcev Slovenije. Zanimanje za priključitev sta izrazila še Združenje slovenskih filmskih scenografov, kostumografov in oblikovalcev maske ter Društvo oblikovalcev Slovenije.

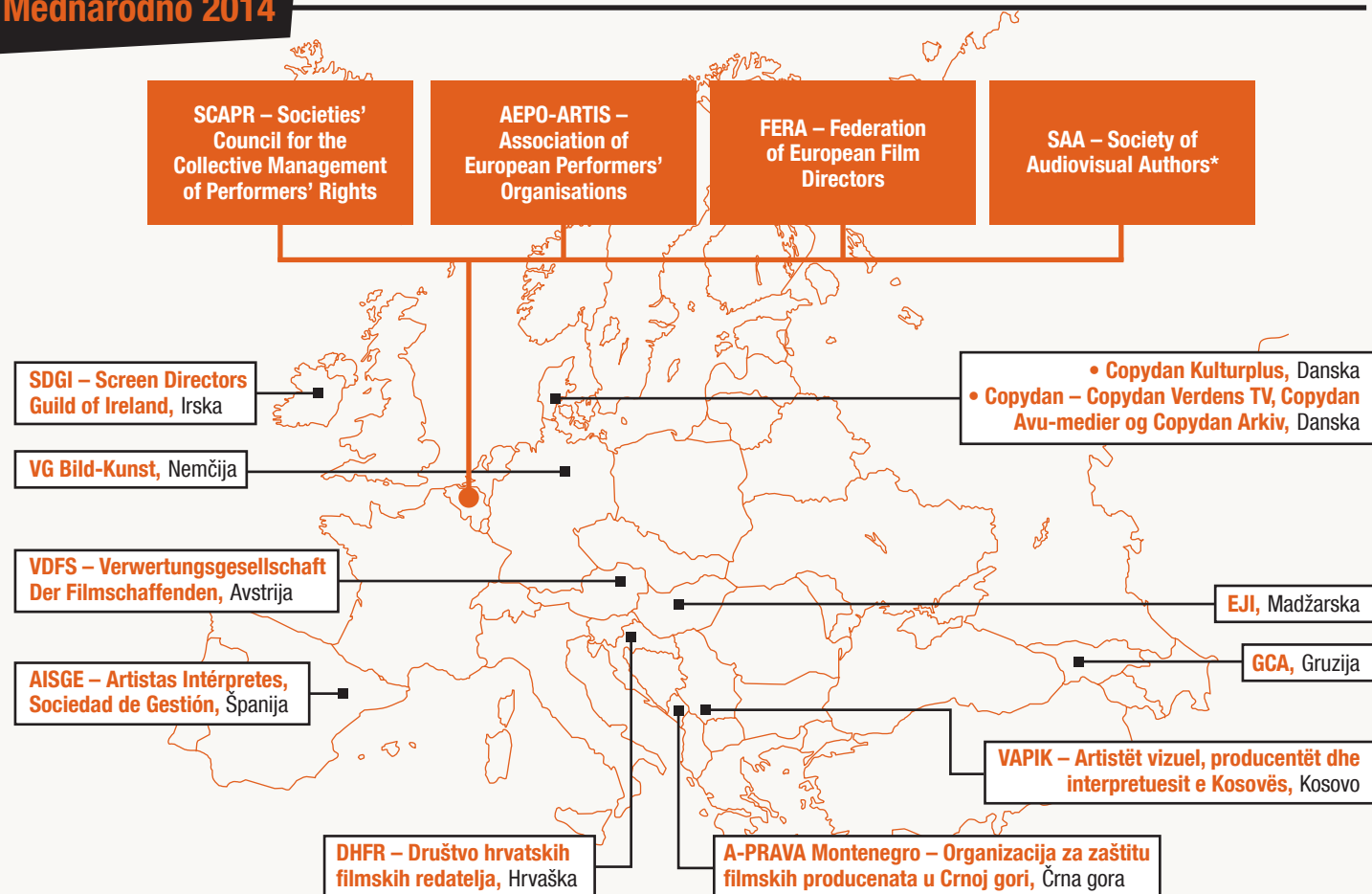
Ker je v letu 2014 prišlo do zastoja postopkov za oblikovanje novega Zakona o spremembah in dopolnitvah Zakona o avtorski in

sorodnih pravicah (ZASP-G), smo samoiniciativno sestavili skupino 3 pravnih strokovnjakov, ki so začeli oblikovati **izhodišča za spremenjeno ureditev kolektivnega upravljanja ter določenih avtorskopravnih institutov**. Sestavljeno besedilo je Zavod AIPA uporabil pri javni obravnavi ZASP-G (februar–marec 2015).

Na tujem je vsekakor najbolj odmevno vabilo za članstvo v **SAA**, krovno združenje evropskih kolektivnih organizacij, ki zastopajo avdiovizualne avtorje. **SAA** dejavno sodeluje pri EU strategiji za enotni digitalni trg, pripravil je 2. izdajo t. i. bele knjige o pravicah in nagrajevanju AV avtorjev v Evropi, skupaj s **FSE** (Federation of Screenwriters in Europe) in **FERA** je pozval EU komisijo in parlament, kako v 7 korakih znova postaviti avtorje v središče kulture in avtorskih pravic. V družbi uglednih in vplivnih kolektivnih organizacij bomo še uspešneje uveljavljali pravice avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije, hkrati pa omogočali kakovostno strokovno izobraževanje, kot sta bili na primer prva vseevropska delavnica FERA: *Kaj režiserji pričakujejo od kolektivnih organizacij?*, Ljubljana, januar 2015, in seminar Laurencija Kaya: *Glasba za film – demistifikacija glasbenih pravic v AV delih*, FSE, Portorož, september 2014.

Gregor Štibernik, AIPA

Mednarodno 2014



POSLOVNO 2014

3.533.338

eur prihodkov, kar je za 433.334 eur oz. 14 % več od načrtovanih.

Pomembno:

Plačilna disciplina je skoraj 100-odstotna.

22,65 %

celotnih prihodkov gre za stroške poslovanja.

Pomembno:

Nadaljujemo trend nižanja stroškov, ki bi bil še opaznejši, če ne bi imeli nepredvidenih stroškov s pravnimi postopki.

2.733.148

eur znaša delilna masa za imetnike pravic.

Pomembno:

Delilna masa je za 347.698 eur višja od načrtovane. Delitev bo opravljena do konca junija 2015.

Izvedli

smo dve redni delitvi za kabelsko retransmisijo za pretekla leta in tako poravnali vse »zgodovinske« obveznosti od pridobitve dovoljenja URSIL oktobra 2010.

Letno poročilo za 2014 je že objavljeno na www.aipa.si!

Reparticija

	od 11. 10. 2010 do 31. 12. 2011	2012	2013	2014
Prihodki (eur)	2.349.452	2.872.735	3.120.793	3.533.338
Stroški (eur)	835.183	641.667	688.875	800.190
Za delitev (eur)	1.514.269	2.231.068	2.431.918	2.733.148

OBRAČUN HONORARJEV za kabelsko retransmisijo AV del

za obdobje: 2012

delilna masa: 2.231.068 eur

Honorarji so bili razdeljeni v skladu s *Pravilnikom o delitvi nadomestil in avtorskih honorarjev*. Obvestila o obračunanih honorarjih so bila oddana na pošto 30. 6. 2014.

za obdobje: 2013

delilna masa: 2.431.918 eur

Honorarji so bili razdeljeni v skladu s *Pravilnikom o delitvi nadomestil in avtorskih honorarjev*. Obvestila o obračunanih honorarjih so bila oddana na pošto 15. 12. 2014.

OBRAČUN NADOMESTIL za privatno in drugo lastno reproduciranje (privatno reprodukcijo)

za obdobje: 2008

delilna masa: 320.871 eur

V letu 2014 je AIPA izplačal še drugi del (60 %) nadomestil, zbranih v letu 2008 pred podelitvijo dovoljenja AIPA (nadomestila je v skladu z dovoljenjem zbiral IPF). 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:

soavtorjem 115.514 eur (40 %)

v znesku so že upoštevane rezervacije za avtorje prispevkov v višini 10 % (12.835 eur)

izvajalcem 96.261 eur (30 %) in

filmskim producentom 96.261 eur (30 %)

Obvestila o obračunanih nadomestilih so bila oddana na pošto 15. 12. 2014.

Na spletnem mestu AIPA, poglavje Upravičenci, zavihek Seznam uporabljenih AV del, preglejte sezname uporabljenih AV del in preverite, ali so bila vaša AV dela uporabljena v kabelski retransmisiji in upoštevana v obračunih.

REGISTER PRIJAVLJENIH AV DEL (marec 2015)

več kot 750.000 prijavljenih AV del

kategorija AV del	naziv kategorije	št. AV del
A	kinematografski filmi	66.696
B	televizijski filmi	117.706
C	televizijska AV dela 1	504.127
D	kratki glasbeni videofilmi	45.655
E	televizijska AV dela 2	6.494
F	televizijska AV dela 3	8.383
G	reklamni filmi	708
H	druga AV dela	516
NA	ni določena	670

več kot 3,6 mio udeležb na prijavljenih AV delih

1.072.640	udeležb soavtorjev
99.878	udeležb avtorjev priredbe
39.864	udeležb scenaristov
536	udeležb avtorjev dialogov
5.578	udeležb direktorjev fotografij
924.975	udeležb režiserjev
1.414	udeležb skladateljev filmske glasbe
395	udeležb glavnih animatorjev
1.026.319	udeležb producentov
1.547.876	izvajalcev
8.486	udeležb avtorjev prispevkov

Nacionalno 2014

Avgusta 2014 je potekala javna razprava o zbiranju nadomestil za privatno kopiranje in drugo lastno reproduciranje. URSIL odločbe po štirih letih nezbiranja nadomestil še vedno ni izdal.

Pri upravni inšpekciji je bil sprožen postopek nadzora nad delom URSIL. AIPA je namreč ocenila, da se nad njenim delovanjem vrši pritisk ter upravno nadlegovanje. URSIL je popolnoma neodziven na pozive in vloge AIPA, hkrati pa ji je v letu 2014 poslal več kot 55 dopisov, vezanih na upravni nadzor.

Julija 2011 je Zavod AIPA pri URSIL vložil zahteve za novo dovoljenje (1) za obvezno kolektivno upravljanje pravic avtorjev prispevkov k AV delom za primera kableske retransmisije in privatnega reproduciranja, (2) za prostovoljno kolektivno upravljanje pravic soavtorjev AV del ter avtorjev prispevkov k AV delom za primere uporabe dajanja na voljo javnosti, npr. na svetovnem spletu, prek mobilnih in t. i. pametnih telefonov, (3) za primere uporabe sekundarnega radiodifuznega oddajanja, t. i. krčmarske pravice, ko se AV delo razširja med nov krog ljudi, npr. v gostinskih lokalih. Kljub našim pozivom oz. poizvedbam v letu 2014 odgovora še nimamo.

Vse leto je skupina 3 pravnih strokovnjakov oblikovala izhodišča za spremenjeno ureditev kolektivnega upravljanja ter določenih avtorskopravnih institutov. Besedilo smo predstavili na javni obravnavi ZASP-G (februar–marec 2015). MGRT je nato iz ZASP-G umaknil del, vezan na kolektivne organizacije, v nadaljnji postopek pa posredoval predlog zakona, s katerim se bo v pravni red Slovenije prenesla predvsem direktiva o osirotelih delih. (Dela, katerih imetnikov pravic ni mogoče najti, ker je povezava med imetniki pravic in delom že zbledela.) Delovanje kolektivnih organizacij naj bi se celovito uredilo v okviru prenosa Direktive o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic. Rok za prenos te direktive je april 2016.

DIREKTIVA O KOLEKTIVNEM UPRAVLJANJU¹

DEJSTVA

Direktiva je bila sprejeta po rednem zakonodajnem postopku v približno dveh letih². Predlog direktive je bil objavljen 11. 7. 2012. Sprejeto besedilo direktive je bilo po končanem zakonodajnem postopku objavljeno v Uradnem listu EU dne 20. 3. 2014, veljati je začela 9. 4. 2014 (datum objave + 20 dni; člen 44). Direktiva države članice obvezuje, da jo prenesejo v svoje nacionalne zakonodaje najpozneje do 10. 4. 2016 (člen 43).

V prostoru Evropske unije je približno 250 različnih kolektivnih organizacij, ki letno zberejo približno 6 milijard EUR – večino tega denarja zbere približno 70 največjih, ki kolektivno upravljajo pravice za več kot milijon avtorjev (večino za glasbena avtorska dela)³.

RAZLOGI ZA SPREJEM

Ideja o direktivi, ki bi uredila tudi področje kolektivnega upravljanja pravic, se je razvijala več let – tudi ali pa predvsem zaradi nekaterih primerov slabe prakse na področju kolektivnega upravljanja (glasbenih) avtorskih del⁴.

Tako je nastala potreba najprej po posegu v področje kolektivnega upravljanja glasbenih pravic in v delo teh kolektivnih organizacij, ki pa se je v nadaljevanju razširila na vse kolektivne organizacije, ne glede na vrsto avtorskih del, v zvezi s katerimi pravice upravljajo.

V tem članku se osredotočam na del direktive, ki je namenjen ureditvi kolektivnega upravljanja avtorske in sorodnih pravic, čeprav je del direktive namenjen tudi ureditvi postopka izdajanja večozemeljskih licenc za pravice za glasbena dela za spletno uporabo na notranjem trgu EU.

CILJI DIREKTIVE

Evropska komisija je tako prepoznala potrebo po modernizaciji kolektivnega upravljanja v želji, da bi se le-to bolje soočilo s hitro napredujočo »digitalno ekonomijo«, predvsem pa, da bi bilo kolektivno upravljanje bolj učinkovito tudi za avtorje in imetnike pravic, kar bi omogočilo večjo preglednost poslovanja, več možnosti pri soodločanju, s tem posledično tudi manjšanje stroškov in večji izplen pri končnih delitvah zbranih nadomestil.

Cilj je torej **izboljšanje upravljanja kolektivnih organizacij** z uvedbo obveznih standardov glede transparentnosti vodenja in nadzora, pri tem pa je ta naloga zelo jasno dana imetnikom pravic (oz. članom⁵).

1. Kolektivne organizacije (KO)

Kolektivne organizacije bodo v duhu ciljev direktive morale:

- zagotoviti primerno obravnavo vseh imetnikov pravic ter jim omogočiti sodelovanje pri odločanju;
- zagotoviti primerno finančno vodenje poslov (vključno z nadzorom), predvsem tistih, vezanih na zbrana nadomestila;
- povečati preglednost in jasnost (tj. transparentnost) delovanja nasproti imetnikom pravic ter drugim kolektivnim organizacijam (v izvrševanju bilateralnih recipročnih pogodb) pa tudi nasproti uporabnikom (predvsem v smislu jasne opredelitve repertoarja oz. pravic ali oblik uporabe, ki jih posamezna kolektivna organizacija uveljavlja).

Glede na uvodne določbe direktive le-ta ni posegla v statusno-pravno obliko KO – to pušča odprto: lahko so korporacije, osebne družbe ali civilna združenja, v nekaterih državah pa imajo to funkcijo celo fundacije.

a. Pravice imetnikov pravic

Iz direktive vsekakor veje duh, da morajo imetniki pravic oz. člani vzeti vaje v svoje roke, pri tem pa direktiva zagotavlja, da s strani KO za imetnike pravic ne smejo biti določene ovire za njihovo uveljavljanje preko te KO.

Direktiva daje vsakemu imetniku pravic **svobodno odločitev**, preko katere KO bo svoje pravice uveljavljal, katere pravice ali katere vrste del bo uveljavljal preko KO, ima možnost, da KO prekine pooblastilo ali umakne določen nabor upravičenj itd. (člena 4 in

5). KO ima obvezo, da imetnika obvesti⁶ o vseh njegovih pravicah pred pridobitvijo njegovega pisnega soglasja, da upravlja njegove pravice.

Za imetnike pravic, ki niso obenem tudi člani KO, direktiva nudi minimalne zahteve, kaj morajo KO storiti (člen 7).

b. Članstvo v KO (člen 6)

Člani KO so lahko:

- imetniki pravic,
- subjekti, ki zastopajo imetnike pravic, vključno z:
 - drugimi KO,
 - združenji imetnikov pravic.

Zahteve glede članstva morajo temeljiti na objektivnih, preglednih in nediskriminatorskih merilih, ki so vnaprej znana oz. sprejeta v statutu ali v »splošnih pogojih članstva« ter javno dostopna (objavljena).

c. Organi KO

Direktiva omogoča enotirni ali dvotirni sistem upravljanja KO (člen 8).

Skupščina KO

Kot najvišji organ odločanja mora biti izvedena vsaj enkrat letno (2. odstavek člena 8). Odloča o najpomembnejših stvareh, kot so:

- sprejem statuta oz. »splošnih pogojev članstva«;
- imenovanje in razrešitev direktorja/jev, spremljanje njegove/njihove uspešnosti, odobritev njegovega/njihovega plačila ipd. (**veččlanska uprava**);
- pravila delitve zbranih nadomestil;
- uporaba nerazdeljenih sredstev;
- naložbena politika ter uporaba prihodkov iz nje;
- najemanje kreditov, prodaja nepremičnin;
- imenovanje in razrešitev revizorja;
- odobritev letnega poročila ipd.

Skupščina lahko deluje tudi **po delegatskem sistemu** (11. odstavek člena 8).

Vsi člani KO imajo sodelovalno in glasovalno pravico na skupščini (tudi po pooblaščenju), ki pa se po odločitvi države članice lahko izjemoma omeji na temelju trajanja članstva in/ali prejetih zneskih, če so ta merila sorazmerna in poštena (9. odstavek člena 8). To se mi zdi precej problematična določba, ki se lahko hitro zlorabi⁷.

