

XXX

DSR

20

Društvo slovenskih režiserjev in režiserk



20 DSR

Posebna izdaja ob dvajsetletnici
Društva slovenskih režiserjev in režiserk

Oktober 2025

Izdajatelj Društvo slovenskih režiserjev in režiserk
Zanj Urša Menart, predsednica

Odgovorna urednica Urša Menart
Urednika Metod Pevec, Deja Crnović
Koordinatorica pogovorov Urška Kos
Koordiniranje projekta in izbor fotografij Valerija Cokan
Jezikovni pregled Mojca Kranjc
Oblikovanje Ajda Schmidt
Avtorji uporabljenih fotografij Peter Uhan (Arhiv DSR-ja),
Katja Goljat/Matjaž Rušt, Amir Muratović, Željko Stevanič,
BoBo, Jože Suhadolnik, Miha Mally, ZOSO, Simon Tanšek,
Špela Grčar, Peter Škrlep, Maša Pirc/arhiv Filmsko društvo
Krafft, Miran Zupanič, Ajda Schmidt
Črkovne vrste SchoolBook

Elektronska izdaja

© Društvo slovenskih režiserjev in režiserk (Društvo DSR), 2025
Vse pravice pridržane.
Brez predhodnega pisnega dovoljenja Društva DSR
je prepovedano reproduciranje (vključno s fotokopiranjem,
tiskanjem, javnim interaktivnim dostopom ali shranitvijo
v elektronski obliki), distribuiranje, javna priobčitev, predelava
in kakršnakoli druga uporaba tega avtorskega dela ali njegovih
delov v okviru določil Zakona o avtorski in sorodnih pravicah.

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 260512515

ISBN 978-961-96438-7-7 (PDF)

ISBN 978-961-96438-8-4 (ePUB)



Društvo slovenskih režiserjev (DSR) je bilo ustanovljeno leta 2005, leta 2021 pa se je preimenovalo v Društvo slovenskih režiserjev in režiserk. Združuje slovenske filmske režiserje/režiserke, scenariste/scenaristke in asistente režiserje/asistentke režiserke. Trenutno ima 150 članic in članov, pod okriljem DSR-ja pa delujejo tudi tri sekcije: DSR Scenaristi, DSR Dokumentaristi in DSR Asistenti režiserji.

Društvo ima status nevladne organizacije v javnem interesu na področju kulture, s članstvom v krovni evropski združenji režiserjev (FERA) in scenaristov (FSE) pa je dejavno vključeno tudi v evropski filmski svet.

DSR si vse od ustanovitve konstruktivno prizadeva za sistemsko ureditev slovenske kinematografije, v zadnjih letih pa ima več možnosti in časa tudi za strokovno dejavnost: delavnice Scenarnica, Dokumentarnica in Kratka scena, e-priročniki, podkast *Filmarija*, Večeri DSR, podelitev strokovnih nagrad in številna priložnostna družabna srečanja.

Na pobudo DSR-ja je nastala Zveza društev slovenskih filmskih ustvarjalcev, ki povezuje različna področja filmskega ustvarjanja in omogoča strateško poenoteno skupno delovanje.

Častni člani in častna članica DSR-ja so: Jože Pogačnik, Vojko Duletič, Mako Sajko, Marija Šeme Baričevič, Zdravko Duša in Karpo Godina.

08	Metod Pevec: »To bi se itak zgodilo«
14	Še pomnite, tovariši
24	DSR na barikadah
26	Prva Filmska iniciativa
33	<i>Dodatek 1: Pismo ministru</i> ob imenovanju Igorja Prodnika
35	<i>Dodatek 2: »Urgence« Filmske</i> iniciative
38	Druga Filmska iniciativa
43	Zakon o Slovenskem filmskem centru
47	<i>Dodatek 3: Odlomek iz mag-</i> netograma odbora za kulturo
54	Problematika samozaposlenih
58	Avtorska in sorodne pravice
62	Javni program
64	Večeri DSR
68	<i>Dodatek 4: Vabilo in manifest</i> Pojedina v Kinoteki
71	Filmski večeri od blizu na daljavo
72	Občasnik <i>Filmarija</i> in Nacionalni program za film

80	Podkast <i>Filmarija</i>
83	Scenaristični vodnik
86	Nagrade
88	Štigličeve nagrade
92	Nagrada bert
94	Nagrada kosobrin
98	Strokovni program
100	Delavnice
100	Scenarnica
105	Scenarnica ABC in Scenarnica Plus
107	Dokumentarnica
113	Kratka scena
117	Klub režiserk in Klubski vikendi
120	Sekcije Društva
122	DSR Scenaristi
127	DSR Dokumentaristi
128	DSR Asistenti režiserji
130	Prevzemanje odgovornosti
132	FERA in FSE
136	Naši predsedniki in predsednica
146	Urša Menart: Namesto epiloga
150	Fotoalbum

» To bi se

itak

zgodilo «

Najbrž se bo marsikomu zdelo odveč in zgolj izguba časa prebirati, kar je očitno zgolj obletniško oziranje nazaj. Saj nam vendar zmanjkuje časa za zdaj, za sproti, morali bi se ozreti naprej, govoriti o prihodnosti, o vizijah, o medijskih in tehnoloških revolucijah, o platformah, o umetni inteligenci in številnih drugih aktualijah, ki nas preHITEvajo po levi in po desni. Najbrž pa je za dobro orientacijo na točki x potrebno oboje. Dvajset let je približno polovica našega kariernega obdobja, je polovica našega filmskega življenja, če nič drugega, je ta obletnica priložnost, da izmerimo svoj vmesni čas.

Nedavno sem se nedaleč od festivalskega šanka v Portorožu prepiral s polovičko mlajšim kolegom, ki je nezadržno in neusmiljeno kritiziral festival, projekcije, filmski center, filmsko produkcijo ... Vsega se ne spomnim, ampak vse je menda v k...u, dobesedno. Ugovarjal sem, da je zdaj neprimerno bolje, kot je bilo pred dvajsetimi leti (razen festivalskih projekcij), upiral sem se z argumenti, ki jih bom tukaj ponovil.

Kaj smo imeli pred dvajsetimi leti? Najprej duhamoren festival, ki res ni imel težav s selekcijo, ker je lahko vse filme zlahka zvrstil v podaljšan vikend brez občinstva. Posneli smo več kot pol manj filmov. Delovanje tedanjega Filmskega sklada so spremljali nenehni škandali in krize. O generacijski in avtorski pestrosti slovenskega filma, ki jo gledamo v zadnjih letih, smo takrat le sanjali. Kakšen napredek sta v dveh desetletjih naredila animirani in dokumentarni film! Koliko režiserk je posnelo svoje filme!

Kako so se v tem času razvila koprodukcijska sodelovanja! Pred dvajsetimi leti smo imeli popolnoma neurejeno področje avtorskih pravic, pravzaprav jih sploh nismo imeli. Naš denar se je stekal v glasbeno kolektivko, od tam pa v ameriško, iz nje pa en delček brez jasnih kriterijev nazaj samo štirim slovenskim producentom. Kako je bilo z društvom? Nismo imeli pisarne, nismo imeli strokovne in administrativne pomoči. Nismo imeli denarja za znamke. Ker nismo imeli prilivov, si nismo upali odpreti bančnega računa. Nismo imeli ugleda. Nismo se znali pogovarjati med sabo in še manj s politiko. Politična nepismenost nas je drago stala. Danes smo spoštovan sogovornik z vizijo in zahtevami, smo evropsko povezani in razmeroma primerljivi. Res je, kritizirati smo znali tudi takrat, danes pa si upamo izreči tudi pohvalo in to je pomemben del stanovske samozavesti.

V omenjenem prepiru sem vztrajal, da je za vsemi temi spremembami organizirano in požrtvovalno prizadevanje vseh nas in predvsem vseh filmskih društev. Že dolgo me ni kakšna stvar bolj razočarala kot odgovor mojega kolega: »To bi se itak zgodilo.«

Ne bi se zgodilo in ni se zgodilo. Slovenskemu filmu ni še nič padlo z neba. Kadar pa se je res kaj zgodilo, se je zgodilo slabo, tako slabo, da smo morali silovito reagirati, protestirati in vztrajati. Nič ni samoumevno, nič ni zagotovljeno. Naučili smo se, da tudi zakoni, za katere smo se intenzivno borili, samo omogočajo in ničesar ne zagotavljajo. Naučili smo se upreti, naučili

smo se artikulirati svoja stališča in jih argumentirano zagovarjati. Dosegli smo zavirljivo medgeneracijsko povezanost in kolegialnost.

Vsi smo filmarji, vsi bi se radi posvetili zgolj svojemu poklicu, ustvarjalni svobodi in razvoju. Morda se bomo temu približali v naslednjih dvajsetih letih, za nami pa je dvajset let prostovoljnega brigadirskega dela za več filmskega denarja, za boljše pogoje, za avtorske pravice, za boljše ustvarjalno okolje in strokovno podporo.

Morda nas ta vmesni čas opogumi za vse, kar je še treba narediti, nenazadnje je od 60 ukrepov, zapisanih v našem *Nacionalnem programu za film*, še precej neuresničenih.

Upravni odbor DSR-ja je sprejel sklep, da svoje misli in spomine ob tej priložnosti strnemo v jubilejni publikaciji. Filmarji smo in večinoma ne pisatelji, zato smo se naloge lotili s sproščenimi pogovori o temah, ki so zaznamovale dejavnost DSR-ja v minulih dvajsetih letih. Nekaj pogovorov smo zvozili z mojimi vprašanji, nekatere je gostil Matevž Luzar. Če smo koga pozabili povabiti k mizi, se iskreno opravičujemo.

Iskrena hvala in zahvala partnerjem, sofinancerjem in stalnim sodelavcem, ki z nami – že dve desetletji ali od nedavna – soustvarjate naš program in skupaj z nami lepšate filmsko krajino: UL AGRFT, AIPA k.o., Animateka, AU UNG, Avtorska agencija za Slovenijo, BSF - Filмотeka, Cankarjev dom, DOKUDOC, Domačija Tešnak, Društvo Kolo, Društvo Kraken, Društvo za razvoj filmske kulture Maribor, Ekran, EMO

Celje, FEKK, Film Factory, Fipresci Slovenija, FSF Portorož, Gio, Hotel Slon Best Western, Kamerat, Kinoateljje, Kinokašča, Kino Otok Izola, Klet Brda, Krafft, Letni kino Minoriti, LIFFe, Luksuz produkcija, Mesto žensk, Ministrstvo za kulturo, Mitra, Motovila - Ustvarjalna Evropa, MMC, Narodna avtorska agencija, Okvirija, RTV Slovenija, Slovenska kinoteka, Slovenski filmski arhiv, Slovenski filmski center, javna agencija, Viba film, Vila Vipolže, Zavod za turizem, kulturo, mladino in šport Brda, Zveza DSFU in druga društva znotraj zveze (ZFS, DSAF, DSI, DPPU, SKOM, FPS in DAVP) ter vrsta dragocenih sodelavk in sodelavcev.

Brez članic in članov društva, udeležencev delavnic in občinstva pa tako ne bi imelo smisla početi nič od tega, kar počnemo.



Še pomnite,

tovariši?



**Ustanovni sestanek DSR-ja,
marec 2005;**
na fotografiji Martin Srebotnjak,
Damjan Kozole, Klemen Dvornik,
Metod Pevec, Janez Burger,
Dimitar Anakiev, Miha Hočevlar,
Janez Lapajne, Igor Šterk,
Jože Pogačnik, manjka Urška Kos;
foto Arhiv DSR-ja

Ob 20. obletnici ustanovitve Društva slovenskih režiserjev in režiserk so se na družabnem srečanju 14. januarja 2025 na Lokaciji zbrali ustanovni in aktualni člani in članice društva. Obujanje spominov je s telefonom prestregel Metod Pevec.

METOD PEVEC A se kdo spomni, kdo je bil pobudnik, da se ustanovi samostojno društvo režiserjev?

KLEMEN DVORNIK Martin Srebotnjak in Janez Lapajne.

METOD PEVEC Martin, povej, zakaj ti je to padlo na pamet?

MARTIN SREBOTNJAK Ko sem bil še na Akademiji, sem ugotovil, da sicer že obstaja neko združenje filmarjev, da pa ne obstaja društvo režiserjev. Nekako po ameriškem vzoru se mi je takrat zdelo primerno, da ga ustanovimo. Takrat sem pisal na Directors Guild of America (DGA), napisal, da smo mi režiserji iz Slovenije, nekdanje Jugoslavije, da pri nas obstaja neko združenje filmarjev, ampak da nimamo stanovskega združenja, zato nas zanima, kako so organizirani oni, ker tega takrat na internetu, ki je bil še v povojih, nisi mogel najti. Čez približno en mesec je prišla kuverta z dvema revijama DGA, kopijo njihovega statuta, fotokopijo njihovih doseženih tarif za delo, oziroma delovnih pogojev in tarif za režiserje takšnih in drugačnih filmov. Seveda so dodali še spremni dopis, da podpirajo ustanovitev stanovskega združenja v Sloveniji, in da če karkoli potrebujemo, se lahko obrnemo na njih. In iz tega sem že takrat začel delati statut za to novo društvo, pregledoval statute slovenskih društev, ker eno je pravni red posamezne države, drugo pa so stvari, ki jih lahko določimo sami, na primer pogoji za včlanitev. Ker je bilo prevladujoče mnenje, da se moramo najprej poskusiti organizirati znotraj Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev (DSFU), je znotraj društva nastala sekcija režiserjev. Predsednik

te sekcije je bil Janez Lapajne. Potem pa je prišlo do točke preloma, ko se je pojavilo vprašanje, ali lahko film *Nikogaršnja zemlja* na festivalu v Portorožu kandidira kot slovenski film, čeprav gre za manjšinsko slovensko koprodukcijo. Takrat so se že pojavljala trenja s producenti, predvsem znotraj upravnega odbora, in počasi smo videli, da imamo različne interese. Rekel bi, da smo bili na tisti točki na meji, da bi se dobesedno poklali, zato sem takrat rekel, da je bolje, da ustanovimo svoje društvo. Imel sem en fascikel, kjer so bile nekatere stvari že postavljene, in dejansko je bilo potrebnih bolj malo popravkov.

MAJA WEISS Društvo režiserjev je bilo ustanovljeno leta 2005, v obdobju 2005–2007, ko sem bila jaz predsednica Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev. Takrat je bilo prvič v izvršnem odboru DSFU-ja več žensk, štiri ženske in trije moški. Takrat smo v tisti kleti na Miklošičevi sanjali o filmski zbornici, ki bi združevala režiserje, snemalce, scenografe, producen-te in tako naprej. Sanje so bile, da bi bila stroka močna, da bi bili bistvo režiserji in ne producenti, torej režiserji kot nosilci, kot bolj angažirani, tako družbeno kot politično. In mislim, da se je skozi Društvo slovenskih režiserjev in režiserk ta ideja prevzela, torej kako postati subjekt, ki bo slišan in politično aktiven.

Tiste dve leti smo se na DSFU-ju res ukvarjali bolj s socialnim angažmajem, priznanji prezrtih poklicev, pa organizacijo dedka Mraza za otroke filmarjev, Društvo režiserjev pa je res prevzelo bolj politične naloge.

METOD PEVEC Če se prav spomnim, si Maja prevzela DSFU, ko je bilo to res na najnižji točki, se mi zdi.

MAJA WEISS Denarja ni bilo nič, s takratno županjo Danico Simčič smo podpisali pogodbo za prostore. Nekaj denarja smo dobili za različne akcije, prireditve, izobraževanja. Delal se je film o Petru Zobcu,

pa založili smo kratke filme Maka Sajka, Jožeta Pogačnika ... v bistvu smo imeli bolj založniško dejavnost.

METOD PEVEC Ampak ko si postala 13. ustanovna članica DSR-ja, si razumela, da tako društvo mora nastati?

MAJA WEISS Absolutno, to je bilo nekako logično nadaljevanje. Poleg tega pa sem vedno trdila, da bi Martin Srebotnjak moral biti minister za kulturo, ker ima to preciznost, vztrajnost in birokratsko natančnost, od vejice do vejice.

METOD PEVEC Danes se nam zdi tako samoumevno, da imamo svoje društvo režiserjev, takrat pa je bilo to dejansko dojeno kot nekakšen separatizem, kot da zapuščamo ladjo, ki tone. Več kot pet let pred ustanovitvijo DSR-ja sem postal predsednik DSFU-ja z upravnim odborom, v katerem je bil poleg režiserjev samo še Igor Koršič. Pobudnik tega prevzema je bil Damjan Kozole. Nekega dne me je poklical in rekel: Metod, ta dolina propada, mi moramo prevzeti društvo. Ker se je nekaj skliceval na to, da sam nima diplome, je želel, da predsednik postanem jaz. Jaz sem seveda odločno rekel ne, ampak ko smo se začeli pogovarjati širše, ko je prišlo do nekega konsenza, da bi dejansko režiserji premaknili stvari, ker smo imeli občutek, da jih lahko, sem privolil.

IGOR ŠTERK Ko je Metod postal predsednik DSFU-ja, je bila to manjša revolucija, prvi korak procesa, ko smo mlajši prevzeli stvari v svoje roke. Ampak potem so bile ves čas debate, da moramo mi biti posebej društvo.

METOD PEVEC Spomnim se, da sem klical vsakega režiserja posebej, tudi Miho Hočevarja, za katerega se je štel, da je nekakšen outsider, ki ne jebe sistema, in da se nam zagotovo ne bo pridružil. Ampak ...

MIHA HOČEVAR Takrat smo vsi nekako čutili, da imamo kot ustvarjalci neko moč, hkrati pa smo videli, da smo

kot otočki, ki sami plutajo po nemirnem morju. Sam si preveč osamljen in nemočen, zato smo iskali neko pot. Potem smo skupaj spravili nekaj ljudi, kot so Metod, Martin, Klemen, ki znajo organizirati stvari in jih postaviti v neke okvire. In tukaj sem bil seveda takoj za.

MARTIN SREBOTNJAK Na začetku smo bili zelo inkluzivni in smo poslali vabilo za članstvo vsem režiserjem, ki so režirali celovečerna AV-dela. Poiskali smo njihove domače naslove in vsem poslali vabilo. Nekateri so se takoj odzvali, Boštjan Hladnik se je takoj odzval, Matjaž Klopčič se je takoj odzval, Jože Pogačnik je bil ustanovni član, in tako naprej. Hočem reči, želeli smo res vključiti vse, ki izpolnjujejo pogoje, da so del tega.

METOD PEVEC Ne smemo pozabiti, da se je takrat pomlad slovenskemu filmu dogajala tudi v ustvarjalnem smislu, saj je bilo v obtoku nekaj zelo uspešnih, skromnih, ampak zelo uspešnih slovenskih filmov. *Poker, Outsider, Ekspres, ekspres, Jebiga, Zadnja večerja* ...

DAMJAN KOZOLE Pod njenim oknom ... Takrat smo vsi imeli neko avtorsko kredibilnost, ali pa tudi kredibilnost pri občinstvu, po drugi strani pa nismo imeli vpliva dejansko na nič. To je bilo zelo pomembno, skupaj seveda v kombinaciji z zavedanjem, da je DSFU preširoka organizacija.

KLEMEN DVORNIK Treba je tudi spomniti na kontekst, da sta bili leti 2004 in 2005 zelo čudni leti na Filmskem skladu. Imeli smo občutek, da vse skupaj lahko na neki točki implodira, da ni nekega razvoja ...

METOD PEVEC Tudi vsi prej naštetih filmi so nastali bolj ali manj na robu, mimo politike Filmskega sklada. Spomnim se, da mi je zelo ugleden slovenski publicist takrat v obrazložitvi zavrnitve scenarija za film *Pod njenim oknom* očital, da scenarij koketira z občinstvom.



**Jadranje pred ustanovitvijo
DSR-ja pbl. leta 2000;**
na fotografijah Miha Hočevar,
Damjan Kozole, Andrej Košak,
Metod Pevec in Igor Šterk;
foto zasebni arhiv Igorja Šterka

Pa da se ne bomo preveč hvalili s pučističnim obdobjem. Poudariti moramo, da je pri nas ob osamosvojitvi prišlo do preloma, prehoda z državnega producenta na zasebno produkcijo. DSFU je bilo društvo, ustanovljeno v socialističnih časih, in je imelo zato tudi socialno delavsko noto. Ko pa smo dobili zasebne producente, je prosvetljeni Martin Srebotnjak ugotovil, da pravzaprav potrebujemo ceh, interesno združenje. To je bila velika vsebinska sprememba, ki je pri nekaterih seveda sprožila tudi odpor, ki je izhajal iz sindikalno-socialnega razumevanja DSFU-ja.

MIHA HOČEVAR Pa da ne bo zvenelo, kot da je »socialno« slabo, ampak na koncu je bila edina funkcija DSFU-ja ta, da so ljudem pomagali izpolnjevati papirje, ki so bili potrebni za urejanje statusov. Seveda so se ti ljudje počutili ogrožene, a mi smo v resnici želeli, da se naša stroka profesionalizira, da okoli sebe ustvarimo pogoje, v katerih se bo dalo delati. Da bo Filmski sklad in pozneje Filmski center začel funkcionirati, da bomo dobili neke zakone, ki bodo pisani v prid razvoju filma ... Saj se stvari sploh niso vrtele samo okoli režije, temveč okoli stroke kot celote.

METOD PEVEC Če sem ta pogovor napovedal kot *Še pomnite, tovariši*, bi zdaj rad videl, da se spomnimo teh bednih začetkov.

KLEMEN DVORNIK Na začetku smo se dobivali v Čarlju in ta legendarna fotka, na kateri smo ustanovni člani, je bila posneta z olympus μ-2, ki sem ga takrat imel v žepu.

METOD PEVEC Je pa res, da smo se v času DSFU-ja dobivali tudi na Šterkovi jadrnici.

MIHA HOČEVAR Samo šestmetrski sicer.

KLEMEN DVORNIK Skratka povsod, razen v uradnih prostorih DSFU-ja, ki so bili takrat v kleti na Miklošičevi pri Kinoteki.

MIHA HOČEVAR Pa v Kinodvoru, Kinoteki ...

KLEMEN DVORNIK Na Akademiji. **METOD PEVEC** Nekaj časa je bila pisarna tudi pri tebi »doma«, Miha?

MIHA HOČEVAR Ja, preveč očitni smo bili, ko smo se dobivali v Kinodvoru, pa smo se začeli pri meni doma, na sedežu produkcijske skupine Nora ... Kjer ste še vedno vsi dobrodošli, če bo šlo vse v božju mater.

METOD PEVEC Damjan, si ti takrat imel kakšno upanje, da iz tega kdaj kaj bo?

DAMJAN KOZOLE Zdelo se mi je, da je neka dobra energija v zraku med nami. Zelo pomembna je bila ta neka kolegialnost, povezanost, da smo se dobro razumeli. Nenazadnje so se vsi ti sestanki vedno končali v Čarlju, kar govori o tem, da smo se imeli dobro in da je obstajalo neko upanje. Mislim, da nihče od nas ni razmišljal, kaj bo čez dvajset let, da bomo sedeli tukaj za to mizo in da bo društvo postalo neki relevanten faktor. Društvo je danes nekaj, kar je pomembno za našo stroko in za naše delo, za nas vse. Mislim, da je zelo malo kolegov, ki se ne čutijo del tega. Nekaj jih je, seveda, ampak v našem poklicu, ki je povezan z individualnostjo, je nekako logično, da nam niso čisto vsi naklonjeni. Velika večina pa gravitira k društvu.

MIHA HOČEVAR Jaz sem prav tako takrat prvič v življenju začutil, da sem na nek način del ekipe, del filmske ekipe. Bodisi kot ustvarjalec ali pa asistent, igralec, statist ... Nekaj časa pomagaš, potem pa greš naprej in narediš svoj film. Jaz sem itak najboljši, ha, ampak mislim, da ste tudi vi ostali dobri. Super mi je bilo soustvarjati stvari, ki so zunaj določenega filmskega projekta, za neko malo širšo skupnost. Držati skupaj in iti naprej. In ta občutek še vedno traja in mislim, da bo še trajal.

Obenem pa je zame najbolj pomembno, in zato tudi tako dolgo vztrajam,

da uspešno razbijamo mit o slovenskem filmu in filmski sceni, kjer smo vsi med seboj skregani, filmi pa so negledljivi. Mit o tem, da nimamo pojma, da nimamo humorja, da so med nami nepremostljive generacijske razlike. Ni res, mi starejši, na primer jaz, Metod in Damjan, se mirno lahko pogovarjamo z mladim Šterkom.

METOD PEVEC S tem se globoko strinjam. Tukaj sem najstarejši in zelo se spomnim tudi starejših generacij, zato si upam trditi, kljub določenim posameznikom, ki so vedno izstopali ali odstopali, da takšne kohezivnosti, kot je zdaj, takrat ni bilo, daleč od tega. Tu je po mojem mnenju največji dosežek tega društva.

IGOR ŠTERK Jaz sem takrat pogosto slišal s strani kolegov iz gledališča, da bi bilo zanje nepojmljivo, da bi se zbralo 20, 30 gledaliških režiserjev in sodelovalo, delalo za isto stvar. Seveda lahko cinično pripomnim, da oni tega ne potrebujejo, ker jih ščitijo institucije, v katerih lahko delajo dve, tri predstave na leto. Mi pa vsi nekako životarimo, ampak prav zato smo imeli tako ekstremen interes, da se neke stvari uredijo, ki jih v gledališču morda ni treba urejati.

MIHA HOČEVAR Zadnjič sem govoril s kolegom igralcem Blažem Šefom, ki mi je govoril, kako filmarji vedno gledališnike premagajo v košarki. Pa so se spraševali, zakaj, pa jim je Blaž rekel: Filmarji si podajajo!

DAMJAN KOZOLE Takrat smo bili res nekakšni outcasti in mislim, da je kulturna politika obvladovala slovenski film ravno na podlagi te ideje, da so itak vsi skregani med sabo. Ključno je bilo, da imamo to enotnost in da želimo to enotnost pokazati. Začetek je bil entuziastičen in dejansko ni baziral na nekih osebnih koristih znotraj društva. Mislim, da smo vsi skupaj s tem društvom zelo veliko dobili.

MAJA WEISS Tako kot pri filmu je tudi pri društvu bistveno timsko delo.

Vsi smo podprli društvo in veljal je neki tihi dogovor, da se ne pljuvamo v javnosti, tudi če imamo drugačno mnenje od kolega in kolegice, da tega ne govorimo. Zdi se mi, da je zaradi teh diplomatskih dogovorov slovenski film postal tako močan, kot je.

METOD PEVEC Prav tako veličasten dosežek pa se mi zdi, da smo postali neki »faktor«. Spomnim se, ko so nam starejši govorili, kako je bilo včasih. Ko se je France Štiglic najavil na ministrstvu, naj bi čakali na oknu, gledali dol na ulico, kdaj bo prišel, da ga bo pričakala že skuhana kava. In mislim, da smo po tistem vmesnem obdobju, ko smo bili »niko i ništa«, ko nam nihče ni dvigoval telefona, odgovarjal na pisma ali nas sprejel v pisarni, zdaj spet upoštevanja vreden sogovornik. Seveda živimo v drugačnih razmerah, ampak zdi se mi, da je strokovno mnenje, ki ga lahko ponudi Društvo, relevantno, upoštevano, slišano in da so tukaj tudi konkretni dosežki, ki pričajo o dolgoletnem trudu. To pa seveda ni minilo brez obdobj, ko se nam je zdelo, da tečemo v prazno, da so brezupna. Se kdo spomni kakšnega?

IGOR ŠTERK Jaz se spomnim obdobja, ko je nam šestim mladim režiserjem uspelo prebiti to letargično vzdušje na DSFU-ju. Takrat ko smo dobili svojega predsednika v DSFU-ju, je nastopila res nekakšna evforija. Spomnim se, da smo šli takrat za tri dni na mojo jadrnico in naredili milijon načrtov. Pa še nekaj je bilo, takrat je bil v *Sobotni prilogi* objavljen portret Metoda Pevca, nekaj, kar je bilo prej rezervirano za, ne vem, ameriške predsednike.

METOD PEVEC Takrat si je Miha Hočevar tudi izmislil slogan, ki veliko pove o stanju slovenskega filma: *Trga se nam film*. Imeli smo ga na majicah, bedžih, in tako smo začeli širši javnosti sporočati, da se nam ... trga. Jaz se spomnim, da smo bili takrat prisiljeni v neko politično delovanje, lobiranje, govorjenje, česar takrat nismo

znali. Spomnim se, da me je bilo kar malo sram, kako smo se zaletavali in verjeli, da če greš v parlament z argumenti, boš navzoče odločevalce prepričal.

KLEMEN DVORNIK Se spomniš, Metod, ko sva šla na sejo odbora za kulturo, ko smo se prvič zaletavali, da bi nekaj spremenili tudi zakonsko.

METOD PEVEC Šlo je za filmski zakon, ki ga je napisal minister, ki je bil član sedanje stranke SDS, Rudi Šeligo. Napisal je enega boljših zakonov in naslednja vlada, ki pa ni bila več desna, ampak leva, je ta zakon ustavila. Mi smo šli takrat tja, da rečemo: ne tega ustaviti, to je dobro. In midva sva bila takrat dobro razpoložena, češ, z argumenti lahko nekaj dosežeš. Pa prideva tja in tam zunaj Branimir Štrukelj iz SVIZ-a čaka na naslednjo sejo. On je bil moj soigralec v dramskem krožku, pa me tam vidi in reče: Ja, kaj pa vi tukaj delate. Sem rekel: Prepričujemo. In je rekel: Tukaj ne prepričuješ. Sem prideš, ko si že vse zmenjen. In tako smo se postopoma učili. Društvo je bilo tudi okolje, v katerem smo se »politično« usposabljali.

Če primerjam to našo izkušnjo z izkušnjami svojih kolegov, ki so nas nasledili v naslednjih mandatih, vidim, da smo se tudi iz napak veliko naučili in razvili ta »know-how« politične komunikacije, in zdaj je res bistveno drugače.

Kako pa ste dojemali – to je bil meni osebno tudi malo problem –, kako loviti ravnovesje med osebnimi in skupnimi interesi? Veliko energije, časa in še česa je bilo treba vlagati v skupne interese, včasih sem imel občutek, kot da plačujem neke

vrste davek, ker moram hoditi na ministrstvo, v parlament, pisati kulturnopolitične tekste, voditi društvo ...

MARTIN SREBOTNJAK Zame to ni bil nikoli problem. No, moj problem je kvečjemu to, da sem preveč delal za skupno dobro. Jaz sem mogoče napačen za to vprašanje. Vsa ta leta smo bili v bistvu kar zoprni, ker smo na vsak zakon in na vsako javno razpravo dajali mnenja. In taka, argumentirana mnenja. Seveda jih niso upoštevali, ampak so jih pa prebrali. Ponavadi je sprejemanje teh aktov že načrtano in politika zelo težko kaj spreminja, sploh če je v predlogih kaj logičnega ali smiselnega. So se pa ti dopisi nalagali na ministrstvu, v parlamentu, povsod. Začeli smo spraševati, zakaj nismo dobili povratnega mnenja. Šeligov zakon je šel nekako mimo nas, in je tudi padel, ampak takrat nismo imeli praktično nobenega vpliva. Ko pa se je začel oblikovati naslednji zakon o Slovenskem filmskem centru v času ministrice Majde Širca in državnega sekretarja Stojana Pelka, pa je že bilo nekaj posvetov. Ves čas smo bili jasni, da vidimo to krajino skupaj z ostalimi društvi in sektorji, tudi zaradi očitkov DSFU-ja, da smo z ločitvijo razbili filmsko srenjo. In smo, jaz, Zupanič, Ljubić, Koršič, Buh in Maja Weiss napisali večstranski koncept, kako preoblikovati DSFU v zvezo društev in kako naj pod tem dežnikom delujejo posamezna stanovska društva, ki so se pozneje tudi formirala. Se pravi, to, kar je danes v bistvu že implementirano. In potem so na osnovi tega nastajala nova društva, eni prvih so bili snemalci.

➔ **Zadnji občni zbor DSFU-ja v Eksperimentu;**
glasovanje članstva o prestrukturiranju DSFU-ja v ZDSFU;
december 2017; foto Špela Grčar



DSR na

barikadah

Ni naključje, da smo na začetek uvrstili poglavja, ki govorijo predvsem o naši politični samoobrambi. Veliko je bilo nasilnih posegov v naš filmski prostor, veliko je bilo kadrovskega vsiljevanja in finančnih rezov. To so bila obdobja, ko se je DSR pridružil širši in močnejši platformi upora, ki je zagotavljala večji konsenz in večjo moč. Tako je februarja 2013 spontano nastala prva Filmska iniciativa.

Prva Filmska iniciativa



✈ **»Nevidni« minister za znanost, izobraževanje, kulturo in šport dr. Žiga Turk in državni sekretar Aleksander Zorn v kotu;**
protest slovenskih filmskih delavcev, februar 2013 v prostorih Viba filma; foto Jože Suhadolnik

➤ **Prvi protest slovenskih filmskih delavcev;**
februar 2013 v prostorih Viba filma; foto BoBo



MIRAN ZUPANIČ Začel bi s kontekstom. Leta 2012 je druga Janševa vlada ukinila ministrstvo za kulturo in ga priključila Žigi Turku v tako imenovano superministrstvo. Vse leto 2012 so potekali protesti, ljudske vstaje, proti vladi Janeza Janše. Vse to se je stopnjevalo zlasti novembra 2012, vse do 27. februarja naslednje leto, ko je vlada dobila konstruktivno nezaupnico in je bila februarja 2013 dejansko že v odhajanju. Tik pred tem je pa na to vsesplošno zelo razgreto družbeno klimo minister Turk za direktorja Studia Viba film imenoval Igorja Prodnika. Prodnik je imel znotraj filmske scene izredno dolgo in nikakor ne preveč dobro sprejeto sled – v osamosvojitveni vladi ga je minister za kulturo Andrej Capuder imenoval za svojega svetovalca za film. Od sodelovanja v kabinetu ministra Capudra, ki je ukinil Vibo, se je za Prodnikom vlekla dolga sled, ki smo jo mi, filmarji, dojemali kot zelo rušilno, Prodnika pa smo dojemali kot instrument brutalnega vdora političnih interesov v polje filmske kulture. Naš upor proti takratni filmski politiki se je tako zjedril okoli nasprotovanja imenovanju Igorja Prodnika za direktorja Vibe, potem se je pa okoli tega odprla še problematika neurejanja razmerij med kinematografijo, njenimi posameznimi segmenti in kulturno politiko. Nekaj časa smo se dobivali v kleti na Vibi, ko pa je Igor Prodnik zares prevzel svojo funkcijo, tam nismo bili več zaželeni.

BORIS PETKOVIČ Spomnim se, da me je (februarja 2013) nekdo poklical, ne spomnim se točno, kdo, da je v nedeljo zvečer krizni sestanek v Kinodvoru. Mislim, da nas je bilo osem, in spomnim se, da je bilo tako, kot da smo tik pred vojno. V bistvu smo se takrat v Kinodvoru zbrali zato, ker je bilo treba aktivirati celotno filmsko sceno, in je vsak od nas takrat dobil zadolžitev, naj pokliče čim več svojih sodelavcev, ljudi, s katerimi je delal. Skratka, naloga sestanka je bila, da vsak angažira svojo bazo.

DARKO SINKO Nekako z danes na jutri je bilo vse skupaj. Spomnim se, da smo takrat pač vsi na svetu prišli na Vibo. To je bil zame prvi tak sestanek v profesionalnem življenju, pa sem bil že gotovo pet let po faksu. In tam so bile vse te generacije filmarjev različnih sektorjev, vsi, vsi, vsi.

METOD PEVEC Jaz imam seveda slabši spomin kot vidva, ampak takrat v tem času sem bil predsednik sveta Vibe in seveda nas je motiv, zaradi katerega smo se zbrali, zelo neposredno prizadel, ker je bilo povsem ignorirano mnenje sveta za novega direktorja in je bilo imenovanje po volji oblasti. Urša, kako se pa ti spomniš, kako si bila vpoklicana, komaj si šolo končala, pa si že bila vpoklicana na fronto.

URŠA MENART Sploh se ne spomnim, kdo me je poklical, ampak vem, da so bili telefonski klici, nekdo je klical, razložil situacijo in rekel, se dobimo na Vibi, tako, ja, pojutrišnjem.

METOD PEVEC Škoda, da ne vemo, kdo je ta nekdo, ki nas je poklical.

