

Bilten

ORGANIZACIJE FILMSKIH AUTORA SRBIJE



INTERVJU:

Andrijana Stojković

Rediteljka, scenaristkinja, profesorka i potpredsednica Upravnog odbora UFUS AFA



**Zanimaju me ljudi čije su
sudbine veće od života**

RAZGOVOR
SA AUTOROM

Radoslav Vladić

Direktor fotografije

UFUS | AFA

ORGANIZACIJA FILMSKIH AUTORA SRBIJE

Bilten

ORGANIZACIJE FILMSKIH AUTORA SRBIJE
Digitalno izdanje

Fotografija sa naslovne:
Kadar iz filma KAKO SU ME UKRALI NEMCI
foto: Privatna arhiva

Izdavač:
UFUS AFA ZAŠTITA, Terazije 27/6
11000 Beograd
+381 (0)62 189 11 44
+381 (0)11 624 31 65
office@ufusafazastita.org.rs



I N D E X

Uvodnik	05
Intervju: Andrijana Stojković	06
Razgovor sa autorom: Radoslav Vladić	14
Savet advokata	21



U V O D N I K



Stefan Gelineo

Direktor UFUS AFA

Reč direktora

Nakon više od decenije posvećenog rada na zaštiti i unapređenju prava filmskih autora, UFUS AFA ulazi u period u kojem će se odlučivati o narednoj fazi razvoja naše organizacije i njenoj ulozi u sistemu zaštite autorskih prava u Srbiji. Na jesen nas očekuje postupak obnove dozvole za kolektivno ostvarivanje autorskih prava, ali i prilika da načinimo važan iskorak.

Naime, UFUS AFA će, u skladu sa razvojem evropske i međunarodne prakse, zatražiti proširenje obima prava kojima upravlja u ime svojih članova. Naš cilj je jasan - da domaći filmski autori ostvare zaštitu koja odgovara savremenom načinu korišćenja audiovizuelnih dela i standardima koji važe u razvijenim evropskim sistemima kolektivnog ostvarivanja prava.

Istovremeno, nastavljamo da jačamo međunarodni položaj naše organizacije. Poslednjih godina UFUS AFA je postala punopravan partner najznačajnijih

međunarodnih organizacija koje zastupaju interese audiovizuelnih autora. Nakon članstva u evropskoj organizaciji SAA i međunarodnoj konfederaciji AVACI, ove godine ostvarili smo još jedan značajan uspeh – postali smo član CISAC-a, najveće svetske konfederacije društava autora i kompozitora. Organizacija osnovana davne 1926. godine danas okuplja više od pet miliona autora iz 110 zemalja i predstavlja najvažniju globalnu mrežu za zaštitu autorskih prava.

To članstvo za nas nije samo priznanje dosadašnjem radu. Ono potvrđuje da je UFUS AFA postala deo međunarodne zajednice organizacija koje zajedno oblikuju budućnost autorskog prava. Istovremeno, ono otvara nove mogućnosti za saradnju, razmenu iskustava i usklađivanje sa najboljim svetskim praksama u oblasti kolektivnog ostvarivanja prava.

Verujemo da snažna međunarodna povezanost predstavlja jedan od ključnih preduslova za efikasnu zaštitu domaćih autora. U vremenu kada se filmovi i serije istovremeno prikazuju na televizijama, kablovskim sistemima i globalnim digitalnim platformama, zaštita autorskih prava više ne može biti isključivo nacionalno pitanje. Ona podrazumeva partnerstvo, razmenu znanja i zajedničko delovanje sa organizacijama koje dele iste vrednosti i ciljeve.

Dodatni izazov za rad naše organizacije predstavlja činjenica da Srbija još uvek čeka usvajanje novog Zakona o autorskom i srodnim pravima. Njegovo donošenje značajno kasni, a dosadašnji predlozi nisu u dovoljnoj meri pratili razvoj evropskog zakonodavstva i savremene modele zaštite autora. Dok Evropska unija već godinama primenjuje rešenja koja audiovizuelnim autorima obezbeđuju efikasniju zaštitu i pravičniju naknadu za korišćenje njihovih dela, domaći pravni okvir i dalje zaostaje za tim standardima. Takva situacija dodatno otežava rad organizacijama za kolektivno ostvarivanje autorskih prava, pa tako i UFUS AFA, koja se kontinuirano zalaže da filmski autori u Srbiji imaju prava i zaštitu uporedive sa svojim evropskim kolegama.

INTERVJU



Andrijana Stojković

*Rediteljka, scenaristkinja, profesorka i potpredsednica
Upravnog odbora UFUS AFA*

Zanimaju me ljudi čije su sudbine veće od života

Savremeni dokumentarni film poslednjih godina sve snažnije potvrđuje svoju umetničku i društvenu relevantnost, otvarajući prostor za priče koje menjaju način na koji razumemo stvarnost. Među autorkama koje svojim radom dosledno istražuju ljudske sudbine, istoriju i društvene promene nalazi se Andrijana Stojković – rediteljka, scenaristkinja, profesorka Fakulteta dramskih umetnosti i potpredsednica Upravnog odbora UFUS AFA. Autorka je hvaljenih ostvarenja “Kuća”, “Ostrvo”, “To sam što jesam – Gipsy Mafia”, “Vongar”, “Kutija”, “3211” (u korežiji sa Danilom Bečkovićem), kao i najnovijeg igrano-dokumentarnog filma “Mileva Ajnštajn”. Njeni filmovi su učestvovali i bili nagrađivani na mnogobrojnim domaćim i

međunarodnim filmskim festivalima kao što su Martovski festival, Beldocs, IDFA, HotDocs i drugi.

Povod za razgovor bio je njen novi film o Milevi Ajnštajn, ali teme su nas odvele mnogo dalje – od odgovornosti dokumentariste i odnosa sa protagonistima, preko položaja žena u filmskoj umetnosti i izazova koje donose veštačka inteligencija i nove tehnologije, do budućnosti domaće kinematografije i uloge koju UFUS AFA danas ima u zaštiti prava filmskih autora.

Kako birate teme za svoje filmove? Po čemu prepoznate da neka priča zaslužuje da bude ispričana upravo kroz filmski medij?

