

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Andreja Kralj

Mentor: red. prof. dr. Peter Stanković

**Vloga Slovenskega filmskega centra
v procesu digitizacije kinodvoran v Sloveniji**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

Iskrena zahvala

... red. prof. dr. Petru Stankoviću za mentorstvo in izjemno odzivnost;

... vsem intervjuvancem za sodelovanje;

... ga. Marjani Štalekar in vsem ostalim, ki so mi dali na voljo aktualne informacije;

... Inge za lekturo;

... mojim najdražjim, Mitju, Karolini in Borisu za podporo.

Vloga Slovenskega filmskega centra v procesu digitizacije kinodvoran v Sloveniji

Magistrsko delo povzema ključne korake in deležnike v procesu digitizacije slovenskih lokalnih in art kinematografov, tj. prehod z analognega predvajanja 35-mm kopij na digitalno predvajanje v skladu z mednarodnim standardom DCI (ang. *Digital Cinema Initiative*), ki določa vse specifikke glede kinematografske distribucije in prikazovanja na digitalnih formatih. Digitizacija je bila, kot v večini evropskih držav, zaradi visokih stroškov digitalne opreme izvedena tudi s pomočjo javnih sredstev. Slovenski filmski center, javna agencija (v nadaljevanju SFC), ki po zakonu skrbi za spodbujanje razvoja tehnologije in infrastrukture na filmskem in avdiovizualnem področju, je v letih 2012–2014 sofinanciral digitizacijo nacionalnih kinematografov, ki pretežno prikazujejo domača in evropska kinematografska dela ter dela kinematografij tretjih držav. Poleg SFC so bili pri tem pomembni deležniki Art kino mreža Slovenije (v nadaljevanju AKMS) in občinske uprave v mestih po Sloveniji, ki so prepoznale pomen delovanja lokalnega kinematografa.

Raziskovalno vprašanje, ali je bila naloga SFC uspešno realizirana, sem preverila v 15 intervjujih, opravljenih s predstavniki kinematografov po vsej Sloveniji. Zanimalo me je predvsem, kakšni so učinki digitizacije na organizacijskem, tehničnem in programskem delovanju kinematografov.

Do konca leta 2014 je bilo uspešno digitiziranih 21, do konca 2015 pa 23 kinematografov od 27 kinematografov v AKMS. Za v raziskavo zajete kinematografe je digitizacija pomenila ponovno oživitev kinematografske dejavnosti. Število filmov v distribuciji, število projekcij in tudi obiskovalcev se je povečalo. Z aktualnim filmskim programom in z mnogimi dodatnimi vsebinami so AKMS kinematografi znova postali pomemben kulturni prostor v lokalnih okoljih.

Ključne besede:

digitalna kinematografija, Slovenski filmski center, Art kino mreža Slovenije, digitizacija

The Role of the Slovenian Film Centre in the Process of Digitisation of the Cinemas in Slovenia

In my master thesis I investigate the key steps and participants in the process of digitisation of the local and arthouse cinemas in Slovenia, a process representing the transition from analogue screenings of 35mm film copies to digital screenings, in compliance with the DCI (*Digital Cinema Initiative*) standard that defines the specifications of cinema distribution and screening on digital formats. As in most European countries, due to the high cost of digital equipment, the digitisation was performed with the help of state funds. According to law, the Slovenian Film Centre (SFC) is bound to promote the development of technology and infrastructure in the fields of cinema and the audiovisual. In the years 2012, 2013 and 2014, it co-financed the digitisation of the Slovenian cinemas that screen mainly national and European films and other films not produced by US major studios. The Art kino mreža Slovenije (AKMS, Slovenian Art Cinema Association) and the municipal authorities of cities across Slovenia, who recognised the importance of an operating local cinema, were also important participants in this process.

In order to test the research question, whether the role of SFC was accomplished successfully, I performed 15 interviews with the representatives of the digitised local cinemas throughout Slovenia. The emphasis was foremost on the effect of the digitisation on the activities of these cinemas in the fields of organisation, technical issues and programming.

In 2014, twenty-one, and in 2015, already a total of twenty-three of the current twenty-seven AKMS member cinemas had been successfully digitised. The digitisation represented a revival of cinematic activity for all of the cinemas included in the research. Since the digitisation of these cinemas, the number of films in distribution, the number of screenings as well as the admissions have increased. By programming the latest film releases and incorporating a broad alternative content, the AKMS member cinemas have once again become important cultural spaces in their local environment.

Keywords:

digital cinema, Slovenian Film Centre, Slovenian Art Cinema Association, digitisation

Kazalo

1	Uvod	9
2	Digitalna kinematografija	13
2.1	Tehnični standardi in DCI.....	15
2.1.1	Globalni standard	16
2.1.2	Kakovost.....	18
2.1.3	Šifriranje in varnost.....	18
2.1.4	Digitalna kinematografija: pomisleki.....	20
2.2	Modeli financiranja digitizacije	23
2.2.1	Model nadomestila navidezne kopije.....	23
2.2.2	Digitizacija v Evropi in državna pomoč.....	25
2.3	Kinematografi v Evropi	28
2.4	Kinematografi v Sloveniji.....	31
2.4.1	Komercialni kinocentri v Sloveniji	33
2.4.2	Art, mestni in lokalni kinematografi po Sloveniji.....	34
3	Digitizacija nekomercialnih kinematografov v Sloveniji.....	36
3.1	Art kino mreža Slovenije	36
3.2	Slovenski filmski center, javna agencija.....	40
3.2.1	Naloge in načela delovanja javnih agencij	40
3.2.2	Javne agencije na področju kulture	41
3.2.3	Ustanovitev in naloge SFC.....	41
3.3	Pravno-formalne podlage za sofinanciranje digitizacije.....	42
3.3.1	Nacionalni program za kulturo.....	42
3.3.2	Digitizacija mreže art kinematografov	43
3.3.3	Javni razpisi.....	44
4	Empirična raziskava	47
4.1	Metodologija in potek raziskave.....	47

4.1.1	Polstrukturirani intervjuji	47
4.1.2	Analiza zbranih podatkov o gledalcih in filmih v AKMS kinematografih	48
4.2	Izvedba intervjujev	48
4.2.1	Predstavitev intervjuvancev	49
4.3	Analiza odgovorov	51
5	Sklep	71
6	Literatura	76
	Priloge	86

SEZNAM KRATIC:

2D – dvodimenzionalni film

3D – tridimenzionalni film; film, ki povečuje iluzijo globine; za ogled takšnega filma potrebujemo posebna očala

35-mm – 35-milimetrski (trak); standard za filmsko distribucijo na analognem filmskem traku

AKMS – Art kino mreža Slovenije (Združenje kinematografov in prikazovalcev kakovostnega in umetniškega filma Slovenije)

EAO – European Audiovisual Observatory

DCI – Digital Cinema Initiative – standard, ki določa vse specifične kinematografske distribucije in prikazovanja na digitalnih formatih

DCP – Digital Cinema Package – končna lokalizirana digitalna kopija, namenjena predvajanju v kinematografu

FS RS – Filmski sklad Republike Slovenije

MK – Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije

SFC – Slovenski filmski center, javna agencija Republike Slovenije

SURS – Statistični urad Republike Slovenije

VPF – Virtual Print Fee – nadomestilo navidezne kopije

ZJA – Zakon o javnih agencijah

ZSFCJA – Zakon o Slovenskem filmskem centru, javni agenciji

1 Uvod

Prisotnost digitalnih medijev v vsakodnevnem življenju je v veliki meri spremenila naš odnos do filmov. S pomočjo digitalnih nosilcev (DVD, blu-ray ...) in hitrega internetnega prenosa podatkov je velika večina filmskih vsebin dostopna prek televizije, računalnikov in drugih digitalnih naprav. Rapfogel (2012) navaja, da so bile kinoprojekcije do nedavnega še zadnje oporišče uporabe tradicionalnega 35-mm filmskega traku, kjer je imelo poleg filmskih vsebin pomembno vlogo tudi druženje. Vendar se tudi kinematografi niso mogli izogniti valu digitizacije. Ta je »visel« nad kinematografi kar nekaj časa, a ko se je prelomil, je presenetljivo hitro povzročil prehod na novo tehnologijo – v Združenih državah Amerike so konec 2013 največji studii prenehali pošiljati v distribucijo nove filme na 35-mm kopijah. Pričakovalo se je, da bodo do takrat tudi vsi kinematografi, opremljeni z digitalno tehnologijo, prešli na novi projekcijski format Digital Cinema Package (v nadaljevanju DCP). Za večino obiskovalcev kinematografov je tako 35-mm filmski trak postal preteklost (Rapfogel 2012). Digitalno kinematografijo so v ZDA uvedli iz ekonomskih razlogov, v Evropi pa smo jo uvajali počasneje, ob pomoči vlad, ki so jo iz kulturnih razlogov na različne načine subvencionirale (Crofts 2011).

Evropski kinematografi, ki večinoma prikazujejo nacionalna in evropska kinematografska dela ter dela kinematografij tretjih držav, so ob prehodu na digitalne tehnologije naleteli na problem financiranja, zato so uporabili različne kombinacije zasebnih in javnih finančnih podpor in mehanizmov. Večini pa je bilo skupno, da brez finančne podpore iz evropskih skladov, sredstev lokalnih mestnih uprav ter nacionalnih filmskih fondov, kot v primeru Slovenije, ne bi uspeli.

Digitalna revolucija je spremenila način produkcije, distribucije in predvajanja v filmski industriji. Te spremembe prinašajo tudi sijajne priložnosti za evropsko kinematografijo. Z digitalno tehnologijo se lahko zmanjšajo stroški distribucije ter povečata število in raznovrstnost predvajanj evropskih filmov po vsem svetu. Upam, da bomo v prednostih digitalne tehnologije kmalu uživali v vseh evropskih kinematografih, vključno z neodvisnimi in umetniškimi kinodvoranami, ki dajejo enkratni evropski kinematografski mreži svojevrsten pečat (Vassiliou v Evropska komisija 2010a).

Tako je komisarka EU za izobraževanje in kulturo, Androulla Vassiliou, pospremila novo strategijo, s katero je bila evropskim kinematografom omogočena finančna podpora za digitizacijo, med drugim tudi državna pomoč.

