

Marta Rau Selič*

UPORABA FILMSKEGA ARHIVSKEGA GRADIVA V TEORIJI IN PRAKSI V LETIH 1968-2010

Izvleček:

Članek obravnava filmsko arhivsko gradivo kot kulturno dediščino, namenjeno uporabniku v prihodnosti, pa tudi uporabniku v sedanjosti. Pogled v zahteve, ki jih pred nas postavlja želja, da bi jima v celoti ustregli, pa nas sooča s problemom hranjenja filmskega arhivskega gradiva, odnosom med starimi in novimi tehnologijami in zakonodajo. Tem željam in dilemam sledi izvajanje uporabe filmskega arhivskega gradiva, ki ga predstavljam v prispevku vključno s tehničnimi problemi. Pri uporabi filmskega arhivskega gradiva je ključno narediti digitalnemu originalu analogno kopijo, saj lahko digitalna verzija brez vzroka izgine, analogna pa se samo stara. Članek se sooča tudi s problemom cenika Slovenskega filmskega arhiva pri ARS, predvsem takrat, ko gre za komercialno uporabo. Zaključek s premislekom, kaj je pravo in kaj prav pri uporabi filmskega arhivskega gradiva, je namenjen predvsem celovitemu razumevanju celotnega postopka - od hrambe ter priprav kopij za uporabo do izvedbe le-te.

Ključne besede:

filmsko arhivsko gradivo, kulturna dediščina, arhivska zakonodaja, nove tehnologije, uporaba filmskega arhivskega gradiva, cenik Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije.

Abstract:

The Use of Film Archives in Theory and Practice between 1968 and 2010

The paper discusses film archives as cultural heritage intended for users in the future, but also in the present. To satisfy the needs of both, we have to face problems considering the storage of film archives, the relationship between old and new technologies and the legislation. These dilemmas are then followed by the use of film archives, which is presented in this paper along with technical problems. For using film archives it is crucial to make an analog copy, since the digital one can be erased out of any reason, but an analog one only ages. The paper also discusses the problem of the pricelist of the Slovene Film Archives, especially when it comes to commercial use. The conclusion, which deals with the question of what is right when using film archives, is intended mostly to wholly comprehend the procedure - from storage to making a copy for usage and the use itself.

Key words:

film archives, cultural heritage, archival legislation, new technologies, use of film archives, price list of the Slovene Film Archives.

Filmsko arhivsko gradivo je dediščina, ki je namenjena uporabnikom v prihodnosti, pa tudi uporabnikom v tem trenutku. Če si oglehamo vse zahteve, ki jih pred nas postavlja želja, da bi jim v celoti ustregli, se bomo soočili s problemi v zvezi s hranjenjem filmskega arhivskega gradiva, odnosom med starimi in novimi

* Marta Rau Selič, višja referentka II za filmsko arhivsko gradivo, Arhiv Republike Slovenije, Zvezdarska 1, SI-1000 Ljubljana, Slovenija.

tehnologijami ter zakonodajo. Dediščina je nekaj, kar je prevzeto od dedičev ali pa nastaja v sedanosti, oboje pa je namenjeno prihodnjim rodovom. Konvencija o varstvu svetovne kulturne in naravne dediščine (Pariz, 1972), katere podpisnica je tudi Slovenija, nalaga v svojem 4. členu vsem podpisnikom konvencije, da zagotavljajo identifikacijo, varstvo, ohranjanje, predstavljanje in prenašanje naravne in kulturne dediščine prihodnjim rodovom. Na državni ravni varstvo dediščine podrobneje urejata Zakon o ohranjanju narave (1999) in Zakon o varstvu kulturne dediščine (2008).

Uporaba filmskega arhivskega gradiva po veljavni zakonodaji in drugih pravnih aktih:

- ***Zakon o varstvu dokumentarnega gradiva ter arhivih (ZVDAGA - Ur. l. RS, št. 30/2006)***

Ta zakon ureja varstvo arhivskega gradiva, pogoje za njegovo uporabo ter pristojnosti in naloge arhivov, govori o javnem in zasebnem arhivskem gradivu, opredeli lastnino javnega in zasebnega arhivskega gradiva. Pove, da Arhiv Republike Slovenije varuje filmsko arhivsko gradivo, določi način pridobivanja arhivskega gradiva, določa, da lahko minister dovoli začasni izvoz javnega arhivskega gradiva in določi rok za vrnitev ter način in pogoje njegovega zavarovanja v času izposoje, med drugim določi pogoje uporabe zasebnega arhivskega gradiva za znanstvene in kulturne namene, minister lahko dovoli začasen ali trajen izvoz zasebnega arhivskega gradiva na predlog lastnika po predhodnem strokovnem mnenju arhiva. Bolj podrobno pa ureja uporabo filmskega arhivskega gradiva Uredba o varstvu dokumentarnega gradiva (Ur. l. RS, št. 86/ 2006).

Arhiv Republike Slovenije in uporabnik morata pri uporabi filmskega arhivskega gradiva upoštevati zakone in pravne akte, in sicer so to:

- ***Ustava Republike Slovenije*** (Ur. l. RS, št. 33/91; generalni predpis)

Država na svojem ozemlju varuje človekove pravice in temeljne svoboščine, skrbi za ohranjanje naravnega bogastva in kulturne dediščine ter ustvarja možnosti za skladen civilizacijski in kulturni razvoj Slovenije ... (5. člen Ustave).

Zagotovljeno je varstvo avtorskih in drugih pravic, ki izvirajo iz umetniške, znanstvene, raziskovalne in izumiteljske dejavnosti (60. člen Ustave - pravice iz ustvarjalnosti).

Vsakdo je dolžan v skladu z zakonom varovati naravne znamenitosti in redkosti ter kulturne spomenike ... (73. člen Ustave - varovanje naravne in kulturne dediščine).

- ***Zakon o varstvu kulturne dediščine*** (ZVKD - Ur. l. RS, št. 7/99) je splošni zakon v odnosu do ZVDAGA.

V svojem 2. členu - pojem kulturne dediščine - opredeljuje arhivsko gradivo kot kulturno dediščino, ki izpričuje zgodovinska dogajanja na Slovenskem. V 6. členu - varstvene skupine spomenikov - je arhivsko gradivo izpuščeno?! Člen 84 - v prehodnih in končnih določbah - izvršilni predpisi - govori o pravilniku o postopku za izdajo

dovoljenj za izvoz kulturne dediščine (Ur. l. RS, št. 19/95). ZVKD je veljavnost potekla 1. 3. 2008.

- **Zakon o avtorski in sorodnih pravicah** (Ur. l. RS, št. 21/95, 9/01, 43/04, 17/06 139/06; v odnosu do ZVDAGA je specialni zakon)

Glavne novosti Zakona o avtorski in sorodnih pravicah so zajem treh novih materialnih avtorskih pravic, ki so pomembne za izvajanje uporabe filmskega arhivskega gradiva:

- a) Pravica distribuiranja (glej člen 24 ZASP);
- b) Pravica dajanja v najem (glej člen 25 ZASP) - ta člen ureja izključno pravico avtorja, da dovoli rabo izvornika ali primerka svojega dela za določen omejen čas z namenom pridobitve dobička. Gre za začasno izročitev izvornika ali primerka dela v posest. V tem primeru avtorsko pravo že posega v obligacijska in stvarnopravna razmerja stvari, v katerih so vsebovana avtorska dela, kar je posledica novih digitalnih tehnologij, katerih uporaba je privedla do nezakonitega piratskega reproduciranja (člen 9/2 Bernske konvencije);
- c) Pravica javnega posojanja (glej člen 36 ZASP) - v teoriji se posojanje opredeljuje kot prepustitev izvornikov ali primerkov del za določen čas in brez profitnih namenov. Posojanje je podobno najemu, vendar sta zanj značilna dva pogoja:
 1. da nima namena ustvarjanja dobička,
 2. da poteka preko ustanov, ki se javno financirajo in ki so dostopne javnosti (arhivi ...).