Glede pooblastil članov tretjim osebam za sodelovanje in glasovanje na skupščinah direktiva uvaja neke omejitve (enkratno pooblastilo), obenem pa pušča odprta vrata za več omejitev v nacionalnih zakonodajah (10. odstavek člena 8).

Nadzorni organ KO

Direktiva določa obveznost, da ima vsaka KO organ, ki opravlja nadzorno funkcijo – nadzorni svet (NS), **sestavljeno** glede na različne kategorije članov (2. odstavek člena 9). NS

zaseda redno in izvaja naloge, ki jih je nanj prenesla skupščina, ter spremlja naloge in dejavnosti KO. Enkrat letno poroča skupščini. Člani NS morajo letno oddati izjavo o navzkrižju interesov.

Podobne izjave o navzkrižju morajo letno podati tudi osebe, ki upravljajo posle KO (člani uprave, direktor) – izjave o prejetih plačah, drugih zneskih, osebnih interesih itd. (člen 10).

2. Upravljanje prihodkov iz pravic

a. Zbiranje in uporaba prihodkov (člen 11)

KO morajo z vso skrbnostjo zagotoviti zbiranje in upravljanje s prihodki iz pravic, pri tem pa morajo biti ti računsko ločeno vodeni od morebitnih lastnih prihodkov KO. Zelo jasna je **prepoved uporabe teh prihodkov iz pravic za karkoli drugega kot za delitev, z izjemo**:

- dovoljenih odbitkov,
- kompenzacije provizije (za storitev KO),
- dovoljene uporabe po sklepu skupščine (med njimi so mogoče tudi naložbe, vendar na podlagi predhodno odobrene skrbne naložbene politike).

b. Odbitki (člen 12)

Odbitke mora dovoliti skupščina in morajo biti razumni in določeni na podlagi objektivnih meril. Med njimi pa provizije ne smejo presežati upravičenih in dokumentiranih stroškov za samo kolektivno upravljanje. Enako pravilo velja za druge odbitke zaradi stroškov upravljanja avtorske in sorodnih pravic⁸. Med odbitke sodijo tudi tisti, ki financirajo (z direktivo dovoljene) socialne, kulturne ali izobraževalne storitve (npr. sklade za tovrstne namene).

KO mora imetnika pravic informirati o dovoljenih odbitkih (med katere sodijo tudi provizije KO), preden pridobi njegovo soglasje za upravljanje.

c. Razdelitev (člen 13)

Delitev mora KO opravljati redno in hitro, **najkasneje v 9 mesecih po koncu poslovnega leta**. (Isti rok velja tudi za delitev drugim KO na podlagi bilateralnih sporazumov; te druge KO pa delijo dalje v roku 6 mesecev.) Pri tem si mora KO prizadevati, da stori vse, da identificira upravičene imetnike, tudi tako da **javno objavi** podatke o delih, glede katerih identifikacija imetnikov pravic ni bila mogoča (v 3 mesecih + ponovno po 1 letu = šteto od roka 9 mesecev).

Nerazdeljene zneske je treba **hraniti na ločenih računih** in zastarajo po 3 letih.

O porabi zastaranih nerazdeljivih zneskih se odločajo skupščine (država pa bo to uporabo lahko omejila z namensko določbo, da se z njimi zagotavlja socialne, kulturne ali izobraževalne storitve).

d. Bilateralni sporazumi (člena 14 in 15)

Določena je enakopravna obravnava imetnikov pravic, ki jih KO zastopa na podlagi bilateralnih sporazumov z drugimi KO. KO

smejo brez posebnega soglasja druge KO odbiti od zbranih zneskov na podlagi bilateralnih sporazumov le provizije.

3. Razmerja z uporabniki (člena 16 in 17)

Pogajanja med KO in uporabniki morajo biti v dobri veri, z medsebojnim hitrim in odprtim pretokom potrebnih informacij (tudi v e-obliki), pri pri čemer morajo biti tarife zmerne, z znanimi merili (ekonomska vrednost uporabe pravic, narava in obseg uporabe dela in drugih vsebin, ekonomska vrednost storitev KO ipd.). Obenem je zaveza tudi uporabnikom, da poročajo o dejanski uporabi pravic.

4. Preglednost in poročanje (poglavje 5)

Velik poudarek je namenjen poročanju in posledično tudi preglednosti poslovanja KO. Med drugim ima KO določene obveze **obveščanja imetnikov pravic**, ki jim je nakazala plačilo (honorar/nadomestilo). Najmanj enkrat letno jih mora obvestiti o:

- prihodkih imetnika,
- zneskih po posamezni kategoriji pravic oz. uporabi,
- obdobju obračuna,
- odbitkih ločeno za provizijo in za druge vrste odbitkov (npr. za socialne, kulturne ali izobraževalne storitve),
- neporavnanih prihodkih.

Prav tako mora KO enkrat letno ustrezno **obveščati druge KO** (s katerimi ima bilateralne sporazume). Na utemeljeno zahtevo mora KO dati na razpolago drugi KO oz. imetniku oz. uporabniku tudi podatke o:

- delih oz. vrstah del, ki jih zastopa,
- pravicah, ki jih upravlja,
- ozemlju, ki ga pokriva.

Javno morajo KO objaviti

- statut
- pogoje članstva
- standardne licenčne pogodbe
- standardne veljavne tarife (s popusti)
- seznam oseb, ki upravljajo posle za KO (veččlanska uprava, direktor, člani nadzornega sveta itd.)
- politiko razdeljevanja zbranih zneskov
- odbitkov (tudi • provizij)
- seznam bilateralnih sporazumov z navedbo drugih KO
- politiko uporabe nerazdeljivih zneskov
- pritožbene postopke oz. postopke reševanje sporov

a. Letna poročila (o preglednosti)

Posebej podrobno je direktiva opredelila vsebino letnih poročil o preglednosti, ki je zaradi omejitve tega članka podrobneje ne navajam, saj je zelo natančno določena v posebni Prilogi k direktivi. Letno poročilo o preglednosti mora biti izdelano v 8 mesecih po zaključku poslovnega leta, njegov sestavni del pa mora biti **poseb-**

no letno poročilo o porabi odbitkov za socialne, kulturne ali izobraževalne storitve. Posamezno letno poročilo o preglednosti mora KO objaviti na svojem spletnem mestu vsaj za dobo 5 let. Računovodske informacije v tem poročilu mora revidirati vsaj 1 pooblaščen revizor, revizorsko poročilo pa je sestavni del letnega poročila o preglednosti.

5. Pritožbeni postopki

KO morajo imetnikom pravic in drugim KO (bilateralala) zagotoviti učinkovit in pravočasen pisni postopek reševanja sporov oz. pritožb, zlasti glede pooblastilnega razmerja, umikov pravic, pogojev članstva, pobiranja sredstev, odbitkov in razdelitve zneskov.

6. Ukrepi nadzornega organa države

Direktiva takšne ukrepe sicer le na hitro omeni in jih s tem predvidi, vendar jasno določi, da morajo biti sankcije oz. ukrepi nadzornega organa v primeru neusklajenosti KO z določbami zakona, ki bo sprejet na podlagi te direktive, **učinkoviti, sorazmerni in odvrtačilni**. Bistveno nadzorno vlogo tako direktiva prepušča članom oz. imetnikom pravic.

ZAKLJUČEK

Lahko zapišem, da je *Direktiva o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic* normirala področje v največji možni meri. Menim celo, da so ta hip kolektivne organizacije najbolj normirane organizacije v EU – direktiva namreč ne pušča veliko manevrskega prostora državam članicam, kar je precej neznačilno za direktive⁹ (npr. predpisane minimalne obvezne sestavine letnih poročil), ki načeloma postavijo le cilje in smernice za njihovo dosego, posamezne rešitve pa prepustijo državi članici.

Po drugi strani je besedilo direktive posledica evropske politične usmeritve uvajanja samoregulative povsod tam, kjer gre za izrazito zasebnopravno sfero, kar področje uveljavljanja zasebne avtorske pravice oz. sorodnih pravic nedvomno je. Država bi tako v to področje posegala le izjemoma (npr. v primeru kršitev).

Zato bo potrebno pri implementaciji direktive v naš pravni red izhajati s tega vidika ter nedvomno tudi z vidika dejstva, da je **Evropska unija prepoznala pomembno vlogo kolektivnih organizacij pri spodbujanju raznolikosti kulturnega izražanja, tudi tako, da zagotavljajo socialne, kulturne in izobraževalne storitve v korist imetnikov pravic in širše javnosti**¹⁰.

Špela Grčar
odvetnica v Odvetniški družbi Grčar,
o. p., d. o. o, iz Kamnika

¹ Direktiva 2014/26/EU Evropskega parlamenta in Sveta z dne 26. februarja 2014 o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic ter izdajanju več →

ozemeljskih licenc za pravice za glasbena dela za spletno uporabo na notranjem trgu (besedilo velja za EGP); angl. Directive 2014/26/EU of the European Parliament and of the Council of 26 February 2014 on collective management of copyright and related rights and multi-territorial licensing of rights in musical works for online use in the internal market (text with EEA relevance).

Vir: Uradni list EU (UL L št. 84 z dne 20.3.2014, str. 72-98): http://eur-lex.europa.eu/legal-content/SL/TXT/?uri=uriserv:OJ.L_.2014.084.01.0072.01.SLV,

2 Glavni dogodki:

11/07/2012 Objava predloga direktive – redni zakonodajni postopek COM(2012)0372
12/12/2012 Mnenje Evropskega ekonomsko socialnega odbora
30/05/2013 Obravnava v Svetu
04/10/2013 Poročilo odbora
03/12/2013 Obravnava v Svetu
04/02/2014 Obravnava (1.), glasovanje v Evropskem parlamentu
20/02/2014 Odobritev s strani Sveta na 1. obravnavi
26/02/2014 Podpis čistopisa s strani Evropskega parlamenta (konec parlamentarnega postopka) in Sveta
20/03/2014 Objava besedila direktive v Uradnem listu EU.
Vir: <http://eur-lex.europa.eu/procedure/SL/201815>.

3 Vir: http://europa.eu/rapid/press-release_MEMO-14-79_en.htm?locale=en

4 Gre za primere finančne korupcije: <http://kluwercopyrightblog.com/2011/07/15/sgae-gate-spanish-collecting-society-facing-corruption/>; za primere slabih oz. rizičnih naložb kolektivnih organizacij, ki so v finančni krizi povzročile velike izgube za te kolektivne organizacije in posledično za avtorje oz. imetnike pravic; ter po mnenju Evropske komisije za primere netransparentnosti poslovanja pri nekaterih (tudi večjih) kolektivnih organizacijah: http://europa.eu/rapid/press-release_MEMO-14-79_en.htm?locale=en.

5 Člen 3 direktive (točki c) oz. d)) – »član« pomeni imetnika pravic ali subjekt, ki zastopa imetnike pravic ... ki izpolnjuje zahteve KO glede članstva in je v KO včlanjen.

6 To bodo morale storiti KO tudi za tiste, katerih pooblastila že imajo in zanje pravice že uveljavljajo, do 10. 10. 2016.

7 Je pa tudi v nasprotju s slovensko sodno prakso, ki se je jasno izrekla proti omejevanju članskih glasovalnih pravic v KO; sodba in sklep Okrajnega sodišča v Ljubljani, opr. št. II P 416/2012.

8 Gre za ločitev med stroški za kolektivno upravljanje samo in drugimi stroški v zvezi z upravljanjem avtorske in sorodnih pravic.

9 Bolj je ta pristop značilen za uredbe EU, ki so prav tako pravno zavezujoči akti EU.

10 To izhaja nedvoumno iz uvoda k direktivi (št. 3, pa tudi iz št. 28 in 36).

USPEŠEN VSTOP V USTVARJALNO EVROPO



Center Ustvarjalna Evropa v Sloveniji (Creative Europe Desk Slovenia – CED Slovenija) je

nacionalna informacijska pisarna za promocijo programa EU Ustvarjalna Evropa (2014–2020), ki združuje nekdanja programa MEDIA za filmsko in avdiovizualno področje in Kultura za kulturni sektor.

Od januarja 2014, ko se je začel izvajati sedemletni program Ustvarjalna Evropa, CED Slovenija deluje kot enotna svetovalna pisarna v okviru Motovile – Centra za spodbujanje sodelovanja v kulturnih in ustvarjalnih sektorjih. Center dejansko predstavlja kontinuiteto, saj gradi na desetletju izvajanja strokovne podpore za področje pridobivanja evropskih sredstev, in je združil ekipo predhodnih informacijskih pisarn, MEDIA Deska Slovenija in Kulturne stične točke. Kot del evropske mreže nacionalnih informacijskih pisarn v 35 državah članicah CED Slovenija spodbuja širše mednarodno, medinstitucionalno in medsektorsko sodelovanje v kulturnih in ustvarjalnih sektorjih, predvsem pa ponuja podporo in svetovanje organizacijam, ki delujejo na tem področju in bodo med 2014 in 2020 razvijale evropske projekte – kandidate za podporo podprogramov MEDIA in Kultura.

SLOVENIJI VEČ KOT 2 MIO EUR

Izvrstni rezultati razpisov Ustvarjalne Evrope kažejo, da so slovenski predstavniki kulturnega in ustvarjalnega sektorja izjemno uspešno vkorakali v prvo leto. 44 različnih organizacij je v vlogi vodij ali partnerjev vstopilo v 62 podprtih projektov, med njimi pa je 38 vodij projektov (vključno s kinoprikazovalci, ki so partnerji znotraj združenja Europa Cinemas) za izvajanje svojih projektov pridobilo več kot dva milijona evrov podpore EU v okviru obeh podprogramov. To predstavlja skoraj 6 % vseh podprtih projektov na evropski ravni, kjer je na vseh razpisih podprogramov MEDIA in Kultura, na katerih lahko sodelujejo organizacije iz 35 držav, bilo skupaj podprtih 1.095 projektov.

Na dogodku Centra Ustvarjalna Evropa *Uspešno Ustvarjalno 2014* sta Sabina Briški, vodja podprograma MEDIA, in Mateja Lazar, vodja podprograma Kultura, predstavili rezultate vseh razpisov za leto 2014. Slovenija je pridobila dva milijona EUR, kar predstavlja 1,34 % vseh razpoložljivih sredstev na letni ravni. Gre za 4-krat višji znesek od tistega, ki bi ji hipotetično pripadal ob proporcionalni razdelitvi razpoložljivih sredstev (140 mio eur) na prebivalstvo vseh sodelujočih držav (593 mio prebivalcev). V tem primeru bi 2-milijonski Sloveniji pripadalo zgolj 0,34 % razpoložljivih sredstev oz. 510.000 eur.

MEDIA

V okviru podprograma MEDIA, ki podpira evropski film in avdiovizualno industrijo na področjih razvoja, distribucije in promocije, izpostavljamost najštevilčnejšo slovensko zasedbo zadnjih nekaj let na razpisu za podporo samostojnim projektom.

Slovenski producenti Bela film, Vertigo, Gustav film in Astral so za projekte v razvoju z mednarodnim potencialom: tri igrane filme (*Dober dan za delo*, *Naj bo košarkar*, *Ime mi je Damjan*) in ustvarjalni dokumentarec (*iOtok*), pridobili podporo EU v skupni višini **135.000 eur**.

Z odlično pripravljeno in ocenjeno projektno vlogo si je **dvoletno podpora** in najvišji možni znesek (**33.000 eur** na leto) v kategoriji festivalov kratkega filma prislužil mednarodni festival animiranega filma Animateka.

Slovenija se je prvič uvrstila tudi med dobitnike podpore za **do-stop do trgov** – Društvo slovenskega animiranega filma (DSAF) je partner novega srednjeevropskega koprodukcijskega dogodka Višegrad Animation Forum češkega Združenja animiranega filma ASAF in drugih soorganizatorjev iz Madžarske, Slovaške, Poljske in Hrvaške.

V okviru novega razpisa za razvoj občinstev kot partner projekta European Framework for Film Education sodeluje tudi ljubljanski mestni kino Kinodvor. Projekt vodi Britanski filmski inštitut, poleg slovenskega partnerja pa vključuje še 16 uveljavljenih organizacij s področja filmske vzgoje iz različnih evropskih držav.

Šest slovenskih distributerjev, Blitz film, Cinemania group, Continental Film, Demiurg, Fivia in Karantania Cinemas, ki so bili uspešni na shemah selektivne in avtomatične distribucije, je pridobilo **162.937 eur** evropske podpore za 22 projektov promocije in prikazovanja tujih evropskih filmov v Sloveniji.

Šestnajst slovenskih prikazovalcev, članov mednarodnega združenja Europa Cinemas in domače Art kino mreže Slovenije, je v 2014 prejelo **73.421 eur** evropskih spodbud za prikazovanje **ka-kovostnih filmov in filmsko vzgojo**.

Celoten znesek podpor podprograma MEDIA za 14 uspešnih slovenskih predstavnikov avdiovizualnega sektorja znaša **404.358 eur za 30 projektov**.

DOGODKI

K aktivnemu in uspešnemu vstopu v prvo leto Ustvarjalne Evrope je zagotovo prispevala tudi podpora pisarne CED Slovenija. Uporabnikom je Center na voljo za individualno svetovanje, hkrati pa organizira raznovrstne dogodke; v letu 2014 več kot 50 strokovno-informativnih seminarjev, delavnic, mednarodnih konferenc in predstavitev v desetih slovenskih mestih in osmih tujih državah.

Ena najodmevnejših in najbolj obsežnih tovrstnih pobud je bil dvotedenski *Jesenski ustvarjalni maraton* (JUM), serija informativno-izobraževalnih dogodkov, ki se jih je skupaj udeležilo več kot 370 predstavnikov kulturnega in ustvarjalnega sektorja ter 28 domačih in tujih strokovnjakov z raznovrstnih področij.