URŠA MENART V resnici smo klicali drug drugega, kogar si poznal, si poklical. Po partizansko. Meni se ta vpoklicni zdel tako nenavaden, saj sem začela študirati leta 2003 in sem bila navajena, da je stalno neko sranje, če se grdo izrazim. Konstantno so se menjali direktorji na Filmskem skladu, stalno so bili neki škandali, vsi so se nekaj kregali, res je bilo neprijetno in totalno turbulentno obdobje. Po koncu študija nikakor nisem imela občutka, da prihajam v neko urejeno okolje, kjer bom zdaj začela delati, ampak so bili ves čas neki problemi, ki niso imeli zveze s tem, kar mi pravzaprav hočemo delati – filme –, ampak nekaj, s čimer se moramo zdaj ukvarjati. Ta »vpoklic« je bil zame logično nadaljevanje vseh teh političnih podajanj filmske oblasti, le da je to zadnje imenovanje res zbilu sodu dno in smo si rekli, da moramo protestirati in da se dobimo na Vibi. Potem pa sem prišla tja in smo bili

vsi tam, Karpo Godina, starejši kolegi, mi, ki smo bili še totalno zeleni, pa tudi tisti mlajši od nas. Kar naenkrat je bil ta občutek, aha, okej, tukaj se pa strinjamo.

METOD PEVEC Se pravi, da je bilo to obdobje, ko nihče ni bil na snemanju?

URŠKA KOS Jaz tudi ne vem, kdo me je klical, ampak mislim, da je šlo v bistvu od ust do ust, tudi na setih se je širilo. Vsi smo bili tam, energija med ljudmi je bila super, tudi zato, ker smo bili po dolgem času vsi za eno stvar.

BORIS PETKOVIČ Mislim, da nas je prva Filmska iniciativa prvič na tak način združila za daljše obdobje, da so se vzpostavile delovne skupine in da smo začeli širše detektirati svoje probleme. Danes mislim, da je bila prva Filmska iniciativa podlaga za zvezo društev, ki je nastala kasneje in postavila temelje za to, da smo se filmski ustvarjalci z različnih področij organizirali znotraj svojih skupnosti in se potem združili v zvezo.

MIRAN ZUPANIČ Na koncu je iz tega nastal tudi dokument, na podlagi katerega smo ustanovili delovne skupine in šli skozi različne segmente, od financiranja, vzgoje, varstva kulturne dediščine in tako naprej, tako da v bistvu smo spet bili na nek način diletantski kulturni politiki.

METOD PEVEC Kar je bilo potem izhodišče, podlaga oziroma nekakšna stara zaveza kasnejšega Nacionalnega programa za film, ki smo ga napisali in natisnili kot zvezek *Filmarije*. Miran, ti si navajen tudi zelo drugačne komunikacije, kot so revolt, barikade, upor, in verjetno daješ prednost komuniciranju na osnovi jasno artikuliranih argumentov, pa si se vendarle pridružil upor, čeprav si bil takrat predsednik nacionalnega sveta za kulturo, pa še kaj. Zdaj me pa zanima, kje je pravzaprav bila ali pa mogoče še tiči ta sistemska napaka, ki je povzročala tovrstne ekscese? Zgodba, kot je ta, je daleč od tega, da bi bila edina ...

MIRAN ZUPANIČ Kar se mene tiče, sem bil vedno zagovornik racionalnega dialoga, dokler to gre, ko pa to ni več mogoče, potem pa sem tudi jaz zelo pripravljen stopiti na barikade. Kaj je bil pravzaprav problem Igorja Prodnika? Ta problem v resnici na nek način še vedno obstaja, in sicer je to vprašanje razmerja med kulturno politiko in določenim kulturnim poljem, v našem primeru filmske kulture, ki ji država še do danes ni priznala avtonomije. Mi smo nenehno v rokah takih ali drugačnih, bolj direktnih ali manj direktnih vzvodov moči. Igor Prodnik je bil zaradi svojih funkcij v različnih vladah dejansko tako rekoč komisar za slovensko kinematografijo v stilu boljševiške partijske metodologije. Prodnik je tukaj v bistvu simbol nekega načina vladanja in to je tisto, kar je bilo iritantno. Filmarji smo vseeno ljudje, ki po eni strani dejansko brez participacije države zelo, zelo težko gojimo kakršnokoli filmsko kulturo, po drugi strani pa vendarle želimo delovati v nekem, recimo temu avtonomnem polju. Tega nam želijo v ciklikih ukiniti, nazadnje s tretjo Janševno vlado.

Jaz sem sicer zelo antidruštven človek, še iz študentskih časov, ko sem si rekel, da jaz ne bom nikoli v filmskem društvu, ampak glede na to, kako je potem minister Simoniti spet mesaril, se mi je zdelo absolutno nujno, da v društvo stopim, da se angažiram, ker je bilo to enostavno zavržno, na kakšen način so se projekti ustavljali, na kakšen način se je filmsko dejavnost dušilo. Če zdaj govorimo o SDS-u in o desnem političnem prostoru, pa tako imenovani levosredinski politični prostor v bistvu deluje na enak način, samo malo bolj, bi rekel, prikrito, z malo več navidezne avtonomije, ampak dejansko se substanca ni spremenila. Mislim, da se moramo zavedati, da še nismo dosegli stopnje, ko bi bilo filmsko polje zares avtonomno.

DARKO SINKO Mi smo že na Akademiji živeli v nekem popolnoma razsutem sistemu, jaz imam v spominu, kot da je vsa moja študentska leta bilo v Sloveniji 5 filmskih produkcij, pa 5 režiserjev, če malo pretiravam, in zelo zaprt, nedelujoč sistem s stalnimi škandali. Še danes se mi zdi, da z menjavo vsake vlade društva v bistvu izobražujemo zaposlene na ministrstvu, ki naj bi upravljali to področje, pišemo zakone, pišemo programe, iniciative in tako naprej. To se pravi, ta sistem v bistvu nima neke vizije s stališča politike, ne glede na to, da se mogoče to malenkost spremenja, ampak tudi to po mojem predvsem po zaslugi naše pobude.

Čas Filmske iniciative je bil čas, ko je ves kulturni sektor, ne samo mi, dobil po glavi. Z desne strani pod Janševo vlado smo pokasirali direktno sovražnost najbolj primitivne vrste – sadistične, celo popolnoma iracionalne. Dobili smo ideološko vojno na že prej razsutem področju. Zdi se mi, da je bilo vzdušje tako, da je potrebovalo samo eno vžgalico in ta vžgalica je bil za nas Prodnik.

MIRAN ZUPANIČ Darko je dal dobro iztočnico glede iracionalnosti. Jaz nasprotno mislim, da je politika globoko racionalna. Prvič, vsa politika, ne oziraje se na pol, ideološko pripadnost, od skrajno leve do skrajno desne, želi imeti oblast nad celotnim družbenim prostorom, karkoli že deklarira, želi imeti oblast, zato se nobena politika, poudarjam, nobena, tej oblasti ni pripravljena odpovedati. Druga stvar pa je, da vendarle ta tako imenovani desni politični tabor izkazuje večjo stopnjo nestrpnosti do kulturnega prostora. Prvi razlog je ta, da ga še vedno dojema kot prostor nekega postkomunističnega, levičarskega mišljenjskega kulturnega horizonta, čemur oni rečejo kulturni marksizem, drugi razlog je pa ta, da sta umetnost in kultura prostor, ki se ju ne da popolnoma podrediti, tukaj ni podložniške mentalitete

do konca izražene. V tretji Janševi vladi smo imeli precej zelo konkretnih primerov, ko so se posamezniki, pa so to bili producenti, režiserji, mogoče še kdo, dobesedno udinjali tej novi oblasti in dobivali so se neki projekti, kar je žal do določene mere razklalo filmsko sceno, po drugi strani pa tudi pokazalo pravo stanje. Ampak kaj hočem reči? Cilj ideologije je brisati prostore svobode. In to je ta globoko racionalni cilj, ki pa je seveda skregan z deklariranjem upravljanja v duhu demokratične družbe.

METOD PEVEC Povedali smo, kako se je vzpostavila Filmska iniciativa, ampak potem smo mi naredili nekakšno zasedbo Vibe in to je bilo treba na nek način vzdrževati, legitimno, spodobno. Vabili smo medije, ki so takrat zelo radi prišli, ker je šlo za atraktiven zbor in upor. Imeli smo medijsko podporo, ali se spomnite, kako smo se organizirali, da smo ohranili seveda neko dostojno formo?

DARKO SINKO Jaz se spomnim, da je bil na tem prvem sestanku Oli (Boris Petkovič) šef, on se je javil, da bo prevzel komunikacijo, ne vem pa, zakaj sva midva z Uršo bila določena, da bova administratorja tega mejla.

URŠA MENART Določena sva bila za prostovoljca.

DARKO SINKO Midva sva se potem menjavala in poskušala po lastni pameti upravljati z vsem, kar je prišlo na mejl, obveščati ljudi, jih vključevati v mejling liste. Dogajalo pa se je vse sorte, od organizacijskih, komunikacijskih stvari, do bizarnih klicev. Spomnim se, da me je enkrat Prodnik klical, če bi jaz prišel k njemu v pisarno, da bi se midva sama nekaj zmenila.

BORIS PETKOVIČ Več nas je dobilo pismo od Prodnika, če bi mi ena na ena prihajali k njemu na pogovore.

DARKO SINKO Na mejling listi je bilo več kot 100 ljudi in ves čas smo imeli občutek, da moramo biti previdni tudi

zaradi morebitnih vsiljivcev. Glede na to, da je ustvarjanje filmov kolektivno delo, je moja izkušnja, da je v nekem nedelujočem sistemu lahko to zelo osamljen poklic. Če nimaš nič za delat in nisi v nobenem projektu, z nikomer povezan, si lahko zelo izoliran. Tukaj pa se je duh kolektivnega, ki je organski v filmskem poklicu, udejanjil na drugem področju. Ne glede na to, da imamo različna mnenja, stališča, ideje, se lahko tudi kregamo, ampak smo na skupni ladji. Znotraj tega je ta duh tudi preveval to upravljanje, se pravi, moramo paziti, ker to lahko berejo vsi. Hkrati je pa teh mejlov bila milijarda, zasmetili smo mejle vsem, ker ta mejling lista je delovala zelo dolgo. Od barikadne faze do komunikacije med filmskimi sektorji, vabil na festivale, štipendije. Kmalu ni šlo več samo za politično stvar, mislim, da se je končalo s tem dokumentom, ki smo ga naredili.

BORIS PETKOVIČ Poleg mejla zaslofilm@gmail.com, ki sem ga takrat odprl, smo imeli tudi blogspot, kjer smo objavljali vse dokumente. Tudi novinarji so bili zelo zadovoljni, da so vse informacije lahko našli tam. Jaz sem mislil, da bo to trajalo en teden, da bom tu malo administrator, vse okej, to lahko delam. Ampak se je potem izkazalo, da bodo te naše barikade in to naše delovanje trajali kar dolgo, zato smo morali biti trije administratorji.

URŠA MENART Več kot eno leto, leto in pol je to trajalo, ker na začetku so bile barikade, potem pa se je to spremenilo v neko bolj vsebinsko platformo, kjer smo tudi izdelali program oziroma malo daljši dokument, v katerem smo poskušali vsa ta področja obdelati. Cilj je bil, da ima vsaj stroka končno eno mnenje, ki je jasno napisano, enotno, da ni več izgovorov, da se mi ne moremo zmeniti med sabo, kaj bi radi. Ko sem šla gledat, do kdaj je trajala ta mejling lista, sem ugotovila, da so se razhajanja začela s predlogom zakona v času ministra Uroša Grilca. Takrat smo

ugotovili, da je Filmska iniciativa tako ogromna, da znotraj nje nimamo več vsi enakih interesov, da masovni moment ne funkcionira več. Kinoteka je imela malo drugačen interes, kakor ga je imel Filmski arhiv, kakor ga je imela Art kino mreža, kakor smo ga nazadnje imeli mi v Društvu, kar je normalno. Tudi med nami in oblastjo je zavladalo nekakšno premirje, v smislu, da ni šlo več tako na nož, še vedno pa so bile vsebinske debate zelo vroče, le da smo se zdaj lahko usedli za mizo in se pogovarjali malo drugače, brez nekih udbovskih prijemov s strani oblasti. Ugotovili smo, da se je masovna energija za neke nove barikade malo izpela in da moramo zdaj delovati kot društvo.

METOD PEVEC Zdi se mi, da smo se takrat naučili razpravljati, artikulirati, zagovarjati svoja stališča na način, ki nam je vsem, ki smo bili tam, kasneje pomagal, ko smo se končno lahko usedli za mizo z oblastjo, ko smo pisali kakšne predloge za zakone ali pa ko smo pisali svoj nacionalni program za film. S tega stališča se mi to zdi pomembna učna ura.

BORIS PETKOVIČ Meni je najbolj v spominu ostala naša prva tiskovna konferenca Filmske iniciative, na katero sta bila povabljeni tudi minister Žiga Turk in državni sekretar Aleksander Zorn. In smo, se spomnim, takrat postavili mizo, Miran, verjetno si ti sedel, pa mislim, da še nekdo, zraven sta bila pa dva listka, »Dr. Žiga Turk« in »Aleksander Zorn«, ki sta bila predvidena za njiju. Seveda se onadva te okrogle mize nista udeležila, zato je takrat Miran ta dva listka vzel in ju postavil v kot. Glavna fotografija Filmske iniciative tako ni bil več Miran oziroma mi, temveč Žiga Turk in Aleksander Zorn v kotu. Všeč mi je bila moč humornega, ki potem lahko dobi tudi medijski odmev.

MIRAN ZUPANIČ Če je bil simbolno-fizični povod za našo iniciativo Igor Prodnik in njegovo imenovanje za direktorja

Vibe, potem moram reči, da Filmska iniciativa v tem smislu ni uspela, to je treba zelo poudariti, ker je celo nova vlada pod ministrom Urošem Grilcem Prodnika kar lepo pustila na tej funkciji, seveda z argumentom, da bi to bilo pravno oporečno. Če bi gledali po letnicah, je bil Prodnikov mandat daljši od Grilčevega. Kar pa je po mojem mnenju zelo pomembno, je, da je ta iniciativa povezala filmsko skupnost vsaj za nekaj časa, da smo mi ravnali kot aktivni državljani družbe, ki hoče biti demokratična, čeprav v resnici ni demokratična. Izkazali smo voljo po strokovnosti, povezanosti, pluralnosti in po tem, da hočemo biti aktivni del demokratične družbe. Žal na drugi strani vedno znova naletimo na težnjo po hegemoniji.

METOD PEVEC Se strinjam, dobili smo novega ministra, od katerega smo pričakovali bistveno več ukrepanja, zgodilo

pa se je, da je Igor Prodnik ostal kot simbol nenehnega strahu, da se ta fenomen lahko ponavlja. Svoj spomin na prvo Filmsko iniciativo bom končal z enim bizarnim spominom. Ne spomnim se, kdo je bil še poleg mene član delegacije Filmske iniciative na obisku pri takratnem državnemu sekretarju za kulturo, ker pač ministra ni bilo. To je bil Aleksander Zorn, ki sem ga spoznal še kot urednika na Mladinski knjigi. Vedno eleganten gospod, pogovor pa je bil, kako bi rekel, popolnoma brezpredmeten oziroma v leporečje zapakiran nič, ki pa se je končal z resnim opozorilom. Državni sekretar me je opozoril približno takole: Saj veš, kdo je Igor Prodnik, saj veš, kako je, če imaš karkoli kjerkoli na vesti, bo on to izbrskal. V bistvu je bila izrečena neke vrste grožnja, ki je seveda govorila o nekem modusu operandi, ki je tudi državnemu sekretarju očitno zvezal roke in usta.

DODATEK 1:

Pismo ministru ob imenovanju Igorja Prodnika

**MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,
ZNANOST, KULTURO IN ŠPORT
dr. ŽIGA TURK, minister
Masarykova 16, 1000 Ljubljana**

18. 02. 2013

**ZADEVA: ODLOČBA O IMENOVANJU IGORJA PRODNIKA ZA
DIREKTORJA FS VIBA FILM LJUBLJANA**

Spoštovani gospod minister!

Slovenski filmski ustvarjalci smo z veliko osuplostjo in nejevero sprejeli novico, da ste 13. 2. 2013 z odločbo številka 0141-173/2012/35 za direktorja javnega zavoda Filmski studio Viba film Ljubljana imenovali gospoda Igorja Prodnika, ki je v strokovni javnosti znan po svojem razdiralnem upravljanju filmskih zadev, ko je med leti 2005 – 2009 opravljal funkcije generalnega direktorja direktorata za medije na Ministrstvu za kulturo, predsednika nadzornega sveta in vršilca dolžnosti direktorja Filmskega sklada Republike Slovenije ter predsednika sveta javnega zavoda FS Viba film Ljubljana. V tem času je bila slovenska kinematografija deležna hudega razvojnega zastoja, k čemur je s svojimi odločitvami v veliki meri prispeval prav Igor Prodnik. Najbolj objektivno in verodostojno povzema dogajanje iz tega časa poročilo o poslovanju Filmskega sklada in Ministrstva za kulturo, ki ga je Računsko sodišče Republike Slovenije objavilo leta 2009 in vam ga v prilogi posredujemo.

Stališče filmske stroke, ki ga potrjuje tudi poročilo Računskega sodišča je, da gospod Igor Prodnik ne izpolnjuje pogoja »organizacijske in vodstvene sposobnosti«, sporno pa je tudi, ali ima »5 let delovnih izkušenj na vodilnem delovnem mestu«.

Ker je razpisna komisija, ki ste jo imenovali, kandidata Igorja Prodnika ocenila s kar 46 od 50 možnih točk, je očitno, da dela ni opravila strokovno in nepristransko.

Zato od vas, spoštovani gospod minister, pričakujemo in zahtevamo, da zaradi zaščite javnega interesa navedeno razpisno komisijo zaradi njene nestrokovnosti in očitne pristranskosti nemudoma razrešite ter zaradi nepopolne ugotovitve dejanskega stanja prekličete odločbo o imenovanju Igorja Prodnika za direktorja FS Viba film Ljubljana.

Če menite, da je bilo delo razpisne komisije strokovno in etično neoporečno ter da je imenovanje Igorja Prodnika za direktorja FS Viba film Ljubljana utemeljeno, vas pozivamo, da svoje argumente javno predstavite filmskim ustvarjalcem jutri 19. 2. 2013 ob 16.00 v prostorih FS Viba film Ljubljana, Stegne 5. Če vam termin ne ustreza, nam ta elektronski naslov zaslofilm@gmail.com sporočite nadomestni termin za jutri med 16.00 in 20.00 uro, ko se boste našemu vabilu lahko odzvali.

Filmski pozdrav!

DODATEK 2:

Urgentne zahteve Filmske iniciative

URGENTNE ZAHTEVE FILMSKE INICIATIVE

1. Financiranje SFC in sprememba ZUJF-a

S skrajšanjem programskih sredstev v proračunu (povsem nesorazmerno z drugimi področji umetnosti) in z ZUJF-om so bila Slovenskemu filmskemu centru, osrednjemu subjektu filmske kulturne politike, spodrezana krila do te mere, da ne more izvajati vseh zakonsko določenih nalog ali jih lahko izvaja le v okrnjeni meri, poleg tega pa je bil za svoje preživetje prisiljen uvesti tarife.

Apeliramo, da čim prej s takojšnjimi spremembami ZUJF-a, popravki proračunskih postavk za leto 2013 ali vsaj leto 2014 ter takojšnjo uvedbo zunaj-proračunskih virov kot tudi davčnih vzpodbud, ki jih predlaga SFC in kar je praksa v večini članic Evropske unije, sklenete krog financiranja domače kinematografije v vseh njenih oblikah.

2. Digitalizacija in digitizacija

Slovenija je ena izmed zadnjih držav v Evropi brez digitizirane art kino mreže. Z julijem, ko distribuirani filmi tujih produkcij ne bodo več dostopni na 35-mm kopijah, bomo imeli vsega skupaj samo 7 dvoran v kino art mreži, opremljenih z ustreznimi digitalnimi projektorji. S tem bo v večjem delu teritorija R Slovenije onemogočen stik z umetniškim, kakovostnim, večinoma evropskim filmom; s tem je posledično ogrožen obstoj kinematografov iz art kino mreže, svoj prostor kinematografske predstavitve pa bo izgubil tudi opazen del slovenske filmske produkcije.

V Art kino mreži na možnost digitizacije po vsej Sloveniji čaka 16 dvoran, ki so polovico stroškov zmožne kriti iz lastnih ali drugih virov (občine oz. lokalne skupnosti ali lastniki). Za ohranitev njihovega poslanstva bi morali še letos opremiti vsaj polovico dvoran in naslednje leto preostale, zato apeliramo za izredna namenska sredstva, saj z letošnjim proračunom namenjena sredstva takšnega števila investicij ne omogočajo.

Obenem opozarjamo, da večina slovenske filmske dediščine na današnji dan še vedno čaka na ustrezne pogoje za hrambo in digitalizacijo, ki jo bo naredilo dostopno tudi prihodnjim rodovom.

3. Oživitev Vibe s statusnimi spremembami

Nahajamo se v osrednjem slovenskem filmskem studiu, za katerega želimo, da postane dejansko središče, vrvišče slovenske filmske, avdiovizualne produkcije, sofinancirane iz javnih sredstev, in preneha odmirati na obroke, čemur prispeva tudi umanjkanje investicij v opremo že tretje leto zapored, kot tudi nezasedenost njegovih kapacitet.

Slednje zadostujejo za gostoljubje večini projektov iz razpisov SFC, zakonsko predvidenih razpisov izdajateljev TV programov ter programov RTV Slovenija, ki so nacionalnega pomena. Temu primerno pozivamo k spremembam ustanovnega akta te institucije in podpori pri povezovanju ključnih akterjev, ki lahko v javno-javnem interesu ter z dopolnitvami v obliki javno-zasebnega sodelovanja slovenski AV ustvarjalnosti ponudijo vse na enem mestu (ang. *one stop shop*), Viba pa bo s tem prenehala sprožati očitke o nelojalni konkurenci na trgu komercialnih storitev.

V ta sklop sodijo tudi nujno potrebne investicije v digitalno snemalno opremo – filmsko kamero, ter ponoven premislek o usodi piranskega studia na Fornačah.

4. Izvajanje Zakona o SFC, ki se nanaša na izdajatelje TV programov

Zakon o SFC je v svojih določilih zagotovil posebna razpisna sredstva za izdajatelje TV programov. Določila so zapisana na tak način, da so po eni strani pri izdajateljih komercialnih programov omogočila izničenje namena teh določil, na drugi strani pa RTV Slovenija v upanju na drugačno razsodbo ustavnega sodišča ob svojem izpodbijanju teh določil po naši podatkih še danes, 28. marca 2013, ni podpisala niti ene pogodbe na osnovi razpisa za leto 2011, da o razpisu za leto 2012 ne govorimo.

Pri tem moramo opozoriti še na problem spoštovanja v Zakonu o medijih določenih kvot avdiovizualnih del domače neodvisne produkcije v programih nacionalne televizije, ter skrb, da bi ob polnem izpolnjevanju obeh zakonskih nalog RTV Slovenija posledično zmanjšala lastno produkcijo umetniških TV programov. Zato od ustanovitelja RTV Slovenija pričakujemo aktivno vlogo pri razreševanju tega stanja.

5. Status samozaposlenih v kulturi

Filmsko oz. avdiovizualno področje je s stališča javnega sofinanciranja eno najbolj nestabilnih umetniških področij, zaradi večinske samozaposlenosti ustvarjalcev in

delavcev v njem pa tudi eno najbolj socialno ranljivih umetniških področij.

Pozivamo vas, da s smiselno ureditvijo tega področja, ki ste ga že napovedali, upoštevate specifično avdiovizualnega področja, številnih doslej neevidentiranih poklicev ter smiselnosti kriterijev vrhunskosti in prejemanja nagrad za poklice, ki nimajo možnosti za tovrstno potrditev, brez katerih pa produkcija avdiovizualnih vsebin ni možna.

Ljubljana, 28. marec 2013

Druga Filmska inicijativa



↗↖ **Protest filmskih ustvarjalcev; 7. 10. 2020,**
Kino Komuna; foto Željko Stevanić

Do druge Filmske iniciative je prišlo v času tretje Janševe vlade in sredi pandemije covid-19. Filmski projekti iz programa SFC-ja so imeli vse, kar je bilo potrebno za izplačilo subvencij: pogodbe s SFC-jem, soglasje kulturnega in finančnega ministrstva. Zataknilo se je na vladi, po vsej verjetnosti pri njenem predsedniku.

METOD PEVEC Tudi za drugo Filmsko iniciativo bi lahko rekli, da je bilo v razlogu zanjo nekaj iracionalnega. Nastala je kot upor proti temu, da je vlada ustavila financiranje celotne filmske industrije. Kljub predhodnim blagoslovom za vse projekte ministrstva za kulturo in ministrstva za finance je vlada, ki bi morala to samo potrditi, zadevo dala v predal. Menda naj bi šlo za osebno zamero premierja, ker so nekateri naši kolegi pred tem posneli film z naslovom *Jaz sem Janez Janša*. To, Miran, pa je malo iracionalno, kajne?

MIRAN ZUPANIČ Če zdaj pogledamo prvo Inicijativo pa drugo Inicijativo, vidimo, da je bil vendarle v prvi pritisk oblasti – če izvzamemo Prodnika – manjši kot v drugi, kajti pri drugi se je dejansko celotna produkcija ustavila, pri prvi pa se ni, kolikor je je pač bilo. Zakaj to govorim? Če se bo stvar ponovila, se bo verjetno stopnjevala.

METOD PEVEC Druga Filmska iniciativa je bolj izhajala iz Društva kot prva.

MATEVŽ LUZAR Sama debata se je začela znotraj upravnega odbora Društva, ko se je v takratnem mandatu Urše Menart izkazalo, da nas čaka drugačne vrste problem oziroma ogrožanje našega dela. Bil je čas epidemije, marca 2020, država se je zaprla in v tem času je nastopila nova vlada, ki se je spopadla s koronakrizo. Po nekaj mesecih popolnega lockdowna se je izkazalo, da je vlada ustavila izplačevanje filmom, ki so bili že posneti ali pa so bili tik pred produkcijo.

METOD PEVEC Filmi, ki so imeli že vsa soglasja in pogodbe podpisane.

MATEVŽ LUZAR Eden od teh filmov je bil moj *Orkester*, ki smo ga posneli tik pred korono. Mi v tem obdobju nismo vedeli, kaj se bo zgodilo naslednji dan, saj so se iz meseca v mesec prelagale te zakonske obveznosti države. Meseci so minevali in nekje junija oziroma julija je postalo jasno, da se bo kriza še nekaj časa vlekla. Ni šlo samo za moj film, ampak se je izkazalo, da tudi koprodukcijski filmi niso bili poplačani. Bilo je jasno, da se moramo aktivirati ter te informacije razširiti in ukrepati. To je bil povod, da se je ponovno aktivirala Filmska iniciativa, tokrat ne na Vibi, temveč na zoomu, ker smo se v času lockdowna filmarji iz vseh stanovskih društev začeli redno dobivati na zoomu. Tam smo delili vse, kar vemo, in izkazalo se je, da ustavitev sredstev ni posledica koronakrize, temveč da gre za politično blokado.

METOD PEVEC Vsakič ko so kakšne krizne razmere, se izkaže, da je v ozadju sistemska napaka. V tem primeru je bila v tem, da so začeli filme obravnavati kot investicije in ne več kot subvencije. S tem država pridobi popolnoma drugačen postopek potrjevanja in hkrati več možnosti za zavrnitve. Do tega je prišlo v našem primeru, ko smo imeli soglasji ministrstva za kulturo in ministrstva za finance, vlada pa potem teh »investicij« ni uvrstila na svojo sejo.

MATEVŽ LUZAR Iz tedna v teden je postajalo bolj jasno, da gre za resno stvar, nikoli ne bom pozabil, ko je Miran Zupanič rekel, da smo očitno vstopili v polje kulturnega boja in da to ni tako nedolžna stvar, kar je nekaj mesecev pozneje elaboriral tudi v oddaji *Intervju*. Nastala je bizarna situacija, v kateri naša država ni spoštovala pogodbenih obveznosti, ne pa na primer naši ali tuji producenti ali kak drugi zunanji subjekt. Zastavilo se je vprašanje,

ali še živimo v pravni državi, ki spoštuje svoje zakone. Zato smo se morali organizirati, še vedno je bila živa ideja Filmske iniciative na Vibi in postalo je jasno, da moramo stopiti v medijski prostor kot kolektiv in jasno povedati, kaj se dogaja.

METOD PEVEC Prvi protest je bil v Kinu Komuna, tokrat v filmskem jeziku.

BORIS PETKOVIČ V duhu druge Filmske iniciative smo že razvijali tudi idejo, da se je treba na pritiske odzvati s kratkim filmom, ki smo ga potem tudi naredili, in sicer z naslovom *Kdo je ustavil slovenski film?* Tudi tukaj se je spet odzval en zelo širok spekter filmskih ustvarjalcev, igralcev in igralk, in naj kot zanimivost omenim, da je to verjetno edini slovenski film, ki je bil kadarkoli prikazan v državnem zboru, in sicer na seji odbora za kulturo na sedmih LCD-displejih.

METOD PEVEC Res je. Druga Filmska iniciativa se je končala v parlamentu, ko je cela serija filmarjev spregovorila politikom na zelo artikuliran, jasen, točen način.

BORIS PETKOVIČ So se pa v času tretje Janševe vlade dogajale v parlamentu takšne bizarnosti, da jaz v nekem trenutku sploh nisem mogel več verjeti. Ko je na primer Luka Mesec postavljajl poslansko vprašanje ministru za kulturo Vasku Simonitiju, kdaj bo sprostil ta ustavljena izplačila, se je Simoniti ves čas nekaj izmikal, na koncu pa je rekel: Jaz filmarjem nimam kaj drugega svetovati kot to, da naj tožijo državo.

METOD PEVEC Ta naš protest je bil uspešen tik pred koncem leta, ko bi sredstva zapadla, vendar se to ni zgodilo po regularni poti s soglasjem vlade, temveč s spremembo nekega člana enega od covidnih zakonov. Zatem so izplačila vendarle stekla.

MATEVŽ LUZAR Če se je ta kriza začela z marcem, se je zaključila pet do dvanajstih, producenti so ta sredstva dobili na svoje račune 31. decembra.

METOD PEVEC Od takrat naprej živimo v nenehnem strahu, v nenehni previdnosti, skepticizmu, kar pa tudi ni tako prijetno, ne?

MATEVŽ LUZAR Definitivno, zadnja Filmska iniciativa je pokazala, da je vse mogoče, da je mogoče nespoštovanje slovenskih zakonov, da se zelo hitro znajdemo na prepihu. Zelo veliko se je kasneje še govorilo o tako imenovani blokadi Slovenske tiskovne agencije in kasneje tudi o blokadi RTV Slovenija in če zdaj pogledamo nazaj skozi to prizmo, vidimo, da je bil slovenski film na nek način prva tarča, ki se je potem razširila tudi na druge sfere kulture.

METOD PEVEC Takrat smo dokončno dojeli, da nismo miljenček slovenske politike, temveč pravzaprav trn v njeni peti.

MATEVŽ LUZAR Meni je vedno zanimivo stališče, ki ga je nekoč izrekel Hrvoje Hribar, zakaj je film vedno na udaru v vseh državah bivše skupne države: To je edina umetnost, ki je Avstro-Ogrska ni uredila. Vse druge umetnosti imajo zelo jasne parametre financiranja in delovanja že od Avstro-Ogrske, film pa je prišel kasneje in zaradi tega doživlja take pretrse v katerikoli državi bivše Jugoslavije.

METOD PEVEC Se vam ne zdi mogoče še večja nevarnost v tem, da bi radi filmsko produkcijo vsaj deloma obrnili v smer, ki bi koristila njihovim političnim interesom?

MIRAN ZUPANIČ Že pri drugi Inicijativi se je pokazalo, da bo en del filmske scene, to so producenti, režiserji, avtorji ... šel tja, kjer je produkcijska in programska volja. Ne bomo govorili o imenih in naslovih, ampak je bilo nekaj del, ki so jih naredili popolnoma anonimni ljudje, dela, ki so se enkrat predvajala, zanje pa je šlo 100.000 evrov.

METOD PEVEC Seveda, nevarno je seveda tudi to, da se menjajo lastništva medijev, ki lahko ob spremembi zakonodaje

postanejo močni naročniki avdiovizualnih vsebin in potem se veter lahko obrne v hipu.

URŠA MENART Jaz mislim, da bo v prihodnje to malo bolj kompleksno, ker ne gre več samo za ideološko ali politično nasprotovanje ali za nasprotovanje ustvarjalni svobodi. Problem je tehnološki, turbokapitalizem, kjer gre za nadvlado tehnologije nad nekim svobodnim razmišljanjem.

Tukaj ne bo problem, da kje mogoče nimajo dobrih scenaristov, bo pa chatGPT napisal. Mi se moramo usmeriti tudi na vzgajanje občinstva, da ne sprejema izdelkov, narejenih na hiter način z orodji tehnokapitalizma. Se mi zdi, da se ta svobodna misel, o kateri je Miran govoril, v ultraindividualistično razdrobljeni algoritemski prihodnosti izgubi na veliko bolj prefinjen način. Vsak bo lahko povedal, kar bo hotel, naredil film, o čemer bo hotel, ampak kdo bo to gledal, oziroma, tega nihče ne bo gledal. Lahko se hecamo, da je del naše AV-industrije vedno 120 let za temi trendi, ampak mogoče se pa moramo malo več ukvarjati z ekonomijo pozornosti. Mislim, da je to eden naših naslednjih bojev.

Se mi pa zdi, da je bilo pri obeh Filmskih iniciativah dragoceno to – mogoče v drugi malo manj zaradi epidemij-skih omejitev –, da se je veliko ljudi, ki se ukvarja s podobnimi stvarmi, družilo v živo. Izmenjava mnenj v živo je ena tistih stvari, ki jih ne smemo opustiti, ker tukaj se potem zgodijo najboljše stvari in to

je neko orodje, ki ga bomo razmišljujoči ljudje vedno imeli in ki ga tehnokracija želi onemogočiti.

MIRAN ZUPANIČ Dodal bi nekaj v zvezi s tretjo Iniciativo, ki se bo pojavila prej ali slej. Mi ne znamo predvideti, na kakšen način se bo sprožil vzrok, mislim pa, da se bo sprožil, to je skoraj neizogibno. Največja nevarnost, ki preti filmski sceni, je, da jo bodo polarizirali oziroma razklali. Razklali na kakršenkoli način, recimo na tiste, ki so pripravljeni v teh novih pogojih, kakršnikoli že bodo, delati in so se pripravljeni, recimo, enostavno prodati oziroma neke ozire zanemariti. In pa na tiste, ki tega niso pripravljeni sprejeti, zato ker tisti, ki ne bodo pripravljeni, bodo v resnici nosilci vrednot svobode, ne podložnosti. Če nas bodo razklali, potem pa bo kinematografija začela postajati prostor, iz katerega svoboda izginja.

DARKO SINKO Pričakujemo lahko vzorce, ki jih opazujemo vsepovsod, vendar pa mislim, da ni nujno, da bodo ti ljudje spet prišli na oblast. Če pa bodo, pa mislim, da imamo možnost še naprej razmišljati o urejanju tega sistema, saj se ob nekem urejenem sistemu lahko tudi naš film vsebinsko razvija. To so debate, ki jih imamo zelo malo, v glavnem se ves čas ukvarjamo samo s politiko, ampak v nekih primernih pogojih se mi zdi, da lahko vzbrstimo film. No, s temi primitivizmi je pa treba shajati tako ali drugače.

Zakon o Slovenskem filmskem centru

METOD PEVEC Midva z Martinom bova obujala spomine na zakon oziroma na proces nastajanja in oblikovanja Zakona o Slovenskem filmskem centru. To je bil zakon, ki je Filmski sklad spremenil v filmski center in ustanovno obliko sklada spremenil v obliko javne agencije. To je bilo jedro tega zakona, vzporedno sta bili vsaj še dve za nas zelo pomembni točki: ena je bila financiranje slovenskega filma ob pomoči javne in zasebnih televizij, to je bil tako imenovani 17. člen, druga stvar pa je bila naša zahteva, da pri odločanju, se pravi pri sestavi sveta, dobimo čim več ali večino glasov stroke. Midva sva hodila na pogajanja na ministrstvo, ko je zakon nastajal. Torej, to je čas, ko smo imeli pravzaprav levosredinsko vlado, ministrica je bila Majda Širca, državni sekretar je bil Stojan Pelko, pa vendar pogovori niso šli gladko. Kakšen je tvoj spomin?

MARTIN SREBOTNJAK Glede na to, da so ta zakon pripravljali ljudje, ki so imeli za sabo tudi izkušnje s filmom, so bila pričakovanja zelo visoka. Izkazalo pa se je, da zakon – ki je bil praktično že v postopku potrjevanja na vladi in prehoda v zakonodajni postopek v državni zbor – ni takšen, kot smo pričakovali in da pravzaprav ne upošteva predlogov strokovnih združenj oziroma, kot temu rečemo, stroke.