Zanimaju me ljudi i žene čije su sudbine ili neke odluke “veće od života”. To mi je zaključak kad pogledam filmove koje sam napisala i režirala. I zanimaju me ljudi i žene koji su promenili ili žele da promene svoje okruženje. Bilo fizički, da su otputovali ili su se odselili, bilo metaforički – svojim idejama i delima. Mislim da su kretanje, promena, preobražaj nešto što je veoma važno u životu pa i u filmu. A moji junaci i junakinje su svi spremni na promene ili su ih sami pokrenuli. Film je za tu vrstu priča vrlo “zgodan” jer film može lako da pokaže promene.



“Dokumentaristima je sve teže da snimaju da snimaju jer se pod ‘tepihom’ čuvanja javne bezbednosti uskraćuje mogućnost diskusije o temama koje se tiču javnog interesa. Zato dobri dokumentarni filmovi u današnjem svetu sve više dobijaju na važnosti.”

Šta Vas je privuklo priči o Milevi Ajnštajn? Da li je presudna bila njena naučna sudbina, lična drama ili simbolička vrednost njenog položaja u istoriji?

Impresionirala me je njena hrabrost koju je pokazala u svim aspektima života. Kada razmišljate o njenim odlukama – da se školuje, da ode iz zemlje, da se uda, da postane majka, da se povuče u Ajnštajnovu „senku“ – one su sve vrlo hrabre za jednu strankinju u Evropi na kraju XIX i početku XX veka. To je bilo pre malo više od 100 godine – žene nisu mogle da studiraju. Nije im bilo dozvoljeno. Studentkinje su bile gotovo kao učesnice eksperimenta pokrenutog na dva univerziteta u Evropi i dva u Americi. A naučnica gotovo i nije bilo. A Mileva Marić je baš to želela i vredno radila da dostigne taj cilj. To je za mene veoma impresivno.

Zanimljivo mi je bilo dok sam istraživala i „upoznavala“ Milevu, da ona nije neko ko „trpi radnju“, kako mi na filmu nekad kažemo, ona dela i donosi odluke čak i kad su te odluke nepovoljne za nju ili će joj otežati život. Na primer, ona odlučuje da više ne može da toleriše muževljeva neverstva i odlazi od njega. Odvodi i decu sa sobom. Ona odbija da potpiše ugovor u kome joj Ajnštajn nudi novac od druge Nobelove nagrade, koju doduše nije dobio ali je on verovao da hoće, da joj bude uplaćen zbog ogromnih troškova lečenja mlađeg sina. Kad čitate pisma od pre 100 godina ljudi opisuju Milevu kao prgavu i pomalo grubu. Ja mislim da je ona samo znala i usuđivala se da kaže šta želi i šta joj smeta, a to je u tom istorijskom trenutku za jednu ženu bilo vrlo neuobičajeno, možda čak i nedopustivo. Moram da istaknem da me je i scenario Selene Stanković

veoma privukao. Odluke i rešenja koja je Selena već u scenariju imala izgledala su mi potpuno adekvatna za priču o Milevi Ajnštajn, o ženi koju je istorija zanemarila a nasleđe joj se gotovo potpuno izgubilo.

U filmu su ključne autorske pozicije zauzele žene. Da li je to bila svesna odluka i kakvo je iskustvo bilo raditi u takvoj ekipi?

Možda taj utisak dolazi zbog toga što je direktor(ka) fotografije Jelena Stanković? Mislim da je kombinacija rediteljka-direktorka fotografije retka. Činjenica je da na drugim pozicijama u filmskoj ekipi češće rade žene – scenaristkinja, konstimografkinja, šminkerka, montažerka, producentkinja, organizatorka itd. Nije to bila neka namerna ili isključiva odluka ali kad smo shvatili da imamo šefice sektora to nas je zabavljalo. Želela sam da radim na ovom filmu, koji je imao značajna finansijska i vremenska ograničenja, sa saradnicima za koje sam bila sigurna da će uspešno i efikasno uraditi svoj posao na estetskom nivou koji sam postavila. Da ne ispadne da smo isključivi ili da ne poštujemo radnu ravnopravnost, u ekipi smo imali scenografa, snimatelja zvuka i dizajnera zvuka.

Samo iskustvo rada u filmskoj ekipi sa većinom „šefica“ je bilo zaista dobro. Mislim da ću ponoviti.

Mileva Ajnštajn se obrazovala u vremenu kada ženama gotovo da nije bilo mesta u nauci. Da li danas prepoznajete slične obrasce kada je reč o ženama u filmskoj umetnosti? Iako se poslednjih godina





Mileva Ajnštajn, foto Dušan Svilokos Đurić

povećava broj autorki, statistike i dalje pokazuju značajnu rodnu neravnopravnost u filmskoj industriji.

Daću vam jedan primer, iz istorije jugoslovenskog filma i post-jugoslovenskog filma: ja sam šesta rediteljka dugometražnog igranog filma (sa filmom "Kutija" iz 2011.) čiji je film imao bioskopsku distribuciju. Soja Jovanović, Vesna Ljubić, Dubravka Čeremilac, Mirjana Vukomanović, Marija Perović pa ja. Zvuči neverovatno ali je tačno. Šta smo radile do 2011? Na svu sreću posle 2011, broj rediteljki dugometražnih igranih filmova se znatno brže povećavao pa nas je sad više. U dokumentarnom filmu je situacija bolja i u istorijskom smislu i po broju. Dokumentarni film je tu znatno „liberalniji“ u odnosu na igrani. Pretpostavljam da je to zbog novca jer je dokumentarni film zaista više zavisi od strasti i posvećenosti autora/autorke nego što zavisi od novca. Nemojte me pogrešno razumeti, i za dokumentarni film treba novca i ustvari je srazmera plaćenog vremena i iskustva u dokumentarnom filmu mnogo nepovoljnija nego kad pričamo o igranom filmu. Kada su igrane serije preuzele većinu investicija za proizvodnju dramskih formata u svetu a i kod nas, tako su se kolege okrenule ka toj vrsti produkcije i na taj način ostavili ili oslobodili prostor za žene, a pogotovo rediteljke u filmskoj produkciji.

Nije prošlo mnogo vremena, a i mnogo je manje aktivnih rediteljki nego aktivnih reditelja, tako da još uvek ne znamo

rezultate ovih „pomeranja“. Ipak, činjenice kažu da u 79 godina dugoj tradicije Filmskog festivala u Kanu, Zlatnu palmu osvojile su samo 3 rediteljke – Džejn Kempion, Džulija Dikurno i Žustin Trije.

U čemu vidite najveću snagu dokumentarnog filma? Kakav je njegov društveni i umetnički značaj danas?