Povezovalni most med podprogramoma MEDIA in Kultura je bila odlično obiskana mednarodna konferenca na temo razvoja občinstev *Ustvarjalna Evropa išče publiko*.

Ustvarjalcem na avdiovizualnem področju smo v sodelovanju z AIPA, Slovenskim filmskim centrom in mednarodnimi partnerji v okviru 17. FSF ponudili večdnevni program raznovrstnih strokovnih dogodkov s strokovnjaki iz Velike Britanije, Francije, Italije, Hrvaške in Slovenije. Največ pozornosti je pritegnil Laurence Kaye, dolgoletni tutor priznanega evropskega producerskega usposabljanja EAVE ter svetovalec na področju glasbe, filmske produkcije in medijev.

Številne dejavnosti izvajamo tudi v tekočem letu – najbližji je informativni dan programa Ustvarjalna Evropa 27. maja v Celju.

Sabina Briški, CED

Aktualni razpisni roki podprograma MEDIA za 2015

značilnosti in kriteriji posameznih razpisov: ced-slovenia.eu
obveščanje: skupne in posebne (MEDIA/Kultura) mesečne e-novice, facebook, osebno na individualnih svetovanjih in javnih dogodkih
osebni sestanki: ekipa svetovalk v okviru KULTorkov v KIC KULT3000 (vsak torek, ob obvezni predhodni najavi prek e-pošte) ter vsak delavnik 10.00 –13.00

Center Ustvarjalna Evropa, Metelkova 2, Ljubljana.
(Upravna hiša SEM, vhod z muzejske ploščadi)
e: info@ced-slovenia.eu, t: 01 300 87 87
podprogram MEDIA; Sabina Briški;
sabina.briski@ced-slovenia.eu; media.ced-slovenia.eu
podprogram Kultura; Mateja Lazar; mateja.lazar@ced-slovenia.eu



LAURENCE KAYE

seminar *Glasba za film – demistifikacija glasbenih pravic v audiovizualnih delih*, ki so mu sledili individualni pogovori z udeleženci.

Kakšen je vaš prvi vtis? Pogled od zunaj je vedno dragocen.

Tu sem šele štiriindvajset ur, govorim lahko predvsem o tem, kar sem doživel na seminarju. Včasih se ljudje o konkretnem projektu raje pogovarjajo na štiri oči, tega sem vajen. Presenetilo pa me je, da pri vas praviloma ne delajo skupaj, ne sodelujejo. Ko sem govoril z ljudmi o konkretnih primerih, so se pogosto držali zaščitniško, kot da ne želijo deliti svojih težav in izkušenj. Morda je to povezano z majhnostjo vašega prostora. Količina denarja za produkcijo je majhna in omejena. Ko se dokoplješ do njega, ga ne želiš deliti. Vzdušje je tekmovalno. V mnogih drugih okoljih, kjer sem delal, je veliko več tovarištva.

Danes ste uporabili lepo prisposodob: pridobivanje pravic za uporabo glasbe v audiovizualnem delu je kot poroka. Kdo ste poroča s kom in kakšne kompromise mora pri tem sklepati?

Predvsem mora biti popolna poroka med filmom in glasbo. Tako kot je veliko nesrečnih zakonov, je veliko primerov, v katerih glasba in film ne delujeta dobro skupaj. Dobro izbrana glasba prizor podpre, osmisli. Slabo izbrana ga lahko uniči, poruši lahko vzdušje, pokvari ritem...

Ena od razlag uporabe glasbe je, da režiser z njo gledalcu daje navodilo, kako naj razume prizor.

Mislím, da tako ravnajo leni ustvarjalci filmov. (smeh) Načinov, kako glasba v filmu deluje, je veliko. Glasba lahko zmečča brutalen prizor. Lahko pa nežna ali na drug način kontrastna glasba brutalnost prizora še poudari. Denimo rezanje ušesa v Tarantinovih *Steklih psih* (Reservoir Dogs, 1992), ob katerem poslušamo simpatično poskočnico iz sedemdesetih *Stuck In The Middle With You*. Šolski primer učinkovite uporabe glasbe je Spielbergov film *Žrelo* (Jaws, 1975). Veliko preden ga dejansko vidimo, nam morskega psa napoveduje glasba, dviguje napetost. Režiser mora imeti vizijo, kaj želi z glasbo doseči, in občutek zanjo. Vsi ne premorejo tega.

Pogosto tudi z glasbo rešujejo slabo posnete filme, kot z oblizi. A če so rane prevelike, lahko nalepijo nevemkoliko oblizev, pa bo kri še vedno tekla.

Kakšne so prednosti in slabosti uporabe prej posnete, tudi zelo popularne glasbe v filmu?

Glavna slabost je visoka cena. Glavna prednost znane glasbe pa je to, da gledalca takoj prestavi v določeno vzdušje, v določeno obdobje, vzbudi določena čustva, ogromno pove o liku. Gledalec je v trenutku tam, kjer režiser želi, da je. Če gledate tipa, ki posluša Joy Division ...

... bom takoj pomislil, da je samomorilen ...

Tako je! (smeh) To je vaša prva asociacija. Kako preprosto za režiserja in za selektorja glasbe v filmu. Dvajset sekund Joy Division in gledalec pozna bistveno lastnost lika. Zato pravim, da to lahko poleni režiserje. Malo se hecam, ampak ...

Kadar se v filmu uporabi prej posneta glasba, se o njej razmišlja v zelo različnih fazah produkcije.

Včasih že zelo zgodaj, napisana je lahko v scenariju. Takrat skušamo pridobiti pravice že v predprodukciji, sploh če glasbo potrebujejo pri snemanju. Nekajkrat so me režiserji prosili, naj za igralce sestavim nekakšen *soundtrack* njihovih likov, ki morajo imeti

Ne gre le za pobiranje denarja, gre tudi za ustvarjanje možnosti, da ta denar sploh je, za spodbujanje produkcije, za spodbujanje uporabe glasbe v filmih.

značaj, preteklost in seveda tudi glasbeni okus, to se mi je zdela odlična ideja. V veliki večini primerov pa se z glasbo ukvarjamo v postprodukciji. Ne le skladatelje filmske glasbe, za katere je običajno, da večino dela opravijo, ko je film že posnet in zmontiran, tudi mene velikokrat pokličejo šele takrat. Včasih dobim klic, ko je film že skoraj končan, pa niso zadovoljni z določenimi prizori in jih poskušamo z glasbo osmisлити, dovršiti.

Tudi odnos med režiserjem in producentom je kot zakon, poln konfliktov, upati je, da konstruktivnih.

Režiser in producent skušata priti do istega cilja, tj. dobrega filma. A za to uporabljata zelo različna jezika. Režiser si želi najboljšo glasbo, tudi če ne ve, katera natanko to je. Producent mora film končati v roku in v okviru proračuna. Ker glasba praviloma pride na koncu, denarja pogosto že skoraj zmanjka. Mnogi ravnajo z denarjem za glasbo kot z rezervnim fondom, iz katerega jemljejo, ko zaškriplje, misleč, bomo že kako. Ali pa morda o dodatni glasbi prej sploh niso razmišljali in v proračunu niso namenili sredstev za to, tudi to se dogaja presenetljivo pogosto. Takrat pridem na vrsto jaz in se soočim s tem, da bi radi jaguar, denarja pa imajo za mini. Del mojega posla je, da jih prepričam, da ima to, kar predlagam, štiri kolesa in motor in da jih bo pripeljalo do cilja. Da to pač niso Rolling Stones, a zveni podobno in dobro opravi nalogo.

V majhni Sloveniji z majhnimi proračuni smo vnaprej vdani v usodo: velikih glasbenih hitov si v filmu nikoli ne bomo mogli

privoščiti, zato o njih sploh ne razmišljamo. Je kaj, s čimer bi nas lahko opogumili?

Na današnjem seminarju smo slišali zgodbo slovenskega producenta, kako je izvedel za neodvisno strokovnjakinjo v Hollywoodu, ki mu je hitro in za sprejemljiv denar uredila pravice. Drugi te možnosti niso poznali. Veliko je različnih poti. V individualnih pogovorih je bil skoraj vsak moj sogovornik presenečen: »O, nisem vedel, da obstaja ta in ta, ki lahko naredi to in to.« Te strokovnjake je treba poiskati. Ter z več sodelovanja in obveščanja graditi skupnost, ki si pomaga pri iskanju rešitev.

Kaj pa pristop do imetnikov pravic? Je na delu problem zelo lepe ženske, ki gre sama domov, ker si nihče ne drzne stopiti do nje?

Tudi. Po vsej Evropi poslušam tarnanje, da so majhni, da delajo z majhnim proračunom za majhen teritorij. A nič jim ne preprečuje, da bi naredili film, ki bi bil zanimiv za ves svet. In ki bi vključeval dobro, zanimivo glasbo od koderkoli. Danes smo slišali za slovenski primer, ko so želeli skladbo PJ Harvey in stopili v stik neposredno z njenim *managementom*. Če za sosednjo mizo po naključju sedi Paul McCartney, vi pa si ravno nadvse želite njegovo glasbo v svojem filmu – ali boste vstali in šli do njega?

Torej je ena od poti, ki jo predlagate, neposredni stik z glasbenikom? Je to v sistemu pravic sploh učinkovito? Ali naklonjenost avtorja glasbe res olajša, pohitri in poceni pridobivanje pravic? Ima v kompleksni verigi glasbenih založb in zastopnikov pravic avtor sploh to moč?

Imate seveda prav, tudi če bi bil Paul McCartney navdušen nad vašim filmom in bi se strinjal z vašo uporabo pesmi Beatlov, vam tega ne bi mogel omogočiti, ker ni lastnik pravic na njih. Ne bi ravno priporočal, da kar potrkajte na glasbenikova vrata. So pa mnogi to storili in uspelo jim je. Pravi odgovor je: Ni pravila. Včasih lahko zelo osebno, neposredno, na roko napisano pismo enega ustvarjalca drugemu deluje. Predvsem lahko odpre vrata. Če uporabljate osebni pristop, se morate prepričati, da ima oseba na drugi strani možnost zagotoviti pravice ali da lahko na to vpliva. Seveda pa je najbolj prava pot, da poiščete zastopnike pravic.

In smo pri tretji poroki, med producenti filma in imetniki glasbenih pravic. Kaj je potrebno, da je ta zakon srečen?

Če ste filmski producent, priporočam, da se z lokalnimi zastopniki glasbenih pravic spoprijateljite. Pojdite na njihovo zabavo ali jo priredite zanje, ljudje v glasbeni industriji se od nekdaj radi zabavajo. (smeh) To, da se njihova glasba pojavi v vašem filmu, je v interesu imetnikov pravic. Ravno toliko, kolikor vi potrebujete njih, oni potrebujejo vas. Kot vemo, je prodaja plošč katastrofalno upadla. Prodaja pravic za uporabo glasbe v audiovizualnih delih, torej v filmu, na televiziji, v reklamah, v računalniških igrah in podobno, je zanje pomembnejši vir prihodka kot kdajkoli. Ocena se trenutno giblje med 25 in 40 odstotki. In seveda je promocija, ki so je glasba ter glasbeniki pri tem deležni, neprecenljiva. Promocija deluje v obe smeri. Dobro poznamo možnost, da so posnetki

BRITANEC, SREDNIH LET.

S sedmimi besedami: strokovnjak za uporabo glasbe v audiovizualnih delih.

Zelo dobro pozna celo verigo, od avtorja glasbe na eni do tistega, ki odšteje denar za uporabo v filmu, torej producenta, na drugi strani. Z vso navidez zapleteno vmesno džunglo glasbenih založnikov, založb plošč in kolektivnih organizacij vred. In z vsemi muhami režiserjev, ki včasih v svoj izbor glasbe zagrižejo kot pitbull. Pred tremi desetletji je vstopil v svet glasbene industrije v majhni, obetavni založbi plošč Virgin Records. Do danes je v karieri obredel mnoge velike, od Universal do EMI. Kot svetovalec za izbor glasbe je sodeloval v nizu uspešnih filmov: *Lom valov*, *Train-spotting*, *Dnevnik Bridget Jones*, *Dobrodošli v Sarajevu*, *Notting Hill*, *Morilci*, *tatovi in dve nabiti šibrovki*. Zabavno dejstvo je, da je soimenjak vodje britanske Piratske stranke. Septembra 2014 je prvič obiskal Slovenijo. Na Festivalu slovenskega filma v Portorožu je kot gost Centra Ustvarjalna Evropa in AIPA vodil dveurni skupinski

iz vašega filma del njihovega video spota. Radijski napovedovalci ne govorijo le: »nova pesem tega in tega izvajalca,« temveč: »nova pesem tega in tega izvajalca iz tega in tega filma.« In tako naprej. **Pri dajanju dovoljenja za uporabo glasbe v filmu šteje dvoje: denar in vsebina. Nekdo odobri, da je za glasbo ter njene avtorje in izvajalce primerno, da se pojavi v določenem filmu v določenem prizoru. Kdo je to? Kakšno je razmerje teh dejavnikov?** Prva odločitev je vedno denarna, ta imetnike pravic najbolj zanima. Sledi vprašanje vsebine in javne podobe ter omejitve, ki so lahko zelo različne. Alanis Morissette je denimo odločno zavrnila uporabo svoje glasbe v neki reklami, ker je vegetarijanka. So ustvarjalci, predvsem velika imena, ki si pridržijo možnost odločanja, in tam denar ni v prvem planu. U2 so zavrnilo ponudbo za 100.000 dolarjev, hkrati pa dovolili brezplačno uporabo v študijskem filmu. V takih primerih je odločilno minulo delo. Če so glasbeniki videli tvoj prejšnji film in jim je bil všeč, bodo naklonjeni uporabi glasbe v naslednjem. Če gre za prodornega mladega režiserja, bodo hoteli biti zraven. Denar ne bo pomemben.

Tovrstno kreativno sodelovanje pomeni, da so glasbeniki seznanjeni s scenarijem ali z izvlečkom scenarija, s prizorom ... Pa scenarij res preberejo, si vzamejo čas?

Ne morem dati enoznačnega odgovora, ni pravila. Verjetno v mnogih primerih zadevo preučijo njihovi sodelavci. Lahko pa rečem, da je več tistih, ki jih vsebina dejansko zanima. V naravi ustvarjalcev je, da širijo svoje polje ustvarjanja. Ko so v glasbi uspeli, jih zanimajo druga področja, radi bi bili zraven tudi tam.

Dokumentarni filmi so poseben primer, predvsem takrat, ko je glasba del dokumentarnega prizora in je vanj ujeta nenačr-

Mnogi ravnajo z denarjem za glasbo kot z rezervnim fondom, iz katerega jemljejo, ko zaškriplje, misleč, bomo že kako.

tno. Če želi avtor filma ta prizor uporabiti, ni milosti, pridobiti in plačati mora pravice, kot če bi šlo za namensko uporabo glasbe. Zakaj? To vendar omejuje svobodo izražanja. In pravico javnosti do obveščnosti. Glasba, ki nas obkroža, je del našega vsakdana, naše resničnosti – in dokumentarni film tu naleti na veliko oviro pri prikazovanju te resničnosti. Pogosto je nepremostljiva, saj so proračuni dokumentarcev majhni in denarja za te pravice pač ni. Ali obstaja kak obvoz?

Z vami se lahko strinjам. Toda glasba v prizoru ima v vsakem primeru neko vrednost. Ne moremo je kar zanikati, ne moremo je odreči tistim, ki imajo do te vrednosti pravico. Po drugi strani seveda ni prav, če tak konflikt onemogoči končanje filma ali ga okrni. Zveza danskih filmskih producentov si ta čas na sodišču prizadeva za to, da bi bilo dovoljeno uporabiti določeno dolžino glasbe brezplačno, če je v dokumentarni posnetek zajeta povsem nenačrtno. Izid bo zelo pomemben.

Kako to, da v filmih nikoli ne slišimo Beatlov? Preprosto ni jih.

Celo v filmih, ki govorijo o Beatlih, ni njihovih pesmi. Zakaj?

Ne le Beatli, veliko je imen, ki se ne pojavljajo. Po navadi je cena previsoka, so pa tudi taki, ki vedno rečejo ne. Ve se, da pri Metallici, Paulu Simonu, Neilu Youngu ..., ne poskušaš, ker ti ne bo uspelo, samo čas boš izgubljal. Tako pač je.

Ampak kaj lahko narediš? Na drugi strani imaš režiserja, ki se je zaljubil v določeno pesem in jo hoče na vsak način imeti v prizoru.

Moj odgovor je: Vedno obstaja druga možnost. Vedno. Svetovalec za izbor glasbe mora biti sposoben najti drugo skladbo, ki ima soroden naboj, tempo, besedilo, vzdušje. Pretehtati mora vse razloge, zakaj se je režiser v določeno skladbo zapičil, zakaj bi po njegovem morala biti v prizoru, kako učinkuje v njem, kako vpliva nanj. Ter ponuditi alternativo. Glasbe tam zunaj je ogromno. In režiser mora biti sposoben alternativo sprejeti. Ja, seveda, vsak režiser hoče v danem trenutku ustvariti največjo umetnino dotlej, iz najboljših sestavin. A ustvari lahko največjo možno umetnino v okvirih proračuna in v časovnih rokih. Zelo pametno je, da ima vsa ekipa ves čas v mislih sprejemljive alternative, druge skladbe, ki jih lahko uporabijo, če prva izbira spodleti.

Pravite, da je dobro urejanje pravic prepustiti strokovnjakom. Kje naj jih producent najde?