V Sloveniji je Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije (v nadaljevanju MK) ob ustanovitvi Slovenskega filmskega centra, javne agencije Republike Slovenije (v nadaljevanju SFC) leta 2010 med njegove zakonsko določene naloge uvrstilo tudi digitizacijo kinematografov. S tem in z eksplicitno navedbo ukrepa dokončanja digitizacije kinematografov v Nacionalnem programu za kulturo 2014–2017 (MK 2014a) so bili v Sloveniji ustvarjeni pogoji za sofinanciranje digitizacije kinematografov iz javnih sredstev.

Po podatkih European Audiovisual Observatory (v nadaljevanju EAO) je bilo do konca leta 2011 52 % evropskih kinodvoran opremljenih z digitalnim projektorjem, v Sloveniji pa le 16 % (EAO 2012). SFC je nato šele v programu dela za leto 2012 prvič predvidel sredstva za spodbujanje digitizacije kinematografske mreže v Sloveniji, in to za čim širši krog lokalnih kinematografov, saj se tako ohranjajo kinematografske predstave v regionalnih središčih. Besedilo razpisa so pripravili na strokovni podlagi, katere izdelavo je financiral MK (SFC 2012). Študija je navedla prednosti (mdr. skladen dvig in standardizacijo kakovosti kinematografske dejavnosti med kinematografi art mreže, dosegljivost filmskih vsebin v manjših krajih po Sloveniji in omejitev piratstva) in priložnosti (mdr. hkraten začetek prikazovanja filma v vseh slovenskih kinematografih, več obiskovalcev, višji prihodek), ki jih prinaša digitizacija (Uhan in drugi 2010).

Digitizacija kinematografov je bila tudi priložnost za revitalizacijo oslABLJENE prikazovalske verige v Sloveniji; proces je leta 2013 pospešil prehod na distribucijo filmov skoraj izključno v digitalni obliki, zato sta bila potrebna hitra in temeljita tehnološka prenova obstoječe kinematografske infrastrukture ter dodatno izobraževanje kadrov. Podoben proces je potekal tudi v drugih evropskih državah, le da se je začel nekaj let prej in je bil leta 2013 v večini razvitejših držav že skoraj zaključen. Konec leta 2013 je imelo 87 % kinodvoran v EU digitalni projektor, konec leta 2014 pa že 92 % (EAO 2015).

Da bi se čim bolje pripravili na projekt digitizacije, so se slovenski kinematografi (z izjemo dveh komercialnih prikazovalskih verig) organizirali in leta 2010 povezali v *Art Kino Mrežo Slovenije, združenje kinematografov in prikazovalcev kakovostnega in umetniškega filma v Sloveniji* (v nadaljevanju AKMS). Že od samega začetka je AKMS pomemben

deležnik v procesu digitizacije in razvoju delovanja kinematografov po Sloveniji, saj združuje vse kinematografe, katerih digitizacija je bila sofinancirana iz javnih sredstev SFC.

Namen magistrskega dela je preučiti pomen digitalne kinematografije in procesa digitizacije ter predstaviti stanje in delovanje kinematografske mreže po digitizaciji v Sloveniji. Z raziskavo že digitiziranih delujočih AKMS kinematografov sem preverila, ali posamezni kinematografi že čutijo posledice digitizacije in kakšen je vpliv le-te na njihovo vsakodnevno delovanje. Pri tem sem upoštevala doseganje učinkov digitizacije glede oživitve kinematografske mreže, števila gledalcev in programske raznolikosti.

Posredno sem tako lahko sklepala, ali je bil namen javnih razpisov dosežen v zadostni meri, javna sredstva smotrno porabljena in naloga SFC uspešno opravljena – učinkovito delovanje SFC, katerega glavni namen je izvajanje nalog v javnem interesu na področju nacionalne kinematografije, je namreč ključno za obstoj in razvoj celotnega avdiovizualnega sektorja.

Glede na uvodne opredelitve ter z analizo zbrane podatke in mnenja predstavnikov v raziskavo zajetih kinematografov o njihovem delovanju sem si zastavila naslednje raziskovalno vprašanje:

Ali je SFC s projektom digitizacije kinematografov uspešno realiziral nalogo v javnem interesu, določeno z zakonom in Nacionalnim programom za kulturo 2014–2017?

Magistrsko delo je z metodološkega vidika razdeljeno na teoretični in empirični del, z vsebinskega pa na pet glavnih poglavij.

V teoretičnem delu po uvodu v drugem poglavju definiram osnovne pojme s področja digitalne kinematografije, predstavim proces digitizacije kinematografov po svetu in v Evropi ter povzemam nekatere že opravljene študije. V tem poglavju podam tudi pregled različnih vrst in definicij kinematografov, ki jih poznamo v Evropi, ter predstavim kinematografsko mrežo v Sloveniji.

V tretjem poglavju predstavim proces digitizacije kinematografov v Sloveniji in dva bistvena deležnika v tem procesu: AKMS in SFC ter njuno delovanje.

V četrtem poglavju, ki se nanaša na empirični del, uvodoma predstavim metodologijo in potek raziskave. Glede na izbrano temo magistrske naloge in raziskovalno vprašanje sem izbrala kvalitativno raziskovalno metodo. Za namen zbiranja podatkov in mnenj sem izvedla 15 polstrukturiranih intervjujev s 15 predstavniki AKMS kinematografov, ki jih v tem poglavju podrobneje predstavim. Rezultate intervjujev – analizo odgovorov sem dopolnila z analizo obstoječih podatkov o gledanosti, številu filmov in številu projekcij v izbranih AKMS kinematografih pred digitizacijo in po njej. Na podlagi vseh rezultatov oblikujem mnenje o delovanju kinematografske mreže AKMS in učinkih digitizacije.

V zaključku magistrskega dela sledijo sklepne ugotovitve o učinkih digitizacije na stanje kinematografske mreže v Sloveniji v odnosu do zastavljenih ciljev in namena razpisov SFC. Prek teh ugotovitev oblikujem odgovore na zastavljeno raziskovalno vprašanje. Na koncu dodam, na kakšen način lahko SFC v okviru svojih pristojnosti in omejitev državnih pomoči s sofinanciranjem dejavnosti krepi obstoječo mrežo art kinematografov in spodbuja njihov razvoj.

2 Digitalna kinematografija

»I think cinema, movies, and magic have always been closely associated. Because the very earliest people who made film were magicians.« (Coppola v Academy of Achievement)

Kinematografija (angl. *cinema* ali *motion picture*) je umetnost tehnike gibljivih slik, vizualni medij, ki pripoveduje zgodbe in razkriva realnost. Nastala je ob koncu 19. stoletja in je najmlajša oblika umetnosti na svetu. Združuje in uporablja elemente starejših umetnosti, kot so literatura, fotografija in glasba. Je daleč najbolj produkcijsko kompleksno in drago umetniško izražanje (Moura 2010).

Klasična definicija kinematografije, kot filmske industrije, zajema vse dejavnosti, povezane s filmom; obsega tri glavna področja: proizvodnjo (produkcijo oz. proces ustvarjanja filma) – distribucijo (sistem oskrbovanja kinodvoran s filmi) – predvajanje (prikazovanje filmov občinstvu). Poleg glavnih pa še številna dodatna, kot so proizvodnja filmske tehnike in reprodukcijskega materiala, filmske šole, strokovne in znanstvene ustanove, profesionalna združenja filmskih ustvarjalcev, filmski festivali, pravni sistem ... (Kavčič in Vrdlovec 1999; Thompson in Bordwell 2009).

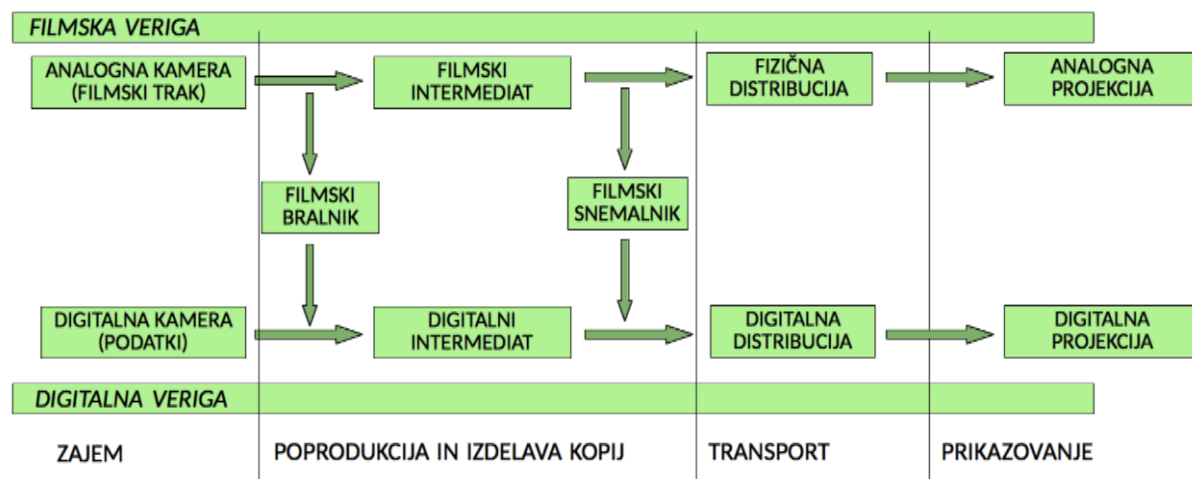
V magistrskem delu se posvetim zadnjemu področju v tej kinematografski verigi – prikazovanju filmov v kinodvoranah in posredno, v manjši meri tudi distribuciji. Procesi distribucije in prikazovanja filmov v kinodvoranah so se, odkar sta brata Lumière konec 19. stoletja javno predstavila svoj film, skozi zgodovino v svojem bistvu zelo malo spreminjali. Iz negativa se razvijejo pozitivni, npr. 35-mm kopije filmskega traku, ki se transportirajo do kinodvoran, tam pa so predvajane na platno (Swartz 2005, 1). Tako je veljalo dobrih 100 let, vse do pred kratkim, ko je razvoj digitalnih tehnologij prinesel spremembe najprej v produkcijo, v zadnjem desetletju pa obsežnejše spremembe še na področje distribucije in prikazovanja filmov v kinodvoranah. Digitalna revolucija je veliko bolj kot na produkcijo vplivala na distribucijo in prikazovanje filmov (Thompson in Bordwell 2009, 722).