Najveća snaga dokumentarnog filma je njegova sloboda. Pre svega mislim na slobodu izbora tema i slobodu filmskog izraza. Uz to, ima još nešto slobodnog „prostora“ kad pričamo o finansiranju i plasmanu dokumentarnih filmova. Ovo je iz perspektive autora a kad govorimo o publici, dovoljno dobar dokumentarni film deluje kao ozdravljenje za dušu. Bilo da govori o novim temama, bilo da govori o poznatim stvarima; potvrda, ohrabrenje ili uteha koju dobar dokumentarac „pruža“ gledaocu je neprocenjiva.

Čini mi se da se broj dokumentaraca značajno povećao sa osavremnjivanjem tehničke opreme za proizvodnju filmova. Samim tim, autori i autorke jednostavnije i brže „pokrivaju“ i istražuju mnogo više različitih tema ili zaviruje u do sad retko viđenje sfere ljudskog postojanja i delanja. Sad se retko šta može „sakriti“ od objektiva kamere. To, naravno, stvara reakciju tzv. establišmenta koji po svaku cenu skriva od javnosti činjenice ili dešavanja koja nisu u javnom interesu. Cenzura je ogromna, advokati neprestano pišu NDA ugovore, stvari se kriju... Dokumentaristima je sve teže da snimaju jer pod tim „tepihom“ čuvanja javne bezbednosti uskraćuje se mogućnost diskusije o temama koje se tiču javnog interesa. Zato dobri dokumentarni filmovi u današnjem svetu sve više dobijaju na važnosti.

„Žene su napravile veliki iskorak u filmu, ali ravnopravnost još nije dostignuta.“

„Verujem da će dokumentarni film opstati i u vreme veštačke inteligencije. Sumnjam da će mašine naučiti da osećaju.“

U estetskom smislu, dokumentarni filmovi imaju vrlo različite i vrlo slobodne forme. Metode koje koriste dokumentaristi u snimanju, montaža, dramaturgija dokumentarnog filma u mogućnosti je da se „rastegne“ i menja dokle god su prizori i protagonisti verodostojni. Etika je ovde neodvojiva od estetike i u toj sprezi leži snaga izraza dokumentarnih filmova.

Koliko je za dokumentarni film važan odnos poverenja između autora i protagonista? Da li ste imali situacije u kojima je upravo taj odnos odredio tok filma?

Poverenje je verovatno najvažnije kada ubedite nekoga da vas pusti u svoju kuću i u svoj život da bi ste vi napravili svoj film. Svaki put kad sam se našla u situaciji da je neko pristao da bude u mom dokumentarnom filmu osetila sam veliku zahvalnost. Ali i odgovornost jer treba sačuvati dobijeno poverenje što nije lako jer vi osobu ili osobe koji su vam protagonisti najčešće poznajete relativno kratko i niste prolazili zajedno kroz različite situacije da biste postepeno gradili odnos poverenja, kao što je to slučaj u svakodnevicu. Vrlo je tanan i osetljiv taj odnos koji uz to obično ima i svoj rok trajanja.

Snimanje sa australijskim piscem srpskog porekla, Wongarom, za mene je bilo posebno iskustvo kada govorim o odnosu poverenja. Wongar, koji je nažalost početkom ove godine preminuo u Melburnu, je gotovo ceo svoj književni opus posvetio australijskim Aboridžinima iako je u Australiji stigao iz Šumadije. On je tek pre dve decenije možda dobio zasluženu pažnju u Srbiji, a u Australiji nije bio omiljen jer je pisao o temama na koje je bela Australija vrlo osetljiva – teme genocida nad Aboridžinima. Ipak, Wongar je bio javna ličnost i često se pojavljivao u TV emisijama, a snimljen je i jedan dokumentarni film o njemu u Australiji. Dakle, on je imao, kako ja to zovem, svoju javnu ličnost. I kada sam ja sa ekipom došla da snimam svoj dugo pripreman film, on je jednostavno ušao u svoju „ulogu“ pisca Wongara. A moja namera je bila da „uhvatim“ pravog Wongara.

Posle prvih dana snimanja i materijala koji mi se činio da nije deo mog filma, odlučila sam da dam slobodne dane sopstvenoj ekipi i provedem par dana sa Wongarom i njegovim dingoima bez prisustva kamera. Tokom tih par dana i dugih razgovora razumela sam zašto Wongar ima tu javnu ličnost i kako da se zajedno oslobodimo nje za moj film. Na kraju snimanja mi je rekao da mu je drago da je bio deo filma i da mu je sad jasno da sam snimila „nešto drugačije“ o njemu. Kad je film bio završen nekoliko puta sam ga pitala da ga pogleda i odobri za javno prikazivanje – uvek bi mi odgovarao da nema potrebe i da je siguran da je sve tu u redu.



Film 3211, foto Promo



Film Wongar, foto Filmski centar Srbije



To sam što jesam, Gipsy Mafia, foto Filmski centar



Veoma je važno da kao autor budete otvoreni ka gotovo svemu što je ljudsko, da ne osuđujete nego da pokušate da razumete. Verner Hercog na početku svog filma „Pravo u ambis“ razgovara sa mladićem osuđenim na smrt (pošto je počinio trostruko ubistvo) i jedna od prvih rečenica koju mu Hercog kaže je: „Dok pričam sa tobom to ne znači da treba da mi se dopadaš ali te poštujem jer si živo biće i smatram da živa bića ne treba lišavati života“.

Već godinama predajete dokumentarni film i režiju na Fakultetu dramskih umetnosti. Šta primećujete kod novih generacija autora – po čemu se razlikuju od Vaše generacije? Imaju li strpljenja za dug i zahtevan proces nastanka dokumentarnog filma?

Mladi ljudi koji upišu filmsku i TV režiju mahom su „okrenuti“ igranom filmu i njegovom zavodljivom sjaju. Okrenuti su sebi, svom razvoju i svom odrastanju, svet

doživljavaju kao nešto što se reflektuje u njima i sve što im se dogodi ima veze sa njima. To je razvojna faza i iz nje izlaze negde posle studija i ustvari tada počinju da jasno sagledavaju okolinu i ljude oko sebe. Tako da se meni najčešće dešava da mi se studenti obraćaju par godina pošto su diplomirali sa idejama za svoj dokumentarni film koji neretko bude i njihov prvi profesionalni film. Ipak, tokom studija trudim se da im dam što više znanja i uvida u metode rada na dokumentarnom filmu. Gledamo zajedno mnogo dokumentarnih filmova i analiziramo. Pokušavam da ih motivišem da posmatraju svet u kome žive i da u realnosti prepoznaju filmske priče.