Strokovnjakov za različna področja je več, kot si mislimo. Če čutite pomanjkanje, to pomeni tržno nišo. Nedavno sem imel v Estoniji podoben seminar kot pri vas. Po njem je k meni pristopila neka ženska z enakim vprašanjem. Poklepeta sva in tri tedne kasneje mi je sporočila, da začneta delati kot svetovalka. Iz udeležencev današnjega seminarja bi zlahka oblikovali ekspertno skupino, ki bi pokrivala vsa področja uporabe glasbe v filmu. Sicer pa – z razmahom medmrežja in vse več podatki na njem so stvari danes otročje lahke v primerjavi z nekoč. Še pred desetletjem sem lahko porabil dneve in tedne telefoniranja in pisanja, da sem našel imetnike pravic za kakšno skladbo. Predstavljajte si fantastični, vendar obskurni posnetek bluesovske skladbe iz štiridesetih let prejšnjega stoletja z juga ZDA, ki si ga našel na plošči, na kateri nič ne piše, katere založba je šla davno v stečaj ... Ko jih najdeš, pa se pogajanje z imetniki pravic šele začne. Seveda se lahko producent z vsem tem ukvarja sam, a ima verjetno pomembnejše delo, zato svetujem najem strokovnjaka. Nobena težava ni, če je ta na drugem koncu sveta.

Kaj pa če producent kljub naporom in strokovni pomoči preprosto ne najde vira, če ne dožene, od kod skladba prihaja in kdo je imetnik pravic? Jo sme pod določenimi pogoji uporabiti?

Strogi odgovor je seveda ne. Če nisi uredil pravic, glasbe ne smeš uporabiti in pika. Lahko, če si res vložil ves napor, če si pogledal pod čisto vsak kamen in prebrskal vsak grm, a imetnikov pravic nisi in nisi mogel izslediti, skladba pa v filmu res imenitno deluje, z določenim tveganjem skladbo uporabiš. A poskrbeti moraš za etično ravnanje. V zaključni špici filma, kjer so navedeni avtorji in

Svetovalec za izbor glasbe mora biti sposoben najti drugo skladbo, ki ima soroden naboj, tempo, besedilo, vzdušje. Pretehtati mora vse razloge, zakaj se je režiser v določeno skladbo zapičil ... Ter ponuditi alternativo.

imetniki pravic, dodaš komentar, da imetnikov pravic na tej izjemni glasbi nikakor niste mogli izslediti, da pa pozivate kogarkoli, ki bi karkoli vedel o tem, naj to sporoči na naveden naslov. Obenem primerljivo vsoto denarja, kot je bila plačana za neko drugo skladbo v tem filmu, nekje deponiraš, denimo pri notarju ali na posebnem računu. Vse to dokumentiraš in skupaj z vso dokumentacijo neuspelega iskanja imetnikov pravic skrbno shraniš. Če se kasneje imetniki pravic pojavijo, bodo morda povsem zadovoljni z deponirano vsoto; vsekakor pa se z njimi naknadno laže pogodiš in je manj verjetno, da te bodo tožili, saj je iz tvojega ravnanja očitno, da jih nisi hotel opehariti.

Slovenija je majhna. Je lahko to v pogajanju z imetniki pravic prednost? Ali slabost?

Prej slabost, ker mnogi, predvsem Američani, ne vedo, od kod sploh ste. To je težava večine držav tako imenovane Nove Evrope. Po drugi strani jim je pravzaprav vseeno, od kod zahtevek prihaja, prodajajo pač pravice za določen teritorij in to je to. Je pa zelo verjetno, da jih vaša majhnost ne bo zanimala. Vendar se to stanje počasi spreminja. Kot rečeno, je prodaja tovrstnih pravic pomemben del njihovega prihodka in evro iz Slovenije ni nič manj vreden od evra iz Nemčije. Počasi pridobivajo poslušnost za male producente v malih eksotičnih državah.

Kaj je po vašem bolj praktično: stopiti v bolj neposredni stik z imetniki pravic na drugem koncu sveta ali iskati njihove zastopnike v svoji bližini?

Svetujem, da najprej poskusite lokalno. Imetniki pravic nimajo pri vas svojih zastopnikov le zato, da bodo od vas pobrali denar. To je le ena smer gledanja. Tukaj so tudi zato, da za vas uredijo pravice, da za vas opravijo to storitev. In zainteresirani so, da to naredijo. Ne gre le za pobiranje denarja, gre tudi za ustvarjanje možnosti, da ta denar sploh je, za spodbujanje produkcije, za spodbujanje uporabe glasbe v filmih. Vse to je v interesu imetnikov pravic in glasbene industrije nasploh in tu ste dolgoročno zavezniki. Zato ponavljam, spoznajte jih поблиže, vključite jih v svoj projekt. Glasbenikom se zdi zelo seksi, če so zraven pri filmu. Povabite jih na snemanje. Pokažite jim, da niste z drugega planeta. Delate v istem okolju, imate sorodne cilje.

Cena pravic je včasih preprosto previsoka. Kako jo znižati?

Lahko se pogajaš in upaš na uspeh. Za odkup pravic za uporabo glasbe na avdiovizualnem delu ni nobene tarife, vsak postavlja svojo ceno, torej je prostor za pogajanje. Nekaterih tvoje omejitve sicer ne zanimajo dosti, so pa taki, ki razumejo delovanje majhnih trgov, nekomercialno produkcijo, omejene proračune. Preveriti velja obseg pravic, smiselnost tega, kar kupuješ. Morda ti ponujajo

pravice za ves svet, tebi pa zadoščajo le lokalne ali regionalne ali festivalske. Pri tem si je dobro zagotoviti kasnejšo možnost dokupa pravic za druge teritorije in to vključiti v dogovor z imetniki pravic. Če film kasneje distributerji opazijo in ga želijo odkupiti za prikazovanje na drugih teritorijih, veš, koliko bo stal

dokup pravic, in to vključiš v dogovor z distributerjem. In nenazadnje – treba je znati odnehati. Imeti je treba realistična pričakovanja. Ženska, ki ti je najbolj všeč, se morda ne želi poročiti s tabo. Za najboljši avto na svetu nimaš denarja. In v tvojem filmu ne bo skladbe Beatlov. Če ne gre, ne gre.

Takrat je ena od rešitev, da ustvariš novo glasbo.

Da. V takih primerih producentom filma svetujem, da si dolgoročno zagotovijo vsaj del pravic na novoustvarjeni glasbi. Če bo ta uspešna širše, bo producent kasneje iz nje ustvarjal prihodek. No, slišim, da po vaši zakonodaji pravice na filmski glasbi pripadajo producentu, če s pogodbo ni drugače določeno. Ni povsod tako. Glasbeniki in njihovi agenti se trdo pogajajo o teh pravicah. Vsem svetujem, da si pravice na primeren način razdelijo. Tako bodo, če bo projekt uspešen, pridobili oboji.

To, da se njihova glasba pojavi v vašem filmu, je v interesu imetnikov pravic. Ravno toliko, kolikor vi potrebujete njih, oni potrebujejo vas.

Še zadnje vprašanje: Nekateri vaši izbori glasbe za filme so izšli tudi na uspešnih glasbenih albumih. Kakšna je prihodnost *soundtracka*, albuma z glasbo iz filma?

Nikakršna. To je stvar preteklosti. Res je, sodeloval sem pri *soundtrackih*, ki so jih prodali v več kot milijon izvodih. A danes nihče več ne kupuje plošč z glasbo iz filma, raje bodo za spomin kupili majico. Album z glasbo iz filma je bil neke vrste spominek, spomin na lepo izkušnjo gledanja dobrega filma. Tudi v popu in rocku se album po pol stoletja poslavlja. Enota distribucije glasbe je danes (spet) posamezna pesem. Iz njih poslušalci ustvarjajo svoje *playliste*. Tudi mene to žalosti, a tako je. Poti nazaj ni več, duh je ušel iz steklenice, nihče ga ne bo spravil nazaj.

Jure Longyka

LAURENCE
KAYE

FINANČNE SPODBUDE FILMSKIM PRODUKCIJAM

Že nekaj let se precejšnja pozornost posveča avtomatičnim finančnim spodbudam za filmsko produkcijo. Večina pri nas objavljenih člankov se področja loteva z gledišča primerjave med Slovenijo in drugimi državami v EU in v svetu ter možnih pozitivnih učinkov na AV panoge, turizem in gospodarstvo na splošno.

V tem sestavku se področja avtomatičnih finančnih spodbud za filmske produkcije lotevam tehnično in ekonomsko-strateško. Najprej avtomatične finančne spodbude opišem in umestim v kontekst drugih virov financiranja, ki jih države namenajo filmski in AV produkciji. Nato jih umestim v kontekst splošnih gospodarskih in davčnih politik posameznih držav in EU. V drugem delu so orisani deležniki, na katere finančne spodbude za filmske produkcije vplivajo, ter njihovi mogoči razlogi za in proti izvajanju takih shem. Na podlagi ekonomskih teorij strateškega upravljanja je v zaključku podano mnenje o trenutnem položaju Republike Slovenije. Začrtane so smernice, ki morajo biti podlaga za predlog načina izvajanja in za odločanje o vključitvi avtomatičnih finančnih spodbud za filmsko produkcijo v celostno politiko razvoja filmske in AV panoge v naši državi.

OPIS DELOVANJA, OBLIKE IN PRIČAKOVANI UČINKI

1.1 Davčna olajšava – davčni ščit, *tax shelter*

Mehanizem je zanimiv za podjetja in posameznike, ki imajo v državi, kjer je na voljo davčni ščit, visoke realne davčne obveznosti. Ti davčni zavezanci lahko investirajo v filmski projekt, običajno v obliki deloma lastniškega, deloma dolžniškega kapitala. Avtomatična shema je vezana na investicijo. Del le-te se upravičencem prizna kot davčna olajšava, ki jo lahko odštejejo od svojih celotnih davčnih obveznosti.

Ta pravica je lahko zakonsko določena kot prenosljiva. Kar v praksi pomeni, da neka tuja filmska produkcija za stroške, nastale ob snemanju v določeni državi, pridobi davčno olajšavo v obliki dobropisa. Nato v posel vstopijo posredniki, ki za provizijo v celoti ali po delih s popustom prodajajo ta dobropis podjetjem z visokimi davčnimi obveznostmi. Ta podjetja kupljeni dobropis nato uveljavljajo v okviru dovoljenih davčnih olajšav. Tuja filmska produkcija torej dobi le delež zneska, ki ji je formalno namenjen.

Primer

- stroški tujega producenta v državi: 1.000.000 eur
- priznana nominalna davčna olajšava: 20 % od stroškov, nastalih v državi
- realen znesek olajšave: 200.000 eur

Ker ni davčni zavezanec v državi snemanja, tujemu producentu ta olajšava direktno ne koristi, zato poišče posrednika:

- posrednik z 10 % popusta proda davčno olajšavo poljubnemu podjetju
- podjetje si v državi prizna 200.000 eur olajšave (strošek za državo torej nastane v celoti)
- provizija posrednika: 10 % od 180.000 eur iztržka
- dohodek posrednika: 18.000 eur
- prihodek tuje produkcije iz naslova davčnega ščita: 162.000 eur
- skoraj 20 % sredstev se izgubi v sistemu

Shema pogosto še dodatno zapletejo različne stopnje priznanega davčnega odbitka na lastniški in dolžniški kapital investitorja v projektu. Merjenje ekonomskih učinkov na nacionalno gospodarstvo je praktično nemogoče. Težko je že ugotavljanje deleža prihodkov, ki se jim država odpove skozi mehanizem davčnega ščita, namenjenega filmskim produkcijam, v celotnem mehanizmu davčnih olajšav posamezne države. Še težje je merjenje vpliva tega deleža na generiranje dodatnih davčnih prihodkov iz naslova dobičkov ob udeležbi investitorjev v projektih ter generiranje dodatnih davčnih in drugih ekonomskih eksternalitet iz naslova povečanja poslovnih aktivnosti, ki so posledica spodbude v obliki davčnega ščita.

Slabosti: Nepreglednost. Velik del sredstev se izgubi med deležniki v mehanizmu, filmske produkcije dosežejo bistveno zmanjšana sredstva od nominalno določenih. Nemogoče merjenje učinkov na nacionalni ravni.

Politična prednost: Sredstva, ki se jim država odpove skozi mehanizem davčnega ščita, se ne pojavijo kot odhodkovna postavka v proračunu nobenega od državnih ministrstev.

1.2 Davčne spodbude

V primeru **davčnega dobropisa, *tax credit***, je podjetje upravičeno samo do povračila sredstev, največ v višini svojih davčnih obveznosti. Ker pravilo včasih ne drži, deluje shema v praksi kot **povračilo davka, *tax rebate*** – podjetje dobi povrnjen v avtomatični shemi določen znesek plačanih davkov, ne glede na svoje davčne obveznosti v državi. Višina spodbude je vezana neposredno na potrošnjo produkcije v državi.

Davčne spodbude za filmske produkcije so skupek pravil, ki določajo, pod katerimi pogoji in za katere tipe stroškov je produkcija upravičena do povračila plačanih davkov. Višina povračila je običajno izražena kot odstotek od skupnega zneska priznanih stroškov. Ta tip sheme je zelo podoben mehanizmu denarnih spodbud.

1.3 Denarne spodbude, *cash rebate*

Gre za najbolj transparentno in preprosto izvajanje avtomatične sheme za spodbujanje filmske produkcije. Podobno kot davčne spodbude je izražena kot odstotek od skupnega zneska priznanih stroškov, torej od potrošnje v državi. Da je produkcija upravičena do sredstev iz avtomatične sheme, mora projekt zadostiti določenim pogojem, ki jih izvajalec sheme običajno ugotavlja s **kulturnim preizkusom**. Z njim se preveri in oceni tako vsebina kot proces izvedbe projekta.

Kljub proračunskemu odhodku taka shema lahko »plačuje sama zase«. Proračunski odhodki namreč nastanejo šele po nekem času, in to le kot delež proračunskih prihodkov, nastalih v okviru posameznega projekta. Če je ta delež ustrezno določen, je neto finančni rezultat za državo lahko pozitiven.

Merljivost ekonomskih učinkov je mogoče zagotoviti z ustreznim spremljanjem produkcijskih aktivnosti pred uvedbo in po uvedbi take sheme. Za posamezen projekt je strošek države znan. Dobro je mogoče oceniti tudi neposredne prihodke države. Težavo pri ugotavljanju dejanske učinkovitosti sheme lahko predstavlja analiza alternativnih scenarijev, kjer bi bila proračunska sredstva porabljena za drug namen. Pojavna oblika te težave je inflacija cen produkcijskih sredstev in ustrezno kvalificirane delovne sile.

Politična prednost, možna slabost za producente: Kulturni preizkus je mehanizem, ki zagotavlja teritorializacijo porabe sredstev ter udeležbo lokalnih filmskih strokovnih in kreativnih delavcev, lahko pa v projekt vnaša tudi cenzuro. Poudarjanje pozitivnih lastnosti države in določene kulture namreč lahko pri kulturnem preizkusu prinašajo dodatne točke, kar prinaša določenim tipom projektov prednost, druge pa izloči.

Politična slabost: Finančne spodbude se običajno izražajo kot odhodkovna proračunska postavka ministrstev za kulturo. Pogosto imajo zato določen najvišji skupni letni znesek, kar z ekonomskega vidika ni smiselno – če je višina spodbude določena na način, ki državi prinaša

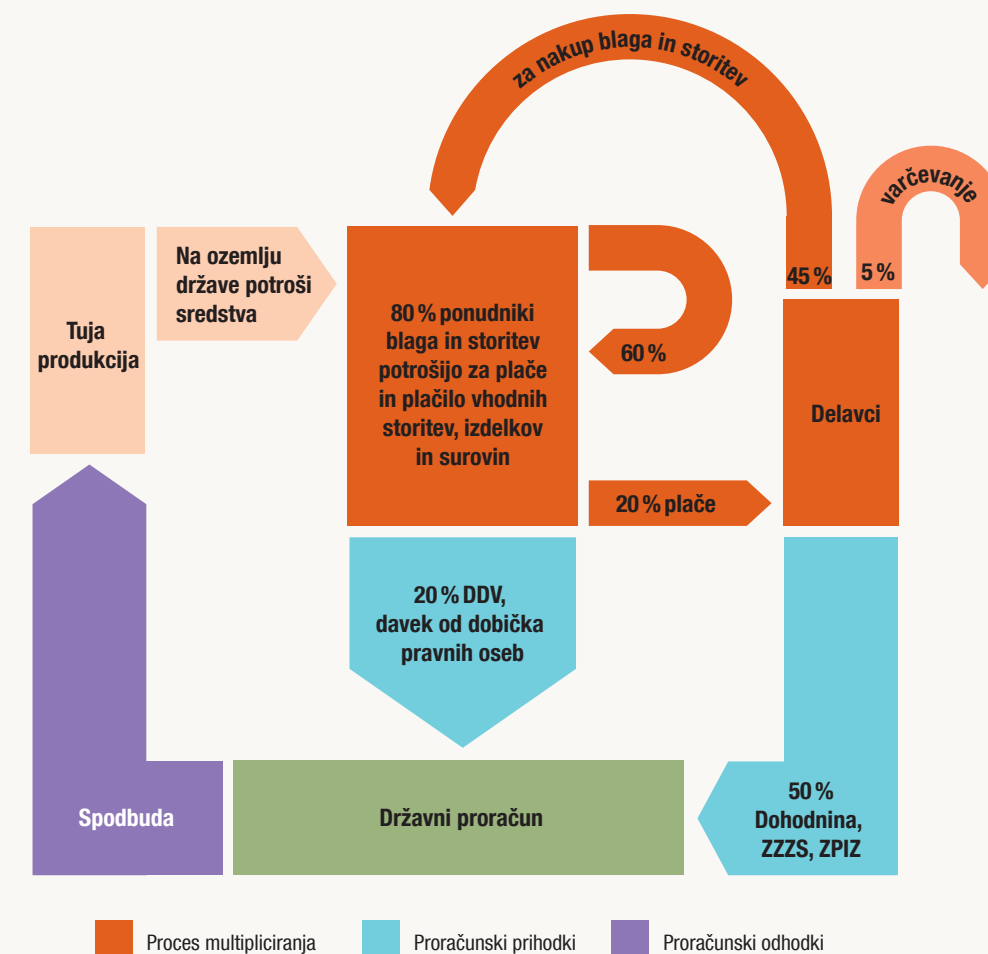
neto pozitivne davčne in druge ekonomske učinke, izvajanja ni smiselno omejevati. Zaradi povečane produkcijske aktivnosti v posameznem letu lahko tuja filmska produkcija ostane brez pričakovanih sredstev iz naslova avtomatične sheme. To dodatno tveganje in nepredvidljivost lahko močno negativno vplivata na privlačnost sheme za producente.