Primerki avtorskega dela, ki se javno posoja, je lahko izvornik ali kopija (pri filmu samo kopija!). Pravica javnega posojanja ima tri stopnje ureditve:

1. javno posojanje kot izključna avtorska pravica,
2. javno posojanje kot poplačana pravica,
3. javno posojanje kot prosta uporaba.

Ker se pravica javnega posojanja navezuje na ustanove, ki so dostopne javnosti, bi značilnosti absolutne pravice in z njo povezani prepovedni zahtevki avtorja lahko otežili družbeno poslanstvo in cilje teh ustanov. Zato je primerneje, da se ta pravica izvede zgolj kot poplačilna pravica, s čimer so varovani interesi obeh strani, tako javnosti kot avtorja. Pravica posojanja spada med avtorske pravice, ki se navezujejo na primerek dela, na stvar, na katerem je delo utelešeno. Zato prenos avtorskih del v uporabo na elektronski način, npr. z elektronskim prenosom podatkov s filmskega traku, ne spada pod pravico posojanja, ampak pod pravico dajanja v najem.

V novi slovenski ureditvi je pravica javnega posojanja opredeljena kot pravica avtorjev do nadomestila.¹

¹ Trampuž, *Avtorsko pravo in likovna umetnost*.

Mesto ZASP v pravnem sistemu: avtorsko pravo tvori posebno področje civilnega prava in del prava intelektualne lastnine. Urad Republike Slovenije za intelektualno lastnino v sklopu Ministrstva za znanost in tehnologijo ima določene upravne pristojnosti nad kolektivnimi organizacijami, ki bodo izvajale kolektivni način uveljavljanja avtorskih pravic kot edino možno in v svetu že uveljavljeno obliko urejanja razmerij med avtorji in uporabniki njihovih del na vse številnejših področjih.²

- **Zakon o pogojih za opravljanje reproduktivne video in avdio dejavnosti** (ZPORVAD - Ur. l. RS, št. 42/1994, RS 50/1994; dopolnitev, RS 1/1995, 69/2006; spremembe in dopolnitve; v odnosu do ZVDAGA je specialni zakon)

Prvi člen govori, da za reproduktivno dejavnost po tem zakonu šteje tudi dajanje v najem, javno predvajanje ter druge oblike posredovanja videogramov in fonogramov; 2. člen določa, kdo lahko opravlja to dejavnost in da mora slednji biti registriran za opravljanje te dejavnosti in imeti urejena razmerja z imetniki pravic avtorjev. Nadzor nad izvajanjem tega zakona ima tržna inšpekcija.

- **Zakon o filmskem skladu Republike Slovenije** (ZFS - Ur. l. RS, št. 17/1964; je bil enakopraven v odnosu do ZVDAGA in je nehal veljati 19. 10. 2010)

V 1. členu je povedal, da s tem zakonom Republika Slovenija ustanovi Filmski sklad kot javni sklad in nanj prenese izvajanje nacionalnega kulturnega programa, ki pokriva filmsko proizvodnjo in reproduktivno kinematografijo. Za nas je bil zanimiv 24. člen v prehodnih in končnih določbah, ki ga lahko razumemo kot delni odvzem pravic Arhivu Republike Slovenije, ki je po zakonu pooblaščen za hranjenje filmskega arhivskega gradiva (primerjava s pogodbo Triglav filma o izročitvi in prevzemu filmskih materialov).

- **Zakon o slovenskem filmskem centru, javni agenciji Republike Slovenije** (ZSFCJA - Ur. l. RS, št. 77/2010, začel veljati 19. 10. 2010; v odnosu do ZVDAGA je enakopraven)

V 3. členu govori o namenu ustanovitve agencije. Spodbujala naj bi ustvarjalnost na filmskem in avdiovizualnem področju v Republiki Sloveniji, ustvarjala ustrezne pogoje za kinematografsko in avdiovizualno dejavnost ter razvoj in izobraževanje v zvezi s filmsko in avdiovizualno dejavnostjo v Republiki Sloveniji.

I. UPORABA FILMSKEGA ARHIVSKEGA GRADIVA MED TEORIJO IN PRAKSO V LETIH 1968-2010

Arhiv Republike Slovenije je prejel prve filme v varstvo februarja 1968. Že naslednje leto se je začela uporaba filmskega arhivskega gradiva. V vsem letu so bili izposojeni trije filmi Triglav filma, naš prvi uporabnik pa je bil Dunav film iz Beograda, ki je naročil kopiranje insertov iz naših filmov za njihov film »Pivovare«. Sledila je Jugoslovanska kinoteka, ki je vključila v svoj kinotečni program v Ljubljani kopije vseh filmov Triglav filma. Ker je bila v tem času večina kopij na gorljivem nitratnem traku, se je zaradi uporabe začelo načrtno kopiranje na acetatni filmski

² Prav tam.

trak. Zajelo je vse filme, od filma »Ljubljana 1909« naprej. Hkrati je arhiv iste filme izposojal takratni Akademiji za igralsko umetnost, danes AGRFT. Kot zanimivost naj povem, da jih je tam predvajal eden največjih poznavalcev slovenskega filma France Brenk. Že 13. aprila 1970 je »naše« filme za svoj program prvič uporabila nacionalna televizija. Za svoj novi film so iz filmske kopije na filmski trak kopirali film »Revolucionarni val 1917-1920«. Leta 1971 se je kot uporabnik pojavil še Viba film, ki je za svoj novi film kopiral inserte iz filma »Revolucija še teče«. V letu 1971 je arhiv prevzel veliko izvirnega filmskega arhivskega gradiva od Viba filma, ki ga je na osnovi pogodbe izročitelj za svoje potrebe lahko uporabljal brezplačno. S tem se je vidno povečala uporaba filmskega arhivskega gradiva.