Ideja, da bi vse faze kinematografije potekale digitalno, od snemanja do projekcije v kinodvoranah, obstaja že od srede 1990-ih.

Pojem digitalna kinematografija (*angl. digital cinema*) ima lahko različne pomene. Digitalno tehnologijo lahko uporabimo v celotni kinematografski verigi (glej Sliko 2.1), od faze predprodukcije do končnega prikazovanja v kinodvoranah. Lahko se uporablja samo v posameznih fazah te verige, kot so snemanje, montaža, obdelava zvoka, vizualni učinki ... Film je lahko posnet na 35-mm filmski trak, z nadaljnjo obdelavo (skeniranjem v digitalno obliko) pa sta mu omogočeni digitalna obdelava in montaža. Prikazuje se ga lahko iz 35-mm kopije ali pa iz digitalne kopije (Jockenhoevel in drugi 2009; Cabrera Blazquez 2010, 7).

Digitalno prikazovanje filmov pa ni omejeno samo na kinematografe. V digitalni dobi jim konkurira vrsta platform, prek katerih si lahko ogledamo filme (npr. VoD, DVD, blu-ray, pay TV). Navkljub raznolikosti novih digitalnih tehnologij, ki tlakujejo pot razvoju številnim novim platformam, je kinematograf še vedno prostor za odkrivanje novih filmov. Naj gre za komercialne ali bolj zahtevnejše, predvajanje v kinodvorani še vedno predstavlja izhodiščno točko za morebiten splošen uspeh filma (Wutz 2014, 110).

Slika 2.1: Kinematografska veriga



Vir: povzeto in prirejeno po Reisner.

Večina novih filmov se danes predvaja v digitalni obliki. Na splošno pa se, kadar govorimo o procesu digitizacije kinodvoran, pojem digitalna kinematografija oz. *digital cinema* uporablja za digitalno projekcijo filmov v kinodvoranah (Cabrera Blazquez 2010) in tudi v tem magistrskem delu ima tak pomen, torej ne določa, kako so bili filmi posneti (z

digitalno ali filmsko kamero) in končani (digitalna ali filmska kopija). V vsakem primeru jih je bilo potrebno »zapakirati« za digitalno predvajanje v kinodvorani.

Pojem digitizacija v tem magistrskem delu pomeni posodobitev infrastrukture kinodvoran, torej nakup in namestitvev digitalnega projektorja, strežnika in opreme za zvok.

Zaradi pogoste zamenjave pojmov *digitalizacija* in *digitizacija* navajam pojasnilo Jureta Matičiča iz Mestnega kina Domžale: »Digitalizacija pomeni prenos arhivskih filmov iz analognega v digitalni format. Digitizacija pa je opremljanje dvoran z digitalno opremo, ki ustreza določenemu standardu; v tem primeru gre za mednarodno sprejet DCI standard, ki so ga vzele za svojega praktično vse kinematografije v Evropi. Standard nadomešča 35-mm kopijo, ki je doslej skorajda 100 let gnala kino.« (MMC 2012)

V več virih je omenjeno, da za prvi poskus digitalnega komercialnega predvajanja v kinodvoranah velja junija 1999 v Združenih Državah Amerike predvajani film Georgea Lucasa *Star Wars: Episode 1 – The Phantom Menace* (Crofts 2011; Thompson in Bordwell 2009; Jockenhoevel in drugi 2009; Swartz 2005). Istočasno je bil prikazan v štirih digitalno opremljenih ameriških kinodvoranah (Europa Cinemas 2005).

Dve leti kasneje, leta 2001, je bilo na svetu vsega 35 digitalno opremljenih kinodvoran. Najbolj so se za digitizacijo kinodvoran zavzemali ameriški studii, saj so ocenili, da bi se jim stroški izdelave kopij in distribucije znižali kar za desetkrat (Thompson in Bordwell 2009, 723).

Takrat sta bili na poti do digitizacije kinematografov dve glavni oviri (Swartz 2005, 2): 1. manko enotnega, globalnega standarda digitalnih nosilcev in zapisov, ki bi omogočal takšno kakovost projekcij, kakršno so si zamislili ustvarjalci, 2. uvedba digitalne tehnologije v prikazovalsko verigo oz. kinematografe.

2.1 Tehnični standardi in DCI

Negotovosti glede uvedbe digitizacije so se nanašale predvsem na tehnično področje (poleg ekonomskega, ki ga bom predstavila v nadaljevanju). Kakovost projekcije, varnost podatkov, standardizirana oprema ter interoperabilnosti le-te so minimalne tehnične zahteve uporabnikov, ki morajo biti izpolnjene (Herold 2003).

2.1.1 Globalni standard

2. februarja 1909 je bil na *Mednarodnem kongresu filmskih producentov in distributerjev*, kateremu je predsedoval George Méliès, sprejet standard 35-mm filmskega formata s štirimi perforacijami. Vse od tlej, naslednjih 100 let je 35-mm filmski trak omogočal produkcijo in prikazovanje filmov po vsem svetu s poljubnega 35-mm projektorja (Europa Cinemas 2005).

Ameriški filmski studii so vse stoletje poskušali nadzirati tudi kinematografsko prikazovanje. Ta nadzor jim je prinašal zajamčene prihodke in ogromne zaslužke. Ob predpostavki, da je film premierno prikazan v 2000–4000 kinodvoranah, so lahko pripravljali temu primerne predračune za svojo studijsko produkcijo (Bordwell 2012, 48).

Pri tem je bila že v preteklosti tehnologija eden od vzvodov, s katerim so veliki studii prevzeli nadzor nad kinematografskimi verigami. Sam 35-mm trak kot standard ni bil patentiran, bili pa so patentirani zvokovni sistemi, ki so jih studii izbrali ob koncu 1920-ih. Izmed ducatov so standardizirali le dva: Western Electric in RCA. Podobno kot se je proces odvijal v zadnjem desetletju na področju uvedbe digitalnega kinematografskega prikazovanja filmov, so bili prikazovalci tudi takrat prisiljeni namestiti enega od obeh standardiziranih zvokovnih sistemov. Na tisoče tistih, ki tega niso zmogli, je bilo prisiljeno zapreti vrata (Bordwell 2012, 49).

Od 1920-ih do konca 1940-ih je bil nadzor studiev zelo neposreden. Takratnih velikih pet studiev (Paramount, Loew's/MGM, Twentieth Century Fox, Warner Bros. in RKO) je imelo v celoti ali delno v lasti na stotine dvoran, uporabljene kot vitrine za njihove izdelke. Ker noben od njih ni mogel sam oskrbeti vseh svojih dvoran s filmi, so si veliki studii delili filmska platna in s tem onemogočali prikazovanje filmov drugih filmskih podjetij (Bordwell 2012, 48). Sistem je deloval v korist velikih, dokler ameriško vrhovno sodišče tovrstne vertikalne integracije hollywoodskih studiev ni razglasilo za monopolistično. Ob padcu obiska so se studii znebili kinodvoran in se osredotočili na produkcijo in distribucijo (Bordwell 2012, 49).

Ameriški filmski studii vse od tlej periodično poskušajo prevzeti nadzor nad prikazovanjem. Današnja tehnologija predstavlja zelo učinkovit vzvod za ponovno uvedbo vertikalne integracije, ki jim omogoča nadzor nad celotno kinematografsko verigo. Vse od zvočnega filma naprej in morda še od časa, ko so *majorji* začeli kupovati kinodvorane,

imajo danes z digitalno kinematografijo studii najpopolnejšo priložnost za nadzor nad prikazovanjem. (Bordwell 2012, 51).

V želji, da razvijejo in vpeljejo enotne specifikacije in standarde, nujno potrebne za komercialno digitalno predvajanje filmov v kinodvoranah, so se leta 2002, po prvih komercialnih digitalnih projekcijah ob koncu 20. stoletja in ob prisotnosti različnih tehničnih standardov na trgu, največji ameriški studii (Disney, Fox, MGM, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal in Warner Bros.) združili v konzorcij *Digital Cinema Initiatives* (v nadaljevanju DCI). Njihov namen je bil nadomestiti univerzalni 35-mm format s takšnim, ki bo dovolj napreden, da bo kos vsem potrebam kinematografskega predvajanja in bo obdržal kinematografijo v ospredju pred ostalimi konkurenčnimi mediji (Think Tank on European Film and Film Policy 2010). K sodelovanju so povabili številne organizacije, ki zastopajo interese vseh vpletenih v filmsko industrijo, med drugim tudi *National Association of Theatre Owners* (v nadaljevanju NATO). Rezultat je bila junija 2005 objavljena končna različica skupnih sistemskih zahtev in specifikacij za digitalno predvajanje, t. i. *DCI standard 1.0*, ki je omogočal minimalno kakovost slike 2K (Castendyk 2014, 102; DCI 2005). V spremnem besedilu je bilo med drugim zapisano, kako »člani NATO verjamejo, da ponuja standard DCI dejanske koristi gledalcem, prikazovalcem, filmskim ustvarjalcem in distributerjem«, in v nadaljevanju še posebej, da »bo digitalno predvajanje filmov bistveno izboljšalo izkušnjo gledalcev« (Swartz 2005, 7). Objavi DCI standarda 1.0 so sledile še popravljene različice ter dodatne specifikacije za kinematografsko predvajanje 3D (Think Tank on European Film and Film Policy 2010), proces standardizacije pa je potekal tudi v sodelovanju z *International Standard Organization* (v nadaljevanju ISO).

Digitalno kopijo za kinematografsko distribucijo pripravijo tako, da vsebino, tj. DSM (angl. Digital Source Master), oblikujejo v DCDM (angl. Digital Cinema Distribution Master), ki je skladen s specifikacijo DCI. DCDM nato stisnejo in šifrirajo za prenos do kinodvorane kot DCP (angl. Digital Cinema Package), ki uporablja šifrirni ključ ali KDM (angl. Key Delivery Message). Ob vnosu na digitalni filmski strežnik kinodvorane za projekcijo s tem ključem kinooperater odklene kopijo in jo razpakira, dešifrira ter razširi nazaj v DCDM. Vsak KDM vsebuje enkratno, časovno omejen varnostni ključ za film, ki bo deloval samo na enem digitalnem filmskem strežniku, in še to le v primeru, da je ta

strežnik dejansko povezan z avtoriziranim projektorjem, kar pomeni, da KDM, če bo dostavljen na napačen strežnik ali napačno lokacijo, ne bo deloval (Karagosian).