METOD PEVEC Spomnim se takratnih očitkov, da mi nismo stroka, ampak da smo pravzaprav interesna skupina, zato nas ne morejo obravnavati zgolj kot stroko, temveč tudi kot interesno skupino, ki zagovarja svoje interese pri oblikovanju tega zakona. In temu smo se seveda upirali.

MARTIN SREBOTNJAK To je res, na nek način smo deležniki zakona, ker pač lahko na razpise takšne agencije kandidirajo celo neposredno režiserji, scenaristi,

vsaj v fazi razvoja scenarija, preko producentovskih entitet se lahko prijavljajo na razpise za razvoj in realizacijo projektov, ampak po drugi strani pa predvsem Društvo ni sledilo hipnim, trenutnim in delnim interesom posameznikov v društvu, ampak nam je šlo več ali manj za to, da bi dobili zakon, s katerim bo ta institucija lahko dobro delovala. To pomeni, da bo lahko delovala na način, ki bo smiseln, ki bo naravnan razvojno in ki ne bo žrtev političnih prerivanj oziroma želja po prevzemanju krmila te institucije v politične ali kakršne koli koristoljubne namene. Naša skrb znotraj tega je bila, da bi ta institucija ne ponavljala napak prejšnje institucije.

METOD PEVEC Kot so nenehne menjave direktorjev, krize in škandali ...

MARTIN SREBOTNJAK Znotraj tega je bila ključna odločitev oziroma želja, da se tudi s sestavo nadzornega organa, v tem primeru sveta agencije, poskrbi za to, da ta nihanja sem ter tja ne bodo možna in pa da bo ta svet lahko dejansko izvajal nadzorno funkcijo.

METOD PEVEC Mislim, da je šlo za to, da smo si ves čas želeli in da si še vedno želimo, da bi Slovenski filmski center imel avtonomijo. Po drugi strani smo si seveda vedno želeli, da bi imel tudi pooblastila, kakršna imajo navadno agencije. Ker teh pooblastil Slovenski filmski center ni dobil, je seveda kasneje prihajalo do nesporazumov oziroma netočnosti pri izvajanju 17. člena.

MARTIN SREBOTNJAK To je bil tudi čas digitalizacije slovenske kinematografije in posledično naj bi ji sledila digitizacija, se pravi spreminjali so se utečeni načini produkcije, distribucije in predvajanja.

METOD PEVEC Tudi levosredinska politična opcija se obnaša kot oblast, ki meni, da je financer, čeprav gre za javna sredstva in nastopa s stališčem, da če oni »financirajo«, potem mi ne moremo »od-

ločati«. Drugo vprašanje pa, če mi nismo stroka, ki je usposobljena za odločanje o produktivni kinematografiji, kdo potem je.

MARTIN SREBOTNJAK Razumljivo je, da država ne bo neke državne institucije prepustila v celovito upravljanje področju samemu. Razumem nevarnost, vendar je treba tudi razložiti, kakšni so interesi na tem področju, kdo se je v preteklosti že izkazal, kdo na nekem področju razmišlja strateško in razvojno, koga pa zanima samo to, da bo na naslednjem razpisu dobil projekt. Tukaj se je po mojem mnenju Društvo izkazalo kot resen partner in ne kot neko interesno združenje skupine posameznikov, ki si želi prikrojiti neko, v tem primeru, agencijo, da bi se lahko priselali na njeno finančno cev.

METOD PEVEC Če se ozreva k zloglasnemu, slovitemu ali kakorkoli že ga imenujemo, 17. členu zaenkrat še vedno veljavnega Zakona o slovenskem filmskem centru. Ta člen je 2 odstotka od zbranih prispevkov javne RTV namenil za produkcijo kinematografskih filmov. V tej dikciji pa je bila ena beseda, ki je zelo relativizirala ta 2 odstotka. In ti si se s to besedo kar precej boril.

MARTIN SREBOTNJAK Zanimivo bi si bilo ogledati magnetogram seje odbora za kulturo (glej Dodatek 3). Takrat smo dosegli, da se je ta besedica »zlasti« črtala ravno zato, ker v pravnem jeziku njen pomen ni jasen. Šele z direktnim pozivanjem oziroma povpraševanjem pred celotnim odborom, ali je besedica »zlasti« smiselna, oziroma, kaj zakonodajnopravna služba meni o tej uporabi, smo dosegli, da se je besedilo spremenilo, saj je predstavniča služba povedala, da ta beseda v zakonu seveda nima kaj početi.

METOD PEVEC Takrat je bila Majda Potrata predsednica odbora za kulturo, ona je slavistka, in veliko časa smo razpravljali o tem, kaj je besedica »zlasti«, ali je to prislov ali je členek. Na koncu

si ti ugotovil, da karkoli je, pretirano relativizira vsebino in je zato čisto tehnično nesprejemljiva za zakon, ker je tak zakon z njo popolnoma nedoločen in neuporaben. Ti si še ugotavljal, kaj ta beseda pomeni za predvidene sankcije ob nespoštovanju tega člena, kako bodo pa zdaj relativizirane te sankcije.

MARTIN SREBOTNJAK Šestindvajsetega avgusta 2010 sem na dopisni seznam Društva poslal mejl: Zdravo, kot ste lahko spremljali današnje popoldansko dopisovanje, so še danes, na zadnji dan, ko je mogoče vložiti amandmaje k zakonu, preuskladili dogovorjeni amandma k 17. členu in ponovno vanj dvakrat vrinili besedico »zlasti«. Z dodanim besedilom so izvajanje AV-razpisov na novi agenciji preložili v leto 2012, ker je bil eden od naših dosedanjih argumentov proti javnim razpisom na Centru tudi ta, da kako bo nova agencija sploh izvajala te razpise prvo leto, ko se bo šele konstituirala. Včeraj smo prek poslanke Rihterjeve vložili amandma k 16. členu AV-razpisi, a glede na črtanje besedic »zlasti« najbrž potegovanje za amandma k 16. členu nima niti smisla.

Na seji odbora sem potem jaz hodil okoli mize, pa šel do poslancev, od Branka Grimsa do Roberta Batellija, pa jim razlagal, kaj zdaj to pomeni. In je Batelli glasoval za nas ... Predstavniki ministrstva so kar gledali, kaj se jaz zdaj tam grem in s kom govorim.

METOD PEVEC Jaz mislim, da je bil to eden redkih primerov, ko se je na odboru za kulturo dejansko spremenil kakšen člen, to se redko zgodi.

MARTIN SREBOTNJAK Zagotovo je pomagalo tudi to, da smo strokovna združenja dan pred sejo vlade, na kateri se je potrjevalo besedilo za zakonodajni postopek, poslala faks, v katerem smo nasprotovali besedilu. Pisci zakona na pristojnem ministrstvu so posledično znova sedli za mizo s stroko in vsaj del naših pripomb in

predlogov upoštevali. Za preostale smo se borili kar v parlamentu.

Kar smo s temi spremembami dosegli, je pravzaprav ključno, da ta agencija sploh funkcionira, intervencije pa so bile nekakšen unikaten trenutek v delovanju države. Mislim, danes kaj takega ni možno, vsekakor ne na tak naiven način. Ampak kot vedno je šlo za neko iskreno željo, da dobimo institucijo, ki bo delovala dobro.

METOD PEVEC Seveda, saj se je že kdaj izkazalo, kakšni lobistični pritiski se znajdejo v zakonu, v eni ponesrečeni, nepremišljeni dikciji. Verjetno je bil v ozadju navzoč lobistični interes javne RTV, vendar nam tega seveda nikoli niso razkrili. Vendar ta malo preohlapni zapis s tem vrvikom »zlasti« je bil vreden najbrž nekaj milijonov evrov. Če bi ta beseda ostala v zakonu, potem tega denarja slovenski film ne bi videl. Po tistem je nastalo kar nekaj filmov s pomočjo razpisov RTV-ja in tudi takrat je bila, se spomnim, dilema, ali bi bila boljša rešitev, da RTV ta 2 % nakaže Slovenskemu filmskemu centru, ki potem izvaja razpise. Menda je bilo to tudi čisto pravno nemogoče, ampak vendarle, izkazalo se je, da je mogoče to dvodomno financiranje slovenskih kinematografskih filmov boljše rešitev zaradi tega, ker so to potem seveda drugi razpisni roki, druge komisije, lahko ena ali druga hiša pade v kakršnokoli krizo upravljanja in potem imamo krizo vsi, tako da je za stabilnost filmske produkcije to morda celo boljše rešitev.

MARTIN SREBOTNJAK No, seveda je najbolj pravičen sistem, ko vsi deležniki – se pravi, vsi tisti, ki s temi vsebinami na koncu služijo ali od njih živijo, oziroma posredovanje teh vsebin upravičuje njihov obstoj – pri tem participirajo, poleg osnovnih javnih sredstev, seveda. Naj omenim še, da je bilo pred tem v zakonu zapisano, da lahko RTV ta dva odstotka prispeva tudi prek svojih uslug in storitev. Že takrat je RTV Slovenija

za filmsko produkcijo izgubljala vse tiste attribute, ki so za tako produkcijo potrebni, se pravi, takrat ni imela tako imenovane filmske digitalne kamere, se pravi kamere, ki je primerna za snemanje kinematografskih filmov. Kolikor vem, je še danes nima. Ostala scenska tehnika je bila že takrat obrabljena. Prehod v digitalno je pomenil, da laboratorijske storitve prej ali slej ne bodo več ključni atribut, in slutilo se je tisto, kar se je potem tudi zgodilo, da bo RTV Slovenija svoj filmski laboratorij prej ali slej zaprla, tako ali tako pa sploh ni bil namenjen 35-milimetrskemu procesu oziroma traku. Hkrati smo že vedeli, kako je RTV Slovenija dotlej obračunavala svoje usluge filmskim produkcijam, razne najeme iz fundusov. Tam so bili zneski, ki so na koncu pomenili tudi neki koprodukcijski delež, močno, močno precenjeni. In zavedali smo se, da če bi prišlo do tega, bi takšna institucija z nekimi knjigovodskimi prijemi v finančnem smislu dejansko pravzaprav zelo malo prispevala, slovenski film pa bi bil, da bi vsaj delno zmanjšal stroške svoje produkcije, prisiljen prevzemati točno te vrste uslug: precenjene.

METOD PEVEC Oboje je bilo, se pravi, televizija je poskušala, da bi bila ta dva odstotka ovrednotena kot sodelovanje z njihovimi kapacitetami, ampak tega potem ni bilo več v zakonu, saj nam je uspelo

to v času pogajanj eliminirati. Naš interes je seveda bil, da za ta sredstva lahko kandidirajo samo neodvisni producenti in da se sredstva tako v celoti porabijo. V zakonu, ki je bil takrat potem sprejet, so bile tudi obremenitve za zasebne televizijske izdajatelje, ampak tisti člani niso preživeali ustavne presoje – padli so z argumenti, ki so bili zanimivi in se bodo morda še kdaj vrnili na mizo.

MARTIN SREBOTNJAK S podobnimi vprašanji se ta trenutek ukvarja tudi predlog zakona o novi instituciji, ki bo spet nadomestila obstoječi Center. Ukvarja se z istimi težavami, kot smo se takrat mi, se pravi zunajproračunski ali izvenproračunski viri, struktura sveta in programskega odbora ali teles, ki odločajo o vsebinah, ki jih taka agencija sofinancira. Dilema ostane ne glede na to, kako se zakoni preoblikujejo, kako se institucije preoblikujejo. Ves čas ostajamo pri istih vprašanjih in to zavzemanje se nikoli ne konča. Ni absolutno pridobljenih pravic, kar je pridobljeno, ni vklesano v kamen.

METOD PEVEC To je nekaj, kar je treba sporočiti tudi mlajšim generacijam: če ne bodo budne, če ne bodo spremljale političnih tokov, lahko izgubijo vse, kar je bilo do zdaj pridobljenega. Ta bitka še ni dobljena, in vse to, kar imamo, se ne bi »itak zgodilo«.

DODATEK 3: Odlomek iz magnetograma odbora za kulturo

ODBOR DRŽAVNEGA ZBORA REPUBLIKE SLOVENIJE ZA KULTURO, ŠOLSTVO, ŠPORT IN MLADINO

19. seja

(1. september 2010)

Sejo je vodila mag. Majda Potrata, predsednica odbora.

Seja se je pričela ob 14.06.

MARTIN SREBOTNJAK: Najlepša hvala.

V tem amandmaju so sicer upoštevane naše pripombe glede sankcioniranja, ni pa upoštevana ena ključnih pripomb, in sicer črtanje besede, besedice »zlasti« iz prvih dveh odstavkov tega člena.

Dovolite mi, da razložim. Tukaj gre za ključno vprašanje za slovenske filmarje, in vsaj pri tem amandmaju prosim in pozivam vse poslanke in poslance, članice in člane tega odbora, da prisluhnejo našim argumentom. V fazi usklajevanja z Ministrstvom za kulturo smo predlagatelje zakona opozarjali na nevarno ohlapnost te dikcije. Predlagatelj je sprva razumel in sprejel naše opozorilo, vendar je amandmajska korekcija v zadnjem trenutku med koalicijskim usklajevanjem izginila. Želimo in logično se nam zdi, da je tako pomembno zakonsko določilo napisano jasno, normativno in nedvoumno. Stvar je preprosta. Slovenski film se premierno prikazuje kinematografsko in ne zlasti kinematografsko. »Zlasti« je uporabna literarna beseda, v zakonu pa je njena približnost nevarna in celo škodljiva. Z njo bo vsebina tega člena prepuščena poljubnemu arbitriranju, kajti »zlasti« ni mera, ni odstotek. »Zlasti« je približek, ki ne prinaša ničesar resnično zavezujočega, vsi v stroki pa vemo kaj je na drugi strani »zlasti kinematografskega predvajanja«. To so seveda »zlasti« televizijski filmi ali celo piloti televizijskih nanizank, ki jih bodo televizije tako legitimno financirale preko teh natečajev. Očitno namerna ohlapna dikcija tega člena z besedico »zlasti« odpira vrata financiranju televizijskih programov, verjetno zlasti tistih, ki so jih televizije že do zdaj financirale iz lastnih sredstev. Tako sredstva iz teh virov dejansko ne bodo

namenjena slovenskemu filmu, temveč razpisom, ki jih bodo izpeljali in na katerih bo delilnik sredstev opredeljen z besedo »zlasti«. Potemtakem težko govorimo o dodatnih izvenproračunskih sredstvih za slovenski film. Naj razložimo past tega člena. Na nacionalni televiziji so že tako dolžni dajati v produkcijo del svojega programa neodvisnim producentom v skladu z veljavno zakonodajo. S tem določilom, ki vsebuje besedo »zlasti« bodo to novo dolžnost enostavno izenačili s to produkcijo, torej za slovenski film ne bo dejansko novih sredstev. Na drugi strani lahko drugi izdajatelji televizijskih programov, ki naj bi del dobička namenili za javne razpise, z ustreznim kreativnim računovodenjem poskrbijo da bo izkazani dobiček čim manjši in tudi čas recesije lahko ta vir resno ogroža, s tem pa je vložek v slovensko kinematografijo iz tega vira lahko zanemarljiv ali celo nič. Opozarjali smo, da je navezovanje na dobiček namesto na prihodke neustrezna rešitev. Vsakemu lastniku bo bolj kot računovodsko izkazana odličnost podjetja, pomembnejše izogibanje predlaganim zakonskim obveznostim, zato bi bilo veliko bolj smiselno navezovanje obveznosti na prihodke od tržne dejavnosti. Takšna ureditev dejansko postavlja zagotovila predlagatelja, da predlog zakona zagotavlja nove zunaj proračunske vire za slovenski film na trhle noge. Politično gledano sta v besedi »zlasti« skrita predvsem figa v žepu, pravno pa predstavlja podlago za izigravanje osnovnega namena tega člena in povod za predvidljive spore, ki jih takšna nedorečenost omogoča. Gre za zelo pomemben člen, katerega mora nadzirati inšpektorat na Ministrstvu za kulturo, v skladu z amandmajem, ki uvaža 21.a člen. Kako bo potekalo kaznovanje kršiteljev, če je v obeh členih zapisana besedica »zlasti«? S koliko odstotki enači besedico »zlasti« ta zakon? S 50%? Z 10%? Če je tako, zakaj ti odstotki niso nominalno zapisani?! Za kakšen »zlasti« sploh gre. »Zlasti« lahko pomeni količino finančnih sredstev ali količino projektov. Katero izmed obeh misli predlagatelj? Kako bo inšpektorat pravno lahko utemeljeval kršitve in sploh izvajal nadzorno funkcijo? S tem so že vnaprej kršitelji odvezani skrbi, če bodo kršili določila iz teh odstavkov.

Upam, da ste ob moji, upam dovolj plastični predstavitvi nedorečenosti te dikcije razumeli našo skrb po večji jasnosti in konciznosti tega amandmaja. Zato vas resnično pozivam, da razmislite in črtate iz tega amandmaja besedico »zlasti«. Pozivamo vas.

Hvala.

PREDSEDNICA MAG. MAJDA POTRATA: Hvala, gospodu Martinu Srebotnjaku.

Zdaj pa ne zameriti, vseeno moram reči nekaj v zvezi z vašo omembo, da je beseda »zlasti«, da je to literarna beseda. To je slovarsko gledano nevtralna beseda, je članek, ki besedi pred katero stoji določa natančnejši pomen. »Zlasti«, vam dajem prav, v pravnem jeziku ni priljubljena beseda, zaradi tega, ker bi morala biti mersko določena, ampak tako kot je bilo prej zapisano se pa razume samo za kinematografsko predvajanje. To pa je zapiranje vrat. In jaz ta amandma vidim ravno v kontekstu tega, kako težko je usklajevati različne interese. In pričakovanja nekaterih, da bo samo ena plat uslišana, ne bodo pa uslišane druge, saj mi imamo tudi kakšne druge predloge, ki pa vidijo probleme v tem, da je napisano v tem členu, finančna sredstva, pa vidijo, da bi morala biti tam izčrtana beseda »finančna«, pa bi moralo biti »sredstva«, ker so lahko tudi marsikaj drugega, bi RTV lahko dajala filmskim producentom. To pa so tiste stvari, ki jih je treba upoštevati tudi takrat, ko govorimo o tem, kako težavno je dosegati konsenz v nekaterih stvareh, ko je treba gledati različne interese. In kakorkoli že gledam besedo »zlasti«, jaz jo razumem, tako kot jo v slovarskem pomenu razumem, da to pomeni, lahko jo nadomestite, zaradi mene, z besedo »predvsem«. Ni pa to samo, zdaj, ali je to za vas sprejemljivo ali ne, je druga stvar, ampak morate razumeti, da tudi druga plat ima možnost uveljavljati svoja stališča. Smo pa o tem členu veliko razpravljali, veliko usklajevali in tisto, kar smo se uspeli dogovoriti je zdaj, kot predlog polovične usklajenosti med enim in drugim.

Gospod, nisem zdaj ugotovila ali je bil gospod mag. Branko Grims prej ali je gospod Igor Koršič.

Izvolite, gospod Igor Koršič.

IGOR KORŠIČ: Hvala lepa.

Gre res za eno ključno vprašanje, ki presega pomen besedice »zlasti«. Gre za vprašanje odgovornosti nacionalnih televizij, ki so tiste, ki predvajajo nacionalno produkcijo, so jo dolžne predvajati, zaradi tega tržijo nekaj, kar kinematografija ustvarja, pa tržiti ne more, zaradi tega,

ker smo premajhen trg. Nismo mi tu nobena posebnost v Evropi, enako velja za največje evropske države – Nemčijo, Francijo in tako naprej. Zaradi tega so televizije v Evropi zavezane podpirati kinematografsko produkcijo. Ta podpora kinematografski produkciji v Evropi poteka običajno ne na ta način, kot je v tem členu zakona predvideno, ampak poteka s finančno podporo v proračune filmskih skladov, centrov, institutov ali kako se že to imenuje. Pri nas smo že v izhodišču pristali na nekaj drugega, na rešitev, kjer televizija sama razpisuje razpise za ta sredstva, in potem smo dodatno; seveda je smisel da gre za podporo televizije filmski produkciji. Smisel tega je seveda da gre za celotno podporo, tukaj »zlasti« nima nobene druge funkcije, kot da omogoča izigravanje tega našega zelo originalnega in nikjer drugje poznane načina reševanja vprašanja kako nacionalne televizije podpirajo filmsko produkcijo. Iznášli smo pravzaprav toplo vodo. Mislim vsa Evropa ima to zadevo rešeno, vsi člani Evropske unije, pri nas imamo pa spet eno podalpsko posebno rešitev. Hvala.

PREDSEDNICA MAG. MAJDA POTRATA: Hvala lepa. Mag. Branko Grims, izvolite.

MAG. BRANKO GRIMS: Hvala. Glede na to da, kot ste že na začetku opozorili, prisotni ne morejo biti kvalificirani predlagatelji. Predlagam amandma na amandma koalicijskih poslanskih skupin in sicer, da se v 17. členu črta beseda »zlasti«. Utemeljitev poleg te, ki jo je že filmska stroka sama predstavila, je tudi ustavno pravna, beseda »zlasti« seveda ne pripomore k pravni jasnosti besedila. Ravno nasprotno. Naredi raztegljivo formulacijo, ki je lahko kasneje tudi predmet sporov, vse tja do ustavnega sodišča. Zagotovo si kaj takega na področju slovenskega filma kot vrednote ne želimo, zato bi bilo smiselno, da se ta pripomba upošteva, in da se torej črta beseda zlasti, tako kot predlagajo predstavniki filmske stroke. In če parafraziram besedno telovadbo, ki je bila prej predstavljena kot zgovor sedanje obstoječe formulacije v koalicijskih poslanskih skupinah, v njihovem amandmaju, potem predlagam, da se črta beseda »zlasti« ker je dovolj tega, da se Ministrstvo za kulturo ves čas skriva za strokovnjaki, dejansko pa dela v popolnem nasprotju z vsemi predlogi, ki jih filmska stroka daje. In še zlasti v nasprotju z željami, zahtevami in predlogi filmskih producentov.

PREDSEDNICA MAG. MAJDA POTRATA: Ne morem reči, da je od vseh, vsega kar ste povedali, zlasti prijaznost vaša tipična lastnost, ko govorite o Ministrstvu za kulturo. Izvolite, gospod Martin Srebotnjak.

MARTIN SREBOTNJAK: Jaz bi samo rad dopolnil; opozarjamo na besedici »zlasti« v prvem in drugem stavku. Skratka gre za dve pojavitvi te besede. Hvala.

PREDSEDNICA MAG. MAJDA POTRATA: Zdaj bi rada dala besedo generalnemu direktorju RTV, pa mora priti do enega mikrofona. Ne vem kdaj se bo kolegica Jeraj vrnila. Ali tam, ja, izvolite. Gospod generalni direktor RTV Slovenija. Gospod Filli.

MARKO FILLI: Hvala lepa za besedo in za povabilo. Kar se tiče 17. člena, RTV Slovenija načeloma seveda zastopa stališče, da sodi na to mesto in RTV Slovenija je tudi dejansko zainteresirana za podpiranje filmske produkcije. Konec koncev spada ta del na nek način seveda tudi v neodvisno produkcijo, ki jo regulira tudi zakon o medijih pa tudi zakon o RTV nam nalaga, da določen del produkcije damo ven, torej neodvisnim producentom. Konkretno v problem 17. člena, kot ga vidimo je, da je ta obveza, tako kot je sedaj postavljena, da moramo nameniti finančna sredstva, za nas zelo obvezujoča in ne nudi možnosti, da bi v to vključili tudi morebitne koprodukcije oziroma, da bi to vključili, razpoložljivost seveda kadrovskih in pa tehničnih sredstev. Skratka obvezuje nas, da od proračuna, direktno odškrnemo pač 2,5%, kar lahko izračunamo ta trenutek preko dveh milijonov evrov, ki jih seveda potem oddamo, ne da bi pri tem lahko sodelovali tudi z lastnimi izkušnjami in kot sem že rekel, kadrovskimi in tehničnimi sredstvi. Mislimo, da to nekako ni skladno z nameni, ki jih bo tudi zakon o radioteleviziji imel, da povečuje neodvisnost Radiotelevizija Slovenija, pri tem seveda zmanjšuje tudi naše suvereno odločanje v zvezi z denarjem, ki ga bomo v ta namen dali. Poleg tega pa z dikcijo, da gre tukaj za zlasti kinematografsko predvajanje, to zelo tudi skrči nabor možnih sofinanciranj oziroma financiranj, ker ne omogoča, da bi v, za to spodbujanje o teh, filmske produkcije vključili tudi produkcije, ki so potem uporabne za televizijsko predvajanje pa s tem ne mislim seveda, da kinematografsko delo to ni, vendar da imamo tukaj možnost tudi televizijskih filmov in podobnih žanrov, ki so potem s tako dikcijo izključeni.

Menimo, da je to določilo o finančnih sredstvih tudi na nek način neustavno, ker direktno posega v vir financiranja, ki je namenski. Torej, za prispevek je jasno, čemu je namenjen, zato predlagamo, da se v 17. členu ohrani prvotno dikcijo, da letno namenimo sredstva za izdelavo filmov neodvisnih producentov za javno, zlasti kinematografsko predvajanje. To je naš konkreten predlog.

KATARINA KRALJ: Hvala za besedo. Glede uporabe te besede »zlasti« v prvem odstavku 27. člena; res je, da gre za besedo, ki zaradi njene nedoločenosti se je treba v zakonodajo kar z nomotehničnimi pravili čim bolj izogibati in jo uporabljati izjemoma. Izjemoma pa se res ne da z drugimi, bolj jasnimi besedami povedati enako. Tukaj gre pač za vsebino, če uporabimo besedo »zlasti« to pomeni pač, da en delež gre tudi za druge vrste javnega predvajanja in ne absolutno samo za kinematografsko. Zato sama ta določba prvega odstavka zaradi te besede, uporabe »zlasti« pravno ni tako zelo sporna. Se pa utegne zgoditi to, to opozarjamo, da pa je lahko ta določba sporna pa v povezavi s kazensko določbo. Kazenska določba 21.b člena. Prvo moramo povedati, da mora kazenska določba zaradi načela zakonitosti v celoti slediti materialni določbi. Torej, če bomo uporabili v prvem odstavku 27. člena besedo zlasti, potem bo treba tudi, ko se določajo znaki kaznivega ravnanja, prekrška, v 21. b členu uporabiti prav tako besedo »zlasti«. Tako se bo ta kazenska določba potem glasila, če skrajšam, »oseba, ki ne izvede in realizira razpisa preko katerega letno nameeni finančna sredstva za izdelavo filma neodvisnih producentov za javno, zlasti kinematografsko predvajanje«. Zdaj se pa postavlja vprašanje skladnosti te določbe, te opredelitve tega kaznivega ravnanja, prekrška iz vidika načela zakonitosti, ki je pa ustavno načelo. Ker to »zlasti kinematografsko predvajanje«, to pomeni, da bo prekrškovni organ v konkretnem primeru inšpektor, moral na podlagi te določbe izdelati še ene določene dodatne kriterije, kjer bo opredelil kaj to pomeni, do kolikšnega deleža, kolikšen delež recimo za kinematografsko že zadošča, da ni oseba v prekršku in obratno. Sedaj pa, da inšpektorju takšno široko polje presoje prepuščamo, je pa lahko vprašljivo iz načela zakonitosti. Na primer, če samo ponazorim, gospa poslanka Potrata je povedala, da za njo pomeni »zlasti« ne manj kot 50%. S tem se strinjam. Recimo za mene pomeni pa beseda »zlasti« skoraj vse. To pomeni, da veliko, zelo malo za kaj

drugega, kot izjema, tako. In je, se pravi, to je pa lahko potem vprašljivo v povezavi s kazensko, glede načela zakonitosti pa tudi vprašljivo z načela predvidljivosti pravne države, ker bo naslovnik te pravne norme RTV Slovenija ali POP TV, ko bo izvedel ta razpis, zlasti dokler ne bo neka praksa vzpostavljena, ne bo vedel v bistvu ali je izpolnil obveznost, ki mu jo nalaga zakon ali se že ali ne, v celoti in ga lahko doleti kazenska sankcija. Ti prekrški, to je še treba povedati, so pa, globe so maksimalne. To tudi predlagatelj priznava. In tudi če dvakrat zapored narediš ta prekršek, si lahko tudi ob frekvenco, se pravi, kazni so pa visoke. Zato pravim, da je te določbe res treba še enkrat proučiti z vidika načela zakonitosti in pravne predvidljivosti. Hvala.

PREDSEDNICA MAG. MAJDA POTRATA: Hvala lepa. Saj kakorkoli, če bo amandma sprejet, s tistim predlogom amandma ja na amandma ali pa ne. V vsakem primeru člen ostane odprt in je to stvar premisleka za plenarno zasedanje, izjema je ja, če je »zlasti« napisano, ne pravilo.

...

PREDSEDNICA MAG. MAJDA POTRATA: Hvala. Gospod Martin Srebotnjak, izvolite.

MARTIN SREBOTNJAK: Hvala za besedo. Jaz bi rad povzel nekaj iztočnic, ki se ponujajo kot neke vrste, v narekovajih, grožnja v primeru, da bi iz tega člena črtali besedico »zlasti«. Se pravi, grožnja neke ustavne presoje o ustavnosti tega zakona oziroma tega člena. Besedica »zlasti« ne povzroča ustavnosti tega člena. Najbrž ta visoki zbor, Državni zbor Republike Slovenije – hram demokracije ne more, predvidevam, kupčkat le, če bomo dali besedico »zlasti«, potem pa ne bodo neke stranke v postopku vlagale ustavno presojo določenega zakona, čeprav vemo, da je malce morda neustaven. Če je zakon neustaven, če je člen neustaven naj se to potem izkaže na sodišču. Naša dolžnost kot državljanov je, da opozorimo na neustavnost, če je resnično. Gre za neustavnost. Da pa bomo sedaj rekli, pristanimo na neke vrste kompromise, pa potem ne bo vprašanja o ustavnosti teh določb, tukaj me pa zadeva kot državljana zelo skrbi. Hvala.

Problematika samozaposlenih

METOD PEVEC Vprašanje samozaposlenih je eden najstarejših problemov, s katerim se ukvarjamo v Društvu. Star je pravzaprav toliko, kolikor je stara naša panoga. Mislím, da so že leta 1951 slovenske filmske ustvarjalce poslali na trg in tam smo ostali skupaj z vsemi problemi in z vsemi razlikami od drugih kulturnih panog, ki so organizirane v neke zavode in močne institucije.

URŠA MENART Odkar sem vključena v Društvo, se ukvarjam s položajem samozaposlenih v kulturi. Vsak član upravnega odbora DSR-ja je prevzel kakšno nalogo, jaz sem prevzela to in se me še kar drži. V resnici imamo filmarji malo specifičen položaj. Filmsko ustvarjanje je kolektivno, vanj je vključenih ogromno poklicev, nekateri so avtorski in temeljijo na starejših strukturah, na primer scenarist, skladatelj filmske glasbe, režiser, potem pa so nekateri poklici, ki so nekako vmes, med umetniškim in, recimo, obrtniškim ali pa tehničnim poklicem. Pojavljajo se tudi novi poklici, saj se spreminja tehnologija.

Sistem samozaposlenih v kulturi pa je rigid in se spreminja zelo počasi in težko, na strani oblasti je zato tudi precej nerazumevanja. Na primer področje knjige se skozi desetletja ne spreminja tako hitro kot področje filma. Sama imam občutek, da zaradi narave dela naši poklici morda niti ne spadajo v definicijo samozaposlenih v kulturi, ampak trenutno nimamo boljšega.

V Društvu poskušamo poiskati načine, da bi vsaj malo izboljšali svoj položaj, oziroma naredili ta status tak, da bi čim več ljudem čim bolj koristil. Na filmu dela toliko različnih poklicev, da je težko vse spraviti v en predalček, hkrati pa si želimo, da bi čim več ljudi, ki res ustvarjajo to filmsko umetnost, imelo čim boljše pogoje za delo. S pravico do minimalnih prispevkov je to vsaj nekoliko lažje, sploh za tiste, ki so na začetku svoje poklicne poti, da lahko delajo tudi stvari, ki niso samo strogo komercialne in da ne delajo samo za denar. Približno deset let smo potrebovali, da smo vpisali asistente režiserje v razvid poklicev, v katerem so nekoč že bili kot neka

podkategorija režiserja, pa so bili potem izbrisani in povsem nepravilno postavljeni v neenakovreden položaj z asistenti v gledaliških predstavah. Po drugi strani je direktor filma ves čas bil v razvidu.

URŠKA KOS Ker si ravno omenila, direktor filma in asistent režiser sta nekako med seboj najbolj primerljiva poklica znotraj vsega filmskega sveta. Bojim se, da je do izbrisa in diskriminacije poklica asistenta režije prišlo iz banalnega razloga, ker se enemu reče direktor, drugemu pa asistent.

URŠA MENART Menim, da je semantika v resnici zelo pomembna in precej ste se borili za to, da se uporablja izraz asistent režiser in ne asistent režiserja. Podoben problem je tudi tajnica režije, saj je prihajalo do velikega nerazumevanja, kaj sploh so ti ljudje, ki to počnejo in zakaj bi tajnica režije (po novem poimenovanju skrbnica kontinuitete ali skriptarka) sploh morala biti obravnavana kot kulturna delavka in soustvarjalka umetniškega dela.

METOD PEVEC Ne smemo pozabiti, da je tukaj spet na delu nepremišljenost kulturne politike, saj iniciacija vseh teh problemov tiči v letu 1991, ko smo še imeli državnega producenta – Viba film, ki je imel (mislim, da) 120 zaposlenih. Vsi ti poklici, ki so danes problematični: asistent, skript, scenski delavci, osvetljevalci, električarji in tako dalje, so bili v rednem delovnem razmerju. Potem pa je sledila ena sama lahkomiselna poteza: likvidacija Vibe in so šli vsi ti prej zaposleni brez kakršnegakoli urejenega statusa na trg. V enakovrednih ali podobnih poklicih v gledališču so še vedno bolj ali manj redno zaposleni ljudje, kar dokazuje, kako lahko z eno potezo povzročiš številne posledice, ki jih potem ne saniraš in jih prepustiš nam, da se borimo za nekaj, kar je že bila pravica, in sicer, da imajo ti ljudje, ki delajo film, pa niso avtorski profili, pravico do plačanih prispevkov.

URŠA MENART Takšne odločitve imajo zelo dolg rep, dobesedno 10 let je trajalo, da smo asistente režiserje in skriptarje uvrstili v razvid, pa tudi novejša poklice, kot je kolorist, ki obstajajo že nekaj časa, a za uvrstitev v razvid dolgo ni bilo razumevanja. Posledice pa so konkretne. Težko je dobiti dobre asistente režiserje, ker ljudje to mogoče delajo nekaj časa, potem pa ne morejo več, ker tega ne vidijo kot dolgoročno perspektiven poklic: stanje je labilno, na trgu si, nimaš niti minimalne podpore države. Ne smemo pozabiti, da gre za res minimalno podporo, minimalne prispevke. Velikokrat se pozabi, da so to minimalni prispevki, ki pomenijo tudi minimalno nadomestilo za starševski dopust, minimalno bolniško nadomestilo po 30 dneh, če jo je kdo od nas sploh kadarkoli v življenju dobil, minimalno pokojnino in tako naprej.

METOD PEVEC Verjetno bi bilo naravno stanje to, da bi avtorji in ustvarjalci imeli pravico do normalnih honorarjev in bi si potem sami plačevali, seveda pa ta inštrument, ki je zdaj inštrument samozaposlenih s pravico do plačila prispevkov, izhaja pravzaprav iz tega, da se vsi zavedajo, tudi politika, da je sektor filma finančno podhranjen, da so posledično honorarji prenizki, da bi si ljudje, ki delajo v teh poklicih, zmogli sami plačevati prispevke, ampak to bi bilo neprimerno bolj transparentno in enostavno.

URŠA MENART Pa tudi za to gre, kakšno produkcijo pravzaprav želimo kot država spodbujati in podpirati. Če delaš strogo na komercialnih projektih, na primer reklamah, se verjetno da zaslužiti tudi za prispevke, mogoče tega dela ni dovolj čisto za vse, ki bi želeli to delati. Ampak če pa želimo spodbujati ustvarjalnost, ki je bolj dolgotrajna, v kateri ni veliko denarja, kjer morajo ljudje imeti čas in ga posvetiti ustvarjanju, pa je po mojem potrebna minimalna podpora, oziroma da se tudi za projekte, ki niso namenjeni

širšemu občinstvu, zagotovi dovolj visoka sredstva. Določen higienski minimum bi morali imeti za vso produkcijo, ki jo država spodbuja, to je nacionalni filmski program. Dokler tega ni in ne bo, bodo plačani prispevki samozaposlenim v kulturi nekakšna bergla. Če želimo, da bi naši avtorji delali zanimive in raznolike stvari, če si želimo imeti prodorne avtorje, jim moramo na čisto eksistenčnem nivoju zagotoviti ta minimum. Tudi v primeru, da bi se nam proračun dvignil na normalno raven, bi institut samozaposlenega s plačanimi prispevki morali ohraniti, če ne drugega, za podporo tistim, ki začenjajo, in tistim, ki so v poznem obdobju svoje kariere, ko so najbolj produktivna leta že mimo in je težko zdržati tempo. Avdiovizualni svet je tako labilen, da si lahko v enem trenutku na vrhu in imaš pet, deset let ogromno dela, potem pa kar naenkrat nič.