V tem času se je pojavil tudi prvi večji problem. Viba film je na veliko kopiral in prodajal kopije slovenskih celovečernih filmov, zataknilo pa se je pri vračanju izvirnega filmskega materiala, originalnih negativov, saj je bil Viba film glede na pogodbo o prevzemu še vedno lastnik materiala. O kopiranjih so vodili le površno evidenco, zato se je za nekaterimi originalnimi negativi - sliko in zvokom - izgubila vsaka sled. Arhiv in Viba film sta se dogovorila, da sme arhiv filme Viba filma izposojati tudi drugim uporabnikom, ter ta dogovor vključila v pogodbo. S sredstvi, ki bi jih arhiv dobil od uporabnikov, bi kril stroške za vzdrževanje filmov v svojih skladiščih. V pogodbi je bilo določeno, da mora arhiv polovico teh sredstev nakazati Viba filmu. Arhiv je smel za uporabo izposojati le kopije, Viba pa je arhivu izročila le originalne negative (za razliko od Triglav filma, ki je izročil tudi oba duba, kar je bila posledica tega, da smo imeli v času Triglav filma lasten filmski laboratorij pri Viba filmu!) in tako ni bilo druge možnosti, kot da se napravijo nova kopiranja. Že v začetku po prevzemu skrbi za slovensko filmsko dediščino si je arhiv prizadeval, da bi za vsak film pridobil originalno negativno sliko in ton, dub pozitiv ali lavand, dub negativ in po dve kopiji, od katerih je ena arhivska in namenjena zgolj ohranitvi in laboratorijski obdelavi, druga pa je namenjena uporabi za projekcije in za kopiranje insertov ali filma v celoti. V vseh urejenih filmskih arhivih iz dub pozitiva kopiramo dub negativ, iz dub negativa pa projekcijsko kopijo, ko se prejšnja obrabi. Originalno negativno sliko in ton uporabljamo samo za kopiranje dub pozitiva. Včasih od tega edino pravilnega strokovnega pristopa odstopajo zaradi pomanjkanja finančnih sredstev, vendar to ne bi smelo postati pravilo in še manj stalna praksa. V Arhivu Republike Slovenije se je za projekcijsko kopijo udomačilo ime študijska kopija, čeprav tega poimenovanja ne poznajo v nobenem filmskem arhivu.

Pa spet nazaj k uporabi. Uporaba filmskega arhivskega gradiva se je z leti povečevala, saj so se je pojavljali vedno novi uporabniki: Društvo slovenskih filmskih delavcev, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ekran, Sava film, RTV, Jugoslovanska kinoteka itd. Leta 1974 se je arhiv prvič predstavil s filmi na zborovanju arhivskega društva v Slovenj Gradcu, krog uporabnikov pa se je s podobnimi predstavitvami še bolj širil: Višja pravna šola Maribor, Muzej ljudske revolucije, Lovska družina Cerklje, Delavska univerza, Planinsko društvo Mengeš ... Leta 1978 je stekla izposoja filmov za projekcije v kinodvoranah. Prva projekcija je bila v kinu Šmarje pri Jelšah, predvajan je bil film »Ne čakaj na maj«. Istega leta so začeli filme za montažno mizo proučevati še filmski režiserji. Prvi je bil Božo Šprajc. Žal se je tudi Vibina praksa nadaljevala, saj se v teh letih s kopiranja zaradi pomanjkljive evidence in popolne nezainteresiranosti, da bi se posvetili ohranitvi

slovenske filmske dediščine, ni vrnilo nekaj originalnih negativov celovečernih filmov. Leta 1978 je s študijskimi pregledi na montažni mizi nadaljeval Karpo Godina, sledili pa so mu slovenski muzeji, največkrat muzej iz Nove Gorice skupaj s ZKO Nova Gorica. V letih 1980 in 1981 je za oddajo v več delih in istočasno tudi za filmski trak z naslovom »Ko se korenin zavemo« potekala ena največjih izposoj RTV Slovenija za elektronske medije. V tem letu so v arhiv prvič prišli tudi študenti in si na montažni mizi ogledovali filme v študijske namene. Bogdan Mrovlje, študent AGRFT, je v svoji diplomski nalogi obdelal »Filmske obzornike«.

Odslej je v arhiv prihajalo tudi vse več posameznikov, filmskih režiserjev (Matjaž Klopčič, Jože Pogačnik, Boštjan Hladnik ...). Prva izposoja za projekcijo v Cankarjevem domu je bila leta 1982, filme zanjo pa je izbral Matija Milčinski, ki se je kasneje preselil na lutkovno področje (Arhiv z njim osebno sodeluje še naprej). Inštitut za hmeljarstvo je naročil filme zaradi ugotavljanja in izpisovanja podatkov o pridelavi hmelja, med uporabniki pa se je v tem letu prvič pojavil arhiv. To je bil Pokrajinski arhiv iz Nove Gorice, filmsko gradivo pa je izbrala Vlasta Tul. Leto 1982 je bilo prelomnica tudi za Arhiv Republike Slovenije, saj pomeni začetek rednih predvajanj filmov v Cankarjevem domu pod skupnim imenom »Filmski večeri Arhiva Republike Slovenije«. Filmski večeri so bili praviloma množično obiskani. Vedno več ljubiteljev slovenskega filma si je prihajalo ogledovat filme tudi na montažno mizo, izbirali so celo celovečerne. Vedno več je bilo filmskih projekcij po vsej Sloveniji za osnovne šole ob slovenskem kulturnem prazniku, tj. Prešernovem dnevu. V arhiv so začeli prihajati člani filmskih krožkov (Marija Kremenshek iz Poljanske gimnazije je ta krožek uspešno vodila), dr. Damjan Prelovšek je začel proučevati filmsko arhivsko gradivo, povezano z delom arhitekta Jožeta Plečnika, Vladimir Koch je izbiral filme za Jugoslovansko kinoteko in jih tudi študijsko obdeloval. Pri svoji produkciji je začel inserte iz arhivskih filmov uporabljati ŠKUC, France Lampret je proučeval filmsko glasbo, tudi svojo, in jo izbiral za reprodukcijo tona v študijske namene, filme pa sta začela proučevati tudi snemalec Edi Šelhaus in montažerka Milka Badjura. V letu 1983 je arhiv pripravil projekcijo Badjurovih filmov ob »Tednu domačega filma« v Celju, leta 1984 pa retrospektivo Badjurovih filmov v Novem mestu. Zastava film in Filmske novosti sta začela s pregledovanjem našega najstarejšega filmskega arhivskega gradiva na montažni mizi, vedno več obiska pa je bilo tudi iz osnovnih in srednjih šol. V okviru študijskih dni na oddelku za gozdarstvo biotehniške fakultete je arhiv sodeloval z referatoma ge. Smole in g. Nemaniča, v kinoteki pa je potekala še projekcija filmov za udeležence posveta s področja gozdarstva. V letu 1985 je arhiv posnel prvo videokaseto na formatu VHS za Mestni muzej Ljubljana.

V letu 1986 je režiser Tugo Štiglic pregledal preko 100 filmov iz starejšega obdobja in s pomočjo arhivistke izbral inserte za svoj film »Moj premalo slavni stric«. Karpo Godina je začel s proučevanjem kamere v Badjurovih filmih. V letu 1987 je ga. Nedić iz Filmskega muzeja pregledala večino filmov, saj je pripravljala filmografijo slovenskega filma v obdobju 1905-1945 »V kraljestvu filma«. V ilustracijo lahko navedem, da je bilo leta 1987 v študijske namene uporabljenih 160 naslovov filmov in 245 tehničnih enot. V letu 1988 se je arhiv prvič pojavil s šestimi filmi na festivalu nemega filma v Pordenoneju. V ta namen je pripravil nove kopije in jih opremil z napisi. V letu 1989 so bili pogostejši uporabniki filmskega arhivskega gradiva študentje FAGG, ki so proučevali in raziskovali rušenja in gradnje v Ljubljani.

Osnovna šola Preddvor je pripravila projekcijo filmov za proslavo v šoli s predstavitvijo arhiva v pisni obliki, ki jo je pripravil g. Nemanič. Tega leta je Filmski arhiv začel sodelovati s Kinoateljejem v Gorici, ki ga je uspešno vodil Aleš Doktorič.

