

FILMARİJA

14 | junij 2025



15let
aipa

2	TRENUTEK ZA PONOS. IN GREMO NAPREJ.
3	AIPA DELA
4	LETO 2024 V ŠTEVILKAH
	O!BLETNICE
7	Zveza društev filmskih ustvarjalcev
10	Društvo slovenskih režiserk in režiserjev
15	Kranjski igralski filmski festival
18	Zvezde Oriona
24	PRAV JE, DA VEMO ...
	(SO)DELUJEMO
30	Prihodnost evropske animacije
32	50. GENERALNA SKUPŠČINA SCAPR
	POGOVORI
36	Dokumentaristika
46	Duševno zdravje AV ustvarjalcev
54	POGLED: Dobrodošli v novo tridesetletko.

TRENUTEK ZA PONOS. IN GREMO NAPREJ.

»Vse teče, nič ne miruje,« je zapisal Heraklit. Tudi na AIPA smo že ničkolikokrat uporabili tisto staro, morda že malce oguljeno frazo, da je edina stalnica v življenju sprememba. Ampak tako pač je. Včasih res ne gre drugače – sprememba je nujna, pogosto pa tudi dobrodošla. In če se ozremo nazaj na petnajst let našega obstoja, lahko z gotovostjo rečemo, da se je kolektivno upravljanje v tem času močno spremenilo. Na bolje.

Navkljub osamelim, vedno nezadovoljnim glasovom, vsi ključni **kazalniki** kažejo **napredek**. Temeljito, oprijemljivo izboljšanje. Eden od pomembnih mejnikov je bila odločitev zakonodajalca, da področje avtorske in sorodnih pravic loči od področja kolektivnega upravljanja. Ta korak je omogočil bolj ciljno usmerjeno razvojno politiko, rezultat katere je, da imamo danes eno naj sodobnejših zakonodaj na svetu.

Tudi **številke** govorijo zase: prihodki vseh slovenskih kolektivnih organizacij iz naslova obveznega kolektivnega upravljanja so v zadnjih 15 letih izjemno zrasli – danes znašajo preko 30 milijonov evrov letno. Več kot kadarkoli doslej. AIPA že 15 let zapored beleži **rast** – tako zbranih nadomestil kot tudi sredstev, ki jih uspešno razdelimo med imetnike pravic.

Zato velja razmislek tudi za vse tiste, ki svoje (pogosto čisto osebne) frustracije širijo po vseh kanalih, vključno z mediji: Primerjajte številke. Primerjajte zakonsko ureditev. Ozrite se po regiji in pogledajte, kakšno je stanje drugje. Slovenija ima redke **privilegije** – učinkovito kolektivno organizacijo, ki zna delati v **korist vseh** treh skupin imetnikov pravic, ki jih zastopa: soavtorjev, igralcev in producentov.

Naj ne pozabimo: še nedolgo nazaj je bilo področje avdiovizualnih pravic urejeno zgolj provizorično. Pred letom 2010 ni bilo ne delujočih skupščin, ne poročil, ne resnega upravljanja. Zbiralo se je le simbolično nadomestilo – približno 1,2 milijona evrov letno, in še to le za eno pravico (kabelsko retrans-

misijo) in v imenu le enega dela ustvarjalcev (soavtorjev). Ta sredstva pa so nato romala neposredno v Švico – na organizacijo, ki niti ni imela statusa kolektivne organizacije.

Danes se kolektivno upravlja kar 21 pravic, vključene pa so prav vse kategorije imetnikov pravic. Zbranih je bilo preko 8 MIO EUR, delež stroškov pa je med vsemi velikimi organizacijami najnižji.

Stanje seveda ni idealno, še mnogo je področij za **izboljšave**, a položaj avdiovizualnih ustvarjalcev je zagotovo neprimerljivo boljši kot kadarkoli od osamosvojitve naprej. In ker ostajajo še vedno številna področja odprta – oddajanje na televiziji, predvajanje v kinih, spletne platforme – verjamem, da nas čaka še precej dela, vendar pa tudi nadaljnja rast.

V letu, ko praznujemo jubilej, smo se odločili za nekaj osvežitv. Prenovili smo **spletno mesto**, ki bo kmalu zaživelo in bo imetnikom pravic ponujalo celovit in ažuren vpogled v vse, kar potrebujejo za upravljanje svojih pravic. Hkrati pa bo tudi prostor za širši kontekst: za strokovne in mednarodne prispevke, ki vplivajo na naše skupno delo.

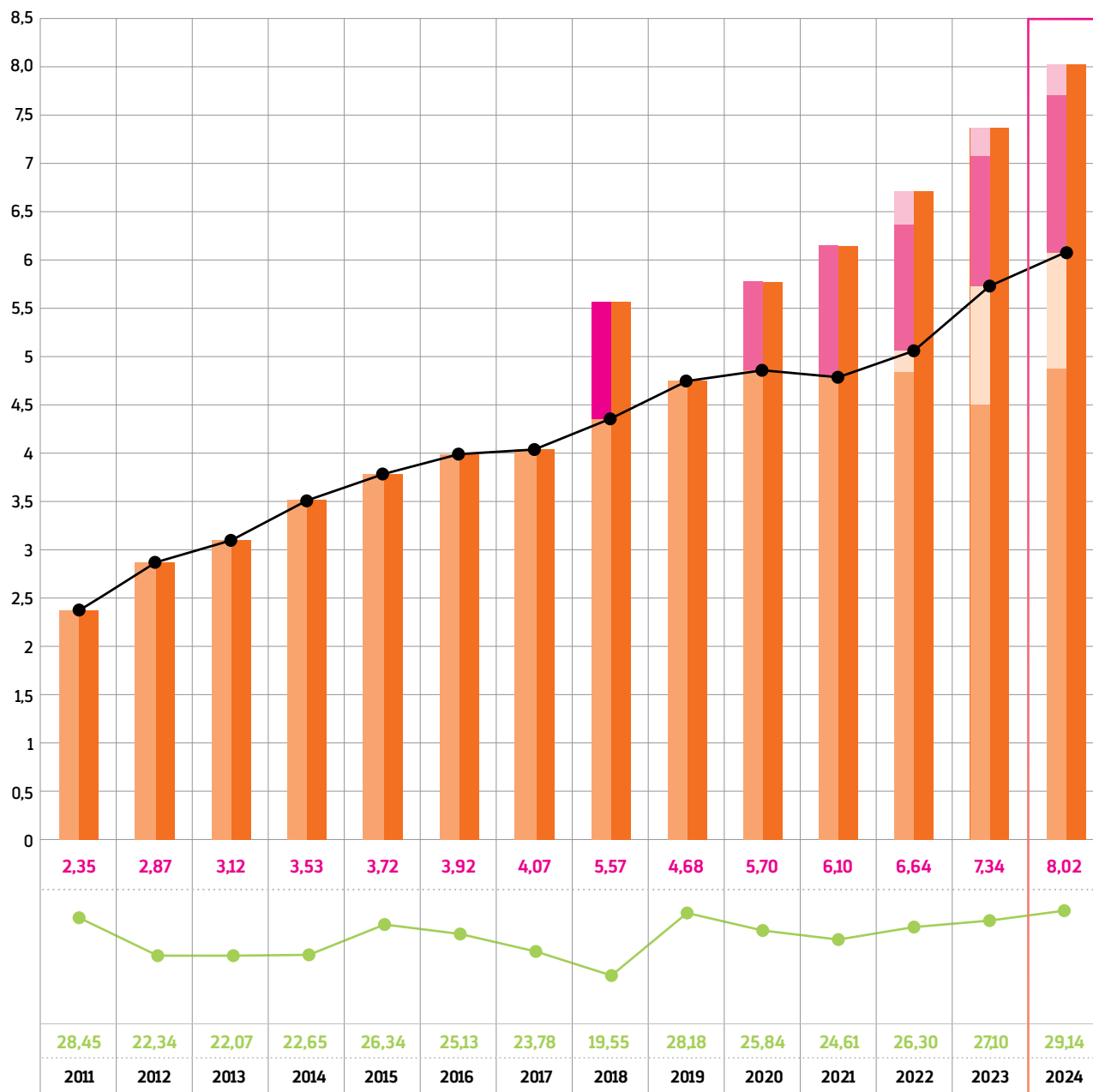
Nekdanji *Megafon* je postal **Filmarija**. Če je bil *Megafon* bolj zamejen na delovanje AIPA in kolektivno upravljanje, želi **Filmarija** še dodatno okrepiti most med AIPA in ustvarjalci. Želimo, da postane prostor, v katerem se zrcalijo vaše zgodbe, vaši dosežki, vaša prizadevanja. Prepričani smo, da je povezava med kolektivno organizacijo in reprezentativnimi stanovskimi združenji ključ do uspeha – in prav to povezanost nam pogosto priznavajo tudi kolegi iz tujine. Pa naj gre za avtorje, igralce ali producente. Ne preseneča torej, da skoraj vsak mesec podpisujemo **nove sporazume** o vzajemnem zastopanju.

Ta številka je torej nekaj posebnega. Ne le zaradi obletnic in rezultatov, ki jih praznujemo, ampak tudi zato, ker začenjamo novo poglavje.

Novo ime, nova vsebina – a ista predanost ustvarjalcem, njihovim zgodbam in pravicam. | Gregor Štibernik

AIPA DELA

CELOTNA ZBRANA SREDSTVA IN PRIHODKI TER DELEŽ STROŠKOV GLEDE NA VSA ZBRANA SREDSTVA IN PRIHODKE V OBDOBJU 2011–24



■ ZBRANA SREDSTVA IN PRIH. (v MIO EUR)

■ RADIODIFUZNA RETRANSMISIJA

■ DAJANJE NA VOLJO JAVNOSTI

■ PRIVATNO KOPIRANJE

■ DRUGI FINANČNI PRIHODKI

■ PORAVNAVA TOTAL TV

● ZBRANA SREDSTVA OD OPERATERJEV

● DELEŽ STROŠKOV GLEDE NA ZBRANA SREDSTVA IN PRIHODKE (v %)

LETO 2024 V ŠTEVILKAH

8,02 MIO EUR
zbranih sredstev in prihodkov

**2,38
MIO EUR**

stroškov
(rednih
in namenskih
skladov)

delež = **29,14 %**

**5,64
MIO EUR**

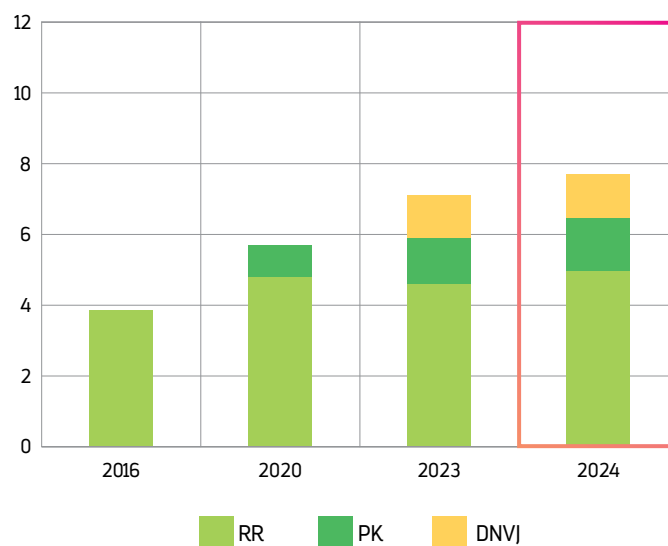
delilna masa
(se zmanjša še za vplačila
v namenske sklade, ki se določijo
na skupščini v letu 2025)

AIPA se po številnih kriterijih uvršča med najučinkovitejše kolektivne organizacije ne samo v Sloveniji, temveč tudi regionalno in globalno. Na to kažejo mednarodna poročila, primerjalne analize ter priznanja krovnih organizacij, ki AIPA vse pogosteje prepoznajo kot zgled dobrega upravljanja in transparentnega delovanja. S sodobnimi tehnološkimi rešitvami, visoko stopnjo avtomatizacije in zanesljivimi mehanizmi za delitev nadomestil AIPA pomembno prispeva k zaščiti ustvarjalcev in krejitvi avdiovizualnega sektorja doma in v tujini.

Namenski skladi so namenjeni financiranju dejavnosti v korist vseh imetnikov pravic, kot so promocija avdiovizualne ustvarjalnosti, strokovno izobraževanje, razvoj sektorja ter socialna podpora imetnikom pravic. O višini in namenu sredstev odločajo člani na sejah skupščine, poraba sredstev pa je podvržena strogim pravilom, notranjemu nadzoru in revizijam.

Z odgovornim upravljanjem teh skladov AIPA spodbuja trajnostni razvoj ustvarjalnega okolja in krepi vlogo avdiovizualnih ustvarjalcev v družbi.

DELEŽ ZBRANIH SREDSTEV (V MIO EUR)



8,06 MIO EUR

izplačanih AH/nadomestil in sredstev iz namenskih skladov

7,43

MIO EUR

AH/nadomestila

2,47

MIO EUR

slovenski
upravičenci

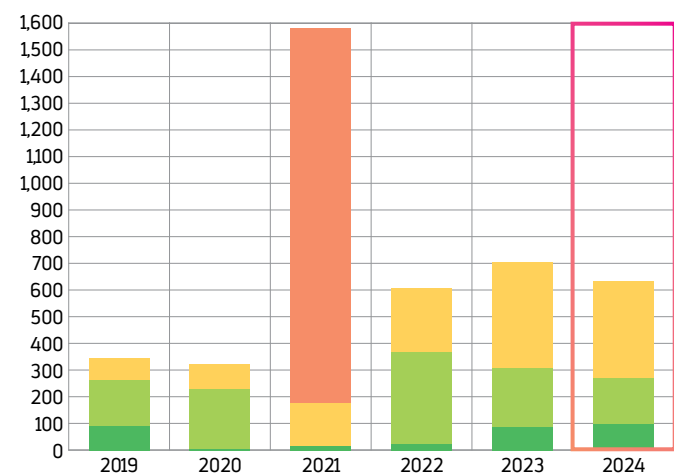
4,96

MIO EUR

tuje KO/upravičenci

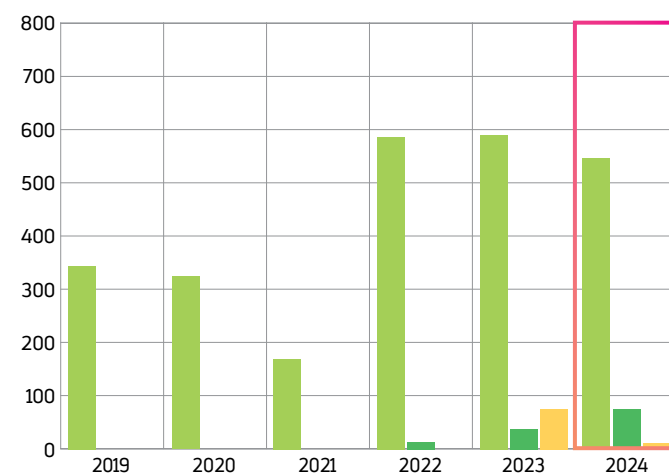
0,63 MIO EUR namenski skladi

IZPLAČILA IZ NAMENSKIH SKLADOV PO NAMENIH (v 000 EUR)



Kult.-umet. Soc. Izobraževalni PKP7*

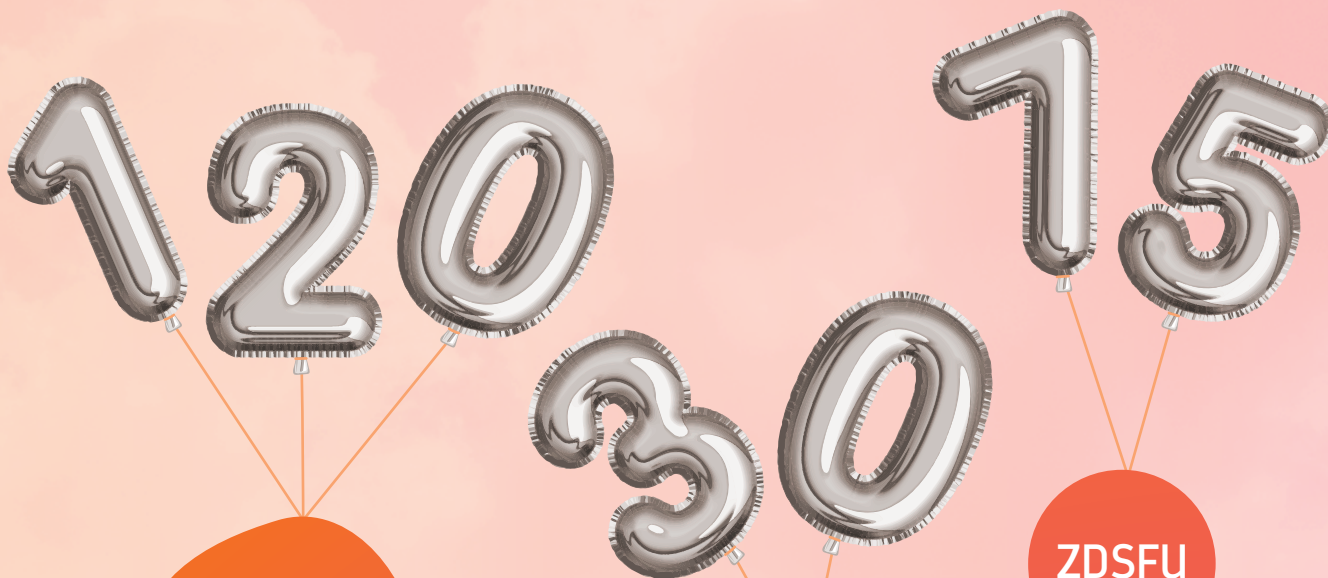
IZPLAČILA IZ NAMENSKIH SKLADOV PO KATEGORIJAH (v 000 EUR)



SA IZV FP

* zakon o interventnih ukrepih za pomoč pri omilitvi posledic drugega vala epidemije COVID-19, ki je stopil v veljavo 31. 12. 2020 (PKP7)

Celotno poslovanje in delovanje AIPA si oglejte na aipa.si, Letno poročilo 2024.



SLOVENSKI
FILM

ZDSFU

SFC



DSR

AIPA
AKMS
stopTriK
MFF

BSF
KRAFFT
ORION

ZVEZA DRUŠTEV SLOVENSKIH FILMSKIH USTVARJALCEV

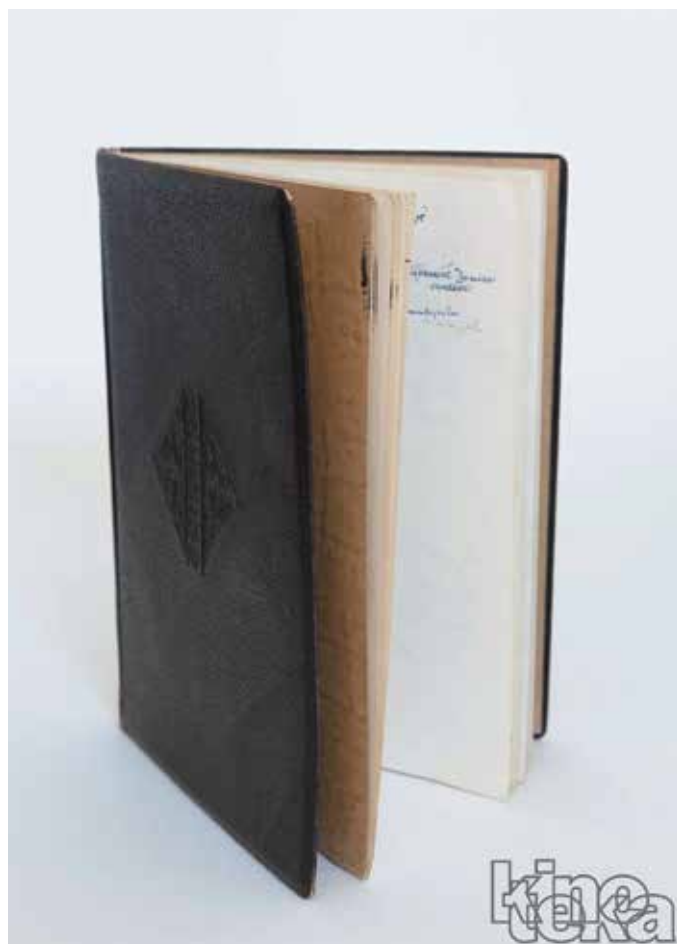
75

Roka za roko je z nalivnim peresom polnila strani v usnje vezanega notesnika. France Štiglic, Ivan Marinček, Ernest Adamič in za njimi skoraj vsi, ki so v povojni Sloveniji soustvarjali filmsko umetnost. Ti podpisi, zbrani na majsko nedeljo pred petinsedemdesetimi leti, niso bili le formalnost. Bili so odgovor na eksistencialno krizo in zaveza za prihodnost.

Kaj je gnalo te ustvarjalce, da so se zbrali? Leto 1950 je prineslo zvezno uredbo, ki je kreativne poklice v kinematogra-

fiji – režiserje, snemalce, igralce – pahnila v status svobodnjakov. Država, ki je še včeraj gradila velika filmska podjetja, je svoje ključne kadre čez noč prepustila negotovosti trga. Ko niso delali na projektu, so ostali brez socialne varnosti in zdravstvenega zavarovanja. Ta nenadna »svoboda« se je v resnici izkazala kot past, ki ji slovenski filmski ustvarjalci poskušamo ubežati še danes.

Kot je ob 50. obletnici Društva slovenskih filmskih delavcev (DSFD) zapisal Milan Ljubič, je stavba filmskega podjetja



Spominska knjiga DSFD; f: M. Podrzavnik; zbirka Slovenske kinoteke



Spominska knjiga DSFD – podpisi; zbirka Slovenske kinoteke



Delovno predsedstvo ustanovnega kongresa DSFD; avtor neznan; zbirka Slovenske kinoteke

ostala uradnikom, ustvarjalcem pa so ostale zgolj negotove sanje. Ustanovitev strokovnega združenja ni bila izbira, ampak nujna samoobramba.

V Beli dvorani hotela Union so 14. maja 1950 oblikovali načrt in po celodnevni razpravi na čelo društva postavili Franceta Štiglica, ob njem pa v upravni odbor povabili pisano paletu strokovnjakov. Naslednja desetletja so pokazala, da društvo ni bilo ustanovljeno le za reševanje trenutne stiske, temveč je postalo **osrednji motor razvoja celotne filmske panoge**.

Prva leta so minila v znamenju boja za osnovne pogoje dela, a najbolj drzen in daljnosežen korak je sledil leta 1956. Nezadovoljni s togostjo in programsko politiko Triglav filma so člani društva storili nepredstavljivo: ustanovili so lastno produkcijsko hišo, **Viba film**. To je bil akt podjetniškega upora sredi socialističnega sistema, s katerim so dokazali, da niso le umetniki, ampak tudi sposobni organizatorji. Desetletja je Viba film deloval kot osrednji slovenski filmski producent in ustvarjalcem nudil prostor kreativne svobode.

Društvo ni bilo le cehovsko združenje, temveč tudi skrbnik in vizionar. Leta 1968, ko je tehnični bazi slovenskega filma

grozil propad, so se člani znova samoorganizirali in z lastnimi sredstvi rešili neprecenljivo opremo in studije. Društvo je bilo gonilna sila pri ustanovitvi **Slovenskega filmskega arhiva in Filmskega muzeja**, s čimer je zagotovilo trajno hrambo nacionalne dediščine. Prav tako je odločilno podprlo preobrazbo igralske šole v sodobno **AGRFT** in s tem poskrbelo za strokovni razvoj prihodnjih rodov.

Po osamosvojitvi Slovenije se je društvo znašlo pred novo preizkušnjo. Stari sistem financiranja je razpadel, produkcija se je skoraj ustavila, Teden domačega filma v Celju ugasnil, ... V tem vakumu je Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev (DSFU), kot se je preimenovalo, prevzelo novo, odločilno vlogo. Postalo je **vztrajni sogovornik** v političnem procesu in **glasnik stroke** v boju za preživetje filma v novi državi. Pod vodstvom takratnega predsednika Marcela Buha je postalo gonilna sila pri pripravi nove filmske zakonodaje. Po letih lobiranja in usklajevanj je bil končno sprejet **Zakon o Filmskem skladu Republike Slovenije**, ki je vzpostavil nov model financiranja in postal temelj za ponoven zagon slovenske kinematografije. Hkrati je DSFU rešilo kontinuiteto

nacionalnega filmskega festivala. Leta 1991 je na lastno pest in s skromnimi sredstvi organiziralo prvi Slovenski filmski maraton v Portorožu, ki je nasledil tradicijo Celja in se sčasoma razvil v današnji **Festival slovenskega filma**.