VALERIJA COKAN Pri pregledu arhiva sem našla, da smo se kot društvo prvič odzvali leta 2014, in sicer na poziv ministrstva, ko se je ustanavljala nevladna skupina za dialog s samozaposlenimi, kamor smo predlagali Uršo Menart. Če primerjam naše predloge takrat z zdajšnjimi, ugotavljam, da se je položaj samozaposlenih odtlej samo malo izboljšal. Dosegli smo posodobitev seznama filmskih poklicev, ki se je zdaj po desetih letih končno dopolnil z že omenjenimi asistenti režiserji in skriptarji; prvi bodo zdaj končno izenačeni z gledališkimi asistenti režiserjev, ki se jim asistence upošteva pri referencah za pridobitev pravice do plačila prispevkov. Dosegli smo podaljšanje cikla obnavljanja pravice do plačanih prispevkov s tri na pet let, še zdaleč pa nismo na mestu, kjer bi lahko rekli, da so samozaposleni izenačeni z zaposlenimi v javnih zavodih (plačilni roki, delovna sredstva, plačani malica, prevoz na delo, dopust, regres, dodatek za delovno dobo, jubilejne nagrade, nadomestilo za brezposelnost ..., bolniški stalež

od prvega dne ...). Tudi potni stroški se AV-ustvarjalcem še vedno štejejo v cenzus. V našem društvu je približno 70 odstotkov članstva samozaposlenega v kulturi, in ravno v času korone se je zelo boleče izkazalo, kako krhek, ranljiv in nezaščiten je ta položaj.

METOD PEVEC Pri čemer je številne krize financiranja in produkcije zakrivila ravno politika, s takšnimi ali drugačnimi motivi, in seveda žrtve tega so bili samozaposleni.

URŠA MENART Tako je, s tem da so filmski poklici še posebej labilni in odvisni od vseh ostalih, saj zahtevajo ogromen vložek. Na drugih področjih si precej samostojen, ne potrebuješ tako veliko sredstev za ustvarjanje in tako razvitega podpornega okolja, lahko si dejansko svobodni umetnik. Pri nas pa je tako, da smo vpeti v mrežo financerjev, in glede na to, od koliko različnih ljudi si odvisen in kolikokrat se znajdeš v položaju, ko res ni od tebe odvisno, kako se je stvar razpletla, ko si samo kolateralna škoda nekih dogajanj, je neka osnovna zaščita nujna.

METOD PEVEC V Sloveniji imamo tudi temeljni problem pri financiranju kulture, ki mu rečem asimetrični model, saj imamo na eni strani del, ki ga ministristvo mora plačati, ker gre za kolektivne pogodbe, ker gre za javne zavode, in to so plače in fiksni stroški. Drugi del pa je programsko financiranje. In mi smo v celoti v kategoriji programsko financiranje in programsko financiranje je vedno prvo na udaru, če gre za kakršnekoli rebalanse, omejevanja, varčevanja. Prav bi bilo, da bi bila tukaj simetrija, enakovrednost obeh polov, se pravi, da bi bila tudi ta kultura, ki nastaja v programskem segmentu, malo bolj zaščiten.

URŠA MENART Tu pogosto pride do nerazumevanja v smislu, to so plače, to je pa program. Ampak v tem programu je še 600 ljudi, ki morajo dobiti plače

oziroma honorarje. V zadnjih 10 letih smo sedeli nasproti toliko ministrom in včasih je bilo treba razlagati tudi takšne osnove. Zanima me, ali bo zdaj, ko nam je nekatere stvari vendarle uspelo urediti, kaj drugače. Ali se bo kak človek več odločil za poklic asistenta režiserja in skriptarja in v tem poklicu tudi ostal. Upam, da bo komu zdaj lažje, ker mislim, da je to zdaj prvi premik po tistem, ko smo uspeli dobo ocenjevanja zvišati s treh na pet let. Takrat smo imeli zelo uspešno piar akcijo, ko je ministristvo za podaljšanje statusa postavilo tako nerealne kvantitativne pogoje, da smo vsakič lahko samo rekli, da jih niti Matjaž Klopčič in Boštjan Hladnik ne bi izpolnjevala.

METOD PEVEC Ne da bi izrekli besedo prekarnost, smo pa ves čas govorili pravzaprav o tem.

URŠA MENART Prekarnost je velik del filmskega poklica, ki pa je umeščen v kompleksne produkcijske strukture, da to še zdaleč ni vse, sploh za ljudi, ki niso recimo glavni avtorji in so res odvisni od drugih. Kako spodbuditi ustvarjalce, da pač ustvarjajo kvalitetne stvari, ne pa da se samo borijo za golo eksistenco iz dneva v dan. Ko je nedavno umrl David Lynch, so

številni delili njegov citat o tem, ali mora umetnik trpeti, da ustvarja. In njegov odgovor je bil, da niso Van Goghove slike dobre zato, ker je imel mentalne težave, ampak kljub njim. Kako dobro bi šele slikal, če bi imel socialno varnost, če bi bil zdrav ... To se mi zdi zelo pomembno: ni dobro za umetnost, da se njeni ustvarjalci iz dneva v dan borimo za golo preživetje.

URŠKA KOS Treba bo urediti še delovne pogoje in tarife. Neurejenost na tem področju marsikoga odvrne od tega poklica, tudi zaradi tega ljudje odhajajo. Z neurejenostjo tega področja izgubljam vsi. Producenti reklam to izkoriščajo tako, da našo delovno silo slabše plačajo, spet producenti filmov, ki bi mogoče kaj snemali pri nas, ravno zato ne pridejo, ker si ne morejo izračunati, koliko pri nas stane snemalni dan, ker nimamo tarif. In gredo raje na Madžarsko, kjer to imajo.

METOD PEVEC Mislim, da je tukaj odprta fronta za vaju, v mandatu, ki je pred vama.

URŠA MENART To je nekaj, o čemer se bomo morali znotraj filmske skupnosti iskreno pogovoriti iz oči v oči. Tako kot smo deloma rešili avtorske pravice, bomo morali tudi to.

Avtorska in sorodne pravice

METOD PEVEC Avtorska pravica je ena od stvari, ki ima kljukico med 60 ukrepi Nacionalnega programa za film na naših vratih, kar seveda na nek način pomeni zmago oziroma dosežen cilj. Vrnila se bova v čas naše nepismenosti v odnosu do avtorskih pravic, da bi vsaj na kratko prehodila ali preskočila postaje tega križevega pota ozaveščanja in razvoja in potem seveda tudi reševanja problematike avtorskih pravic za slovenske avdiovizualne avtorje. Z nepismenostjo oziroma nevednostjo imam v mislih predvsem to, da smo o avtorskih pravicah takrat govorili zelo abstraktno. Na začetku tega stoletja in tisočletja smo zelo ohlapno govorili o nekih »malih avtorskih pravicah«, za katere smo slišali od starejših kolegov, kot da je to nekaj, kar je nekoč obstajalo – meni je to delovalo precej pravljico – in potem smo se vendarle spomnili, da imajo kolegi glasbeniki avtorske pravice urejene, oni imajo kolektivno organizacijo, ki skrbi za avtorske pravice. Leta 2001, ko sem bil predsednik Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev, smo se začeli s tem konkretno ukvarjati in smo prišli do ugotovitve, da nas nekaj tega denarja celo čaka, da je nekaj teh pravic začasno urejala Avtorska agencija za Slovenijo in da je tam neka vsota, ki je popolnoma oprijemljiva, kar je bilo potem na kasnejšem sestanku tudi potrjeno. Seveda pa se je izkazalo, da mi nismo organizirani; in zgodilo se je še večje odkritje, da pravzaprav nekdo drug v našem imenu, mimo nas, brez naše vednosti, pobira avtorske honorarje s področja avdiovizualnega ustvarjanja. Izkazalo se je, da to v našem imenu počne SAZAS, da pa seveda delitev med nas domače filmske avtorje ne poteka. Skratka, začelo se je z veliko, travmatično ugotovitvijo, da se nekaj resda dogaja, ampak mimo nas. No, in potem smo začeli, mislim, da tudi napačno, saj sem najprej prosil enega od naših kolegov, ki je veliko pisal o avtor-

skih pravicah, pa je sprva obljubil, potem pa se ni navdušil in je odstopil. Potem smo poskušali s pomočjo kolega veterana Milana Ljubiča, ki je bil bolj več pravni poljan in bojev, pa je tudi to šlo precej po svoje. Skratka, dejansko uresničevanje se je začelo šele z ustanovitvijo AIPE, kjer pa se znajdeva tudi midva oba v svetu oziroma v strokovnem svetu. In takrat je bilo treba šele začeti. Ključno na samem začetku je bilo spoznanje, kako malo pravic nam daje takrat veljavni Zakon o avtorski in sorodnih pravicah. Da so tam neki členi, mislim, da je to 107. člen, ki ima zapisano domnevo, da so avtorske pravice avtorjev – če s pogodbo ni določeno drugače – itak prenesene na producenta. Skratka, sledila je streznitev. Kako si ti doživljal to streznitev, oziroma, ali si na samem začetku kaj več vedel o tem, glede na to, da si tudi sam dedič avtorskih pravic po očetu, ali je bilo tudi zate to srečanje s problemom precej boleče?

MARTIN SREBOTNJAK Za avdiovizualno ustvarjanje je bilo že v izhodišču avtorstvo nekako spodkopano, vloga ključnih soavtorjev je v zakonodaji nominalno sicer opredeljena, v odmenah in honorarjih se pa seveda ni manifestirala in to je bil tudi razlog, da velika večina ali praktično skoraj nobeden od avtorjev o tem ni kaj dosti vedel, vključno z mano. Že v času DSFU-ja smo se ukvarjali s tem vprašanjem, takrat sem bil v enem od odborov in vem, da se je že takrat odpiralo to vprašanje. Ob ustanavljanju DSR-ja so se nekateri celo ponujali, da bodo organizirali delitev, saj so nekoč že sodelovali s kolektivnimi organizacijami in tam skrbeli za delitev. Tukaj se je kazalo, da očitno neki sistemi delujejo, da pa gredo mimo filmarjev. Ključno je bilo, da smo kot društvo na začetku sprožili informiranje vseh članov, da smo o vseh zadevah preko dopisnega seznama komunicirali, da smo razpravljali – včasih so bile te razprave

o različnih vprašanjih tudi zelo osebne oziroma iz osebnih zornih kotov, ampak so odpirale prostor razprave in posledično tudi ozaveščale člane in članice ter odpirale nova vprašanja. Večina avdiovizualnih ustvarjalcev in filmarjev je namreč prekarcev, filmov večinoma ne moreš snemati v prostem času, kar pomeni, da to niso ljudje, ki imajo službe, ki imajo zagotovljene prihodke za svojo starost, da je to zelo ranljiva skupina, za katero so ravno tantie oziroma prihodki iz nastalih avtorskih del neke vrste korektiv za vzdržno starost oziroma dodatek k najbolj osnovni pokojnini, ki izhaja iz teh statusov, čeprav tukaj ne govorimo o astronomskih dodatkih. Ko smo spoznali, kako je s tem, smo na Društvu želeli aktivno sodelovati.

Izkazalo se je, da se istočasno že ustanavlja kolektivna organizacija – AIPA, ne da bi za to dobro vedeli. In ko je že bila ustanovljena in ko je AIPA zaprosila za dovoljenje za kolektivno upravljanje s pravicami, se je postavilo vprašanje, ali naj ustvarjalci, avtorji in tako naprej ustanavljamo novo, lastno kolektivno organizacijo ali je bolje pristopiti h kateri od že obstoječih kolektivnih organizacij, ki bo zagotovila po eni strani korektno zbiranje, pravično razdeljevanje, in pa potem tudi v nadaljevanju morebitne nadgradnje zakonodaje. O tem smo se veliko pogovarjali na Društvu in ker je trajalo dlje časa, so se vmes ustanovila že druga strokovna združenja, ne samo režiserjev, zato smo šli v skupno smer, torej da se zavzemamo za kolektivno organizacijo, ki združuje različne vrste imetnikov pravic, tudi čisto iz praktičnih razlogov nižanja stroškov, po drugi strani pa tudi zaradi tega, da to postane neke vrste forum, kjer se vsi raznovrstni imetniki pravic lahko zberejo pod isto streho. To je bila odločitev, ki je zahtevala veliko časa, da je obrodila sadove, in na tej poti smo veliko spoznali: kakšen je bil odnos do avdiovizualnega ustvarjanja,

predvsem do avtorjev, tudi do izvajalcev. Ves čas smo v tem Društvu zastopali tudi pravice tistih, ki so v zakonodaji že imeli zagotovljene pravice, pa zbiranje sredstev zanje ni bilo zagotovljeno.

METOD PEVEC Predvsem sta bili živi dve dilemi, prva je bila ta, da bi lahko šlo v smer, da bi se pravice za avdiovizualne avtorje uveljavljale znotraj neke druge kolektivne organizacije, denimo glasbene, kar je situacija marsikje po svetu, in za metek tega je bil že postavljen. Mi smo bili prav zaradi slabe prakse zelo proti temu in smo vztrajali, da mora to biti samostojna kolektivna organizacija, ki bo združevala vse tri skupine imetnikov pravic z avdiovizualnega področja. Po drugi strani smo pa seveda potrebovali know-how, strokovno podporo, in to se je takrat zgodilo ob pomoči IPF-ja in takratnega direktorja. AIPA je bila takrat že ustanovljena, ampak vsi ustanovitelji niso bili dejanski imetniki pravic, zato so se pojavljali tudi domnevni predatorski interesi, ki so kasneje seveda povzročili tudi precejšnje težave. Kako se spomniš teh kolizij?

MARTIN SREBOTNJAK Avtorske in sorodne pravice, vrednotenje teh, honorarji in nadomestila zanje pravzaprav niso zelo zapletena stvar in pravila igre so tukaj jasna, dejstvo pa je, da se takrat, ko se naenkrat pojavijo neka sredstva ali pa ko nekdo vidi možnost, oziroma vidi to priložnost, izkaže, kako čisti so nameni, in mislim, da je bilo bistveno, da so se v tej organizaciji postavila zelo jasna merila delitve, ki so več ali manj v veljavi še danes. Kasneje so se zgodile manjše spremembe, ampak o tem, da so bila dobro postavljena, priča to, da do nekih boljših vzorcev ni prišlo. Mislim, da je bilo takrat jasno, da so bili naši nameni čisti, jasni in niso bili osebni. Šlo je za splošno in čisto željo po tem, da se področje uredi in da se zakonsko opredelijo pravice, ki so bile v tujini že opredeljene. Ni šlo za to, da si

želimo več denarja, temveč le, da se stvari na tem področju za ustvarjalce uredijo primerljivo z drugimi evropskimi državami. Ta pot je bila zelo čista in lahko ostane čista do trenutka, ko je nekomu ali skupini posameznikov bolj pomembno to, da lahko za svojo lastno korist sistem uzurpirajo in ga obrnejo na način, da bodo stvari postale relativizirane. Jaz samo upam, da bo taka organizacija ostala v svojem poslanstvu čista in da nikoli ne bo popustila pritiskom, ki se vedno znova lahko pojavijo.

METOD PEVEC Zame je bila nepozabna razlika pri formiranju pravil, da je stroka, torej midva pa še kdo je bil zraven, postavljala vsebinska izhodišča brezplačno, pro bono, pravnik, ki je ta pravilnik napisal, je bil pa seveda plačan.

MARTIN SREBOTNJAK Ja, odvetniške storitve so vedno vezane na njihove tarife, mi pa seveda delamo več ali manj v dobro svojih poklicev oziroma svoje stroke. Če samo pomislimo na vse tožbe, ki so bile uperjene proti AIPI pa tudi proti nama osebno, bi se verjetno morali vprašati, od kod denar za odvetnike in druge stroške. Te tožbe so na sodiščih po vrsti padale.

METOD PEVEC Še ena stvar je postala takrat zelo jasna, in sicer kako smo se okužili s tem entuziazmom, da smo navajeni vse stvari narediti zato, ker je to v našem skupnem interesu, in nam je bila ideja, da morajo biti stvari plačane, nenavadno tuja, kar spet ni čisto logično in ni skladno z osnovno idejo profesionalizma. Takrat se mi je zdelo tudi zelo pomembno, da so v teh organih odločanja

enakomerno in pravično zastopani filmski ustvarjalci, producenti, izvajalci, ki so dejanski upravičenci do teh nadomestil iz naslova avtorskih pravic. In to je bil tudi eden od razlogov, da sem se moral na sodišču zagovarjati, ker je bil tam predmet neki domnevni prisluh mojemu telefonskemu pogovoru, ko sem kolegico vabil, da se včlani oziroma da sodeluje v strokovnem svetu. Takrat je bilo zelo pomembno prepričati kolege, da se je treba tukaj postaviti na položaje in vztrajati, ravno zato, ker nas je spremljala nevarnost predatorjev, ki so imeli morda več pravnih veščin ali izkušenj, pa seveda manjšo upravičenost. Danes so v organih odločanja AIPÉ vendarle filmarji, dejanski imetniki pravic.

MARTIN SREBOTNJAK Glede na vse skupaj se mi zdi za ustvarjalce, v tem primeru režiserje, ključno, da ko podpisujemo pogodbe, v katerih imamo polno obveznosti in dolžnosti, da so jasne tudi naše pravice, tako delovni pogoji kot spoštovanje avtorske in sorodnih pravic. Ustrezno plačilo ali nadomestila in honorarji na podlagi avtorske in sorodnih pravic so nekaj, kar nam pripada. Čeprav je to zapisano v zakonu, je to ob vsakem podpisu pogodbe na udaru. Mislim, da se je skozi leta vendarle vzpostavilo zavedanje, da mora vsak ob podpisu pogodbe poskrbeti zase, nihče ne bo poskrbel v njegovem imenu, zanj ali zanj. Počasi se vendarle spreminja tudi klima in splošno zavedanje o tem. Avtorska in sorodne pravice se urejajo, oziroma postajajo čedalje bolj urejene in skladne z normami, ki veljajo v Evropi.

Javni

program



**Pogovor s prejemniki nagrade
kosobrin;** Slovenska kinoteka, september
2022; foto Arhiv DSR-ja



Karierni dan – Štiglčev dan;
Lokacija, maj 2022; foto Arhiv DSR-ja



Večeri

Večer DSR: Miha Baloh 90 let;
Slovenska kinoteka, maj 2018;
foto Arhiv DSR-ja



**Pogovor s Haidy Kancler in Marijo
Zidar, povezovalac Rok Biček;** Slovenska
kinoteka, marec 2022; foto Arhiv DSR-ja



DSR

METOD PEVEC Večeri DSR so eden prvih izključno strokovnih dogodkov na naši sceni. Spomnim se, kako smo bili na nek način olajšani, da smo se pogovarjali o vsebini, o tem, kar delamo, o tem, kaj smo, in Boris, ti si bil tukaj pobudnik, pionir.

BORIS PETKOVIČ Ko smo organizirali prvi Večer DSR, sem jaz po šestih letih sveže prišel iz Pariza. Pariz je imel takrat več kot 200 kinematografov, od tega cel kup malih art kinov, kjer so bili pogovori o filmu nekaj vsakdanjega. To, da se vsak zna pogovarjati o filmu in v njem prepoznati pozitivne stvari, v njem videti neko širino, je v bistvu nekaj, kar nosi vsak Francoz – tistega, ki bo film zgolj označil kot »ah, to je pa slabo, ne bom sploh komentiral«, se bo štel za manjvrednega, ker to enostavno ni opcija. Iz takšnega okolja sem leta 2009 prišel nazaj v Ljubljano, kjer je še obratoval Kolosej, Kinoteka je bila še vedno ohromljena od direktorovanja Staša Ravterja, ki ni ohranil diskurza, ki se je nekoč odvijal znotraj Kinoteke. Takrat so se ob filmih namesto tekstov relevantnih ljudi

pojavljale ocene z IMDb-ja. Art kino mreža se je šele ustanavljala, jaz pa sem ravno končal film *V letu hip hopa*, dokumentarec o slovenski rap sceni, ki je bil prvi film, ki ga je Art kino mreža distribuirala. Takrat sem se odločil, da bomo šli na vsako od teh projekcij, ni važno, ali bo tam pet gledalcev, trije ali 13, in se bomo pogovarjali o filmu. Istočasno sem se aktiviral tudi v Društvu in napisal krajši manifest, ki je bil osnova za prvi DSR-jev večer (**glej Dodatek 4**). Izhodišče je bilo, da vsak režiser ali režiserka povabi svojega kolega ali kolegico na pogovor. To je nekako tudi začelo združevati skupnost, saj so to še časi, ko so bili določeni režiserji in režiserke med seboj malo skregani. Na tem prvem večeru so se začela pojavljati neka zelo hecna zaveznitva, ljudje, ki že dolgo niso govorili med sabo, so se odločili, da bodo skupaj organizirali svoj večer. V prvem letu se je tako pojavilo kar nekaj zanimivih parov. To, da režiserji hodimo v vsako vas in govorimo o svojih filmih, je ostalo, s čimer se je spremenil tudi celoten koncept: ne gledamo samo

filmov, ampak se o njih tudi pogovarjamo. Če zaključim, na ta način je francoski filmski dih zavel tudi v Ljubljani oziroma v Sloveniji.

METOD PEVEC To, kar si omenil, je izjemno pomembno, saj je Društvo z dogodki, kot je ta, omogočilo, da smo se začeli avtorji med sabo zelo odprto pogovarjati. Tega prej ni bilo, med nami je vladala tekmovalnost, ljubosumje, mogoče tudi neka zadržanost in plahost. Se mi zdi, da je trenutno stanje olajšanje za vse, ki ustvarjamo v prostoru slovenskega filma.

BORIS PETKOVIČ Osnovni koncept je bil v dialogu, ampak seveda se potem določene stvari izpojejo. Mi smo ga začeli nadgrajevati in iz tega so nastajali novi koncepti. Dandanes imamo podkaste, med pandemijo je nastal Filmski večer od blizu na daljavo, vse to so nekako derivati večerov Režiserjev v dialogu. Vedno pa ostaja to, da se mi pogovarjamo o filmu, saj se hočemo pogovarjati o filmu iz neke naše pozicije, pozicije avtorjev, ustvarjalcev in tako naprej.

METOD PEVEC Ti pogovori pa niso zanimivi samo za publiko, ampak tudi za nas, avtorje, za tiste, ki se pogovarjamo, ker to prinese artikuliranost, treba se je znati tudi izraziti, poimenovati, oblikovati svoje mnenje, stališče, svoj ustvarjalni razvoj in tako naprej. Ni dovolj, da se intuitivno nečesa zavedaš, ampak je pomembno o tem tudi govoriti, ker si s tem obelodanil neke stvari, ki si jih prej intuitivno skrival po kotičkih svojih misli.

DARKO SINKO Ti pogovori imajo zelo širok diapazon, od zelo začetniških debat do zelo poglobljenih, ne samo med nami samimi, ampak tudi kakšnimi drugimi, tujimi avtorji. Jaz, na primer, sem vodil tudi pogovore o montaži, torej neke zelo poglobljene teme, profesionalne dileme, ki nas res zanimajo. Ko nekaj artikuliraš ali pa dobiš nek drug vpogled, se ti odprejo stvari, na katere nisi nikoli pomislil. Enako je osvobajajoče, da vidiš, da imajo tudi drugi sorodne zagate.

DODATEK 4:

Vabilo na 1. Večer Društva slovenskih režiserjev

Vljudno vas vabimo na 1. Večer Društva slovenskih režiserjev, ki ga organiziramo v sodelovanju s Slovensko kinoteko,

v petek, 6. maja 2011 v Slovenski kinoteki

Program

18.00 – Potovanje v Tokio (Tokyo monogatari),
Yasujiro Ozu, 1953 – film po izboru Janeza Burgerja
20.30 – V Ieru, Janez Burger, 1999

Projekciji filma *V Ieru* bo sledil pogovor z režiserjem in scenaristom Janezom Burgerjem, scenaristom in glavnim igralcem Janom Cvitkovičem in direktorjem fotografije Simonom Tanškom. Pogovor bo vodil Boris Petkovič.

Po pogovoru se bomo ob kozarčku družili v predverju Slovenske kinoteke.

Režiserji želimo in hočemo govoriti o filmu, tudi in predvsem iz naše pozicije filmskih avtorjev. Želimo pokazati, da nismo hermetična združba, temveč smo odprti za sobivanje z drugimi primerljivimi umetnostmi, se z nji mi dopolnujemo, ko smo sopotniki na prepihu politike in materialnega sveta. Naši različni pristopi k filmskemu ustvarjanju in naše različne avtorske poetike so predpogoj za razvoj filmskega diskurza, v katerem bo naša drugačnost izzvenela kot bogastvo nacionalne kinematografije in ne kot poligon, na katerem bi drugačne filme diskreditirali in diskriminirali. (Boris Petkovič)

Vljudno vabljeni!

Pojedina v Kinoteki

Večeri Društva slovenskih režiserjev

»Jejte film,« je Henri Langlois, soustanovitelj in dolgoletni direktor Cinematheque Française (Francoske kinoteke) in soustanovitelj Fédération Internationale des Archives du Film (Mednarodne zveze filmskih arhivov) mnogokrat dejal otrokom kinoteke, kot so takrat imenovali skupino mladih režiserjev francoskega novega vala. Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Resnais so bili le nekateri, ki so filmske noči preživljali v prvih vrstah zdaj že legendarne kinodvorane v Palais de Chaillot, nekdanjem hramu francoske filmske zgodovine. Henri Langlois je bil izjemno pomembna osebnost za ohranitev svetovne filmske dediščine, nesporna je tudi njegova vloga pri razvoju filmske misli. Po zaključenih projekcijah je v pogovorih s filmofili razvijal t. i. avtorsko teorijo, ki je režiserja postavljala na piedestal kot tvorca edinstvene kreativne vizije oziroma poetike. Vendar se Langlois ni ustavljal zgolj pri tem. Notorične so zgodbe, ko je po zadnji projekciji filma prihajal s kopijo filma z drugega kontinenta, ne vedoč niti, o čem film govori, še manj naslova, bil pa je prepričan, da kopija nima francoskih podnapisov. Bil je to čas, ko so avtorji iz vsega sveta Francoski kinoteki pošiljali filme »v dar«. In te filme je predvajal zaljubljenec v film, ki so bili pripravljeni preživeti še dodatni uri v temi kinodvorane. In čeprav mnogokrat niso razumeli govorjenega jezika v filmu, so v njem odkrivali duha časa ter kulturne in etnološke značilnosti. Res je, da je bil to čas, ko svet ni bil oddaljen le en klik na računalniškem zaslonu, vendar tudi danes filmu ni moč odvzeti najbolj eksplicitnega in direktnega ogledala družbe ter njenih kulturoloških posebnosti.

Slovenija ni Francija in Ljubljana ni Pariz. Žal je v slovenskem prostoru širše izobraževanje o filmski umetnosti prepuščeno nekaj ustanovam in mnogokrat zgolj entuziazmu določenih posameznikov. Filmska umetnost je v osnovnošolskih programih popolnoma zanemarjena, v srednješolskih hudo podhranjena. Teoretično je možno, da se mlad človek visokošolsko izobrazí, vendar da v vseh letih šolanja nikoli ne sliši niti besede o filmu kot umetnosti. Zato se želi Društvo slovenskih režiserjev (DSR) aktivno vključiti v polje pogovorov o filmu, kjer bi razvijali filmsko misel in gradili most do prihodnjih generacij. Režiserji želimo in hočemo

govoriti o filmu, tudi in predvsem iz naše pozicije filmskih avtorjev. Želimo pokazati, da nismo hermetična združba, ampak smo odprti za sobivanje z drugimi primerljivimi umetnostmi, se z njimi dopolnjujemo, ko smo sopotniki na prepihu politike in materialnega sveta. Naši različni pristopi do filmskega ustvarjanja in naše različne avtorske poetike so predpogoj za razvoj filmskega diskurza, v katerem bo naša drugačnost izzvenela kot bogastvo nacionalne kinematografije in ne kot poligon, na katerem bi drugačne filme diskreditirali in diskriminirali.

V DSR-ju že dolgo tli ideja, da bi dobili svoj prostor, kjer bi na svoj, inovativen način lahko seznanjali slovensko javnost o svojih delih in svojih razmišljanjih o filmu. Brez dlake na jeziku in brez posrednikov, slovenski filmski ustvarjalci v direktnem pogovoru z občinstvom. S pomočjo Slovenske kinoteke smo idejo končno tudi realizirali. V naslednjem letu bo DSR enkrat mesečno organiziral večere, na katerih bomo predstavljali dela iz slovenske in svetovne kinematografije. Vsak večer bo potekal v organizaciji enega od nas, režiserjev, ki bo izbral film in povabil sogovornike, s katerimi bo po končani projekciji izpeljal pogovor. Večinoma bodo to kolegi režiserji in drugi filmski ustvarjalci, v goste bomo z veseljem povabili tudi ljudi iz drugih segmentov družbe, ki bodi z nami pripravljeni deliti svoja razmišljanja o filmu. V prihodnjih mesecih bodo to: Dimitar Anakiev, Maja Weiss, Janez Lapajne, Janez Burger, Miha Hočevar, Klemen Dvornik, Marko Naberšnik, Jasna Hribernik in mnogi drugi, ki se bodo pred mikrofoni srečali v vlogah izprašanega ali izpraševalca. Ker želimo naše večere približati čim širšemu krogu občinstva, smo se odločili, da bomo slovenske filme vrteli z angleškimi podnapisi. Tako bodo tudi tujci, ki živijo v Sloveniji, imeli možnost, da se preko filma seznanijo s slovenskim jezikom in kulturo.

Seveda je vsebina večerov naša prioriteta, vendar bomo enako pozornost namenili tudi neformalnim dogodkom v preddverju Kinoteke. Iskreno upamo, da bodo naša srečanja ustvarila prostor, kjer se bodo filmski ustvarjalci in ljubitelji filma srečevali, družili, izmenjevali misli o filmu in umetnosti, kjer se bodo tudi neformalno kresala mnenja o stanju slovenskega filma in kjer bo sintaksa »Jaz sem slovenski filmski režiser« izziv za pogovor in ne javni linč.

Boris Petkovič, DSR

Filmski večeri od blizu na daljavo

URŠA MENART Ideja za Filmske večere od blizu na daljavo je nastala leta 2020, ko se je začela pandemija in nismo mogli svojih dogodkov organizirati v živo. Zato smo uvedli Filmske večere od blizu na daljavo, nato pa še podcast. Ideja za Filmske večere od blizu na daljavo je prišla iz preprostega pogrešanja nečesa, kar se je izgubilo skupaj s kulturo DVD-jev: komentarji režiserjev ali pa drugih sodelujočih, na primer direktorjev fotografije. Razmišljali smo, kako bi to pripeljali nazaj, in prišli do ideje, da bi filme, ki so malo bolj znani ali pa so takšni, ki jih je občinstvo verjetno že videlo, pospremili s komentar-

jem režiserja. Epidemijska ideja se je nato obdržala in s tem formatom smo nadaljevali tudi po koncu epidemije, ko smo se že lahko dobivali v živo, tako da še vedno približno enkrat na leto organiziramo predvajanje filma s komentarjem na portalu MMC RTV Slovenija, kjer to ostane še kakšnih 30 dni. Takšni večeri so poleg podcasta način, da dosežemo tudi občinstvo zunaj Ljubljane, kjer se odvija večina naših dogodkov.

Ti večeri so tehnično nekoliko bolj komplicirani, saj je treba predvajati hkrati film in komentar na dovolj kvaliteten način, da je še vedno gledljivo in poslušljivo. To je tehnično zagotovil Luka Marčetič.

Občasnik Filmarija in Nacionalni program za film



Ko smo se na na Društvu končno lahko bolj posvetili strokovni dejavnosti, je zaživela pobuda, da bi morali svoje strokovno delo publicistično zabeležiti, se pravi, pustiti kakšno sled tudi v pisani in tiskani obliki. Filmarji smo obremenjeni s (samo)predsodkom, da smo avdiovizualni, da zlahka vidimo, povemo in posnamemo, na papirju pa da smo polpismeni. Kar mimogrede sploh ne drži. Med našimi člani je nekaj uspešnih pisateljev, dramatikov, kolumnistov in pesnikov. Premoremo tudi nekaj visokošolskih učiteljev, ki pri svojem pedagoškem delu razvijajo strokovno misel o filmski scenaristiki, režiji, montaži in drugih ustvarjalnih profilih. Poenostavimo: okrepila se je želja, da ubesedimo to, kar delamo, in to, kar vemo. Na tej podlagi se je porodila ideja za brezplačni občasnik *Filmarija*. Nomen est omen, *Filmarija* je bila žal preveč občasna, toliko bolj, če naj bi sledila tudi aktualnim temam na področju filmskega ustvarjanja. Doslej sta izšli dve redni številki, obe leta 2016, podpisujeta ju Klemen Dvornik kot odgovorni urednik in Metod Pevec kot glavni urednik. Tretja številka, ki sta jo souredila Metod Pevec in Martin Srebotnjak (odgovorni urednik je bil Miha Knific), je izšla leta 2018 in je posebna, saj je v celoti namenjena objavi 60-ih tez Nacionalnega programa za film in ima tudi višjo naklado. Vse tri številke *Filmarije* so dostopne javnosti v enajstih (11) knjižnicah v Sloveniji in na spletni strani Društva. Oblikovni koncept *Filmarije* je zasnovala in ga realizirala Ajda Schmidt, ki ji je mednarodna žirija 8. Bienala slovenskega oblikovanja Brumen 2017 za ta projekt podelila priznanje za odlično slovensko oblikovanje. Kot nagrajeno delo je *Filmarija* predstavljena v spletni galeriji Fundacije Brumen in uvrščena v zbirko Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. *Filmarije* v izdaji DSR-ja žal več ne bo, ker je blagovna znamka prešla v last AIPE, gotovo pa bo Društvo, upajmo, da manj občasno, nadaljevalo

s publicističnimi izdajami. Brez dvoma je bil najzahtevnejši projekt *Filmarije* Nacionalni program za film, predvsem zato, ker nas je naučil reflektirati filmsko stvarnost in opogumil za oblikovanje daljnosežnejših vizij na filmskem področju.

METOD PEVEC Govorili bomo o posebni številki *Filmarije*, brezplačnem občasniku Društva slovenskih režiserjev, in sicer tisti, ki je izšla avgusta 2018 in na naslovnici katere piše *Nacionalni program za film 2018–2023*. Že to petletno obdobje, ki je navedeno tukaj, in ta dikcija naslova, ki parafrazira Nacionalni program za kulturo, govori o tem, da takrat programa za film ni bilo, zato smo se filmarji spet usedli ter začeli razmišljati in pisati. Po mojem spominu je seveda bilo to tudi nadaljevanje takratne Filmske iniciative oziroma besedila, ki je nastalo ob zaključku akcije in ki se je imenovalo *Smernice razvoja slovenske kinematografije*. Midva z Martinom sva podpisana kot sourednika. Kako se ti spomniš, Martin, tega, zakaj smo se odločili za strukturno repliko Nacionalnega programa za kulturo?

MARTIN SREBOTNJAK Predvsem zato, ker se v vseh nacionalnih programih pojavljajo reciklirani eni in isti cilji, ki pravzaprav niso zavezujoči ali pa niso zares prinašali nobenih velikih sprememb. Kar smo sami detektirali kot problem za kinematografijo in vse tisto, kar se povezuje s filmom in avdiovizualnim, pa je ostalo naslovljeno. Tega ni bilo v teh dokumentih in ker ni bilo niti v dokumentih, posledično tudi s strani SFC-ja kot osrednje institucije in ostalih deležnikov v tem javnem prostoru na področju kinematografije – preprosto ni bilo na radarju ničesar, kar bi bilo treba izboljšati, spremeniti, popraviti. Že s smernicami za razvoj kinematografije smo nekako usvojili, kako voditi pogovore med različno mislečimi in iz tega poskušati oblikovati teze, ki bi imele daljnosežne

posledice. Mislim, da je bilo tudi stanje duha v slovenski kinematografiji takšno, da smo čutili, da smo v leri, zato je bila ta pobuda alternativa temu, da smo samo nerazpoloženi oziroma jezni ali pa razočarani. Bistvo je bilo, da enkrat sami zapišemo vse tisto, kar mislimo, da bi se moralo izboljšati ali bi se lahko na tem področju izboljšalo, ne samo na ravni države, ampak tudi na regionalni ravni, na ravni našega Društva in stroke kot take. Prevzeli smo odgovornost za svoja dejanja in samim sebi zadali cilje, hkrati pa pričakovanja od vseh drugih vpletenih z neko zavezo, da smo ravno zaradi takega dokumenta, ki ga javno objavljamo, pripravljeni pri tem tvorno sodelovati.