Leta 1990 si je g. Fištrovec ogledoval filme z alpinistično tematiko, v letu 1991 pa je bila ena večjih uporab filmskega arhivskega gradiva za izbor insertov za filmski portret o Rudiju Kosmaču režiserja Milana Ljubića. RTV je pripravljala oddajo o filmskih obzornikih v ciklu oddaj »Ex libris«. V tem letu je Filmski arhiv prevzel amaterski film avtorja g. Lapajneteta iz leta 1943, ki prikazuje kapitulacijo italijanske vojske v Logatcu. Film je prav kmalu uporabila RTV v enih svojih oddaj o zavezniških pilotih. V letu 1992 je Filmski arhiv izdelal dube in kopije filmov Božidarja Jakca, ki so bili v tem obdobju največkrat uporabljeni, zato so precej uničeni in potrebni novega kopiranja, zlasti za elektronsko uporabo. Filmsko arhivsko gradivo so v tem letu preučevali Božo Šprajc, Franci Slak, Michael Benson. V Ormožu je Filmski arhiv pripravil premiero filma »Ormož, jugoslavenski Gallspach«, ki je bil posnet leta 1935. V letu 1993 je ga. Kunaver izbrala inserte za RTV iz vseh himalajskih filmov, ki so jih posnele slovenske alpinistične odprave. V letu 1995 se je zaradi 100. obletnice filma uporaba izredno povečala, saj smo vzporedno praznovali še 90 let filma na Slovenskem. V celem letu je Filmski arhiv pripravil 46 projekcij v kinodvoranah po vsej Sloveniji in v tujini, za gledalce pa je pripravil 204 naslove oz. 257 tehničnih enot, ki si jih je ogledalo 9420 obiskovalcev (približna ocena). Za montažno mizo si je 34 uporabnikov ogledalo 742 naslovov in 775 tehničnih enot. Filmi so spremljali tudi razstave, kot so bile: »Badjurova razstava«, razstava »100 let filma v Trstu«, »Ob dnevu zmage«, »Ravnikovi dnevi« ... Narejenih je bilo tudi več raziskovalnih nalog: »Železna zavesa«, »Partizansko lutkarstvo - kipar Lojze Lavrič«, »Narodna pomoč«, »Titovi avtomobili«, »Trst v slovenskem dokumentarnem filmu« ... Z razvojem so se tudi pri uporabi filmskega arhivskega gradiva vedno pogosteje pojavljali novi nosilci slike in zvoka, porajali so se novi problemi, s soočenji in poizkusi reševanja pa si je Filmski arhiv pridobival tudi nove izkušnje. Uporaba filmskega arhivskega gradiva je z dostopnejšimi mediji še bolj porasla in v letu 1999 je bilo že v prvih šestih mesecih izposojenega toliko filmskega gradiva kakor v celem letu 1998.

V novem tisočletju se je uporaba povečevala iz leta v leto, predstavila jo bom ob drugi priložnosti.

II. TEHNIČNI IN DRUGI PROBLEMI PRI UPORABI FILMSKEGA ARHIVSKEGA GRADIVA

Včasih se je filmsko arhivsko gradivo izposojalo uporabniku v celoti, saj so inserte lahko uporabljali le filmski in televizijski producenti. V današnjem času pa nove tehnologije omogočajo uporabo izbranih insertov najširšemu krogu uporabnikov (muzeji, galerije, arhivi ...). Uporabnik mora pri tako predstavljenem filmskem arhivskem gradivu upoštevati pravne in estetske zakonitosti, kar pomeni, da mora izbrani insert vključiti v novo vsebino, ki je največkrat novo avtorsko delo, in pri tem obvezno upoštevati nekatere zakonitosti filmske in video montaže.

Razlaga postopka video montaže: ker je čas v profesionalnih video montažah ozko omejen zaradi cene in zasedenosti aparatov, se uveljavlja prepis filmskega

arhivskega gradiva na video trak, na katerem lahko vidimo časovno kodo. Tako lahko režiser ali novinar, ki pripravljata oddajo oziroma projekt, material večkrat pregledata in točno določita, katere inserte bosta uporabila pri montaži. Posnetki oziroma inserti s kodo se lahko uporabijo samo v določen namen, to je za pripravo. Časovno kodo je možno prepisati s filma na telekinu samo tako, da se hkrati snema na beta rekorder, ki je izvor časovne kode, in na profesionalni video trak, to je beto, ki je brez časovne kode. Tak video trak se pozneje montira.

Kako prepise zavarovati pred zlorabo oziroma uporabo za druge namene, kot pa je dogovorjeno, mora biti del pogodbe, ki zavezuje uporabnika. S pravnega stališča morajo biti inserti pravilno označeni in citirani. Citat avdiovizualnega dela je navedek, kratek odlomek iz že javno objavljenega avdiovizualnega dela in mora biti jasno in nedvoumno ločen od ostalih izvornih delov nosilca citata. Slika in zvok v citatu sta nedeljiva celota in morata ostati nespremenjena ter v popolnoma enakem razmerju kot pri prvi objavi citiranega dela.

Pri izdelavi televizijskih oddaj ali drugih novih prispevkih, v katerih se uporabljajo izbrani inserti iz filmskega arhivskega gradiva, se z ustaljenimi režijskimi postopki citat kaj lahko uvede v novo pripoved in izpelje iz nje tako, da gledalec ne more nedvoumno ugotoviti, kje se citat začne in kje konča. Avdiovizualna dela pač ne poznajo odstavkov, navednic, dvopičij ... Poznamo pa seveda ločila tudi pri ustvarjanju avdiovizualnih del: zatemnitve, odtemnitve, maske, napise ..., s katerimi lahko nedvoumno opozorimo na vstavke, citate in podobno.

Žal pa je sliko in zvok citata z ustaljenimi režijskimi postopki kaj lahko spremeniti: sliko se lahko razbarva ali obarva, upočasni, pospeši ..., zvok se prav tako lahko preglasi ali utiša, pa na različne načine bistveno spremeni ali celo nadomesti s popolnoma novimi elementi, kot so šumi, glasba, dialogi ..., da komentarjev, ki lahko popolnoma spremenijo prvotni pomen citiranega, niti ne omenjam!

Tudi končni izdelek naj bi bil, kadar ne gre za novo avtorsko delo, neka nova vsebinska celota, kot to velja pri dokumentarnem filmu. V vseh primerih pa morajo biti inserti pravilno označeni tudi s podatki o avtorjih in viru filmskega arhivskega gradiva.

Za takšne posege v prepisano filmsko arhivsko gradivo je potrebno imeti določeno tehnično opremo, veliko znanja in izkušenj. To delo pa zahteva tudi veliko časa in še več potrpežljivosti.³

III. PRIPRAVA FILMSKEGA ARHIVSKEGA GRADIVA ZA UPORABO

Pri pripravi filmskega arhivskega gradiva za uporabo v različne namene ni bistvenih razlik. Včasih je bil film namenjen zgolj projekcijam v kinodvoranah ali pa filmskim laboratorijem, kjer smo dovolili kopiranje insertov iz projekcijskih kopij (nikoli pa iz izvornega filmskega arhivskega gradiva!), danes pa se največ filmskega arhivskega gradiva izposoja za potrebe telekina (tudi samo projekcijska kopija!).

³ Babac, *Tehnika filmske montaže*.