S prihodom nove generacije filmskih ustvarjalcev se je pokazala potreba po drugačni organiziranosti filmske stroke. Leta 2005 je tako iz sekcije režiserjev znotraj DSFU nastalo samostojno Društvo slovenskih režiserjev, kmalu za tem pa so se v lastna društva povezale tudi druge stroke. Ob afirmaciji novih, specializiranih **stanovskih društev** se je DSFU znašlo pred razpotjem. Ob pomanjkanju strukturiranega financiranja in jasne vizije je postalo očitno, da skupno društvo vseh filmskih ustvarjalcev potrebuje novo obliko.

Leta 2017 se je zato preoblikovalo v krovno organizacijo – **Zvezo društev slovenskih filmskih ustvarjalcev (ZDSFU)** in predsednik sem postal Klemen Dvornik, ki sem v teh dneh zaključil svoj drugi mandat, delo pa je prevzel novi predsednik, Saša Tabaković. Zveza danes povezuje osem strokovnih društev in deluje kot platforma, kjer filmska stroka navznoter usklajuje svoje interese, navzven pa enotno zastopa celotno področje v dialogu z državo in javnostjo.

Rezultatov tega tvornega sodelovanja je veliko, zato naj omenim zgolj najpomembnejšega na nacionalni ravni: Zvezi je uspelo pripraviti ključno *Strategijo za strateški razvoj slovenske audiovizualne industrije do leta 2030*, ki jo je leta 2023 predstavila širši javnosti na številnih posvetih in političnim odločevalcem v Državnem svetu RS. Vsebinsko bogat dokument je pripomogel k nedavnemu **dvigu sredstev** za Slovenski filmski center in služil kot osnova v razpravi o novem zakonu o SFC (oziroma **ZSAVC**).

Vzporedno z zunanjim delovanjem je Zveza po široki razpravi o prihodnosti opredelila tudi svoje notranje prioritete. Temeljna je zagotovo ureditev razmerij znotraj našega sektorja. In v ta namen je bila ustanovljena delovna skupina, ki pripravlja izhodišča za **kolektivno pogodbo za svobodne poklice v AV sektorju**. Njen cilj je natančno opredeliti delovne pogoje, standardizirati pogodbe in določiti minimalna plačila ter tako znatno dvigniti profesionalna merila.

Podpisi v starem notesniku so sčasoma zbledeli, a vizija tistega dne pred petinsedemdesetimi leti živi naprej. Zgodba krovne organizacije slovenskih »filmarjev« je zgodba o nenehnem prilagajanju, boju in zavezanosti cilju, ki ga je leta 1950 na ustanovni seji začrtal Matej Bor: da bi slovenski film videl in pokazal notranjo podobo dežele in njenih ljudi. Verjamem, da k tej zavezi slovenska filmska umetnost stremi še danes. | Klemen Dvornik



Seznam udeležencev ustanovnega kongresa DSFD; zbirka Slovenske kinoteke



DRUŠTVO SLOVENSКИH REŽISERJEV IN REŽISERK

20

»Osnovni namen društva je spodbujanje članov k samostojnemu, svobodnemu in ustvarjalnemu delovanju v ugodnih pogojih, razvijanje odgovornega odnosa članov do poklica režiserja, asistenta režiserja in scenarista ter vzpodbujanje poglobljenega spoznavanja dela slovenskih kot tudi tujih režiserjev.«¹

DSR je bil ustanovljen leta 2005, v času, ko so vse večji problemi slovenskih filmarjev zahtevali prestrukturiranje film-

ske stroke. Skupina filmskih režiserjev, ki so bili člani Sekcije režiserjev pri Društvu slovenskih filmskih ustvarjalcev, je tako ustanovila samostojno društvo, **z jasno vizijo o prihodnosti slovenskega filma in programskimi cilji**: stabilizacija in izboljšanje razmer v slovenskem filmu, vzpostavitev filmarjem naklonjenega upravljanja avtorske pravice, radikalna reorganizacija DSFU-ja v krovno zvezo strokovnih društev na področju produktivne kinematografije ter vstop v evropsko organizacijo filmskih režiserjev FERA (La Fédération Européenne des Réalisateurs de l'Audiovisuel).

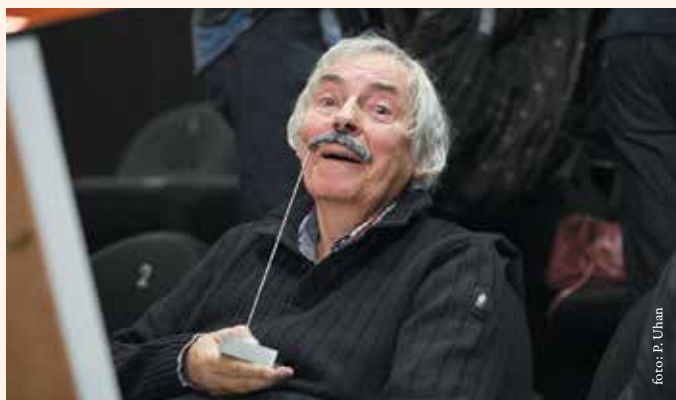
¹ Statut DSR, del 7. člena, na dsr.si



2005: Ustanovni sestanek DSR



2014: Prva podelitev nagrade bert; nagrajenca Štefka Drolc in Miha Baloh



2015: Prvi prejemnik Štiglicve nagrade za življenjsko delo in ustanovni član DSR Jože Pogačnik s Štiglicevimi brki



2015: Prva podelitev nagrad Štiglicev pogled

Vpetost v mednarodno okolje nam omogoča dostop do najnovejših informacij, izmenjujemo ideje in izkušnje ter se izobražujemo, hkrati pa lahko dejavno sooblikujemo evropsko zakonodajo in po potrebi naslavljamo naše predstavnike v evropskem parlamentu. Letos že drugič **gostimo generalno skupščino FERA²**, katere polnopravni člani smo od 2006. 2015 smo ustanovili sekcijo DSR Scenaristi in postali član evropske organizacije scenaristov **FSE** (Federation of Screenwriters in Europe).

Med mednarodnimi dogodki, ki smo jih (so)organizirali, velja omeniti vsaj še delavnico *Copyright in the Digital Single Market: Audiovisual authors' need for fair and proportionate remuneration - Avtorska pravica na enotnem digitalnem trgu: Potreba po pravičnem in proporcionalnem plačilu za avdiovizualne avtorje* (2017); obsežno evropsko socio-ekonomsko raziskavo o položaju avdiovizualnih ustvarjalcev, v kateri so prvič sodelovali tudi profesionalni slovenski režiserji (2017–19); delavnico *Implementation of the Copyright Directive: Oppor-*

tunities and challenges for AV authors to get fair value for their works' exploitation – Implementacija Direktive o avtorski pravici: Priložnosti in izzivi avdiovizualnih avtorjev pri doseganju pravičnega poplačila za uporabo njihovih del (2019).

Na nacionalnem področju aktivno spremljamo vse zakonodajne spremembe, ki vplivajo na naše področje, in se vključujemo v javne razprave. Navedimo le najbolj ključne:

Pri preoblikovanju Slovenskega filmskega sklada v Slovenski filmski center (2010) nam je uspelo doseči visoko udeležbo stroke v upravljanju te javne agencije, kar ji omogoča razmeroma samostojno in neodvisno delo. Skupaj z vsemi filmskimi ustvarjalci smo se uprli nerazumnim potezom vodstva FS Viba film in v Filmski iniciativi (2013) pomembno sooblikovali programska izhodišča za razvoj nacionalne kinematografije. Dejavni smo bili v procesu usklajevanja in uveljavljanja ZKUASP – Zakona o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic (2016).

2 Prvič smo jo gostili 2015.



2015: Prva podelitev nagrade kosobrin



2016: Prva izvedba Scenarnice



2018: Predstavitve tiskovine Nacionalni program za film 2018–2023



2021: Udeleženci prve Dokumentarnice

Naši člani sodelujejo v različnih komisijah in odborih na Ministrstvu za kulturo RS – med drugim smo pripomogli k uveljavitvi (novih) filmskih poklicev (asistent režiser, skrbnik kontinuitete itd.), razumevanju kompleksnih razmer na področju samozaposlenih v kulturi itd. – ter nadzornih svetih slovenskih institucij, povezanih s slovensko kinematografijo: Viba film, Slovenski filmski center, Slovenska kinoteka.

Z rastjo članstva se je pojavila potreba po notranji reorganizaciji društva, zato smo leta 2015, poleg že omenjene sekcije **DSR Scenaristi**, ustanovili še sekcijo **DSR Asistenti režiserji** ter leta 2021 sekcijo **DSR Dokumentaristi**.

Ker je izobraževanje že od same ustanovitve eno glavnih poslanstev društva, redno organiziramo različne delavnice: Scenarnico, namenjeno razvoju scenarija celovečernega filma od ideje do prve različice scenarija (od 2015), Scenarnico ABC oz. Scenarnico Plus (od 2019), dodatni razširjeni program Scenarnice, namenjen širši javnosti, Dokumentarnico, platformo za razvoj dokumentarnega filma (od 2021), Kratko sceno, delavnico za razvoj scenarija za kratki film, letos že deseta izdaja (in tretja pod okriljem DSR). Doslej smo organizirali več kot 200 Večerov Društva slovenskih režiserjev, izdali tri izvide brezplačnega občasnika društva in Scenaristični priročnik ter od leta 2020 objavili 79 epizod podcasta.³ Zamisel ustanovnih članov društva, da je treba uvesti **stanovske nagrade**, je zaživela s podelitvijo prvega berta za življenjsko delo na področju filmske igre (2014), Štigličevih nagrad za režiserske dosežke – Štigličev pogled za izjemno režijo in nagrade Franceta Štiglica za življenjsko delo na področju filmske in televizijske režije (2015), istega leta je šel v roke dragocenemu sodelavcu neavtorskih poklicev tudi prvi

kosobrin ... kmalu pa se jim bo pridružila še nagrada za najboljši scenarij.

A našega filma še ni konec. Med številnimi izzivi, ki so pred nami, so zagotovo ključni: proces usklajevanja in uveljavljanja Zakona o Slovenskem avdiovizualnem centru, javni agenciji Republike Slovenije (ZaSAVC), ureditev delovnih pogojev in tarif, ureditev in izboljšanje položaja samozaposlenih avdiovizualnih ustvarjalcev v kulturi ... Da ne omenjamo turbulentnih časov, ki prihajajo.

Društvo, ki ga je pred 20 leti ustanovila peščica režiserjev: Dimitar Anakiev, Janez Burger, Klemen Dvornik, Miha Hočevar, Urška Kos, Damjan Kozole, Janez Lapajne, Metod Pevec, Jože Pogačnik, Martin Srebotnjak in Igor Šterk, je zraslo v močno in pomembno stanovsko društvo s 148 člani. In postalo ključen igralec v slovenski kinematografiji. | Urška Kos

Predsednice in predsedniki društva in sekcij

2024– URŠA MENART, Darko Sinko (DSR Scenaristi), Boris Petkovič (DSR Dokumentaristi), Urška Kos (DSR Asistenti režiserji) **2022–24** MATEVŽ LUZAR, Miha Hočevar (DSR Scenaristi), Rok Biček (DSR Dokumentaristi), Urška Kos (DSR Asistenti režiserji) **2020–22** MATEVŽ LUZAR, Miha Hočevar (DSR Scenaristi), Igor Godina (DSR Asistenti režiserji), Petra Seliškar (DSR Dokumentaristi (od ustanovitve sekcije dec. 2021)) **2018–20** URŠA MENART, Matevž Luzar (DSR Scenaristi), Igor Godina (DSR Asistenti režiserji) **2016–18** MIHA KNIFIC, Matevž Luzar (DSR Scenaristi (od ustanovitve sekcije dec. 2015)), Igor Godina (DSR Asistenti režiserji (od ustanovitve sekcije dec. 2015)) **2014–16, 2012–14** KLEMEN DVORNIK **2010–12** MIHA HOČEVAR **2008–10, 2006–08** MARTIN SREBOTNJAK **2005–06** JANEZ LAPAJNE

³ O programih smo podrobno poročali v Megafonu št. 11 (najdete ga na aipa.si), vse omenjeno in še več pa je dostopno na vsebinsko bogatem, preglednem spletnem mestu dsr.si



2023: Udeleženci prve Kratke scene pod okriljem DSR



2025: Srečanje ustanovnih članov

URŠA MENART, PREDSEDNICA DSR: BOLJ SI OBVEŠČEN, MANJ SI RANLJIV



Kaj so vaše glavne naloge v dvoletnem mandatu in kaj pričakujete od sebe?

Letos, ko praznujemo 20. obletnico društva, me čaka kar nekaj prijetnih dolžnosti, seveda pa tudi kaj manj prijetnega, recimo avtorske pravice – tema, za katero smo mislili, da je vsaj deloma že zaključena, vendar ni.

Poleg čudne situacije s kinoprikazovalci doma se avtorji po vsem svetu ukvarjamo z mnogimi izzivi, povezanimi z razmahom t. i. umetne inteligence, ki se napaja z avtorskimi deli, a (pre)pogosto na netransparenten način in brez nadomestil za avtorje. Prav tako še vedno niso razrešene dileme netransparentnosti spletnih ponudnikov – specifična trenutne faze kapitalizma je centralizacija moči in v zadnjih letih so ponudniki avdio-vizualnih vsebin postali tehnološki velikani, ki ne prihajajo iz filmskega sveta, kar je zelo spremenilo razmere na trgu. To je zagotovo ena izmed pomembnih tem, ki jo bomo še veliko obravnavali tako letos kot na daljši rok, saj je prinesla ogromne spremembe, predvsem v načinu, kako gledamo filme in druge avdiovizualne vsebine.

Naslednja tema, ki smo si jo zadali in s katero smo se začeli ukvarjati še pred pandemijo covida-19, so delovni pogoji in določitev minimalnega plačila naših storitev.

Delovni pogoji so bili del smernic Nacionalnega programa za film, ki ga je DSR izdal leta 2018.

Posebna delovna skupina iz naših vrst je takrat pripravila osnutek delovnih pogojev, ki naj bi določil osnove: kaj je snemalni dan in kaj je snemalni teden, koliko je to dni in ur, kaj so nadure, kaj je nočno delo, koliko počitka ti pripada ... Letos bomo na tej točki nadaljevali z debato. Društvo namreč ni sindikat in v Sloveniji trenutno nimamo pogojev za kolektivno pogodbo. Ideja kolektivne pogodbe za svobodne poklice je nekaj novega. Pogovore, ali je to sploh možno in na kakšen način, šele začnemo. V novem predlogu ZUJIK-a in v uredbi, ki obravnava samozaposlene v kulturi, je omenjena minimalna postavka za en dan dela, ki je izračunana na

podlagi plače zaposlenega na primerljivem delovnem mestu v javnem sektorju – toda na filmske poklice se to zelo težko aplicira, ker so naši pogoji dela precej drugačni. Do rešitve bomo morali priti sami.

Zavedamo se tudi, da je tujim produkcijam težko natančno izračunati stroške snemalnega tedna v Sloveniji, ker nimamo jasno postavljenih pravil. Prav zato včasih izgubimo kakšen zanimiv projekt, ki bi se lahko tukaj snemal. In slovenske filmske ekipe ostanejo brez dela. Producenti bi lažje privabili tuje partnerje, če bi bilo okolje bolj predvidljivo. V interesu vseh je, da se to področje uredi.

Obeta se sprememba zakona o Slovenskem filmskem centru (SFC), ki mu je bilo letos dodeljeno precej več proračunskih sredstev. Kaj so sistemske rešitve, rešitve z dolgoročnimi posledicami, ki jih slovenski filmski ustvarjalci zares potrebuje?

Občutek je, da se včasih kakšne rešitve pojavljajo zelo ad hoc. Ker so skoraj vsa javna sredstva za film programska, je film veliko bolj ranljiv od denimo gledališča. Ta nepredvidljivost oz. ranljivost se je nazadnje jasno pokazala med pandemijo covida-19, ko je bila ogrožena eksistenca marsikaterrega filmarja. Bolj stabilno okolje lahko zagotovijo zunajproračunska sredstva – kar je tudi v predlogu zakona – in zdaj je treba delati na tem, da se zakon sprejme v obliki, ki bi bila za vse zadovoljiva. Ne gre samo za filmsko produkcijo, ampak tudi za vse druge podporne in spremljevalne dejavnosti, za izobraževanje in filmsko kulturno vzgojo, za filmske festivale, ki delujejo že leta in leta in jih vsako krčenje sredstev zelo prizadene, celo ogrozi njihov obstoj.

Zdi se mi, da nas pogosto hromi zavedanje, kako dolgotrajen proces je sprememba zakonodaje – da bodo vse zdaj sprejete spremembe veljale še do moje upokojitve. A nas ne bi smelo. Tako kot moramo razumeti, da prvi poskus ureditve področja in zakonodaje morda ne bo optimalen, si moramo tudi upati narediti ta korak in vsakega naslednjega, ki bo situacijo še dodatno izboljšal. Ne smemo se bati sprememb, če te prinašajo izboljšave.

Čeprav je DSR v uvodniku omenjenega programa zapisal, da gre bolj za vizijo, s katero želi spodbuditi kakovostno vsebinsko razpravo o prihodnosti AV ustvarjalnosti in slovenske kulture v celoti, ste verjetno želeli tudi nekaj

konkretnih premikov in sprememb. Kakšno je stanje danes, kaj ste dosegli?

Večina ciljev zagotovo ni izpolnjenih, čeprav je nekaj pozitivnih sprememb vsekakor bilo, stvari se premikajo na bolje. Predvsem je bilo finančno stanje v letu 2018 neprimerljivo slabše, kot je danes. Vendar SFC še vedno ni opolnomočena institucija. Ima veliko več odgovornosti, tudi razpisov je več in jih bo še več, kadrovska pa je na istem, kot je bil takrat. Ponosni pa smo na dejstvo, da je scenaristika dobila nekoliko boljši položaj, ustanovili smo sekcijo scenaristov, organiziramo scenaristične delavnice in predavanja. Tudi na AGRFT se je scenaristika uveljavila kot podiplomski študij. Prav tako se veda na Dokumentarnico, Kratko sceno in predavanja v okviru Scenarnice+, na Večere DSR, kjer se kontinuirano pogovarjamo o strokovnih temah. To je bila tudi ena od začetnih dejavnosti društva, kar smo skozi leta nadgradili. Pomembno je, da se ne ukvarjamo samo z duhomornimi temami, temveč tudi s tem, kar nas dejansko najbolj zanima. Želim si, da bi se več lahko ukvarjali z vsebino in manj s politiko.

Katere dosežke društva v zadnjih 20 letih bi izpostavili?

V času, ko sem še študirala, je bil na filmski sceni kar velik kaos. V tedanjem Filmskem skladu so se kot po tekočem traku menjavali direktorji, prevladoval je občutek, da so vsi skregani med sabo.

Po moje je največji dosežek, da so kolegi in kolegice takrat prepoznali skupni interes in spoznali, da imajo veliko več skupnega. Prepoznali so tudi neko odgovornost, ki jo imamo, saj je režiser/režiserka pri nas gonilo kreativnega dela, je avtor/avtorica in prvi obraz filma – čeprav je za občinstvo to seveda igravec/igralka. In ja, s tem pride neka odgovornost tudi za celotno filmsko sceno. Režiserji in režiserke smo za-

čeli razmišljati o filmski in kulturni politiki. Spoznali smo, da moramo imeti stališče in biti na tekočem, in mislim, da smo zdaj po 20 letih prišli na točko, ko so tudi drugi prepoznali, da imamo tehtna stališča in mnenja, da vemo mogoče več kot nekdo, ki se ukvarja s kulturno politiko, ni pa bil nikoli vključen v produkcijo filma. Zdaj nas je precej, ki sodelujemo in poskušamo nekaj narediti, da bi se situacija izboljšala.

Zdaj vemo, da se je treba ukvarjati s temi »upravnimi« zadevami: kako sta organizirana Viba in SFC, da je treba sodelovati v komisijah in svetih, da je treba spremljati zakonodajo glede avtorskih pravic, statusa samozaposlenih, da je treba spremljati, kaj se dogaja z ZUJIK-om Menim, da smo v vseh teh letih postali zelo kredibilen partner v dialogu o kulturni politiki.

Druga stvar, ki je dobra in zelo pomembna, je ustanovitev Zveze društev, kjer imamo seveda velikokrat različne potrebe in ne steče vsaka debata gladko, vendar vseeno poiščemo skupna stališča in interes ter nastopamo kot združena fronta, kadar je to potrebno.

Tretja zadeva je vsebinska. Menim, da je super in prepotrebno, da smo se začeli ukvarjati z izobraževalnim programom, ki predstavlja pomemben prispevek.

Kaj poleg skupščine FERA še imate v načrtu ob obletnici?

Pripravljamo publikacijo, nekakšen almanah, o zgodovini in okoliščinah nastanka društva ter aktivnosti, ki smo jih izvajali. To nameravamo narediti skozi serijo pogovorov z ustanovnimi in aktivnimi člani. Poskušali bomo poiskati odgovore na vprašanja, zakaj delamo to, kar delamo, in zakaj smo sploh začeli.¹ | Ksenija Zubković

¹ Objavljamo del intervjuja, ki se osredotoča na delovanje DSR, celotnega preberite na aipa.si, Novice/2025/Maj

Društvo slovenskih režiserjev in režiserk je skupaj z AIPA k. o. med 30. 5. in 1. 6. letos v Postojni gostilo Generalno skupščino Združenja evropskih filmskih režiserjev FERA, ki pod isto streho povezuje 48 združenj iz 35 držav in zastopa kulturne, ustvarjalne in ekonomske nacionalne in nadnacionalne interese več kot 20.000 evropskih filmskih režiserjev.

Na skupščini smo obravnavali aktualni položaj režiserjev v dobi političnih pretresov in poplave modelov generativne »umetne inteligence« ter izzive organizacij, ki si prizadevajo za izboljšanje naših pogojev dela in varovanje umetniške svobode.

Po besedah izvršne direktorice FERA Pauline Durand-Vialle trenutno v Bruslju poteka intenzivna razprava o možnostih regulacije UI, hkrati pa se razpravlja tudi o prihodnosti programa Ustvarjalna Evropa, ki je za neodvisne AV ustvarjalce ključnega pomena.

Po mnenju udeležencev AV dela nikakor nimajo le vloge razvedrila, temveč tudi močan kulturni pomen, zato morajo biti kot taka znotraj EU tudi prepoznana. Prav pri zgodbah, ki se povezujejo z ljudmi oz. z občinstvom, pa je vloga režiserja ključna, saj je prav režiser po besedah predsednika FERA Billa Andersona varuh gledalčeve izkušnje in najbolj neposreden posredovalec zgodbe gledalcem.

KRAFFT – KRANJSKI IGRALSKI FILMSKI FESTIVAL



Tistega poletja 2020, ko smo se še vsi zamaskirani napol tihotapili z ene zemljepisne širine velike Slovenije na drugo z najrazličnejšimi potrdili, da brez nas življenje na drugi lokaciji ne bo lepo teklo, smo se v Kranju našli zanesenjaki, ki smo zaslutili, da ima dokaj nepričakovana želja mesta Kranj po vsakoletnem filmskem dogodku smisel in možnost, da se tudi uresniči. Z Majo Sever sva bila tistega poletja pač v Ljubljani in namig zveznega Klemna Dvornika, da imamo igralci priložnost zagnati svoj filmski festival, naju je pošteno vznemirila. Takrat še oba upravna odbornika Društva slovenskih avdiovizualnih igralcev sva menila, da potrebujemo prav to: igralcem omogočiti strnjen strokovni program, osrednji dogodek, kjer bomo pregovarjali realno stanje našega dela, raziskovali nove poti in možnosti, izsledili dobre prakse na mednarodnem polju in jih vpeljali v našo stvarnost, decentno podeljevali stanovske nagrade pa še na stotine vizij in idej.

In sva šla. V Kranj. Da vidiva, za kaj sploh gre. Precej skeptična sva bila, da je tu nekdo, ali celo neka institucija, ki ni filmska, pa si želi filmski dogodek. In vendar je bilo res. Srečanje s predstavniki občine, njene uprave, direktorico SFC in še nekaj mestnih organizacij je kazalo na odločenost, naj se festival zgodi. Ob koncu poletja smo na DSI sklenili, da krenemo v to dogodivščino. Dobila sva zeleno luč, društvo pa svoj festival.

Najtesnejši partner v Kranju je postal Selman Čorović, vodja zavoda Carnica. S še nekaterimi kranjskimi filmarji smo naredili grobo strukturo festivala. Midva sva težila k strokovnemu programu in mednarodnemu povezovanju, ostali k filmskemu in nastal je Krafft – Kranjski igralški filmski festival – Kranj Actors Film Festival.

Občina Kranj je želela, da že kar jeseni skočimo v prvo edicijo, a smo na srečo le preboleli začetno evforijo in se z vsaj malo pameti odločili, da štartamo z naslednjim letom.