2. Razlogi za

Države vzpostavijo sheme finančnih spodbud za filmsko produkcijo, ker si obetajo različne pozitivne učinke. Po vsebini segajo od čistih finančnih, prek splošnejših gospodarskih (infrastruktura, delovna sila) do čisto kulturnih (državljeni, globalno družba). Po tipu jih lahko delimo na neposredne, posredne in inducirane učinke.

Dogodek, ki avtomatično shemo spravi v gibanje, je začetek produkcijske aktivnosti filmske ekipe na teritoriju države, kjer avtomatična shema deluje.

Kot **neposredni učinek** s snemanjem povezani ponudniki blaga in storitev v državi povečajo svoje prihodke in v državni proračun nakažejo razliko med vstopnim in izstopnim DDV, pač glede na prodajo blaga in storitev filmski ekipi. V strokah, povezanih s filmsko pro-



Slika 1 – Mehanizem delovanja avtomatične sheme finančne spodbude

dukcijo, pride do neposrednega prenosa znanja. **Posredni učinek** gospodarstvo v državi zazna, ko prejemniki sredstev neposrednega učinka denar potrošijo za nakup drugih storitev in izdelkov. Še en posredni učinek so plače delavcev, porabljene na potrošniških in drugih storitvah in dobrinah. Tako primarni kot sekundarni učinki neposredno povečujejo prilive v državni proračun iz naslova DDV, davka od dobička pravnih oseb, dohodnine in drugih dajatev in prispevkov, povezanih s stroški dela, v zdravstveno, pokojninsko in druge proračunske blagajne. **Inducirani učinki** so lahko povečana prepoznavnost države kot blagovne znamke, s snemanjem povezane turistične atrakcije in povečana narodna samozavest.

3. Mehanizem delovanja in donosa

Večina finančnih spodbud deluje na predpostavki, da povečana poslovna aktivnost, ki je posledica mehanizma avtomatične sheme, v državnem proračunu generira prihodke, večje od odhodkov. Na sliki 1 je prikazana preprosta struktura mehanizma.

Primer

- 1. korak: Tuj producent v Sloveniji ustvari in plača za 1.000.000 eur¹ upravičenih stroškov v obliki nakupov blaga in storitev.**
- 2. korak: Domači ponudniki blaga in storitev 60 % prejemkov (600.000 eur) potrošijo za nakup polizdelkov, surovin in storitev ter 20 % (200.000 eur) za izplačilo plač in z njimi povezanih dajatev. Preostalih 20 % (200.000 eur) v obliki DDV in davka od dohodka pravnih oseb nakažejo v državni proračun.**
- 3. korak: Domači ponudniki blaga in storitev 60 % od prejemkov (450.000 eur = 360.000 od podjetij + 90.000 od fizičnih oseb, torej 270.000 eur) potrošijo za nakup polizdelkov, surovin in storitev ter 20 % (90.000 eur) za izplačilo plač in z njimi povezanih dajatev. Preostalih 20 % (90.000 eur) v obliki DDV in davka od dohodka pravnih oseb nakažejo v državni proračun. Delavci 50 % svojih plač (100.000 eur) v obliki dohodnine ter plačila prispevkov ZPIZ in ZZS nakažejo v različne javnofinančne blagajne. 5 % (10.000 eur) prihranijo. 45 % (90.000 eur) potrošijo za nakup blaga in storitev.**
- 3. korak se nekajkrat ponovi in sčasoma izzveni. V preglednici so prikazani prihodki po deležnikih za prve 4 in za 15. cikel gibanja sredstev skozi gospodarstvo, skladno s shemo, nakazano v sliki 1. Vidimo, da so vrednosti v 15. ciklu že zelo nizke. Vsota v zadnjem stolpcu zajema vseh 15 ciklov, tudi tiste, ki v preglednici niso vidni.**

	koraki (eur)					vsota ciklov (eur)
	1.	2.	3.	4.	15.	
podjetja	1.000.000	600.000	450.000	324.000	9.328	3.201.305
fizične osebe	0	200.000	120.000	90.000	2.576	638.395
proračun	0	200.000	220.000	150.000	4.354	956.305

¹ Ob produkciji vedno nastanejo še drugi stroški, npr. osebni stroški članov ekipe, za katere povračila ni.

Zadnji korak: Slovenija tujemu producentu nakaže 200.000 eur iz državnega proračuna. Zadnji korak se časovno lahko zgodi, preden 3. skozi nadaljnje korake dokončno izzveni.

Končna bilanca primera:

- strošek države, 20 % od priznanih stroškov: 200.000 eur
- prihodki države: 950.000 eur
- neto finančni dobiček države: 750.000 eur
- multiplikator: 4,75

Shema več kot očitno financira samo sebe. Ne gre pozabiti, da so med cikliziranjem 3. do 15. koraka ljudje imeli delo, pričakovati pa je tudi druge pozitivne eksternalije, npr. prenos znanja, povečanje prepoznavnosti Slovenije kot blagovne znamke, turistične zanimivosti, arhiviranje kulturne dediščine v AV obliko.

Pomembno: Proračunski odhodek 200.000 eur nastane šele nekaj mesecev po tem, ko so prihodki že realizirani. Producent mora namreč ob zahtevku za izplačilo sredstev predložiti revidirano poročilo in račune za stroške, od katerih zahteva povračilo.

Obstajajo države, kjer imajo avtomatične sheme negativen pričakovani donos. Kot eden od možnih vzrokov za tako politiko nekaterih zveznih držav v ZDA se omenja dvigovanje državnega ponosa. Ekonomisti nad številkami iz člankov, ki obravnavajo tematiko finančnih spodbud filmski industriji, zmagujejo z glavo; t. i. finančni multiplikatorji med 3 in 12 se zdijo popolnoma nerealni. Gre za terminološki nesporazum. Fiskalni multiplikator razumejo ekonomisti kot vpliv določenega fiskalnega ukrepa na povečanje BDP. Običajno se giblje v nekaj desetinkah odstotka ali največ nekaj odstotkih. Filmska panoga je v okviru nacionalnih gospodarstev po obsegu relativno majhna, zato je tudi njen vpliv na BDP majhen. Vpliv fiskalnih ukrepov na filmsko panogo je v okviru BDP običajno zanemarljiv.

4. Metrike učinkov finančnih spodbud

Najbolj zanimiva metrika je v točki 3 prikazani multiplikator. Na podlagi revidiranih poročil in priloženih računov, ki jih filmski producenti predložijo ob vlogi zahtevka za izplačilo finančne spodbude, je možno natančno izmeriti prvi korak delitve sredstev. Ker so za posamezne države ekonomske ocene delitve prihodkov za posamezne panoge znane, sta mogoči analiza in ocena naslednjih korakov in končnega učinka. Ekonomisti v ta namen uporabljajo dinamične stohastične modele splošnega ravnotežja².

Države se srečujejo tudi »s prebegi« lastnih filmskih produkcij in koprodukcij. Produkcijnska podjetja lahko poiščejo državo, ki ima še nižje cene podpornih filmskih storitev in delovne sile, ohlapnejšo delovnopravno zakonodajo in šibka (če sploh) sindikalna združenja, lažji dostop do dovoljenj za snemanja na javnih površinah ter seveda finančne spodbude. Z vsemi temi mehanizmi je možno

² angl. DSVAR – Dynamic Stochastic Vector Autoregressive Model

poceniti snemanje tudi za 50 %. Za metriko uspešnosti nacionalnih politik in spodbud za filmsko panogo se uporablja odstotek vseh snemalnih dni domačih produkcij in koprodukcij, izvedenih v lastni državi.

Državne in evropske institucije najpogosteje Filmsko komisijo Slovenije sprašujejo dvoje: Koliko tujih filmskih produkcij snema v Sloveniji na letni ravni? Kolikšen je skupen strošek vseh tujih produkcij v Sloveniji na letni ravni?

Dane razmere ne omogočajo relevantnih odgovorov. Čeprav poteka na javni površini, snemanje ni nujno prijavljeno kot t. i. javni shod oz. prireditve. Če ne spreminja rednega poteka prometa, ga ni treba priglasiti policiji. Torej ni možno, da bi na arhivskih spletnih straneh e-uprava.gov.si pregledali vse prijavljene prireditve in izmed njih izbrali vsa snemanja. In tudi če bi bilo mogoče, bi težko ugotovili, katero snemanje se nanaša na domačo in katero na tujo produkcijo – oboje bi najbrž prijavil slovenski *line* producent. Možen vir podatkov bi bile lahko lokalne skupnosti, saj izdajajo dovoljenja za uporabo javnih površin, a ker nimajo standardizirane oblike dostopa do podatkov, je to neizvedljivo. Nenazadnje, če se produkcijske aktivnosti odvijajo na zasebni posesti, je dostop do podatkov o snemanju nemogoč.

Zaključek: Ker Slovenija (še) nima upravnega predpisa, ki standardizira način prijave snemanja in porabe sredstev tuje AV produkcije v naši državi, ni mogoče spremljati ustreznih statistik.

5. Drugi mehanizmi finančnih rent kulturnim panogam

Poleg avtomatične sheme finančnih spodbud za filmsko in AV produkcijo imajo države še druge avtomatične in selektivne sheme, ki spodbujajo z nacionalno kulturno politiko začetne ustvarjalne dejavnosti. Vsi ti mehanizmi skupaj tvorijo pomemben podporni člen izvajanja in razvoja vseh kulturnih aktivnosti in kreativnih gospodarskih panog v vsaki državi.

Ker gre za dejavnosti, ki utemeljujejo nacionalno identiteto posameznega naroda, države ali pokrajine, se nanje tudi v starejših kapitalističnih gospodarskih sistemih ne gleda zgolj tržno.

V Sloveniji dobijo kulturne aktivnosti 80 % svojih prihodkov iz različnih rent, 20 % pa jih ustvarijo na trgu. V večjih zahodnih državah je odstotek prihodkov iz rent bliže 70 %. Tako stanje je smiselno. Pri kulturnih dobrinah nastane večina stroška ob produkciji, uživanje v izdelku pa je z vidika stroškov použita posamezne enote pogosto praktično brezplačno. V večjih državah tako tudi na področju kulture ustvarjalci lažje dosežejo ekonomijo obsega. Slovenci se seveda svoji kulturi ne bomo odpovedali in jo bomo podpirali. Dobro pa je, da se tega stanja in razlogov zanj zavedamo.

Tudi EU prepozna pomembnost zaščite svoje kulture. Evropska komisija v *Sporočilu o državni pomoči za filmsko produkcijo in produkcijo drugih AV del* opredeljuje posebna merila za podelitev

državnih pomoči AV umetnosti, v okviru katere so »filmi na posebnem mestu zaradi stroškov produkcije in kulturnega pomena«³.

6. Finančne spodbude v okviru državne fiskalne politike

Vsaka država skuša s fiskalno politiko vplivati na ekonomske cilje, npr. zaposlenost, gospodarska rast ... Izvaja jo s pobiranjem davkov, z državnimi izdatki in upravljanjem državnega dolga. Ekonomsko zanimivo okolje zaznamujejo nizki davki, izobražena delovna sila, odsotnost korupcije, odsotnost zapletenih birokratskih postopkov in predvidljivost ekonomskega okolja.

Avtomatične in selektivne sheme, namenjene spodbujanju različnih gospodarskih panog, so predmet državne fiskalne politike. Njeni snovalci običajno upoštevajo težnjo po enakopravnosti delavcev in lastnikov kapitala iz vseh panog gospodarstva. Načeloma niso naklonjeni parcialnim ukrepom, ki privilegirajo določene panoge. Take rešitve namreč izkrivljajo pogoje v delovanju tržnega gospodarstva in trga dela. Zaradi lažjega zaslužka in manj tveganih višjih pričakovanih donosov se delavci in kapital gibljejo v tržno manj zanimive panoge – s tem pa morda izpuščajo možnosti za ustvarjanje višje vrednosti v drugih, tržno zanimivih panogah.

7. Zagotavljanje delovanja trga v EU

Za uravnoteženo delovanje trga v EU skrbi Generalni direktorat za konkurenco, pri katerem mora pristojno finančno ministrstvo v vsaki državi priglasiti sheme državnih pomoči. Mednje se uvršča tudi shema finančnih spodbud za filmske produkcije. Generalni direktorat za konkurenco shemo potrди, če ustreza določilom, objavljenim v Uradnem listu Evropske unije dne 26. maja 2014 – Uredba komisije (EU) št. 651/2014 z dne 17. junija 2014 o razglasitvi nekaterih vrst pomoči za združljive z notranjim trgom pri uporabi členov 107 in 108 Pogodbe⁴.

DELEŽNIKI

Uvedba in izvajanje avtomatične sheme finančnih pomoči za filmsko produkcijo sta v pristojnosti različnih nadnacionalnih in nacionalnih inštitucij, vplivata pa na s filmom in AV panogo neposredno in posredno povezane gospodarske družbe, kreativne delavce in samostojne strokovnjake. Nenazadnje na potrošnike kulturnih dobrin in garante za izplačila iz sheme – davkoplačevalce. Vsak od deležnikov obravnava shemo s svojega vidika.

1. Domači producenti

Pogosta bojazen domačih producentov je, da se bo vzpostavitev avtomatične sheme denarnih spodbud zajedla v obstoječe selektivne sheme za dodelitev sredstev projektom, ki so že vpeljane v proračun

³ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2013:332:0001:0011:SL:PDF>

⁴ <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/SL/TXT/HTML/?uri=CELEX:32014R0651&from=SL>

ministrstva, pristojnega za kulturo. Taka poteza države bi bila slaba – zelo slabo bi vplivala na ustvarjanje kakovostnih nacionalnih umetniških del. Ogrožena bi bila tehnološko najbolj zahtevna oblika kulturnega ustvarjanja z največjo penetracijo javnosti – filmska in AV ustvarjalna dejavnost. Ker običajno ne obremenjuje državnega proračuna, avtomatično shemo države postavijo ob bok obstoječim selektivnim shemam financiranja filmske in AV produkcije.

Domači producenti si od finančnih spodbud lahko obetajo predvsem več koprodukcijskega dela ter povpraševanja po tehnični opremljenosti in storitvah. Podatki iz tujine kažejo, da se ob uvedbi avtomatične sheme običajno hitro zapolnijo produkcijske zmogljivosti v državi. Pojavi se lahko problem – inflacija cen ponudnikov AV storitev. Ker je veliko kvalificiranih ponudnikov filmskih in AV storitev ter kreativnih strokovnjakov samostojnih, jim zasedenost običajno dvigne ceno. Lahko pride do pomanjkanja kvalificirane delovne sile. Na srečo so filmski delavci zelo mobilni, vajeni selitve s produkcijami po državah. Težava so lahko neustrezna in neuravnotežena zasebna vlaganja v infrastrukturo, npr. preveliko vlaganje v nakup svetlobne in zvokovnotehnične opreme ob premajhnem vlaganju v studijske in postprodukcijske zmogljivosti. Pomemben je obstoj ustrezne nacionalne politike za razvoj filmske in AV dejavnosti, tako na področju infrastrukture kot na področju izobraževanja.

2. Tuji producenti

Za tuje producente je odločitev o lokaciji snemanja povezana z več dejavniki. Vedno temelji na zamisli kreativne ekipe, v veliki meri pa upošteva neto ceno snemanja na lokaciji, torej zajema med drugim tudi stroške hotelskih storitev, transporta, najema opreme, najema podpornih filmskih storitev, plačila dovoljenj. Od skupnih stroškov se odšteje morebitne bonitete in izračuna neto ceno snemanja na lokaciji. Med bonitetami lahko znaten del predstavlja avtomatična shema finančne spodbude za filmske produkcije. Če lokacija vsebinsko in cenovno ustreza, preverijo še raven strokovne podpore na lokaciji, paleto tipov lokacij v državi in njihovo medsebojno oddaljenost, vremenske pogoje, zapletenost birokratskih postopkov pri pridobivanju dovoljenj, podporo filmskih komisij, življenjski slog v državi, varnost idr. Kadarkoli se lahko zalomi, če pa se zalomi že pri vizualni neprijetnosti lokacije ali pri neto ceni snemanja, do ostalih korakov sploh ne pride. Za privabljanje tujih filmskih produkcij v državo so avtomatične sheme pomembne.

Učinek sheme zmanjšujejo razne »zamrznitve«. Slab je tudi učinek t. i. kapice, ki določa zgornjo mejo možnih izplačil iz sheme v okviru enega fiskalnega leta. (Recimo da v državi snema več večjih produkcijskih ekip in v celoti ali delno ostanejo brez spodbude, na katero so računali.) Takim tveganjem se želijo izogniti. Za tuje producente so privlačne sheme, ki jih lahko vračunajo v svoje ocene stroškov snemanja. Zato morajo biti transparentne, preproste, stalne in predvidljive.