Otkad sam počela da radim na fakultetu primećujem promene i razlike između generacija. Nezahvalno je da ih poredim sa svojom i meni bliskim generacijama jer je svet u kome smo mi studirali vrlo drugačiji od njihovog sveta. Pre svega mislim na to kako oni gledaju filmove i kako se nose sa inflacijom različitih sadržaja koji im dolaze u nekoj vrsti audiovizuelnog izraza. Ne mislim da je moja generacija bila spremnija da radi dokumentarne filmove u tim istim godinama, naš je „svet“ prosto bio sporiji, imali smo više

“Veoma je važno da kao autor budete otvoreni ka gotovo svemu što je ljudsko, da ne osuđujete nego da pokušate da razumete.”

“Kada čitate pisma od pre 100 godina ljudi opisuju Milevu Ajnštajn kao prgavu i pomalo grubu. Mislim da se ona samo usuđivala da kaže šta želi i šta joj smeta, a to je u tom istorijskom trenutku za jednu ženu bilo vrlo neuobičajeno, možda čak i nedopustivo.”

vremena između novih sadržaja i morali smo da budemo snalažljivi jer smo odjednom filmsku traku zamenili (dosta lošom) elektronskom slikom.

Današnji studenti, ako su zakačili „virus dokumentarizma“ uvek imaju dva, tri projekta na kojima rade. To je sigurno drugačije nego u doba kad sam ja studirala.

Kako vidite budućnost dokumentarnog filma u vremenu striming platformi, veštačke inteligencije, sintetičkih slika i sve tanje granice između stvarnog i generisanog sadržaja?

Što se više sadržaja generiše i što nam se povećava iskustvo gledanja generisanog sadržaja, meni sve više izgleda da suštinskih promena neće biti. Sigurno će se neki procesi pojednostaviti i ubrzati, verovatno će doći do manjka potražnje za nekim članovima filmske ekipe, u domenu animiranog filma pogotovo ali mislim da će i igrani i dokumentarni film opstati i da će i dalje biti zanimljivi

publici. Verujem da će se pojaviti i neke nove forme koje će davati drugačije iskustvo gledaocima. Ima u filmu „Istrebljivač“ jedna scena gde Dekard nosi na proveru krljušt zmije koju je našao u kadi stana u kome su boravili humanoidi i kada mu čovek koji pravi veštačke zmije kaže da je potražnja za pravim zmijama vrlo velika ali su one veoma skupe.

Sumnjam da će mašine naučiti da osećaju.

Za kraj pitanje o radu UFUS AFA zaštite... U organizaciji ste gotovo od osnivanja, i ranije ste bili deo organa, a od prošle godine i potpredsednica Upravnog odbora. Kako ocenjujete dosadašnji rad UFUS AFA i njen položaj na domaćoj i međunarodnoj autorskoj sceni? Na čemu će biti akcenat u budućem radu?

UFUS AFA Zaštita je za kratko vreme prevalila dugačak put i zaista postala vrlo značajna za domaće filmske i TV autore.

Mileva Ajnštajn, foto Dušan Svilokos Đurić



„UFUS AFA je za kratko vreme postala jedna od najznačajnijih organizacija za filmske autore u Srbiji. Nijedan sistem nije savršen, ali je važno da se stalno unapređuje u korist autora.“

Mislim da je važno istaći da je UFUS AFA Zaštita svake godine sve uspješnija u kolektivnom ostvarivanju autorskih imovinskih prava filmskih autora i da su pokazatelji za to vidljivi članovima organizacije. Nijedan sistem nije savršen a moj utisak je da UFUS AFA Zaštita konstantno radi na unapređivanjima i poboljšanjima koja bi išla u korist članova i domaćih filmskih autora. Domaća kinematografija je u veoma nepovoljnom trenutku – javna sredstva za sufinansiranje filmova, zagarantovana Zakonom o kinematografiji, već više od godinu i po dana nisu dodeljena; filmskim autorima je uskraćeno Ustavom zagarantovano pravo na rad; mladi filmski stvaraoci ne mogu da dobiju mogućnost da započnu svoj profesionalni život; sve je manje domaćih filmova u bioskopima; srpskih filmova gotovo da nema na međunarodnim filmskim festivalima. A tek će se osetiti ovaj “prazan hod”. Ispostavlja se da je UFUS AFA Zaštita jedina organizacija koja funkcioniše a tiče se domaće kinematografije i filmskih autora. Ne smem ni da zamislim šta bi bilo da još uvek nije osnovana ili da nije funkcionalna.

Mislim da je impresivan rezultat da je UFUS AFA Zaštita na 11. mestu u Evropi po veličini ostvarenih kolektivnih autorskih prava filmskih autora za reemitovanje. Verujem da je to zbog toga što je nastajala koristeći i dobra i loša iskustva drugih organizacija. Nadam se da će ugled i relevantnost UFUS AFA Zaštite rasti i dalje na međunarodnom nivou. Kao i da će doleteti izazovima koje pokušava da nametne globalno tržište.

Upravni odbor, kojim predsedava moj kolega i moj bivši profesor Darko Bajić, je kao jedan od ciljeva postavilo nastanak nacrtu novog Zakona o filmskoj i drugim audiovizuelnim delatnostima. Raduje me da budem u ovom procesu zajedno sa predstavnicima osnivača – Udruženje filmskih umetnika Srbije, Asocijacija filmskih reditelja Srbije, Udruženje scenarista Srbije, DokSrbija i Srpska asocijacija snimatelja – jer je ovakav rad pomaže razumevanju potreba različitih učesnika u proizvodnji filma u svim fazama.



Prvi zajednički sastanak sa novoizabranim članovima Upravnog i Nadzornog odbora, kao i Saveta autora



RAZGOVOR SA AUTOROM

Foto: Privatna arhiva



Radoslav Vladić

Direktor fotografije

Ako pažljivo osmislite filmsku sliku možete da utičete na gledaoca

Direktor fotografije Radoslav Vladić snimanjem se bavi od 1970. godine, ali ono što ga, osim nesporne reputacije vrhunskog snimatelja izdvaja od njegovih kolega je impresivan opus – oko 2.300 kinematografskih i televizijskih dela svih žanrova među kojima su čak 54 dugometražna igrana filma.