2021. Tretji teden v juniju se je izkazal za Krafftov termin in

takrat staro mestno jedro postane filmski kampus.

Kot potem vsako leto smo publiki ponudili enajst svetovnih igranih filmov, ciklus slovenskih kratkih in študentskih igranih filmov. Plesalci so prikazali svoj ciklus plesnih filmov in pripravili delavnice, kako se lotiti njihovega snemanja. Prvo leto smo morali filme vrteti na prostem. Na videz idilična prilika za poletne dni se je izkazala za trd oreh. Najdaljši dnevi v letu se poslovijo šele ob 21:30. Zdaj pa spravi Kranjčane sredi tedna v kino ob tej uri ali pa na predvajanje filma ob polnoči, ko pa morajo naslednji dan v službo! Prišlo je sicer kar nekaj zanesenjakov, a precej manj od zelenega števila.

Za dober start Kraffta podeli DSI na otvoritveni slovesnosti stanovske nagrade ITA RINA – za življenjsko delo; VELIKI PLAN – za triletno obdobje; GLAS RISANKE – za sinhronizacijo avdiovizualnega dela za triletno obdobje; priznanje KONTRAPLAN – za zaslužno filmsko sodelavko ali sodelavca, ki s svojim delom pripomore k odličnosti igralk ali igralcev v AV produkciji.

Za dober zaključek poskrbijo (tudi) igralske nagrade ZLATO JABOLKO za filme v tekmovalnem programu.

Globok poklon letošnjima dobitnikoma nagrade Ita Rina – Mileni Zupančič in Borisu Juhu ter čestitke od srca vsem nagrajencem!

Celoten program, nagrajenci, utemeljitev nagrad in vse, kar še naredi Krafft tako izjemnega, na drustvodsi.si, Krafft ter krafft.si

S strokovnim programom in temo *slovenske nadaljevanke* je bilo več sreče. Zaokrožili smo kar nekaj miz in preudarjali, da imamo vsi deležniki pri njihovi produkciji absolutno težnjo po boljši kvaliteti. Le zakaj je ne dosežemo, je bila iztočnica. Debate so bile burne. Uredniki nacionalne in zasebne televizije so kresali svoja mnenja, igralci pričali o priganjajočem tempu snemanj s tendenco čim manj ponovitev kadrov, kar so opravičevali producenti, jadikovali režiserji.

V spremljevalnem programu smo bili bolj umirjeni. V DSI



smo kot častne člane sprejeli generacijo igralskih veteranov, ki so prestopili magično mejo 80 let starosti. Častni gost festivala sta bila Dragan Bjelogrić in Goran Bogdan, ki ju je publika nosila po rokah.

Z naslednjim letom smo v sodelovanju s Prešernovim gledališčem filme preselili v njihovo dvorano in omogočili številčnejši publiki ogled filmov. Prav tako tudi kranjskim šolarjem z mladinskim programom. Kreativna ekipa festivala se je še malo okrepila.

V strokovnem pogledu smo se osredotočili na enega najbolj občutljivejših področij v nastajanju filma, intimne prizore. Po delavnicah vodilne britanske koordinatorke intimnih scen Ite O'Brian in predavanju Billa Andersona, režiserja in enega glavnih avtorjev britanskega priročnika *Kako posneti intimno sceno*, ki so nam ga Britanci tudi podarili, se je pokazal nepričakovani interes po ureditvi tega dela ne le pri igralcih, temveč tudi v širši filmski srenji.

Na Krafftu je tudi prvič gostoval projekt ReActing as a star, skupni projekt balkanskih filmskih centrov bivše skupne države, posvečen mladim vzhajajočim talentom regije. Z njimi smo delili strokovne delavnice evropskih casting direktorjev in platform.

Tudi prijetnega in tvornega druženja ni manjkalo.

2023 je bil velik premik. Mesto Kranj je spet postalo mesto, saj se je vrnil mestni kino. Zasebni pač, a vendarle dragocen domicil filmskega programa Krafft in navdušene kranjske publike. Festival je postal zanimiv tudi za politično elito, kar posebej razveseljuje župana, nam pa daje upanje za boljšo subvencijo s strani občine, ki glede na vložek prvega leta vse bolj kopni.

V stroki smo se vprašali *Ali se sploh razumemo*, kjer smo se igralci in režiserji odkrito preizpraševali o uspešnosti naše komunikacije. Miki Manojlović je bil v tej temi na svojem mojstrskem tečaju zelo pronicljiv. Delavnice svetovno priznanih strokovnjakov, kako se pojaviti na mednarodnem trgu, in mednarodne filmske šole Cross border school so naletele na velik odziv in izkupiček pri igralcih.

Omembe v evropskih medijih so postale že stalnica. Druženje, koncerti in filmski kviz pa je Krafft tudi vse bolj neobvezno povezal tako s zainteresirano kot splošno javnostjo.

Četrto edicijo so obarvali turški kolegi igralci. Gostili smo zvezde turških nadaljevanj in premlevali načine dela v njihovem in našem okolju. Turčija kot velesila na tem podro-

ču je zmojstrila odlične igralce in jih oborožila z bogatimi izkušnjami, kar je nadgradilo tako znanja naših igralcev na delavnicah kot tudi našo osrednjo strokovno temo *Igralec je delavec*. Obširna tema tako na formalnopravnem kot performativnem in zasebnem področju.

Na festivalu se nam je pridružilo tudi društvo S.K.O.M., združenje slovenskih filmskih scenografov, kostumografov in oblikovalcev maske.

Filmi so bili vse bolj obiskani, povpraševanje po programu se je pojavljalo že med letom. Kaže, da se je Krafft zasidral v kranjski vsakdan.

Letos nas je čakalo nemalo presenečenj. Dotacija mesta Kranj je minimalna, mestni kino je zaprt. Bojazen, da festivala ne bomo mogli izpeljati, je presneto glodala. A si tega preprosto ne moremo privoščiti. Zdaj smo le godni za evropske razpise in dotacije, katerih rezultate pričakujemo jeseni, ter upamo, da bo naslednje leto lažje.

In vendar. Spet imamo čudovit izbor filmov, ki jih bomo vrteli v pitoresknem stolpu Škrlovec. Otvorili se bomo na vrtu gradu Khislstein. V stroki bomo premlevali zdravje igralca etc. Show must go on.

Krafft je v teh petih letih dodobra stopil na evropski zemljevid festivalov in vse bolj postaja mednarodna strokovna platforma, ki jo pozdravlja tudi FIA (mednarodno združenje igralcev).

Vsem in vsakomur, ki je pripomogel k nastajanju in delovanju festivala, iskrena hvala. Naj mi nihče ne zameri, a skušal sem se izogniti navajanju imen vseh vpletenih, saj bi ta zapis postal precej natrpan in obsežen imenik ... ali almanah. Naj ta počaka na drugo priliko.

Kot pravi uredništvo *Filmarije*, ima Krafft peti rojstni dan. Torej dragi Krafft: VSE NAJBOLJŠE IN ŠE NA MNOGA LETA. | Branko Završan, predsednik Krafft

Novost letošnjega jubilejnega Kraffta so **stanovske nagrade Združenja SKOM**, s katerimi se opozarja na izreden doprinos scenografov, kostumografov in oblikovalcev maske na filmih in v drugih AV delih. Prav je, da se prepoznavnost teh strok utrdi (tudi v širši javnosti), hkrati pa predstavi ustvarjalne talente – tako mlade kot izkušene. Bravo, nagrajenci: Gregor Nartnik (scenografija), Tina Hribnik (kostumografija), Lea Bratušek, Eva Uršič, Blaž Kastelic (oblikovanje maske)!



ZVEZDE ORIONA: PRAZNIK USTVARJALNOSTI IN PRIZNANJE SKUPNOSTI



»Dobrodošli na dogodku, ki vsako leto poveže skupnost in jo opomni na njeno moč, pomen in vpliv!«

Tako smo začeli slavnostni večer v osrčju osrednjega hrama slovenske kulture, Cankarjevega doma – visoko nad strehami prestolnice, kjer so se zbrali ustvarjalci, producenti, igralci, režiserji, scenaristi, montažerji in vsi, ki soustvarjajo podobo slovenskega filma in televizije.

Prireditve Zvezde Orionja je postala reden in prepoznaven praznik.

Ena od pomembnejših nalog AIPA je dnevno spremljanje podatkov o gledanosti slovenskih filmov in serij – kar se zdi tehnično in suhoparno delo, pa vendar iz teh števil enkrat

letno zažarijo obrazi. Zvezde Orionja so točka, kjer podatki postanejo zgodbe, kjer grafi dobijo obraze in kjer številke končno dobijo svoj pomen: so poklon in priznanje, da za vsako številko stoji ustvarjalec, in za vsakim ustvarjalcem zgodba, ki je našla pot do občinstva.

A Zvezde Orionja ne odsevajo zgolj preteklih uspehov – dajejo nam tudi priložnost za refleksijo. Gledanost slovenskih serij je stabilna in pogosto izjemna že po prvi epizodi; gledalci cenijo tako humor kot kriminalko, opazna pa je tudi rast zanimanja za dokumentarni in mladinski film. Platforme, kot sta RTV 365 in Voyo, beležijo zavidljivo število ogledov, kar potrjuje, da slovenski AV prostor živi, raste in nagovarja. Se pa sčasoma in vstric s tehnološkim razvojem globalno, ne samo pri nas, spreminjajo navade gledalcev. Ker vse bolj pri-



segajo na velik zaslon v udobju doma, s pretočnimi vsebinami po lastni izbiri, je prihodnost kinematografske izkušnje nepredvidljiva. Tudi zato AIPA, v okviru svojih zmožnosti, podpira promocijo domače produkcije, posebne programe in festivale, saj je ravno fizična prisotnost občinstva eden ključnih dejavnikov za dolgoročni obstoj filmske umetnosti kot kolektivne izkušnje.

Zvezde Oriona nas vsako leto znova opominjajo, da avdiovizualna umetnost ni nikoli delo posameznika, temveč rezultat

sodelovanja – piscev, igralcev, tehnikov, režiserjev, producentov in mnogih drugih. To velja tudi za AIPA, ki je bila in ostaja ekipni projekt, utemeljen na strokovnosti, povezovanju in skupnem cilju – zaščititi pravice slovenskih avtorjev in izvajalcev ter omogočiti pogoje za njihov nadaljnji razvoj. Podeljene nagrade so priznanja presežkom, a tudi sladek opomnik, da kot skupnost zmoremo več. Ustvarjalnost, pogum in predanost slovenskih avdiovizualnih delavcev nas vsako leto znova presenetijo – in razveselijo.

Slovesna prireditev Zvezde Oriona je v svojem bistvu potrditelj, da slovenska avdiovizualna skupnost ni le živa, temveč tudi vitalna, ustvarjalna in ponosna. Njeno delo je del našega skupnega kulturnega miljeja – nastaja v našem jeziku, izhaja iz naše družbene resničnosti in se obrača v našo skupno prihodnost. Zato naj ta praznik ostane simbol povezovanja, priznanja in navdiha.

Naj živi film. Naj živi zgodba. Naj živi skupnost. | Gregor Štibernik





Strokovna žirija za podelitev nagrad najsvetlejša zvezda Orion in butnskala: Samira Kentrić, Miša Molk (predsednica), Dan Podjed, Nataša Briški

ZVEZDE TUKAJ IN ZDAJ

Orion. Ime nagrade in ime enega najbogatejših ozvezdij. Že pet let AIPA z Zvezdami Orion opozarja na najboljše slovenske avdiovizualne dosežke. Ne gre le za številke gledanosti ali formate – gre za zgodbe. Za pogum, avtorsko drznost, predanost, ki vsako leto osvetli, kaj vse zmore domača ustvarjalnost.

Prireditve Zvezde Orion niso zgolj podelitve nagrad. So prazniki stroke. Večeri, ko si ustvarjalke in ustvarjalci lahko končno rečejo – hej, to, kar delamo, nekaj pomeni. To zavedanje raste z vsako epizodo, vsakim kadrom, vsakim priznanjem.

»Veselim se – slecimo se do golega!« je ob prejemu nagrade pred leti šaljivo pripomnil Tilen Artač. In prav takšna je energija Zvezd Orion – sproščena, ponosna, včasih s ščepcem ironije, vedno pa z ogromno srčnosti.

Od prve izdaje naprej Zvezde Orion krepijo samozavest ustvarjalcev in ustvarjalk. Da imamo vsebine, ki si zaslužijo občinstvo. Da domače ni drugorazredno. »Vse, kar je slovenskega, takoj skoči na sam vrh,« je dejal direktor AIPA Gregor Štibernik in ujel srž nagrad. Sebastjan Cavazza, z dolgoletno prezenco v igrani produkciji, pa z enako odločnostjo:

»A me slišite?«

In jih slišimo. Radi gledamo domače zgodbe – serije, dokumentarce, filme, od klasike do drame z ulice. To ni naključje – to je zaupanje občinstva. »Dajmo snemati igrano – ker

ljudje to radi gledajo,« je pozvala igralka Nika Rozman. Scenarist Dejan Krupić pa je spomnil, zakaj imajo komedije prav posebno mesto: »Komedija je neke vrste terapija.« In res – ko življenje ni smešno, postanejo zgodbe, ki znajo razvedriti, povezati in za trenutek odmakniti od skrbi, skoraj nujne. Takšne zgodbe prireditve Zvezde Orion prepoznavajo in spodbujajo.

Galaksija nagrad je raznolika: zvezde Orion za gledanost, najsvetlejša zvezda Orion za igralsko odličnost, butnskale za avtorsko drznost, ustvarjalno izvirnost in nadstandardne produkcijske dosežke ter – že tretjič – tudi nagrada Žarka Lužnika za izjemno študijsko avdiovizualno delo. Kategorij je več, a sporočilo ostaja enotno: ustvarjajte. Povezujte se. Verjemite v moč domačega.

»Igrana in dokumentarna vsebina je steber naših televizij,« je povedal režiser in scenarist Marko Naberšnik. In res – v zadnjih letih smo priča razcvetu. Serij je več. Boljše so. Zgodbe so močne. Produkcije bolj ambiciozne. »Se mi zdi, da se polje tega, kaj lahko delamo, širi – s tem, ker delamo,« je povzel režiser Klemen Dvornik.

In občinstvo to prepozna. »Te nagrade resnično pobožajo,« je dejal Andraž Pöschl, odgovorni urednik UPE Kulturnega in umetniškega programa na RTV Slovenija. Zato, pravi, tudi vztrajajo: »Prepričujemo tiste na vrhu, da je treba vlagati v lastno produkcijo.« Kajti vlaganje v domače pomeni vlaganje

v skupnost. V prihodnost, ki si upa sanjati v svojem jeziku.

»Jaz sem ful vesela za to nagrado. To definitivno ne bo moj zadnji film – še bi rada igrala,« je iskreno povedala Kaja Podreberšek, ena izmed mladih nagrajenk. In ravno v tem je čar: Zvezde Oriona ne nagrajujejo samo doseženega. Nagrajujejo možnost. Zagon. Iskro.

In ko bi kdo še podvomil, zakaj vse to šteje, je Jurij Zrnec na oder stopil s tistim, kar zna najbolje: z odmerjenim humorjem in polnim zadetkom. »Za vse – a je jasno?!« Ja, jasno je.

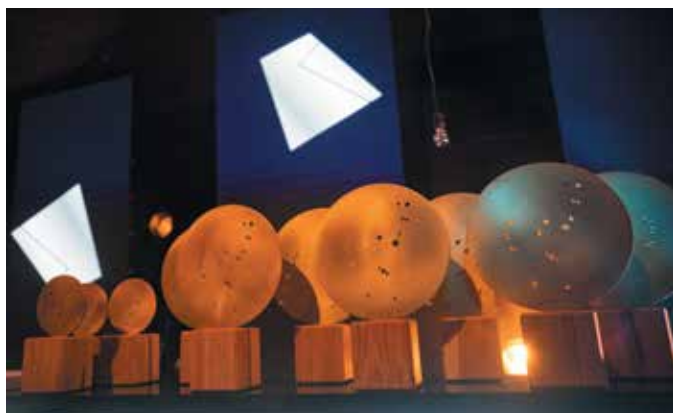
Da zgodbe potrebujemo. Da se v njih prepoznavamo. Da jih cenimo. In da so naši ustvarjalci in ustvarjalke povezani – s sabo in z nami.

Zvezde Oriona že pet let dokazujejo, da domača produkcija ni samo živa – je pogumna. Skupnostna. In vedno bolj gledana. Zvezde žarijo – tukaj in zdaj. In z njimi vsi, ki ustvarjajo in predvsem – verjamejo. | Nataša Briški, članica strokovne žirije za podelitev nagrad najsvetlejša zvezda Oriona in butnskala



ČESTITKE NAGRAJENKAM IN NAGRAJENCEM.*

ČESTITKE VSEM AV USTVARJALKAM IN USTVARJALCEM.



najsvetlejša zvezda Oriona (3 enakovredne nagrade za igralski dosežek, izbrane iz sedmih zvezd Oriona)

2024 MATIJA VASTL (*Življenje Tomaža Kajzerja: Dediščina*), VLADO NOVAK (*Dedek gre na jug*), VESNA PERNARČIČ (*Skrito v raju*) **2023** MOJCA FUNKL (*V imenu ljudstva 3*), KAJA PODREBERŠEK, GAJ ČRNIČ (*oba Kapa*) **2022** JURIJ ZRNEC, KATARINA ČAS (*oba Ja, Chef!*), SAŠA TABAKOVIČ (*Dolina rož*) **2021** GAJA FILAČ (*Košarkar naj bo 2*), DARIO VARGA (*Primeri inšpektorja Vrenka*), MATEJ ZEMLJIČ (*Najini mostovi*) **2020** MANCA DORRER (*Gajin svet*), NIKA ROZMAN, SEBASTIAN CAVAZZA (*oba Jezero*)

sedem zvezd Oriona (gledanost)

2024 nadaljevanke/seriji *Skrito v raju* in *Ja, chef! 4*, TV dokumentarna TV filma *Radio Ga Ga* in *Črni Peter*, celovečerni film *Dedek gre na jug*, miniserija *Življenje Tomaža Kajzerja: Dediščina*, mladinski film *Gremo mi po svoje 2* **2023** nadaljevanke *Primeri Inšpektorja Vrenka: Obsedenosti*, dokumentarni TV film *Podarim dobim – igra, ki je prebudila tigra*, serija *V imenu ljudstva 3*, mladinski film *Kapa*, serija *Ja, chef! 3*, naravoslovno-dokumentarni film *Divja Slovenija*, celovečerna komedija, *Pr' Hostar* **2022** nadaljevanke/serije *Ja, Chef!*, *Leninov park*, *Dolina rož*, *V imenu ljudstva 2*, *Sekirca v med*, dokumentarni film *Beli bojevniki v črni obleki*, nadaljevanke

Triglad **2021** nadaljevanke/serije *Najini mostovi 3*, *Primeri inšpektorja Vrenka: Zlatovranka*, *Sekirca v med*, naravoslovno-dokumentarni film *Divja Slovenija*, mladinski film *Košarkar naj bo 2*, serija *Zelena Generacija: Vesela motika*, dokumentarno-igrani TV film *Maribor Vijolčni* **2020** nadaljevanke/serije *Najini mostovi*, *Jezero*, *V imenu ljudstva*, mladinski film *Gajin svet*, dokumentarni TV film *Radio Ga Ga*, nadaljevanke *Takle mam*, restavrirani mladinski film *Sreča na vrhovi*

butnskala (3 enakovredne nagrade za avtorsko drznost in ustvarjalno izvirnost)

2024 URBAN ZORKO, IZA STREHAR (miniserija *Zgodbe s prepriha*), ŽIGA VIRC, IZA STREHAR (miniserija *Protagonistke*), NEŽA PRAH SENIČAR, URŠKA HENIGMAN, ŠPELA KUCLAR (serija *Prvič*) **2023** IVANA NOVAK (oddaja *Televizorka*), MIHA VIPOTNIK (dokumentarno-igrani film *Pošvedrani klavir*), JANEZ BURGER (celovečerni film *Opazovanje*) **2022** ANDRINA MRAČNIKAR (dokumentarni film *Izginjanje*), ROBERT PETAN (videospot *Rad Te Volim – RTV Song*), ŽIGAN KRAJNČAN, KRISTIJAN KRAJNČAN, LEV PREDAN KOWARSKI (glasbeni videospot *Žar ljubezni*) **2021** MOJCA DUMANČIČ (dokumentarni TV film *V žrelu kapitala*), URŠKA DJUKIČ (kratki animirano-dokumentarni film *Babičino seksualno življenje*), ZORAN GABRIJAN, MIHA MLAKER, SIMON PINTAR (serija reklamnih spotov za podjetje Lesnina) **2020** TILEN ARTAČ, IGOR BRAČIČ (*Mala terasa* v sklopu oddaje *Kaj dogaja*), VALENTINA SMEJ NOVAK, LUKA NOVAK (serija *50 knjig, ki so nas napisale*), AJDA SMREKAR, EVA MAHKOVIC, SEBASTIAN CAVAZZA (spletna oddaja *Teme karantene*)

nagrada Žarka Lužnika (za izjemno študijsko delo)

2024 ŽIGA PLANINŠEK (za fotografijo v kratkem filmu *Trnek*) **2023** LUN SEVNIK (kratki film *Morje med nama*) **2022** LEO ČERNIC (kratki animirani film *Pentola*)

* Nagrade seveda podeljujemo za preteklo leto



PRAV JE, DA VEMO ...

Čeprav je »delovni resor« članic in članov AIPA fokusiran na ustvarjanje filmov in drugih AV vsebin, obsega tudi angažma, ali vsaj informiranost, glede zakonodaje, ki ureja tako samo delovanje kot pravice, ki iz njega izhajajo. Tu pa nastopijo dolgotrajni pravni postopki.

AIPA o vseh pravnih (ne)zgodah redno poroča v letnih poročilih, javno dostopnih na njenem spletišču. Vsi, ki to pozorno preberete, že veste, da smo uspešno rešili spor glede kršitve blagovne znamke Megafon. S kršiteljem smo se dogovorili, da prevzame blagovno znamko, pred vami pa je revija z novim imenom, podoba in, verjamemo, dobro vsebino.

Za »ogrevanje« smo torej razjasnili novost, ki je vsem na očeh, zdaj pa se konkretno posvetimo pravnemu oz. regulatornemu okolju, kjer opažamo intenzivnejšo dinamiko sprememb, v katerih deluje in posluje AIPA.

I. Pravni okvir za delovanje kolektivne organizacije je zamejen z ZKUASP

Kolektivno upravljanje v Sloveniji ureja posebni zakon – ZKUASP, sprejet leta 2016 na podlagi Direktive 2016/24, ki ureja kolektivno upravljanje avtorske in sorodnih pravic v EU. Pred tem je bilo urejeno v poglavju ZASP, zakonu, ki je veljal tako ob ustanovitvi sedanje AIPA kot tudi v času, ko je pridobila prvo dovoljenje za kolektivno upravljanje.

Slovenski pravni red vsaki pravni osebi omogoča, da zaprosi za dovoljenje za kolektivno upravljanje. Če izpolnjuje vse pogoje, to dovoljenje seveda pridobi, vendar se po določbah zakona **statusno preoblikuje**: iz pravne osebe, ki je zaprosila za dovoljenje za kolektivno upravljanje (Zavod AIPA), v **kolektivno organizacijo** (AIPA, k. o.). Ena od zahtev tega preoblikovanja je, da se vsi ustanovitelji prvotne pravne osebe **odpovedo** vsem pravicam in upravičenjem v **korist** članov kolektivne organizacije, vse dokler kolektivna organizacija posluje kot kolektivna organizacija oz. dokler ima dovoljenje za kolektivno upravljanje, izdano s strani pristojnega organa (URSIL).

Eden izmed ustanoviteljev takratnega zavoda, ki je bil oblikovan po Zakonu o zavodih (ZZ) in je v letu 2010 pravno-formalno postal kolektivna organizacija, je po uskladitvi z ZKUASP in po pridobitvi dovoljenj za kolektivno upravljanje v letih 2023–24 vložil številna pravna sredstva, s katerimi je **nasprotoval novim dovoljenjem** za filmske producente, soavtorje in izvajalce, češ da kot ustanovitelj ni podal soglasja, da AIPA zaprosi za izdajo teh dovoljenj, v ločeno vloženi tožbi v gospodarskem sporu pa zahteval, naj sodišče ugotovi, da:

- ima pravice ustanovitelja, ki izhajajo iz ZZ,
- AIPA nima soglasja ustanovitelja za opravljanje dejavnosti kolektivnega upravljanja po ZKUASP,
- kot ustanovitelj ni podal soglasja za kakršnokoli vlogo za kolektivno upravljanje,
- se kot ustanovitelj ni odpovedal upravljavskim pravicam v korist članov kolektivne organizacije za čas trajanja statusa kolektivne organizacije,
- je ničen sklep skupščine 2. 1. z dne 18. 12. 2019, s katerim je bil sprejet statut AIPA

ter

- naj sodišče AIPA prepove opravljanje dejavnosti kolektivnega upravljanja v smislu ZKUASP ter da mora AIPA opustiti to dejavnost v roku 15 dni.