MATEVŽ LUZAR *Filmarija* kot publikacija je izjemno pomembna, po eni strani za komunikacijo navzven, še bolj pomembno pa je, da smo mi sami pri sebi artikulirali, kaj potrebujemo, kaj je naša vizija, kako mi vidimo prihodnost slovenskega filma. Morda je to še bolj pomembno kot ta osnovna želja, da komuniciramo navzven. Zato mislim, da je *Filmarija* kot publikacija eden od stebrov društva.

METOD PEVEC Če danes prelistam to knjigo, me preseneča, kako temeljita je inventura stanja v slovenski kinematografiji leta 2018. Naša forma je bila, da detektiramo probleme, jih jasno poimenujemo in potem pri vsakem tematskem poglavju seveda tudi zapišemo nujno potrebne ukrepe. Ti nujno potrebni ukrepi so oštevilčeni in jih je skupaj 60. Še vedno so tudi na naših vratih v Društvu in so bili posebej objavljeni tudi na enem listu, sama vrata pa je Matevž Luzar prinesel tudi na podelitev Štiglicjevih nagrad leta 2024. In če danes prelistamo te ukrepe, lahko vendarle ugotovimo, da jih je precej uresničenih, največ seveda tistih, pri katerih smo bili mi sami odgovorni za uresničenje. Kasneje nam je ta publikacija prišla prav, kadarkoli smo vstopali v politični prostor s svojimi problemi in predlogi.

MARTIN SREBOTNJAK Mislim, da so vsi prihodnji ministri dobili v dar to knjižico.

METOD PEVEC Ja, pa ničkolikokrat smo bili v parlamentu zaradi bogve česa in vselej je bilo to zelo prikladno darilo, ki je naredilo vtis, da vemo in naj še oni vejo, da vemo, kaj delamo, da so smernice znane, zapisane. Midva, Martin sva bila urednika, ampak nisva ga pa pisala.

MARTIN SREBOTNJAK Veliko sva tudi sama napisala.

METOD PEVEC Sva tudi, no, ampak imeli smo delovne skupine za posamezna področja in te skupine so analizirale in pripravile gradivo tako, da smo imeli preverjene podatke za posamezna področja; tukaj so zajeta vsa področja, od nacionalne filmske dediščine, do društev, produkcije, distribucije in tako dalje. Urša, si ti sodelovala v kakšni skupini?

URŠA MENART Ja, v skupini za samozaposlene in tukaj se mi zdi, da še nismo zares dosegli tega, kar smo si zadali.

METOD PEVEC So ukrepi še vedno na papirju?

URŠA MENART Ja, oziroma eni so tudi še na kakšnem drugem papirju, ne samo na tem. Ta naš specifični status na žalost pomeni to, da je veliko stvari, ki se lepo slišijo, če jih zapišeš, ampak se potem v praksi ne izvajajo, recimo to, da je treba izenačiti pravice samozaposlenih s pravicami zaposlenih. V nekaterih primerih so te pravice na papirju že izenačene, samo v praksi ni tako. Tukaj tudi govorimo o karierni dinamiki za samozaposlene v kulturi. Kar mislim, da bo zdaj v predlogu nove uredbe, ki se spreminja skupaj z ZU-JIK-om. Je pa vprašanje, če bo ta karierna dinamika urejena na način, s katerim bomo zadovoljni, ki bo dovolj stopil v korak s tem, kar mi dejansko delamo in kako delamo, in v korak s časom, ki čedalje bolj sili delavce v prekarizacijo. Smo pa marsikaj dosegli na področju avtorskih pravic,



Novinarska konferenca ob izidu
Nacionalnega programa za film 2018–2023
v Narodni galeriji; september 2018;
foto Simon Tanšek

to seveda tudi posega v položaj samozaposlenih filmskih delavcev in ustvarjalcev. Tukaj, se mi zdi, smo dosegli še največ. Nekateri stvari, ki smo jih tukaj notri zapisali, so dosti enostavne, pa se mi zdi škoda, da so še vedno tako neizvedljive, recimo, pisali smo tudi o tem, kako bi se lahko izboljšali pogoji dela za starše v filmskih ekipah. Že takrat smo govorili o tem, da bi lahko bilo varstvo otrok na setu med upravičenimi stroški na Filmskem centru, pa se to še vedno ne zgodi. Imamo veliko družin, v katerih sta oba starša filmska delavca, isto velja recimo za festivale, nekateri festivali so to uvedli, med drugimi Trst. To so majhni ukrepi, ki bi lahko vsaj dali signal za večje.

Kar pa mene, ne bom rekla, da ravno frustrira, ampak kar se mi zdi en velik neuresničen cilj, je avtonomnost Filmskega centra oziroma agencije. Mi smo veliko govorili o tem in želeli smo si, da bi bil Filmski center nekako neodvisen, saj vem, da to ni tako enostavno v tem našem državnem aparatu, ampak da ne bi bil direktno podrejen ministrstvu za kulturo. Da bi imel večjo avtonomnost, ker to, kar delamo filmarji, in tudi to, kar dela Filmski center, spada v pristojnost več ministrstev. Zato se mi zdi, da bi bilo boljše, če bi bil po vzoru francoskega CNC-ja tudi Filmski center malo bolj avtonomen. Potem so pa tukaj še delovni pogoji in minimalno plačilo oziroma tarife.

METOD PEVEC To je sedeminpetdeseti ukrep, ki je še vedno neuresničen. Spada pa pod Društvo, seveda.

URŠA MENART Ja, saj mi smo en del naredili, potem pa se je zataknilo, ko smo iskali soglasje vseh društev, ki so združena v zvezi. Letos naj bi se ta pogajanja oziroma usklajevanja nadaljevala, oziroma končno spet zagnala. Več stvari se medtem dogaja, med drugim tudi povišanje sredstev, pa spremembe ZUJIK-a in tako naprej. Upam, da se nam bo čez pet let zdelo hecno, da tega ni bilo in da bomo to točko zlahka prečrtali.

METOD PEVEC Se vam mogoče zdi, da je kakršnakoli potreba po novem programu?

MARTIN SREBOTNJAK V tem trenutku, ko se sprejema zakon o novi organiziranosti področja, ne področja kot takega, ampak osrednje institucije, mogoče to nima smisla, ko bo, če bo, ta zakon sprejet, bo to zagotovo potrebno. Se pravi v primeru, da bo ta zakon potrjen, mislim, da ta nova institucija potrebuje kažipote. V kaj vse se lahko razvija to področje? Ker mislim, da bo ta institucija v prvi vrsti vsaj pol leta zaposlena predvsem sama s seboj, da bo, sploh če bo potrjena reorganizacija, nekako požrla oziroma prežvečila Viba film. Če bo potrjena, bo šlo ogromno energije, da se sploh vzpostavi, kaj šele, da se lahko začnejo razvijati potenciali, ki bi jih tovrsten zakon v primeru večjega deleža zunajproračunskih virov lahko naslavljal. Saj bi lahko rekli, da bodo že pristojni za to poskrbeli, njihova naloga je, plačani so za to, da prinašajo vizije in jih uresničujejo. A praksa govori, da te vizije ponavadi niso preveč daljnosežne in da ne prinašajo nujno veliko dobrega in da imamo ustvarjalci ponavadi veliko večjo domišljijo in veliko več zmožnosti, da si predstavljamo lepšo prihodnost.

METOD PEVEC Če je bil prvi nacionalni program za film postavljen zelo politično, glavni naslovnik je bila politika ministrstva za kulturo in vsi, ki se na ta način ukvarjajo z njim, ali morda ni zdaj čas, da bi nastal program, ki bi se ukvarjal s programsko vizijo slovenske kinematografije. Ali verjamemo, da bo Slovenski filmski center dejansko sam sposoben postaviti neko novo vizijo v novih pogojih, ki jih bo morda prinesel novi zakon. Ali bi s tem Filmskemu centru pomagali ali ga na nek način prisilili, da razmišlja o programski viziji slovenske kinematografije za prihodnost, glede na vse nove produkcijske in predvajalne okoliščine, ki jih je prinesel

čas, raznorazne streaminge, umetne inteligence in tako dalje.

URŠA MENART Letos bo to leto, ko se bo pokazalo, kakšen je konsenz, oziroma kaj od teh predlaganih zakonskih sprememb se bo zares zgodilo in za katere mogoče sploh ni konsenza. V letu 2026 bomo lahko malo bolje sondirali, kje smo. Potem je pa eno veliko vprašanje to, kaj in kako naj ta naša institucija podpira, oziroma podpirata ti dve, mislim, da bi morali govoriti tudi o RTV Slovenija, ki je največja kulturna ustanova v Sloveniji. Veliko se v Evropi govori o videoigrah. Pri nas imamo serije v zobeh, kaj bomo s serijami, mislim to so teme, za katere se mi zdi, da če jih prepustimo drugim, se bodo dogajale neke ad hoc rešitve, ki ne bodo celostne niti preiščljene.

MIHA HOČEVAR Mislim, da bi v naslednji fazi morali narediti poglobljeno analizo in voditi pogovore za totalne spremembe na RTV Slovenija, ki bi morale vplivati, preko medijske zakonodaje, tudi na komercialne ponudnike. To, kar je zdaj, je neka inercija, katastrofa. Tudi za osnovne stvari, kot so televizijska poročila s terena, ne moreš reči, da gre za televizijsko režijo. Zadnjič sem gledal prenos Prešernove proslave in bilo je neverjetno, kako so po vklopu po proslavi pokrili pogovore z dvema glavnima nagrajencema, ki so jih malodane postavili pred vhod v toaleta. Najosnovnejši nivo je šel v franže, kaj šele da bi delovalo to, kar si mi želimo, na primer razvoj serij, da ne omenjam razpisov, ki so vsi brez nagrad, brez odkupov, brez predhodnih pogovorov o pravicah, o čemer koli, to je čisti Divji zahod. Katastrofa.

METOD PEVEC Torej nacionalni program za RTV Slovenija.

MIHA HOČEVAR Tako je. Televizijo je treba v naslednjih letih razsuti na prafaktorje, mogoče je treba iti končno proti njim, ne pa da smo mi tisti, ki jih ščitimo takrat, kadar jim malo zagrozi neki janša,

ko pa je nam treba kakorkoli pomagati, pa ni nikjer nikogar. Druga stvar je pa seveda distribucija in predvajanje, mi lahko imamo ne vem kakšne razpise za razvoj scenaristike, lahko imamo super dobro tehnično izvedene filme, nimamo pa nobene kinodvorane v mestu. Eno je seveda AGRFT, kjer imamo kakšen večer, ampak to ni javni prostor. Imamo Cineplexx, ki predvaja komercialne filme, in imamo Kinodvor, ki ga je kolonizirala Evropa in delno Hollywood in kamor slovenski film pride na vrsto mogoče nekajkrat na mesec. Ni se še zgradila nova art kinodvorana, Kino Bežigrad živetari, prav tako je v okviru Art kino mreže slovenski film malo nebodigatreba. Slovenski filmi niso dostopni na enem mestu, ampak na nekaj mestih in še to zelo malo. Tretja stvar je prodor v šolski sistem.

KLEMEN DVORNIK Lahko povem, da je film v šolskem sistemu prisoten predvsem v podaljšanem bivanju, kjer otrokom predvajajo piratizirane različice filmov.

METOD PEVEC Novega NPF-ja tako najbrž ne bi več pisali, kaj?

KLEMEN DVORNIK Strategijo. Jaz celo mislim, da smo jo že, in sicer Strateški načrt za razvoj avdiovizualne industrije v Sloveniji do leta 2030, ki ga je objavila Zveza društev slovenskih filmskih ustvarjalcev. To je že nadgradnja Nacionalnega programa za film. Svojo strategijo ima tudi SFC, ampak je to bolj brezzobi tiger, tako kot Nacionalni program za kulturo.

METOD PEVEC Ki pa je samo povzetek dejanske prakse, ne pa vizija.

KLEMEN DVORNIK Tukaj je zdaj vprašanje, s čim se moramo mi ukvarjati, če hočemo graditi slovenski film za prihodnost. Pogosto se mi zdi, da smo zatakneni v sistemskih in političnih vprašanjih, v to, kako je prostor urejen, ker je pač neurejen, da pa nismo nikoli opravili nujne razprave okrog RTV-ja, kjer smo mi izigrani. Tudi vsakič ko se bere medijsko zakonodajo, če jo bereš naglas, hitro slišiš, da je pisana z



➤ **Primer strani Nacionalnega programa za film 2018–2023;**
oblikovanje in foto Ajda Schmidt

vidika novinarja, kjer scenarista, režiserja, igralca sploh ni, kaj šele producenta, ni neodvisne produkcije. Ta zakonodaja, čeprav gre za največje avdiovizualne institucije v državi, sploh ne predvideva, da mi obstajamo, in potem so notri neke žaljive stvari. Na primer kvota, ki je trenutno postavljena za slovenska AV-dela, je 2 %. Ko smo glede tega protestirali, je bil odgovor, da je še to preveč. In sem rekel, a vi veste, da vi uzakonjate, da je na slovenskih televizijah 98 % programa ameriškega, tujega, 98 %! A smo mi slovenska ali smo ameriška nacionalna televizija, ker zdaj namreč tako izgleda? Ko uzakonjamo 98 % ameriškega programa, to ni prevelik odstotek, ko hočemo dva odstotka za slovensko produkcijo, je pa prevelik? O tem govorim glede na to, da imajo vzporedno glasbeniki 30 %, 50, ko gre za nacionalko, kar je še vedno premalo. Kako si predstavljamo, da bo slovenski film videti v kontekstu mednarodnega filma, kakšne filme bomo delali, ta programski premislek, kateri filmi bojo, kako slovenski film izgleda, kakšne teme obravnava, kako se bo slovenski film pozicioniral v mednarodni skupnosti danes. Če rečeš, kaj je romunski film, vsi vemo, o čem govorimo, če rečeš,

to je grški film, vsi vemo, o čem govorimo. Če rečeš slovenski film, ta nima identitete, ker vprašanje o identiteti slovenskega filma nikoli ni bilo zares predebatirano, hkrati pa smo mi zaradi finančnih omejitev marginalizirani na področje socialne drame, počasnega arthousa ali pa nekega tega estetskega arthousa v okvirih, kakor ga lahko tu naredimo, pa na dokumentarne filme, ki so zdaj malo v vzponu pri nas, ker je v teh nizko-budžetnih okoliščinah kljub vsem stvarem dokumentarec malo zaživel. Tam se mi zdi, da se je naravno zgodilo to vprašanje, kaj je slovenski dokumentarni film.

METOD PEVEC Gotovo, no, jaz sem tudi prepričan, da je posledica pomanjkanja strategije, programske vizije, tudi to, da imamo občasne izpade, kot je zdaj razpis za žanrski film, ki je ad hoc rešitev, ker nimamo vizije, ker nimamo neke usmeritve in potem se nekdo nekaj spomni in se to potem enkrat zgodi.

URŠA MENART To so domislice, ki brez celostnega razmisleka o financiranju slovenskega filma delujejo bolj kot neki prebliski, oz. ad hoc rešitve za nekatere nedorečene težave, za katere bi se najbrž najprej morali strinjati, ali jih sploh imamo.

Podkast Filmarija



V prvi epizodi podkasta *Filmarija* teče beseda o slovenskem filmu. Eni ga so-vražijo. Drugi ga ljubijo. Včasih imamo občutek, da se vsi spoznamo na slovenski film in vemo, kakšen bi moral biti. Seveda se bomo v pilotni epizodi tudi dotaknili največje krize v slovenskem filmu, do katere je prišlo letos. V *Filmariji* boste tako lahko slišali celotno

zgodbo, ki mogoče deluje zapleteno. Ampak ni. Ima junake. Ima antagonist. Ima vse, kar dobra zgodba potrebuje. Torej, tema je slovenski film! – za politike tabu tema, za nas pa odlična iztočnica za začetek podkasta. Podkast nastaja s finančno podporo Slovenskega filmskega centra, javne agencije. Oblikovanje: Ajda Schmidt

URŠA MENART Podkast je nekaj, o čemer sva se že zdavnaj pogovarjala z Matevžem Luzarjem. Director's Guild of America ima na primer super podkast, v katerem režiserji intervjuvajo režiserje, kar se nama je zdelo zanimivo tudi za naše Društvo. Ko so leta 2020 nastopile vse te fizične ovire, pa tudi politični moment je bil kar kompliciran, se nam je to zdel dober trenutek za podkast. Podkast namreč lahko snemaš od doma, ne da bi bil v istem prostoru, tako da smo se dobili na zoomu in se pogovarjali. Pozneje, ko so se ponovno začeli prirejati javni dogodki, je podkast postal bolj občasen, trenutno pa je na pavzi, ker sva dva od pobudnikov to leto snemala film in je preprosto zmanjkalo časa. Vseeno se mi zdi, da je podkast vredno ohraniti, ker je dostopen vsem tudi zunaj Ljubljane, hkrati pa lahko gosti strokovno debato, ki je čim bolj dostopna tudi za širše občinstvo.

MATEVŽ LUZAR V času korone je bil podkast najbolj učinkovit in tudi najhitrejši odziv na vprašanje, kako posredovati ne samo to, kar Društvo počne, ampak tudi sam razmislek o filmih. Mislim, da smo imeli podkast še pred tem zadnjim podkast-bumom pri nas, in vesel sem, da se je projekt eksponentno razvijal, saj je bilo vanj vpletenih kar precej članov in članic Društva.

METOD PEVEC *Filmarija* je sicer ime, ki sem si ga sam zamislil za tiskane publikacije, pri katerih se ne moremo ponašati s kakšno rednostjo, ampak sem vesel, da si občasna publikacija deli ime s podkastom. Očitno smo spoznali, da filmarji lažje govorimo kot pišemo.

LUKA MARČETIČ Res je, da so podkasti zdaj že tako popularni, da so postali parodija samih sebe, obstajajo vici o tem, kako ima vsak, ki ima karkoli za povedat, svoj podkast. Ne glede na to pa živimo v času družbenih omrežij, kjer lahko vsak govori, kar hoče, in tako ljudje izražajo svoje ne-

strokovno mnenje. Če pogledamo lestvico desetih najbolj uspešnih podkastov, ugotovimo, da so to podkasti ne ravno dobrih ljudi, kar precej pove o kulturi in svetu ter o tem, kaj ljudi sploh zanima. Filmi so po drugi strani popkulturna zadeva in podkast je za DSR nekako logičen korak, če ga že vsi imajo, zakaj ga ne bi imeli še slovenski režiserji. Mislim, da slovenskemu filmu manjka piarja, in podkast je eden od načinov za izobraževanje ljudi o filmu, ne samo slovenskem, ampak o filmu na splošno. Še posebej če to prihaja iz ust strokovnih ljudi, se mi zdi vedno kvalitetna stvar in bolje, kakor da to dela nekdo, ki nima pojma o tem. Hkrati je podkast dober za promocijo slovenskih filmov, se mi pa žal zdi, da je to precej nišna tema, ki ne more iti v mainstream. Meni se zdi, da tudi če bi podkast poslušalo samo 10, 20 ljudi, lahko to na nekoga naredi vtis, vpliva nanj, in bo povedal naprej. Ne glede na poslušnost se mi zdi, da nekaj takega preprosto mora obstajati, ker morajo ljudje kaj vedeti tudi o slovenskem filmu.

METOD PEVEC No, kar nekaj teh pogovorov je bilo pravzaprav čisto insajderskih, recimo, poslušal sem tvojo epizodo o scenarističnih programih ...

LUKA MARČETIČ Takrat smo se hecali, da snemamo oddajo za tistih pet ljudi, ki jih to zanima. Ampak še danes slišimo od ljudi, da so poslušali to specifično oddajo in se kaj naučili, kar je absolutno veliko.

METOD PEVEC Pomembno je, da se znanje prenaša, sploh kar se scenarijstike tiče, saj scenarije pišejo tudi ljudje, ki niso filmarji, pa bi to radi postali, in tega je več, kot si predstavljamo, zato je neko znanje širiti seveda zelo smiselno. Ali je vendarle ta podkast nihal med tem, da bi bil namenjen promociji, pa širšemu občinstvu, pa po drugi strani popolnoma strokovni insajderski logiki?

URŠA MENART Ja, mislim, da je tukaj vsega po malem, saj nismo imeli

nikoli zares neke stroge programske usmeritve, priznam, da je velikokrat bilo, oziroma še vedno je zelo ad hoc. Ampak se mi zdi, da to sploh ni slabo. Vsako leto, na primer, naredimo epizodo o najboljših filmih prejšnjega leta. Te epizode so mogoče najbolj poslušane, saj so namenjene malo širšemu, a vendar filmsko izobraženemu občinstvu. Potem so bile tudi epizode, ki so bile strokovne oziroma bolj specifične, usmerjene v uporabo nekih orodij, ampak se mi zdi, da je podkast tako ali tako neka taka stvar, ki je nihče ne posluša takoj, je pa dobro imeti kolekcijo epizod, med katerimi nato izbereš, kaj te zanima. Pomembno je, da smo zelo odprti, da je lahko kdaj tudi kakšna aktualnopolitična tema ali pa res nišna strokovna tema, kdaj pa tudi kaj malo bolj populističnega; vse to paše v ta format in vsak lahko posluša tisto, kar ga zanima.

METOD PEVEC Ko sam poslušam ta podkast, imam občutek, kot da sedim ob nekem šanku in vlečem na uho. To so sproščeni pogovori in se mi zdi bistveno, da niso novinarski, torej, da izpraševanje

ni novinarsko, da tudi odgovori niso prirejeni za neki medij, kjer se moraš prikazati v najlepši luči, ampak gre za en lep odprt prostor tudi za razpravljanje o kakšnih ustvarjalnih dilemah, problemih ... Vedno radi slišimo, da imajo kolegi tudi probleme ter kako se jih lotevajo.

LUKA MARČETIČ Jaz sem verjetno edini človek, ki je absolutno vsako epizodo poslušal in urejal. Začeli smo tako, da sem bil vedno zraven in snemal, tudi če nisem nastopal v sami oddaji, sem bil fizično prisoten ali pa preko spleta, in nato doma vse zmontiral. Potem sem pa že tudi naučil kakšne ljudi, kako se to snema, pa so tudi sami posneli, ampak vedno sem bil na koncu jaz ta, ki je to naložil, preveril, če vse štima. Pred kratkim smo pridobili tudi opremo, do zdaj smo uporabljali mojo, po novem pa ima Društvo svojo, kar je še dodaten razlog, da nadaljujemo z epizodami.

METOD PEVEC Je bilo kaj težav s pridobivanjem voditeljev, sogovornikov?

URŠA MENART Absolutno nobenih problemov, nikoli.

Scenaristični vodnik

MATEVŽ LUZAR Pobudnika publikacije *Scenaristični vodnik* sta bila Luka Marčetič in Juš Premov. Zakaj je prišlo do te pobude?

LUKA MARČETIČ Pobuda je prišla enostavno zato, ker ljudje ne znajo pisati scenarijev.

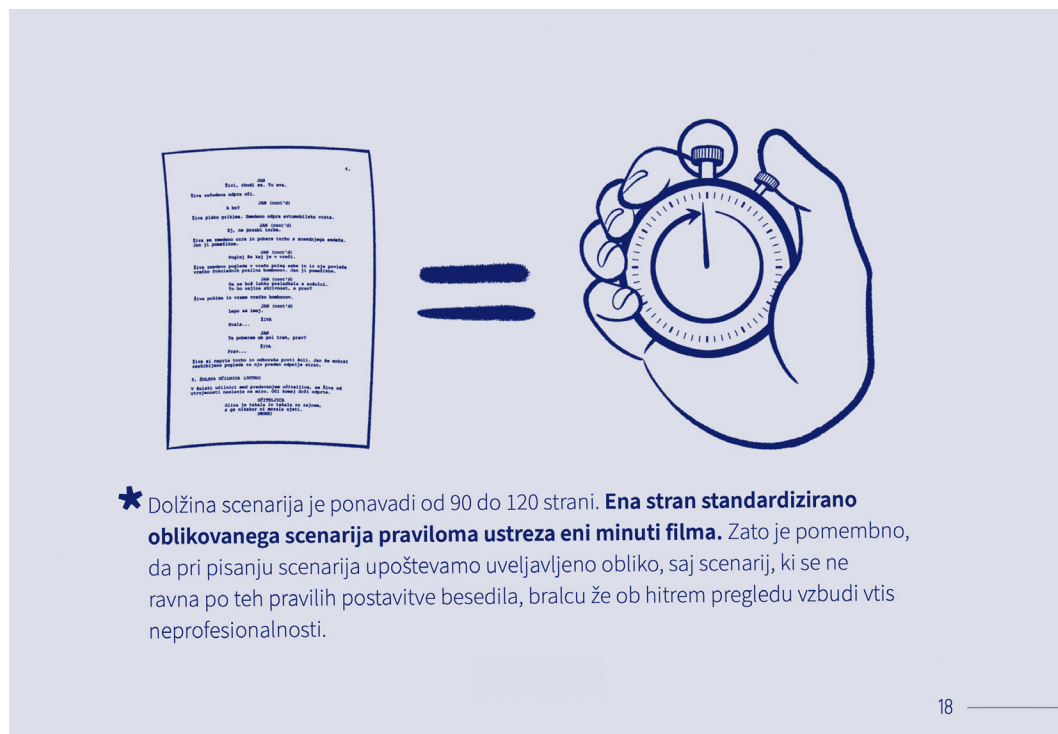
JUŠ PREMROV Glavno vodilo je bilo, da pripravimo referenčni dokument za to, kaj sploh forma scenarija je. Želja je bila, da se strne veliko enih vprašanj, ki se pogosto pojavljajo, ki so pogosto čisto točno dorečena, a imajo različni ljudje, tudi v izobraževalnih krogih, različne poglede na to, kako bi kakšne stvari morale biti narejene, kako je nekdo na kaj navajen. Hoteli smo to vse enotno zapisati v obliki, ki bi služila kot vodilo za scenariste, ki to pišejo, kot tudi za ljudi na drugi strani, se pravi za producente, za ljudi, ki o tem odlo-

čajo, skratka, da se razjasni forma scenarija. Ena od stvari, za katere smo se odločili, da bi jih radi razčistili, so scenaristični izrazi, kaj sploh pomeni scenarij, kaj pomeni sinopsis, kaj je treatment oziroma zdaj osnutek scenarija, kaj je premisa in kako naj bi te zadeve izgledale. Pogosto smo na različnih razpisih videli, da so že med SFC-jem in RTV-jem razlike v tem, koliko strani ima treatment, koliko sinopsis. Ničesar si nismo sami izmislili, ampak smo v bistvu povzeli neke svetovne standarde, če se temu lahko tako reče, in jih zapisali.

S sodobnimi načini produkcije, z raznimi novimi programi, tehnologijami, sistemi za izvajanje produkcije, za pretvorbo scenarija v delovni dokument je prišla tudi potreba po tem, da bi bile neke stvari bolj standardizirane, se pravi, sam format, kako izgleda naslov scene, kako se piše

	3	INT. BOŠTJANOVO IN MARUŠINO STANOVANJE - DAN	3	naslov prizora
		V kopalnici se sliši, kako Boštjan panično pakira stvari, medtem ko Maruša sedi na postelji in močno vzdihuje.		dogajanje
lik		BOŠTJAN (O.S.)		dodatek
dialog		... kako se lahko to dogaja en mesec prej?		
navodilo igralcu		MARUŠA (sarkastično) Ne vem! Najbolje, da počakava, da otrok najprej pride ven in ga nato vprašava!		
		REZ NA:		prehod
številka prizora	4	INT. PORODNIŠNICA - NOČ	4	številka prizora
		Maruša doji v bolniški postelji, medtem zraven postelje Boštjan izmučeno spi v fotelju. Izgleda, kot da je rojeval on.		

21



montažne sekvence, kako se pišejo telefonski pogovori, vse te stvari. Če jih zapišemo pravilno, produkciji lahko zelo poenostavimo procese, predvsem s programi, ki jih danes asistenti režiserji uporabljamo za razdelavo in pripravo na snemanje. Želeli smo vse to poenotiti in zapisati, da tudi scenaristi vedo, da pišejo nekaj, kar je namenjeno snemanju.

Poleg vprašanj glede orodij so tu še vprašanja o tem, kdaj se piše noč, dan, večer, jutro, kjer se pogosto potem v produkciji začnejo debate, ali je ta večer ponoči, ali je ta večer podnevi; tu smo sledili trendom scenaristike po svetu, da smo vzpostavili, kako te stvari pravilno zapisati.

LUKA MARČETIČ Knjig o tem, kako napisati scenarij, je res veliko, kako ga tehnično urediti, pa ne zares, sploh ne v Sloveniji. Še dandanes dobivam kvaziscenarije od nekih scenaristov, rečem jim kvazi, ker so pisani v nekem lastnem formatu, ki nič ne pomagajo produkcijam. Pošljejo jih meni, češ, ti znaš te stvari, daj tole popravi tako, da bomo mi lahko to delali, in potem mi je kapnilo, da bi lahko naredil dokument, ki ga zdaj pošiljam nazaj ljudem, ki mi pošljejo scenarij, ki ne ustreza tehničnim zahtevam. Jaz jim pošljem nazaj *Vodnik* in rečem, ko to zrihtaš, mi pošlji še enkrat. Tako bi morale ravnati tudi televizije in Filmski center, enostavno, kar ni v tem formatu, naj pošljejo nazaj. Enako s prevajalci. Ker

s tem pokažeš neko profesionalnost. Zdaj tudi opažam, da se ljudje ne marajo preveč učiti, še posebej če imajo neki svoj usklajeni proces, jih je strah novih stvari. Pisan dokument je stvar, ki jo je treba brati in se iz nje učiti, kar je mogoče za nekatere nepraktično, mogoče tudi zastarelo, arhaično. Zato so mogoče moj naslednji projekt zelo kratki in na nek način privlačno narejeni videotutoriali, s katerimi bi to, kar je v *Vodniku*, razdelali še na vizualni video način. Preden smo začeli s pisanjem, me je zanimalo, kdo uporablja kateri program za pisanje scenarijev in šokantno je bil word še vedno na prvem mestu, kar je velik problem.

JUŠ PREMROV Če v scenariju stvari niso formatirane pravilno, to najbolj čuti ekipa, ki se mora tega lotiti ročno, zaradi česar stvari čakajo, zamujajo, scenarij se pošilja nekim tretjim ljudem, da ga uredijo, in stvari se začnejo zapletati. Vse to je nepotrebno, če bi le sledili vodilom konsistentnosti. Upam, da bodo *Vodnik* upoštevale tako nove generacije, ki so šele na začetku svoje poti, kot tudi starejši, sploh ljudje, ki izobražujejo.

LUKA MARČETIĆ Potrebujemo zavedanje, da scenarist ni v tem sam, temveč da je za njim potem še 100 ali več ljudi, ki so odvisni od tega dokumenta.

Vodnik je objavljen na dsr.si, za-
vihek Publikacije. Oblikovala ga je Sonja
Prosenc, ilustriral pa Gašper Rus.

➡ **Primer strani spletne publikacije**
Scenaristični vodnik (2023); avtorji
Luka Marčetič (urednik), Matevž Luzar,
Sonja Prosenc, Miha Hočevar, Juš Premrov,
Martin Srebotnjak; oblikovanje Sonja Prosenc,
ilustracije Gašper Rus

Nagrade



1



3



2

- 1 **Nagrada Štigličev pogled**; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja
- 2 **Nagrada Štigličev pogled (plaketa in stilizirano iskalo pogleda)**; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja
- 3 **Nagrada Franceta Štiglica za življenjsko delo na področju filmske in televizijske režije (plaketa in stilizirani Štigličevi brki)**; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja



4



5

- 4 **Jože Pogačnik s Štigličevimi brki**; podelitev Štigličevih nagrad leta 2015; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja
- 5 **Nagrada kosobrin**; foto Katja Goljat,
- 6 **Nagrada bert**; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja



6

Nagrade, ki jih podeljuje Društvo slovenskih režiserjev in režiserk: Štigličev pogled, nagrada Franceta Štiglica za življenjsko delo na področju filmske in televizijske režije, bert in kosobrin, je zasnoval akademski kipar in režiser Miha Knific.

Plakete in napise je oblikovala grafična oblikovalka Maruša Koželj.

Štigličeve nagrade

KLEMEN DVORNIK Ideja za cehovske nagrade izvira iz tega, da smo bili več let zapored nezadovoljni z določenimi odločitvami žirij na Festivalu slovenskega filma v Portorožu. Nezadovoljstvo ni bilo neposredno vezano na določene nagrajence, temveč na splošni občutek, da reprezentacija ni dobra in da je bila marsikomu storjena krivica. Drug motiv je bil, da so se takrat močno zaostрили pogoji za pridobitev statusa samozaposlenega v kulturi, in kar naenkrat smo ugotovili, da na primer Prešernove nagrade filmarji sploh ne moremo dobiti, ker je bil pravilnik v tistem času tak, da praktično nihče iz filma ali s televizije ni mogel dobiti nagrade. Imeli smo Badjurovo nagrado, ki jo lahko dobiš šele na koncu kariere, drugih nagrad, razen mestne Župančičeve nagrade pa ni bilo. Skratka, ni bilo nagrad, s katerimi bi lahko režiserji podkrepili svojo filmografijo in bi štele za pridobitev statusa. Tretji razlog pa je bil bolj strokovne narave, začutili smo, da nam nagrade, ki jih režiserji podelijo režiserjem, ogromno pomenijo.

MARTIN SREBOTNJAK Decembra 2012 sem takratnemu upravnemu odboru Društva poslal pisni predlog podeljevanja stanovskih letnih nagrad in nagrade za življenjsko delo, ki je vseboval tudi predloge za poimenovanje, način izbiranja ter podeljevanja nagrad. Upravni odbor je nato po lastni presoji in razmisleku uvedel in izpeljal to, kar danes poznamo kot Štigličeve nagrade.

MIHA HOČEVAR Moj spomin je malo majav, ampak spomnim se, da je bil razlog tudi v številnosti nagrad na naci-

onalnem filmskem festivalu, kjer pa se podeli samo ena nagrada za režijo. Nagrado je bilo treba uvesti tudi zato, da pridejo do izraza dokumentaristi, animatorji, ustvarjalci videospotov, kdaj celo reklam.

METOD PEVEC Malo pa smo se tudi že naučili pogovarjati znotraj ceha, strokovno, in tudi te nagrade so nastale kot motivacija, da mi pa res razumemo, kaj je režija, mi pa res razumemo, kaj je scenarij, in dejstvo je, da se včasih v Portorožu zgodi – kot na skorajda vsakem festivalu – da so žirije sestavljene na način, pri katerem lahko pride do zelo nenavadnih odločitev. Jaz se zelo živo spomnim, kako smo imeli veselo-žalosten after party do jutra, ko v Portorožu film *Kruh in mleko* ni dobil nobene nagrade.

MIHA HOČEVAR Meni veliko več pomeni pohvala kolegice ali kolega kot pa nekega kritika. Kritiki so seveda pomembni, ampak vem, da me bo vedno bolj zanimalo, kako film vidi Metod ali Urša.

METOD PEVEC Ko se pogovarjaš s kolegom, tudi dobiš odgovor, kaj je bilo ali zakaj nekaj ni bilo dobro. S tem dobiš bistveno resničnejšo utemeljitev, kot tiste fraze, ki jih morda slišiš s festivalskega odra.

URŠA MENART Meni se zdi čisto naravno in normalno, da bodo festivalske nagrade totalno subjektivne, vedno bodo žirije raznovrstne, vedno bodo v njih ljudje iz čisto različnih okolij, z različnimi okusi, včasih tudi z nekimi estetskimi prepričanji, ki so mogoče iz drugega časa. Pri nas je malo specifično, ker je ta nacionalna nagrada vezana na okus festivalske žirije, tako da potem to zelo variira, ampak ravno

Prva podelitev Štigličevih nagrad;
Slovenska kinoteka, februar 2015; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja



Podelitev letošnjih Štigličevih nagrad;
Slovenska kinoteka, februar 2025; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja



zaradi tega se mi zdi ključno, da imamo mi svojo stanovsko nagrado, ker režiserji drugače gledamo filme režiserjev, mislim, da smo se tudi že osvobodili diktature zgodbe, ki nas je včasih tako držala za vrat, torej da je dober film tisti, ki ima dobro zgodbo. Super se mi zdi, da razmišljamo na drug način, kaj je dobro zrežirano delo, pa to ni nujno sploh film, tudi oddaja za otroke je lahko izjemno zrežirana, tudi športni prenos je lahko izjemno zrežiran, tukaj so filmi najrazličnejših žanrov, ki pogosto ne pridejo v ospredje, in se mi zdi zelo pomembno, da širimo to pojmovanje režije. Vse to je kvaliteta, ki jo moramo v našem avdiovizualnem prostoru spodbujati in nanjo opozarjati. Če gledate jumboplate, lahko opazite, kako se nivo vizualne kulture okrog nas znižuje. Zdi se mi, da se tudi nivo avdiovizualnega sporočanja lahko znižuje, če ne opozarjamo na to, da je tudi televizijsko oddajo treba dobro zrežirati. V zadnjem času imamo razrast v številčnosti in v raznolikosti slovenskega filma in dober slovenski film ni samo tisti, ki je tisto leto dobil vesno za najboljši film, pa mogoče še kakšen, ki je imel dobre kritike, ampak so dobri slovenski filmi zelo raznoliki, žanrsko in avtorsko. Če pogledamo seznam Štigličevih nagrajencev, smo lahko ponosni, kako raznolik je in da so med njimi tudi dela, ki so zelo kvalitetna, pa mogoče niso bila dovolj opažena.