2.1.2 Kakovost

Digitalna tehnologija naj bi omogočala enako ali boljšo kakovost projekcije, kot jo tista iz 35-mm filmske kopije (Europa Cinemas 2005). Za razliko od projekcij iz 35-mm zagotavlja digitalna projekcija tudi po večkratni uporabi gledalcem tehnično visokokakovostno prikazovanje, saj vsaka kopija omogoča kakovost prve (Swartz 2005, 2).

Veliko režiserjev in direktorjev fotografije je načelno nasprotovalo digitalni sliki (Alimurung 2012). Prepričati jih je bilo treba, da bo »filmski videz« (angl. »film look«) ohranjen ali vsaj, kot se je glasila fraza, da bo film, kjer koli bo prikazan, videti natanko tako, kot si želijo njegovi ustvarjalci. Za le-te je bilo ob prehodu na digitalno prikazovanje ključno vprašanje zadostne ločljivosti. Ob pričetku DCI je bila večina obstoječih digitalnih projektorjev na ravni 1,3K in poimenovanih »e-film« (»e-cinema«). Veliki studii so tako kolebali med standardizacijo 2K (Disney, Universal in večina drugih studiev) ali 4K (Warners in Paramount). Šele jeseni 2003 je Texas Instruments z nadgradnjo svojih sistemov omogočil 2K, zato je bilo jasno, da bo za ločljivost 4K potrebno več časa. Tako se je DCI odločil za nižjo ločljivost 2K z možnostjo nadgradnje na 4K (Bordwell 2012, 59).

Zaradi zagotavljanja višje kakovosti slike je DCI med napotke za kodiranje slike uvrstil kodek JPEG 2000 (namesto pogostejše rabljenega MPEG-4), saj je omogočal uporabo sličic v različnih ločljivostih, torej projekcijo 2K in 4K iz istih datotek. Za razliko od obstoječe platforme (1,3K) so namesto 8-bitne standardizirali 12-bitno barvno globino, ki je zagotovila še boljšo občutljivost in kontrast slike. Tako je DCI novembra 2003 objavil seznam najbolj ključnih priporočil, ki so razjasnila osrednje karakteristike slike in zvoka, vključno z izhodišči 2K/4K. A hitrejšo dokončno standardizacijo in uvedbo tehnologije v dvorane sta upočasnili dve oviri: varnost in financiranje (Bordwell 2012, 60).

2.1.3 Šifriranje in varnost

Standard DCI ni imel samo naloge poenotiti dotlej uporabljene različne tehnične specifikacije, ampak tudi zaščititi vsebino pred nelegalnim kopiranjem in uporabo

(Castendyk 2014, 102). Zaščita pred kopiranjem je namreč za imetnike pravic bistvenega pomena. Proizvajalci digitalnih projektorjev in strežnikov se zavedajo teh skrbi, zato oprema vsebuje digitalno šifriranje. Kopiranje podatkov je praktično onemogočeno in ovira nezakonito snemanje z videokamerami v kinodvoranah (Europa Cinemas 2005, 29). Tako je večji del specifikacij DCI namenjen ukrepom za zaščito pred nepooblaščenimi manipulacijami vsebin in nadzorom zgodovine manipulacije le-teh (Uhan in drugi 2010, 12).

Od pričetka dela na standardu DCI je nelegalno kopiranje vsebin krepko naraslo. Vedno več naročnikov interneta je uporabljalo širokopasovnega za dostop do avtorsko zaščitene glasbe in filmov. Ena od ocen v letu 2004 je govorila o osupljivih 400.000–800.000 nezakonitih prenosov filmov na dan. Hollywoodski studii so zato vztrajali pri strogem varnostnem šifriranju v DCP (Bordwell 2012, 60).

Novi sistem standardizacije je moral biti nezlomljiv. Film je moral biti zavarovan v času prevoza in v projekcijski kabini. Potrebno je bilo tudi identificirati enkratno kopijo, da bi ji bilo mogoče slediti in izslediti piratske kopije (Bordwell 2012, 57).

Microsoftova raziskava v letu 2003 na področju t. i. Digital Rights Managementa (DRM) je pokazala, da nedovoljeno kopiranje ogroža digitalno distribucijo (Crofts 2011) in da so skrbi ameriških studiev pred vsesplošno razširjenim nedovoljenim kopiranjem utemeljene. Že pred uvedbo digitalne distribucije je bila škoda zaradi nedovoljenega kopiranja ocenjena na 2 milijardi ameriških dolarjev letno in splošna ocena je bila, da bo brez ustrezne vzpostavitve zaščite avtorskih digitalnih vsebin še narasla (Peinado in drugi 2003). In prav digitalna tehnologija, čeprav je glavni krivec za nedovoljeno kopiranje filmov, po drugi strani omogoča izsleditev zlorab, npr. z forenzičnim označevanjem filmov ali z uporabo tehnologije »prstnega odtisa« (Karagosian 2004).

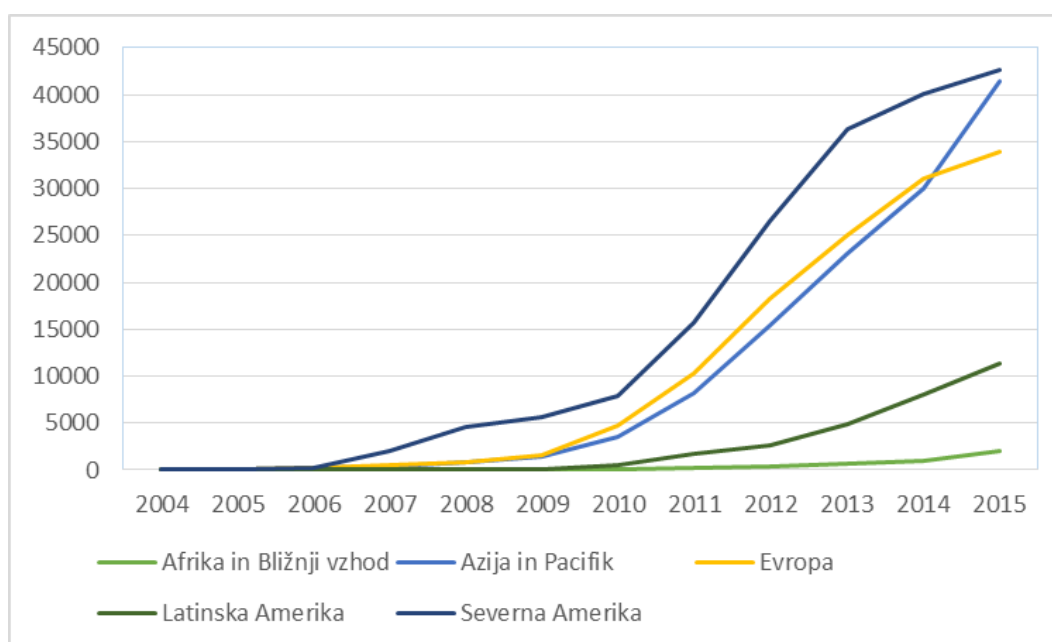
Skupina DCI se je na koncu dogovorila za enak sistem varnostnega šifriranja, kot ga uporabljajo banke za internetne transakcije. Datoteke filma morajo biti prek avtorizacijskega strežnika usklajene s projektorjem, ta pa mora biti certificirano skladišče s standardom DCI in lokacijsko določen (dvorana). Programska oprema beleži tudi vsako uporabo filma. Na platnu neviden enkratni vodni žig je viden tudi v posnetku videokamere pirata in izdaja kopijo oz. dvorano, v kateri je posnetek nastal (Bordwell 2012, 61).

Ko so največji in najmočnejši v filmski industriji objavili standard DCI in so ga številni hollywoodski režiserji podprli, je bilo to tudi močno sporočilo proizvajalcem opreme in

bankam kot posojilodajalkam, v katero smer želijo, da poteka razvoj filmske industrije. Oboje, enotni tehnični standardi in jasen dogovor glavnih filmskih studiev, je dalo vsem udeležencem v filmski industriji osnovo za ukrepanje (Castendyk 2014, 103).

V nekaj letih po sprejetju in uvedbi enotnega standarda DCI je tako 35-mm trak za predvajanje zamenjal DCP, niz šifriranih datotek na trdem disku. Število digitiziranih kinematografov in dvoran, najprej v Severni Ameriki, potem pa še drugod po svetu, je strmo naraščalo (glej Sliko 2.2).

Slika 2.2: Število digitiziranih filmskih platen (dvoran) po svetu



Vir: Povzeto po Media Salles (2014, 37–38).

2.1.4 Digitalna kinematografija: pomisleki

Upoštevač občutljivo ravnotežje med interesi številnih deležnikov: prikazovalci (kinematografi), distributerji, ameriški studii, neodvisnimi producenti, proizvajalci opreme, filmski ustvarjalci in gledalci, predstavlja prehod na digitalno prikazovanje tehnološko in kulturno spremembo (Croft 2011). Raziskovalci in strokovnjaki na področju kinematografije so pričakovane vplive prehoda na digitalne projekcije v kinematografih proučevali na različnih področjih in z različnih vidikov.

Crofts (2011) poleg kakovosti slike in standarda ter stroškov uvedbe v kinematografe problematizira tudi ekološki vidik in (ne)ustreznost digitalnega medija za arhiviranje filmov. Pri tem je izpostavila trditev enega izmed ameriških studijskih investitorjev in ponudnikov alternativnih vsebin, da je digitalna kinematografija »zelena« in njen vpliv na okolje manj obremenjujoč kot distribucija na 35-mm kopijah. Jasno je, da izdelava in razvijanje filmskega traku ter transport filmskih kopij so obremenitev za okolje, a upoštevati je potrebno tudi t. i. elektronske smeti (angl. WEEE, waste electronic and electrical equipment). V primerjavi s filmskim trakom, ki ima življenjsko dobo več kot 100 let, je digitalno opremo, računalnike, diske, strežnike, projektorje potrebno zamenjati vsakih nekaj let. Upoštevajoč, da shranjevanje digitalnih podatkov porabi veliko električne energije in da je elektronska oprema izdelana tudi iz okolju neprijaznih in strupenih materialov, je naivno trditi, da je digitalna kinematografija bolj ekološka kot uporaba filmskega traku (Crofts 2011).