Sodišči (okrožno in upravno) sta v različnih postopkih ocenili, da:

- se za delovanje kolektivne organizacije uporablja le ZKUASP, ki je tako edina pravna podlaga (ne pa tudi zakoni, na podlagi katerih so bile ustanovljene prvotne osebe), ter da na takšni materialnopravni podlagi sledi zaključek, da prvotni ustanovitelj nima več ustanoviteljskih ali upravljaljskih pravic v kolektivni organizaciji;
- kolektivno upravljanje pravic omogoča učinkovit nadzor nad množično uporabo del in hkrati uporabnikom poenostavlja zakonit dostop do njih;
- mora statut kolektivne organizacije predvideti, da je upravljanje v rokah njenih članov, ki so jo pooblastili, da v svojem imenu in na njihov račun upravlja z njihovimi pravicami;
- da je bil Zavod AIPA statusno preoblikovan v kolektivno organizacijo z izdajo dovoljenja za kolektivno upravljanje, njeno upravljaljsko strukturo pa predvideva statut, torej so ustanovitelji izgubili upravljaljska upravičenja;
- po mnenju sodišča tožniku s tem, ko se je Zavod AIPA statusno preoblikoval v kolektivno organizacijo, niso bile kršene pravice ustanovitelja, za to spremembo tudi ni bilo potrebno njegovo soglasje, prav tako ob prehodu v kolektivno upravljanje ni bilo potrebno priložiti soglasja oseb, da se za čas kolektivnega upravljanja odpovedujejo upravljaljskim pravicam v korist članov kolektivne organizacije.

Spor se bo kljub **jasnim stališčem sodišč** na zahtevo tega ustanovitelja nadaljeval na hierarhično višjih sodiščih. S tem se imetnikom pravic povzročajo dodatni stroški, saj znižujejo osnovno delilno maso.



II. URSIL še vedno diskriminira soavtorje AV del in ustvarjalce v slovenskem jeziku

URSIL je z odločbo št. 31227-40/2022-38 z dne 15. 5. 2025 zavrnil vlogo AIPA za kolektivno upravljanje štirih izključnih pravic soavtorjev avdiovizualnih del:

- pravice do javnega predvajanja (28. člen ZASP),
- pravice do javnega prikazovanja (29. člen ZASP),
- pravice do radiodifuznega oddajanja (30. člen ZASP) ter
- pravice do sekundarnega radiodifuznega oddajanja (32. člen ZASP).

V zadevi, začeti 26. 10. 2022, je URSIL sicer že 16. 2. 2024 izdal delno odločbo, s katero je AIPA podelil **dovoljenje za kolektivno upravljanje dveh pravic do primernega nadomestila** (t. i. poplačilni pravici), medtem ko je za omenjene štiri izključne pravice vlogo zavrnil.

Iz odločbe povzeta stališča je mogoče strniti takole:

(1) Razlaga obveznega kolektivnega upravljanja: URSIL ne sledi argumentom AIPA in vztraja, da pravici do javnega prikazovanja in radiodifuznega oddajanja **za soavtorje AV del** nista predmet obveznega kolektivnega upravljanja, saj zanju velja **pravna domneva prenosa pravic na filmskega producenta**¹. Tako stališče URSIL je precej šibko – soavtor namreč pravici lahko zadrži. In potem ne gre več za »pravico filmskega producenta«, ampak v vsakem primeru ostane »avtorska pravica soavtorja AV del«. Iz takšne razlage izhaja neobičajen sklep: isto pravico se v primeru prenosa upravlja prostovoljno kolektivno in v

¹ URSIL meni, da določba ZKUASP, ki določa izjemo za »pravice filmskih producentov iz 29. in 30. člena ZASP« vključuje tudi ti dve avtorski pravici. Zakonodajalec naj bi torej imel v mislih prenos pravic (po URSIL je to zajeto v citirani izjemi iz 6. točke 9. člena ZKUASP).

primeru pridržanja obvezno kolektivno.

(2) Ustavnost in skladnost z mednarodnimi akti: URSIL utemeljuje, da **skladatelj t. i. predobstoječe glasbe ne velja za soavtorja AV dela** (kar drži)², temveč je »avtor glasbenega dela« (kar ni zakonsko točno) – že ZKUASP pa različno ureja obvezno kolektivno upravljanje pravic na glasbenih in AV delih (v 1. in 6. točki 9. člena). Ker je po (neobjavljenem) stališču URSIL dovoljenje za kolektivno upravljanje pravic skladateljev predobstoječe glasbe prejelo Združenje SAZAS, je filmskim producentom celo **onemogočena udeležba** v razdelitvi zbranih avtorskih honorarjev te kolektivne organizacije, ki štiti izključno glasbena dela. Očitke, da njegova razlaga krši Ustavo RS (členi 14, 20, 33, 60), Listino EU o temeljnih pravicah (17. člen) in Evropsko konvencijo o človekovih pravicah (1. člen 1. protokola), URSIL zavrača.

(3) Diskriminacija glede na jezik AV del: URSIL vztraja, da različno vrednotenje AV del glede na jezik dejansko **diskriminira** tuje imetnike pravic. Priznava sicer, da se kriteriji, kot jih je določila skupščina AIPA, vežejo na AV delo, a po njegovem takšna določba vodi v stanje, da bodo dejansko privilegirani večinoma le slovenski ustvarjalci ter tisti redki italijanski in madžarski, ki bodo obravnavali manjšinsko tematiko. Glede na majhnost slovenskega trga ni pričakovati, da bodo tuji ustvarjalci producirali AV dela v slovenskem jeziku, glede na stroške sinhronizacije pa tudi ne, da bo tuj imetnik pravic svoje AV delo sinhroniziral v slovenski jezik.

III. Zaostajanje slovenskih avtorskih zakonov

Sodišče EU (SEU) zagotavlja enotno razlago in uporabo prava EU v vseh državah članicah, nadzira zakonitost aktov institucij EU, varuje pravice posameznikov in podjetij ipd. Njegove sodbe so zavezujoče, vplivajo na nacionalno zakonodajo in imajo *de facto* precedenčni učinek, s čimer pomembno oblikujejo razvoj prava EU in varstvo temeljnih pravic.

SEU je v zadnjem času izdalo nekaj za avtorsko pravo pomembnih sodb, ki pod vprašaj postavljajo določene določbe ZASP in ZKUASP:

• Pravično nadomestilo za privatno reproduciranje

Slovenska zakonodaja pravilno določa, da so avtorji in izvajalci upravičeni do pravičnega nadomestila za privatno kopiranje njihovih del, kar je skladno z evropsko Direktivo InfoSoc. Vendar to pravico omejuje za tuje imetnike pravic (izven EU in EGP), če njihova država ne omogoča enake pravice Slovincem – gre za t. i. **pogoj vzajemnosti**.

Takšna omejitev v nacionalnih predpisih pa po pravu EU ni dovoljena. SEU je v več sodbah (RAAP, Kwantum, Repobel) jasno povedalo, da direktiva ne dopušča razlikovanja med domačimi in tujimi imetniki pravic. Vsi morajo biti obravnavani enako, ne glede na državljanstvo ali državo izvora.

AIPA bo torej morala pri razdeljevanju zbranih nadomestil upoštevati evropsko pravo in omogočiti **enakopravno udeležbo vsem upravičencem**. Če tega ne bo storila, obstaja pravno tveganje, saj bi lahko oškodovani imetniki pravic uspešno izpodbijali omejitve pred sodišči.

Vsekakor pa ostaja izziv, kako zagotoviti enako zaščito tudi za slovenske imetnike pravic v tujini, kjer takšna vzajemnost še ne obstaja. To bo dolgoročno mogoče rešiti le s pogajanjem na mednarodni ravni – bodisi prek WIPO bodisi v okviru trgovinskih dogovorov.

• Davčna obravnava stroškov poslovanja kolektivne organizacije

Meje med obdavčenimi in neobdavčenimi transakcijami v tem specifičnem področju osvetljujejo tri ključne sodbe SEU:

Sodba SAWP se nanaša na vprašanje, ali so nadomestila za privatno kopiranje, ki jih zbirajo kolektivne organizacije, predmet DDV. SEU je odločilo, da niso, saj ne gre za plačilo za opravljeno storitev, temveč

² URSIL torej skladatelja predobstoječe glasbe razume drugače kot ZASP, ki ga izrecno opredeli v 105. členu kot avtorja prispevkov, katerega izključne pravice so, enako kot za soavtorje, prenesene na filmskega producenta, če je izpolnjena pravna domneva (prim. drugi in tretji odstavek 107. člena ZASP).

za **zakonsko določeno kompenzacijo**. Med imetniki pravic in proizvajalci ali uvozniki naprav namreč ni neposrednega pravnega odnosa ali vzajemne izmenjave.

Sodba UCMR-ADA je naslovila vlogo kolektivne organizacije, kadar deluje v svojem imenu, a v korist imetnikov pravic. SEU je pojasnilo, da je v takšnih primerih kolektivna organizacija dolžna obračunati DDV uporabniku, saj se šteje, da opravlja **licenčno storitev**. Hkrati morajo imetniki pravic kolektivni organizaciji zaračunati svoj delež v zbranih sredstvih z DDV, če so zavezanci za DDV. Gre torej za primer uporabe t. i. **komisionarskega pravila** iz Direktive o DDV, kjer se kolektivna organizacija obravnava kot vmesni člen med avtorjem (ali izvajalcem ali producentom) in uporabnikom. S tem nastaneta dve ločeni obdavčljivi transakciji.

Sodba CREDIDAM pa se ukvarja z vprašanjem, ali so stroški poslovanja kolektivne organizacije, ki jih odbije od zbranih nadomestil za privatno kopiranje, obdavčeni z DDV. SEU je potrdilo, da so – sama nadomestila za privatno kopiranje sicer niso predmet DDV, so pa stroški poslovanja, ki vključujejo zbiranje in razdeljevanje teh sredstev, z **DDV obdavčena storitev**. Kolektivna organizacija namreč ob opravljanju zbiranja in razdeljevanja nastopa kot ponudnik storitev v razmerju do imetnikov pravic.³

V praksi bo torej kolektivna organizacija ob razdelitvi zbranih nadomestil za privatno kopiranje vsakemu imetniku pravic obračunala **DDV na sorazmerni del stroškov**, ki se nanaša na stroške poslovanja iz naslova zbiranja in delitve nadomestil za privatno kopiranje. Znesek DDV bo odbit od nakazila imetniku pravic in nakazan v državni proračun. Vsi imetniki pravic, ki so **zavezanci za DDV**, bodo lahko tako zaračunan DDV upoštevali kot t. i. vstopni DDV in bo za njih spremenjena davčna obravnava nevtralna. Tisti imetniki pravic, ki so v smislu DDV opredeljeni kot »**končni potrošniki**«, pa bodo žal nosili del posledic spremenjene davčne obravnave stroškov poslovanja iz naslova privatnega kopiranja. Državni proračun torej lahko računa na nižje davčne prihodke kot pred spremembo, kolektivna organizacija bo imela višje stroške poslovanja, mali imetniki pravic pa bodo trpeli dodatno davčno obremenitev.

• **Globalni uporabniki nasprotujejo poplačilnim pravicam avtorjev in izvajalcev**

Belgijska zakonodajna reforma avtorskega prava, sprejeta junija 2022, je v evropskem prostoru sprožila pomembno pravno razpravo, ki se je razširila vse do SEU.⁴

Določba belgijskega Zakona o gospodarskem pravu določa, da imajo avtorji in izvajalci, ki so svoje pravice do obveščanja javnosti prenesli na producenta, še vedno **pravico do nadomestila za uporabo njihovih del na platformah**. Ta pravica je neodtujljiva, neprenosljiva in se lahko uveljavlja le prek obveznega kolektivnega upravljanja. Po mnenju tožnikov (tehnoloških velikanov in glasbene industrije, vključno z Google LLC, Spotify AB, Meta Platforms Ireland Limited, Sony Music Entertainment Belgium SA in Universal Music SA) belgijska zakonodaja presega minimalne zahteve DSM direktive, zlasti člena 18, ki določa, da morajo države članice zagotoviti avtorjem in izvajalcem »ustrezno in sorazmerno nadomestilo« za uporabo njihovih del.

Slovenski ZASP je bil v letu 2022 usklajen z DSM direktivo, pri čemer je uvedel več neodpovedljivih nadomestil (t. i. **poplačilne pravice**) za soavtorje AV del in izvajalce, ki se upravljajo **obvezno kolektivno**. Če SEU odloči, da belgijska ureditev presega dopustne meje evropskega prava, bi to lahko vplivalo tudi na slovensko zakonodajo – preveriti bi bilo treba, ali slovenske določbe o obveznem kolektivnem upravljanju in neodtujljivosti pravic ustrezajo zahtevam EU prava.

• **Obstoječa ureditev namenskih skladov vzbuja pomisleke glede skladnosti z Ustavo RS in pravnim redom EU**

Najmanj od sprejeta ZKUASP dalje URSIL zagovarja stališče, da so do sredstev iz posebnih namenskih skladov, ki jih oblikujejo kolektivne organizacije na podlagi 33. člena ZKUASP, upravičene **izključno fizične osebe** s stalnim prebivališčem v Sloveniji. Da je takšna razlaga vsaj diskutabilna, smo že večkrat

³ Smiselno enako je pojasnila tudi FURS v svojem odgovoru kolektivnim organizacijam številka: 0920-2885/2025-3, z dne 14. 5. 2025.

⁴ Gl. Zadeva C-663/23, Streamz in drugi na tax-fin-lex.si

opozorili, na junijski skupščini AIPA pa je bilo izpostavljeno pravno mnenje prof. dr. Mihe Juharta, da ni zgolj vprašljiva, temveč tudi v očitnem nasprotju z Ustavo RS, zakonom in pravom Evropske unije. ZKUASP izrecno določa, da se pravila o avtorski pravici smiselno uporabljajo tudi za sorodne pravice – torej se morajo **enaka merila** uporabljati tako za avtorje kot tudi za izvajalce, filmske producente, proizvajalce fonogramov in druge imetnike sorodnih pravic. Med njimi so številne **pravne osebe**, ki imajo pravico do sredstev iz namenskih skladov, če je ta sklad oblikovan iz njihovega dela ali v njihovo korist. To velja tudi v primeru t. i. nerazdeljivih avtorskih honorarjev, ki so pogosto razlog za oblikovanje teh skladov. Če so bila sredstva zbrana na podlagi pravic določenega repertoarja, morajo biti **v skladu z načelom poštenosti in enakopravnosti** do njih upravičeni tudi vsi, ki so nosilci teh pravic – ne glede na to, ali so fizične ali pravne osebe.

Poleg tega Direktiva 2014/26/EU, ki je temeljna evropska ureditev za kolektivno upravljanje pravic, jasno določa, da so do koristi iz kolektivnega upravljanja upravičeni »**imetniki pravic**« – kar vključuje tako fizične kot pravne osebe. Kakršnakoli izključitev pravnih oseb pomeni nepošteno in diskriminatorno razlago, ki je v nasprotju z namenom direktive in zavezujočim evropskim pravom.

IV. Tarife za ustvarjalce – kdaj in na kakšen način?

Z novelo ZASP iz leta 2022 so **izvajalci** avdiovizualnih del pridobili pravico do primerne nadomestila za vsakokratno priobčitev javnosti videograma z njihovo izvedbo. Ta pravica vključuje tudi javno prikazovanje, kot so filmske projekcije v kinematografih. Gre za **neodpovedljivo pravico**, ki jo izvajalci ne morejo prenesti na druge osebe in se uveljavlja neodvisno od pogodb s producenti.

Za kolektivno uveljavljanje te pravice je URSIL dne 26. januarja 2024 izdal dovoljenje AIPA. V skladu z ZKUASP je AIPA dne 25. aprila 2025 objavila vabilo k pogajanju za **sklenitev skupnega sporazuma o tarifi za javno prikazovanje**.⁵ Pogajanje se žal ni udeležilo nobeno reprezentativno združenje uporabnikov. Morda je ta nepripravljenost bolj razumljiva v kontekstu razprave v Državnem zboru RS⁶, kjer so kinoprikazovalci poudarjali, da izvajalci nimajo niti izključne pravice do javnega prikazovanja niti poplačilne in neodtujljive pravice do primerne nadomestila za uporabo njihovih izvedb. **AIPA** ostaja zavezana zaščiti pravic izvajalcev in si prizadeva za **pravično ureditev** nadomestil za uporabo njihovih izvedb v avdiovizualnih delih.⁷ Kljub trenutnim izzivom v pogajanjih z uporabniki bo AIPA nadaljevala z vsemi pravno dopustnimi sredstvi za doseg cilja.

V. Katere pravice AIPA sploh upravlja?

V razpravi na skupščini AIPA, dne 3. 6. 2025, se je ponovno izkazalo, da nekateri člani in imetniki pravic napačno interpretirajo naravo pravic, ki jih kolektivno upravlja AIPA, iz česar sledi tudi temeljno nerazumevanje glede sestave posameznih **kategorij imetnikov** pravic na skupščini AIPA.

AIPA je do novele ZASP v letu 2022 upravljala dve pravici: izključno materialno avtorsko pravico kabelske retransmisije ter razdeljevanje pravičnega nadomestila za privatno ali drugo lastno reproduciranje.

Tik ob uveljavitvi novele ZASP je AIPA pridobila dovoljenje za kolektivno upravljanje izključne materialne pravice dajanja na voljo javnosti, nekoliko kasneje še za sklop pravic do primerne nadomestila s področja priobčitve javnosti.

Temeljno nerazumevanje se je izpostavilo ob pravni naravi pravic, ki izvirajo iz radiodifuzne (prej kabelske) retransmisije.

Avtorska **pravica radiodifuzne retransmisije** je urejena v 31. členu ZASP kot ena izmed oblik uporabe

⁵ Gl. Prvo vabilo k pogajanju za uporabnike avtorskih del, ki se ukvarjajo s kinematografsko dejavnostjo, aipa.si, Novice/2025/Apri

⁶ Gl. V parlamentu o uveljavljanju pravic iz avtorske zakonodaje, aipa.si, Novice/2025/April

⁷ Spomladi so stanovska AV društva v ločenih izjavah opozorila, da pri javni uporabi AV del zakonodaja določa nadomestila za AV izvajalce, ter pozvala k enakovrednemu obravnavanju pravic vseh ustvarjalcev.

dela v netelesni obliki (priobčitev javnosti). Ta pravica je bila z novelo ZASP v letu 2022 bistveno prenovljena, sloni sicer na prejšnji pravici kabselske retransmisije, a je po novem tehnološko nevtralna in vključuje npr. tudi t. i. neposredno oddajanje.

SOAVTORJI	IZVAJALCI	FILMSKI PRODUCENTI
31227-1/2008-129 z dne 11. 10. 2010	31227-36/2022-20 z dne 20. 6. 2023	31227-39/2022-20 z dne 20. 6. 2023
pravica radiodifuzne retransmisije v primeru kabselske retransmisije AV del	pravica do primerne nadomestila za vsakokratno radiodifuzno retransmisijo*	pravica do primerne nadomestila za vsakokratno radiodifuzno retransmisijo videogramov z AV deli**

* razen za izvedbe izvajalcev: (i) glasbenih del, ki so vključena v AV delo, (ii) filmske glasbe, ki je posebej ustvarjena za AV delo, ter (iii) v kratkih glasbenih videogramih ne glede na čas njihovega trajanja

** razen videogramov s kratkimi glasbenimi videofilmi ne glede na čas njihovega trajanja

AIPA ima od leta 2010 dovoljenje za kolektivno upravljanje omenjene avtorske pravice, od leta 2023 pa tudi za kolektivno upravljanje pravic do primerne nadomestila za vsakokratno radiodifuzno retransmisijo videogramov z AV deli (razen videogramov s kratkimi glasbenimi videofilmi) in vsakokratno radiodifuzno retransmisijo izvedb izvajalcev v AV delih na videogramih (z nekaterimi izjemami).

Ker kolektivno upravlja materialno avtorsko (za soavtorje AV del) in dve poplačilni sorodni pravici (za izvajalce in filmske producente), je AIPA v skladu z zakonom sklenila ustrezne skupne sporazume z reprezentativnimi združenji uporabnikov (v letu 2023) in deli zbrane avtorske honorarje med upravičene imetnike pravic.

Z novelo ZASP v letu 2022 se je zgodila pomembna pravna sprememba pri materialni avtorski pravici radiodifuzne retransmisije po 31. členu ZASP. Na podlagi drugega odstavka 107. člena ZASP za to pravico **še vedno velja domneva prenosa na filmskega producenta** (če soavtor AV dela v pogodbi o filmski produkciji ne določi drugače). Stališča, ali je to prav ali ne, so zelo različna, vsekakor pa skupek materialnih pravic omogoča filmskemu producentu neovirano trženje, a hkrati prevzema tudi **odgovornost do ustvarjalcev** za njihovo delo (in prenos materialnih pravic) ob stvaritvi AV dela. Naš zakonodajalec pa je pri tej konkretni pravici in tej kategoriji imetnikov pravic šel še korak dlje – v petem odstavku 76. člena ZASP je namreč uzakonil **pravilo ločenih prenosov**. Zakon nas torej pripelje v situacijo, ko isto pravico *de facto* razdeli na dva dela: v pogojih kolektivnega upravljanja s celotno avtorsko pravico radiodifuzne retransmisije upravlja kolektivna organizacija AIPA, ki (skladno z zakonom in izdanim dovoljenjem) dovoljuje uporabo AV del v radiodifuzni retransmisiji ter zbira avtorske honorarje in jih deli soavtorjem AV del. Pred spremembo ZASP so bili do delitve zbranih honorarjev upravičeni filmski producenti ter tisti soavtorji AV del, ki so si to pravico (ali njen del) pogodbeni pridržali, od novele ZASP dalje pa velja pravilo ločenih prenosov, kar pomeni, da **zbrana sredstva iz naslova te avtorske pravice neopovedljivo pripadajo soavtorjem AV del**. Je pa zakonodajalec poskrbel tudi za filmske producente ter jim podelil ločeno sorodno pravico do primerne nadomestila. Na srečo je ta gordijski voz razrešil skupni dogovor, dosežen v pogajanjih med AIPA in operaterji retransmisije: avtorski honorar, ki so ga plačevali po do novele ZASP veljavnem skupnem sporazumu se razdeli na pol (**50 : 50**), ena polovica odpade na avtorski honorar soavtorjev, druga na primerno nadomestilo filmskih producentov.

Naš zakonodajalec je torej vzpostavil relativno zapleten konstrukt, ki deluje. Čeprav v tem besedilu ne želimo poseči v razpravo, upravljanje katerih pravic daje boljše rezultate za imetnike pravic, zagotovo drži, da potrebujemo **dodaten zakonodajni korak** prav v kategoriji soavtorjev AV del – zaradi različnih interesnih pogledov so namreč ostali na pol poti, kar se žal kaže tudi v ekonomskem položaju te kategorije imetnikov pravic, ki se relativno izrazito slabša. |

PRIHODNOST EVROPSKE ANIMACIJE: KREPITEV SODELOVANJA IN ZELENEGA PREHODA



Med 11. in 14. marcem je v slovenskih Vipolžah in goriškem kinu Kinemax potekala mednarodna **CEE Animation Conference GO! 2025** (z več kot 100 udeleženci), nosilni temi pa sta bili okoljska trajnostnost animacijske produkcije ter vzpostavitev mehanizma za mednarodno sodelovanje pri razvoju animiranih projektov.

Zeleno animacijo (Green Animation) je obravnavala delovna skupina pod vodstvom Mar Saez Pedrero (Animation in Europe) in Alisse Aubenque (Ecoprod). V fokusu: načini, kako implementirati okoljske standarde v vse faze animacijske produkcije, s poudarkom na konkretnih ukrepih in orodjih, ki so že na voljo. Ključna ugotovitev: Priporočila za industrijo, merila pri javnem financiranju in splošne trende razvoja bolj trajnostnih praks v industriji animiranega filma

je treba oblikovati tako, da so upoštevane tudi tiste evropske države, ki imajo težje pogoje za zeleni prehod (manj sredstev in podpor za okoljsko nevtralnost, za trajnostni poslovni model ipd.). Delo je skupina sklenila s pripravo pisnega stališča o implementaciji trajnosti in zelenega prehoda na področju evropske animacije.

Postavitev **mehanizma za mednarodno razvojno sodelovanje** (International Co-Development Support Mechanism) je obravnavala skupina, ki sta jo vodila Matija Šturm (DSAF) in Jožko Rutar (DSAF, SPOK/Staraga). Analizirala je možnosti za vzpostavitev evropskega mehanizma, ki bo omogočal strukturirano podporo koprodukcijam v fazi razvoja animiranih projektov.