Kinoprojektor in telekino sta v osnovi identični tehnični napravi. Vendar je telekino boljši zaradi boljšega vzdrževanja, ker z njim delajo samo strokovno zelo usposobljeni ljudje, kar ne velja za kinodvorane, pa tudi zaradi njegovih specifičnih tehničnih lastnosti. Telekino v primerjavi s kinoprojektorjem veliko bolj varuje filmski trak.

Telekino sestoji iz dveh delov: prvi del je mehanski sklop, ki je zelo podoben kinoprojektorju ali montažni mizi, odvisno od izvedbe, drugi del pa je elektronski, ki vsako sličico s filmskega traku, namesto da bi jo projiciral na platno, sprejme na video čip in jo pretvori v elektronsko obliko, ki jo lahko nato zapišemo na analogni način na VHS, beto ... Elektronsko obliko lahko tudi digitaliziramo, opravimo elektronsko korekcijo slike, dodamo logotip arhiva ...

Pri zahtevnejših uporabah se izvede še groba ali fina montaža, elektronska oprema, napisi, naslovi, avtorski podatki, prepis iz matrice na betocam SP, digitalno beto, DVD ...

Enostavnejša montaža je analogna - IN LINE, zahtevnejša pa digitalna - OFF LINE.

Z novimi tehnologijami se je Slovenski filmski arhiv približal uporabniku, z logotipom, ki je na začetku vsake kasete, CD ali DVD, pa se promovira tako doma kakor tudi v tujini.

Uporaba filmskega arhivskega gradiva v kinodvorani je danes veliko bolj problematična, kot je bila včasih. Ob splošni kinofikaciji (filmski mreži), ki stalno deluje, so bile aparature v kinodvoranah mnogo bolj vzdrževane, kot so danes, ko večina kinodvoran ne posluje redno, zato kinoprojektorji velikokrat niso ustrezno vzdrževani in so nekateri v zelo slabem tehničnem stanju. Občasna uporaba projektorjev je lahko za filmsko kopijo popolnoma pogubna. Zato je Filmski arhiv za uporabnika in kinooperaterja pripravil navodila za rokovanje s projekcijsko kopijo:

Uporaba filmskega arhivskega gradiva: PROJEKCIJA V KINODVORANI:

1. Uporabnik mora naročiti filmsko arhivsko gradivo najmanj teden pred projekcijo v kinodvorani s pisno vlogo in naročilnico.
2. Delavec arhiva filme pripravi, pregleda in oceni tehnično stanje filmske kopije. Film pusti navit na koncu, da ga kinooperater pri previtju na začetek pregleda in potrdi oceno tehničnega stanja filmske kopije.
3. Pred projekcijo je prepovedano rezanje zaščitnih trakov - PREDTRAKOV - in ZAKLJUČNIH TRAKOV. Uporabnik nosi vso materialno odgovornost za nove poškodbe filmske kopije.
4. Kinooperater pregleda in očisti svoj kinoprojektor.
5. Pri projekciji novih filmskih kopij potisne sani v kinoprojektorju ne smejo biti preveč stisnjene zaradi nevarnosti, da bi se emulzija zalepila v potisne sani.
6. Za projekcijo novih filmskih kopij je prepovedano uporabljati kovinske potisne sani v kinoprojektorju. Sani morajo biti lesene ali prevlečene s plišem.

7. Kinooperater previje filmsko kopijo po uporabi na originalna jedra. Morebitne nove poškodbe filmske kopije označi s kosom papirja. Kinooperater sam ne sme popravljati filmske kopije.
8. Takoj po končani uporabi, a najkasneje v osmih dneh, vrne filmske kopije nazaj v arhiv v originalni embalaži.
9. Uporabnik poravnava stroške za uporabljeno filmsko arhivsko gradivo in morebitne nove poškodbe (rezanje zaščitnih trakov ...) po veljavnem ceniku v 20 dneh po uporabi.
10. Uporabnik se zavezuje, da bo z uporabljenim filmskim gradivom ravnal v skladu s pogodbo o uporabi filmskega arhivskega gradiva.

Žal Filmski arhiv ne more povsem zaupati niti elitnim kinodvoranam z novo opremo. Dvorane so opremljene z zelo različnimi tipi aparaturo. Čeprav nove, tudi te zahtevajo vestno vzdrževanje, in ker so različnih tipov, jih ni možno enotno in redno servisirati, saj je servis v tujini in je ponavadi tudi zelo drag. Časi, ko so bile praktično vse kinodvorane opremljene z domačimi kvalitetnimi Iskrinimi kinoprojektorji, ki so jih redno servisirali in zalagali z rezervnimi deli njihovi projektanti, so žal mimo. Danes je tako, da imajo Slovenska kinoteka, Cankarjev dom in RTV Slovenija servise po različnih državah.

Kot za projekcijo v kinodvorani moramo filmsko kopijo pripraviti tudi za prepis v telekinu. Za delovni proces presnemavanja filma v telekinu sta pravilno rokovanje in priprava filma izredno pomembna, saj se z njima izognemo zastojem v telekinu in na produkcijskih magnetoskopih. Pred prepisom na telekino delavec arhiva filmsko kopijo pregleda in jo ultrazvočno očisti. Po prepisu jo ponovno pregleda in pripravi za arhiviranje.

Kvaliteta slike je z uvedbo novih, sodobnih telekinov izredno narasla, še vedno pa niti najboljši HDTV (High Definition Television) telekino ni sposoben »prečitati« vsaj polovice informacij, ki jih nosi film 35 mm. K temu so znatno pripomogli proizvajalci filmskega traku z neprestanimi izboljšavami emulzij (manjše zrno, večja občutljivost, večja stabilnost slike ...). Vendar Kodak v prihodnosti napoveduje izboljšave filmskih trakov za faktor 10. V svetu se kljub možnostim elektronskega snemanja in zapisa slike še vedno okoli 80 % igranega programa posname na film. Film se je tako popolnoma neodvisno od trenutnega sistema elektronskega zapisa slike ponovno dokazal kot najprimernejši in najuniverzalnejši medij za zapis in arhiviranje slike.

IV. KAJ SE DOGAJA Z BODOČIM IZVIRNIM ARHIVSKIM GRADIVOM PRED PRIHODOM V ARHIV?

Že leta 1941 je v časopisu »Slovenski narod« dr. Marjan Foerster, eden od pionirjev slovenskega zvočnega filma, zapisal, da tehnika zvočnega filma sloni na popolnoma drugi osnovi, kot je rezanje gramofonskih plošč, namreč na optično-fotokemični osnovi. Naprej pojasni: »Zvok, pa naj si bo že to beseda, glasba ali šum pretvori mikrofoni v električne nihaje, katere ojačevalec ojači do potrebne jakosti in te električne sunke, ki si sledijo z velikansko brzino 'napiše' priprava, ki je jedro

tonske kamere na mimo tekoči filmski trak in sicer v obliki prav tankih črtic ali pa v obliki zobčaste črte, recimo krivulje. Ta filmski trak se v temnici razvije kot običajni fotografski film s to razliko, da je zvočni trak par sto metrov dolg, saj steče v eni sekundi približno pol metra filma skozi kamero. Fiksiran, opran in posušen trak je treba sedaj prilagoditi sliki negativa. V to svrhu je potrebna posebna delalna kopija, katero se sestavi v obliki, kakršno naj ima končni film. Na to delalno kopijo se prilagodi zvočni trak, kar se izvrši na sinhronski mizi. Ko je to delo opravljeno, se reže negativ točno po delalni kopiji in nato se še kopira definitivna kopija in sicer slika in zvok na en trak. Sedaj se zopet ponavlja fotokemični proces do osušitve zvočne kopije, ki gre v kinogledališče.«⁴

Iz vsega povedanega je vidno, da se do danes ni veliko spremenilo.