METOD PEVEC Glede na to, kar si povedala, je ime nagrade, ki smo ga uporabili za to nagrado, še toliko bolj točno, saj je bil France Štiglic verjetno eden žanrsko najbolj raznovrstnih avtorjev.

KLEMEN DVORNIK Od televizije do resnega arthouse filma, da ne omenjam televizijske nadaljevanke. Vse, kar je delal, je bilo obrtno na najvišjem nivoju. Mislim, da ni bil on kar tako osrednja osebnost slovenskega filma.

MIHA HOČEVAR Produksijska vrednost, ne glede na okoliščine, je bila

vedno visoka, sploh če gledamo zdaj za nazaj, kako je bilo to kakovostno izpeljano.

METOD PEVEC Nenazadnje je avtor prvega celovečernega igranega filma v Sloveniji in je gotovo najvidnejši, najmočnejši avtor pionirske generacije v celoti. Tako da se mi zdi, da je tudi čast prejeti nagrado s tem imenom.

KLEMEN DVORNIK Nagrada je vpeljala v prostor neko samorefleksijo, je pa tukaj še vedno prostor za razmislek o novih oblikah in vsebinah, ki morda do nas sploh ne pridejo, ker nismo prisotni na vseh novih komunikacijskih kanalih. Kdaj mi študentje prinesejo kakšen izdelek, ki ima na tiktoku milijon ogledov, jaz pa prvič slišim zanj. V tem smislu imamo tukaj prostor, da razmišljamo tudi o tem, kako avdiovizualna dela na novih poljih vseeno spremljati in morda tudi nagraditi.

METOD PEVEC Si predlagal novo kategorijo?

KLEMEN DVORNIK Ob ustanovitvi nagrade smo se demokratično odločili, da o kategorijah ne bomo govorili, ker se je izkazalo, da kljub temu, da produkcija raste, kategorije preveč omejujejo. Naši kolegi snemalci so zelo usmerjeni v kategorije in se jim včasih zgodi, da je nekaj na meji, pa to nagradijo, da zapolnijo kategorijo.

URŠA MENART Meni se zdi pri tej nagradi ravno to najboljšo, da se izogne diktatu kategorij.

METOD PEVEC Ta odločitev je verjetno posledica tega, da ima ravno portoroški festival slovenskega filma problem s kategorijami.

URŠA MENART S tem dobimo veliko nagrad, ampak hkrati tudi veliko število zelo dobrih, a prezrtih filmov. Vsak, ki je bil že kdaj v žiriji, ve, da se čisto vsako leto zgodi, da je ena kategorija, ki je ekstremno močna, in kakšne kategorije, kjer skoraj ničesar ni mogoče nagraditi. In se potem dogajajo krivice, vse nagrade niso zares enakovredne.

MIHA HOČEVAR Ena plat je tudi medijski odmev, ki ga Štigličeve nagrade prinesejo, torej da v ospredje pridejo avtorice in avtorji ter filmi, ki so bili morda malo prezrti. Vemo, kako mediji funkcionirajo, o glavni nagradi se še piše, ostalo je pa že malo predolgo. S tem se tudi stroka bilda preko stika z mediji, več ljudi lahko obvestimo, informiramo o svojem delovanju, opozorimo, da niso samo trije filmi na leto, ampak jih je veliko, vseh žanrov in zvrsti.

Podelitev Štigličevih nagrad;

Slovenska kinoteka, februar 2015;
Jože Pogačnik, ustanovni član DSR-ja in prvi prejemnik Štigličeve nagrade za življenjsko delo (2015), in Miha Baloh, drugi prejemnik nagrade bert (2014);
foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja



Nagrada bert

Prvi trije prejemniki nagrade bert: Štefka Drolc, Miha Baloh in Ivanka Mežan; Slovenska kinoteka, april 2015; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja



Podelitev nagrade bert Borisu Cavazzi; Slovenska kinoteka, november 2017; Štiglichev nagrajenec 2018 Karpo Godina, Darja Hlavka Godina, Ksenija Benedetti in slavjenec Boris Cavazza; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja



METOD PEVEC Film je bil dolgo obremenjen z gledališčem in s tako imenovano dramsko igro, ki je lahko na odru prepričljiva, na filmu pa hitro pretirana. Iz prakse vemo, da se nekateri igralci znajo »kalibrirati« na kamero, drugim je to težko. So igralci, ki imajo radi film, in drugi, ki živijo za odrske deske. Poznamo pa tudi krivico, da ima kamera nekatere igralce rada bolj, druge manj. In vedno smo filmski režiserji gojili željo, da bi bilo na trgu čim več svobodnih igralcev, ki jim urnika ne določa ali omejuje gledališki delodajalec. Najmanj zaradi teh razlogov smo si filmski režiserji želeli z nagrado pokloniti se dobri filmski igri, tisti, ki je dala glas in obraz dobrim slovenskim filmom. Bert Sotlar je bil med prvimi igralci, ki je odrske večine pustil doma, ko je šel na filmsko snemanje. Pobudnik nagrade pa je bil Janez Lapajne.

JANEZ LAPAJNE Kmalu po ustanovitvi Društva slovenskih režiserjev sem predstavil pobudo za nagrado, ki

bi jo naše stanovsko društvo podeljevalo igralkam in igralcem. Zdelo se mi je, da v slovenskem filmu potrebujemo nekaj, kar bi simbolno poudarilo pomen ustvarjalne soodvisnosti med igralci in režiserji. Med predlogi za poimenovanje nagrade sta izstopala bert, po karizmatičnem igralcu Sotlarju, in duša, ki jo je v počastitev velike in prezgodaj ugasle igralkke Počkajeve predlagal Metod Pevec. Po glasovanju, na katerem je občutna večina izrazila naklonjenost prvemu predlogu, me je čakala prijetna dolžnost. V ljubljanski Rožni dolini sem obiskal gospo Lidijo Sotlar, nekdanjo balerino in vdovo po Bertu Sotlarju. Že pri vratih je navdušeno pohitela s soglasjem k uporabi imena njenega moža. Ob čaju in domačem pecivu mi je nato pripovedovala o njem, o njegovi strasti do igre, o njegovi prislovični navihanosti ... ter poudarila, da bi se mu gotovo zdelo imenitno, da smo prav režiserji izbrali njegovo ime za igralsko nagrado.

Nagrada kosobrin



Prvi trije prejemniki nagrade kosobrin:
Janez Petretič Ive, Jožica Hafner in Emil Svetlik;
september 2017, Portorož; foto Katja Goljat/
Matjaž Rušt

MIHA HOČEVAR Ko smo analizirali, kaj smo z nagradami pokrili in česa še ne, se je utrnila ideja, da mogoče ni nujno, da nagrajujemo samo naš krog ustvarjalcev, se pravi režiserke in režiserje, scenaristke in scenariste, igralke in igralce, ampak še kakšne druge sodelavke in sodelavce. Vsi, ki smo bili kadarkoli pri filmu več kot pol ure, vemo, kakšen aparat stoji za avtorji; cela množica ljudi, ki so izjemni strokovnjaki in strokovnjakinje, brez katerih filma ne bi bilo. Ti ljudje nikoli niso udeleženi na festivalih kot nagrajenci, čeprav pri filmu marsikaj prispevajo. Zdela se mi je dobra ideja, da bi tudi njih nagrajili, se podružili z njimi in se jim zahvalili za njihov prispevek našim filmom. Ime je predlagal Klemen Dvornik, ker so prejemniki te nagrade pogosto nekakšne tete in strici iz ozadja, ljudje, ki jih samo pogledaš in si že boljše volje, ker veš, da za teboj stoji oseba, ki ti bo pomagala.

METOD PEVEC In to so seveda profili, ki v Portorožu ne morejo dobiti vesne.

MIHA HOČEVAR Pravzaprav ne morejo dobiti nobene nagrade, ker so nagrade vedno nekako avtorske. Z nagrado pa smo želeli poudariti, da je zelo pomembno tudi, da imaš na filmu dobrega šoferja, vodjo snemanja, catering, patiniranja in tako naprej.

METOD PEVEC Ukvarjali smo se z dilemo, ali ta nagrada sodi na oder Avditorija ali ne, in odločitev je bila, da pravzaprav ne.

MATEVŽ LUZAR Zelo veliko smo se pogovarjali o tem, ali je to del same prireditve, ali je to naša stanovska nagrada, naš poklon vsem tem našim sodelavcem, ki niso pod svojim žarometom. Odločili smo se za druženje, tako da zdaj vsako soboto na festivalu v Portorožu v Avditoriju organiziramo podelitev, in moram reči, da je meni in še marsikomu to ena najljubših nagrad v Sloveniji. Lepo je videti ljudi iz ozadja, ki takrat stopijo pod žaromete in kaj povedo. Lepo je videti, da ta nagrada prejemnikom zelo veliko pomeni in da se zaradi nje čutijo precej bolj vključene v sam slovenski film.

MIHA HOČEVAR Na podelitev pridejo tudi vsi študentje, ki so udeleženi na festivalu, pa tudi prejšnji nagrajenci in nagrajenke, ki pridejo počastit novega prejemnika. To je tudi edina nagrada, ki se podeli tisti dan, tako da je vsa pozornost namenjena njim in se nagrada ne izgubi med vesnami za režijo, fotografijo in tako naprej.



Fotografija s prve podelitve nagrade kosobrin, prejemnik Janez Petretič Ive;
Portorož, september 2015; foto Katja Goljat/Matjaž Rušt



Podelitev nagrade kosobrin na FSF Portorož; šest od desetih prejemnikov kosobrina;
oktober, 2023, Portorož; foto Katja Goljat/Matjaž Rušt

Zaključek Scenarnice 2023
na FSF-ju v Portorožu; pitchanje in
branje prizora iz scenarija enega od
projektov; foto Katja Goljat/Matjaž Rušt

program



Delavnice

Scenarnica

METOD PEVEC Scenarnica, ki letos obeležuje deseto obletnico, je ena najuspešnejših, najobsežnejših in najbolj uglednih delavnic, kar jih je organiziralo Društvo. Gre za nekakšno strokovno pomoč, s katero smo posegli v eno najšibkejših točk slovenskega filma – scenarij. Matevž, ti si bil idejni vodja Scenarnice.

MATEVŽ LUZAR Scenaristika je bila že leta na tapeti v Društvu, predvsem zato, ker se je vedno govorilo, tako med kritiki kot med drugimi, da je scenarij rak rana slovenskega filma. Želja Društva in upravnega odbora je bila, da bi nastala delavnica, in skupaj z ustanovitvijo sekcije Scenaristi smo kot društvo skušali naše delovanje premakniti tudi v polje izobraževanja. Skupaj s Filmskim centrom pod vodstvom takratnega direktorja Jožka Rutarja je ideja o Scenarnici dobila tudi dejanski začetek. Koncept delavnice je, da pomaga pri morda najtežji fazi pisanja scenarija, in sicer od ideje do prve verzije. Scenarnica je kot projekt usmerjena v točno ta segment pisanja in je v tem posebna, saj druge mednarodne delavnice praviloma zahtevajo že izdelan treatment ali pa prvo verzijo scenarija. Mi smo se načrtno odločili, da postavimo Scenarnico med idejo in prvo verzijo, da govorimo o oblikovanju zgodbe, o temah, zgodbah, ki so primerne za film. V tej zgodnji fazi se marsikaj lahko spremeni, zgodba lahko dozori, scenarij pa gre potem lahko na pot nekega nadaljnega razvoja.

METOD PEVEC Kako pa je nastalo ime? Se spomniš?

MATEVŽ LUZAR Ko se je snoval program, je bilo ključno vprašanje tudi ime, da ne bomo dobili še enega screen-writing workshopa, da ne bo spet tujka. Spominim se, da smo sedeli s takratnim direktorjem SFC-ja Jožkom Rutarjem in razmišljali o imenu. Jaz sem vztrajal, da mora biti to nekaj kot drvarnica, delavnica. In takrat je Jožko Rutar rekel, naj bo Scenarnica.

METOD PEVEC Kako pa ste razvijali metodo delavnice?

MATEVŽ LUZAR Uspešnost delavnice je vedno odvisna tudi od glavnega mentorja. Ko smo razmišljali, kdo bi lahko bil glavni mentor Scenarnice, je bilo to ravno v obdobju, ko sva z Miho Hočevarjem veliko sodelovala s Srđanom Koljevičem, beograjskim profesorjem scenaristike, ki je podobne delavnice vodil tudi v tujini. Zelo hitro je bilo jasno, da bo on glavni mentor, saj je bil po eni strani iz našega prostora, torej ni šlo za nekega tujca, ki ne pozna slovenske kinematografije, hkrati pa je bil izjemen strokovnjak na področju scenaristike, ki ima lahko neki zunanji pogled.

Poleg Srđana, ki je bil glavni mentor delavnice, se nam je pridružil še Christian Routh, ki je dolgoletni strokovnjak za analizo scenarijev, s katerim imajo udeleženci tako imenovane ena na ena sesanke. Po smrti Srđana Koljevića je glavno mentorsko mesto prevzela Elma Tataragić iz Sarajeva.



Scenarnica prvič na strokovnem programu Festivala slovenskega filma; september 2016, Portorož; predsednik DSR-ja Klemen Dvornik, predsednik DSR Scenaristi in programski vodja Scenarnice Matevž Luzar, vodja promocije in distribucije SFC-ja Nerina T. Kocjančič, mentor Scenarnice Srđan Koljević; foto Katja Goljat/Matjaž Rušt



Zaključek Scenarnice 2017 na FSF-ju v Portorožu; foto Katja Goljat/Matjaž Rušt

Občinstvo in nastopajoči na zaključku delavnic DSR-ja (Scenarnica, Dokumentarnica, Kratka scena) na FSF Portorož; oktober 2023; foto Katja Goljat/Matjaž Rušt

Sama metodologija dela je osredotočena na šest mesecev; udeleženci pridejo z neko idejo, ki jo v prvem modulu poskusimo izkristalizirati. Kaj je bistvo zgodbe, kaj je logline. Formira se prvi sinopsis, ki se razvija v naslednjih fazah do te mere, da pride do scenosleda. Zatem imajo udeleženci dva meseca časa, da čez poletje napišejo prvo verzijo scenarija, ki jo na zadnjih dveh moduli analiziramo in se pripravimo na predstavitev scenarija pred občinstvom na festivalu v Portorožu. Tukaj se avtorji soočijo s tem, kako predstaviti svojo idejo, filmsko zgodbo, svoj bodoči film, ker se vsi zavedamo, da je v evropski kinematografiji zelo pomembno predstaviti svoje ideje publiki.

METOD PEVEC Prav zaradi tega zahtevnega koncepta je to med delavnicami ena daljših.

MATEVŽ LUZAR Moje mnenje je, da enotedenske delavnice ne prinesejo zelenega rezultata. Zelo pomembno je, da scenarij zori dlje časa, da je mogoče pretehtati stvari, o katerih sam avtor razmišlja, in seveda, da je mogoče dobiti tudi takojšen feedback od drugih udeležencev. Scenarnica kot taka ni mišljena samo kot prostor, kjer mentor pove svoje mnenje, ampak se na njej vzpostavi debata o vseh prijavljenih projektih. Tako so avtorji scenarijev zelo hitro soočeni z različnimi pogledi in branji.

METOD PEVEC Koliko je pri Scenarnici kolektivizma, koliko uspejo scenaristi razumeti druge scenariste skozi njihove ustvarjalne procese, muke?

MIHA HOČEVAR Ko je Matevž sprožil delavnico in smo se s Srđanom zme-nili, da bo on mentor, sem se jaz vprašal, kaj bom delal ves ta čas, ko bosta moja glavna sodelavca na delavnicah, jaz pa kar doma. Zato sem se prijavil kot udeleženec, tako da sem bil na prvi ediciji Scenarnice kot udeleženec, potem pa sem sčasoma postal asistent Matevžu, ki pomaga mentorju pri izpeljavi. Ker sem, kakršen sem, brez

dlake na jeziku, sem sam prispeval morda nekaj več ostrine kot mentor, s čimer sem po mojem mnenju včasih odprl tudi prostor, da so se udeleženci lahko sprostili.

Kolektivizem je zame eden najpomembnejših motivov za to, da si vedno znova želim biti zraven, ker ne samo, da se rojevajo dobre stvari in da komu delavnica odpre pot naprej, ampak udeležencem pomaga pri razvoju ideje, ki se včasih skozi celoten proces celo zelo radikalno predružači. Imamo na začetku jabolko, na koncu je pa hruška, s tem da je ta hruška boljša kot tisto jabolko. Scenarnica poteka več vikendov, ko se ljudje bolje spoznajo, bolj spoštujejo in tudi bolj cenijo drug drugega. Počasi mogoče tudi postanejo gradniki Društva za naprej, mnogi so se po delavnici pridružili Društvu ali pa kako drugače z nami sodelujejo še naprej, tako da je to tudi eden od stranskih učinkov tega super projekta.

MATEVŽ LUZAR Dobro je tudi sodelovanje Mihe pri Scenarnici, ker je njegov vpogled pogosto bolj režijsko usmerjen, glavni mentor in jaz pa sva morda bolj fokusirana na sam scenarij. Pri razvoju scenarija se včasih pozabi, da je to samo nedokončan dokument na poti do filma, zato je režijski pogled zelo dragocen, posebej za nekoga, ki nima toliko izkušenj pri sami realizaciji filma.

MIHA HOČEVAR Z analizo tudi samemu sebi postaviš ogledalo. Ko analiziraš nekaj projektov, vidiš, čakaj, tale stranski junak v tistem projektu je pa malo brez funkcije, tako kot je morda moj.

MATEVŽ LUZAR Ko govorimo o nekem drugem scenariju, se velikokrat zgodi, da prepoznamo pomanjkljivosti svojega scenarija, in v bistvu je to zanimiv psihološki moment.

METOD PEVEC Kakšni so rezultati Scenarnice? Gotovo je, da po produkciskih kanalih zdaj kroži več scenarijev, ampak nekaj jih je pa že realiziranih, kajne?

MATEVŽ LUZAR V devetih letih je bilo na Scenarnici razvitih 61 scenarijev, z letošnjo edicijo jih bo 67. Od tega je bilo 10 scenarijev že realiziranih, oziroma je dobilo podporo za realizacijo. Nekaj smo jih že videli v distribuciji in na festivalih, nekaj jih pričakujemo v letošnjem letu, nekateri gredo šele v snemanje. Tako da 10 realiziranih, skupno pa je bilo 41 različnih podpor na filmskih centrih doma, v tujini in na drugih delavnicah.

METOD PEVEC Je pa delavnica pritegnila pozornost v sosednjih filmskih okoljih.

MATEVŽ LUZAR Bili smo že zelo blizu sodelovanja z delavnico, ki na žalost ne obstaja več, to je First Film First, ki je začela delovati v podobnem obdobju in v kateri je bil vedno tudi en slovenski projekt. Potem pa se je razvijala tudi ideja, da bi začeli s Scenarnico v drugih državah na Balkanu, kar bi bila nekakšna predpriprava na druge obstoječe delavnice. Ta ideja je še vedno živa, ampak je povezana s financiranjem, zato bomo videli, kaj bo prinesla prihodnost. Tu gre za veliko priložnost, saj so selektorji drugih delavnic prepoznali, da je slovenska delavnica, ki se osredotoča na artikulacijo ideje in prvo fazo pisanja, unikatna tudi v evropskem merilu, da ni vse povezano samo z nekim rezultatom, kakor imam občutek pri drugih delavnicah, ampak da so delavnice namenjene tudi temu, da se v tem obdobju izkristalizira, da mogoče pa kakšnega filma ni treba

posneti. Pomembno je, da imamo prostor dialoga, prostor za razmislek, ali ima ideja filmski naboj ali ne.

METOD PEVEC Tudi če se kdo od sodelujočih samo nauči napisati scenarij, pa ta še ni uresničljiv, je to še vedno smiselna investicija.

MATEVŽ LUZAR Unikatnost Scenarnice je tudi v tem, da je odprta za vse, kar pomeni, da bo nekdo lahko svoj prvi scenarij razvijal skupaj z nekom, kot je Miha, ki je že izkušen ustvarjalec. Medgeneracijska izkušnost in sodelovanje sta zelo pomembna; poleg tega, koliko projektov je bilo realiziranih ali podprtih v razvoju, je zelo pomembno vključevanje, tudi to, da bo kak udeleženec lažje prišel do producenta in realizacije, da bo hitreje stopil v polje profesionalnega filma. Naše kariere se lahko iz tisoč in enega razloga tudi ustavijo, pri scenaristkah, recimo, zaradi nosečnosti in Scenarnica, na primer, omogoča to vrnitev v samo filmsko ustvarjanje, prostor, kjer lahko razvijajo svoj projekt.

MIHA HOČEVAR Precej je tudi primerov, ko so udeleženci že drugič prišli in razvijali svoj drugi projekt. Konec koncev si z udeležbo na zemljevidu kot scenarist ali scenaristka zapisan v očeh producentov, ki to še kar podrobno spremljajo in tudi sprašujejo, včasih že takrat, ko se izve, kdo bo udeleženec. Posledica tega je, da so se povečale prijave na Filmskem centru za razvoj scenarijev, razvoj projektov in v bistvu smo dobili win-win situacijo.

Scenarnica ABC in Scenarnica Plus

METOD PEVEC V določeni fazi Scenarnice je nastala potreba, da bi scenaristično znanje širili tudi bolj široko, v morda manj intenzivni obliki, bolj občasno. Nastala je Scenarnica ABC, nekakšna scenaristična osnovna šola.

MATEVŽ LUZAR V prvih letih Scenarnice smo ugotovili, da je zelo veliko zanimanje za osnovna pravila pisanja, za osnovne debate ne samo o zakonitostih v dramaturškem ali scenarističnem smislu, ampak tudi za debate o samem poklicu scenarista. V partnerstvu s Slovenskim filmskim centrom so bila zato organizirana predavanja na temo scenaristike, ki so bila v začetku zelo osnovna in so se zdaj prekvalificirala v malo širši spekter in se preimenovala v Scenarnico Plus, kjer se lahko bolj posvečeno govori o točno določeni temi, ne pa toliko o osnovnih pravilih samih, čeprav smo opazili, da so vedno zelo dobro obiskani večeri, ko se govori o pravilih, knjigah ...

MIHA HOČEVAR V bistvu smo ugotovili, da ta ABC ne pomeni samo osnove v osnovnošolskem smislu, ampak A in B in C, se pravi, so različna polja. Čeprav smo zdaj Scenarnica Plus, smo ugotovili, da se

je dobro vsako leto ali dve vrniti s kakšnim predavanjem, ki je čisto osnovno, ker tako prihajajo tudi nove generacije, hkrati pa vsi potrebujemo kakšno osvežitev, tudi zdaj, ko prihajajo številna nova orodja, umetna inteligenca in tako naprej.

MATEVŽ LUZAR Zelo zanimiva je tudi obiskanost teh večerov, tu je vedno od 15 do 30 ljudi, zelo raznolike skupine, nekateri so profesionalci, nekateri razmišljajo o pisanju ali pa o prijavi na Scenarnico, s čimer se spet ustvarja nova baza ljudi.

METOD PEVEC Se pravi, imamo tukaj scenaristični inkubator.

MIHA HOČEVAR Ko pride nekdo, ki misli, da bo mogoče kdaj pisal, pa potem ničesar ne napiše, bo imel večje spoštovanje do tistega, ki piše, ker vidi, kako kompleksne so te stvari. Obenem pa je pomembno, da lahko vsak poskusi, ne glede na to, kakšna predznanja ali pa talente ima, se pravi, vsak ima pravico poskusiti in zato gojimo Scenarnico in Scenarnico Plus. Tudi če se potem izkaže, da boš morda kaj drugega počel v filmu ali pa boš samo zelo dober gledalec, ker boš znal v nekem filmu več videti, če boš poznal osnove nastajanja.



Scenarnica Plus; Lokacija, marec 2025; predavateljica Tanja Hladnik in Matjež Jerman; foto Arhiv DSR-ja

Scenarnica Plus; Lokacija, marec 2025; predavateljica Elma Tataragić; foto Arhiv DSR-ja

Dokumentarnica

Dokumentarnica v Vipolžah; pogovor po predvajanju filma; Anja Medved, Rok Biček, Petra Seliškar, Matjaž Ivanišin; marec 2022, Vila Vipolže; foto Amir Muratović; Arhiv DSR-ja



Dokumentarnica v Vipolžah; pogovor po predvajanju filma; marec 2023, Vila Vipolže; foto ZOSO



METOD PEVEC Dokumentarnica je nastala kot sestra Scenarnice. Kje tiči pobuda, prva ideja, zametki? Od kje je zacingljalo?

ROK BIČEK Mislim, da je bil prelomen dogodek v Hotelu Slon, ko je potekala okrogla miza na temo dokumentarnega filma v Sloveniji, in sicer v sklopu Festivala slovenskega filma, ki je tisto leto zaradi korone potekal v Hotelu Slon. In tam smo se znašli mi trije (Petra Seliškar, Matjaž Ivanišin, Rok Biček) in Maja Malus, iz občinstva pa se je debati pridružila še Sabina Đogić. V odprtem dialogu z občinstvom smo izpostavili neke izzive, ki bi jih veljalo razrešiti v naslednjih letih, kako si predstavljamo, da bi lahko izboljšali položaj dokumentarnega filma. Jaz to okroglo mizo štejem za neko iskro, ki je povezala nas pet. Sledili so zoomi, ki jih je omenila Petra, in kmalu tudi ideja, kako narediti delavnico.

PETRA SELIŠKAR Takrat se nam je zdelo, da je dokumentarni film na vseh razpisih dojet kot nekakšen dodatek, če slučajno ostane kaj denarja, pa dajmo še za dokumentarni film. Mogoče se je tudi iz te frustracije in nerazumevanja rodila potreba po sekciji. Dokumentaristi drugače delamo in potrebujemo drugačen tretma, ker za svoje filme potrebujemo malo več časa. Meni so slovenski producenti vedno govorili: saj so v redu ti tvoji filmi, Petra, ampak zakaj ti tako dolgo mečkaš s tem. Šlo je za klasično nerazumevanje procesa, zdaj ga razumejo malo bolje, ampak takrat pa zanj preprosto ni bilo posluha, filme je bilo treba zaključiti v dveh letih. Veliko je bilo odprtih problemov, o katerih smo se pogovarjali, na primer o možnostih kreativnega izražanja na način, da neko zadevo preizkusiš, da predebatiraš z ljudmi, greš na teren, preizkusiš, kakšno stvar tudi zavržeš. In tako smo prišli do ideje Dokumentarnice, ki bi dala več moči ljudem, ki se soočajo s temi težavami.

ROK BIČEK Izhajali smo iz tega, kakšne pogoje bi si mi želeli za svoje projekte, ko smo jih razvijali, pa jih nismo imeli.

METOD PEVEC Osnovna ideja je bila torej, da je tudi dokumentarni film možno ali celo treba razvijati kot projekt.

ROK BIČEK Res je, ker te infrastrukture oziroma platforme pri nas ni bilo, v tujini pa je bilo precej dobrih praks na to temo. Odločili smo se, da bi to morali vzpostaviti in potem smo se organsko povezali v sekcijo dokumentaristov. DSR je potem predlagal izvedbo SFC-ju, tako kot za Scenarnico pred tem, in tako smo lahko za Dokumentarnico zagotovili sredstva in se strateško povezali z Vilo Vipolže.

PETRA SELIŠKAR Že od začetka smo želeli Dokumentarnico razširiti regijsko, da bi bil vsak modul v eni regiji in da bi na ta način regijam omogočili, da svoje dokumentarne centre postavijo na zemljevid. Poleg Vile Vipolže je bil tak center še Maribor, kjer že 15 let organizirajo festival dokumentarnega filma. V Ljubljani najprej sploh nismo načrtovali modula, pa se je potem iz produkcijskih razlogov zgodil, ker nismo dobili tretjega regijskega partnerja.

METOD PEVEC Kako je nastala sedanja verzija Dokumentarnice?

MATJAŽ IVANIŠIN Dokumentarnica se sproti organsko razvija, tako kot smo se takrat na tisti okrogli mizi spraševali, kaj sploh je dokumentarec za nas. Kaj je pri njem mogoče, kaj zahteva od nas, s strani avtorjev, s strani produkcije. Zdelo se nam je, da je znotraj slovenske kinematografije premalo vprašanj celostno namenjenih dokumentarnemu filmu, da to ni nekaj samo po sebi umevnega, kar nastaja samo od sebe ob strani in bo na ta način lahko nastajalo še naprej. Ampak se nam je zdelo, da lahko nastaja še bolje, drugače. Ko se je pojavila ideja za delavnico, je bilo treba ta vprašanja postaviti tudi znotraj tega, nekaj so naše ideje, nekaj pa se bo zgodilo sproti.

Ne bi rekel, da smo si zastavili neki koncept in se ga potem dosledno držali, ampak smo ta koncept iskali sproti, vsakič znova, kar pa je nam dokumentaristom tako ali tako blizu. Da je pred nami neka živa snov, ki je ne moremo vedno čisto ukrotiti.

PETRA SELIŠKAR Vzorca nismo imeli, sama sem bila na precej delavnicah, ki so bile vse zelo produkcijsko usmerjene, na primer Eurodoc, Ex Oriente, Balkan Documentary, kjer je bil poudarek na trailerjih, pitchingih. Čeprav se na Dokumentarnico lahko prijavijo projekti v katerikoli fazi, se nanjo večinoma prijavljajo projekti v zelo zgodnji fazi, včasih celo prezgodnji. Na Dokumentarnici se res bolj ukvarjamo z vsebino in ne s formo, ne pakiramo in ne pripravljamo ljudi za SFC-jeve razpise, ampak skupaj z njimi preizkušamo, razmišljamo; nekateri gredo nazaj na teren, da vidijo, ali ima zgodba sploh potenical ali ne, ali se jo da razviti, ali pa je to samo ideja, ki ne pije vode in jo je morda treba ali obrniti ali spremeniti ali zavreči. Dokumentarnica je tako nekakšen test, laboratorij za testiranje idej.

ROK BIČEK Imamo lepo besedo za to, preizpraševanje. Mi v bistvu ves čas preizprašujemo iz različnih zornih kotov. Zdaj smo imeli četrto generacijo in vsaka generacija je bila čisto drugačna. Skupno je, da ima vsaka Dokumentarnica štiri module oziroma tri plus eden (prehodni), sicer pa vsak projekt prinese svoje potrebe in mi se potem temu prilagodimo.

METOD PEVEC Dokumentarnica nima, podobno kot Scenarnica, glavnega mentorja. Gre za bolj odprto formo.

MATJAŽ IVANIŠIN Čeprav smo napisani kot mentorji, skupaj s Helle Hansen, poskušamo v skupini deliti svoje znanje, da smo tam skupaj, da skupaj razmišljamo o potencialnih filmih, da poskusimo biti skupaj tisti čas v tistem trenutku, tukaj in zdaj scela. To je želja in kot je Rok omenil, je vsaka edicija malce

drugačna, ker so udeleženci drugačni in spreminjajo tako nas kot debato. V osnovi pa Dokumentarnica vseeno ima čvrsto jedro, podobno kot greš s takšnim jedrom snemat dokumentarni film, pa naj bo to slutnja ali kaj drugega.

METOD PEVEC Scenarnica se ponša s kar nekaj realiziranimi projekti, kako je to na Dokumentarnici, kako projekti zaživijo?

PETRA SELIŠKAR Za zdaj imamo dva končana projekta iz prve in tretje generacije. Dokumentarni film je večinoma večletni projekt, hkrati pa ostaja še precej problemov, vsaj kar se tiče večkratnega razvoja, ki ga še vedno ni oziroma se ni zgodil. Čas je relativen in mi res dobimo projekte v zelo zgodnjih fazah.

ROK BIČEK Dokumentarnica je bila mišljena kot platforma, kjer se lahko razvijejo projekti v katerikoli fazi, v zgodnjem razvoju ali pa v montaži. Ampak do zdaj so se prijavljali izključno projekti v zelo zgodnji fazi razvoja, nekateri celo v fazi ideje. Če potegnemo črto, sta res samo dva projekta realizirana, ampak jaz bi rekel, glede na to, v kateri fazi razvoja so prišli na delavnico, da je to kar dober izkupiček, hkrati pa se bodo v naslednjih letih zagotovo rodili še kakšni dobri filmi. Nenazadnje so tudi predstavitve oziroma pitchi v Portorožu to pokazali. Vsako leto se namreč v Portorožu generacija, ki je v tem letu razvijala projekt, predstavi strokovni javnosti, in veliko teh projektov je že dobilo producente ravno na podlagi tega pitcha oziroma predstavitve.

METOD PEVEC Se pravi, če bi želeli vključiti tudi projekte, ki so v fazi montaže, bi bilo verjetno treba posebej opozoriti na to možnost. Ali takrat avtorji ne čutijo več potrebe po delavnici?

ROK BIČEK Mislim, da je to v razpisu vsako leto napisano zelo jasno, ampak očitno v prostoru, v katerem delujemo, avtorji nimamo te potrebe.



Dokumentarnica na FSF-ju v Portorožu; udeleženci prve delavnice, oktober 2021, Portorož; foto Katja Goljat/Matjaž Ruš

MATJAŽ IVANIŠIN Marsikomu je to tudi čisto prvi stik z dokumentarnim filmom in ta enoletna delavnica ne pomeni nujno, da se ti filmi vsi tudi morajo zgoditi. Mogoče nekdo v tem enoletnem procesu tudi pride do tega, da tega filma ne bi delal, ali pa da ne bi investiral toliko časa, kot ga je pogosto potrebnega za dokumentarni film. Super je, da si lahko del kreativnega procesa, razmisleka, pa tudi če se na koncu izkaže, da to ni film, ki bi ga bi delal. Jaz mislim, da je lahko pomembna že sama izkušnja delavnice. Ves čas si želimo, da bi bili ti dokumentarci narejeni z radovednostjo, posvečenostjo in na neki način scela.

METOD PEVEC Verjetno tudi to, da se avtorji naučimo izmenjave mnenj, nekega bolj analitičnega vpogleda v projekt nekoga drugega.

MATJAŽ IVANIŠIN Mislim, da je to razpiranje in odpiranje možnosti lahko dragoceno, ker si na podlagi tega potem nekdo lahko reče: super, vse te možnosti so, ampak to je pa tisto, kar je za moj film važno, zaradi česar potem tudi lažje sprejmeš določene odločitve.

PETRA SELIŠKAR Zame je krasno, da se je na teh delavnicah ustvarilo varno okolje, v katerem res lahko deliš vse in veš, da to od tam ne bo šlo naprej. Po drugi strani pa te tukaj tudi nekdo malo »v rit sune«, ko že tretjič prideš z nedokončano stvarjo in se sam sebi opravičuješ, da nečesa nisi naredil že v tretje, da nehaš samemu sebi lagati, ampak da narediš ta potrebni korak. Mislim, da bi si tega vsak avtor želel, oziroma to vsi potrebujemo.

METOD PEVEC Lokacije delavnic tudi kaj vplivajo na to?

PETRA SELIŠKAR Vpliva na občutek, da si zaželen, sploh če si pet let v blatu do kolen pa med kravjimi dreki, je mogoče kdaj tudi lepo, da te kdo na gradu postreže in poskrbi zate, vsaj enkrat na na leto.

MATJAŽ IVANIŠIN Kot dokumentarist lahko deluješ znotraj različnih

okolij, lahko snemaš v predsednikovi palači ali pa nekje na zadnjem Hladnem dolu.

ROK BIČEK Ne vem, ali je to povezano z lokacijo, ampak dejstvo je, da nas ti intenzivni vikendi blazno povežejo in zbližajo. Mi smo se prej poznali, a si nismo bili blizu. Zdaj smo postali neko zdravo jedro, mikro skupinica. Tudi znotraj generacije se spletejo vezi, ki ostajajo potem še naprej.