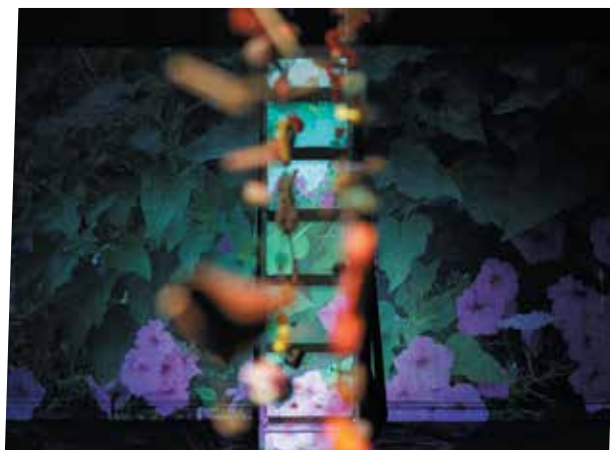


Na **predavanjih** je Alba Meijide, strokovnjakinja za umetno inteligenco, predstavila aktualen razvoj UI orodij, njihov potencial in izzive v produkciji animiranih vsebin (*Rethinking AI in Animation*); Edith Sepp, direktorica Estonskega filmskega inštituta, že delujoči podporni mehanizem za sorazvoj filmskih projektov (*Italian-Baltic Development Award*); Alessandro Gropplero, predstavnik filmskega sklada Furlanija - Julijska krajina, pa REACT Co-development Fund. Udeleženci smo se seznanili tudi s projektom Green Animation, ki prinaša nove metode, prakse in orodja za zmanjševanje ogljičnega odtisa produkcije v animaciji, ter dvema, ki raziskujeta avdiovizualni sektor oziroma industrijo animiranega filma v Evropi, REBOOT in Anima Mundi.



V goriškem kinu Kinemax smo imeli zaprto projekcijo celovečernega animiranega filma *Zgodbe iz čudežnega vrta*¹, koprodukcije med Slovenijo (ZVVIKS), Češko,

Slovaško in Francijo, ki ga je soredžiral Leon Vidmar, po njej pa **študijo primera** z vsemi glavnimi producenti. Glavno sporočilo: osemletna pot razvoja in produkcije projekta je zgradila močne mednarodne vezi in omogočila skupno umetniško vizijo.



Na isti lokaciji je potekala tudi **otvoritev razstave** Organska stop animacija – Sandra Jovanovska je predstavila vizualne elemente svojega nastajajočega kratkega filma *Nihče ni nikoli gledal slonov kot ti*, v katerem uporablja naravne materiale in trajnostne metode v stop motion animaciji.

Konferenca je postavila temelje za bolj usklajeno, inovativno in trajnostno prihodnost evropske animacije – z močnimi zavezami za nadaljnje sodelovanje in z jasno vizijo vloge animacije kot ustvarjalne in družbeno odgovorne umetnosti v digitalni dobi.² | Matija Šturm

¹ Po svetovni premieri na 75. Berlinu so bile *Zgodbe iz čarobnega vrta* otvoritveni film 65. mednarodnega filmskega festivala za otroke in mladino Zlín in imele francosko premiero na najstarejšem in največjem festivalu animiranega filma v Evropi – Annecy.

² Podrobnejše poročilo na dsaf.si, Novice, 28. marec 2025.

SCAPR: 50. GENERALNA SKUPŠČINA, LJUBLJANA, 13.–15. 5. 2025

Maja se je svetovna skupnost za kolektivno upravljanje pravic izvajalcev zbrala v slovenski prestolnici. Več kot 140 udeležencev iz 52 držav sta uvodoma nagovorila direktorica URSIL mag. Karin Žvokelj in predsednik SCAPR Jose Luis Sevillano Romero, nato pa se je začela intenzivna in iskriva razprava o prihodnosti kolektivnega upravljanja, vrednotenju avdiovizualnih del v digitalnem okolju in regionalnem sodelovanju, predvsem na Balkanu.

Ključne poudarke skupnega zasedanja lahko strnemo v nekaj kratkih, a pomembnih sporočil:

Sprejem novih kolektivnih organizacij MUYORBIR (Turčija), SAGAI (Argentina), SCD (Čile), SODAV (Senegal) in RASI (Italija) utrjuje **vse močnejšo vlogo** SCAPR v regijah, kot so Južna Amerika, Afrika in Južna Evropa.

Napredek pri razvoju in širjenju mednarodne številke izva-

jalcev (IPN) potrjuje njeno strateško uporabo – IPN postaja **ključna referenca** tako pri identifikaciji izvajalcev kot distribuciji nadomestil.

S podpisom memoranduma o sodelovanju z organizacijo FILAIE in vključitvijo novih uporabnikov, kot je Soundexchange, SCAPR krepi razvoj baz podatkov, ki so ključne za učinkovito upravljanje izvajalskih pravic, in utrjuje svojo vlogo **digitalne hrbtenice** kolektivnega upravljanja.

Od ločenih, na aktualne vsebine osredotočenih razprav omenimo zgolj dve, ki sta ju vodila predstavnik AIPA:

Kako lahko kolektivne organizacije v svojih tarifah natančneje odražajo **gospodarsko vrednost AV repertoarja**, je bila osrednja tema panela, ki ga je vodil Gregor Štibernik, za uvod pa je prof. dr. Sašo Polanec predstavil primer določanja tarif v Sloveniji ter poudaril pomen empiričnih in transpa-





rentnih pristopov pri vrednotenju ustvarjalnih del. Kako lahko AIPA s prenosom znanja, izmenjavo dobrih praks in gradnjo zaupanja ustvarja pogoje za vključevanje še ne-veljavljenih organizacij v mednarodne okvire kolektivnega upravljanja, pa je bila tema panela, ki je bil namenjen **kolektivnim organizacijam z Balkana** in ga je vodil Uroš Rožič.

Skupščina je ponudila tudi priložnost za številna dvostranska srečanja, preko katerih krepimo prisotnost AIPA tako na svetovnem trgu kot v regiji in omogočamo boljše varstvo pravic zunaj slovenskih meja. Še posebej nas veseli podpis sporazuma z največjo in najvplivnejšo igralsko sindikalno-kolektivno organizacijo na svetu, ameriško **SAG-AFTRA**, ter britansko kolektivno organizacijo **BECS**.

Generalna skupščina 2025 je odsev širitve, profesionalizacije in povezanosti skupnosti, ki skrbi za pravično nadomestilo izvajalcem. AIPA in IPF sta z odlično organizacijo potrdila svojo ključno vlogo ne le na nacionalni, temveč tudi evropski in svetovni ravni, Slovenija pa definitivno postaja pomembno središče mednarodnega avdiovizualnega dialoga. |



REMY DESROSIERS, GENERALNI DIREKTOR SCAPR: PRI VAROVANJU SORODNIH PRAVIC ŠE MOŽNOSTI ZA IZBOLJŠAVO



Kateri so največji izzivi, s katerimi se srečuje SCAPR?

Težko je reči, da se srečujemo le z enim velikim izzivom, prejšnja kombinacija različnih. Mi upravljamo s sorodnimi pravicami, imamo več kot 60 članic, na srečanju smo pozdravili tudi pet novih iz različnih predelov sveta – Južne Amerike, Afrike in Evrope. Skupaj torej zbiramo nadomestila za pravice izvajalcev, kot so igralci, glasbeniki, pevci ipd. Ker pa so bile sorodne pravice prepoznane kasneje kot avtorska pravica, v primerjavi z njo še niso dovolj dobro uveljavljene. Ne bi rekel, da je to izziv, ampak prejšnja realnost, saj imamo še vedno precej možnosti za izboljšavo pri varovanju pravic izvajalcev po svetu.

So pa te pravice v različnih predelih urejene različno ...

V Evropi oziroma EU imamo dokaj standardizirane direktive o varovanju avtorskih pravic, ki so implementirane lokalno, kar pomeni, da se lahko od države do države razlikujejo, vendar je še vedno bolj ali manj podobno. Povsem drugače je, ko govorimo o državah zunaj Evrope.

A če se vrnem k vprašanju: srečujemo se z dvema večjima izzivoma. Prvi je sprememba pri rabi glasbe in avdiovizualnih del zaradi pretočnih platform in videov na zahtevo, saj največji vir nadomestil za izvajalce prihaja od javnega predvajanja, recimo v trgovinah, restavracijah, hotelih, za kar morajo plačati licenco ali nadomestilo. Drugi glavni vir nadomestil so predvajanja na radiih in televizijah. Ker pa se zdaj soočamo s spremembami pri uporabi, ko vedno več ljudi posluša ali gleda dela na telefonu in platformah, to zahteva tudi spremembe v lokalnih zakonodajah, da bi tudi ta vrsta rabe omogočila plačila izvajalcem.

Drugi večji izziv je umetna inteligenca, ki je seveda grožnja, a hkrati dejstvo. Umetni inteligenci ne nasprotujemo, saj je pomembna pri delovanju kolektivnih organizacij. Tudi SCAPR pri svojem informacijskem sistemu oziroma bazah podatkov, podobno kot druge organizacije in podjetja, potrebuje tovrstno tehnologijo, da lahko z njimi upravlja. Imamo dve bazi podatkov: v eni je več kot milijon izvajalcev na mednarodni ravni, v drugi na milijone AV del in nekateri posnetki. Umetna inteligenca nam koristi, da se podatki ne podvajajo. Problematično pa je, kadar nastane platforma z umetno inteligenco na podlagi vsebine, ki so jo ustvarili izvajalci, in to brez njihovega soglasja, brez tega, da se jim pripišejo zasluge in brez vsakršnega nadomestila.

Gre za t. i. generativno umetno inteligenco?

Točno tako. Zmožnost novih orodij umetne inteligence je, da generirajo ali glasbo ali videe, tega se morajo sicer naučiti, a pri učenju uporabljajo avtorska dela, ki so zaščitena.

Imate izdelan »obrambni načrt«?

Verjetno se vsi strinjamo, da borba proti samemu uvažanju generativne umetne inteligence ni najboljši način, nujno pa moramo najti metodo oz. dogovor, ki izvajalce spoštuje in zaščiti, tako da imajo možnost s takšno uporabo njihovih del soglašati ali ne ter da v primeru soglasja dobijo nadomestilo. Tveganje, da bo umetna inteligenca nadomestila vse več izvajalcev, je namreč realnost.

Kako pa ji je mogoče slediti, saj se zdi, da je precej izmuzljiva?

Njenemu razvoju je zelo težko slediti in tudi zakonodaja vedno zamuja oziroma ostaja korak zadaj. Vseeno poskušamo z vsemi mednarodnimi organizacijami dvigniti zavedanje ne le izvajalcem, ampak tudi občinstvu, da bi razumelo situacijo. Pa tudi zakonodajalcem, da bi zaščitili izvajalce.

Ena glavnih evropskih pretočnih platform Deezer je nedavno sporočila, da je skoraj 20 odstotkov vseh novih pesmi, ki se naložijo na platformo, v celoti narejenih z umetno inteligenco.

V katero smer potem razmišljate, da bi zaščitili izvajalce?

Najprej bi radi jasno ločili, kdaj gre za človeško ustvarjalnost in kdaj za ustvarjalnost umetne inteligence ter da si le prva zasluži zaščito avtorske in sorodnih pravic. Pri vsebinah generativne umetne inteligence pa si želimo pravičnega nadomestila. Ne želim govoriti v imenu vseh članic SCAPR, a na splošno gledano bi lahko razmišljali v smeri podobnih nadomestil, kot so določena pri t. i. privatnem reproduciranju, kjer manjše nadomestilo prispevajo proizvajalci in/ali uvozniki tovrstnih naprav. Boriti se moramo, da bodo izvajalci zaščiteni in da bodo za svoja dela pravično plačani. | Ksenija Brišar, STA

AIPA je dejavno vpeta tako v globalne kot evropske mreže kolektivnih organizacij, kar ji omogoča sodelovanje pri oblikovanju politik in praks kolektivnega upravljanja na mednarodni ravni. S članstvom v krovnih združenjih ter preko bilateralnih sporazumov AIPA zagotavlja učinkovito zaščito in upravljanje pravic svojih članov praktično po vsem svetu, hkrati pa krepi svoj položaj zaupanja vrednega partnerja in ima omogočen dostop do sodobnih tehnologij ter najboljših AV praks.

V prvem polletju smo položaj AIPA ter glas slovenskih AV ustvarjalk in ustvarjalcev na globalni ravni utrdili tudi na drugih pomembnih srečanjih.

Na generalni skupščini SAA, Združenja avdiovizualnih avtorjev, je bila AIPA že četrto zapored izvoljena v upravni odbor, ki v obdobju 2025–27 usmerja strateške odločitve organizacije, s posebnim poudarkom na aktualnih izzivih, kot so vpliv generativne umetne inteligence, regulativna negotovost in politične napetosti v Evropi. Na generalni skupščini AEPO-ARTIS, Evropske zveze organizacij za kolektivno upravljanje pravic izvajalcev, ki združuje več kot 40 članic iz 30 držav (član upravnega odbora pa je Gregor Štibernik), so bile v ospredju razprave o umetni inteligenci, pravičnem plačilu, ratifikaciji Pekinške pogodbe in izzivih širitve EU. Na Generalni skupščini AGICOA, ki z globalno prisotnostjo v 49 državah ostaja ena vodilnih sil na področju zaščite pravic AV ustvarjalcev, s svojo transparentnostjo, rastjo in razvejano delovanjem pa ustvarja zanesljivo okolje, je barve AIPA zastopal producent Boštjan Ilkovic. Sogostili smo tudi gene-

ralno skupščino FERA, o kateri si lahko kaj več preberete v prispevku DSR.



Eden naših strateških ciljev je tudi krepitev regionalnega povezovanja – januarja smo tako organizirali srečanje organizacij za kolektivno upravljanje AV pravic iz Hrvaške, Srbije in Severne Makedonije, katerega osrednje sporočilo je bila potreba po tesnejšem sodelovanju tako na področju tehnoloških rešitev in pravnih vprašanj kot pri zastopanju pravic in interesov AV avtorjev.

Ob živahnem mednarodnem vrvežu pa nismo pozabili na osnovo: izobraževanje članov in članic – marca smo pripravili davčno svetovanje za samostojne podjetnike, družbe z omejeno odgovornostjo in samozaposlene v kulturi – ter vaše zadovoljstvo z našimi storitvami – povabili smo vas k sodelovanju v anketi o delovanju kolektivnih organizacij.

DOKUMENTARISTIKA



Boris
Petković



Nina Blažin |

Vid Hajnšek |

Maja Doroteja Prelog |

Dve avtorici in en avtor dokumentarnih filmov, vsak s svojevrstno poetiko. Pri Maji se beleženje partnerjeve zmage nad smrtonosno boleznijo prevesi v režiserkino odkrivanje nezaceljenih ran njunega dolgoletnega odnosa. Vid v poetičnem dokumentarnem mozaiku odročne pokrajine in njenih ljudi s prepletanjem individualnega in kolektivnega premišluje o sočasnem obstoju različnih, a v Halozah skupaj vtisnjenih spominih. Ninin observacijski dokumentarni film se s kinematografsko izkušnjo sprašuje: Kaj je pomembno v življenju? Je zgodba o odhajanju, spominjanju in ljubezni, je film, ki slavi življenje.

BORIS: Dokumentaristika je živa tvorba, od osnovne ideje do končne realizacije se nenehno spreminja. Kakšna je bila vaša začetna ideja filma ter kako in koliko se je v samem ustvarjalnem procesu spreminjala?

MAJA: Pri meni je bilo zelo enostavno, ker je imel Blaž idejo, da bi 6 mesecev po premagovanju bolezni rad delil svojo zgodbo in šel s kolesom čez Italijo, ker je pač kolesar po duši in srcu, jaz pa bi ga spremljala. Načrt je bil v bistvu zelo jasen, do odhoda v septembru je bilo treba potovanje organizirati. Neke nove poglede sploh nisem iskala, v bistvu sem sledila Blaževi in seveda tudi svoji viziji.

Ko smo startali s produkcijo in so stvari postajale bolj konkretne, pa se je začela izpisovati malo drugačna zgodba, kar se vidi tudi v filmu. Načeloma je bil ves proces zelo preprost.

BORIS: Hočeš reči, da je bila osnova zgodba o zmagi oz. premagovanju?

MAJA: Definitivno, zgodba o zmagi, hvalnica življenju, ljubezni in tako naprej.

NINA: Ko mi je umrl oče, sem se začela spraševati, kaj je pomembno v življenju, pritegnila me je tema odhajanja in minevanja. Veliko sem iskala in raziskovala, povezala sem se z Manco Košir, pred tem znano le iz raznih člankov oz. njenega pojavljanja v javnosti. V prvih srečanjih sva se pogovarjali, kaj bi jaz želela, kaj bi lahko filmu dala ona kot velika zagovornica paliativne oskrbe, prostovoljka v Slovenskem društvu hospic. Prvotna ideja je bila, da bi šli z njo, ko spremlja umirajoče. Z direktorjem fotografije Darkom Heričem sva jo začela spremljati oz. snemati. Čez nekaj časa smo zvedeli, da ima Manca raka. Ker velja v hospicu pravilo, da zelo hudo bolni ali aktivno žalujoči ne morejo več nuditi podpore umirajočim, se je naša zgodba nekoliko spremenila. A bistvo observacijskega filma je prav v tem, da se med spremljanjem nekoga dogaja oz. razvija zgodba – film se mora prilagajati življenju. Ne moreš in ne smeš življenja, to kar spremljaš, spreminjati, siliti v neko smer, ker si si tako zamislil. Nekako v istem času sem začela spremljati tudi svojo mami, ne da bi vedela, kaj se bo razvilo. Ampak med snemanjem vedno premišljuješ, kaj smo posneli, kaj bi bilo dobro, kaj bi se zgodilo, če bi nekaj nehali snemati ... Ugotovila sem, da me zanima še neka druga linija zgodbe – žalovanje. Kako čas in spomin vplivata na podobo nekoga, ki ga ni več.

VID: Začelo se je s prebiranjem dedkovih pesmi, v nekem postfaks obdobju, kaj pa zdaj, česa se zdaj lotiti oz.



V tišini življenja (2024), režija Nina Blažin, fotografija Darko Herič, glasba Aldo Humar, montaža Zlatan Čučkov, zvok Julij Zornik, produkcija Igor Pediček (Casablanca)

česa se sploh lotiti. Morda po naključju, ker je mama ravno takrat imela nek svoj življenjski projekt, da ure-di izbrana dela svojega očeta, mojega dedka. Vse njegove knjige so bile na kupu in sem jih nekaj vzel. V bistvu prvič z namenom, da jih res preberem (prej sem po njih zgolj listal, brez nekega odnosa). Kar sem začel brati, pa se me je globoko dotaknilo. Neki vtisi in podobe tako mojih otroških Haloz kot njegovih Haloz, ki jih je vedno nosil s seboj in so ga močno zaznamovale. Ljudje, narava, jezik, obrazi. Njegovo poezijo sem dojel zelo filmično, zelo atmosferično. In pomislil, mogoče pa je to film. Precej naivno sem si predstavljal nek portret pokrajine, ne vedoč, kako se tega sploh lotiti. In precej dolgo pot sem rabil, da sem se vrnil nazaj k osnovni motivaciji – stik z dedkovo poezijo in poetiko, iskanje te poetike znotraj današnje pokrajine. Na tej poti raziskovanja sem srečal

Kerblerjeve fotografije, predvsem pa ljudi, s katerimi sem se povezal na čisto poseben način. Bil je kar zahteven proces.

BORIS: Kako se lotite raziskave, že takrat snemate?

VID: Še na faksu, ko sem se prvič zares lotil dokumentarca, se je izkazalo, da je med vsem, kar sem snemal v raziskavi, neobremenjen s tem, ali bo v film sploh prišlo, ogromno materiala boljšega od onega, ki sem ga pozneje organizirano snemal.

Torej je vredno snemati, četudi potem ne uporabiš. Navadil sem se, da imam pri sebi kamero in jo uporabim, kadar se le čutim dovolj sproščeno. So situacije, ko se zavedam, da ni pravi trenutek za snemanje, a vem, kako zelo pomembno jih je posneti – da lahko potem ta material pregledam in premislim, kaj se sploh vidi.

NINA: Ko začnjam nekaj novega razvijati, se odprem novi temi in povsod vidim neke znake, vzorce ... in če se ne omejuješ, imaš veliko možnosti. Seveda je odvisno tudi od tega, kakšen dokumentarec delaš. Mene že nekaj let bolj nagovarjajo observacijski, skozi katere lahko odkriješ samo srž človeka, njegovo bit, kako smo si na koncu vsi podobni. In to me blazno zanima. Ker v raziskavi začnjam oz. odpiram neko sodelovanje, spoznavanje, ki je potem ključ za kasnejše delo, moraš, seveda, snemati, preizkušati zadeve. Še bolje je, če je s tabo že direktor fotografije, ker se vzpostavi temeljni odnos – med režiserko, direktorjem fotografije in osebo pred kamero.

Pri observaciji se nabere ogromno materiala, ampak ne smeš se omejevati. Po koncu snemalnega dneva si vedno zabeležiš, kaj smo posneli. Lahko je zgolj par besed, ki jih razumem samo jaz, ampak me (če ne prej, v montaži) inspirirajo. Ko sem pripravljala film *V tišini življenja*, sem raziskovala Žale, šla v Slovensko društvo hospic na usposabljanje za spremljanje umirajočih ... V raziskavi se moraš zelo odpreti, da zveš čim več. Kot si omenil, Vid, kasneje veliko stvari odpade, ampak na ta način prideš do bistvenih, izčiščenih stvari.

MAJA: Zelo pomembno je vzpostaviti odnos, ker je zame kamera kot neko čuteče bitje in vpliva na subjekt, name, pa tudi na celotno situacijo. Raziskavo sem uporabila za testna snemanja – kupljeno opremo sva z Blažem doma

preverjala in prilagajala, da bi jo med potjo čim lažje upravljal. Ta testna snemanja so se izkazala za zelo dragocena, saj so filmu dodala še nekaj širine. Projekt sva si namreč na začetku zastavila precej konceptualno: snemamo tisti predvideni mesec in zaključimo. Film bo to, kar tam dobimo, in nič drugega.

Za dokumentariste je kamera izredno pomembna, tudi v fazi raziskave. Ta material potem zelo rada pregledujem, tudi stokrat grem čez, da slišim in vidim, kaj mi govori.

BORIS: Kako ste pridobivali sredstva? Bi morali dokumentarnemu filmu namenjati več razvojnih sredstev?

NINA: Kot sem omenila, sva z Darkom že v sami fazi raziskave začela spremljati, snemati Manco, navezovala stike in preživljala čas z njo. Ob tem sem pisala vsebinsko zasnovo oz. treatment. Tak proces je dober, ker pišeš zgodbo, ki se razvija pred kamero. Od prve do zadnje verzije napisanega je opazna sprememba. Pridobitev sredstev na SFC razpisu za razvoj scenarija je bila zelo pomembna, tudi kot potrditev, da to, kar delaš, ima neko težo, se lahko razvija v nekaj dobrega. V bistvu dobiš neka sredstva, s katerimi lahko projekt pelješ naprej. Z Darkom se že zelo dobro pozna in lahko sodelujeva, četudi ni sredstev. Oba vlagava čas in znanje. Ko pa so sredstva, je seveda vse veliko lažje. Ko smo dobili sredstva za realizacijo (od



foto: arhiv N. B.

SFC in RTV Slovenija), se nama je priključil tudi tonski mojster. Zelo pomembno mi je, da delam z majhno ekipo, saj na ta način lažje prideš v intimni prostor oseb, ki so pred kamero. Prej lahko prideš na dom, v kuhinjo, spalnico ..., zelo hitro si del neke intimnosti, ki je ne bi bilo, če bi nas bilo v ekipi več.

Mogoče bi bilo pri financiranju dokumentarnega filma dobro imeti več razvojnih korakov. Film bi se razvijal precej bolj organsko.

VID: Meni je bil v bistvu to prvi razpisni film, prva izkušnja prijavljanja na razpis in nekako smo že na začetku, ko sem spoznal producentko Mojco Pernat, vedeli, da gremo na AV razpis. Vse je trajalo kar nekaj časa. Na srečo smo zelo veliko naredili že vnaprej. Imel sem privilegij, da smo imeli v ekipi direktorja fotografije Domna



foto: arhiv N. B.