Zaradi zapletenega procesa izdelave filma je tudi pogodba o filmski produkciji obsežen in praviloma zapleten sklop pravnih razmerij med osebami, vključenimi v filmski projekt. Ta se nikoli ne urejajo le v eni sami pogodbi, temveč v celi vrsti posameznih pogodb (pogodba o režiji, pogodba o scenariju ...). Filmski producent organizira in vodi ustvarjanje avdiovizualnega dela in je odgovoren za njegovo dokončanje.

1. Filmski producent nabavi originalni surovi negativ.
 2. Ves originalni negativ se posname.
 3. Ves negativ se razvije.
 4. Naredi se delovna kopija (selektivno se kopirajo kadri, ki so dobri).
 5. Zmontira se delovna pozitivna kopija, TO JE FILM.
 6. Po tej zmontirani delovni kopiji se zmontira negativ.
-
4. a) Ves negativ se skopira v telekinu kot pozitiv na magnetni trak in se montira elektronsko.
 5. Izpuščeno.
 6. Enako kot zgoraj (kode).
-
7. Napravi se nulta (0) kopija, prvo čitanje.
 8. Sledi izdelava čitanih korekcijskih kopij (običajno so 4) in izdelava pilotne kopije iz odrezkov originalnega negativa, v tej fazi direktor fotografije in režiser določita končni talon.
- Zadnja korigirana korekcijska kopija je ARHIVSKA KOPIJA in gre skupaj s končnim talonom v ARHIV (ali v trezor).
9. Originalni negativ je zmontiran.

⁴ AS, Komite za turizem in gostinstvo pri Vladi LRS, AS 278, a. e .602, š. 14, Slovenski narod, 4. januar 1941, »Ali dobimo Slovenci svoj zvočni film?«.

10. Iz originalnega negativa se skopira DUB POZITIV in več kopij DUB NEGATIVA.
11. ORIGINALNI NEGATIV, DUB POZITIV in DUB NEGATIV grede takoj v ARHIV (ali v trezor).
12. Ostali dub negativi so namenjeni izdelavi projekcijske kopije za ARHIV in distribucijskih kopij za producenta. Z enim od dub negativov razpolaga producent. Za slovenske razmere bi bila dovolj dva dub negativa.

SEDANJA PRAKSA V SLOVENIJI

Ko je originalni negativ zmontiran in se naredi delovna kopija ter odčita nulta kopija, se do te faze originalni negativ uporabi že 4-krat. Sledi izdelava prve in druge korekcijske kopije, obakrat iz originalnega negativa, in ko je kopija izčitana, nastane končni talon. Prvotni končni talon se da pri ponovnih kopiranjih konvertirati v novejši sistem. TO JE AVTORSKO DELO IN SE NE SME UNIČITI.

Na začetku filma je opravljen test in četudi delamo na novih pozitivnih materialih, se po izenačenju slikovnih vrednosti (barve, sivine) ves film skopira; nova kopija bo skoraj enaka originalni zaželeni verziji kopije, ki jo je določil direktor fotografije v sodelovanju z režiserjem.

Največkrat se iz originalnega negativa kopirajo še komercialne kopije, po opravljenih vseh opisanih fazah rednega postopka pa pride v arhiv poškodovan originalni negativ in kopija, ki je nikakor ne moremo imenovati arhivska kopija. Pri taki praksi pa se lahko hitro zgodi, da se nepovratno poškodujejo deli filma ali ves film (orig. neg.).

Praksa kopiranja arhivskega filmskega gradiva je pokazala, da bomo morali pri barvnem filmu, če bomo iz dub negativa delali novo tonsko kopijo, imeti tudi DUB NEGATIVNI TON. Torej, izvirno filmsko arhivsko gradivo sta tudi DUB POZITIV in DUB NEGATIV tona (izjema je barvni film, kjer ton ni posnet na dubu, kot je pri črno-belem filmu).

Praksa je pokazala, da bi bilo najbolj logično in tudi ekonomično, da bi producent oddal v arhiv filmsko arhivsko gradivo takoj po nastanku filma, ker je kopiranje ob hkratnem naročilu kopij tudi bolj kvalitetno in poceni. Idealno bi bilo, da bi bil tudi intermediat izdelan takoj ob nastanku filma, ko je originalni negativ še kvaliteten. V svetu producenta nagradijo tako, da ima prva tri leta brezplačno pravico do uporabe intermediata oz. dub negativa.

Že sedaj je jasno, da bo v bodoče filmsko arhivsko gradivo predstavljalo največji in najracionalnejši vir programov za televizije. Tako bomo morali za elektronske medije skopirati kopijo na pozitiv, ki ima manjši kontrast in je predviden za korekten prepis na elektronski medij (TV-pozitiv). Če bi to kopijo gledali v kinodvorani, bi videli neizrazite in pritajene barve in kontraste. Elektronika ne mara kontrastov, zato zahteva mehko kopijo, ki je pri reproduciranju na TV-ekran enaka kot v kinodvorani, saj se kontrasti in barve vrnejo in so ponovno intenzivne (podobnost z dub pozitivom). Elektronika namreč slabše beleži vse nianse svetlobe in barve kot film, zato je priporočljivo, da bi za čim boljši prenos vse karakteristike in

nianse fotografske slike postalo ravnanje, kot ga že nekaj časa poznajo v tujini, praksa tudi pri nas.

Opozorila bi še na eno novost. Pri kopiranju novih kopij smo že pred leti prešli na novi poliestrski pozitiv (mikrofilm ga pozna že dlje časa!). Kodak je opustil izdelavo acetatnega pozitivnega leta 2000, zato to leto predstavlja neko logično prelomnico, kot jo predstavlja tudi leto 1953, ko smo se poslovili od gorljivega nitratnega traku. Tega je zamenjal acetatni trak (originalni negativ pa je bil še nekaj časa na gorljivi nitratni osnovi). Prednosti poliestrskega traku so v njegovi mehanski odpornosti, optimalni prozornosti, pri procesu razvijanja odpade ena faza, lepi se z »varjenjem«.

Novi izvorni barvni materiali (orig., neg., dub ...) in barvne kopije bodo imele pri pravilnem hranjenju predvidoma 100 let nespremenjene kvalitete. Kemična razgradnja barv je že uspešno zavrta, zato bodo filmi tudi pri ohlapnejšem varstvu vzdržljivejši. Vendar bo originalni negativ zaenkrat še vedno na acetatni osnovi. Negativa v montaži namreč ni mogoče lepiti z »varjenjem«. Hrvaška kinoteka je zelo previdna do novitet in poliestra ni takoj sprejela (nekateri filmologi menijo, da je lepljenje z varjenjem preveč grob poseg v kopijo in prisegajo na kvaliteten samolepilni trak).

Ker barvni filmi na acetatni osnovi pri našem načinu hranjenja vzdržijo do 30 let, pomeni, da bomo morali počasi prepisati vse barvne filme na poliestrski pozitiv.