MATJAŽ IVANIŠIN V času posameznega sklopa na neki lokaciji preživimo skupaj tri dni, kar je popolnoma drugače, kot če bi delali štiri ure v Ljubljani in šli potem vsak domov spat. Tam pa se mi zdi, da se vse to, o čemer govorimo na naših seansah za mizo, na neki način prenaša potem v pogovore zvečer, zjutraj se to spet nadaljuje pri zajtrku in nekako so tisti vikendi fokusirani zgolj in samo na to.

METOD PEVEC Torej gre za nekakšen avtorski celibat ...

PETRA SELIŠKAR Glede na to, da praznujemo 20-letnico društva, mislim, da bi bilo fino razmišljati o tem, kako naprej razvijati stvari, ne pa rušiti. Mi smo zelo dobri v tem, da ko enkrat stvari fino stečejo, nekdo pride in z ritjo vse podre. Mislim, da je treba razmišljati o tem, kako se lahko stvari še dodelajo, kaj nam še manjka. Veliko smo naredili na scenariističnem in režiserskem področju, nismo pa še nič naredili s producenti, mednarodnimi sodelovanji. Dobro bi bilo, da bi razmišljali o nekem desetletnem razvoju, in mislim, da imamo mogoče dokumentaristi vpogled v neka daljša obdobja.

METOD PEVEC Kakšno je po vašem mnenju stanje dokumentarnega filma pri nas?

PETRA SELIŠKAR V zadnjih 20 letih je dokumentarni film po svetu doživel razcvet, pri nas še nismo tam, se pa nekaj dogaja.

MATJAŽ IVANIŠIN Neke stvari so se spremenile, se mi pa zdi, da je še ogromno prostora. Mislim, da glede dokumentarnega

in igranega filma nismo še nikjer. Če bi mene kdo vprašal, smo se komaj naučili pisati, kaj šele da bi pravzaprav zares začeli govoriti o ritmu, o pripovedi ...

PETRA SELIŠKAR Poudarila bi pomembnost razvoja, tudi večkratnega, in sredstev za razvoj.

ROK BIČEK Na tej naši okrogli mizi, kjer se je v bistvu vse začelo, je tekla debata o tem, kako je razvoj zelo pomemben del nastajanja dokumentarnega filma in kako pomembno je, da se vzpostavi sistem financiranja vsaj dveh zaporednih razvojov projekta ali več, ker je to v razvitem svetu zelo pogosta praksa. Mednarodna mentorica Helle Hansen je bila selektorica oziroma commissioning editor na danskem filmskem centru, pa na norveškem filmskem centru, kjer je skrbela za razvoj dokumentarnih filmov in je v procesu financiranja realizacije imela tudi možnost dodajati večkratne razvoje istemu projektu. Se pravi, v posamezni fazi razvoja je prišel režiser z ekipo predstaviti svoje izsledke, ona je ocenila, ali je to zrelo za podpret ali ne, in če je bilo, je to v določenem znesku podprla, ekipa je šla na teren, razvijala projekte in potem ponovno prišla nazaj z izsledki, in ona je to evalvirala in ocenila,

ali ima to smisel podpirati še naprej, ali se je izkazalo, da projekt nima potenciala. Mi smo seveda pod vplivom tega rekli: dajmo ta uspešni model prenesti v slovenski prostor, torej da bi bili na SFC-ju možni večkratni razvoji projektov. In danes, pet let potem, je to sicer na načelni ravni podprto, ni pa še udejanjeno, ker se čaka na sprejem novih pravilnikov, ki so tudi že eno leto na ministrstvu v predalu. In ko se bo to sprejelo, naj bi bilo možno imeti dva zaporedna razvoja projekta tudi na SFC-ju. Dokumentarni filmi včasih nastajajo 10 let, vendar se včasih tudi zelo enostavni birokratski postopki vlečejo pet let ali več.

PETRA SELIŠKAR Veliko je dela, ampak se mi poleg vsega tega zdi tudi to ekonomsko smiselno. Če se razvoj konča in se vidi, da tam ni filma, še vedno ni šlo 100 tisoč evrov za realizacijo nečesa neperspektivnega.

ROK BIČEK Investicija v razvoj je v bistvu največje »šparanje«, ker ti v bistvu ne tvegaš sredstev za produkcijo, za neko idejo, pri kateri ne veš, ali bo iz tega zgodba oziroma film ali je ne bo. Če pa financiraš razvoje, pa lahko mogoče pri enem, dveh projektih »fališ«, ampak si še vseeno ogromno prihranil.

Kratka scena

MATEVŽ LUZAR Kratka scena in Scenarnica praznujeta 10 let. Glede na to, da v evropskem prostoru ni malo delavnic, je takšnih, ki bi trajale 10 let, malo. Kdaj se je začela Kratka scena in v kakšnih okoliščinah je nastala?

MATEVŽ JERMAN Pravzaprav se je začelo, ko smo leta 2014 iz neke nuje, da se moramo začeti ukvarjati s kratkim filmom, ustanovili društvo Kraken. Nekateri smo kratke filme že ustvarili, vsi smo bili filmski kritiki, obenem pa smo kot prostovoljci že delali za festivale, kot so Kino Otok, Animateka in LIFFe. To je tudi sovpadlo s poznimi dva tisoči, ko so se pojavili in prešli v splošno uporabo DSLR-fotoaparati in je prišlo do eksplozije neodvisne produkcije. Nam se je zdelo nujno, da se vzpostavi kontinuiran prostor, platforma, kjer se te stvari lahko predvajajo, reflektirajo in na neki točki začnejo tudi profesionalizirati. Kmalu zatem je prišlo do ideje o scenaristični delavnici.

PETER CEROVŠEK Pokazatelj tega, kakšna nuja je bila, je tudi to, da smo ekipa prijateljev-kritikov-ustvarjalcev-prostovoljcev prepoznali tudi manko na tem področju in kar takoj ustanovili tako festival kot delavnico. Dejansko takrat na področju kratkega filma ni bilo ničesar. Leta 2014 smo tako ustanovili društvo, 2015 organizirali prvi festival FeKK, 2016 pa še Kratko sceno. Med pobudniki za Kratko sceno sta bila Marko Kumer Murč in Katja Lenarčič, ki sta skupaj z Bojano Bregar, soustanoviteljico FeKK-a, potem prišla k nam z idejo, da bi delali tudi na področju scenaristike kratkega filma. Mi smo si želeli, da se slovenski film dvigne tako preko platforme kot z neformalnimi

izobraževanji, delavnicami, in scenaristika se nam je zdela v tistem trenutku področje, na katerem bi morali delati več.

MATEVŽ LUZAR Kratka scena in Scenarnica sta nastajali sinhrono in sta si tudi delili mentorje.

PETER CEROVŠEK Tako je, Christian Routh, ki še vedno sodeluje s Scenarnico, je bil prvo leto mentor v tandemu s Petrom Murdmo (Peter Murdmaa), ki pa smo ga spoznali v Clermont-Ferrandu, kjer se nam je predstavil in ker je bil ustvarjalec in festivalski direktor, programer in tako naprej, in se nam je zdelo, da bi bil pravi za našo delavnico v smislu konteksta, Christian pa za scenarij. Moram poudariti, da so pred 20 leti vsa ta društva in članske organizacije začeli bolj funkcionirati, ustanavljala so se nova in se mi zdi, da je celotna scena dobila neki vzgib in željo po povezovanju in skupnem delu. Na začetku je bil problem financiranja Kratke scene, ker tudi sam festival na začetku ni imel sofinanciranja, potem je bilo bolj simbolno. Kratko sceno smo sprva delali s podporo Motovile in stanovskih društev, tako režiserji kot producenti so jo podpirali, vendar je bilo s financiranjem pogojeno tudi naše delo, težko je bilo gledati naprej ali pa se resno organizirati, dokler nismo imeli bolj stabilnega financiranja. Dejansko je bil takrat samo en termin v okviru FeKK-a, ko je prišel neki mednarodni mentor za scenarij. Mi smo si želeli to mentoriranje razširiti, najprej sta bila, kot rečeno, Christian Routh in Peter Murdmaa, potem se nam pa je kmalu pridružil Wim Vanacker, ki je takrat sodeloval še v okviru Nisi Mase, zdaj pa je del Short Film Cornerja v Cannesu. Potem je prišel še

Pavel Marek, ki je mentor v sklopu Midponta in profesor na FAMU, vmes pa še Csaba Bollók iz Madžarske. Ko smo se začeli bolj povezovati in ko so prišle neke bolj stabilne finance, smo začeli razmišljati tudi o tem, kako vsebinsko izboljšati delavnico, da bomo iz nje dobili projekte, ki se bodo potem lahko prijavi za sofinanciranje in nadaljnje razvoje.

MATEVŽ JERMAN Prelomnica se je zgodila leta 2016, do takrat je Kratka scena delovala v okviru EneBande, potem pa se je zaradi prezasedenosti Katje Lenarčič in Marka Kumra zgodil prosti tek, ko smo delavnico še vedno izvajali, a smo se malo iskali. S prihodom Tanje Hladnik, ki se je začela intenzivno ukvarjati s svetova-

njem za scenarije, hkrati je komparativistka in se je izkazalo, da je ona prava oseba, s katero bi to lahko nadaljevali. Takrat smo Kratko sceno razširili na polletno delavnico, ki se odvije v 6 modulih, ni več treba prijaviti scenarija, ampak treatment, kar nam omogoča, da res razmislimo o ideji filma. Kot glavni mentor pri Kratki sceni zdaj sodeluje Christian Gamst Miller-Harris, s katerim smo se super ujeli. Ker sodelujemo z DSR-jem, so projekti predstavljeni tudi na FSF-ju, kar je dodatno nadgradilo vse skupaj, saj zdaj poskušamo vzpostaviti povezavo s producenti. Mislim, da je večina projektov, ki je bila na delavnici, šla vsaj v prijavo na SFC, oziroma da imajo producete.



PETER CEROVŠEK Velik del udeleženk in udeležencev se na delavnici prvič srečuje s pisanjem scenarija, imajo ideje za kratki film, nimajo pa niti znanja niti informacij o slovenski filmski sceni, o pitchanju, o tem, kdo je producent. Mi projekte izbiramo na podlagi potenciala, da se ideja razvije v nekaj, kar bi se lahko realiziralo v odličnem kratki filmu.

MATEVŽ JERMAN Veliko je študentov, dramaturgov, nekateri izhajajo iz neodvisne scene pa nimajo stika s profesionalno produkcijo. Kratka scena je odprta za scenarije za igrane in animirane filme, mislim pa, da med prijavi iščemo predvsem sveže, inovativne, avtorske pristope, ideje imajo prednost, potem pa se skozi proces tudi kaj spremeni, recimo, da igrani film postane animirani film, tako da neka fleksibilnost obstaja.

PETER CEROVŠEK Močna točka Kratke scene je tudi priprava na pitch, ki ga vodi Anja Prusnik, letos se nam bo kot mentorica pridružila Nika Jurman, v preteklosti smo sodelovali tudi z Olgo Michalik, tako da se ta domača mentorska ekipa malce menja.

MATEVŽ LUZAR Kakšna je situacija kratkega filma v Sloveniji?

MATEVŽ JERMAN Ko smo delali prvo edicijo festivala, je bilo prijavljenih 70 slovenskih filmov, zdaj pa je kar nekako že stalnica, da jih pride okoli 170, kar je za neko dvomilijonsko nacijo kar močna in živahna produkcija. Zadnjih pet let pri kratkem filmu prednjači animacija, ki je eksplodirala, ne vem, če lahko govorimo o renesansi, ampak tukaj se dogajajo tektonski premiki v smislu kvalitete in izvirnosti. Precej močni so dokumentarci,

kjer se pojavlja tudi hibridna forma, bi pa omenil, da so se eksperimentalni filmi med mlajšo generacijo zelo prijeli in da na področje filma vstopajo predvsem umetnice, ki so mogoče prej delale na področju sodobne umetnosti ali pa uprizoritvenih umetnosti. Z grenkim priokusom bi rekel, da mogoče najbolj šepa ravno kratki igrani film, in tu morda najbolj capljamo za mednarodno produkcijo.

PETER CEROVŠEK Po drugi strani bi bilo pa fino, da če že imamo tako prodorne animatorje, če smo dobri v bolj eksperimentalnih dokumentarnih formah, da bi se tako uredilo tudi financiranje, ki je najbolj težavno ravno za hibridne ali pa eksperimentalno naravnane projekte. S tem bi dali svobodo umetnikom, umetnicam in režiserjem in režiserkam, da se malo prepustijo tudi samemu eksperimentu na filmu, kar je na dolgi rok potencialno uspešno na filmskih festivalih po vsej Evropi in svetu.

MATEVŽ LUZAR Kar se tiče produkcijskega aspekta kratkega filma, je v zadnjih 10, 15 letih izjemno upadla podpora. Včasih je RTV Slovenija tako znotraj igranega programa kot tudi mladinskega in dokumentarnega redno producirala kratko formo in to ne v majhnem številu. Po drugi strani je bil pa kratki film dosti bolj podprt znotraj financiranja agencije, včasih so bili bolj jasni razpisi za kratko formo, podpiralo se je več kratkih filmov. Imamo pa super festival kratkega filma, super delavnico kratkega filma, zelo veliko vlagamo v nekaj, kar bo šlo na dolgi rok. Kratka scena je pod okrilje DSR-ja prišla pred štirimi leti. Imata mogoče podatke, koliko udeležencev je bilo, koliko projektov je bilo realiziranih, koliko scenarijev je bilo razvitih?

MATEVŽ JERMAN V teh devetih letih je šlo skozi Kratko sceno 57 projektov, od tega jih je bilo s strani SFC-ja oziroma SFC-ja in RTV-ja podprtih in realiziranih sedem. Nekaj jih je bilo končanih v neki

← **Prva Kratka scena pod okriljem DSR-ja; FSF Portorož 2023; mentorji in udeleženci po uspešni predstavitvi projektov; foto Katja Goljat/Matjaž Rušt**

neodvisni produkciji, mogoče tukaj nima mo čisto vseh podatkov, eni so spremenili naslove, so se čisto predrugačili kasneje.

PETER CEROVŠEK V zadnjih letih malo bolj zbiramo podatke od vseh udeležencev in udeleženk, in se vidi, da se je prizadevanje za realizacijo povečalo, da so dobili producenta, da so se prijavljali za sofinanciranje in tako naprej. Glede neuravnoteženosti produkcije, uspešnosti festivala in delavnice v primerjavi s shemami financiranja pa bi izpostavil primer Kristijana Krajncana, projekt *Gorske školjke*, ki je šolski primer tega, kako lahko film, če ima dobro podporno okolje, uspe od ideje do končnega produkta, ki je potem v tekmovalnem programu Clermont-Ferranda. Tu se vidi, da če imaš podporo, gre vse kot kakšen fliper, samo proti vrhu. To je bil projekt iz 2016, verjetno je danes to malo težje.

PETER CEROVŠEK Nedavno sem bil na festivalu v Tampereju na Finskem in smo imeli okroglo mizo o tem, kakšne so pasti za kratki film v majhnih državah z nizkimi proračuni. Tam je bilo vsem zanimivo, ko sem povedal, koliko kratkih filmov in s koliko denarja se financira v Sloveniji, vsem se je to zdelo zelo visoko, vendar gre to visoko financiranje projektov verjetno na račun števila financiranih projektov.

MATEVŽ LUZAR Dilema, ali podpreti manj filmov z večjim budgetom ali dati manjši budget pa več filmov, je nekakšen kavelj 22.

MATEVŽ JERMAN Razmišljal sem tudi o tem, zakaj je na Akademiji stik z eksperimentalnimi ali pa avantgardnimi praksami šele na drugi stopnji, za nekatere

pa je to samo izbirni predmet. Mogoče bi bilo bolj smiselno, da bi imeli stik s tem že v prvem letniku, da bi pri študentih, recimo, spodbujali to neko igrivost, da se ne zabijemo takoj v neko rigidno formo.

PETER CEROVŠEK Ampak s tem odpiraš dejansko vprašanje tudi neke širše strategije, struktur sofinancerjev in tega, kako se izbirajo projekti. Če nimaš jasne strategije, postajajo razpisi precej bolj arbitrarni, čedalje bolj se dela za sproti, na dolgi rok pa zmanjka, v našem primeru pri igranih formah. Če imaš jasno strategijo, pa lahko gojiš cel ekosistem.

MATEVŽ JERMAN HAVC ima to rešeno tako, da ima delegata za animacijo in za eksperimentalni film, ki je več let prisoten, nekaj let je bil to Igor Prassel.

MATEVŽ LUZAR Mislim, da je za države, kot je Slovenija, bolj pomembna rednost razpisa, da ti veš, kdaj pride razpis in da so namenjena sredstva.

MATEVŽ JERMAN Preredko se pogovarjamo o tem, kakšne vsebine nago-varjamo, na kakšne načine, da je mogoče premalo, sploh med ustvarjalci, te neke vsebinske debate, kaj v kakšnem trenutku smo kot filmska scena, družba, kakšen tip filmov delamo, zakaj ja, zakaj ne, manifesti ..., skratka, da se sproži razmislek v širšem kontekstu. Kratki film je specifičen v tem, da se lahko hitro odzove na dogajanja, da ga je mogoče precej hitro narediti, kar ti omogoča neko svobodo, lahko si bolj drzen, več eksperimentiraš kot nekdo v profesionalni produkciji. Pri nas pa se mi zdi, da ljudje kar zapadejo v neko rigidnost, krč, ki bi se morda sprostil, če bi bila produkcija bolj utečena.

Klub režiserk in Klubski vikend

MATEVŽ LUZAR Znotraj Društva režiserjev je nekaj časa deloval tudi Klub režiserk. Kako to, da ste se odločile za ustanovitve?

SONJA PROSENC Hanna Slak, Maja Weiss in jaz smo bile pobudnice oziroma soustanoviteljice Kluba režiserk, ker se nam je zdelo, da režiserke potrebujemo neki prostor, kjer se lahko med sabo neobremenjeno pogovarjamo o naših izkušnjah in problemih. Zdelo se nam je tudi, da ima vsaka neka svoja specifična znanja, za katera je mogoče super, da jih podeli s kolegicami. In 8. marca 2021 je bil ustanovljen Klub režiserk in takoj so se začeli tudi naši klubski večeri, ki so takrat potekali po zomumu, ker se še vedno nismo mogle srečevati zaradi lockdownov. Potem se je pa izkazalo tudi, da je v bistvu dosti lažje to organizirati na spletu, ker Hanna, recimo, živi v Nemčiji, pa je lahko sodelovala.

MATEVŽ LUZAR Katere so bile teme, ki ste jih izpostavljale, kakšna je bila metoda teh večerov?

SONJA PROSENC Zasnova je bila taka, da smo vsakič izbrale, ali pa se je javila režiserka, ki je imela neko specifično izkušnjo.

BARBARA ZEMLJIČ Najprej smo imele pogovore, uvodne predstavitve, kjer je ena režiserka moderirala pogovor, kar se je izkazalo za zelo inspirativno okolje in tudi možnost vpogleda v opus. Prvega je imela Jasna Hribernik.

SONJA PROSENC Že na tem našem prvem uvodnem srečanju, kjer smo si imele priložnost med sabo povedati neke stvari, ki mogoče niso čisto javno znane, so prišli na dan zelo specifični načini ustvarjanja filmov, ki so bili zelo zanimivi, in iz tega je potem nastala ideja, da na teh srečanjih vedno ena od režiserk naredi »microclass«, ker smo rekle, da nočemo imeti »masterclassov« ex cathedra, ampak da so to zelo intimni, sproščeni microclassi, kjer smo fokusirane na eno temo, kjer ena predstavi svoje izkušnje in se potem iz tega razvije vsesplošna debata. Izkazalo se je, da je bilo to intimno, zaprto okolje nekaj, kar smo kar potrebovale.

BARBARA ZEMLJIČ To je bila tudi ena redkih priložnosti, da smo se med sabo na tak način pogovarjale, tudi o tem, v kakšnih pogojih delamo, ne samo v smislu strukturiranja, ampak tudi drugih stvari. Jaz sem imela microclass o dialogu med filmom in gledališčem, na primer. Moj občutek takrat je bil, da bi bilo škoda, da v takem malem okolju to ostane v majhnem krogu in potem smo debate želele razširiti na več ljudi.

SONJA PROSENC Je pa nastal zelo povezovalen prostor, kjer smo se pogovarjale o stvareh, ki se jih ponavadi pogovarjaš z nekom na kavi, ne pa v krogu 10 ali 15 ljudi. Dobro je to dati iz sebe in videti, da nisi sam. Iz debate v Klubu je kasneje izšla ideja o preimenovanju, oziroma o bolj



natančnem poimenovanju Društva v Društvo slovenskih režiserjev in režiserk, ki so jo kolegi soglasno podprli. Druga stvar, ki se je zgodila, pa je bila ideja, da se ti večeri razširijo, da so dostopni celotnemu članstvu. In iz tega se je to nadgradilo v naše Klubske vikende.

Že prvega Klubskega vikenda se nas je udeležilo 20 režiserk in režiserjev, zdi se mi, da so ti vikendi zafunkcionirali še boljše kot ti pogovori, sploh zato, ker smo začeli s tem super masterclassom Tomija Janežiča, ki nas je še bolj odprl. Res se mi zdi, da se vsi spomnimo tega Klubskega vikenda kot totalno emocionalnega, inspirativnega, pa res se mi zdi, da smo se z nekaterimi povezali za vse življenje. Že samo to, da se je razvilo to zavedanje, da ko prideš do ene točke v svojem ustvarjanju, da lahko dvigneš telefon pa rečeš, ej, rabim to pa to, rabim kavo, gremo, je ogromno.

DARKO SINKO Meni je bilo zanimivo, kako smo se ljudje, ki se poznamo iz profesionalnega okolja, znašli v zelo smešnih, pa tudi zelo nežnih situacijah, kot da smo v nekakšnem laboratoriju, v katerem te ljudi spoznaš na drugačen način. Jaz sem se na tem Vikendu z nekaterimi pogovarjal prvič po Akademiji. Tudi s profesionalnega stališča je tridnevno ukvarjanje s temo, kot je režiranje igralcev, kar se nekaterim zdi taka napol ezoterična stvar, nekaj drugega kot enourni pogovor. O tem sam razmišljam, potem pa dobiš celo paleto mnenj, pristopov do sorodnih problemov, nekakšen obrtniški kapital glede ene naših glavnih dejavnosti. Eno je Akademija, eno so izkušnje, ampak tretja stvar je pa pogovor z ljudmi o izkušnjah, torej izobraževanje za odrasle.

MATEVŽ LUZAR Tudi za režiserje je pomembno razmišljanje o poklicu reži-

serja oziroma režiserke, o našem položaju in kako čisto kot oseba opravljati ta poklic, s kakšnimi strahovi, problemi se srečujemo in da jih lahko kolegialno podelimo. Naslednji Klubski vikend, ki smo ga imeli v minulem letu, pa je bil posvečen psihološki pripravi, na neki način tako, kot se pripravljajo vrhunski športniki, ne samo da fizično trenirajo, ampak imajo tudi psihološko pripravo. To se pravi od nastopa, komunikacije do različnih drugih aspektov, ki temu sledijo, in ga je vodila Tina Jeromen.

SONJA PROSENC ... ki se ukvarja prav s tovrstno psihologijo ljudi, ki so na vodstvenih pozicijah, tako v kreativnem kot organizacijskem smislu. Kako kot režiser ustvariti okolje, v katerem lahko celotna avtorska ekipa zafunkcionira na najboljši možni način.

BARBARA ZEMLJIČ Čeprav imamo režiserke in režiserji vodstveno pozicijo, ki vključuje tudi to, da moramo voditi druge in jih organizirati, sami nismo nikoli dobili orodja, kako poskrbeti zase ter na koga se obrniti znotraj sistema. Na tistem Vikendu se je vzpostavila ranljivost, pa tudi dejstvo, da gre za sistemski problem, s katerim se vsi srečujemo.

SONJA PROSENC Sploh na drugem Vikendu se mi je zdelo noro, da smo imeli čisto različne generacije režiserjev, od najmlajših, ki še nimajo celovečernega filma, do najstarejših, kar jih pač Slovenija ta moment premore.

DARKO SINKO Eden od pomembnih ciljev oziroma nalog tega društva je, da stalno privablja medse mlade ljudi.

URŠA MENART Mislim, da je naša naloga, da predamo znanje naslednjim generacijam, zato je pomembno, da se pogovarjamo v živo. Takoj ko se nehamo pogovarjati v živo, začnejo stvari razpadati.

Društva

121

Sekcije

CXX

DSR Scenaristi

MATEVŽ LUZAR Sekcija DSR Scenaristi je bila ustanovljena leta 2015. Klemen, ko si bil predsednik, si imel vizijo, da se ustanovi društvo scenaristov. Takrat smo preverjali, ali ima sploh smisel ustanavljati društvo, ali se je bolje povezati na kak drugačen način. Takrat si meni dal nalogo, da preverim pri scenaristih, kakšna je klima, in hitro smo prišli do optimalne rešitve v tistem času, da se organizira scenariste znotraj društva DSR kot DSR Scenaristi.

KLEMEN DVORNIK Takrat še ni bilo zveze, DSR je bil prvi, ki se je organiziral cehovsko, in ko so se začeli drugi cehi znotraj filma organizirati na način društev, je s tem na neki način razpadala stara struktura DSFU-ja. Izkazalo se je, da initiative, da bi se scenaristi samoorganizirali, ni bilo, ker je bil problem v tem, da je scenaristika v Sloveniji zelo vezana na režijo, kar v nekem kontekstu evropske ali pa svetovne kinematografije ni pravilo, zato so tudi scenaristična društva samostojna, imajo drugačne strateške cilje kot režiserska društva, pa hkrati ogromno tem, ki se podvajajo. Manifest iz časov Martina Srebotnjaka je predvideval, da bi bilo najbolj

pametno reorganizirati DSFU na način, da bi se ustanovila posamezna cehovska društva in potem bi se ta cehovska društva združila v prenovljeni DSFU oziroma v neko zvezo društev po vzoru AMZS-ja. V grozdu filmskih cehov je bila potreba z vidika AIPE in avtorskih pravic, da so scenaristi samostojna enota, čisto zaradi glasu in pomembnosti znotraj avdiovizualnega ustvarjanja. Drug aspekt je bil, da sem konec 2014 postal član upravnega odbora FERA-ja (Federation of European Screen Directors, Združenje evropskih filmskih režiserjev), kjer smo zaradi evropskih direktiv veliko sedeli s predstavniki FSE-ja, se pravi Federation of Screenwriters in Europe (Združenje evropskih scenaristov). David Cavanagh je bil generalni sekretar, ki nas je začel spodbujati, češ zakaj imamo neko sivo liso na Balkanu, zakaj tam ni scenarističnega društva. In na ta prigovarjanja sem tebi dal nalogo, da preveriš, kakšna je situacija. Rezultat je bil, da smo prvi korak naredili leta 2016, ko sva šla v Pariz.

MATEVŽ LUZAR Ja, takrat, leta 2016, je bila generalna skupščina evropskih scenaristov v Parizu, bila je volilna

skupščina, kjer se je tudi odločalo, ali evropski scenaristi sprejmejo sekcijo DSR Scenaristi kot svojo polnopravno članico. Ravno ta specifika, torej močna povezava med poklicema režiserja in scenarista, ki izhaja iz tega avtorskega filma, je bila velika tema na sami generalni skupščini. Spomnim se, da sva zelo veliko energije morala usmeriti v to, da so nas sprejeli, in hkrati, da sva jih prepričala, da želimo polnopravno sodelovati kot scenaristi, ne glede na to, da smo pod isto streho z režiserji. V njihovem pogledu je bilo to zelo, kot si sam rekel, kontroveržno. Potem smo v teh treh dneh dobili podporo.

KLEMEN DVORNIK Na koncu se spomnim, da je odločil en glas, mogoče dva.

MATEVŽ LUZAR Zelo tesno je bilo, odločitve so bile predvsem vezane na njihovo gledanje na sam poklic scenaristov, ampak ta generalna skupščina je bila ključna, da smo se tudi kot scenaristi bolj usmerili v to evropsko dinamiko in sprejemanje direktiv in se potem redno vsako leto udeleževali, včasih tudi večkrat letno, teh dogodkov. Miha, ti si bil zadnja štiri leta predsednik sekcije Scenaristi, kako si videl to dinamiko in zakaj je pomembno, da smo se scenaristi v to včlanili?

MIHA HOČEVAR Problem, da smo društvo dvoživka, je še vedno prisoten, to čutiš iz razgovorov, kjer se raje ne vmešavaš preveč; predvsem Britanci in Skandinavci imajo to res strogo ločeno in jih malo bocka to, da so dvoživke prisotne, zato imamo še vedno politiko *keeping low profile*, torej da ne razglašaj, da si oboje. Ampak nič ni narobe, v privatnih pogovorih razumejo, zakaj je tako. Geneza našega razvoja je bila absolutno jasna, scenaristike ni bilo, niti na Akademiji ne, tudi v širšem strokovnem prostoru se ni dosti spoštovala. Na televiziji so še v tistih davnih časih gojili televizijske drame, kjer so bili ponavadi avtorji teh scenarijev literati, dramatik, ki so na podlagi svojih kratkih dram pisali scenarije.

KLEMEN DVORNIK To so bile enodejanke, ki so se v teatru tam od šestdesetih let naprej veliko igrale in so pogosto pristale kot TV-drama na televiziji.

MIHA HOČEVAR In tam se je tudi potem ustvarila ločnica: scenarist, dramaturg, dramatik pa režiser, vedno sta bili to dve osebi. Potem pa se je nekako zaradi upada to spremenilo; televizija je razpadla in je še vedno v stanju razpadlosti, kar se tiče scenaristike in razvoja televizijskega filma, televizijskih dram, tudi na televizijskih serijah so še v plenicih, kljub našemu trudu, tako da bomo še kar nekaj časa na tej poziciji. Morda bomo čez 10, 20 let na tem, da bo delalo toliko in toliko scenarist in scenaristov, ki gojijo samo ta poklic, da bodo lahko preživeli na »trgu«, da bomo lahko imeli tudi dve ločeni društvi.

Zdaj se bom pa vrnil na vprašanje. Tam ogromno izveš, kako je v njihovem prostoru spoštovana scenaristična stroka, vsi imajo zelo podobne probleme, trg povsod pritiska, povsod so prisotni algoritmi, grožnje z umetno inteligenco, povsod je boj za avtorske pravice. V bistvu smo zelo na podobnem, s tem, da imajo oni mogoče malo bolj učvrščene pozicije v odnosu do politike, ampak še vedno noben ne more spati, vsi morajo delati nonstop, da se pridobljene stvari ohranijo. Mi si pogosto predstavljamo eno Skandinavijo, o, to je razvito, tam ni ne nacionalizma ne ne vem česa. Ma ja, vse je in vsak dan je nova borba za spoštovanje in preživetje.

MATEVŽ LUZAR Na mednarodni ravni, tako kot smo mi združeni znotraj istega društva, scenaristi in režiserji, se je oblikovala tudi neka koalicija na evropski ravni med režiserji in scenaristi.

KLEMEN DVORNIK Ta koalicija je pogosto vezana na zakonodajo, ki se sprejema, na direktive, in pri teh lobiranjih gre pogosto za to, da se gradi neka širša koalicija. Tukaj ni zelo nenavadno, da se v Bruslju povežejo tudi s producenti ali

z glasbeniki. Tukaj gre za unikum v primerjavi s svetovnim nivojem, da obstajajo tri organizacije, ki tako ali drugače zastopajo avtorje na področju filma, se pravi FERA, ki zastopa filmske in televizijske režiserje, FSE, ki zastopa scenariste, in SAA, ki je organizacija kolektivnih organizacij, ki zbirajo denar iz naslova tantiem. To so tri organizacije, ki so bolj ali manj povezane z istimi temami, vsaka pa ima svoje posebnosti. Pri scenaristih je veliko bolj poudarjen ta sindikalni moment, pri režiserjih pa ustvarjalna pozicija režiserja v koprodukciji, delovni pogoji, kakšno pozicijo ima v produkciji, ki je komercialna, o katerih stvareh režiser odloča, o katerih ne. SAA se ozko usmerja predvsem v avtorske pravice, v zadnjem času tudi v kolektivne pogodbe, saj so neke tantieme vključene v kolektivne pogodbe in niso zakonsko določene. To je neka koalicija, ki se naravno zgradi, kadar gre za naše teme. Velikokrat se povezujejo tudi z nadsindikatom oziroma z organizacijo sindikatov v kulturi in medijih, ki se ji reče UNIMEI, ki je po obsegu največja od teh organizacij, pokriva vso kulturo in medije, delavce v kulturi in medijih v Evropi. Potem so tu še trenja med korporacijami in delom oziroma delavci, se pravi, se je treba tudi tukaj lobiistično postaviti in boriti za neke pravice.

Evropski model je razdrobljen, kjer se koalicija dela naknadno, recimo v Latinski Ameriki so pa ponavadi vsi v eni organizaciji, ki potem drobi delo. Tako da so ti odnosi na evropski ravni lahko precej komplicirani. Vsak prihaja iz nekega svojega kulturnega okolja, ki ima tudi svoje zakonske okvire, in včasih je nesinhronizirano, je pa pomembno, da se sodeluje. Vizija za prihodnost je, da bi bila sodelovanja bolj formalizirana, bolj konkretna, mogoče bi imeli celo skupno pisarno oziroma skupno administracijo, tako da tu se nekaj premika, predvsem zato, ker je zadnjih 10 let zelo težko financirati take organizacije.

Po spremembi Media Programa, ki je bil vključen v Creative Europe, je strukturno financiranje za take organizacije izpadlo in se ga ni nikamor prestavilo, se pravi, te organizacije večinoma temeljijo in se financirajo iz članarin, to se pravi, zelo podobno kot pri nas vsa društva.

MATEVŽ LUZAR Miha, nekaj si že omenil, ampak me zanima, kaj so bile ključne teme v zadnjih štirih letih, kar se tiče evropskih scenaristov.

MIHA HOČEVAR Zadnja je ta velikanska zagata s streamanjem, s ponudniki, ki ne dajejo nikakršnih odgovorov na vprašanje o njihovem poslovanju, ker so pač kapital in kapital je danes svetinja, nihče ne sme nič vprašati, ker je to privatni denar. Zaslužki so skrivnost in to je gigantski problem. Evropa, ki je vedno bila regulator teh trendov v kapitalistični ekonomiji, zdaj pokleka pred kapitalom in to je zelo hudo.

Veliko debat je bilo o tem, kako prisiliti in regulirati ponudnike, ki imajo visoke članarine, ki pa si jih suženj, posameznik, še zmeraj lahko privošči, in teh sužnjevi je nekaj milijonov in dobički so gigantski. Redistribucija denarja je popolnoma v njihovi domeni. Delajo vsebine, ki jim jih narekujejo algoritmi. Ne grejo se uredniške politike in to zelo ubija razvoj, čeprav seveda nastanejo na teh platformah tudi čudovite vsebine, ki jih vsi radi gledamo, ampak ni pa nekega razvojnega koncepta in ta denar očitno ne pride nazaj do tistih, ki največ naredijo za to, mogoče do nekaj posameznikov, ne pa do neke stroke na široko gledano in specifično do scenaristov.

MATEVŽ LUZAR Zelo pomemben del je bil tudi scenaristični štrajk v Ameriki, ki se mu je pridružil FSE z vsemi članicami, mogoče lahko kaj več o tem poveš?

MIHA HOČEVAR Vsi smo to prepoznali kot primer, ki ga je treba podpreti, zato smo na Štiglicem trgu imeli mini demonstracijo v podporo ameriškim ko-

legom. Pomembno je bilo to, ker so odprli stvari, ki se tičejo tudi nas, kaj vse je v pogodbah, kdo ima pravico do prvopodpisnosti ... Danes, recimo, nastajajo prakse, da zato, ker je prvi avtor prvega drafta bolje plačan kot tisti, ki pišejo prvi rewrite, da se zdaj enostavno da umetni inteligenci, da napiše prvi draft in se ga plača nič ali pa minimalno.

Ameriška ceha sta, kar se tiče Evrope, zelo koristna in dobronamerna. Mi na Ameriko gledamo malo tako, češ, pusti ta komercializem, ampak ni vedno samo to. Obe organizaciji finančno pomagata evropski in sta lahko zgled v organizacijskem smislu ustroja teh organizacij, kako je tam pomembno, da si član ceha in da to, da si član ceha, prinese določene pravice. Pri pogodbah se upošteva, da si član ceha, ne sme se te najeti v času stavke. Če bi te ujeli, da si stavkokaz, naslednjič ne boš več dobil službe. Pri nas rečejo, kaj pa društvo. Saj smo tudi mi v teh 20 letih šli naprej. Ampak tako je, najprej se ti režijo, potem te hočejo tepsti, potem pa zmagaš. Tu tudi vidiš, da z vztrajnim delom in preizkuševanjem, kakšna pravila moramo postaviti samim sebi, kakšen je naš načrt, kakšna je naša strategija, taktika dnevne aktivnosti, lahko deluješ naprej, če tega ne opraviš, ne boš prišel nikamor. Seveda pa se ne bo nič zgodilo z danes na jutri. To smo se v teh 20 letih naučili, da se spleča vztrajati, čeprav traja. Isto pri Američanih, že zdavnaj so postavili neka pravila, seveda glede na razvoj stroke in vsega se še malo usklajujejo, ampak držijo se tistega, kar so si zastavili pred davnimi leti.