V mojih sanjah rase vsako noč drevo (2024), režija Vid Hajnšek, fotografija Domen Martinčič, montaža Andrej Nagode, glasba Sara Korošec – Muzikačaka, zvok Samo Jurca, produkcija Mojca Pernat (Film Factory)

Martinčiča (na akademiji sva marsikateri vikend izkoristila, da sva šla kam snemat) in tako marsikaj pohitrili – med drugim smo naredili tudi napovednik (kot dodaten element k prijavi na razpis), ker mi je bilo pomembno, da ne pišem kar nekaj, da si ne izmišljam nekih konceptov, ampak skušam biti čim bolj iskren v tem, kaj želim in kaj vidim, čeprav lahko oz. zelo verjetno pride še do sprememb. Veliko mesecev kasneje je prav ta napovednik rešil nekatere zagate, v katerih sva se znašla z montažerjem. V njem je bilo točno to, kar smo želeli narediti. In krog se je sklenil.

Namesto da razmišljam o razpisih kot spisku želja, zložim misli v nekaj iskrenega. Sredstva za razvoj so nadvse dobrodošla, da lahko že v tej fazi nekaj posnameš in so sodelavci plačani. Pri razvoju za dokumentarni film navi-

jam za čim več korakov, saj lahko potem prijavo za realizacijo narediš res v skladu z vizijo filma.

MAJA: Po moje je kar veliko priložnosti, da se prijaviš na razpise za sredstva. Edino, kar me malo straši, so roki/časovnica – tu bi res potrebovali nekaj več razumevanja. Na razvoju scenarija sem bila uspešna in to nam je dalo krila (pa tudi mudilo se nam je). Prijavljati smo se začeli na vse možne roke in vse dobili. Je pa zanimivo, da smo še pred prijavo za realizacijo pri SFC dobili koprodukcijška sredstva na Poljskem – povezali smo se s producentom iz Varšave in komisiji sem predstavila naš projekt. Morda smo bili zaradi tega »velikega plusa« kasneje uspešni na razpisih SFC in RTV Slovenija.

BORIS: Vse tri zgodbe so zelo osebne oz. vključujejo tudi družinske člane. Koliko je lahko to prednost, koliko slabost? Ali je težje obdržati distanco do subjektov?

NINA: Kot že rečeno, sem, medtem ko sva z Darkom snemala Manco, začela spremljati svojo mamo. To, da sva bili samo midve in da je bila pred kamero moja mami, je čisto drug svet. Imaš malo kamero, in kadarkoli začutiš, da bi kaj posnel, pač posnameš. Nekatere stvari planiraš, spet druge se zgodijo čisto spontano. Lahko bi rekla, da gre za nek drug način dokumentarizma, vsaj jaz to tako doživljam. Pri ostalih želim med snemanjem priti v intimo. Ves čas, od samega začetka, lahko tudi samo po telefonu ali ob kavi, je moj cilj, da iz javne sfere preidem v bližino in začutim, kakšen je ta človek. Veliko časa je potrebno, da te nekdo spusti tako blizu. Ne samo mene, ampak tudi DOP in kamero. Pri moji mami pa je ta intima že tam, kar takoj se vidi.

BORIS: Najbrž pa pridejo na plan tudi trenja? Ali se poleg odnosa mama-hčerka pojavi odnos režiserka-nastopajoča?

NINA: Seveda pride tudi do trenj. Zmeraj lahko oseba na drugi strani kamere reče, prekinimo, ne me zdaj snemat ... Ponavadi zadošča iskren pogovor, da razume, zakaj želiš ujeti tudi tiste trenutke, ko ni najboljše, ko je morda jezna, joka, je eksplozivna ... Da razume, zakaj je to dobro za film. In poskusi na trenutke, čeprav je težko, pogledati na situacijo širše, z nekaj distance. Včasih pa seveda ne snemaš; to mejo moraš sam ves čas iskati, preizpraševati.



MAJA: Dogovorjena sva bila, da se snemava samo midva. Intima. Razmišljala sem, da bolj ko nekoga poznaš, manj lahko kontroliraš situacijo. Kar je dobro, a pri nekaterih temah morda tudi zelo mučno in težko. Meni osebno je bilo to nekakšno novo odkrivanje najinega odnosa, sebe in njega. Ni pa mi bilo lažje zaradi tega, ker se poznavata ali pa ker sva navajena en drugega in sva lahko vzela kamero recimo v spalnico, v kopalnico pod tuš, skorajda v WC. A v vseh situacijah, ne glede na intimo, je ključna – senzibiliteta. Da si upaš, da veš, kdaj lahko penetriraš v tisto bolečo točko in kdaj ne, da veš, kam to vodi, pri čemer se pojavijo tudi etična in moralna vprašanja. Ta intimna povezanost med režiserjem in subjektom ni vedno samo plus.

VID: Pri meni je bil družinski član sicer fizično odsoten, a v tkivu same zgodbe. Bili so trenutki, ko sem pomislil, da njegovih pesmi sploh ne bi vključil v film, ampak na koncu sem jih. In krog se je spet sklenil. Se pa spomnim, ko sem za magistrski film snemal babico, kako se je spremenila oz. drugače odzivala. Tako kot ti, Maja, je rekla (navajam po spominu), da je kamera kot neko živo bitje in da se nanjo ljudje tako tudi odzivajo.

NINA: Na začetku je res intenzivno, sčasoma pa se oseba obnaša vse manj performativno in vse bolj, kot v resnici je.

VID: Najlepša stvar, ki se ti lahko zgodi, je, da postane kamera podaljšek vzpostavljenega odnosa. In ni več vsiljivec, na katerega je treba biti vedno pozoren. Je pa pomembno, da se oseba pred kamero počuti varno.

BORIS: Vsi trije filmi imajo zelo različno poetiko. Kako na samem snemanju sodelujete z direktorjem fotografije in kakšen je osnovni pristop do samega snemanja?

MAJA: V bistvu zelo rada snemam in na začetku je bilo mišljeno, da bom itak jaz to tretje oko, ampak potem sva z Blažem ugotovila, da bova vseeno rabila nekoga, da se lahko tudi oba kdaj pojaviva v kadru. Z Levom Predanom Kowarskim smo se že na uvodnem sestanku ujeli (tudi zato, ker se pač poznamo in je že prej spremljal najino delo), hitro našli skupno točko in estetiko, oz. kako bi vse





Cent'anni (2024), režija Maja Prelog, fotografija Lev Predan Kowarski, montaža Uroš Maksimović, glasba Sebastian Zawadzki, zvok Julij Zornik, Riccardo Spagnol, produkcija Rok Biček (Cvinger Film)

moralo potekati. Ker je za povrh zelo tehničen tip, smo fiat 500 ekspresno preuredili v skorajda snemalni rekvizit, kjer sva imela leče v vsakem predalčku. In smo šli. Čas nas je namreč hudo priganjal. Lev je imel še dva »plusa«: Rok (Biček) je imel z njim izkušnje, ker je veliko delal s Saro Kern. Padel je v poljske kvote, ki smo jih morali imeti zaradi poljske koprodukcije.

Takrat nisem niti vedela, v kaj se spuščamo in kaj vse bi bilo dobro predelati pred tem potovanjem. Praktično se je zgodilo vse naenkrat, tako da smo se mi med snemanjem spoznavali, sodelovali, se odzivali drug na drugega ... v bistvu improvizirali. Vsekakor je bil Lev najboljša možna opcija, saj ima zelo dober občutek za situacije, fokus ... ne umakne kamere, ne umakne se, ne prestraši

se. Film bi bil popolnoma drugačen, če ne bi imeli direktorja fotografije.

BORIS: Snemanje je bilo zelo specifično – skupaj ste bili na poti. Ker se tudi v prostem času niste mogli umikati v neko intimo, je bilo vse skupaj še bolj intenzivno.

MAJA: Ja, absolutno, točno to.

NINA: Pri nastajanju dokumentarca je direktor fotografije res zelo pomemben. Toliko bolj pri observacijskem, kjer mora biti samo snemanje čim bolj nevidno, celotna ekipa oz. naša komunikacija mora delovati čim bolj neopazno. V pripravah se z direktorjem fotografije veliko pogovarjava, delim z njim, kaj me zanima, zato da dobi odnos do teme oz. vsebine. Ko se snemanje začne, lahko že v sami raziskavi, se spet veliko pogovarjava. Nekatere stvari se pač zgodijo naključno in se odzovemo, a za tiste, ko vnaprej vemo, kaj in kako bomo snemali, imamo pripravo.

Mislím, da ima vsaka scena neko energijo, neko emocijo, in potem najprej poskušam ugotoviti, kakšna je ta scena, kakšna je ta emocija, kako naj bi jo gledalec začutil. Še pred pogovorom z direktorjem fotografije imam osebno pripravo, kjer raziskujem predvsem podtekst (ima ga vsaka scena), kako bi ta podtekst vizualno ali kakorkoli drugače spet ponudili gledalcu. In ko imam nekaj pri sebi razčiščeno, se začnem dogovarjati z DOP. Se pravi, lahko mu povem o emociji, o energiji, kaj se bo dogajalo, mu pošljem muziko in rečem, poslušaj jo, dajmo to tako posneti, s tem filmskim jezikom. Smo pa nekatere scene posneli tudi med poslušanjem glasbe, da je v bistvu snemal, kot mu je narekovala/govorila muzika. Prav tako z neverbalno komunikacijo – zadošča, da imam na papirčku napisano, kaj bi, ali pa da se nekam postavim in mi kamera sledi. Ves čas je prisotno sodelovanje. So pa, seveda, tudi momenti, ko na določeno situacijo reagira sam.

Stalno preizpraševanje, sodelovanje med nama se mi zdi ključno. Na tak način se potem zgodba lahko nadgradi. Sčasoma nam je tudi lažje, ko je obema bolj jasno, kaj želiva. Pred, na primer, sceno fizioterapije je Manca rekla, da včasih kar malo zaspi. In začnem premišljevat, kakšna je ta scena, kakšen je ta emocija. In rečem pred snemanjem Darku, naj si predstavlja, da smo ljudje, ko spimo, najbolj nezavarovani, najbolj ranljivi. To je zelo intimna situacija. Takrat se človek popolnoma razpre.

Ko spi partner, otrok, starš. In rečem Darku, naj posome to kot neko potovanje po telesu, čisto od blizu ... Tako nekako sodelujeva in veva, da vsak od naju ogromno doprinese.

VID: Zelo se mi zdi lepo in logično, kar si rekla, Nina. Prejšnji film sem snemal sam, pri tem pa sem vedel, da rabim direktorja fotografije (čeprav sem imel kamero vedno pri sebi, predvsem iz nekih logističnih razlogov). Želel sem sodelovati z Domnom, tudi zato, ker sva prijatelja, se pozna in se mi je zdelo, da bo nekako najlažje vstopil v film oz. mi ga bo lažje potisniti v zgodbo.

In ja, sem pristaš pogovarjanja, deljenja vsega, pa naj bodo ideje še tako abstraktne, asociativne ... Tako se najbolj transparentno vidi, kako sodelavca razmišlja o temi, in potem je vse lažje na setu, ko se je treba odločiti. Seveda se marsikdaj oz. ogromnokrat zgodi, da se mora direktor fotografije odločiti, kam usmeriti kamero. V bistvu moraš priti na isto valovno dolžino, kakorkoli se že to sliši banalno, ampak se mi zdi, da je to edini način. Nama je bila v veliko pomoč Kerblerjeva razstava, ko se je koncept dejansko začel sestavljati oz. smo dobili podobe, iz katerih smo hoteli izhajati, ker vsebina je sicer že bila. Na samem snemanju sva se po ogledu materiala vedno dobila in pogovarjala, pa ne ravno v montažnem smislu, ki je čisto drugo gledanje, s tem se nismo takrat ukvarjali,



ampak samo v nekem pregovarjanju tega, kaj imamo, kaj nam funkcionira, neke vizure, kompozicija, take stvari. Da vidiš, kaj imaš, in se odzivaš na to.

BORIS: V vseh treh filmih je na različne načine pomemben element glasba. Kako razmišljate o glasbi v dokumentarnem filmu?

VID: Zame je bila to še ena nova stvar, saj v magistrskem dokumentarcu nisem uporabil glasbe. Na začetku sem kar sam snemal zvok, potem pa sem spoznal Saro Korošec iz Haloz. (V bistvu mi je sostanovalec rekel, da pozna eno Haložanko, ki dela na Radiu Študent in ustvarja neko muziko.) Njena glasba se mi je zdela fenomenalna, pa tudi totalno enak fundament temu, kar delamo. Najbrž smo se zelo hitro razumeli, ker je Sara naša generacija.



Postali smo trio, saj se je izkazalo, da bo snemala zvok. Od prvega poslušanja sem vedel, da bom uporabil njeno glasbo, ne pa točno, katero – to je spet prišlo nekako organsko. V zvoku, v atmosferah, nenazadnje s sliko, v nekih zelo lepih momentih, ko smo jo posneli med njenim glasbenim ustvarjanjem. Z nekim odnosom in zaupanjem je izza kamere nekako prišla pred kamero.

MAJA: Na začetku nisem hotela imeti v filmu glasbe kot take, ampak sem nameravala sestaviti zvočno sliko iz atmosfer, ki bi jih posneli na snemanju. Torej, narava sama bi bila posebna zvočna kulisa, ki bi delovala kot glasbena podlaga. To je bila ideja na začetku, ko je bil film še zmagovalni oz. ta zmaga nad življenjem, kako je življenje krhko in kako smo majhni, kako je narava mogočna in kako je lahko hitro vsega konec.

Po drugi strani pa meni glasba veliko pomeni in jo stalno poslušam. Tako je tudi nastal prvi, otvoritveni kader, ker sem dejansko poslušala glasbo in se s kamero vrtela po stanovanju. In to je v bistvu postal uvod v film, ki se mi zdi, da je zelo pomemben, ker deluje kot prebujanje iz dolgega spanca, in se potem tudi pojavi v zaključni špici. Ko mi je poljski producent predstavil skladatelja in pianista Sebastiana Zawadzkega, sem se zelo bala, da bo filmsko glasbo komponiral na klavirju, ki nekako najmanj igra na strune mojega bitja, ker se mi hitro zdi glasba preveč vznesena. Ko je bil film montažno končan in je bila Sebastianova glasba res skoraj v celoti odigrana na klavirju, sva imela kar veliko sestankov in verzij te glasbe ... In zdaj filmu pridoda, ne zapade v patetiko.

NINA: Zelo hvaležna sem, da je glasbo za moj film napisal Aldo Kumar – spoznala sva se že pred leti, ko smo nekaj snemali na televiziji in se me je na nek način zelo dotaknil. Ampak ko govorimo o glasbi, ne smemo pozabiti tišine, ki zna biti izredno pripovedna in tudi zelo močna. Zato so v tem našem filmu momenti, kjer smo z nekom zgolj v tišini. Manci smo s kamero velikokrat zelo blizu; vidiš njeno žilo, ki utripa, pa detajl noge po operaciji, vidiš obraz, gube ... na koncu filma slišimo tudi njeno srce, kako utripa. Želela sem, da to bližino, to intimo nekako poudarimo, začutimo. Po pogovoru o inspiracijah je Aldo rekel, ok, jaz moram to malo premisliti. Potem sva se dobivala pri njem doma, gledala grobo montažno verzijo in poslušala, kar je pripravil. Zelo se me je dotaknilo nekaj,

kar je naredil prvič, ko sva se dobila. Izklopil je vse ostale zvoke, atmosfero, dialoge in sva prizore gledala zgolj z glasbo in sliko. Popolnoma nov pogled na film.

Že pred sodelovanjem z Aldom smo za prizore v tovarni krst izbrali glasbo, ki jo čelistka Tara Korica igra v živo. Zamislila sem si tango, ona pa mi je svetovala malo bolj eksperimentalnega, ne čisto klasičnega. Ampak komponirana glasba za film in izvajana glasba v filmu učinkujeta drugače, tudi pot do njiju je drugačna.

BORIS: V večini primerov se pri dokumentarnem filmu končna narativna struktura zgodi v montaži. Na kakšen način vi pristopate k temu? Imate že na začetku jasno načrtano vizijo ali je montaža proces iskanja prave strukture?

MAJA: V montaži sem pravzaprav iskala film, torej je to zame zelo pomemben del procesa, tako osebno kot tudi za film. Imela sem srečo, da so nam zaradi »kovidzaprtja« podaljšali roke in smo si v bistvu privoščili eno leto dela več. Čas sem izkoristila za udeležbo na 3-modularni delavnici Rough Cut Boutique in na eni delavnici Circle Woman Doc Accelerator, ki je sicer bolj za filme v nastajanju. Veliko so mi pomenili različni pogledi na film, na material, na to, kar sem vmes pisala, pripravljala in/ali skušala redefinirati. Hkrati se je nekako na novo rodil koncept, ideja, kako zmontirati film, katero zgodbo peljati, iz katere perspektive jo povedati.

Prišlo je tudi do spremembe v ekipi: z mojo prvo montažerko Olgo Michalik sva se poslovili, saj naju je 2-letno sodelovanje povsem izželo. Film smo končali z Urošem Maksimovičem, do katerega sem prišla slučajno, na predlog Marije Zidar (skupaj sta delala *Odpuščanje*). Potem smo uspeli v štirih mesecih film pripeljati do konca in najti strukturo. Zelo sem se borila proti off glaslu, a izkazalo se je, da enostavno mora biti. V meni je bilo namreč toliko neizrečenega, od občutkov do konkretnih stvari, da je ta off dodal še eno dimenzijo.

NINA: Najbrž ima vsak nek svoj način dela. Preden grem v montažo, pogledam ves material doma, kar mi vzame zelo veliko časa. V zvezke si zapišem časovne kode, napišem tekst, celo na eni strani skiciram kadre in označim, kar se mi zdi dobro ali me nagovarja. Takrat me še ne vodi zgodba, gre le za stvari/momente, na katere se tako ali drugače odzivam. In teh zvezkov se res nabere! Šele po-

tem grem v montažo, kjer z Zlatanom Čučkovom iščeva in pregledujeva zapisano. V neki fazi pripravim montažo, ki ni ravno klasično papirna, ampak bolj mentalna vizualizacija. V montaži torej počasi zlagava skupaj, na začetku je vsega veliko preveč, sčasoma pa prideva do bistva, tudi preko preizpraševanj, kaj je tisto res pomembno.

Če povzamem: ravno možnost, da si material pred montažo sama v miru pogledam, je meni v veliko pomoč, saj ga moram najprej sama predelati in se nanj odzivati, šele potem ga lahko gledam z montažerjem.

VID: Ker se rad igram v montaži, pa tudi nekaj malega montiram, mi je super, da sem nekaj časa sam – ko še nič ne veš in čutiš neke dražljaje, ki jih počasi urejaš. Bistvena stvar pa je potem dolga montaža. Dolgomontažni film, sva rekla z montažerjem Andrejem Nagodetom. Material sva načeloma pregledovala skupaj (pred tem sem si ga ogledal le na grobo) in si zapisovala vsak svoje vtise. Montažerja dojemam kot ključnega sodelavca, z Andrejem sva tudi podpisana kot soscenarista, ker se mi zdi, da je filmska zgodba celostno nastala v montaži.

Bistveno je bilo imeti čas, da se do posnetega materiala opredeliš, da ti zleze pod kožo, da ga razumeš in da znaš stvari povezati, ker smo se odločili za bolj poetično formo. V nekem trenutku, ko imaš občutek, da je nekaj nastalo, ugotoviš, da je minilo leto in pol.

BORIS: Koliko sami sodelujete v procesu promocije in distribucije, kaj pogrešate?

VID: Izredno pomembna je svetovna premiera, kje oz. na katerem festivalu bo film prvič prikazan. Če nisi uveljavljen avtor oz. producent, je izredno težko sploh kam priti. Mi smo na srečo prišli na Mednarodni filmski festival v Solunu (Thessaloniki International Film Festival), nekaj najboljšega, kar bi si lahko želeli, saj se je izkazalo, da najbolj ustreza našemu filmu. V slovenskih kinematografih je bilo nekaj težav zaradi dolžine (55 min), a film so vendarle prikazovali v Kinodvoru in nekaterih drugih kinih AKMS. Pri distribuciji si popolna odvisen od samoiniciative, sam si moraš izbrati pot do publike.

NINA: Pri nas je bil producent tudi distributer, Igor Pediček. Na srečo smo na SFC razpisu dobili sredstva za promocijo, film je imel premiero v Kinodvoru, potem pa

je bil prikazan znotraj AKMS. Da dosežeš gledalce, je res potreben velik osebni angažma, v glavnem na socialnih omrežjih. Film je bil prikazan na enem večjih filmskih festivalov, v Torinu.

MAJA: Dobrih festivalov za dokumentarne filme je (zaenkrat) več kot za igrane, tako da imaš več možnosti. Pri nas je bila situacija enaka, producent je tudi distributer, tako da smo vse delali sami. V kinu je imel zelo dober obisk. Na premieri v Trstu se nam je nasmejala sreča, a le na kratko: dobili smo prodajnega agenta, ki pa ga je žal doletel stečajni postopek, torej smo izgubili veliko dragocenega časa. Kakorkoli obrneš, gre v bistvu za entuziazem in lastni vložek; za širši domet je treba imeti zaledje, agencije za marketing, promocijo, da se resno zastavi in lobira tudi na festivalih. Se mi zdi, da sam ne moreš nič. Film zagotovo govori zase, ampak velikokrat ga niti ne pogledajo, če nimaš neposrednega stika s festivalskimi selektorji. Rada Šešič, ki sem jo spoznala v vlogi soorganizatorke Rough Cut Boutiquea, nas je povabila v Trst in v Sarajevo, torej na dva pomembna festivala, ki sta mi v bistvu zelo veliko pomenila in sem še danes izredno vesela. Pričakovala in želela sem si sicer več, ampak na koncu si že tako izmučen od celotnega ustvarjalnega procesa, da se potem stežka lotevaš tako prijav na festivale kot same promocije. Vsekakor je nekaj razočaranja, prevladujeta pa veselje in ponos, da je film prišel v kinematografe, kar se mi zdi glede na aktualne razmere velik dosežek.

Rezultati SFC razpisov 2024 za dokumentarni film

Razvoj scenarija *Projekt Sever* (scenarij Timotej Cvim, Jaka Mojšker, produkcija Cvinger film), *Obrobna dela* (s. Matjaž Ivanišin, p. Staragara), *MBX* (s. Vid Hajnšek, p. Vid Hajnšek, samozaposlen v kulturi) **Razvoj projekta** *Torzo stare mačke* (režija Petra Seliškar, p. Petra Pan Film) *Prihajajo* (r. Eric Moses, Marko Kumer, p. Rusaalka), *Rapsodija jamskega medveda* (r. Miha Čelar, p. Astral) **Realizacija projekta** *Delavska svetovalnica* (r. Nika Autor, p. Temporama), *Konec gravitacije* (r. Igor Zupe, p. Blade produkcija), *Središče sveta* (r. Marko Šantič, p. Vertigo), *Laibach/Alamut* (r. Sašo Podgoršek, p. Tramal Films), *Bogovi so se zmotili* (r. Jakob Krese, p. Potem), *Trikratna upornica* (r. Anna M. Bofarull, p. Cvinger film)

vir: sfc.si, Novice, 10. februar 2025

DUŠEVNO ZDRAVJE AV USTVARJALCEV



V okviru letošnjega festivala balKam¹ smo se prvič pogovarjali o nečem, kar vsi poznamo, a le malokdo priznava, kaj šele ubesedi. Začeto temo sva psihologinja in specializantka klinične psihologije² ter direktor fotografije in snemalec nadaljevala ...

TISA: Kako si?

DARKO: Niham med dvema skrajnostma – ali nimam čisto nič dela ali nimam niti sekunde prostega časa, ker se vse nabere. Zdaj sem, recimo, dobil večji projekt, a so me vključili precej pozno, tik pred snemanjem. In se res sprašujem, če je sploh realno, da bomo uspeli vse pripraviti pravočasno.

TISA: Kdo pa določa tako kratke roke? Zakaj vas v projekt vključijo tako pozno?

DARKO: Ne vem točno, kako je bilo, ampak projekt razvijajo že nekaj mesecev. So se pa zelo pozno odločili, da angažirajo direktorja fotografije. Jaz običajno potrebujem za pripravo na film vsaj pol leta – zdaj naj bi vse izpeljal v mesecu in pol.

TISA: Pa naročniki sploh vedo, kaj vse potrebujete, preden lahko začnete? Da potrebuješ teh šest mesecev, kot si rekel? Je to kje jasno zapisano – kako kdo dela v tej industriji in koliko časa kdo potrebuje za

¹ Izredno bogat festival je poleg pregleda najzanimivejših in najbolj uspešnih filmov z vidika snemanja in filmske fotografije s področja bivše Jugoslavije (pripravila so ga nacionalna združenja direktorjev fotografije, ASBH (ba), SAS (sr), MSC (mk), HFS (hr) in ZFS (si)) obsegal še pogovore, okrogle mize, pa tudi predstavitev tretje knjige v zbirki ZFS prebujaja – *O barvi v filmu in sorodnih medijih* Nikole Tanhoferja. Celoten program na zfs.si, BalKam

² Dr. Tisa Frelih ima za sabo uspešno kariero tonske tehnice – več na radiostudent.si/druzba/stopinje-v-prahu/tisa-frelih

Tisa Frelih | Darko Herič

svoje delo?