Waltz (2014), direktor znanstvenega in tehnološkega sveta pri AMPAS (Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences), ocenjuje, da letni stroški shranjevanja 8,3 TB velikega digitalnega originala znašajo 12.000 ameriških dolarjev, kar je desetkrat več kot shranjevanje filma na tradicionalnem filmskem trak. V teh stroških pa še niso všteti stroški shranjevanja alternativnih različic ali izvorne kopije in stroški, ki nastanejo z obveznimi in rednimi prenosi podatkov na najnovejše digitalne formate. Digitalno shranjevanje zahteva aktivno upravljanje, saj je potrebno podatke redno preverjati, odpravljati napake, več kopij hraniti na različnih lokacijah, tehnično osebje pa mora nenehno osveževati svoje znanje, da bi lahko sledilo novim tehnologijam. Digitalni podatki za razliko od filmskega traku ne morejo »preživeti« brez nenehnega preverjanja in obnavljanja podatkov. Za velike zbirke pomembnih in dragocenih digitalnih podatkov, ne le filmov, ampak tudi znanstvenih meritev, državnih evidenc, vojaških datotek in tudi naših osebnih zbirk, današnja tehnologija digitalnega shranjevanje ne zagotavlja popolnega ohranjanja podatkov za prihodnje generacije. Zato se iščejo nove tehnologije, standardi in postopki za shranjevanje, ki bodo omogočili ohranitev sodobne kinematografije. Ta negotovost digitalnega arhiviranja je tolikšna, da večina filmskih studiev v letu 2014 še vedno hrani arhivske kopije na 35-mm traku. To velja tudi za filme, ki so jih posneli digitalno (Waltz 2014).

Bill Kinder iz animacijskega studia Pixar je potrdil, da svoje animirane izdelke, v celoti izdelane digitalno, arhivirajo na filmskem traku in da bodo to počeli, dokler ne bodo obstajale vsaj 100 let stabilne računalniške datoteke. Trenutno pa se o življenjski dobi digitalnih datotek lahko samo špekulira (The Free Library).

Rapfogel (2012) je prepričan, da bo imel prehod na digitalne kinematografske projekcije pomemben in obsežen učinek na filmsko kulturo. Z namenom, da se o učinkih raziskuje in razpravlja, je organiziral simpozij, na katerega je povabil strokovnjake različnih profilov iz kinematografske industrije: programske direktorje kinematografov, predstavnike ameriških studiev, kritike, profesorje. Med drugim je izpostavil izid negotovega učinka digitalne kinematografije na manjše repertoarne kinematografe. Nadalje ugotavlja, da je temeljno vprašanje: Ali je medij sploh pomemben? oziroma: Ali format, iz katerega je predvajan film, vpliva na to, kako ga doživljamo in se nanj odzivamo? Prevladujoč odgovor udeležencev simpozija je bil pritrdilen, a mnenja o tem, kako velika je ta razlika, so se zelo razhajala. David Bordwell (Rapfogel 2012) odgovarja, da za povprečnega gledalca to ni pomembno, da ga bolj skrbi, kakšne filme gleda. Predstavniki Ferroni Brigade menijo, da je digitalna kopija le ena od reprodukcij celuloidne kopije in da povprečen gledalec mogoče res ne prepozna razlike, a da bi bilo potrebno dvigniti ozaveščenost gledalcev, začevši z aktivnostmi v šolah (Rapfogel 2012).

Veliko negotovosti je povezano z napovedovanjem vpliva digitizacije na način predvajanja starejših filmov. Rapfogel (2012) ugotavlja, da je velika verjetnost, da bodo filmi, ki so bili posneti na filmski trak, predvajani digitalno in ne v originalni obliki, saj so stroški distribucije in hranjenja bistveno nižji. Pri tem je izpostavil pomisleke, ali bodo vsi filmi deležni enako kakovostne digitalizacije ali pa bo za »deluxe« obdelavo odbran le del filmske zgodovine in kakšna je verjetnost, da nekateri filmi sploh ne bodo digitalizirani, torej bodo večini gledalcev nedostopni. Odgovori so bili spet različni. Scott Foundas, programski direktor filmskega združenja v newyorškem Lincoln centru, trdi, da se z vsako menjavo formata »izgubijo" naslovi in da ima kot kurator retrospektiv že sedaj težave z oblikovanjem programa, saj kopije nekaterih starejših filmov niso več primerne za predvajanje, digitalne kopije pa še niso izdelane (Rapfogel 2012). Haden Quest, direktor Harvard Film Archive, opozarja na stalno prisotnost ideje, da digitalna obdelava lahko in tudi naj bi izboljšala inherentne napake na fotokemičnemu traku. Vse prepogosto se zgodi,

da se s prenosom na digitalni medij zgodijo subtilne spremembe v tonu, estetiki in tudi v pomenu izvirnega dela (Rapfogel 2012).

Poleg vseh teh pomislekov navajam še eno izmed prednosti kinematografske digitalne tehnologije – filme približa tudi hendikepiranim. Digitalna kinematografija omogoča lažjo in cenejšo izdelavo posebej prilagojenih različic filmskih kopij, ki vsebujejo dodatne digitalne zapise, torej si lahko filme ogledajo tudi gluhe in naglušne ter slepe in slabovidne osebe (Karagosian 2009; Croft 2011; Karagosian 2013).

2.2 Modeli financiranja digitizacije

2.2.1 Model nadomestila navidezne kopije

Digitalna kinematografija prinaša vrsto potencialnih prednosti (Cabrera Blazquez 2010, 8, 22, Swartz 2005, 4):

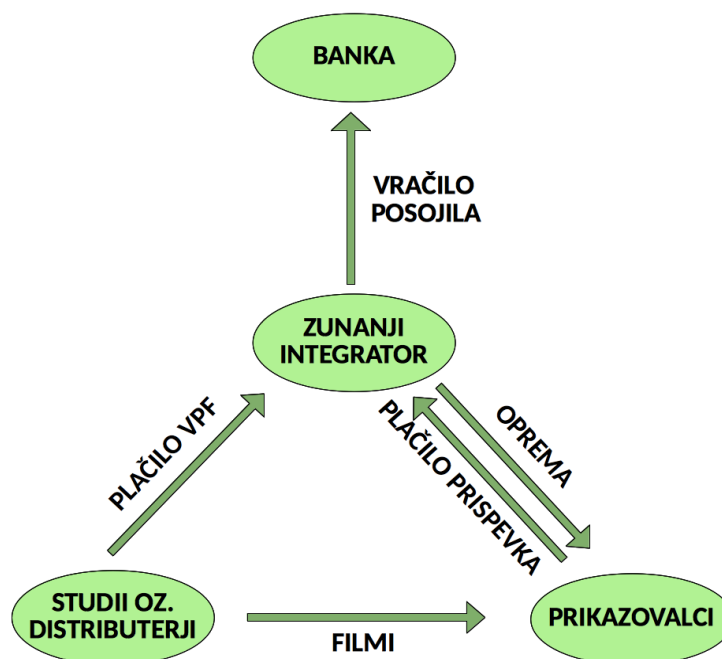
- največ pridobijo distributerji, ker so stroški razmnoževanja bistveno nižji kot za 35-mm filmske kopije (tudi desetkrat nižji), sama distribucija pa lažja – filmi so lahko distribuirani k prikazovalcem prek satelita, širokopasovnih povezav ali diskov;
- digitalna projekcija omogoča vsaj tako dobro kakovost projekcije kot tista iz 35-mm kopije s prednostjo, da se tudi po večkratnem predvajanju ohranja enaka kakovost;
- zaradi cenejše in lažje distribucije omogoča prikazovalcem večjo prilagodljivost pri oblikovanju programa;
- prikazovalcem omogoča 3D projekcije in predvajanje alternativnih vsebin, kot so prenosi koncertov, oper in športnih dogodkov.

Za večino kinodvoran, predvsem tistih z enim platnom, je prehod na digitalno predvajanje zelo drag. Strošek nakupa opreme za eno dvorano (enega projektorja in strežnika) naj bi leta 2010 znašal 75.000 EUR (Evropska komisija 2010a). Največ stroškov, nastalih s prehodom na digitalno predvajanje, nosijo prikazovalci, ki morajo kupiti drago opremo in prenoviti projekcijsko kabino, čeprav nimajo takšnih neposrednih koristi od digitizacije kot distributerji (Cabrera Blazquez 2010, 8).

Da bi uvedli finančno udeležbo distributerjev, so v ZDA razvili komercialni model financiranja digitizacije, imenovan »nadomestilo navidezne kopije« (angl. *virtual print fee*, v nadaljevanju VPF). Ta model predvideva vstop tretje strani oz. integratorja (glej Sliko 2.3), ki je lahko zasebni vlagatelj ali tudi država (ponekod v Evropi), ki »povabi« distributerja in prikazovalca k podpisu pogodbe. Integrator vloži v nakup opreme in pobira povračilo te investicije s plačili distributerjev in tudi prikazovalcev za vsako prvo predvajanje v kinodvorani (Cabrera Blazquez 2010; Brunella in Kanzler 2011; Wutz 2014, Think Tank on European Film and Film Policy 2010).

Razvoj modela VPF in pogojev za sodelovanje ter uvedba različnih oblik v Evropi so zelo natančno opisani v skupni publikaciji EAO in Media Salles (Brunella in Kanzler 2011, 24-37). V osnovi pa naj bi šlo za prispevek distributerjev k digitizaciji kinodvoran (Think Tank on European Film and Film Policy 2010), ki naj bi največ pridobili na račun cenejših digitalnih kopij in distribucije le-teh. Omenjeni model je imel, tako kot v ZDA kot v Evropi, pomembno vlogo na področju izvedbe digitizacije kinodvoran v večjih kinematografskih mrežah in multipleksih, ki so bili sposobni vstopiti v takšen dogovor z ameriškiimi studii. Na ta način se je financirala digitizacija do 70 % vseh kinodvoran v Evropi (Brunella in Kanzler 2011, 30).