MATEVŽ LUZAR Članstvo v teh združenjih je pomembno tudi zato, da se pogovarjamo o samem poklicu scenarista, njegovi poziciji in socialni varnosti, minimalnih plačilih, to je osnova za ohranjanje nekega poklica. Kje smo mi tukaj?

MIHA HOČEVAR Še vedno nekako velja, da je režiser glavni car, medtem ko

scenarist na festival sploh ni povabljen, na premieri pa so v ospredju igralci. Ni intervjujev s scenaristi, ampak jih je več z igralci. Velikokrat te sprašujejo, kaj pa kakšna anekdota s snemanja? Nikoli pa, kako si pisal, tri mesece sedel nekje in tepel samega sebe.

MATEVŽ LUZAR Zelo pomembna tema, kar se tiče scenaristov, je vprašanje umetne inteligence.

BARBARA ZEMLJIČ Scenaristika se mi zdi tako zahteven poklic, da bi si za zdaj kar oddahnili. Umetna inteligenca lahko naredi scenarij, ki je formalno pravilen in funkcionira, ampak nekega presežka, kantovskega *unheimlich*, pa se mi zdi, da zaenkrat še ni bilo videti, da nima dovolj podatkov, da bi se znotraj sebe hranilo do take mere, da bi prišlo do kaj več kot logičnega, do presenetljivega v smislu emocije. To je moj občutek. Jaz mislim, da je lahko uporabna pri kakih hitrih prevodih, ki jih je treba potem petkrat preveriti.

MIHA HOČEVAR Pred davni mi leti so rekli, da digitalno nikoli ne bo zamenjalo filma. Čeprav danes snemamo digitalno, se digitalno še vedno hoče približati analognemu. In tudi umetna inteligenca se bo vedno želela približati človeku. Nikoli ne bomo rekli tako, kot je LeBron rekel predvčerajšnjim Dončiću, »Don't try to fit in, be yourself.« Rekli bomo: bodi ti UI, ampak naredi tako, da bom izpadel Shakespeare ali Kubrick. In to se ne bo zgodilo, bo pa tako, kot je rekla Barbara; lahko postane orodje pri kakšnih hudih prevodih, slepih ulicah, časovnih zankah, ko bo nekdo čez dve uri potreboval ne vem kaj. Mogoče bo orodje, ki mu daš za sprostitev nalogo, daj, napiši mi sinopsis za nekaj, pa ti bo kakšna butasta ideja sprožila razmislek v drugo smer. Na koncu je to pač orodje. Kaj pa orodje vedno pomeni? Varnostna pravila; z motorno žago ne bomo kar upravljali, če nimamo določenega izpita, neka regulativa mora biti in to pa

je kar hud problem, ker vemo, da tisti, ki bi radi zaslužili še več denarja, bodo proti regulativi, ker jih bo regulativa omejevala. Mi bomo pa za regulativo iz moralno etičnih razlogov, ker bomo vedno na prvo mesto postavili človekovo ustvarjalnost, ne pa denarja. No, če me dobro plačajo, sem pripravljen tudi spremeniti to mnenje.

KLEMEN DVORNIK Meni se zdi največji problem umetne inteligence, da so ti globoko jezikovni modeli narejeni na ukradenih podatkih, umetna inteligenca pa je dobra toliko, kot je zahteven in obsežen njen input in kako dobro so obdelani podatki. Ti modeli bodo vedno boljši, vmesniki bodo vedno boljši, ampak problem ostaja pri izvoru. Na ukradenih avtorskih delih.

Druga velika stvar pa je, da je umetna inteligenca energetske potratna in vprašanje, ki se odpira, je, ali je etično, da bomo gradili nuklearke, da se bodo ti modeli sploh poganjali. Ker projekcija za čez pet let je, da obstoječa energetska infrastruktura ne bo dovolj. To so vprašanja, ki se mogoče scenarista ali ustvarjalca ne dotaknejo neposredno, ampak v resnici se nas še kako tičejo. Na zadnjem srečanju FERA-ja je imel neki francosko-ameriški startup predstavitev scenarističnega orodja, ki ga lahko tako, da daš noter 100 svojih scenarijev, naučiš, da piše tako kot ti. Potem mu je dal nalogo, naj naredi adaptacijo literarnega dela, in ga učil, kaj je scenarij, kaj ostaja zunaj. In recimo v enem dnevu je imel iz literarnega dela že narejen treatment, primeren za neko oddajo in nadaljnje delo.

DSR Dokumentaristi

Slovenski dokumentarni film se je v zadnjem desetletju uspešno izvil iz objema skromnih in hkrati nefleksibilnih produkcijskih okvirov televizijskega žanra. Dokumentarnim filmom so se odprle nove prikazovalske priložnosti v kinodvoranah, na spletnih platformah in na mednarodnih filmskih festivalih. S programsko svobodo in čedalje bolj dostopno filmsko tehniko so se odprle tudi nove izrazne možnosti. V času covid krize smo se slovenski dokumentaristi povezali predvsem z namenom, da bi postopoma zagotovili boljše ustvarjalne pogoje za dokumentarni film. Hkrati pa smo si zastavili enako pomemben cilj vzpodbujati in razvijati izvirne avtorske pristope na področju dokumentarnega filma. Po številnih srečanjih na zoomu je bila leta 2021 ustanovljena sekcija DSR Dokumentaristi. Kot prva in najuspešnejša dejavnost se je razvila Dokumentarnica, ki vsako leto podpre razvoj nekaj dokumentarnih projektov. Sekcija občasno organizira Večere DSR Dokumentaristov. V pripravi pa je tudi prva strokovna publikacija *Dokumentaristični priročnik*.

DSR Asistenti režiserji

METOD PEVEC Za uvod bi se pogovorili o nazivu, ki se je spremenil in ki se je presenetljivo tudi uveljavil, in sicer asistent režiser. Kaj mislita o tej spremembi, kaj je prinesla?

IGOR GODINA Glede na to, da smo blizu tistim, ki delajo špice, je morda pomagalo tudi naše opozarjanje. Mi sestavljamo seznam ekipe. Mogoče smo tukaj imeli nekakšno bližnjico.

URŠKA KOS Čeprav tudi, ko delaš spiske ekipe, je na koncu producent tisti, ki zaključi špico, in nekaterim v starejši generaciji to naše opozarjanje ne pride do živenga in še vedno najdemo naziv pomočnik režije ali pa asistent režije. Pri mlajših generacijah se je to prijelo, ker gre za direkten prevod iz angleščine. Tako kot je Igor lepo razložil v besedilu, objavljenem v *Filmariji*, je treba posodobiti slovenske izraze, ki so še iz časov Jugoslavije in so bili v slovenščino preneseni iz srbohrvaščine, na primer pomočnik režije, tajnica režije in podobno. Vse to so nazivi, ki v bistvu ne pritičejo sami funkciji.

IGOR GODINA Začetek sekcije Asistenti režiserji pri DSR-ju sega v čas, ko smo imeli nekako tri šole dela asistenta režiserja. Ena je bila, da so bili to nekakšni mladi mentoriranci, ki so pomagali režiserju, vodja snemanja pa je prevzel večino bremena planiranja in dejanskega vodenja snemanja. Druga šola je bila, da se je asistent ukvarjal predvsem z igralci, da je konkretno sodeloval na vajah, dajal sugestije režiserju in bil močno vpleten

v režiranje drugega plana. Potem si imel pa tretjo varianto, ki je bila pa v bistvu mednarodna šola, saj gre za poklic, ki je enak po vsem svetu in se povsod točno ve, kaj počne asistent režiser, samo pri nas ni bilo jasno, ker so se mešale ruska, jugoslovanska in angleška šola. Naloga sekcije je bila, da se ta poklic standardizira in s tem je prišla tudi priložnost, da poklicu damo novo poimenovanje. Asistent režije namreč zveni, kot da pomagaš sektorju, v resnici pa si ti tisti, ki vodi set, zato smo hoteli, da je naziv vsaj malo bolj avtoritativen.

METOD PEVEC Ko sem bil mlad, ko sem začel prihajati k filmu, je bil asistent kot nekakšen praktikant, vajenec za bodočega režiserja. Spomnim se, da sem bil kar presenečen, ko sem ugotovil, da je v tujini to strokovni profil.

IGOR GODINA Mi smo zdaj že skoraj izenačeni s tem, ker delamo v mednarodnih koprodukcijah.

URŠKA KOS Ker sem malo starejša, sem začela delo v starejši obliki poklica, torej takoj po osamosvojitvi. Takrat sem bila še vedno pomočnik režije in na delu je bil točno ta jugoslovansko-ruski princip. Pozneje se je to spreminjalo po, recimo temu, evropskem in ameriškem standardu. Zadnja leta imam težave bolj z mlajšimi produkcijami, ki nimajo šol ali pa izkušenj in si delo asistenta režiserja predstavljajo kot delo nekega »runnerja«.

METOD PEVEC Ja, saj tudi na šoli, recimo na samem začetku, imajo mladi režiserji študentje občutek, da so

pravzaprav oni tisti, ki morajo v celoti obvladovati filmski set in jim je kar težko dopovedati, da jim ni treba kričati kamera, akcija in teh besed, da jim ni treba, da se bodo s tem razbremenili, da je to delo za neki drugi poklic. Se mi zdi, da je zmota deloma povezana s tem, da si nekateri že poklic režiserja predstavljajo narobe.

IGOR GODINA Obstajajo zelo različni pogledi na delo režiserja. Slovenski režiser je ponavadi zelo aktiven, hodi okoli, govori z igralci, še s statisti zna govoriti, s snemalcem govori in tako naprej in to je tudi tipično za kakšne manjše projekte. Pri večjih projektih pa režiser v bistvu sedi za monitorjem in gleda, morda niti ne govori z igralci, ampak vse pove asistentu režiserju; kaj bi rad, kakšna je emocija, kaj storiti pri scenografiji, kdaj avto pelje čez ... In potem to asistent režiser uredi. Mislim, da je to za naše režiserje nepredstavljivo.

METOD PEVEC Kaj pomeni ta priznanost, da so asistenti režiserji posebna enota v društvu?

IGOR GODINA Pobuda je sicer prišla od režiserjev, ampak za nas je ta sekcija priložnost, da lažje uveljavljamo neke standarde, imeli smo, na primer, izobraže-

vanja na AGRFT, predavanja, kot nekakšno pripravljane režiserjev, da je tudi nam na koncu lažje delati z njimi. Glede na to, da smo asistenti režiserji vezni člen med kreativno in produkcijo, med organizacijo seta in produkcijo, je seveda dobro, da smo del društva režiserjev, ker imajo potem tudi režiserji vpliv na to, kakšne standarde in pogoje bodo imeli na setu.

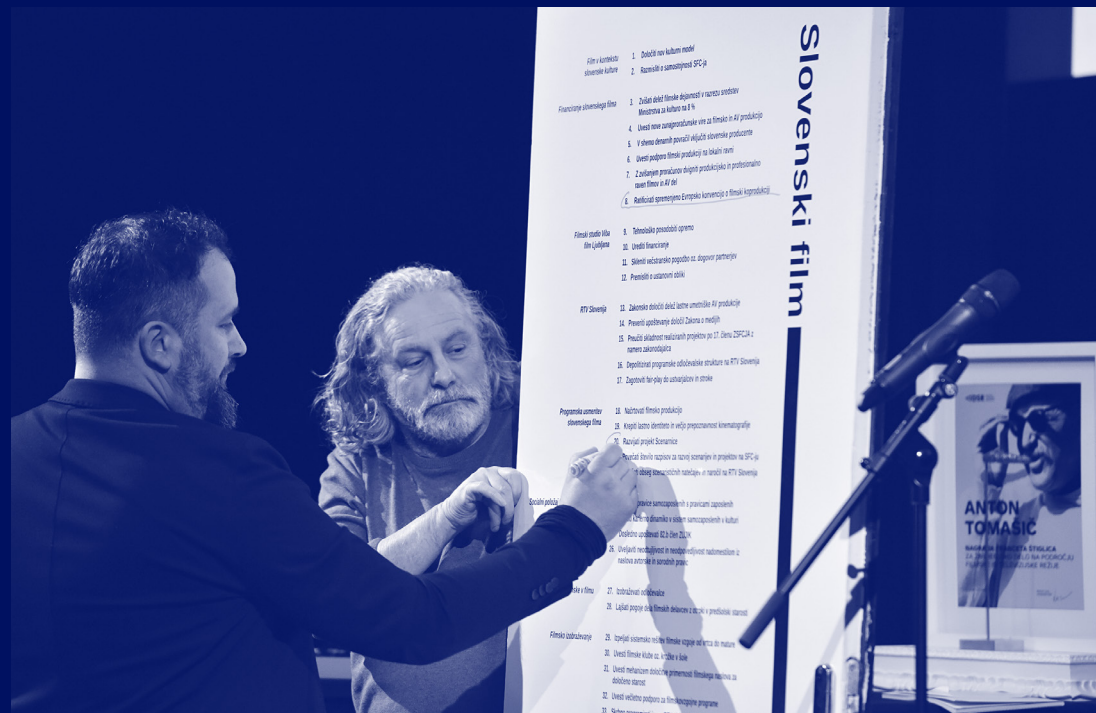
URŠKA KOS Da smo znotraj Društva režiserjev, ki ima v 20 letih neko težo in besedo v slovenskem prostoru, je super tudi to, da se o delovnih pogojih in tarifah ne pogovarjamo samo za režiserje, scenariste, ampak tudi za asistente. Ta poklic je končno priznan v Sloveniji kot poklic in je vpisan v razvid na ministrstvu za kulturo, kar je deloma tudi zasluga Društva oziroma tega, da smo skupaj v Društvu, ob boku režiserjem in scenaristom. Dejstvo, da so ta poklic v razvidu vmes ukinili, je seveda nepravilno, ker za gledališče je poklic asistenta ves čas obstajal. Ampak zdaj so to vrnili, niso pa žal upoštevali naših predlogov, da bi bilo točkovanje dela zelo podobno točkovanju dela direktorja filma. Bojim se, da je razlog za to precej banalen, in sicer v poimenovanju, da smo mi asistenti, drugi so pa direktorji.

Večer DSR Asistenti režiserji
na AGRFT aprila 2025; na fotografiji
Juš Premrov, Žiga Virc in Luka Marčetič;
foto Arhiv DSR-ja.



Prevzemanje

Podelitev Štigličevih nagrad;
Slovenska kinoteka, februar 2024; predsednik
DSR-ja Matevž Luzar je na Lokaciji s tečajev
snel vrata s 60-imi tezami iz NPF-ja in jih
prinesel na podelitev v Kinoteko; foto Peter
Uhan; Arhiv DSR-ja



FERA & FSE



Udeleženci generalne skupščine FERA-ja med zasedanjem; maj 2025, Postojna; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja



Uvodni nagovor predsednice DSR-ja Urše Menart na generalni skupščini FERA-ja 2025; foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja

METOD PEVEC Društvo režiserjev smo potrebovali tudi zato, da se lahko pridružimo evropski zvezi FERA, v kateri si bil ti najbolj aktiven.

KLEMEN DVORNIK Ja, aktiven sem jaz, iniciator pa je bil Martin Srebotnjak, ki je leta 2006 šel v Gradec na skupščino in nas lastnoročno včlanil. Na eni skupščini, ki se je izkazala potem za zgodovinsko skupščino, ker je prišlo do preloma med starimi in novimi silami znotraj Združenja evropskih filmskih režiserjev. FERA ima letos 45 let in je bil vedno eden od najbolj glasnih, prav tako ima predvsem v Zahodni Evropi sloves mnenjskega vodje. Leta 2013 sem šel na lastne stroške, ker smo bili pač revna organizacija, na prvo generalno skupščino FERA-ja. Pred tem je na te stvari hodil Igor Koršič kot predstavnik DSFU-ja, mi pa o tem nismo imeli nobenih podatkov; kako to funkcionira, kdo je tam, kaj se dela, kaj so usmeritve. Tam sem videl, da je ključen odnos, ki ga režiserski ceh vzpostavi s svojo kolektivno organizacijo, nato pa še, kako se organizira širši krog s scenaristi, snemalci in producenti.

Za filmarje sta trenutno ključni dve vprašanji, eno je kolektivno upravljanje avtorskih pravic, drugo pa so kolektivne pogodbe, ki določajo standardne honorarje, pogodbe, delovne pogoje. Odkar hodim na srečanja, zadnjih 12 let, se je izkazalo, da smo v bitki za avtorske pravice bolj ali manj zmagali, da je še prostor za napre-

dek, ampak da smo to pot dobro prehodili, da smo sledili evropskim trendom, da pa je zdaj naslednja velika naloga, ki je pred nami, kako urediti te odnose znotraj države na podlagi kolektivne pogodbe.

Seveda prihaja umetna inteligenca in vprašanje umetne inteligence v ustvarjanju. Še vedno je aktualna tema neenakost na vseh nivojih, tako glede spola kot manjšin. FERA se kot lobistična organizacija v Bruslju bori za nas skupaj s FSE-jem, ki je scenaristična organizacija, ter s SAA-jem, ki je organizacija kolektivnih organizacij na področju filma. Naša vpetost v evropsko strukturo nam je v preteklosti dala ogromno informacij, znanja, kontaktov in tudi vpliva na to, kako se oblikujejo domači in evropski zakonski predlogi in ureditve.

MIHA HOČEVAR V FSE-ju se zaradi naše specifične situacije, ker smo v istem društvu režiserji in scenaristi, malo držimo nazaj, je pa naše društvo absolutno legitimno pripušeno k celemu ustroju organizacije, kjer smo bili precej aktivni v smislu podpore, kadar je zagustilo, smo tudi mi celo kljub temu, da imamo malo sredstev, nekaj prispevali, tako da smo tudi glede na majhnost države in primerljivo maloštevilnost članstva kar cenjeni. Zadnja leta se velike debate vrtijo okrog umetne inteligence, ki nas bo verjetno spremljala še kakšno desetletje ali dve, ter pa seveda bolj sindikalistične teme, kot so tarifniki, neoliberalizacija javnih zavodov in tako naprej.

➔ **Uvodni del predavanj na generalni skupščini FERA-ja 2025;**
foto Peter Uhan; Arhiv DSR-ja



Naši predsedniki in predsednica

2024–
2018–2020
Urša Menart

Moj prvi mandat konec leta 2018 se je začel s previdnim optimizmom – mesec pred pričetkom smo bili namreč na seji parlamentarnega odbora za kulturo priča soglasnemu sklepu vlade in opozicije in s tem zavezi o postopnem dvigu proračuna za film. Leto 2019 je minilo predvsem v znamenju pogovorov o avtorskih pravicah na evropski ravni, skupaj z AIPO smo v Ljubljani tudi organizirali delavnico o implementaciji evropske direktive o avtorskih pravicah. V začetku leta 2020 smo veliko razmišljali, kako lahko med lockdownom pomagamo skupnosti, organizirali smo tudi nekaj dejavnosti na spletu, od katerih Film od blizu na daljavo v sodelovanju s RTV Slovenija izvajamo še vedno. Potem pa se je z administrativno-finančno blokado slovenskega filma začelo izjemno turbulentno obdobje, ki nas je marsikaj naučilo in ki ga ne smemo pozabiti, in moj prvi mandat se je tako končal še z drugim obiskom parlamentarnega odbora za kulturo, kjer je bilo vzdušje vse prej kot optimistično. Poslancem smo namreč predvajali kratki film z naslovom *Kdo je ustavil slovenski film?*, v katerem smo naslovili omenjeno blokado, in tako izvedli na žalost nujno potrebno, a mislim, da na koncu uspešno akcijo za obveščanje javnosti, za katero smo takrat res začutili, da je na strani filmarjev (kar ni vedno samoumevno).



2022–2024 2020–2022 Matevž Luzar

Svoj mandat sem začel takoj po drugi Filmski iniciativi konec leta 2020. Turbulentno obdobje za slovenski film se je nadaljevalo še dobro leto, dokler ni politika vstopila v predvolilni čas. V tem obdobju smo v upravnem odboru DSR-ja izkoristili čas in oblikovali seznam petih najbolj alarmantnih področij slovenskega filma, ki zahtevajo takojšnjo obravnavo. Na sestankih z vsemi političnimi strankami smo v predvolilnem letu ta področja skomunicirali in jasno zahtevali izboljšanje položaja slovenskega filma. Po volitvah je urejanje razmer v slovenskem filmu postalo ena od koalicijskih zavez vlade, ki si je zadala cilj urediti in zagotoviti njegovo financiranje.

V tem mandatu je bila znotraj DSR-ja ustanovljena sekcija Dokumentaristi, da bi uredila probleme, s katerimi se sooča dokumentarni film. Na eni strani je dokumentarni film doživljal preporod, na drugi pa izgubljal financiranje – tako prek Slovenskega filmskega centra kot tudi na nacionalni televiziji. Odziv na te razmere je bil tudi zagon nove delavnice

Dokumentarnica, ki avtorjem ponuja orodja za razvoj avtorskega dokumentarnega filma. V tem obdobju smo s Slovenskim filmskim centrom dosegli tudi dogovor, da scenaristični delavnici za kratki film Kratka scena zagotovimo redno financiranje in jo organiziramo pod okriljem našega društva. Scenarnica in Kratka scena letos praznujeta deseto obletnico delovanja in sta pomembno prispevali k razvoju scenaristike na področju igranega celovečernega in kratkega filma.

Izobraževanja so postala eno od temeljnih dejavnosti Društva, kar je pripomoglo k večji povezanosti med generacijami in različnimi strokovnimi profili tako članov kot tudi nečlanov Društva. Izobraževanja smo nadgradili z delavnico Klubski vikend za režiserje in režiserke, ki je nastala iz Kluba režiserk pri DSR-ju in ki vsako leto članicam in članom Društva ponudi intenzivno delavnico na temo, ki se nanaša na delo in položaj režiserja.

Konec leta 2024 je Društvo imelo 143 članov in članic.



2016–2018 Miha Knific

V letih 2016 do 2018 sem opravljal funkcijo predsednika Društva slovenskih režiserjev (DSR). V tem obdobju smo okrepili vlogo Društva kot osrednje stanovske organizacije za filmske režiserje in scenariste, poskrbeli za kontinuirano strokovno rast članov ter povečali vidnost slovenskih filmskih ustvarjalcev doma in v tujini.

V času mojega mandata so se stvari, ki so jih začeli moji predhodniki, nadaljevale v pozitivni rasti: 8 projektov letno na Scenarnici, 6 vikendov praktičnih delavnic, tri podelitve nagrad, vsaj 6 Večerov DSR in *Filmarija*. V letih 2016–2018 je DSR začel izdajati in redno izdajal *Filmarijo* kot občasnik, tiskano brošuro, ki je kasneje postala temelj za podkast. In nazadnje še prenova prostorov.

Ja, prenova, no, ne le prenova, tista ideja, ki se je rodila s Klemnom Dvornikom v Atenah, je prišla do realizacije. Filmariji smo dobili svoje lastne prostore. Lokacijo. Sodeloval sem pri oblikovanju nove zasnove naših društvenih prostorov, kar je prispevalo k boljši funkcionalnosti in reprezentativnosti sedeža društva. Prostore za druženje, javno prisotnost in temelj delovanja. Menda je to najpomembnejše, kar se je v mandatu zgodilo, in bo to najboljši spomin na moj mandat.



2014–2016 2012–2014 Klemen Dvornik

Leta 2012, ko sem bil izvoljen za predsednika, je bila celotna arhivska dokumentacija v eni vrečki in enem fasciklu. Društvo je takrat delovalo skromno. S 25 člani, brez lastnih prostorov in brez bančnega računa. Moja osebna želja je bila, da DSR postane prepoznavna in dobro organizirana krovna strokovna organizacija.

Leto pozneje sem se udeležil generalne skupščine Združenja evropskih filmskih režiserjev (FERA) v Londonu, kjer sem se sestal s predstavniki drugih evropskih režiserskih združenj in se seznanil s primeri dobrih praks, ki so pomembno vplivali na oblikovanje naše društvene strategije.



Začel sem s profesionalizacijo Društva in k sodelovanju povabil Valerijo Cokan, ki je postala generalna sekretarka ter prevzela ključne administrativne in logistične naloge. Okrepili smo sodelovanje s Slovenskim filmskim centrom, Slovensko kinoteko, z RTV Slovenija, UL AGRFT in AIPO. Stanovsko življenje smo oživili z rednimi dogodki, ki so sčasoma postali prepoznavna stalnica: pogovorni večeri Režiserji v dialogu ter podelitve Štiglicevih nagrad, nagrade bert in nagrade kosobrin na Festivalu slovenskega filma. Rezultati vseh aktivnosti Društva so bili hitro vidni. Število članov je preseгло 100, Društvo pa si je utrdilo položaj v mednarodnem prostoru, kar smo potrdili leta 2015, ko smo v Ljubljani gostili generalno skupščino FERA-ja.

Leta 2015 sva bila z Miho Knificem na generalni skupščini FIA-ja v Atenah, kjer sva med hojo do Akropole prišla do ugotovitve, da potrebujemo »filmsko hišo«, lokacijo, ki bo dom za slovenske filmarje. Tako se je rodila ideja o Lokaciji, ki smo jo po dolgotrajnem iskanju našli na Kersnikovi 12.

V mojem drugem mandatu smo pripravili statutarna dopolnila, ki so omogočila ustanovitev sekcije DSR Scenaristi in sekcije DSR Asistenti režiserji ter tako prispevali h krepitvi stroke. V tem obdobju sem vodil tudi proces preoblikovanja Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev v današnjo Zvezo društev slovenskih filmskih ustvarjalcev, ki je postala pomembna združevalna platforma za širši avdiovizualni sektor.

2010–2012 Miha Hočevnar

Za predsednika sem bil izvoljen leta 2010. Zgodnja leta torej, druga petletka. Kakšnega posebnega talenta za funkcije ravno nisem imel in tako je še danes.

Imel sem in imam pa čut odgovornosti in pripadnosti ter močno željo in trmo za sesuvanje predsodkov in negativnih mitov o slovenskem filmu, slovenskih režiserjih, režiserkah, drugih filmarjih in sopotnikih. Vsi skregani, nesposobni dogovarjanja, naši filmi slabi, neuspešni in negledljivi, ter podobni kupi, cele grmade nebuloz.

Še danes me razpizdi, ko slišim podobna blebetanja. Ampak, in mislim, da je to velik uspeh naših prizadevanj in delovanja, take neumnosti slišim ali berem mnogo redkeje.

Ker smo se v tem času uspeli povezati, preseči tako avtorske, osebnostne kot generacijske razlike, smo navznoter, pa tudi v javnosti in pri odločevalcih, dosegli drugačen sprejem, z mnogo več spoštovanja in podpore. Sem kar ponosen, da sem bil, sem in še bom del tega lepega dela naše filmarije.



2008–2010 2006–2008 Martin Srebotnjak



Društvo si je v prvih letih obstoja prizadevalo za konstruktivno delovanje – podajanje mnenj za člane Društva pri njihovih vlogah za statute, predlaganje za člane komisij, odborov in svetov na ravni tedanjega Filmskega sklada, drugih javnih ustanov s področja kinematografije in umetnosti ter ministrstva, pristojnega za področje kulture, in sistematično predlaganje svojih članov za prejemnike državnih in stanovskih nagrad.

Zaradi poraznega mnenja Računskega sodišča RS o Filmskem skladu RS, ki je zahtevalo novo formalno obliko osrednje filmske institucije, smo aktivno pristopili k razpravam o prihodnji ureditvi filmskega področja ter pripravili prvi strateški dokument Društva, *Prispevki k spremembam slovenske audiovizualne zakonodaje*. Večina podanih vsebinskih predlogov in strokovnih pripomb iz javne razprave seveda ni končala v predlogu zakona o Slovenskem

filmskem centru, javni agenciji, glede česar smo protestirali pri vladi RS in dosegli, da smo v zakonodajnem postopku uspeli v zakon pripeljati vsaj nekatere izboljšave, ki so dolgoročno pomenile večjo neodvisnost, strokovnost in opravljenost SFC-ja.

V želji, da bi okrepili komunikacijo med članicami in člani ter delovali transparentno in demokratično, smo leta 2009 odprli dopisni seznam za vse člane, preko katerega je Društvo obveščalo o vseh svojih aktivnostih, odločitvah in posredovanih mnenjih. Na ta način smo se med seboj dodatno spoznali, razpravljali o pomembnih in včasih manj pomembnih temah, ki so lahko odtavale v oddaljene vode. Predvsem pa smo razumeli, da imamo ob drugačnih pogledih na svet v veliki večini skupno eno stvar – aktivno držo s pripravljenostjo spreminjati obstoječe stanje v slovenskem AV-prostoru na boljše.

2005–2006 Janez Lapajne

Med klepetom po sklepi slovesnosti 6. Festivala slovenskega filma v Celju 2003, ki sem jo kot predsednik žirije začel s kamnito vesno, mi je režiser zmagovalnega filma Damjan Kozole povedal, da z Metodom Pevcem razmišljata o oblikovanju sekcije režiserjev pod okriljem Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev (DSFU). Vprašal me je, če bi prevzel njeno vodenje. Zamisel, da bi se filmski režiserji organizirali bolj avtonomno, mi je bila všeč, čeprav nisem bil član tedanjega edinega filmskega društva v državi.

Sekcija je, ob občasnih zmrdivanjih nad našimi osamosvojitvenimi težnjami v DSFU-ju, približno v poldrugem letu organsko prerasla v samostojno stanovsko društvo. Sprva sem razmišljal, da bi ga, zaradi nevtralnega imena in pomenljive kratic, poimenovali Slovensko režisersko društvo (SRD). Ob ustanovitvi društva pa sem nato podprl poimenovanje, ki ga je predlagal Martin Srebotnjak, saj je prav on opravil levji delež formalnosti za nastanek prve samostojne režiserske organizacije na Slovenskem. Nastalo je Društvo slovenskih režiserjev (DSR). Posebej cenim, da so ga za svojega takoj sprejele zdaj že pokojne legende slovenskega filma. Jože Pogačnik je bil med soustanovitelji društva, že zgodaj pa so me kontaktirali in mi poslali pristopne izjave Vojko Duletič, Boštjan Hladnik, Jane Kavčič in Matjaž Klopčič. Njihov odziv bi lahko povzel z eno besedo: končno!

Pri začetnem delovanju smo se osredotočili na preboj naših pogledov v medije, kjer smo praviloma naleteli na

naklonjenost, ter na seznanjanje političnih odločevalcev, krojačev finančno-preživetvene realnosti slovenskega filma, z našimi specifičnimi pričakovanji.

Nisem naklonjen dolgim mandatom. Pri sebi sem se že ob ustanovitvi in imenovanju prvih organov Društva odločil, da bom predsedovanje nemudoma opustil v dveh primerih: ob režiji celovečerca, ki zahteva celotnega človeka, ali ob uspešnem dokončanju vstopa DSR-ja v mednarodno stanovsko zvezo, kar je bil na začetku pomemben društveni cilj. Oboje me je doletelo sočasno, saj sem se kmalu lotil gverilskih *Kratkih stikov* (2006), hkrati pa je bilo Društvo, predvsem zaradi prizadevnosti in spretnosti Martina Srebotnjaka, že v prvem letu delovanja sprejeto v organizacijo FERA.





Prva seja novih organov Društva; Lokacija,
januar 2025; foto Arhiv DSR-ja



Namesto

URŠA MENART

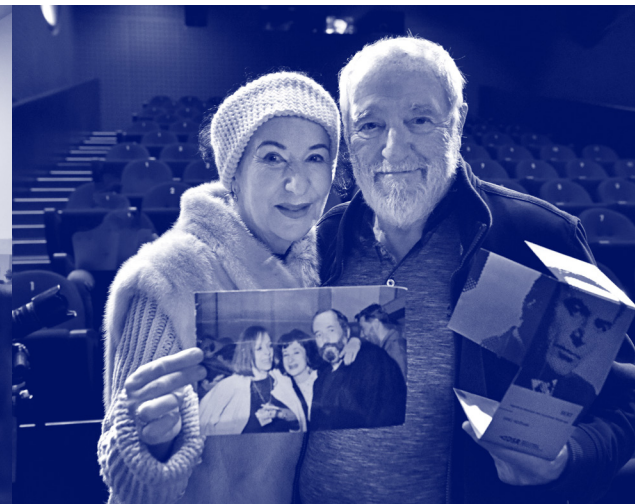
epiloga

V dvajsetih letih delovanja Društva se je slovenskim režiserjem in scenaristom zgodilo toliko sprememb, da je težko primerjati današnje razmere s tistimi, v katerih so kolegi Društvo ustanovili. Nekatere spremembe smo zagnali sami, druge so bile bolj globalne narave, nekatere premike na bolje in pridobljene pravice imamo že skoraj za samoumevne, druga vprašanja se zdijo večna in nerešljiva, ob tem pa se brez predaha pojavljajo tudi vedno nova – občutek imam, da žongliramo med hojo po vrvi in da je žogic v zraku čedalje več. Zato se mi zdi ključnega pomena, da se o izzivih našega dela pogovarjamo, da delimo raznolike izkušnje in skupaj iščemo ambiciozne rešitve ter, nikakor ne najmanj pomembno, da s kolegicami in kolegi preživimo tudi kakšen sproščen trenutek in proslavimo uspehe drug drugega. Mimogrede, že to, da lahko opravljamo svoje poklice in se z njimi preživljamo, je zame nezanemarljiv uspeh.

Dolgoletnim članom bi se rada zahvalila za dobro družbo in ogromno prostovoljnega dela za skupno dobro, nove člane pa vabim na naše delavnice, druženja in druge dogodke. Najboljše stvari so se še vedno zgodile v živo, in kljub vsem ostalim spremembam verjamem, da bo tako tudi naprej.



Ustanovni člani in članica DSR-ja dvajset let pozneje; januar 2025; na fotografiji Damjan Kozole, Klemen Dvornik, Martin Srebotnjak, Janez Burger, Metod Pevec, Miha Hočevar, Dimitar Anakiev, † Jože Pogačnik, Urška Kos, Šterk, manjka Janez Lapajne; foto Katja Goljat/Matjaž Rušt, Arhiv DSR-ja











Društvo slovenskih režiserjev in režiserk

Directors Guild of Slovenia

Kersnikova 12

1000 Ljubljana

Slovenija

E-pošta info@dsr.si

Spletna stran www.dsr.si

Predsednica Urša Menart

Podpredsednica Sonja Prosenc

Predsednik DSR Scenaristi Darko Sinko

Predsednik DSR Dokumentaristi Boris Petkovič

Predsednica DSR Asistenti režiserji Urška Kos

Generalna sekretarka Valerija Cokan

Upravni odbor Urša Menart (predsednica),
Sonja Prosenc (podpredsednica), Matevž Luzar,
Martin Srebotnjak, Špela Čadež, Blaž Završnik,
Juš Premrov, Darko Sinko, Boris Petkovič,
Urška Kos

Nadzorni svet Miha Hočevar (predsednik),
Metod Pevec, Igor Godina

Častno razsodišče Petra Seliškar (predsednica),
Marko Šantić, Irena Gatej, Amir Muratović, Barbara Zemljič

Izid publikacije sta omogočila

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije in AIPA, k.o.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Društvo slovenskih režiserjev (DSR) je bilo ustanovljeno leta 2005, leta 2021 pa se je preimenovalo v Društvo slovenskih režiserjev in režiserk. Združuje slovenske filmske režiserje/režiserke, scenariste/scenaristke in asistente režiserje/asistentke režiserke. Trenutno ima 150 članic in članov, pod okriljem DSR-ja pa delujejo tudi tri sekcije: DSR Scenaristi, DSR Dokumentaristi in DSR Asistenti režiserji.

Društvo ima status nevladne organizacije v javnem interesu na področju kulture, s članstvom v krovni evropski združenji režiserjev (FERA) in scenaristov (FSE) pa je dejavno vključeno tudi v evropski filmski svet.

DSR si vse od ustanovitve konstruktivno prizadeva za sistemsko ureditev slovenske kinematografije, v zadnjih letih pa ima več možnosti in časa tudi za strokovno dejavnost: delavnice Scenarnica, Dokumentarnica in Kratka scena, e-priročniki, podkast *Filmarija*, Večeri DSR, podelitev strokovnih nagrad in številna priložnostna družabna srečanja.

Na pobudo DSR-ja je nastala Zveza društev slovenskih filmskih ustvarjalcev, ki povezuje različna področja filmskega ustvarjanja in omogoča strateško poenoteno skupno delovanje.

Častni člani in častna članica DSR-ja so: Jože Pogačnik, Vojko Duletič, Mako Sajko, Marija Šeme Baričević, Zdravko Duša in Karpo Godina.