U razgovoru za Bilten UFUS AFA Vladić kaže da je vodio vrlo precizan spisak svakog filma, serije i svakog projekta na kojem je radio. Iz tako bogate biografije međutim teško je izdvojiti najznačajnija dela, ali i pobrojati sve reditelje iz zemlje i inostranstva sa kojima je Vladić sarađivao.

Na dugačkom spisku nalaze se filmovi “Variola vera”, “Na putu za Katangu”, “Lepota poroka”, “Boj na Kosovu”,

“Tito i ja”, “Ubistvo sa predumišljajem”, potom serije “Miris kiše na Balkanu”, “Ulica lipa”, “Tajna vinove loze”, ali i 64 autorska, alternativna filma nastala u periodu od 1970. do 1980. godine. Jedan od njih – “Kuća” – čuveni njujorški muzej MOMA uvrstio je u svoj arhiv, u okviru selekcije “Evropski avangardni film 1960-1980”.

Pomislite li nekad kako ste uspeli da sve to snimate?

Počeo sam veoma mlad. Samo na jednom filmu – “Specijalno vaspitanje” Gorana Markovića – bio sam drugi asistent kamere, posle toga sam odmah počeo da radim kao glavni snimatelj. Jedno od prvih ostvarenja koje sam potpisao kao direktor fotografije – “Variola vera” Gorana Markovića – na neki način mi je otvorilo vrata za druge filmove. Na Akademiji, gde sam studirao kameru, sarađivao sam sa mojim budućim kolegama rediteljima. Bio sam dosta zapažen, poštovali su me i uključivali u projekte. Radio sam gde god sam mogao, trudio sam se da nikoga ne odbijem, jer to nije baš popularno. Ako nekog odbijete, desi se da vas više nikad ne pozove.

Tako da sam već na Akademiji bio uspešan i stekao reputaciju među fakultetskim kolegama, među kojima su i danas aktivni Dragan Marinković, Miloš Radović, Miroslav Lekić i drugi. Posle sam snimao sa drugim rediteljima – Živkom Nikolićem, Goranom Paskaljevićem, Živojinom Pavlovićem.

Na Akademiju sam došao sa određenim tehničkim znanjem, jer sam već imao iskustva kao amater u Kino-klubu gde sam snimio i svoj prvi film “Kuća”. Verujem da je upravo to iskustvo uticalo na to da me kolege traže za svoje projekte. Pomoglo mi je i to što sam završio



“Da nema organizacija za kolektivno ostvarivanje autorskih prava, filmovi i serije i dalje bi se emitovali na televizijama i platformama, ali niko ne bi bio ni odgovoran ni obavezan da autorima isplati tantijeme.”

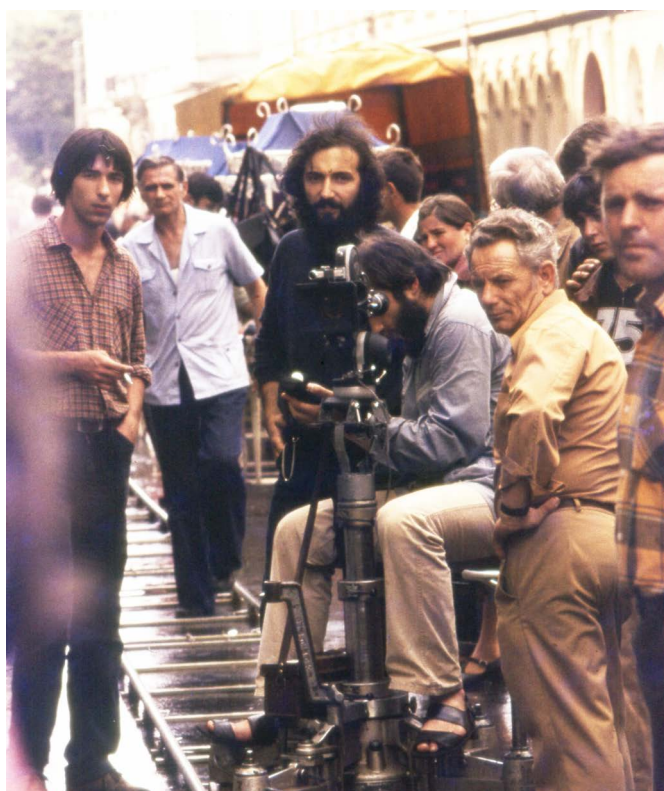
srednju dizajnersku školu gde sam, između ostalog, učio teoriju forme koja se bavi likovnošću slike. Kasnije, kada sam počeo da snimam filmove, shvatio sam da je za snimateljski posao likovnost slike veoma važna, da ako pažljivo osmislite sliku možete da utičete na gledaoca, da ga dovedete u određeno stanje i raspoloženje. Ta sredstva su nevidljiva, ali snažno deluju na posmatrača.

Jer, filmska slika, kao i slika u drugim likovnim umetnostima, sastavljena je od puno elemenata - linija, boje, valera, smer, strukture - i svaki od tih elemenata psihološki deluje na posmatrača. Ako, na primer, u slici dominiraju horizontale, ako slikate ravnice u Banatu, ta slika će na gledaoca da deluje drugačije nego kada bi u slici dominirale vertikale. Horizontale kod većine posmatrača izazivaju osećaj mira, blagostanja. I boja je veoma važna, u filmu je ona jedan od osnovnih elemenata. Postoji mnogo istraživanja koja povezuju boje sa našim osećanjima i raspoloženjima.



Generacija kamere, 1. godina, sa nastavnicima
foto: Privatna arhiva

Na početku rada na filmu snimatelj, u saradnji sa rediteljem, scenografom i kostimografom, određuje opštu gamu filma - da li će biti hladna gama ili topla gama, da li će boje biti selektovane i da li će neka možda biti potpuno izostavljena. U dokumentarnom filmu to je teško postići, ali u igranom možete gotovo sve: da bojite zidove prostorija, birate objekte koji vam odgovaraju i kostime koji se uklapaju u ideju kako bi na kraju film na gledaoca delovao na tačno određen način.



Snimanje TV filma Jutro, podne, veče..
foto: Privatna arhiva



„*Variola vera*’ mi je otvorila vrata za druge filmove.“

Koliku autorsku slobodu ima direktor fotografije? Da li to zavisi od samog autora, od reditelja, od budžeta?