DARKO: Ne, pravzaprav ni nekih pravil, stvari niso jasno določene.

TISA: A najbrž bi se jih dalo uvesti? En tak »čistopis«, kjer bi bil jasno zapisan potek – da bi bilo vsem skomunicirano?

DARKO: Na Zvezi društev filmskih ustvarjalcev smo zdaj ustanovili delovno skupino, ki se ukvarja s kolektivno pogodbo, delovnimi pogoji in minimalnimi plačili. To bi potem lahko veljalo znotraj produkcij, ki jih sofinancira SFC. Smo šele na začetku, zna biti zelo dolgotrajno, ker sodelujemo vsi AV ustvarjalci, ne zgolj avtorji, producenti in igralci.

TISA: Torej bodo imele prihodnje generacije bolj urejene razmere. Oprosti, zvenim pesimistično, ampak najbolj pomembno je, da ste sploh začeli.

DARKO: Vsi si želimo manj padanj iz ene skrajnosti v drugo.

TISA: Kot si rekel: da en dan nimaš nič, naslednji dan pa je vsega preveč. Občutki negotovosti in nestabilnosti so neizogibni. Ko nimaš nič, sploh ne veš, ali se bo jutri kdo oglasil, te povabil v projekt in ti dal en mesec časa za nekaj, kar sicer potrebuje pol leta priprav.

DARKO: In obratno: če je danes vse v redu, to še ne pomeni, da bo tako tudi čez en mesec. Lahko si misliš: »Imam super sezono, stvari mi res lepo tečejo,« ampak

to še ne pomeni, da bo naslednje leto prav tako dobro.

TISA: Koliko pa sploh lahko planiraš? Najbrž težko ali sploh ne, ker si svobodnjak. Verjetno je produkcijskim hišam lažje ...

DARKO: Tudi oni v resnici ne vedo, kje, kdaj in ali bodo dobili financiranje. Večina filmskih produkcijskih hiš je zelo odvisna od uspešnosti na razpisih. Morda gledajo bolj na dolgi rok, a so vseeno v negotovosti. Mi ustvarjalci pa smo bolj na kratki rok.

TISA: Koliko časa boš zdaj konkretno zaposlen s projektom, ki si ga dobil?

DARKO: Od nekje pomladi do jeseni.

TISA: In potem bo jeseni tista prelomnica, ko boš spet na nuli: »Kaj pa zdaj?«

DARKO: Ko bo projekt končan, še ne vem, kaj bom. Do jeseni se ne bom kaj dosti družil, ker bom na snemanju. Morda se sliši čudno, ampak vesel sem, da vsaj za naslednjih pet mesecev vem, da bom delal. Včasih ne vem niti za naslednji teden ali naslednji mesec.

TISA: Projektno delo in z njim povezana negotovost ustvarjalcev sta v filmski oz. AV industriji stalnica. Hkrati pa se s tem nikoli zares ne moreš sprijazniti, tudi če se zavedaš, v kakšen posel se podajaš. Slej ko prej postane naporno. Ko končaš študij in si star nekaj čez dvajset, ti je še zelo vznemirljivo, z leti pa ...

DARKO: Se strinjam. Zagotovo nas pritegne ljubezen do filma, navdušenje nad skupnim ustvarjanjem, neka dogodivščina, neka magičnost cirkusa, kar film v bistvu je. A morda je naš največji problem prav to navdušenje, ta osebna, notranja motivacija ... in zato sprejmemo okoliščine, ki jih sicer ne bi.

TISA: Si predstavljam, da mora biti res močan, dober občutek, ko greš soustvarjat zgodbo. V sebi imaš tisti kreativni moment; z njim prideš že na svet, nato iščeš svoje mesto in ga najdeš: »Delal bom filme!« In ko si mlad, te to čisto potegne.

Hkrati pa gradiš identiteto, ki se zelo nasloni na tvoj poklic. Ti si svoj poklic. In ko se en projekt konča in ne veš, kdaj bo naslednji, v bistvu ne veš več niti, kaj bo s tabo. Ne le finančno – ne gre za to, ali si boš lahko kupil špagete in omako. Gre za to, kdo sploh si, če nisi potreben v tem, kar obvladaš. Takrat se lahko vse sesuje. Dopamin pade, počutiš se prazno.

V tej popolni predanosti poklicu, v vseh teh projektih in zgodbah, lahko začneš sčasoma izgubljati svojo lastno življenjsko zgodbo.

DARKO: Misliš na družino, hobije?

TISA: Recimo. Tisto, kar je v življenju še pomembno. Pri vsakem je nekaj drugega ... Ampak tukaj je verjetno past, da se večina ljudi, povsem normalno, tega sploh ne zaveda, dokler nismo stari okoli 35 let, recimo.

DARKO: Zakaj šele takrat?

TISA: Rekla sem »okoli«. Možgani namreč kar nekaj časa zorijo, še posebej ta sprednji del, prefrontalni korteks, ki omogoča zrelo razmišljanje, dolgoročno načrtovanje in to, da znamo vpeljati strategije v svoje življenje. Pomaga nam tudi, da začnemo razmišljati, kaj je v življenju za nas res pomembno. In prav takrat, ko prefrontalni korteks dozori, začne človek mogoče bolj razmišljati: »Sem dovolj naredil za ta svet? Bi še koga imel? Bi še koga kaj naučil? Bi bil to moj otrok?« Na primer.

Seveda si nismo vsi enaki, ampak pri večini se to počasi zgodi. Prehod v »zrelost« se zaradi sodobnega »lajfstajla« vedno bolj zamika. In če prvih deset let delaš v umetniški industriji z navdušenjem, poln dogodivščin, lahko kar malo pozabiš, da je minila cela dekada. Ker ti je ves čas »fajn«. Še imaš tisto energijo, prav nič se ne pozna, če

vsak dan spiješ tri piva ali ješ »junk« hrano. Ampak ko prideš malo bolj v leta, se vse to začne poznati. In te lahko še dodatno izčrpa.

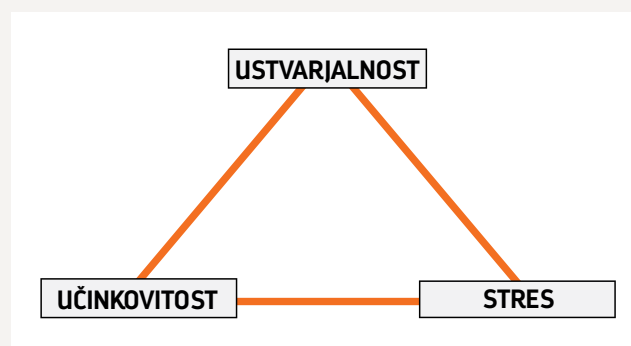
DARKO: In potem se začne dogajati še ena stvar, ki sem jo pri nas opazil – in jo čisto laično imenujem »starostna diskriminacija«. Ko imajo filmarji v določenem trenutku že kar nekaj kilometrine za sabo in začnejo upravičeno zahtevati bolj normalne honorarje – take, kot si jih glede na delovno dobo in uspešnost tudi zaslužijo. Pa hkrati niso več tako fizično fit, da bi zdržali naporne urnike in dolgotrajne, večmesečne obremenitve. In potem jih kar počasi nehajo klicati na projekte. Imam občutek, da počasi prihajam v ta leta – ko nočem več pristati na vse, ampak si še vedno želim ustvarjati.

TISA: Zdaj imaš pravzaprav idealno priložnost, da soustvariš smernice za industrijo. Da poleg konkretnih AV stvaritev nekaj pustiš tudi tistim, ki bodo delali za tabo. Dobro si poimenoval – starostna diskriminacija. Hkrati, ko postajaš vse bolj moder in si znaš postaviti meje, postajaš v očeh industrije vedno bolj »odvečen«. In če tvoja identiteta temelji predvsem na poklicu, lahko takrat postaneš precej nesrečen. Pri nekaterih se lahko začnejo pojavljati tudi občutki praznine, depresije, včasih celo beg v alkohol ali druge oblike pobega.

DARKO: Spomnim se, kako sem imel lani težave z dvema projektoma – nisem dobil plačila za že opravljeno delo. In sem se dobesečno sesedel, otopel ...

Po mesecih nemoči sem ugotovil, da ni treba, da vse postorim sam. Obrnil sem se na odvetnika, ki mi je pomagal rešiti zadevo precej bolj enostavno, kot sem si predstavljal.

Imel pa sem strah: Kaj če se zamerim producentom, ker želim dobiti to, kar mi pripada? Bal sem se, da če vztra-



jam, ne bom več dobil nobenega projekta. Ne vem, kako bi opisal moje takratno stanje ... morda je šlo za neko anksioznost, depresijo?

TISA: Najbolje veš ti sam, kako si se takrat počutil. Če si izgubil energijo, motivacijo, veselje – in še posebej tisto kreativnost, ki te sicer žene naprej – potem to res zveni kot nekaj, kar lahko ustreza depresivni sliki. Obenem pa se sliši tudi kot izčrpanost. Ta občutek, da ogromno vlogaš, a ne dobiš dovolj nazaj. To razmerje med vloženim in prejetim ... če tu ni ravnovesja, je to res lahko dober recept za burnout.

DARKO: Izgorelost?

TISA: Tudi. Burnout je »krovni« izraz za ogromno različnih stvari. Pri vsakem se pokaže malo drugače. Lahko na primer zbolíš telesno, lahko pa psihično odpoveš in, recimo, padeš v depresijo. Na nek način ti telo sporoči: »Ne morem več«. Telo in um pa sta v resnici zelo povezana – nista tako ločena, kot je zastavil Descartes, da bi omogočil znanosti proučevanje možganov.

Skoraj vsak človek v življenju doživi vsaj kakšno epizodo depresije, sprožilec pa je bodisi neko notranje stanje bodisi nek zunanji dogodek, pogosto pa kar oboje. Največkrat se kombinacija posameznika in okolja, v katerem živi, kar lepo »poklopi« v depresijo. Ali v širšo sliko izgorelosti. Ali karkoli podobnega. In nihče od nas ni imun. Zgodi se nam v življenju, nihče nima »zapisano« v genih ali možganih.

DARKO: Vselej se pričakuje visoka stopnja učinkovitosti in ustvarjalnosti. In to me zelo bega: Kako biti zares ustvarjalen, če si ves čas pod pritiskom?

TISA: Nobene čarobne formule ni, po kateri bi lahko združil visoko učinkovitost, ustvarjalnost in pritisk ter dobil dober rezultat. Rezultat, ki bi bil res ustvarjalen, hkrati pa bi se tudi ustvarjalec počutil dobro, neizžeto. To preprosto ne gre.

Že pri otrocih vidimo, da sta za ustvarjanje potrebna čas in mir. Čas, da se ti stvari usedejo. Pod pritiskom lahko pride do ustvarjalnosti, ampak samo do določene mere – takrat si, recimo, hitro domisliš nečesa, česar se sicer ob dolgem miselnem procesiranju morda ne bi. Ampak to ni dolgoročen recept, še posebej ne v umetniški industriji, kjer je pomembno tudi, da ustvarjalčeva ustvarjalnost

»preživi«.

Vedno se spomnim trikotnika, nisem si ga jaz izmislila, »hitro, dobro, poceni – izberi dve opciji«. Tudi tukaj velja isto: ustvarjalnost, pritisk, učinkovitost – lahko izbereš dve opciji hkrati, ne pa vseh treh.

DARKO: V naši družbi je močno prisotna glorifikacija izgorelosti. Če imaš res »gužvo« in komaj dohajaš delo, to drugi dojemajo kot znak uspešnosti. Meni se je večkrat zgodilo, da sem ravno takrat, ko sem bil najbolj zaseden – ko sem se najmanj mogel posvetiti stvarim in sem moral samo drveti čez vse – dobil največ projektov. Ko sem bil sproščen, pa kot da bi vsi pozabili, da sploh obstajam. Takšen vzorec opažam kar pogosto.

TISA: Imaš prav. Postalo je skoraj popularno biti preobremenjen in prezaseden – in se s tem še hvaliti. Potem tudi drugi rečejo: »Vau, zdaj ko te vsi rabijo, ko vse zmoreš, zdaj bi te pa še mi vzeli.«

Zaznavam pa, da se v zadnjem času ljudje vse bolj začnajo zavedati, da je to preveč – sploh tukaj, v tej naši slovenski sferi, kjer je bilo dolgo prisotno prepričanje: delaš, delaš, delaš in s tem dokažeš svojo vrednost. Takšna vzgoja gre skozi številne generacije. In s tem, da si ves čas pod pritiskom, učinkovit, obremenjen, si dokazoval, da si »dovolj dober«, da sploh lahko obstajaš. Da se sploh lahko dobro počutiš – v službi in širše med ljudmi. Če ti ne dajo dovolj dela, kot je bila to vrednota v družini, potem nekaj ne »štima«. In tudi počutje ni dobro.

Dandanes je skoraj trend, da mora nekdo izgoreti, potem pa napiše knjigo, drugi to berejo in se poistovetijo. Marsikomu se lahko celo zdi malo »fajn«: »Aha, tudi ta pomembnejš doživlja isto kot jaz.« In potem morda ne pride do bistvenih korakov k spremembi. Po drugi strani je dobro, da se vse več govori o postavljanju meja. Da je treba znati odklopiti. Iti v naravo. Se umiriti. Da to ni naravno stanje – niti za naše možgane niti za naše delovanje. Vprašanje pa ostaja, kdaj se bo ta zavest zares prišla in se integrirala v našo kolektivno mentaliteto.

DARKO: Po moje gre graf takole: količina plačila navzdol, pričakovanja, kaj vse je treba narediti, pa navzgor. In vse bolj smo v obdobju, ko moraš – če želiš normalno živeti od tega dela, od te industrije – delati več kot pred desetimi leti. Zagotovo več, kot so delali kolegi pred dvajsetimi leti. In potem se še bolj izčrpaš – samo zato, da ostaneš na istem nivoju.

TISA: Takšna opažanja me skrbijo. Sploh, ko gre za ljudi, ki so hierarhično nekoliko višje v ekipi ali na projektu – imam občutek, da so že tako navajeni komunicirati s tehnologijo, da pričakujejo tudi od sodelavcev podobne odzive: čim pritisneš na gumb, se želeno dobi. In tukaj se lahko začne izgubljati stik z realnostjo. S tem, kaj je mogoče pričakovati od tehnologije in kaj od človeka, ki je še vedno človek. Meje med načinom, kako komunicirati s tehnologijo in kako s človekom, se brišejo. Pričakovanja, število dražljajev, ukazov, pritiskov ... vse to že presega zmogljivost človeških možganov.

DARKO: Mene včasih sesujejo že samo smsji, mejli, četi – 24 ur na dan, non-stop. Še posebej, če hkrati delam na več projektih in me vsak od njih hoče na polno.

TISA: Tudi tukaj bi verjetno morali vzpostaviti neko kolektivno zavest – da imaš omejen čas v dnevu, ko si na voljo. In če uspeš v delovnem času odgovoriti na vso e-korrespondenco, super, če ne, pa pač ne, boš jutri. Postaviti moramo meje in jih spoštovati.

DARKO: Lani smo v Sloveniji uvedli pravico do odklopa. To zveni super, ampak samozaposleni jo težko uveljavljamo, saj je vedno strah, da potem ne bom dobil naslednjega projekta.

TISA: Verjamem. In razumem – ta strah je realen. Kar nekaj časa sem delala v podobni industriji in se bala: »Če ne bom dosegljiva vsak trenutek, kaj bo potem?« In vedno smo nadomestljivi, vsi. In zato se moram izkazati vsak hip. Ampak kje je na dolgi rok tvoje življenje? Tvoje zdravje? Enkrat se to prelomi. Ne gre več. Biti do konca na voljo, non-stop, vsak trenutek, vsakemu ... so zahteve, ki bi bile bolj primerne za robota.

DARKO: Robotizacija je že tu, tudi v vizualnih komunikacijah in AV industriji. Kaj pa, če bodo naši poklici kmalu zastareli? Zanima me, zakaj začnjam o tem razmišljati ravno zdaj, v tem času. Starost je zagotovo en dejavnik. Drugi pa je morda občutek, da moje delo za družbo ni več tako nujno – čeprav vsaj od kovida dalje živimo in komuniciramo v svetu podob in se je potreba po avdiovizualnih delih celo povečala.

TISA: Po moje doživljaš nekaj, kar v teh časih doživlja

veliko ljudi, v različnih industrijah: Kaj bo sploh ostalo od našega poklica glede na skokovit razvoj tehnologije in umetne inteligence? Zdi se mi povsem realno, da bo marsikaj od tega, kar zdaj znamo, delamo in ustvarjamo, v prihodnosti prevzel računalnik. In naredil vse ali vsaj večino mimogrede. Ampak vseeno ostajam optimistična. Verjamem, da so naši možgani dovolj unikatni, da ne bomo povsem odpadli. Da bo ostal prostor za človeško ustvarjalnost, ki je stroj ne bo zmožal posnemati do konca. Ključno je, da zmoreš ostati fleksibilen – da se prilagodiš spremembam. Problem pa je, da starejši kot si, težje je biti fleksibilen. Kar je popolnoma naravno. Gre za past, ki lahko še dodatno prispeva k slabšemu počutju in posledično tudi k slabšemu zdravju.

DARKO: Ker misliš, da ne slediš več trendom?

TISA: Malo ne slediš, malo ne zmoreš več. Starejši kot si, težje je narediti večje spremembe. Običajno je tako: s starostjo si vse bolj želiš varnosti, občutka stabilnosti. In zato je vse omenjeno danes lahko zate težje, kot bi bilo deset let nazaj oz. če bi bil deset let mlajši. Ampak to, da si sedaj manj fleksibilen, ni diagnoza, je hipoteza.

DARKO: Sodijo teme, o katerih se pogovarjava, v polje duševnih težav ali pa samo opozarjajo, da je moje delo (pre)zahtevno?

TISA: Lahko je oboje. Na neki točki je smiselno, da se s pomočjo strokovnjaka učimo sprejeti samega sebe takšnega, kot smo. Hkrati pa, kako se prilagajati okolju in okolje sebi. In kako se dobro počutiti sami s sabo, tudi takrat, ko ne zmoremo biti robot, kot ga včasih industrija pričakuje in/ali zahteva od nas. Ljudje pogosto iščejo pomoč, šele ko je že res pozno – ko ugotovijo, da ne zmorejo več niti vsakodnevnih aktivnosti. Ko ni več motivacije, ni več veselja, ni več spanja, ni apetita. Ko je to tako močno, da se življenje zdi skoraj ali povsem nevzdržno. Vendar ni treba čakati do takrat. Ni treba biti samomorilen, da poiščemo pomoč. Na vsaki točki se lahko na nekoga obrnemo. Sploh če to, kar doživljamo, traja že nekaj časa.

DARKO: Je ta pomoč vključena v javno zdravstvo? Kako bi se tega lotil po korakih?

TISA: Če se akutno zelo slabo počutiš, lahko kadarko-



*Odkrito povedane zgodbe, brez zadržkov, brez tabujev:
Darko Herič, ZFS; Faris Dobrača, ASBH; dr. Tisa Freljih;
Damir Kudin, HFS; Predrag Bambić, SAS; Dimitar
Atanasoski; f. Luka Matijevec*

li, 24 ur na dan, prideš do urgentnega psihiatra. Brez napotnice. Prideš in se pogovoriš. Ne gre za psihoterapevtsko obravnavo, ampak za pogovor o tem, kako si, kaj doživljaš in ali morda potrebuješ kakšno obliko medikamentozne podpore, morda antidepresive ali kaj drugega, kar bi ti pomagalo prebroditi najtežje obdobje.

V okviru javnega zdravstva lahko prideš tudi do psihoterapije, a čakalna doba je daljša. To običajno ni pomoč za akutno stisko; psihoterapija je namenjena dolgoročnemu cilju učinkovitejšega spoprijemanja oz. zdravljenja. Gre za strokovno voden proces, kjer raziskuješ svoje miselne, čustvene in vedenjske vzorce. Učiš se prepoznavati, kako deluješ, kako se odzivaš na svet in kako lahko postopoma razvijaš bolj zdrave načine doživljanja in delovanja. Da lahko preprečiš ponovitev razpoloženske motnje in sčasoma lahko živiš bolj skladno s sabo, se lažje prilagajaš zahtevam okolja in uresničuješ tisto, kar ti v obstoječih okoliščinah morda doslej ni uspelo

DARKO: So še kakšni drugi konkretni načini, akcije, ki jih lahko kolega filmski ustvarjalec naredi, da bi mu bilo lažje – da ne bi padal v stiske?

TISA: Ključno je delati preventivno. In preventiva se začne že tam, kjer ste začeli z vašo okroglo mizo – s pogovorom. Da neha biti tabu tema, da se razbija stigmo. To je pravzaprav zdaj vaš glavni cilj. Ker ravno tabuji, to,

da si rečeš: »Ne bom povedal, kako sem,« so še vedno tako močni v naši družbi, da povzročajo tihe stiske. Ki lahko pripeljejo do tega, da nekdo nič ne pove in se na koncu preprosto ubije. Čisto konkretno. Zato je pogovarjanje že velik korak naprej. Zame je bila vaša okrogla miza fantastična – kako ste res odkrito povedali svojo zgodbo, brez zadržkov, brez tabujev. Tako se je treba začeti pogovarjati.

Druga stvar je povezovanje. Nekje na začetku pogovora si omenjal delovno skupino – mogoče lahko zberete nekaj ljudi, ki bi skupaj delali na tem, da se zavest o duševnem zdravju okrepi. Da začnete vzpostavljati komunikacijo o mejah, ki jih želite postaviti znotraj svoje industrije. Recimo: če je projekt dolg toliko in toliko, potem rabim vsakih toliko dni en dan prost, da grem k družini.

Rabiš ekipo, ki razume, da to obstaja. Ki se o tem pogovarja.

Tudi na filmskem setu je pomembno, da imate nekoga, ki se zaveda, do kakšnih stisk lahko prihaja in od kod te stiske lahko izvirajo. In da je tam nekdo, ki ti prinese kavo, reče: »A si v redu? A bomo danes zvozili do konca?«, malo poklepetata. Karkoli. To zavedanje, kolektivna podpora – je že prvi korak.

Na dolgi rok pa se mi zdi pomembno, da se ustvarijo tudi redna srečanja, kjer si izmenjujete izkušnje – tako kot na naši okrogli mizi. Potekajo lahko tudi interno. Kot neka skupinska podpora. Kot prostor, kjer delite ideje, kako se spopadati s sistemom, ki za zdaj še vedno ostaja precej neizprosen. Tako se lahko drug drugega naučite vsaj približno podpreti. In s tem ne mislim, da boš točno vedel, kaj narediti z mano, če bom na setu cinična, nemotivirana in tečna. Ampak že to, da jaz vem, da ti veš, je ogromno.

DARKO: Zakaj?

TISA: Dobro vprašanje. Zato, ker gre za empatijo. Ki sploh ni nujno verbalizirana. Že to, da vem, da ti veš, zakaj in zaradi česa se lahko jaz na tistem setu počutim slabo – mi lahko pomaga. Včasih zadošča pogled, da je človeku lažje. Ni nujno, da znaš v danem trenutku dati nek nasvet ... morda niti ni kompatibilen z aktualno stisko. Samo prisluhneš – to je ogromno. Doživetje neke mere empatije je nekaj temeljnega, kar človek potrebuje od rojstva dalje. In bojim se, da ravno tega v vaši industriji, ki je še vedno zelo »moška«, pogosto primanjkuje. Vsi, ne glede na spol, ne glede na starost, potrebujemo

občutek, da smo povezani. Da nekdo vsaj malo odzrcali, kako se počutimo.

Kot smo omenili že na okrogli mizi, bi bilo dobro vnesti v izobraževanje čim bolj realistično predstavo o tem, kaj bodoče filmske ustvarjalce dejansko čaka na setih. Prav tako coaching, pogajalske veščine in veščine postavljanja mej. Mogoče bodo naslednje generacije precej bolj asertivne. In tudi bolj opremljene za to, da bodo meje znale in zmogle postaviti. Ter jih tudi obdržati.

DARKO: Že prej si omenila, kako pomembno je, da delamo na sebi. Da gradimo sebe kot širšo osebo – ne samo kot filmskega ustvarjalca.

TISA: Ja, grajenje identitete je nekaj, kar lahko počnemo vse življenje. Mogoče je ravno takrat, ko začutiš, da te filmski svet res močno potegne vase, dobro, da se zavestno spomniš: vseeno obstaja še kaj drugega. In da poskušaš, vsaj občasno, uživati tudi v čem drugem. To je lahko hobi, neko partnerstvo, karkoli te osrečuje. Lahko so to sprehodi v hribe, nekaj, kar ti daje zadovoljstvo, občutek miru, te napolni z energijo ... in ni povezano izključno z delom.