3. Državljeni v vlogi davkoplačevalcev in delavcev

Državljeni pretakanja javnega denarja v določene »žepe« ne marajo. Tudi pri nas je to zelo občutljivo področje, saj sta take fiskalne poteze pogosto spremljali neučinkovita raba sredstev in korupcija. Tovrstnih pomislekov se je treba ogniti. Dobre projekte moramo podpreti, njihovo učinkovito in zakonito izvajanje pa zagotoviti s splošnejšim družbenim konsenzom o vrednotah, po katerih živimo in delamo državljani.

Če shema ustvari nova delovna mesta, je to za državljane dobro. Ampak ista sredstva, usmerjena v poljubno drugo panogo, bi prav tako ustvarila delovna mesta. Delovna mesta, ki jih posamezna filmska produkcija ustvarja, so začasna. Če je dela veliko, pride do inflacije cen delovne sile, kar lahko vpliva na končno ceno snemanja. V res skrajnem primeru lahko dvig cen popolnoma izniči učinek sheme.

Ni torej pravilno zgolj oceniti učinek porabljenih sredstev na razmere na trgu dela. Potrebna je primerjava z alternativnimi scenariji, ki bi z enakim vložkom morda ustvarili manj delovnih mest, a ta bolj stalna. Tudičasna povečanja, kakršna lahko pričakujemo od filmskih projektov, imajo izrazito ugodnejši vpliv prav na državo z visoko nezaposlenostjo.

Državljeni so filmski panogi običajno naklonjeni. Filmska in AV umetnost sta tip kulturnega ustvarjanja z največjim dosegom javnosti. Sodobne tehnologije omogočajo prenos slike in zvoka s svetlobno hitrostjo na katerikoli konec planeta praktično zastopaj. Državljeni so ponosni, če sta njihova kultura in/ali pokrajina nevtralnoufilmani. Če so izpostavljene lepote in kulturne zanimivosti, so občutki toliko intenzivnejši.

4. Ministrstva

Vsa ministrstva v vseh državah se vedno borijo vsako za svoj del proračunskega kolača. Sredstva nato ljubosumno branijo, saj je vedno preveč aktivnosti, ki naj bi jih skladno z željami iz njih financirala.

Če se, recimo, v proračunu ministrstva za kulturo pojavi nova postavka »avtomatična shema za spodbudo filmske in AV produkcije«, se pristojni birokrati vprašajo, od kod ta sredstva dobiti oz. vzeti.

Proračunska odhodkovna postavka z vrednostjo »neomejeno«, kakršna bi bila smiselna v primeru sheme, ki ob delovanju za državo neto generira denar, je običajno nemogoča. Zato večina držav na shemah določi zgornje meje, ki pa so lahko zelo visoke in presegajo več deset milijonov evrov.

Morebitna uvedba avtomatične sheme za spodbujanje filmskih produkcij v naši državi bi zadevala (vpliv, stroški, koristi) tri ministrstva: kulturno, finančno ter za gospodarski razvoj in tehnologijo. Shema bi morala pogledati skupaj, celostno in določiti način izvajanja, ki bi bil za vsa ministrstva vzdržan, za Republiko Slovenijo pa pozitiven.

5. EU

EU želi kulturne ustvarjalce zaščititi pred močno konkurenco z drugih kontinentov. Koncept »kulturne izjeme« je uvedla Francija v pogajanjih o Splošnem sporazumu o carinah in trgovini (GATT⁵) leta 1993. Zagovarja idejo, da mora biti kultura obravnavana drugače od ostalih tržnih produktov ter da morajo biti kulturne dobrine in storitve izvzete iz tovrstnih mednarodnih zavez in sporazumov. Cilj sta zaščita in promocija domačih umetnikov in ustvarjalcev ter drugih elementov domače kulture, kar v praksi pomeni – zaščitniška politika, torej omejena distribucija tujih kulturnih vsebin (npr. kvote slovenske glasbe na radijskih programih) in različne rente za domačo kulturno produkcijo. Evropski parlament je 23. maja 2013 objavil resolucijo, ki je kulturne in AV storitve, vključno s spletnimi, izločila iz pogajanj o Čezatlantskem trgovinskem in naložbenem partnerstvu TTIP⁶ med EU in ZDA.

EU kot multikulturna skupnost skrbi za kulturno ustvarjanje in ohranjanje kulturne dediščine svojih članic. Filmu priznava posebno mesto, kar podkrepljuje z uredbo Generalnega direktorata za konkurenco, ki dovoli vpeljavo državnih pomoči za filmsko produkcijo.

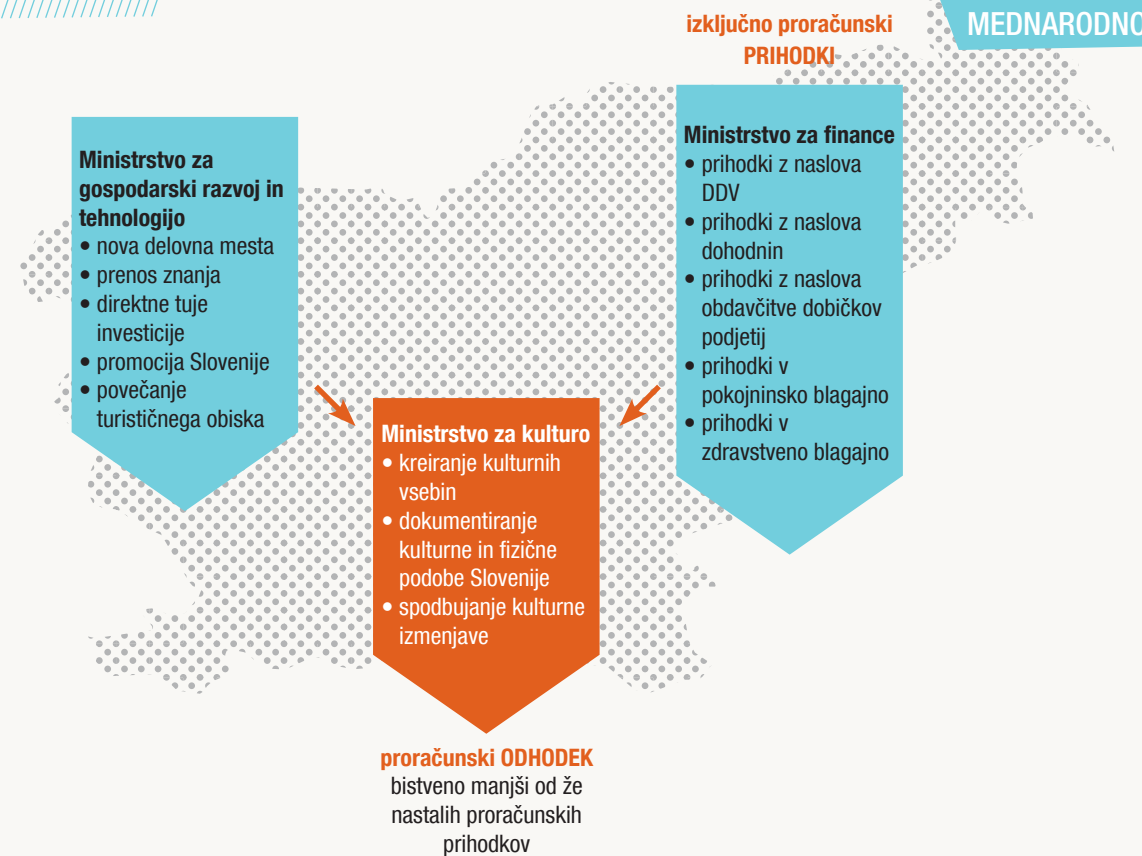
6. Države izven EU

Države sveta na globalnem trgu tekmujejo z uvajanjem in višino finančnih spodbud za filmsko industrijo. Igrajo igro z ničelnim izidom⁷. Največje učinke so dosegle tiste, ki so spodbude uvedle najprej. Seveda obstajajo tudi ponesrečeni primeri, ko spodbude zaradi zapletenih in netransparentnih načinov delovanja niso dale želenih rezultatov. Ne glede na vse bodo finančne spodbude za filmske produkcije na globalnem trgu ostale. Če jih spremlja ustrezna politika razvoja in upravljanja filmske in AV panoge, dajejo državam pozitivne rezultate.

⁵ angl. General Agreement on Tariffs and Trade

⁶ Transatlantic Trade and Investment Partnership

⁷ Situacija, v kateri je dobiček enega udeleženca enak izgubi drugega. Neto sprememba bogastva v sistemu je torej nič. Igra z ničelnim izidom ima lahko od dva do več milijonov udeležencev.



Slika 2 – Shema vplivov finančnih spodbud za filmsko produkcijo na proračun in druge dejavnike

ZAKLJUČEK: FINANČNE SPODBUDE ZA FILMSKE PRODUKCIJE V SLOVENIJI – DA ALI NE?

Smiselnost uvedbe avtomatične sheme finančnih spodbud za filmske in AV produkcije, razen za največje ekonomskopolitične puritanke, sploh ni vprašanje. Konkurenca je igro že pričela. Za naskok na vidno mesto smo prepozni. Na nas je, ali se trmasto »ne gremo« ali pa vsaj nehamo zmanjševati škodo.

Glede na število brezposelnih je Slovenija idealna kandidatka za uvedbo take sheme, saj za ustvarjalce in delavce, ki se zaposlijo na filmskih projektih, druge gospodarske panoge ne tekmujejo.

V tem članku so namerno prednostno obravnavani predvsem organizacijski, finančni in gospodarski vidiki filmskih spodbud. Induciranim učinkom za turizem in blagovno znamko države Slovenije ni posvečena večja pozornost.

V danih pogojih nam ekonomska strategija narekuje, da maksimiziramo svoj izplen. Ob ustrezni razvojni politiki AV panoge lahko to storimo z uvedbo enostavne, transparentne in predvidljive avtomatične sheme za spodbujanje filmskih produkcij.

Aleš Gorišek
Slovenska filmska komisija

2001

Kruh in mleko, r. Jan Cvitkovič, lev prihodnosti, 58. MFF Benetke

2002

Varuh meje, r. Maja Weiss, nagrada žirije Manfred-Salzgeber, 53. MFF Berlin (sekcija Panorama)

2003

kratki (*A)torzija*, r. Stefan Arsenijević, zlati medved, 54. MFF Berlin, nagrada Evropske filmske akademije za kratke filme, nominacija za oskarja za najboljši kratki film

2005

Odgrobadogroba, r. Jan Cvitkovič, altadis za prvi ali drugi film, 53. MFF San Sebastian

2012

Šanghaj, r. Marko Naberšnik, najboljši scenarij, 36. MFF Montreal

2012

Izlet, r. Nejc Gazvoda, najboljši film po izboru občinstva, 23. FF Trst

ZAPISI SKOZI ČAS

ali Dvajsetletnica Slovenskega filmskega centra



-1997

Leta 1994 je bil v Sloveniji ustanovljen Filmski sklad Republike Slovenije (delovati je začel leta 1995), ki je bil rezultat težen in želja slovenskih filmskih delavcev. Že vrsto let so namreč opozarjali, da domača filmska produkcija potrebuje posebno ustanovo, ki bi koordinirala celotno nacionalno dogajanje na področju filma in s tem dosegla stabilno filmsko politiko. Pred tem sta za filmsko proizvodnjo skrbela ministrstvo za kulturo in edini nacionalni filmski producent Viba film.

K težnjam za novo filmsko ustanovo so pripomogla naslednja dejstva:

1. Konec osemdesetih let so se pojavile neodvisne producentske skupine in tako zamajale monopolni položaj Viba filma.
2. Leta 1991 je vlada zaradi administrativnih in finančnih razlogov suspendirala produkcijsko delovanje Viba filma.
3. Zgledi iz Evrope so kazali, da se v večini držav s filmsko produkcijo ukvarja posebno telo in da samo ministrstvo za kulturo ne zadostuje.

Delovanje Filmskega sklada določa Zakon o Filmskem skladu, ki bi ga drugače lahko poimenovali tudi Filmski zakon (kljub terminološki osredotočenosti na ustanovo je namreč naš edini krovni zakon za filmsko področje). Čeprav ni brez pomanjkljivosti in bo v prihodno-

sti potreboval nova dopolnila, je že sam obstoj tega zakona izredno pomemben. Kdor pozna razmere v politiki, dobro ve, da so kulturni zakoni vedno na obrobju, v t. i. tranzicijskih državah pa še posebej. Zakon o Filmskem skladu je na parlamentarni obravnavi komaj dosegel zadostno število poslancev. Bolj kot njegova dodelanost je bilo v takratnem političnem trenutku pomembno to, da je lahko sploh šel skozi parlamentarno proceduro.

#distribucija v letu 1997 (čas pred *multipleksi in pred Art kino mrežo*)

Stanje filmske distribucije je podobno tistemu po vsej Evropi, s to razliko, da je Slovenija še bolj pod diktatom ameriških *majorjev*, da nima nobene dvorane, ki bi bila namenjena evropskemu filmu, in tudi nobene garancije, da domači film ne bi bil podvržen diktatu komercialne eksploatacije! Z geslom, naj se film izkaže na tržišču, sicer ni nič narobe, toda slovenski ali tudi evropski film, ki v propagandne namene ne more vložiti toliko denarja kot hollywoodski *blockbuster*, enostavno ni z njim v enakovrednem položaju.

Toda tega leta se v Sloveniji zgodi eksces, ki ga ni bilo že več kot dvajset let: Slovenski film *Outsider* doseže okoli 60.000 gledalcev in za sabo pustil marsikatero ameriško uspešnico. Dosežek, za katerega je verjeti, da slovenske distributerje spodbudi k tesnejšemu sodelovanju s slovenskimi producenti. Vse bolj jasno je namreč, da postaja občinstvo naveličano ponavljajočih se ameriških stereotipov in si želi zanimive domače produkcije, ki seveda naj ne bi bila hermetična, a vseeno bolj avtohtona in manj po hollywoodskem kalupu. Vsekakor pa v Sloveniji trenutno primanjkuje povezanosti s tistimi evropskimi institucijami, ki bi skupaj z državo vlagale v **mrežo kinematografov, v katerih bi se prikazovala evropska produkcija**. Verjetno se večina ne zaveda, da bi to pomagalo tudi domačemu filmu, oziroma bližje dejanskim razmeram: tisti, ki se tega zavedajo, niso tudi tisti, ki razpolagajo z denarjem.

Tehnična opremljenost kinodvoran v Sloveniji ni najboljša. Pretežno jih posodablja samo prikazovalec v Ljubljani, medtem ko je večina kinodvoran zunaj glavnega mesta v precej slabšem položaju. Trenutno v Sloveniji nimamo niti enega multipleksa, čeprav se o njegovi izgradnji govori že nekaj let.

-2002

Leto 2001 pa je za slovensko filmsko produkcijo v marsičem prelomno. Slovenija je postala članica evropskega koprodukcijskega sklada Euroimages. V prvem letu članstva sta dva slovenska producenta kot manjšinska partnerja sodelovala pri filmu *Nikogaršnja zemlja* Danisa Tanovića, nagrajenega za najboljši scenarij v Cannesu. Septembra pa najlepši dogodek: lev prihodnosti za Jana Cvitkovića in njegov film *Kruh in mleko*.

2005 – DESETLETNICA DELOVANJA FILMSKEGA SKLADA IN STOLETNIKA SLOVENSKEGA FILMA

Deset let Sklada praznujemo s sto leti slovenskega filma. Simbolično sta se združila entuziazem začetkov filma in udejanjenje strokovnega načrtovanja filmske politike.

V desetih letih se Sklad prebija skozi zakone, pravilnike in ustanovne akte, včasih je preveč, drugič premalo birokratski, včasih preveč na strani filmskih ustvarjalcev, drugič preveč na strani države ... Dejstvo je, da je deset let kratka doba in da Filmski sklad svoje mesto še vedno išče. Vsekakor je v časih hitrih tehnoloških sprememb to edina možna pozicija, veliko boljše od morebitne nadute samozagledanosti. Pozicija med državo in ustvarjalci ne prinaša lahkih nalog, saj so zaveznitva mnogokrat krhka in le navidezna. Glavni nauk zadnjih deset let pa pravi, da so **Filmski sklad in filmski ustvarjalci predvsem zavezniki v boju za boljše pogoje dela in s tem tudi za vse boljši slovenski film**.

Glavni izkupiček prvih desetih let je prepoznavnost slovenskega filma, ki se je nedavno s filmskih festivalov prebil še v distribucijo številnih evropskih držav in se tako približal tudi navadnemu gledalcu, ne samo cinefilu. *Rezervni deli* (2003) Damjana Kozoleta so z uvrstitvijo v redno distribucijo evropskih kinodvoran sklenili desetletne produkcijske in promocijske napore. K širjenju vedenja o slovenskem filmu so pripomogle tudi retrospektive, ki jih je bilo v desetih letih organiziranih več kot 15: od Kobenhavna, Berlina, Madrida, Prage, Rima do Ottave, Vancouvra in New Yorka.

Vsaka nagrada je rezultat tekmovanja med kakovostnimi filmi z vse-

ga sveta in vsaka nagrada pomeni, da je slovenski film uvrščen v sam vrh svetovne filmske produkcije. Tega včasih domača filmska kritika ne zna ceniti dovolj in uvrstitve na festivale zunaj osi Berlin-Benetke-Cannes jemlje kot zgolj »rutinski dosežek«.

Leto 2005 pomeni tudi uvrstitev Slovenije med članice European Film Promotion (EFP), kjer države predstavljajo njihovi filmski centri, v primeru Slovenije Filmski sklad. Slovenija, 23. članica EFP, s tem članstvom zaključuje pristopanje k evropskim filmskim fundacijam, ki se leta 2001 začne z Euroimagesom in dve leti kasneje nadaljuje z Medio.