Slika 2.3: Model VPF



Vir: prirejeno po MKPE Consulting.

Za neodvisne prikazovalce, art kinematografe in dvorane v manjših krajih pa se je VPF model izkazal kot neustrezen, saj njihov program ne prinaša takšnih prihodkov oz. nimajo lastnih sredstev, da bi lahko zagotovili po modelu zahtevana izplačila (Cabrera Blazquez 2010; Brunella in Kanzler 2011; Wutz 2014).

2.2.2 Digitizacija v Evropi in državna pomoč

Zaradi visokih stroškov je bil proces digitizacije v Evropi počasnejši od pričakovanega. Medtem ko so večje verige kinematografov že uspešno prehajale na digitalno tehnologijo prikazovanja, so manjši kinematografi, večinoma z enim platnom, zaostajali. Do konca leta 2010 je bilo v Evropi digitiziranih le 11 % dvoran z enim platnom, a že 89 % multi- in megapleksov (Brunella in Kanzler 2011, 50–53).

Majhne kinodvorane z enim platnom, zelo značilne za evropsko kinematografsko krajino, predstavljajo 60 % vseh evropskih kinodvoran. Čeprav niso vitalnega pomena glede zaslužka, imajo pomembno socialno in kulturno vlogo v mnogih lokalnih skupnostih (Brunella in Kanzler 2011, 50–53). Pogosto so tudi edine ustanove, ki v lokalnih skupnostih omogočajo dostop do kulturnih vsebin (Evropska komisija 2010b).

Rezultati prvih analiz stanja digitizacije v Evropi so bili zaskrbljujoči, zato so številne organizacije pozvale evropske oblasti k ukrepanju.

Združenje direktorjev evropskih filmskih agencij (v nadaljevanju EFADs) je na Filmskem festivalu v San Sebastianu leta 2009 podalo uradno izjavo in pozvalo nacionalne in evropske institucije, naj najdejo način za takojšnjo in obsežno pomoč iz javnih sredstev za digitizacijo evropskih kinodvoran. Dodali so, da je hitra in učinkovita digitizacija kinodvoran po celotni Evropi v javnem interesu, namen naj bo maksimirati vse priložnosti digitizacije, predvsem širok dostop do različnih filmov, državam oz. regijam pa je treba omogočiti, da same izberejo model financiranja digitizacije, ki bo najbolje deloval na obstoječem trgu. Brez intervencije iz javnih sredstev bi lahko ena tretjina evropskih kinematografov prenehala delovati, kar bi ogrozilo kulturno raznolikost Evrope, zmanjšala bi se tudi dostopnost do kulturnih dobrin (EFADs 2009).

Organizacija *Think Tank on European Film and Film Policy* je na konferenci *The Independent Exhibition Sector and the Challenges of Digitisation* (Barcelona 2010) pripravila poročilo, ki ga je zaključila s pozivom, naj se za vsako kinodvorano, ki ne ustreza komercialnemu VPF modelu, najde ustrezna in hitra rešitev v javnem sektorju. Poudarili so, da so med najbolj »ogroženimi kinodvoranami tiste, ki prikazujejo visok delež evropskih filmov«. Digitalna kinematografija v Evropi ni zgolj tehnična menjava analognih projektorjev z njihovimi digitalnimi ekvivalenti, ampak ima širši vpliv na evropsko filmsko politiko in uspeh evropskih filmov. Če se ne bo ukrepalo ustrezno in hitro, bi lahko prišlo do krčenja evropskega filmskega sektorja (*Think Tank on European Film and Film Policy* 2010).

V Evropi se kinematografska industrija zaradi kulturne, jezikovne in intelektualne vrednosti ne more primerjati z ostalimi dobrinami, ki so podrejene zakonitostim prostega trga (Wutz 2014, 108). Digitizacija večine kinodvoran, ki niso v verigah multipleksov, je potekala predvsem z namenom, da se ohrani tako dostopnost filmskih vsebin kot tudi kulturno raznolikost s ponudbo evropskih neodvisnih, nacionalnih in tudi filmov tretjih držav.

Evropska komisija je že leta 2001 objavila Kinematografsko sporočilo (Cabrera Blazquez in Lepinard 2014), dokument, ki med drugim določa, kakšne oblike javnih pomoči za to gospodarsko panogo so dovoljene po načelu t. i. kulturne izjeme, političnega načela, po katerem so kulturne dobrine in storitve zaradi povezave s kulturo posebne narave in presegajo zgolj trgovske vidike, tako da zanje ne velja trgovinska liberalizacija (EuroVoc 2015). Kinematografsko sporočilo je (ob večkratnem ponovnem podaljšanju veljavnosti) omogočilo tudi sofinanciranje digitizacije kinematografov, ki v svoje programe vključujejo pretežno evropske filme.

Tudi najnovejše *Sporočilo Komisije o državni pomoči za filmsko produkcijo in produkcijo drugih avdiovizualnih del* (objavljeno leta 2013) po zaslugi aktivne vloge Francije v okviru pogajanj o prostotrgovinskem sporazumu še vedno vsebuje določilo kulturne izjeme za avdiovizualno področje (Cabrera Blazquez in Lepinard 2014). Najnovejše sporočilo razširja pomoč na vse vidike ustvarjanja filma, od zasnove zgodbe do predvajanja gledalcem. Glede pomoči za kinematografe pa ugotavlja, da je pomembna za kulturni razvoj, saj je glavni namen kinematografov predvajanje kulturnih proizvodov – filmov (Evropska komisija 2013). Evropska komisija združljivost državne pomoči za digitalno

kinematografijo ocenjuje v 107(3)(c). členu Pogodbe o delovanju Evropske unije (v nadaljevanju PDEU), ki določa »pomoč za pospeševanje razvoja določenih gospodarskih dejavnosti ali določenih gospodarskih območij, kadar takšna pomoč ne spreminja trgovinskih pogojev v obsegu, ki bi bil v nasprotju s skupnimi interesi«, ali preverja odstopanje od člena 107.3 (d) PDEU, ki določa »pomoč za pospeševanje kulture in ohranjanje kulturne dediščine, kadar taka pomoč ne škoduje trgovskim v obsegu, ki je v nasprotju s skupnimi interesi« (Evropska komisija 2010b).

Zneski pomoči za digitizacijo lokalnih in art kinematografov so majhni in v večini primerov sodijo v okvir uredbe *de minimis* (Evropska komisija 2013). Ker ta pomoč ne vpliva na konkurenčnost in trgovino med državami članicami, o ukrepu ni potrebno vnaprej obveščati Evropske komisije.

Evropska komisija je leta 2010 objavila *Sporočilo o priložnostih in izzivih evropske kinematografije v digitalni dobi* (Evropska komisija 2010b), v katerem navaja, da si digitalna agenda za Evropo, ena od vodilnih pobud nove strategije Evropa 2020, prizadeva za enotni digitalni trg, ki bo omogočal čezmejni pretok komercialnih in kulturnih vsebin in storitev. Tako bodo evropski državljani lahko izkoriščali vse prednosti digitalnih tehnologij, predvsem širšo in cenejšo distribucijo kulturnih in ustvarjalnih vsebin. Da bi se gledalcem zagotovila razširjenost evropskih del in raznovrstnost evropske kinematografije, sta potrebni široka distributerska in prikazovalska mreža, zato bo eden izmed izzivov ohranitev kinematografov, kljub visokim stroškom digitizacije, ki najbolj ogrožajo obstoj številnih evropskih kinematografov (Evropska komisija 2010b).

Tako je Evropska komisija z novo strategijo omogočila državam članicam EU, da oblikujejo sheme za finančno podporo, med drugim državno pomoč ter pridobivanje sredstev iz Evropskega sklada za regionalni razvoj in programa MEDIA, ki podpira filmsko industrijo.

Intervencija evropskih, nacionalnih in regionalnih oblasti je tako potekala zaradi štirih glavnih motivov: ohranitev kulturne infrastrukture, dostopnost kinematografskih projekcij v odročnih regijah, skrajšanje obdobja prehoda iz 35-mm na digitalno predvajanje in skrb za raznolikost filmskih vsebin (Brunella in Kanzler 2011, 76).

Do leta 2011 so bile uporabljene štiri glavne oblike javnega posredovanja (Brunella in Kanzler 2011):

- Oblikovanje kolektivnih shem, pri katerih se prikazovalci združijo v eno pogajalsko skupino, celoten strošek digitizacije pa je razdeljen med prikazovalce, distributerje in javni vir financiranja. Da bi maksimalno skrajšali obdobje prehoda na digitalno prikazovanje, so te sheme zajele vse kinematografe v posamezni regiji ali državi (komercialne verige in manjše prikazovalce). Ta model so uspešno izvedli npr. na Norveškem, Nizozemskem in Švedskem.
- Posredovanje z davčnimi olajšavami, kot so storili v Italiji.
- Zakonodajna in regulatorna politika, ki je npr. v Franciji zakonsko določila obvezen prispevek distributerjev ter tudi pogoje, pod katerimi se izvajajo plačila prikazovalcem.
- Neposredna finančna podpora za digitizacijo z več deset različnimi shemami v številnih evropskih državah.

Raziskovalni instituciji na področju kinematografije, EAO in Media Salles, sta v svojih publikacijah (Cabrera Blazquez 2010; Brunella in Kanzler 2011) predstavili številne primere finančnih modelov, ki so jih uporabile posamezne evropske države, nekatere pa so tudi povzete v študiji *Digitalizacija mreže art kinematografov* (Uhan in drugi 2010), zato jih v svojem delu podrobneje ne predstavljam.

Digitalne projekcije v kinematografih so danes že uveljavljena praksa. Po oceni MEDIA Salles, ki jo v svojih publikacijah navaja EAO, je bilo konec leta 2014 po vsem svetu digitiziranih 127.689 kinodvoran (od tega približno polovico s 3D-tehnologijo). V Evropi je bila konec leta 2014 pokritost z digitiziranimi kinodvoranami že 92-odstotna, v Sloveniji pa 79-odstotna (EAO 2015, 12–19).