Mislim da budžet nije presudan jer filmovi koji imaju visoki budžet neretko budu i veliki promašaji, a oni sa manje novca često ispadnu mnogo bolji. Neki reditelji vole da rade u malim ekipama, kao na primer Miša Radivojević koji je sa malo sredstava napravio odlične filmove.

Ima reditelja koji insistiraju na slici, a ima i onih koji misle da slika nije mnogo bitna. Neki, opet, misle da je najvažnija gluma. Ja, naravno, volim da radim sa rediteljima koji misle da je slika važna (smeh). Živko Nikolić je bio jedan od takvih reditelja. Kad smo snimali film „Lepota poroka“ predložio je da ceo film snimamo u kontrastu. To je filmu dalo posebnu čar i učinilo ga kompaktnim, a za film je veoma važno da bude ujednačen i koherentan.

Postoji mnogo alata koje snimatelj može da koristi - optiku, svetlo, boju, kompoziciju kadra, pokrete kamere, rakurse - samo treba snimati i uživati u tome.

U karijeri sam uglavnom imao određene ruke da radim kako želim, mada ne volim da namećem svoje ideje reditelju, osim ako me ne upita za savet.

Variola Vera, Goran Marković i Rađe Vladić



Film KUČA, kadar

Sa tako bogatim opusom sigurna sam da imate punu knjigu anegdota sa snimanja.

Ima dosta zanimljivih priča, kao na primer jedna sa snimanja završnih kadrova filma „Variola Vera“ Gorana Markovića. Na redu je bila scena vešanja, u kojoj glumica Rada Živković visi na konopcu. Pripremio sam kadar, ali mi je u međuvremenu na set došla supruga, pa sam izašao da porazgovaram sa njom i malo se zadržao. Goran je poslao direktora filma po mene i naredio da počnem sa snimanjem. Rekao sam mu da ne mogu, jer sam se posvađao sa suprugom koja je otišla kući i odnela moj svetlomer. Naravno, morao sam da nastavim snimanje bez svetlomera. Nije bilo lako, jer to nikada ranije nisam radio, ali sve je dobro prošlo.

Zanimljivo je da sam nedavno hteo da pronađem tu anekdotu, pošto smo i Goran i ja o tome nekoliko puta javno pričali, pa sam pitao veštačku inteligenciju: „Da li postoji neka anegdota o Radoslavu Vladiću?“ Dobio sam odgovor da postoji uz sledeći tekst:

„Kada se snimao film ‘Variola Vera’ svi su bili iscrpljeni. Radilo se po ceo dan u enterijeru bolnice, u dosta depresivnoj atmosferi, i Vladiću je pozlilo. Po licu su mu izbile fleke. Odmah su pozvali lekara da vide o čemu se radi, a na sreću ispostavilo se da je samo alergija.“

Pošto se to nikada nije dogodilo, pitao sam AI: „Da li je ova priča izmišljena ili se stvarno dogodila?“ i dobio odgovor:

“Ova priča je izmišljena zato što je potrebno da se napravi mit o snimanju filma.”

Eto, tako, jednim klikom, ni vaša prošlost više nije vaša.

Kroz prizmu istorije filmske kamere mi zapravo posmatramo istoriju filma. Razvoj kamere i sve novine u filmu išli su paraleleno.

Na Akademiji smo snimali vežbe na filmskoj traci, jer tada nije postojala druga video-tehnologija. Tek je na televiziji počelo pomalo da se radi elektronskom opremom. Vežbe smo radili uglavnom na velikom formatu.

Film Boj na Kosovu, snimanje



Film Na putu za Katangu. Snimanje, foto iz TV Novosti

Nekad su bile snimajuće, a nekada nisu, pošto je to bilo veoma skupo. Naš profesor Vladeta Lukić, legenda i jedan od prvih snimatelja u bivšoj Jugoslaviji, odveo bi nas na Kalemegdan da vežbamo pokret kamere. Kamera stoji na stativu, a profesor i njegov asistent donesu dugu motku i pričvrste je za kameru tako da viri dva-tri metra ispred kadra. Dok mi pokrećemo kameru, odnosno švenkujemo,

oni posmatraju da li se motka kreće ravnomerno ili ne. Tako su izgledale vežbe snimanja.

Ali, da budem iskren, mnogo toga naučio sam u Amaterskom kino-klubu. Tamo sam bio izuzetno angažovan i snimio veliki broj istraživačkih i eksperimentalnih filmova.

Vaš autorski film “Kuća” čuveni njujorški muzej MOMA uvrstio je u svoj arhiv u selekciji “Evropski avangardni film 1960-1980”. Zašto se niste više posvetili režiji?

U jednom trenutku hteo sam da upišem režiju, ali sam shvatio da to nije dobro za mene, jer bih kao reditelj snimao samo svoje filmove, a to mi nije bilo dovoljno. Znao sam da ću kao snimatelj raditi sa drugim rediteljima, snimiti mnogo više filmova i steći više iskustva, a ako mi se baš prohte, uvek mogu i da režiram.

Na kraju sam od toga odustao. Nisam režirao još od tih amaterskih dana, od osamdesetih godina. Potpuno sam se posvetio snimateljskom poslu i nikada se zbog toga nisam pokajao. Mislim da je to veoma lepo zanimanje.

A kako ste Vi obučavali svoje studente?

Vodio sam katedru za kameru na Akademiji umetnosti. Bilo je nas dvanaest nastavnika, mojih kolega. Ali, ni tada a ni danas nisam zavoleo novu video-tehnologiju. Kao direktor fotografije imam saradnike koji se bave tim tehničkim aspektom posla. Dugo sam se opirao prelasku na elektronsku tehnologiju, ali smo u tom napretku dobili veoma kvalitetnu sliku pa sam je na kraju prihvatio.

“Sa mladim ljudima je uživanje raditi. Ne treba nikom soliti pamet, ali mi, iskusniji filmski radnici, tu smo da im pomognemo kroz primere iz prakse.”

Veštačka inteligencija može biti korisna kao alat. Nedavno sam snimao seriju o vatrogascima. Gotovo sve scene su stvarne, snimane kamerom, dok su specijalni efekti upotrebljeni tamo gde je bilo previše komplikovano ili opasno da se snima. Sve je to odlično uklopljeno.