V. PROBLEM CENIKA SLOVENSKEGA FILMSKEGA ARHIVA PRI ARHIVU REPUBLIKE SLOVENIJE

Nekateri tuji filmski arhivi uporabljajo v svojem ceniku termin Lizenzgebühr, skratka, prispevek za licenco. Licenca je samo dovoljenje za javno predvajanje, ki vključuje tudi avtorske pravice (RTV ponavadi prizna licenčnino za celovečerni film) in stroške komisiji, ki da dovoljenje za javno predvajanje. Filmski arhiv v ceniku licenčnega prispevka nima, ker arhiv za to od upravičencev nima pooblastila. Licenca ne vključuje obrabnine filma. Obrabnina filma je osnova cenika Filmskega arhiva. Obračunska enota filma - tako kopiranja v filmskih laboratorijih kot tudi za nakup surovega traku - je vedno meter. Pri kasetah je obračunska enota minuta, ker so formati in standardi različni, trak pa je v primerjavi s filmom zelo poceni. Cena izdelave filmske kopije je neprimerljiva z izdelavo video kopije. Res je, da Arhiv Republike Slovenije financira proračun, vendar teh sredstev ni toliko, da bi lahko sproti prekopirali vse potrebne filme, da bi ustrezno varovali filmsko dediščino. S kopiranjem zato nekoliko zamujamo, dejstvo pa je, da od leta 1970 še nismo uspeli prekopirati Kronik, ki so izreden dokument za proučevanje zgodovine, kulture itd. Zato Filmski arhiv teži k temu, da bi se vsaka nova kopija vzdrževala sama, proračunska sredstva pa naj se uporabijo za tiste slovenske filme, ki sploh še nimajo kopij in jih zato trenutno še ni možno proučevati oziroma predvajati.

Obrabo filmske kopije določimo s pomočjo stanja filmske kopije. Pri povprečni skrbi za filmsko kopijo se ta obrabi po 150 predvajanjih v kinodvorani, stanje obrabe pa označimo z ocenami 1-5. Za telekino lahko uporabimo samo kopije do ocene 3. Tako smo s pomočjo tehničnega stanja filmske kopije, cene kopiranja filmske kopije

in obrabe izvirnega filmskega gradiva in stroškov priprav dub negativa za kopiranje pripravili stroškovnik obrabe filmskega arhivskega gradiva. Zaradi boljšega razumevanja predstavljam oboje:

1. *Značilnosti tehničnega stanja filmske kopije:*

Z oceno 1:

- dolžina filma popolnoma ustreza dolžini, navedeni na nalepki filma;
- perforacija je pravilna, dovoljeno je, da je trak pri robovih popraskan in na posameznih mestih izjemoma drobno, komaj vidno dvignjen in napočen v sliko;
- slika ob perforaciji in zvok sta tenko, na posameznih mestih pa močnejše popraskana, vendar to na platnu še ni opazno;
- tonski zapis je malo popraskan, med sliko in tonom na posameznih mestih močnejše popraskan, vendar se tega med predvajanjem ne opaža.

Z oceno 2:

- do celotne dolžine manjka do 2 % filma, pod pogojem, da to ne vpliva na celotni izraz filma;
- perforacija malo, na posameznih mestih močnejše dvignjena in napočena v sliko;
- slika tenko, na posameznih mestih močnejše popraskana, vendar manj snežena, tako da se na platnu malo opažajo temne črte;
- tonski zapis slabše, na posameznih mestih močnejše popraskan, vendar se njegovo predvajanje odvija brez motenj.

Z oceno 3:

- od celotne metraže lahko manjka največ do 5 % skupne dolžine, s tem, da to pomanjkanje ne vpliva na celotni izraz filma;
- perforacija malo, na posameznih mestih močnejše dvignjena in bolj napočena v sliko ter na posameznih mestih izsekana navzven;
- slika močnejše in bolj, ob perforaciji tudi zvok, na posameznih mestih močno popraskana in močnejše snežena;
- zvok močnejše in bolj popraskan, med sliko in zvokom na posameznih mestih posneta emulzija, vendar to pri reprodukciji še ne izziva večje deformacije zvoka.

Z oceno 4:

- od celotne dolžine manjka več kot 5 % skupne dolžine, s tem, da to pomanjkanje ne vpliva na celotni izraz filma;
- perforacija malo, na posameznih mestih močnejše dvignjena, močnejše in manj napočena v sliko in na posameznih mestih malo izsekana navzven, sporadično razširjena (raztegnjena) in nazobčana;

- slika močno snežena, močnejše, na posameznih mestih zelo popraskana vzdolž kopije, kar se na platnu jasno vidi;
- zvok močnejše, na posameznih mestih močno popraskan, tako da se med reprodukcijo pojavljajo velike motnje.

Z oceno 5:

- perforacija poškodovana bolj kot pri oceni 4, s tem da kopija še vedno teče skozi aparaturo;
- slika poškodovana več kot pri oceni 4, tako, da je še vedno moč spremljati osnovno dejanje;
- zvok je poškodovan bolj kot pri oceni 4.

Film z oceno 5 se izposoja samo na izrecno zahtevo uporabnika. Povprečna ocena kopije se ugotavlja s seštevanjem vseh elementov. Pri tem povprečna ocena ne more biti bolj ugodna od tiste, ki je ugotovljena za perforacijo. S pravilnim rokovanjem filmska kopija lahko prenese:⁵

- 20 projekcij v oceni 1,
- 50 projekcij v oceni 2,
- 60 projekcij v oceni 3,
- 15 projekcij v oceni 4,
- 5 projekcij v oceni 5.

Cenik Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije bi moral zajemati tudi realne materialne stroške: stroške za vse manipulacije, nadomestilo za obrabo filma (izvirnih trakov in kopij), stroške vzdrževanja aparatov za prikazovanje in materialno varstvo filmskega arhivskega gradiva, stroške elektrike, skladišč ... Zaradi značaja naše ustanove naš cenik ni komercialen. Naša dolžnost je, da poslujemo v skladu z njim z vsemi uporabniki. Mislim pa, da bi pri uporabi filmskega gradiva morali upoštevati tudi njegovo zgodovinsko vrednost. Izpostavila bi še problem komercialne uporabe filmskega arhivskega gradiva (reklamni filmi ipd.), ko uporabnik z uporabo našega filmskega arhivskega gradiva ustvari dobiček. Del tega bi moral pripadati tudi arhivu, kar bi bilo treba opredeliti v pogodbi v skladu z upravnimi in pravnimi predpisi.