2.3 Kinematografi v Evropi

Obstoječa kinematografska krajina v Evropi je zelo raznolika. Kinodvorane in prikazovalci se razlikujejo že po lastništvu: mreže so v lasti ameriških studiev, obstajajo kinematografske mreže, podprte od EU (na primer *Europa Cinemas*), veliki evropski operaterji multipleksov, občine, družinska podjetja in tudi dobrodelne organizacije. Velikost platen in dvoran je prav tako različna, število sedežev je od 1500 do vsega 50. Prav tako se razlikujejo distributerji, ki so lahko ameriški veliki studii (»majorji«) in tudi manjša družinska podjetja. Nekatere kinodvorane s komercialnim programom prinašajo

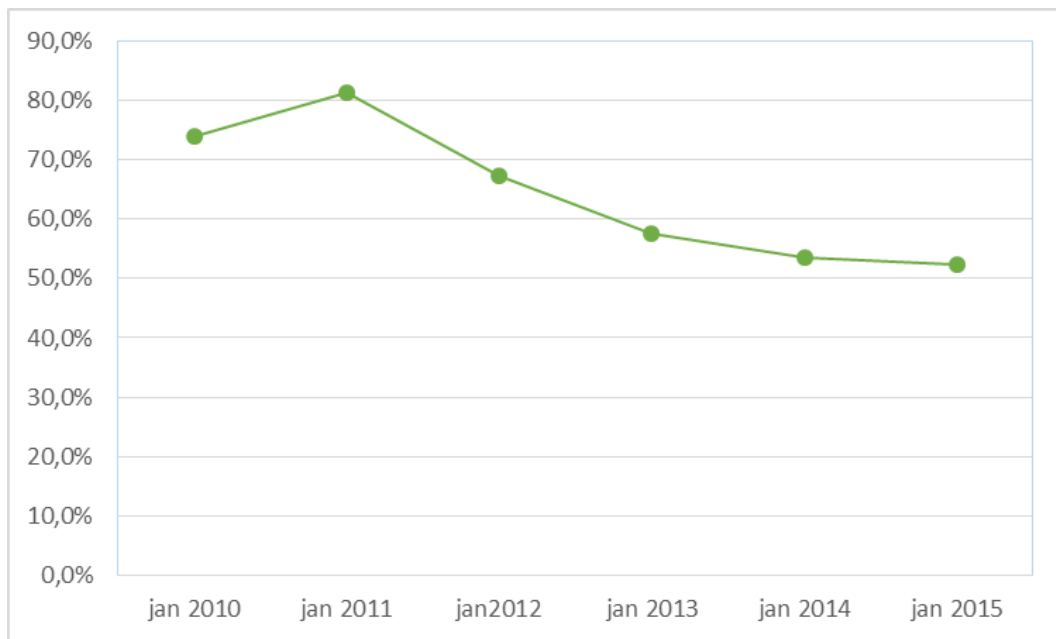
dobiček, nekatere pa brez druge pomoči, na primer pomoči lokalne skupnosti ali državne subvencije, ne bi mogle obratovati (Swartz 2005, 279–281).

Poleg raznovrstnosti prikazovalcev so za evropski trg, v primerjavi z Združenimi državami Amerike (kjer je večina filmske industrije vertikalno integrirane, tržni delež domačih filmov pa 95-odstoten), značilna še razdrobljenost in različna jezikovna območja, kar otežuje izvajanje globalnih dogovorov in nacionalni razvoj (Evropska komisija 2010b).

Proces in dinamika digitizacije sta v Evropi potekala predvsem kot odziv na ameriški trg. Ameriški studii so tudi v Evropi zelo kmalu poskrbeli za digitizacijo dvoran v svojih kinematografskih verigah in multipleksih; začelo se je predvsem z uvedbo 3D-tehnologije, ki gledalcem ponuja posebno izkušnjo gledanja filma – iluzijo tretje dimenzije oz. globine slike. Tako je bila v letih 2009 (začetek predvajanja filma *Avatar* režiserja Jamesa Camerona) in 2010 glavno gonilo digitizacije 3D-tehnologija, saj je privabljala številne gledalce, ki so si želeli na tak način ogledati hollywoodske uspešnice. V omenjenem obdobju je večina vseh digitiziranih dvoran podpirala standard 3D, leta 2011 pa je delež tega standarda padal, saj se je začel povečevati delež digitiziranih dvoran z navadno 2D-tehnologijo (glej Sliko 2.4).

Tako se je že takrat predvidevalo, da bo prehod velikih kinematografskih mrež v Evropi na pretežno digitalno predvajanje (80 % digitiziranih dvoran naj bi bila spodnja meja za velike distributerje, da nehalo dobavljati 35-mm kopije) povzročil finančne težave neodvisnim distributerjem in kinematografom, ki so še vedno odvisni od dobave kopij (Brunella in Kanzler 2011, 4, 6, 10).

Slika 2.4 : Delež 3D-kinodvoran od vseh digitiziranih kinodvoran



Vir: Povzeto po Media Salles (2015, 46–47).

Kinematografe v Evropi lahko razvrstimo v štiri osnovne kategorije (Swartz 2005, 279–281):

- Art kinematografi (»arthouse cinemas«) prikazujejo kulturno pomembne in nacionalne filme. Njihovo delovanje največkrat sofinancirajo države ali lokalne uprave ter institucije EU; imajo vlogo ohranjanja kulturne identitete in spodbujanja lokalne filmske produkcije.
- Komercialni kinematografi (»mainstream«) imajo na programu komercialne uspešnice, ponavadi so v zasebni lasti ali so to multipleksi v lasti multinacionalk.
- Mešani kinematografi (»crossover«) z mešanim programom art filmov in komercialnih uspešnic.
- Lokalni kinematografi v majhnih mestih.

V Evropi obstaja za »art house cinema« ali »art kinematograf« več pojmov, npr. »art-et-essai«, »arthouse« ali »schermi di qualità«. Enotna definicija ne obstaja; v Franciji je natančno določena s kriteriji, ki jih je postavila nacionalna institucija *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC), v Italiji ali Nemčiji pa se prikazovalci sami odločijo, ali gre za art film ali ne (Perez v Wutz 2014, 111).

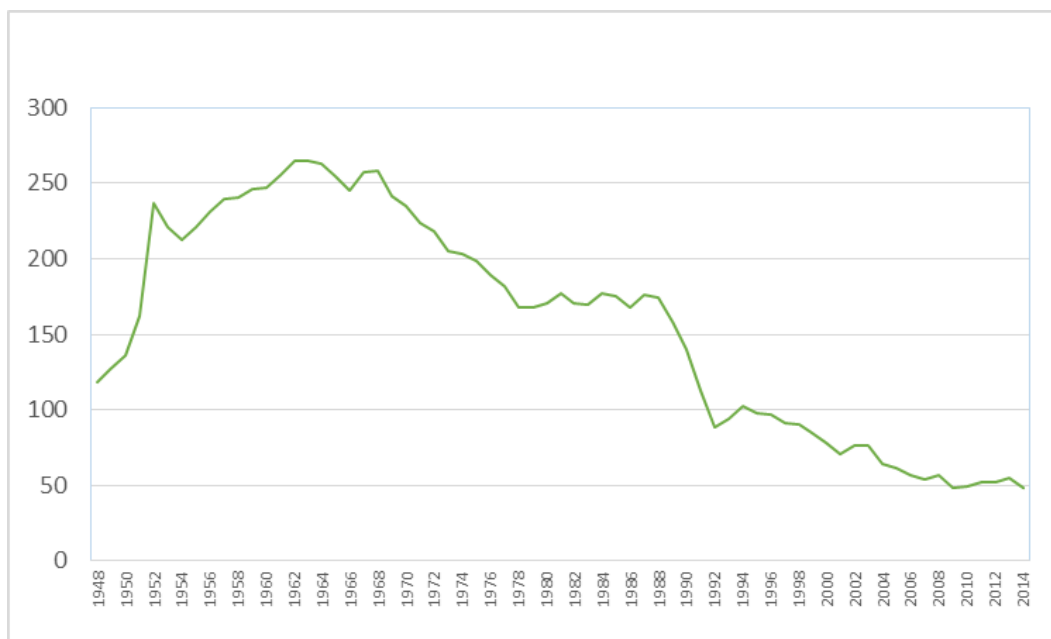
Zanimivo ločnico med vrstami del, ki jih ponuja mednarodna filmska industrija, zapišeta Bagella in Bechetti: glede na umetniško vrednost (kamor uvrstita art filme oz. »arthouse« filme) in glede na intenziteto posebnih učinkov (komercialni oz. »mainstream« filmi) (Bagella in Bechetti 1999). Tovrstne definicije se tako nagibajo k ločevanju umetniškega od komercialnega, pri čemer večina ameriških filmov iz produkcije večjih studiev teži k ugajanju množicam, torej h komercialnem uspehu, medtem ko domači, neameriški filmi bolj zadovoljujejo obiskovalce art kinematografov (Holbrook 1999).

Delež art kinematografov po različnih državah EU zelo niha. Po podatkih Media Salles je bilo leta 2012 v Franciji okoli 40 % art kinematografov, medtem ko je delež v Italiji pol manjši, v Nemčiji in Veliki Britaniji pa je med 7 in 10 %. Čeprav omejeni, je to vendarle pomemben delež obiska in posledično prihodkov iz te dejavnosti, pri čemer Wutz opozarja na različne definicije, kriterije ter metode ocenjevanja in razporejanja po teh državah (Wutz 2014, 24).

2.4 Kinematografi v Sloveniji

Ob koncu 2. svetovne vojne, leta 1945, je bilo v Sloveniji 45 kinematografov, v naslednjih dvajsetih letih je število močno raslo in doseglo 263 v letu 1964 (glej Sliko 2.5), kasneje pa zopet ob pojavu televizije začelo upadati: leta 1971 na 235, 1978 na 174, v letu 1993 jih je delovalo samo še 90 (Nedič v Furlan in drugi 1994, 332; Stanković 2013, 188).

Slika 2.5: Število kinematografov v Sloveniji po 2. svetovni vojni



Vir: SURS, SURS (2015).