-2008

Filmska produkcija, ena najdražjih umetnosti, je pri predstavljanju ena najcenejših. To je še posebej vidno ob dogodkih, kot je predstavljanje EU, ko nam je marsikatero slovensko veleposlaništvo v bolj oddaljenih krajih hvaležno, ker jim pošljemo filmsko kopijo. Kakšne druge predstavitvene umetnosti si ne morejo privoščiti.

V desetih letih so nas v tujini marsikje občudovali, ker smo kot majhna dežela premgli takšno kakovostno filmsko produkcijo. Talente imamo, ideje tudi ... **Naša naloga je, da jih spodbujamo in dobimo najboljše. Naloga politike je, da ta proces omogoči**, po zadnjih izkušnjah pa predvsem ta, da ga čim bolj poenostavi – v dobro filmski produkciji.

-2009

Filmska stroka se je v drugih državah znala poenotiti in postati pomemben sogovornik, ki skupaj s kulturno politiko prepričuje vlado v pomembnost in smotrnost določenih ukrepov na področju davčne politike, ki lahko prinesejo dodatna sredstva za filmsko produkcijo in promocijo. V Sloveniji škriplje že v odnosu filmska stroka-kulturna politika. Samo enotna stroka lahko prepriča kulturno politiko, ki potem svoje zahteve lahko suvereno poda vladi, še posebej njenemu finančnemu resorju.

#2009 (prispevek za Ekran, potem ko je urednik poslal na Filmski sklad 10 vprašanj)

[...] vprašanja, ki se nanašajo na uspešnost slovenskih filmov, nastalih v zadnjih petnajstih letih, v podtonu skrivajo očitek, da za festivalskimi uspehi filmov v tujini ni tržne uspešnosti, ni zaslužka in ni

30 LET FESTIVALA LGBT-FILMA: med inkluzivnostjo in prezrtostjo

2013

Razredni sovražnik, r. Rok Biček, najboljši film v programu tedna kritike, 70. MFF Benetke

2014

kratki animirani *Boles*, r. Špela Čadež, med 5 nominiranci za panevropsko nagrado Cartoon d'Or

2012

Aleksandrinke, r. Metod Pevec, najboljši dokumentarni film, 23. FF Trst

2014

Karpopotnik, r. Matjaž Ivanišin, najboljši dokumentarni film, 14. FF Zagreb

Foto: Arhiv SFC

nobenega vloženega dela. Festivalski uspehi naj bi bili zanemarljiva podrobnost, kajti t. i. davkoplačevalski denar, ki »hrani« produkcijo in promocijo slovenskega filma, mora predvsem zadovoljevati domačega gledalca. Če pa zadovoljuje zgolj tujega, naj vsaj prinaša kakšen denar! Tukaj ne bomo začeli zgodbe, zakaj so ti kriteriji neizprosni predvsem za filmsko in ne kakšno drugo, tudi dvakrat bolj »nahrnjeno« umetniško produkcijo [...]

Na prelomu tisočletja se je dejansko začela pomlad slovenskega filma, ki jo je *Ekran* napovedal, zelo močno pa je zavela tudi med filmskimi krogi v Evropi. **Slovenija je v obdobju 1997–2002 postala sinonim za majhno državo s povprečno letno produkcijo treh filmov, ki se skoraj praviloma uvrstijo na najpomembnejše festivale.** Prvenec *Ekspres, ekspres* Igorja Šterka je tudi prvi film slovenske pomladi, ki doživi kinematografsko distribucijo v zahodni Evropi. Njegova pot po nemških kinematografih se začne decembra 2000, distributer je za licenco plačal 10.000 takratnih nemških mark, ki jih je slovenski producent večinoma porabil za plačilo produkcijskih dolgov. Z naslednjimi filmi si Igor Šterk kljub uvrstitvi filma *Ljubljana* v tekmovalni program festivala v Rotterdamu ne uspe izboriti ponovne uvrstitve v evropske kinematografe. *Ljubljano* je odkupila nizozemska javna televizija za 6060 eur, njegov tretji film *Uglaševanje* (2005) pa turška televizija za 600 eur. Seveda na možnost distribucije slovenskega filma v evropskem in širšem prostoru vplivajo tudi globalni trendi, o čemer sem pisala že v članku *Slovenski film na Evropskem zemljevidu ali zaključki ob moji prvi sedemletki* (*Ekran* 9–10, 2002). V tem obdobju globalni trendi prav gotovo niso bili naklonjeni distribuciji filmov iz srednje in vzhodne Evrope. V članku sem objavila rezultate poročila Evropskega avdiovizualnega observatorija, ki so ga pripravili za posvet *The Film and Television Sector in the European Union and Third Countries* (Madrid, 18.–19. april 2002). V tem poročilu lahko beremo, da je v obdobju 1996–2002 komercialno distribucijo v vsaj eni državi Unije pridobilo 42 filmov iz srednje in vzhodne Evrope. Vseh 42 filmov je imelo 2,2 milijona gledalcev, kar pomeni 0,054-odstotni delež tržišča!

–2010

Dejstvo je, da nobena institucija v Evropi, ki spodbuja filmsko dejavnost in ustvarjalnost, ni dobrodelna ustanova, ravno tako pa tudi nobena ni oderuška banka. Katero vmesno pot bomo ubrali, moramo ugotoviti s pogovorom in konsenzom vseh udeležencev.

–2012 (prispevek za *Dnevnik*, v času ministra za izobraževanje in kulturo Žiga Turka, ki je Slovenski filmski center nameraval ukiniti)

Filmski sklad R Slovenije je bila prva tovrstna filmska ustanova na področju bivše Jugoslavije. Po njem so se z gledovalci v Srbiji z ustanovitvijo Srbskega filmskega centra leta 2005 in na Hrvaškem, kjer so Hrvaški avdiovizualni sklad ustanovili leta 2008. Njihov filmski zakon je slovenskega dopolnil s tistim, kar je slovenskemu manjkalo: z uvedbo izvenproračunskih virov, ki naj bi za izvedbo programa prinašali dodatna sredstva v proračun filmske ustanove.

Ko je Filmski sklad v prvih letih novega tisočletja sofinanciral pet filmov na leto, od katerih so trije prišli na glavne festivale v Benetke in Berlin ter celo dobivali nagrade, je domače javno mnenje zahtevalo filme, ki bodo za domače gledalce, kajti to je vendar »davkoplačevalski denar«. Ko so par let kasneje, v roku dveh let dobili dva filma, ki sta presešla 150.000 gledalcev, še vedno ni bilo zaslediti odlašajoče misli, da ima sedaj tudi novi slovenski film tisto, kar je bilo značilno za *Vesno* ali *Kekca* – odzivnost pri domačih gledalcih. Verjetno gre tu za nekaj drugega, za **odnos nacije do lastnega filma**, ki v nekaterih primerih pomeni brezpogojno ljubezen (recimo v Srbiji ali na Češkem), v našem pa mešanico ljubezni in sovraštva, pogojeno s premajhno produkcijo in splošnim nacionalnim karakterjem, ki precenjuje tuje in zaničuje domače ustvarjanje in znanje.

–2015

Filmska komisija Slovenije je nova dejavnost, s katero želi center tržiti lokacije. Že od njene ustanovitve (2013) se pripravlja zakon o finančnih spodbudah.

Projekt SLAVC, združitev Slovenskega filmskega centra in Vibe filma v Slovenski avdiovizualni center, vznikne in sestopi skupaj z vlado (11. od leta 1991).

Razredni sovražnik in *Boles* mednarodno filmsko javnost znova opozorita na slovenski film.

Direktor Slovenskega filmskega centra je na dobri poti, da izpelje celotni 5-letni mandat. (Pred njim je to uspelo le Filipu Robarju Dorinu, kot direktorju Slovenskega filmskega sklada.)

Nerina T. Kocjančič,

od leta 1995 vodja promocije in trženja na Filmskem skladu,
od leta 2011 strokovna sodelavka 2 na Slovenskem filmskem centru

Filmski festival lezbičnega in gejevskega filma izhaja iz Magnusa, festivala za socializacijo homoseksualnosti, v okviru Društva Škuc prvič organiziranega leta 1984 v Ljubljani. Magnus festival, ki je obsegal tudi stalni filmski program v Kapelici, Galeriji Škuc, Klubu CIDM ali Cankarjevem domu, se je zgodil še dvakrat (1985 in 1986), leta 1987 pa je nastala moralna panika, češ da bo »mednarodni kongres homoseksualcev«, kakor so v medijih napačno opisovali festival, prispeval k epidemiji aidsa v Sloveniji. Organizatorji so se zato odločili, da ga iz varnostnih razlogov odpovejo. Nastala je enoletna praznina, toda že decembra 1988 se je filmski festival lezbičnega in gejevskega filma nadaljeval v Galeriji Škuc, en teden kot Festival lezbičnega filma, drugi teden kot Festival gejevskega filma. Govorimo seveda o pionirskih začetkih, ko so se filmi predvajali s presnetih video kaset na televizijske zaslone. A ravno zaradi vztrajnosti in kontinuitete si je slovenski festival prigaral **sloves najstarejšega tovrstnega festivala v Evropi**. Film je bil vedno pomemben in vitalen del lezbičnega in gejevskega gibanja v Sloveniji, še zlasti v časih, ko so tovrstni filmi le redko zašli v kinematografe, morda jih je bilo videti nekaj več le na tedanjih jugoslovanskih TV-postajah.

Glede na to, kje je imel festival, ki se je konec devetdesetih preimenoval v Festival lezbičnega in gejevskega filma – FGLF, svoj domicil, se je navadno kazal tudi družbeni odnos do njega. Če je v obdobju 1985–91 še redno gostoval v Cankarjevem domu (tu so se odvrteli nekateri Fassbinderjevi in Jarmanovi filmi v okviru Magnus festivalov v osemdesetih), v sodelovanju z Društvom Škuc, pa se je z nastankom širšega festivala FAF, pozneje LIFFE, »manjšinskemu« festivalu obetala predvidljiva usoda – možnost vključitve v velikega brata FAF in torej svojevrsten izbris. Takrat so se že pojavljala prepričanja, češ »ločeni« festival, namenjen določeni seksualni manjšini, naj ne bi bil več potreben. Velja omeniti, da v osemdesetih in še v začetku devet-

desetih, ko je v Ljubljani prevladovala tako rekoč (sub)kultura manjšin, med temi ni bilo tolikšne ločenosti, kolikor je vidimo in zaznavamo danes, ko se je večinska kultura skoraj izenačila z *mainstreamovsko* ali pa s trendovsko, vsi t. i. manjši (nski) festivali, društva in iniciative pa se borijo za svoj prostor pod soncem in nenehno živijo pod pritiskom dokazovanja, da imajo svoje ciljne skupine in si zato »zaslužijo« družbeno, torej finančno podporo.

FGLF je po ločitvi od Cankarjevega doma spet stopil na pot iskanja prostorov, ki so primerni za filmske projekcije in v katerih bi lahko še naprej potekal vsak december. Tako se je leta 1992 začasno nastanil v Kapelici na Kersnikovi 4 in se delno spet povrnil v »nove« pionirske čase projekcije filmov na manjšem platnu, nakar se je leta 1993 že delno preselil tudi v Slovensko kinoteko, kjer je odlej redno potekal vse do leta 2004, do časnega zaprtja zaradi prenove dvorane. Tako je v obdobju 2004–07 FGLF gostoval v Kinodvoru, leta 2008 pa se je vrnil v Slovensko kinoteko. **Z letom 2005 se je festival začel širiti tudi po drugih slovenskih krajih**, tako da del projekcij poteka v Celju in Kopru, dandanes tudi v Mariboru, na Ptuj in morda še kje.

Ob 30. letnici se je festival preimenoval v Festival LGBT filma – Festival lezbičnega, gejevskega, biseksualnega, transseksualnega in transspolnega filma. Samo poimenovanje niti ne prinaša kaj bistveno novega, temveč prej potrjuje to, za kar si je festival že ves čas prizadeval: prikazovati predvsem novo in raznoliko filmsko produkcijo iz različnih regij in držav, s podarkom na iskanju neameriških in tudi neevropskih filmov ter filmov s še vedno bolj podhranjeno lezbično tematiko. In seveda LGBTIQ-teme predstaviti ne le v odnosu s t. i. večinsko družbo, temveč tudi pod drugimi zornimi koti in v močni navezi z vprašanji razreda, rase, etnične pripadnosti, političnih konfliktov v svetu, feminizma, revščine, brezdomstva, političnega azila, novih



družinskih razmerij ... Vse bolj postaja jasno, da bi namreč že težko govorili o LGBT-filmu *per se*, ki bi vprašanja spolne identitete obravnaval brez intrinzične povezave, denimo, s politično ali z etnično identiteto.

Zato se zdi tudi dokaj nerazumljiva delitev, slišana v slovenskem kulturniškem prostoru, češ da se LGBT-film lahko deli na emocionalni in politični, pri čemer naj bi emocionalni predstavljal oznako za običajni, zvečine igrani film, ko je v ospredju lezbična ali gejevska ljubezenska zgodba, praviloma oropana vsega političnega ali poveljčevana v slepi veri, da ljubezen premaga vse, tudi globoko ukoreninjeno nestrpnost lokalnega okolja in celo organizirano sovraštvo. Če je emocionalna naracija apolitična oziroma so družbena vprašanja odrinjena v oklepaj, pa naj bi se politični, za nekatere celo »aktivistični«
LGBT-film bolj posvečal političnim in družbenim vprašanjem ter menda zaobšel čustvene komponente. Po mojem mnenju je ta, razmeroma umetna delitev izraz nepripravljenosti dela slovenske kulturniške srenje, da bi kot estetsko relevantno vsebino razumel in tudi vključil vprašanja umeščenosti LGBT-identitet in pozicij v naši, ne ravno strpni družbi. A morda tudi zaradi praznega prepričanja, da je, denimo, lezbična ljubezen samo »ljubezen kot vsaka druga«, pri nas nastaja malo filmov na to temo.

Če pustimo ob strani številne sezname preteklih jugoslovanskih in tudi slovenskih filmov, v katerih se vsaj za minuto pojavi kakšen LGBT filmski lik ali tema, praviloma manjvredno obravnavana v smislu »pederluka«
(torej pederstva, ne gejevskega videza!), potem nam razen Hladnikove drzne filmske estetike in Karanovičeve *Virdžine* (1991) ne ostane ravno veliko. **Eden prvih slovenskih celovečerciev, uvrščenih na FGLF**, je bil *Varuh meje* (2001) režiserke Maje Weiss, nedvomno aktualen, družbenokritičen in nič manj emocionalen avtorski film, ki je bil uspešnica številnih filmskih festivalov po svetu, tudi lezbičnih in gejevskih. Premiero je na festivalu doživel tudi nizkoprorračunski celovečerni prvenec *Kdo se boji Jerryja Springerja* (2003) Blaža Štruklja. Prikazan je bil amaterski film *Dečki* (1976) Stanka Josta po romanu Franceta Novšaka, ki nedvomno sodi med



Dečki

kinotečne slovenske gejevske filme.

Veliko bolj pisana je sodobna slovenska produkcija kratkega filma, ko se mladi ustvarjalci in ustvarjalke, ne nujno poklicni režiserji in režiserke, sami lotijo posneti teme, ki jih zanimajo, ali pa to počnejo v okviru filmskih delavnic – med njimi gre veliko zaslug zlasti Luksuz produkciji, pa tudi samemu LGBT-festivalu, ki poskuša spodbujati domačo produkcijo z vsakoletno nagrado za kratki film. Med sodobnimi kratkimi filmi je najti zlasti portrete geja

ter transseksualnih in transspolnih oseb (režiserka Simone Jerale in Andree Celije), avtorske pristope k vprašanju družbene nestrpnosti do lezbijk (filmi aktivistične, gverilske skupine Vstaja Lezbosov, dokumentarec Vesne Vravnik) ali igrane miniaturne, ki se spogledujejo z žanrom grozljivke in črne komedije (Blaž Slana), svoje dokumentarne projekte pa na tujih LGBT-festivalih predstavljata tudi Anja Wutej in Maša Zia Lenardič. Nastal je tudi **prvi celovečerni dokumentarni film** Marine Gržinič, Zvonke T. Simčič in Aine Šmid: *Razmerja. 25 let Lezbične sekcije Škuc-LL* (2012). V (bolj) večinski slovenski filmski produkciji pa gejevski (in zelo redko lezbični) liki ostajajo stranski, če ne celo obrobni in pogosto stereotipni in papirnati, brez soli in soka, denimo, v filmih Pokrajina št. 2 (2008, r. Vinko Möderndorfer), *9:06* (2009, r. Igor Šterk), *Izlet* (2011, r. Nejc Gazvoda). Eden redkih filmov, v katerem nastopata lezbični protagonistki ali pa je to vsaj ena od njiju, je *Dvojina* (2013, r. Nejc Gazvoda).

Kar se tiče medfestivalnega sodelovanja ali povezovanja, je LGBTF že vrsto let povezan s sorodnimi svetovnimi festivali, manj pa s slovenskimi filmskimi festivali, bržkone zaradi tematske specifikacije pa tudi omejene nepovezanosti posameznih subkultur.

Suzana Tratnik

Foto: Arhiv LGBT



Razmerja. 25 let Lezbične sekcije Škuc-LL

DSR – Društvo slovenskih režiserjev

BERT je nagrada, ki jo je lani ustanovil DSR in jo stroka izmenjaje podeljuje igralki/ igralcu za življenjsko delo na področju filmske igre. Poimenovana je po izjemnem slovenskem filmskem in gledališkem igralcu Bertu Sotlarju. Doslej so jo prejeli že trije igralski velikani: Štefka Drolc, Miha Baloh in Ivanka Mežan.