Lično nisam oduševljen veštačkom inteligencijom. Ako se previše umeša u filmsku fotografiju, možda mi snimatelji više neće biti ni potrebni - sve će raditi AI. A ako sve radi mašina, kome će to biti zanimljivo? Pomalo sam srećan što završavam karijeru i što više neću snimati, već ću samo posmatrati kako sve to izgleda.

Koje su to najvažnije lekcije koje ste delili sa studentima? Kako ste ih usmeravali?

Najviše sam im govorio o stvarima iz sopstvenog iskustva - šta je važno da zna snimatelj, odnosno direktor fotografije. Ne samo o stručnim, već i o praktičnim, životnim stvarima.

Govorio sam im da uvek imaju dobar odnos sa ekipom i da ne smeju da stvaraju neprijatelje među kolegama. Mislim da smo mi snimatelji jedna od retkih filmskih profesija u kojoj svi međusobno poštujemo jedni druge.

Savetovao sam im i da ideje koje ne spadaju u domen snimateljskog posla zadrže za sebe. Ni ja nikada ne predlažem reditelju nešto što izlazi iz okvira mog posla, već mu, kada zatraži, ponudim rešenje za koje smatram da je najbolje.

Zanimljivo je da radite i sa filmskim velikanima, ali i sa mladim autorima, neretko i studentima.

Ako je reditelj mlad i neiskusn, onda je dobro da mu film snima neko ko ima više iskustva, pa će barem tehnički valjati, ako ništa drugo (smeh).



Lepota poroka. Rade Vlatić snima



Na snimanju filma Braća po materi. Trejler: Zdravko Šotra, Zoran Andrić, Rade Vlatić

Sa mladim ljudima je uživanje raditi. Ne treba nikom soliti pamet, ali mi, iskusniji filmski radnici, tu smo da im pomognemo kroz primere iz prakse. Recimo, ja ne volim galamu na snimanju, dozivanje i podizanje glasa. Volim da se radi u tišini. Zato sam, još pre nego što su postojale savremene radio-veze, nabavio radio-stanice koje sam podelio saradnicima, kako bismo mogli da komuniciramo tiho i da nikome ne smetamo.

Za snimatelje je, naravno, najvažnije da imaju tehničko znanje i da umeju da naprave funkcionalnu sliku za

“Odlučio sam da mi ‘Ostrvo na dnu’ Miše Radivojevića koji smo nedavno snimili bude poslednji film. Dosta je bilo, vreme je da se odmorim.”

određeni film. Jer svakom filmu odgovara određena fotografija – ne može se sve snimati na isti način.

A kada je reč o starijim, iskusnim rediteljima, bila mi je velika čast da radim sa Žikom Pavlovićem. Uživao sam u toj saradnji. Bio je pravi gospodin, jedan od onih ljudi koji se ne nameću i koji sve rade mirno i nenametljivo. Na primer, kaže svom pomoćniku da pripremi kadar, dođe, pogleda, da nekoliko sitnih primedbi, ali ako nešto nije u redu – recimo, nema dovoljan broj statista koliko je predviđeno – jednostavno se okrene i u tišini ode sa snimanja. To se dešavalo na filmu „Na putu za Katangu“. Tri puta je odlazio sa seta. Produkciju je time dovodio do očajaja, sve dok nisu shvatili da zaista moraju da obezbede 500 statista ako je toliko predviđeno scenom.

Žika Pavlović bio je vrhunski reditelj i sve što je radio izgleda fenomenalno. Zato se možda ne bi očekivalo da autor takvog formata svojim saradnicima daje toliku slobodu. Kada sam prvi put radio sa njim, pitao sam ga šta za njega predstavlja krupni plan, jer svaki reditelj ima svoju viziju, a Živojin je, uz to, po profesiji bio i slikar, pa mu je vizuelni izraz bio veoma blizak.

Odgovorio mi je: „To je Vaša stvar i Vaš posao.“

Uprkos bogatom i impresivnom snimateljskom stažu i dalje radite punom parom?

Nedavno sam završio snimanje serije o vatrogascima, čiji je kreator Dejan Karaklajić. Trenutno je u toku kolor-korekcija i završna obrada specijalnih efekata, u kojoj se koristi i veštačka inteligencija.

Film *Nebeska udica*, Rade i Ljubiša Samardžić, foto iz lista *Politika*, *Radio TV revija*



Posle toga snimio sam igrani film „Ostrvo na dnu“ sa Mišom Radivojevićem. Veoma volim da radim s njim, jer je jedan od onih autora koji stopostotno podržavaju snimatelja, ali i sve druge saradnike. Mislim da ne postoji reditelj koga filmske ekipe više vole od njega.

U pitanju je niskobudžetni film koji smo snimili za samo 19 dana. Scenario o Golom otoku Miša je napisao pre desetak godina, ali nikada nije bilo dovoljno sredstava, ili jednostavno nije bilo volje da se film realizuje. Zato je sada odlučio da ga snimi uprkos svemu, sa minimalnim budžetom. Zamolio me je da film snimam lično kamerom, da budem snimatelj, a ne samo direktor fotografije. Ceo film zamišljen je da bude sniman kamerom iz ruke, kako slika ne bi bila previše statična. Nije bilo lako, ali smo radili sa velikim zadovoljstvom. Dogovorili smo se da film snimimo onako kako smatramo da treba. Pošto nije dobio velika sredstva iz budžeta, nismo imali obavezu da razmišljamo o velikoj gledanosti niti da pravimo kompromise.

Film *Hitna pomoc*. Rade na objektu, u Bogovodji 01



Kadar iz autorskog filma *KUT*, 1976.



„Ako se veštačka inteligencija previše umeša u filmsku fotografiju, možda nam snimatelji više neće biti potrebni. A ako sve radi mašina, kome će to biti zanimljivo?“

Posle toga odlučio sam da više ne snimam i da mi „Ostrvo na dnu“ bude poslednji film. Dosta je bilo, vreme je da se odmorim. Mada, rekao sam Miši da ću se, ako poželi da snimi još jedan film - a poznajući njega, sigurno hoće, iako ima 86 godina - zbog njega vratiti iz penzije.

U organizaciji UFUS AFA ste od osnivanja. Kako ocenjujete njen rad?

Postojanje ove organizacije izuzetno je značajno, pre svega za autore, jer se njihov minuli rad konačno vrednuje. S druge strane, podigli smo snimateljsku profesiju na nivo koji zaslužuje. Snimatelji su prepoznati kao autori, što je doprinelo da se njihov rad više poštuje i adekvatno vrednuje.