ZAKLJUČEK

Pri uporabi filmskega arhivskega gradiva mi je najbolj v pomoč Etični kodeks FIAF, ki potrjuje našo prakso. Kodeks v predgovoru pove, da filmski arhivi varujejo filmsko dediščino za bodoče rodove. Filme in drugo gradivo hranijo v najboljšem stanju kot avtentičen izraz dela avtorjev. Osnovna naloga filmskih arhivov je varstvo filmskega gradiva - dostopnost v raziskovalne, študijske in prikazovalne namene ne

⁵ Opomba: vkopirane poškodbe slike in zvoka se v tehničnem kartonu ne ocenjujejo.

sme ogrožati in zmanjševati njegove primarne naloge, varstva. Sledijo posebni in splošni principi, ki jih na kratko predstavljam:

1. Iz pravice zbirke:
 - Arhivi bodo spoštovali in čuvali integriteto filmov in drugega spremljajočega gradiva, ki ga hranijo. Filme varujejo pred vsako obliko manipulacije, poškodbe, poneverbe ali cenzure.
 - Arhivi ne bodo žrtvovali varstva filmskega gradiva na daljši rok zaradi kratkoročne eksploatacije. Raje bodo zavrnil dostop do gradiva, kot da bi izpostavili redek material nevarnostim poškodb.
 - Vse odločitve, povezane z restavracijo filmov, bodo dokumentirane in na razpolago raziskovalcem in drugim uporabnikom.
2. Iz pravice bodočih generacij:
 - Izhajajoč iz svoje osnovne primarne naloge varstva in zaščite filmov se bodo arhivi uprli vsem pritiskom za odstranitev in uničenje filmov.
3. Iz pravice do prikazovanja:
 - Arhivi priznavajo, da imajo filmi, ki jih hranijo, tudi komercialno in umetniško vrednost in zato spoštujejo avtorske pravice ter komercialne interese. Arhivi teh pravic in interesov ne bodo kršili, hkrati pa bodo preprečevali ostalim, da bi to storili.
 - Namen prikazovanj ni ustvarjanje profita, kar pa ne pomeni, da morajo biti projekcije brezplačne. Denar od projekcij naj se nameni varstvu in kulturnemu poslanstvu arhiva. Ne sme pa se ga deliti za nagrajevanje posameznikov, skupin ali organizacij.
 - Arhivi ne bodo namerno postali del transakcij, povezanih s projekcijami, pridobitvami ali vsako drugo uporabo, s katero bi bile kršene pravice ostalih, ki bi prizadela dobro ime zaposlenih v arhivu, FIAF in filmskega arhivskega delovanja v celoti.
4. Iz pravice kolegov:
 - Arhivi podpirajo svobodno izmenjavo znanja in izkušenj, ki prispevajo k razvoju in osveščanju ostalih ter razvoju arhivskega ideala. Arhivisti ne bodo namerno zavajali ali posredovali napačnih podatkov, oziroma jih prikrivali, razen v primeru, ko gre za zaupne podatke.
 - Arhivi ne bodo zlorabili informacij ali podatkov, ki so jih dobili. Nepooblaščen kopiranje arhivskih materialov, nepriznavanje dognanj in rezultatov dela drugega arhivista ter izdaja zaupanja so hude kršitve profesionalnih standardov.

5. Iz osebnega obnašanja:

- Arhivi in arhivisti bodo pazili, da se bodo zapisana določila kodeksa pravilno uporabljala in da se bo dobro ime le-tega ohranilo. Kadarkoli bodo imeli dokaze o kršenju kodeksa, bodo po določilih Statuta in pravil FIAF ukrepali.⁶

Iz vsega povedanega v mojem prispevku sledi, da problemov, na katere naletiš pri svojem praktičnem delu, ni dobro ignorirati in nadaljevati sporne prakse. »IN ČESAR NE MOREŠ SPREMENITI, PRENAŠAJ, KAKRŠNO JE,« pove eden od latinskih pravnih rekov, ki pa ni najbolj moralen. Tudi izvajanje uporabe filmskega arhivskega gradiva je včasih deležno bodic, a ost zgreši svoj cilj in se kot bumerang vrne pošiljatelju, saj arhiv ne služi sebi, ampak sledi vrednotam, ki niso zvezane zgolj z našim časom. V imenu dedičev si tudi arhivska stroka lahko privoščiti nekaj malega odrezavosti, predvsem pa jasno in trdno stališče. Če pa med arhivsko teorijo in prakso ni stika, pride do »strokovnega kratkega stika«, vse pa se lomi pri uporabi arhivskega gradiva.

Moj prispevek tudi tematsko združuje različne segmente, ki jih povezujem z naslovom knjige Boštjana M. Zupančiča *Pravo in prav.*⁷ Zahvaljujem pa se tudi vsem ostalim, čeprav jih poimensko ne bom navajala, saj jih je preveč. Za zaključek naj povem, da morda ni tako težko pridobiti ustreznega znanja, pomembnejše je spoznanje, da sta potrebna čas in veliko modrosti, če hočeš svojo individualno praktično življenjsko izkušnjo zase in za druge ujeti v normo, saj - kot pravi Boštjan M. Zupančič v citiranem delu - »doživi jo lahko vsak, dojame malokateri, doume nihče ...«.

Toda nobene tuje konvencije, norme in novih tehnologij ni treba sprejeti, ne da bi jih sami preizkusili v odnosu, kaj je pravo in kaj je prav. Zavzemimo lastno stališče, tega ne more in ne sme nihče namesto nas samih.

LITERATURA

- *Boštjan M. Zupančič: Pravo in prav. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1990.*
- *Miha Trampuž: Avtorsko pravo in likovna umetnost. Ljubljana 1997.*
- *Stojan Cigoj: Kinematografsko delo v avtorskem pravu. Zbornik znanstvenih razprav Pravne fakultete, XVII letnik, Ljubljana 1987.*
- *Miha Trampuž, Branko Oman, Andrej Zupančič: Zakon o avtorski in sorodnih pravicah s komentarjem. Ljubljana 1997.*
- *Etični kodeks FIAF, Madrid 1999.*
- *B. Ljubić, S. Stivičević: Projekcija 16 mm filma. Beograd: Priročnik Novinsko-izdavačko preduzeče Tehnička knjiga, 1966.*
- *Ljudevit Šplait: Osnovi kinematografije. Zagreb: Naklada pisca, 1939.*
- *Marko Babac: Tehnika filmske montaže. Beograd: Univerzitet Umetnosti u Beogradu, 1986.*
- *Mladen Golubović: Kinotehnički priručnik. Beograd: Novinsko-izdavačko preduzeče Tehnička knjiga, 1971.*

⁶ Etični kodeks FIAF.

⁷ Zupančič, *Pravo in prav.*

- *Franci Strehovec, razna delovna gradiva RTV, skrb za film v dobi telekina.*
- *Arhivi i arhivsko gradivo, Zbirka pravnih propisa 1828-1997. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 1998.*
- *Evidence o uporabi filmskega arhivskega gradiva.*

Časopisi

- *Slovenski narod, 4. januar 1941/3, »Ali dobimo Slovenci svoj zvočni film?«, str. 10.*

SUMMARY

THE USE OF FILM ARCHIVES IN THEORY AND PRACTICE BETWEEN 1968 AND 2010

Film archives as cultural heritage is intended for users in the future, but also in the present. To satisfy the needs of both we have to face problems considering the storage of film archives, the relationship between old and new technologies and the legislation. These dilemmas are then followed by the use of film archives, which is presented in this paper along with technical problems. For using film archives it is crucial to make an analog copy, since the digital one can be erased out of any reason, but an analog one only ages. Scanning is not a solution, because the eye does not see the improvement (resolution, higher than the TV standard, is only used if the material would be digitally corrected and returned to the 35 mm tape). Analog record has an infinite resolution. Color film has three layers, however the scan is only sharp on the first one. With film conversion the depth sharpness is bigger because it goes through all three layers. The paper also discusses the problem of the pricelist of the Slovene Film Archives, especially when it comes to commercial use, because the legislation does not allow the Slovene Film Archives to keep a part of the profit for financing reparations of damaged film archives. The conclusion, which deals with the question of what is right when using film archives, is intended mostly to wholly comprehend the procedure - from storage to making a copy for usage and the use itself.