REŽISERJI V DIALOGU so večeri DSR v Slovenski kinoteki, na katerih sproščen pogovor dveh filmskih režiserjev (in publike) spremljajo odlomki iz njihovih del. V prvi sezoni spoznavamo dvojice: Klemen Dvornik–Boris Petković, Goran Vojnović–Marko Šantič, Rok Biček–Olmo Omerzu, ...

ŠTIGLIČEVE NAGRADE,

poimenovane po doajenu slovenske filmske režije, je DSR prvič podelil februarja 2015. Nagrado Franceta Štiglicja za življenjsko delo na področju filmske in televizijske režije (plaketo in duhovit kipec v obliki znamenitih brkov F. Š.) je prejel Jože Pogačnik, častni član DSR. Nagrado Štigličev pogled za izjemno režijo (plaketo in iskalo) so prejeli Rok Biček (*Razredni sovražnik*),



foto Peter Uhan

Špela Čadež (*Boles*), Siniša Gačič (*Boj za*), Matjaž Ivanišič (*Karpopotnik*) in Barbara Zemljčič (*Panika*).

GENERALNA SKUPŠČINA

FERA, 12.-14. 6., Ljubljana-Bled. Združenje evropskih filmskih režiserjev (FERA) povezuje strokovne zveze in društva iz enaintridesetih evropskih držav. Predseduje mu sir Alan Parker, osnovno poslanstvo združenja pa sta krepitev kulturnega pomena AV del in boj za integriteto AV del v Evropi 21. stoletja. Generalno skupščino organizirata DSR in AIPA, ki sta



»kriva«
tudi za januarsko delavnico FERA o kolektivnem upravljanju avtorske pravice KAJ REŽISERJI PRIČAKUJEJO OD KOLEKTIVNIH ORGANIZACIJ? Udeležili so se je najvidnejši evropski strokovnjaki s področja avtorske in sorodnih pravic, ki delujejo v kolektivnih organizacijah in stanovskih združenjih avtorjev. Namenjena je bila prikazu dobrih praks in izmenjavi izkušenj na tem področju ter seznanitvi z izzivi, ki jih prinašajo novi mediji in vsebine na avdiovizualnem področju v luči nove evropske direktive o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic.

DSAF – Društvo slovenskega animiranega filma

NAGRADA SAŠA DOBRILE nosi ime po striparju in animatorju, avtorju prvega slovenskega animiranega filma *Sedem na en mah* (1952). Je najvišje strokovno priznanje za življenjsko delo na področju animiranega filma pri nas. DSAF ga je prvič podelil lani na Reviji slovenskega animiranega filma v izolskem Art Kinu Odeon. Nagrajenec je Črt Škodlar, avtor prvega slovenskega celovečernega lutkovnega film *Zvezdica Zaspanka* (1964), širše znan predvsem z eksperimentalnima animiranima filmoma *Jutro, jezero in večer v Annecyju* (1965) ter *Sintetični humor* (1967).

VIŠEGRAD ANIMATION

FORUM, 6.–8. 5. 2015, Trebnj, Češka. DSAF je soroganzator prve edicije mednarodnega animacijskega dogodka, ki združuje pregled produkcije s podelitvijo nagrad, strokovno srečanje in predstavitev projektov v nastajanju, t. i. pitching.

DSFU – Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev

DELOVNE ŠTIPENDIJE 2015 ZA PODROČJE FILMA – prednostno se podpira tiste avtorice/je, ki nimajo pravice do denarnih prispevkov iz naslova knjižničnega nadomestila oz. so iz tega naslova deležne/i le manjših izplačil, a pomembno prispevajo k razvoju slovenske kulture; prijavni rok: 4. 6.; informacije o prijavnem postopku in dokumentaciji: info@dsfu.si.

PRIJAVE, RAZPISI

EUROPEAN GAP-FINANCING MARKET

V okviru Beneškega IFF je odprt poziv za prijavo na novo platformo, ki producentom omogoča srečanje s potencialnimi in ustreznimi financerji; prijavni rok: 1. 6.; info: labiennale.org, zavihek Cinema/VFM – Industry Office.

SFC objavlja redne javne razpise za **SOFINANCIRANJE # FILMSKIH FESTIVALOV**; razpisni rok: 25. 5.; **# KULTURNO-VZGOJNIH FILMSKIH PROJEKTOV**; razpisni rok: 25. 5.; **# REALIZACIJE SLOVENSkih MANJŠINSKIH KOPRODUKCIJSKIH PROJEKTOV**; razpisni rok: 27. 5.; # info za vse 3 razpise: sfc.si, zavihek Javni razpisi.

18. FSF je odprl prijave, letos prvič samo prek spleta; prijavni rok **# KRATKO- in SREDNJEMETRAŽNI** filmi 1. 7. **# CELOVEČERNI** 20. 7. # info: fsf.si.

Cannes IFF – filmska tržnica

SFC in slovenski filmski ustvarjalci se predstavljajo v t. i. South-East European Pavilonu. Ključni promocijski poudarki: # MEDIA podprti manjšinski koprodukciji **ZENIT** v uradnem programu Posebni pogled; # **MIHA ČERNEC** na platformi Producers on the Move # najnovejša filma **IDILA** in **ŠIŠKA DELUXE** # **RE-ACT**, nova razvojno-edukacijska platforma v sodelovanju s Torino Film Lab-om.

Miguel Machalski na Kino Otoku

Priznani svetovalec za scenarije predava v soboto, 6. 6., ob 11.00 v kreativno-podjetniškem centru RIIBA v Izoli. # Prost vstop. # Obvezna prijava na: info@ced-slovenia.eu, do 3. 6. # info: media.ced-slovenia.eu; isolacinema.org.

POSEBNI SKLADI KOLEKTIVNIH ORGANIZACIJ še ena zamujena priložnost za slovenske ustvarjalce?*

Winstonu Churchilliu so bojda nekoč predlagali, da bi za potrebe povečanja proračuna za vojsko oklestili proračun za kulturo. Pa jim je odvrnil: »Ja, za kaj se bomo pa potem sploh borili?«

Spodelitvijo dovoljenja za pravice na avdiovizualnih delih konec leta 2010 Zavodu AIPA imamo po skoraj dvajsetih letih od sprejetja ZASP po več poskusih končno urejena vsa glavna področja kolektivnega uveljavljanja: za pravice, ki izvirajo iz glasbenih del, skrbita SAZAS (avtorji) in IPF (glasbeni izvajalci in proizvajalci fonogramov), za pravice, ki izvirajo iz literarnih del, skrbita ZAMP (avtorji) in SAZOR (založniki), za pravice, ki izvirajo iz avdiovizualnih del, pa skrbi najmlajša med njimi – AIPA, ki kot t. i. *joint society* zastopa avtorje, izvajalce in filmske producente.

Nacionalna kultura

Sistem kolektivnega uveljavljanja pravic je v svetu star več kot 100 let, pri nas pa se je začel intenzivno razvijati sredi 90. let (prvi »svoj« zakon smo dobili leta 1995). Sistem kolektivnega uveljavljanja – in to se, žal, prevečkrat prezre – prinaša dobrobit tako uporabnikom zaščitene del kot imetnikom pravic. Prvim (radijskim in televizijskim postajam, kablenskimi operaterjem, gostilnam, diskotekam ...) namesto stotin pogodb zadošča le ureditev razmer s pristojno kolektivno organizacijo, na drugi strani pa upravičencem (založbam in založnikom, avtorjem, producentom in izvajalcem) ni treba samim voditi zapletenega uveljavljanja in administracije pravic z več deset tisoč uporabniki mesečno. Kolektivne organizacije za svoje delovanje sicer potrebujejo dovoljenje/licenco države (podeli ga Urad RS za intelektualno lastnino – URSIL), dejstvo pa je, da take organizacije obstajajo zaradi članov. Zato je prav gotovo pri poslovanju kolektivne organizacije zelo pomembno, da jo lahko njeni člani nadzorujejo, da imajo dostop do ključnih gradiv in dokumentov in da lahko brez omejitev sodelujejo pri delu skupščine.

Kolektivno uveljavljanje pravic je – kot je že bilo zapisano – predpisano v Zakonu o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP). Navajen sem, da zakone berem skozi prizmo preproste življenjske logike.

Konec koncev so napisani zato, da nam olajšajo življenje in družbi prinašajo koristi, mar ne? Kolektivne organizacije imajo mnogo širši pomen in vlogo, kot sta zgolj zbiranje in delitev nadomestil. Eno od njihovih poslanstev je tudi to, da zaradi svoje narave dela, kjer je pri več tisoč uporabnikih nemogoče v celoti slediti uporabi zaščitene del (to bi bilo enostavno stroškovno neučinkovito), posledično oblikujejo (skladno z določenim vzorčnim modelom, t. i. približkom dejanske uporabe oz. skladno s tujo strokovno literaturo *rough justice*) posebne sklade, v katere namenijo manjši del svojih prihodkov za spodbujanje (pri nas bi bil verjetno bolj ustrezen izraz *minimalno ohranjanje*) narodne ustvarjalnosti in lokalne kulture.

5 mio eur/leto

V večini primerov se v tovrstne sklade kolektivnih organizacij drugih držav steka 5–15 % prihodkov (odvisno od vira financiranja – lahko tudi do 50 %). Verjetno ni potrebno posebej poudarjati, da (tudi) na tem kulturnem področju prednjači Francija, v državah Evropske unije pa je tako odvajanje sredstev bodisi uzakonjeno (npr. Španija, Francija, Nemčija, Norveška in nam bližnja Hrvaška) bodisi urejeno z internimi akti kolektivnih organizacij. Vlade držav EU spodbujajo tovrstne sklade, saj omogočajo ohranjanje kulturne raznolikosti in izboljšujejo socialni položaj imetnikov pravic (podrobnejši pregled je podan v nadaljevanju).

Omenjeni posebni skladi se običajno oblikujejo iz dveh virov nadomestil:

- iz rednega zbiranja (za javno uporabo zaščitene del – televizijske in radijske postaje, kavarne, gostilne, storitveni lokali, kablenski operaterji),
- iz privatnega reproduciranja – zasebno kopiranje zaščitene del, torej prazni DVD in CD, pomnilniki, spominske kartice, USB ključki ipd.).

Glede oblikovanja skladov iz rednega zbiranja nadomestil je praksa od države do države različna, v večini primerov pa se v tovrstne sklade steka 5–15 % prihodkov iz zbranih nadomestil na letni ravni. Kot smo že omenili, je v nekaterih državah tako spodbujanje

domače kulture predpisano z zakonom, kjer ni, pa tako odvajanje urejajo interni akti organizacij.

Pri skladih, oblikovanih iz nadomestil iz privatnega reproduciranja, se delež, ki ga kolektivne organizacije namenijo za njihovo oblikovanje, razlikuje od države do države (od 10 do celo 100 %, npr. v Turčiji). Razlika je tudi v tem, ali je oblikovanje skladov predpisano v zakonu ali v internih aktih kolektivnih organizacij. Dejstvo pa je, da so taki skladi splošno uveljavljena praksa!

Kolektivne organizacije v Sloveniji zberejo 15–20 milijonov eur prihodkov iz nadomestil letno. Z oblikovanjem posebnih skladov bi lahko za spodbujanje domače ustvarjalnosti pred izplačili v tujino v Sloveniji z vsem soglasjem sestrskih kolektivnih organizacij v drugih državah zadržali in nato preko mehanizma »spodbud« v domače kulturno okolje »vrnili« tudi do 5 milijonov eur letno. S tem bi zagotavljali nadaljnje nastajanje literarnih, glasbenih in avdiovizualnih del. Tako pa se dogaja, da npr. slovenska skupina Manouche, ki je imela nedavno odmevne nastope v Franciji, svoja avtorska nadomestila dobi znižana za odbitek za francoske ustvarjalce, slovenske kolektivne organizacije pa za francoske glasbene skupine francoski kolektivni organizaciji od zbranih nadomestil izplačajo zneske brez odbitkov. Torej, namesto da bi kolektivne organizacije spodbujale slovensko ustvarjalnost po francoskem vzoru, spodbujamo le tuje (v tem primeru francoske) ustvarjalce.

Je félicite!

In kako je v Sloveniji? ZASP v svojih določbah ne predpisuje možnosti oblikovanja tovrstnih skladov. Iz priložene preglednice je razvidno, da v mnogih državah kolektivne organizacije oblikujejo tovrstne sklade, četudi jih zakon ne predpisuje. Torej bi sklepali, da je lahko tudi v Sloveniji tako: Ker oblikovanje skladov ni prepovedano, bi jih lahko kolektivne organizacije pač oblikovale. Žal URSIL ne misli tako in oblikovanja posebnih skladov ne dovoli do sprejetja priporočil za upravljanje takih skladov. No, ta priporočila mora seveda pripraviti taisti URSIL.

Menim, da Slovenija za spodbujanje in ohranitev slovenske ustvarjalnosti ne bi smela preprečevati kolektivnim organizacijam možnosti oblikovanja tovrstnih skladov. Verjamem celo, da je to naša dolžnost, za domače ustvarjalce pa je neobstoj takih skladov nekaj nerazumljivega in predvsem škodljivega.

Slovenija že leta zamuja priložnost oblikovanja teh posebnih skladov, ki bi zagotovo spodbudili slovensko ustvarjalnost. In sploh ne gre za majhna finančna sredstva! Zato je nerazumljivo, da URSIL kot pristojni nadzorni organ ne pripravi in ne sprejme priporočil za upravljanje takih skladov, če že misli, da so potrebna. S svojim ravnanjem torej ovira kolektivne organizacije, ki bi z oblikovanjem skladov lahko povečale financiranje domače ustvarjalnosti.

Če priporočila glede oblikovanja teh skladov že morajo biti, potem predlagam, da se v njih opredeli priprava načrta upravljanja skladov, odločanje o oblikovanju in razporejanju sredstev sklada naj bo omogočeno vsem imetnikom pravic, predpiše naj se tudi obveznost

o oblikovanju in javni objavi podrobnega poročila o porabi sredstev posebnega sklada, tega pa naj na primer potrdi skupščina kolektivne organizacije. Pri tem naj se zagotovi, da lahko o porabi in poročilu glasujejo vsi imetniki brez omejitev. Vabilo na glasovanje in potrjevanja naj bo tudi dovolj zgodaj javno objavljeno. In to je vse. Pravila, za katera se vsekakor zavzemamo, naj bodo torej jasna. Pomembno pa je, da so čimprej sprejeta in da ustanavljanje skladov ne zavlačujemo, ker so nepripravljena in nesprejeta.

Za konec v razmislek vsem (nam) vpletenim: Slovenija je in bo verjetno vedno »neto uvoznik« (pop)kulture. Zato moramo svoje gospodarske in kulturne interese zaščititi tudi tako, da čim prej vzpostavimo posebne sklade in v domače kulturno okolje »vrnemo« znatna sredstva za razvoj in ohranjanje domače ustvarjalnosti.

In še, govorimo o zneskih, s katerimi bi lahko v celoti posneli vsaj 5 razkošnih celovečercer, lahko bi financirali 10 javnih agencij za knjigo ali umetnostnih galerij ali posneli kar 5.000 novih skladb! Zakaj že se temu odrekamo? Zgolj in s samo malo manj okornim branjem ene vrstice enega člana enega zakona bi bila situacija lahko takoj drugačna!

Za kaj se bomo torej borili?

Gregor Štibernik, AIPA

Preglednica: Oblikovanje skladov iz privatnega reproduciranja po državah

Država	Delež prihodkov, ki se nameni v sklad (%)	Oblikovanje skladov je predpisano v zakonu
Turčija	100 %	DA
Finska	50 %	DA
Avstrija	50 %	DA
Italija	50 %	NE
Danska	33 %	DA
Bolgarija	30 %	DA
Hrvaška	30 %	DA
Francija	25 %	DA
Litva	25 %	DA
Poljska	21 %	NE
Portugalska	20 %	DA
Španija	20 %	DA
Češka	15 %	NE
Nizozemska	15 %	DA
Rusija	15 %	DA
Madžarska	10 %	DA
Latvija	10 %	NE
Švica	10 %	NE
Slovenija	0 %	NE

* Prispevek je bil objavljen v časniku Delo, rubrika Gostujoče pero, 13. 3. 2015.

25. MAJ

SKUPNA SEJA VSEH 3 SKUPŠČIN ZAVODA AIPA

Ljubljana

Multimedijška dvorana Narodnega muzeja Slovenije – Metelkova, Maistrova 1

aipa.si

12.–14. JUNIJ

GENERALNA SKUPŠČINA FERA

Ljubljana, Bled

Združenje evropskih filmskih režiserjev (FERA); ustanovljena 1980; krovna mednarodna organizacija; glavni namen – skrb za strokovne, umetniške, ustvarjalne in ekonomske pravice režiserjev kot bistveni del raznolikosti AV kulture v Evropi in po svetu. Soorganizacija: AIPA, DSR.

filmdirectors.eu; aipa.si; dsr.si

SEPTEMBER

FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA

sfc.si, fsf.si

OKTOBER

5 let AIPA

mednarodni strokovni simpozij

aipa.si

NOVEMBER

Srečanje EuroFIA

Mednarodna zveza igralcev (FIA); ustanovljena 1952; združuje sindikate, stanovska in strokovna združenja igralcev in drugih uprizoritvenih izvajalcev s področja filma, TV, digitalnih medijev in uprizoritvene umetnosti; glavni namen – zagovarjati poklicne interese omenjenih skupin. Ljubljana gosti Evropsko skupino Mednarodne zveze igralcev (EuroFIA). Soorganizacija: AIPA, GLOSA, ZDUS.

fia-actors.com; aipa.si; sindikat-glosa.si; zdus.si

OPOMNIK