DARKO: Neko ravnovesje je potrebno tudi med delom in družinskim življenjem oz. partnerstvom.

TISA: Verjamem, da je partnerju ali partnerki, sploh če ni iz te industrije, zelo težko razumeti način dela. Ko te ni, te pač ni. In zveza lahko začne bledeti. To je zelo realna možnost. Nekih splošnih nasvetov je malo morje, ampak vsak par je zelo individualen in funkcionira po svoje.

Vsekakor ni odveč, če partnerja ali partnerko povabiš na snemanje, da je tam par ur in vsaj od zunaj vidi, kako poteka delo, kako naporno je. Tako dobi nek vpogled, kam greš in kaj tam delaš ... da ni samo »tebe ni«.

Poleg tega pa, kot sem že prej rekla, bi bilo dobro, da mlade že v izobraževanju pripravimo na to realnost, na ta tempo. In da se naučijo tudi komunikacije v bližnjih odnosih: »Zdaj prihaja projekt. Trajal bo tri, štiri, pet mesecev. V tem času me večinoma ne bo. Toliko sem lahko na voljo na daljavo, mogoče pridem domov takrat in takrat ...« In potem skupaj dorečeta: »Kako bova midva v tem času ohranila stik? Iščeva kak ritual? Kaj nama pomeni?« Konkreten dogovor, kaj lahko pričakujeta v tem obdobju, kdaj si bosta lahko blizu, kako si bosta kazala naklonjenost, kako

bosta ohranila občutek povezanosti – to je že ogromno.

Prav tako je dobro partnerja ali partnerko vsaj do neke mere vključiti v dogajanje med snemanjem. Da ve, kaj počneš, ko te ni doma. Da ni samo tišina. Da ve, da si tam, ampak z razlogom. Da se počuti povezan/a in ne izvržen/a. Ne zapostavljen/a.

Nenazadnje bi bilo treba tudi bivanje doma obravnavati kot nekakšen projekt: »Zdaj bom ta čas izkoristil za svojo družino. Čeprav bom fizično utrujen, izčrpan – bom tisti dan vseeno načrtoval nek izlet. Vprašal jih bom, kaj si oni želijo, povedal bom, kaj jaz rabim. In skupaj se bomo dogovorili, kdaj je čas za počitek in kdaj gremo nekam skupaj.« Pomembno je, da se čuti angažiranost z obeh strani. Da je interes po sodelovanju, po povezovanju.

DARKO: Nemalokrat se zgodi, da se zveze razvijejo med ustvarjalci, in potem imaš situacijo, da sta oba partnerja na setih. Kar je lahko res naporno. Če sta na istem setu, se osebne zadeve lahko začnejo mešati z delovnim procesom. Če sta na različnih projektih, sta vsak na svojem koncu, doma pa nikogar.

TISA: Ja, si predstavljam. Zna biti celo težje, če imaš partnerja zraven.

DARKO: Pri sebi opažam še en strah: da bom zbolel in ne bom mogel več delati.

TISA: Saj boš. Oprosti, če zvenim kruto, ampak v resnici je to eden od tistih začaranih krogov.

Bolj kot boš delal čez svoje meje, bolj kot boš rinil v preobremenjenost in izčrpanost – večja je verjetnost, da boš zbolel. In hkrati na vseh točkah ves čas delaš prav v tej smeri: da boš izčrpan. Zato, ker nočeš nikogar pustiti na cedilu. Ker imaš občutek, da moraš vse narediti. Ker si predan. Ampak to je res kompleksen in nevaren začaran krog.

DARKO: Zakaj se o duševnih težavah še vedno tako malo govori? Zakaj imam občutek, da na filmskem področju odpiramo temo, o kateri se doslej sploh nismo zares pogovarjali?

TISA: Duševno zdravje je še vedno precej tabu tema. Veliko ljudi o tem ne govori zlahka – bodisi zaradi sramu, stigme ali ker jim je preprosto neprijetno. Že v začetkih

psihiatrije so zdravniki pogosto naleteli na simptome, ki jih niso znali razložiti. Mnogo ljudi je imelo težave, ki so bile v resnici posledica fizičnih bolezni, ampak tega takrat še niso vedeli. Recimo sifilis, ki je lahko povzročil hude psihoze ali celo demenco. In potem si bil pač »nor«.

Duševna bolezen je nekaj, česar ne vidiš. Pogosto se dogaja na molekularni ravni v možganih. Ne moreš je slikati z rentgenom. Ne moreš reči: »Aha, to bomo pa dali v gips.« Dolg zgodovinski strah pred nevidnim in nepojasnjenim je pustil zelo močan pečat. In zato se tudi danes, kljub vsemu napredku, o duševnih stiskah še vedno govori tiho. Ali pa sploh ne. Skozi zgodovino so nastali zelo močni predsodki – in ostali. Nekaj, kar se prime človeštva, se zelo počasi odlepi.

DARKO: Mi – generacije '70, '80 smo zrastle v precej drugačnem okolju ...

TISA: Takrat so bile razlage duševnega zdravja precej težje dosegljive kot danes. Zdaj imamo več informacij, orodij, več razumevanja, vemo več o izvorih, kdaj gre za genetsko pogojeno bolezen, kdaj za odziv na dolgotrajen stres, za depresivno ali anksiozno motnjo. Mi smo še vedno odrasli v času, ko se o tem ni govorilo. Tako so nas tudi vzgajali. »Bodi tiho, pa ne jokaj«. Še posebej fantje, »kaj boste jokali«. In to je zdaj še vedno v našem sistemu globoko integrirano.

DARKO: Kar pa ne pomeni, da ni bilo težav ...

TISA: Ne, seveda ne. Ampak marsikaj je bilo drugače. Ni bilo toliko pritiskov, ni bilo toliko množičnih dražljajev,

ki danes na vsakem koraku pritiskajo na naše možgane. In naši možgani temu enostavno niso kos. Takrat je bilo več tišine. Svet se je »vrtel počasneje«. In življenje je bilo morda nekoliko lažje »shendlat«, ker nas ni toliko bombardiralo. In tudi ni bilo takih pričakovanj.

Danes je trend pri mladih skoraj obraten – o duševnih stiskah se govori zelo veliko. Včasih postane celo malo populistično. Kot pri večini družbenih premikov: najprej gre v en ekstrem, potem v drugega, sčasoma pa se nekako uravnovesi. Po moje smo zdaj prav v fazi iskanja ravnotežja – kako, kdaj in na kakšen način govoriti o teh stvareh.

DARKO: Kot že rečeno, vsaj v okviru slovenske AV industrije temo šele odpiramo, sva pionirja ...

TISA: Eden pač mora biti prvi. V glasbeni industriji, recimo v Angliji ali ZDA, so o tem že zelo glasni. Toliko podcastov, intervjujev, izpovedi. Pri nas pa gre še vedno zelo počasi. Verjetno tudi zato, ker se vsi preveč poznamo. In potem pride strah: »Kaj bo, če se izpostavim?« In smo spet pri stigmi.

Na naši (pionirski) okrogli mizi je bilo (zame) najpomembnejše, da so gostje odkrito spregovorili, se dejansko izpostavili in si dovolili biti ranljivi. S tem so pravzaprav povabili vse nas, da se začnemo zavedati: nismo neranljivi. In ravno v tem se lahko povežemo. Ne samo v tem, koliko je kdo depresiven ali izčrpan, ampak v tem, da duševno zdravje zajema tudi dobre stvari. Povezovanje, skupno iskanje rešitev, skrb zase in za druge. Ravno zato: dajmo si na glas povedati – to sem doživljal, to doživljam. Dajmo nekaj narediti. Dajmo se povezati. Dajmo iskati poti naprej.

Nihanje med skrajnostma – ali nimaš čisto nič dela ali nimaš niti sekunde prostega časa, ker se vse nabere.

Negotovost in nestabilnost – ko nimaš prav nobenega dela in sploh ne veš, ali se bo jutri kdo oglasil, te povabil v projekt in ti dal en mesec časa za nekaj, kar sicer potrebuje pol leta priprave.

Starostna diskriminacija – ko imaš v določenem trenutku že kar nekaj kilometrino za sabo in začneš upravičeno zahtevati bolj normalne honorarje (kakršne si glede na delovno dobo in uspešnost tudi zaslužiš), a hkrati nisi več tako fizično fit, da bi zdržal naporene urnike in dolgotrajne,

večmesečne obremenitve. In potem te kar počasi nehajo klicati na projekte.

Začaran krog – bolj kot delaš čez svoje meje, bolj kot rineš v preobremenjenost in izčrpanost – večja je verjetnost, da boš zbolel. In hkrati na vseh točkah ves čas delaš prav v tej smeri: da boš izčrpan. Zato, ker nočeš nikogar pustiti na cedilu. Ker imaš občutek, da moraš vse narediti. Ker si predan.

Empatija – v industriji, ki je še vedno zelo »moška«, je pogosto primanjkuje ... povezovanje, skupno iskanje rešitev, skrb zase in za druge ... da nekdo vsaj malo odzrcali, kako se počutiš.

POGLED: Dobrodošli v novo tridesetletko.

Trideset let ustanove. Trideset let mojega dela v tej ustanovi, ki je nastala kot Filmski sklad Republike Slovenije in se leta 2011 preimenovala v Slovenski filmski center. V vsem tem času se je nabralo tudi kar nekaj zapisov za medije, poskusov, da reflektiram tako stanje slovenskega filma kot tudi odnos do krovne organizacije za sofinanciranje produkcije in promocije novih slovenskih filmov, od ustanovitve do danes kadrovske in še nedavno tudi finančno majhni ustanovi, vse prepogosto ranljivi zaradi političnih preigravanj.

Včasih sem se spraševala, kako mi je uspelo vsa svoja delovna leta posvetiti samo eni ustanovi. In še danes velja odgovor, ki sem našla v prispevku, napisanem leta 2000 za Primorske novice: »Ne morem se pritoževati. Načrtov in zamisli je toliko, da se je včasih potrebno ustaviti in si reči: Stop. Saj življenje ni samo film. Če tega ne storim sama, pa me na to spomni moji najbližji. Oprostite, moji dragi, če vas včasih zanemarjam. Film je res nekaj, kar te obsede.«

Zapis je nastal ob 3. Festivalu slovenskega filma v Portorožu, pri katerem sem sodelovala tako v programskem kot tudi promocijskem delu (slednji se je ukvarjal z gosti iz tujine, predvsem selektorji filmskih festivalov in filmskimi novinarji). To je bila izdaja festivala, ki je že imela polne dvorane, zato sem dobre obete izkoristila kot nagovor lokalni skupnosti, naj festival posvoji in ga čim bolj podpre, saj »filmska prireditev mora ostati in se razvijati v Portorožu«. Oktobra bo v Portorožu potekal 28. Festival slovenskega filma. O njegovem razvoju znotraj lokalne skupnosti bi lahko povedali marsikatero kritično, dejstvo pa ostaja, da je to festivalsko lokacijo posvojila večina filmskih ustvarjalcev, pa tudi javni zavod Avditorij, glavno prizorišče festivala, in piranska občina.

Večina zapisov v medijih se je navezovala na mojo glavno zadolžitev, ki je (bila) promocija slovenskega filma v tujini, predvsem na filmskih festivalih, seveda na tistih najpomembnejših, ki lahko usodno vplivajo na mednarodni ka-

rierio režiserjev/režiserk in/ali dajo vidno mesto nacionalni kinematografiji.

Slovensko filmsko oz. AV produkcijo že od samega zagona, torej dobrih 30 let, spremlja neka medijska nestrpnost glede »rezultatov« naših filmov na tujih festivalih, v evropskih distribuciji, še bolj pa v domačih kinematografih. Ker sem v teh kritičnih komentarjih pogrešala poznavanje evropskega konteksta (in ga včasih še zmeraj), sem leta 2002 na povabilo uredništva Ekrana napisala svoje videnje položaja slovenskega filma v okviru evropske kinematografije. V prispevku *Slovenski film na evropskem zemljevidu ali zaključki ob moji prvi sedemletki* najprej opozorim na majhnost – tako mojega »oddelka« za promocijo, ki je imel (in ima še danes!) samo eno redno zaposleno, kot tudi same produkcije, ki je od osamosvojitve do leta 1995 pridobila skromne štiri (4) filme. Že v začetnem obdobju 1997–2001 so se festivalski napor obrestovali, saj beležimo uspehe filmov *Ekspres*, *ekspres* Igorja Šterka, *Outsider* Andreja Košaka in *V leri* Janeza Burgerja, »ki so leta 2001 doživeli svoj vrhunec z nagrado na festivalu v Benetkah – levom prihodnosti za film *Kruh in mleko* Jana Cvitkoviča«.

Z današnjega stanja stvari, ko preboj na velike festivale postaja vedno hujša bitka, je bil rezultat v letu 2002 za slovenski film resnično neverjeten: »Za levom v letu 2001 smo v letu 2002 doživeli tri festivalske uspehe, ki se ponašajo s pridevnikom prvič: uvrstitev filma *Varuh meje* Maje Weiss v program Panorama je prva poosamosvojitvena uvrstitev slovenskega celovečernega filma v uradni program Berlinale, uvrstitev filma *Ljubljana* Igorja Šterka v tekmovalni program Rotterdam, prva slovenska uvrstitev v tekmovalni del tega festivala, *Slepa pega* Hanne Slak pa je prvi celovečerni film v zgodovini slovenskega filma, ki se je pojavil v programu festivala v Locarnu.« Dotaknila sem se tudi problema zaprtosti takratnega zahodnoevropskega trga za filme iz vhodne Evrope: »*Ekspres*, *ekspres* je tako postal edini slovenski film, ki je

v obdobju 1996-2002 uspel z distribucijo v vsaj eni evropski državi. Tako je Slovenija dobila tudi svojega 'statističnega' zastopnika v poročilu Evropskega avdiovizualnega observatorija ... V tem poročilu lahko beremo, da je v omenjenem 6-letnem obdobju 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-% delež tržišča.«

Sedem let kasneje (2009) me je urednik Ekrana povabil k pisanju na osnovi desetih vprašanj, »ki se nanašajo na uspešnost slovenskih filmov, nastalih v zadnjih petnajstih letih, in v podtonu skrivajo očitek, da za festivalskimi uspehi filmov v tujini ni tržne uspešnosti, ni zaslužka in ni 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!«

V prispevku *Slovenski film med promocijo, trženjem in nespo-*
razumi postavim izhodišča za uspešen film v tujini, ki v praksi veljajo še danes: »1. filmi z dobro uvrstitvijo na pomembnem festivalu in distribucijo na več teritorijih, 2. filmi z dobro uvrstitvijo na pomembnem festivalu, brez distribucije na kakršnemkoli teritoriju, vendar z uvrstitvijo na veliko festivalih po posameznih teritorijih in 'screening fees' zaslužkom.« V nadaljevanju predstavljam konkretne številke, ki so jih festivalsko uspešni filmi iz tistega obdobja prejeli, pa tudi številke prodaje slovenskih klasikov, za katere je bil nosilec pravic takrat Filmski sklad, sedaj pa je Filmski center.

Prodajna uspešnost slovenskih filmov doma in po svetu je bila stalna medijska mantra, paradokso še posebej takrat, ko se je tak film res pojavil, kot npr. *Petelinji zajtrk* leta 2007. V prispevku *Moč in prekletstvo (slovenskega) filma*, ki je bil leta 2008 objavljen v Dnevnikovem Objektivu, zapišem: »Še posebej v tem trenutku, po velikem uspehu v domačih kinematografih, ki si ga je pridobil *Petelinji zajtrk* režiserja Marka Naberšnika, kot da bi nad filmsko produkcijo v Sloveniji še bolj začel odbijati števec gledalcev, glas analitika pa še bolj odzvanjati in grozeče žugati: 'Pazite vi, ki prihajate!'«

Seveda pa so uspehi v tujini in dober odziv občinstva doma zagotovo povezani z vlaganjem v razvoj celotnega filmskega sektorja. Vse to omogoča stabilna ustanova, ki je ne ogrožajo politični pretresi. Žal je bilo teh v tridesetih letih kar nekaj

– vse pove že število direktorjev¹. Programskih vizij se enostavno ne da uresničevati v kratkem času.

Po letu 2010 se je sicer pojavila nova generacija režiserjev, ki je uspešno sledila prvi osamosvojitveni filmski ekipi. Damjanu Kozoletu, Igorju Šterku, Janezu Burgerju, Janu Cvitkoviču, Maji Weiss, Hanni Slak, Vinku Möderndorferju, Metodu Pevcu, Andreju Košaku in še komu so sledili Matevž Luzar, Rok Biček, Gregor Božič, Matjaž Ivanišin, Sonja Prosenc, Urša Menart, Nejc Gazvoda, Žiga Virc, Darko Štante, Urška Djukić – če omenimo samo tiste, ki so že posneli vsaj en celovečerni film.

Bogastvo dveh generacij filmskih talentov in filmov, ki so v tujini naleteli na dober festivalski sprejem, lepe nagrade, tudi redno distribucijo v kinematografih, na televizijah in platformah na zahtevo (*Slovenka, Houston, imamo problem, Playing Men, Posledice, Kaj ti je deklica*), je v lanskem letu kulturna politika končno nagradila z višjimi sredstvi, s čimer naj bi omogočila njihov razvoj in razvoj celotnega filmskega področja.

Vedno bolj postaja jasno, da se samo najbolj izzivalni in najbolj cinematični filmi z enkratno avtorsko pisavo uvrstijo na mednarodni zemljevid; filmi, ki sledijo lokalnim zgodbam, vendar imajo globalni učinek.

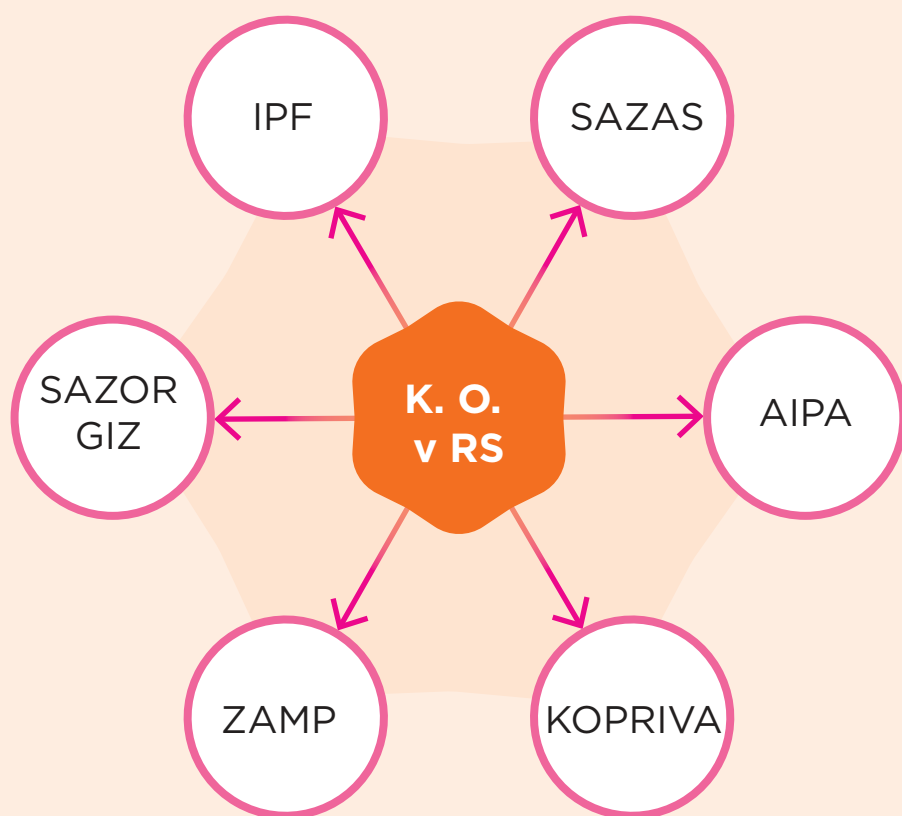
Gre za filme, ki ustvarjajo filmsko identiteto države. Predvsem zato država filmsko ustvarjanje tudi podpira. Domačemu (kino)občinstvu pa bi morali ponuditi tiste filme, ki so se izkazali za najbolj uspešne: filme za mladino in otroke, komedije, v zadnjem času tudi dokumentarce. Vsekakor pa bi morale komedije, ki jih sofinancira osrednja filmska ustanova, preseči raven neodvisnih produkcij zadnjih let, ne glede na to, če so te prinašale najboljši rezultat pri prodaji vstopnic.

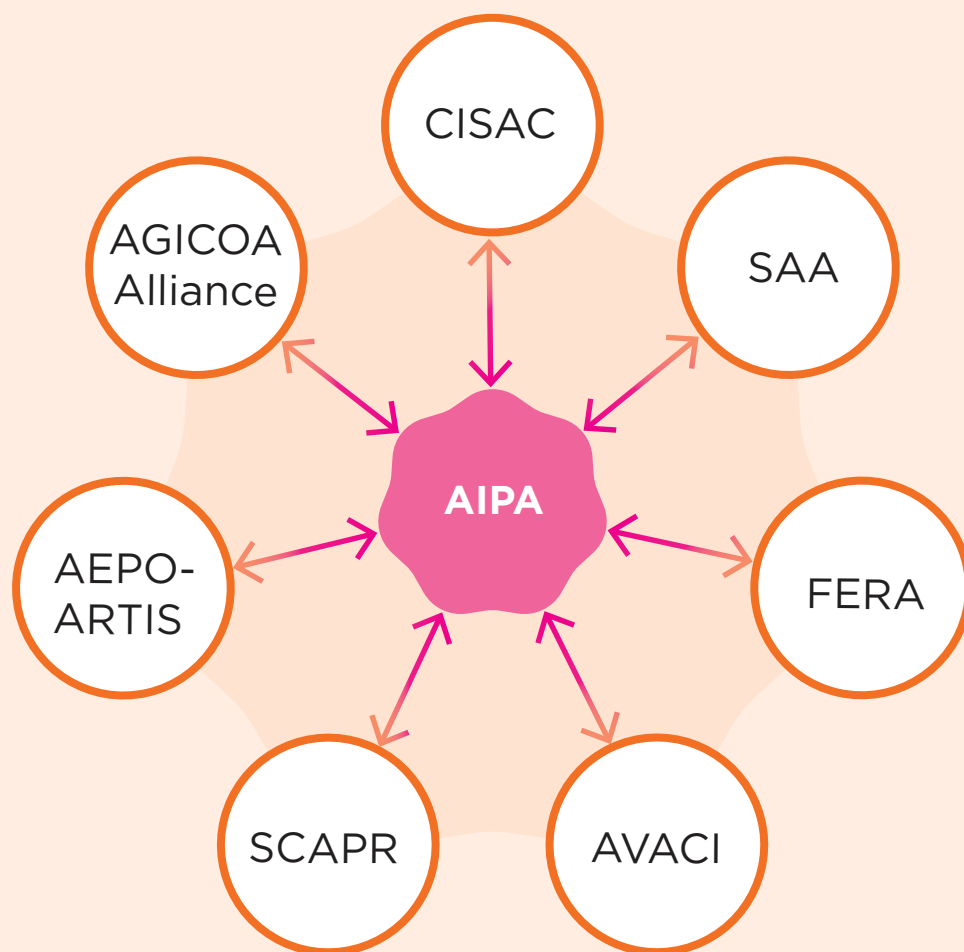
Za uveljavljanje omenjenih ciljev bi morali narediti korak naprej in končno postaviti neodvisno in kadrovsko okrepljeno osrednjo filmsko ustanovo. Višji proračun za film prinaša večjo odgovornost, pa tudi še več aktivnosti, ki jih ekipa osmih (8!) redno zaposlenih vse težje obvladuje. Na mizi je predlog novega zakona o Slovenskem filmskem centru, ki bi ta naslednji korak morda omogočil, vendar so možnosti za njegov sprejem glede na bližajoče se volilno leto vse manjše.

| Nerina T. Kocjančič

¹ Tone Freljih (1995–97), Filip Robar Dorin (1998–2002), Saša Jovanović (02–04), Irena Ostrovska (04–06), Stane Malčič (v. d., okt. 06–jun. 07), Denis Miklavčič (v. d., jun.–sept. 07), Igor Prodnik (v. d., sept. 07–okt. 08), Jelka Stergel (nov. 08–apr. 09), Denis Miklavčič (v. d., april–dec. 09), Marjetica Mahne (v. d., dec. 09–mar. 10), Igor Kadunc (mar.–dec. 10), Samo Rugelj (v. d., jan.–jun. 11), Jožko Rutar (jul. 11–jun. 16), Nerina T. Kocjančič (v. d., jul.–nov. 16), Nataša Bučar (dec. 2016–)

DOMA V SLOVENIJI,





PRISOTNI PO
VSEM SVETU