A kada, kao ja, imate veliki broj snimljenih dela, onda vam se njihovo neprestano repriziranje na televizijskim kanalima i te kako isplati.

Da nema organizacija za kolektivno ostvarivanje autorskih prava, filmovi i serije i dalje bi se emitovali na televizijama i platformama, ali niko ne bi bio ni odgovoran ni obavezan da autorima isplati tantijeme.

Kadar iz filma TURNEJA



Antrfile

Filmovi bez reditelja

Snimao sam reklamne filmove, ali i igrani film kojim je 1987. obeleženo 40 godina postojanja avio kompanije JAT. Snimali smo priče o svim gradovima u koje je JAT leteo pa sam tako obišao ceo svet. Miša Radivojević je bio reditelj, ali on nije leteo, imao je strah od aviona, tako da smo snimali bez njega. Miša bi nam na papiru napisao šta da snimimo, mi bismo to snimali na filmskoj traci a kako nije bilo načina da se pošalje niti mobilnih telefona da se konsultujemo tek po povratku u Beograd reditelj bi pregledao materijal. Filmovi su odlično ispali, ali je sve to bila avantura.



Srđan Karanović i Rade Vlačić na brodu, Venecija

SAVET ADVOKATA



Stevan Pajović

Kancelarija "T-S Legal"

Reemitovanje filmskih dela pod lupom pravosuđa: Zašto je sudska praksa stala u odbranu svih autora

Kroz seriju povezanih sudskih sporova vođenih protiv jednog od najvećih kablovskih operatora u zemlji – kompanije "Serbia Broadband" (SBB), organizacija UFUS AFA Zaštita ostvarila je pravne pobede od istorijskog značaja za domaću kinematografiju i kolektivno ostvarivanje prava. Ovi ishodi ne predstavljaju samo formalni uspeh jedne organizacije, već ključni momenat za očuvanje ekonomskog opstanka i profesionalnog dostojanstva filmskih stvaralaca u Srbiji.

Iza ovih postupaka krije se rešavanje suštinskih pravnih pitanja koja definišu stabilnost celokupnog sistema kolektivnog ostvarivanja autorskog prava u digitalnoj eri.

Prvo dozvola, pa tek onda reemitovanje

Jedna od centralnih tačaka sporenja u ovim postupcima bila je teza operatora da oni nisu u obavezi da pribave dozvolu za reemitovanje filmskih dela, već da je njihova obaveza ograničena isključivo na plaćanje naknade. Sud je takve navode u potpunosti odbacio i potvrdio fundamentalni princip autorskog prava: **korisnici su dužni da od organizacije pribave prava (dozvolu) pre početka korišćenja predmeta zaštite.**

Zakon o autorskom i srodnim pravima (ZASP) u članu 29. stav 1. jasno propisuje da nosilac autorskog prava ima isključivo pravo da dozvoli ili zabrani reemitovanje i kablovsko reemitovanje svog dela. Sudska praksa je potvrdila da se ovo pravo ne može svesti na puki zahtev za naplatu, već da operatori moraju imati potpisan ugovor o neisključivom ustupanju prava pre nego što puste signal sa filmskim sadržajem u svoju mrežu. Svako postupanje mimo ovog pravila predstavlja povredu prava i protivzakonito poslovanje.

Proširena licenca i zaštita svih autora

Drugi ključni uspeh u ovim sporovima odnosi se na potvrdu instituta proširene licence u radu kolektivne



organizacije. Tuženi operator je u toku postupaka uporno osporavao pravo organizaciji UFUS AFA Zaštita da potražuje naknadu za celokupan repertoar, zahtevajući da se precizno dokazuje autorskopравни status za svako pojedinačno filmsko delo.

Sudovi su, međutim, zauzeli jasan i čvrst stav oslanjajući se na član 180. stav 1. ZASP-a, čime je u potpunosti afirmisan mehanizam proširenog dejstva licenci. Primenom ovog instituta, uspostavljena je zakonska pretpostavka da **organizacija zastupa sav svetski repertoar (katalog), odnosno dela i predmete srodnih prava obuhvaćenih njenom delatnošću, bez obzira na to da li su u pitanju domaći ili strani nosioci tih prava.**

Ovakvo pravno utemeljenje garantuje potpunu zaštitu svih autora:

- **Zaštita domaćih i stranih stvaralaca:** Pretpostavka da organizacija deluje za račun svih domaćih i inostranih nosilaca prava obezbeđuje jedinstven front u zaštiti intelektualne svojine, bez proceduralnih praznina koje bi operatori mogli da iskoriste.
- **Nemogućnost isključenja iz sistema:** Zakon i sudska praksa prepoznaju da je kod kablovskog reemitovanja individualno ostvarivanje prava pravno

nemoguće (član 29. stav 4. ZASP). Zbog toga sistem proširene licence obezbeđuje da organizacija legitimno i u punom kapacitetu zastupa i štiti autore čak i kada oni nisu formalno potpisali ugovor o članstvu, jer je njihovo isključenje iz kolektivnog sistema zaštite pravno neizvodljivo.

Sud je takođe decidno potvrdio da status pojedinačnog autora unutar ili van formalnog članstva ne menja iznos naknade koju je operator dužan da plaća. Na osnovu Tarife, naknada se obračunava u procentualnom iznosu od ukupnog prihoda operatora ostvarenog od pretplate, a ne linearno prema broju, poreklu ili pojedinačnoj specifikaciji reemitovanih filmskih dela.

Zaključak

Ishodi ovih povezanih sporova šalju jasnu poruku celokupnom telekomunikacionom i medijskom tržištu u Srbiji. Pravo na reemitovanje autorskih dela ne može se uzurpirati, niti se zakonske obaveze mogu izbegavati proceduralnim manevrima. Potvrdom da se dozvola mora pribaviti unapred i da kroz institut proširene licence organizacija poseduje puni legalitet da zastupa kompletan domaći i svetski repertoar, sudovi su postavili zdrav temelj za dugoročnu stabilnost i razvoj domaće kulturne i filmske produkcije.



Radoslav Vladić, Vladimir Savčić Čobi i Miroslav Filipović
Fipa na snimanju filma "Stršljen"
foto: Privatna arhiva



Bilten

ORGANIZACIJE FILMSKIH AUTORA SRBIJE

UFUS | AFA
ORGANIZACIJA FILMSKIH AUTORA SRBIJE

Pratite nas na
društvenim mrežama:



www.ufusafazastita.org.rs