Vzroke za nadaljnje zapiranje kinematografov v mestnih središčih in manjših krajih po osamosvojitvi Slovenije lahko pripisujemo več dejavnikom. Predvsem je prišlo do prekinitve filmskih distribucijskih kanalov, ki so potekali prek Beograda, in dokler jih niso prevzeli na novo ustanovljeni slovenski distributerji, v kinu ni bilo mogoče videti vseh svetovnih uspešnic (Čretnik v Eržen 2016). Nekaj let kasneje so se večja kinematografska podjetja začela privatizirati in seliti v dvorane multipleksov na mestna obrobja, na program so uvrščala izključno komercialne uspešnice, poleg filmov pa ponujala še številne druge vrste preživljanja prostega časa. Medtem so se kinodvorane v mestnih središčih in manjših krajih zaradi upada števila gledalcev počasi zapirale (Uhan in drugi 2010). Tako je bila 6. junija 2001, po odprtju prvega multipleksa v Sloveniji na obrobju Ljubljane, še zadnja filmska predstava v kinu Dvor, takrat v upravljanju Ljubljanskih kinematografov (Kinodvor).

Kot je v intervjuju povedala Marjana Štalekar, predsednica združenja AKMS, je pred valom zapiranja po slovenskih mestih obratovalo 40–60 kinodvoran, obdržale pa so se predvsem tiste, ki so delovale pod okriljem mestnih javnih zavodov (Štalekar 2016a), kjer je bila kinematografija samo ena od dejavnosti v sicer večnamenskih dvoranah z vsaj osnovnimi tehničnimi in kadrovskimi pogoji za izvajanje filmskih projekcij.

V poglavju 2.3 naštetih kategorije kinematografov (Schwartz 2005, 279–281) imamo tudi v Sloveniji. Opozoriti velja, da so v slovenskem primeru povsem identični po tej definiciji komercialni kinematografi (Swartz jih v izvirniku poimenuje »mainstream«), vanje pa lahko uvrstimo kinematografe iz verig Kolosej in Cineplexx ter pogojno tudi samostojni kinematograf Kino Gledališče Bežigrad. Večino preostalih slovenskih kinematografov bi lahko definirali kot kombinacijo prve, tretje in četrte kategorije, od vsakega kinematografa odvisno, katera prevladuje.

2.4.1 Komercialni kinocentri v Sloveniji

Kolosej

Kolosej je dedič dolge zgodovine kinematografije v Ljubljani. Nastal je kot hčerinsko podjetje Ljubljanskih kinematografov – podjetja, čigar začetki segajo v leto 1947, ko je bilo ustanovljeno Kinematografsko podjetje MLO Ljubljana za predvajanje filmov. Podjetje je združevalo kino Matica na Kongresnem trgu, Sloga na Kolodvorski in kino Tivoli. Od leta 1953 je v svojo mrežo vključilo še vrsto drugih ljubljanskih kinodvoran: Union, Vič, Šiška, Mojca, Triglav, Mini Union, Kompas ... Od leta 1997, ko je podjetje postalo delniška družba in dobilo novega lastnika, in do odprtja Koloseja leta 2001 so Ljubljanski kinematografi upravljali 11 kinodvoran v Ljubljani in okolici. Od leta 2001 se je zaradi denacionalizacijskih postopkov zaprlo več mestnih dvoran, tako da danes obratuje le še Kino Komuna. Kolosej, takrat še v lasti Ljubljanskih kinematografov, je leta 2001 odprl prvi kinocenter v Sloveniji. Ta je na enem mestu ponujal poleg ogleda filmov tudi različne storitve in izdelke za preživljanje prostega časa: gostinsko ponudbo, bowling, biljard, igre na srečo. Po odprtju Koloseja so Ljubljanski kinematografi prevzeli distribucijo filmov, Kolosej pa je postal primarno prikazovalsko podjetje. Kolosej Ljubljana upravlja 12 dvoran s 3312 sedeži. Mrežo kinocentrov so začeli širiti februarja 2003 z manjšim kinocentrom v Kopru (3 dvorane, 356 sedežev), junija 2004 pa so odprli kinopleks v Mariboru (10 dvoran, 2068 sedežev). Družini Kolosej se je leta 2008 pridružil prenovljeni kino Center v Kranju (Kolosej).

Obratovanje Koloseja so zaznamovale številne menjave lastnikov, dotrajanost dvoran in opreme, umik distributerja Blitza (enega večjih distributerjev ameriških studiev Warner Bros. in Fox ter tudi neodvisnega filma) in posledično upad števila gledalcev ter zapiranje dvoran (Kolosej Koper je prenehal delovati leta 2012, Kolosej Celje pa že leta 2007).

Kasneje so sledili poskusi ponovnega odpiranja mestnih dvoran (Kinoklub Vič so odprli leta 2005 in znova zaprli leta 2011, Kino Komuna so zaprli leta 2008 in ponovno odprli v letu 2011). Digitizacija Kolosejevih kinodvoran je bila izpeljana z zamudo – v letu 2013 še ni bila dokončana (Delić 2014).

Cineplexx

Avstrijsko podjetje, ki upravlja verigo multipleksov Cineplexx, je poleg doma navzoče še na Hrvaškem, v Srbiji, Sloveniji, Črni gori, Makedoniji, Albaniji in Italiji. Podobno kot v Sloveniji Kolosej se je začelo razvijati v obdobju, ko so mnogi tradicionalni kinematografi v Avstriji postopoma izginjali, kinematografski multipleksi pa so osvajali tržišče. Leta 2012 je vstopilo na slovenski trg prikazovalcev s prevzemom kinematografov Planet Tuš v Celju, Mariboru, Novem mestu, Kranju in Kopru ter jih v letu 2013 tehnično posodobilo. V letu 2013 je prevzelo tudi multipleks Komunika v Murski Soboti (Cineplexx). Vseh 37 dvoran s 7615 sedeži je v tej verigi opremljenih s sodobno digitalno opremo za sliko in zvok. Od prihoda na slovenski trg je podjetje iskalo možnosti odprtja kinocentra tudi v Ljubljani, a doslej brez uspeha.

Glavni val digitizacije dvoran v slovenskih multipleksih je tako potekal šele leta 2013. Celoten prehod na digitalno prikazovanje v Sloveniji se je zgodil z zamikom, saj so bili distributerji, dokler niso bile vse dvorane v multipleksih digitizirane, prisiljeni uvažati in izdelovati 35-mm kopije. V letu 2014 so bile te v distribucijski mreži že zelo redke (Štalekar 2016a).

Na seznam kinematografov je potrebno dodati še Kino Gledališče Bežigrad v Ljubljani, ki je ponovno odprl vrata leta 2015, je v zasebni lasti, ima eno platno in na program uvršča predvsem komercialne uspešnice (Kino gledališče Bežigrad).

2.4.2 Art, mestni in lokalni kinematografi po Sloveniji

V Sloveniji ne obstaja uradna enotna definicija pojmov art kinematograf oz. art kino program, tako da si upravljalci kinematografov pri razvrščanju filmov pomagajo z definicijo, ki jo uporablja MK v svojih razpisih za sofinanciranje kinematografske distribucije evropskih, avtorskih in svetovnih kinotečnih filmov ter art kino programov: *»Art kino program je program evropskega in nacionalnega filma, filma kinematografij tretjih držav, avtorskega filma in svetovnih kinotečnih filmov.«* (MK 2013)

Vsi kinematografi in prikazovalci v redni kinematografski distribucijski mreži, ki na svoj program uvrščajo art kino program, so vključeni v Art kino mrežo – združenje kinematografov in prikazovalcev kakovostnega in umetniškega filma Slovenije (v nadaljevanju AKMS). AKMS in pomen kino mrež bom predstavila v naslednjem poglavju.

Kavčič in Vrdlovec v *Filmskem leksikonu* opredelita pojem kino mreže kot sistem javnih kinematografov, ki ga je mogoče opredeliti z državnega, regionalnega, mestnega ipd., pa tudi poslovnega in kulturnega vidika. Celotno mrežo običajno sestavljajo posebni podsistemi, npr. reprizni kinematografi, filmska gledališča (art kino, kommunales Kino) in kinematografi s specialno opremo (Kavčič in Vrdlovec 1999, 310).

To definicijo iz *Filmskega leksikona* bi lahko uporabili tudi za AKMS. Celotno javno mrežo kinematografov poleg njihovih članov dopolnjujejo še Slovenska kinoteka v Ljubljani s kinotečnim filmskim programom ter prikazovalci v manjših krajih po Sloveniji, ki kinematografsko dejavnost opravljajo samo občasno.

3 Digitizacija nekomercialnih kinematografov v Sloveniji

Priprave na digitizacijo nekomercialnih, mestnih in lokalnih kinematografov v Sloveniji segajo v leto 2009, ko se je pojavila potreba po združevanju kinematografov in so se predstavniki filmskih prikazovalcev, distributerjev in takratnega Filmskega sklada RS (v nadaljevanju FSRS) aprila 2009 sestali na delovnem srečanju v organizaciji Kulturnega doma Slovenj Gradec (AKMS 2015a). Istega leta so predstavniki ljubljanskega Kinodvora začeli pogovore z MK glede oživitve art kino mreže. Ta je namreč v Sloveniji že delovala, od leta 2003 predvsem kot kroženje art in kinotečnega filma prek osrednjega ljubljanskega Kinodvora, ki je takrat sodil pod Slovensko kinoteko. Delovanje mreže je zamrlo z zaprtjem takratnega Kinodvora aprila 2008. Še istega leta je Mestna občina Ljubljana ustanovila Javni zavod Kinodvor. Aleš Uhan, sodelavec iz kino mreže, je v intervjuju za Ekran dejal, da so sicer že pri samem začetku vzpostavljanja mreže »naleteli na pereč problem, da nas čaka digitalizacija kinematografov oz. prehod na digitalno tehniko, in šele potem smo ugotovili, da je pravzaprav prioriteta, s katero se mora soočiti art kino mreža, da bo sploh lahko fizično obstajala« (Majcen 2010).

3.1 Art kino mreža Slovenije

Ljubljanski Kinodvor je novembra 2009, v sodelovanju z Europa Cinemas in takratnim FSRS, organiziral strokovno srečanje *Mreže in digitalizacija art kinematografov*, na kateri so predstavniki tujih organizacij, kot je direktorica irske kino mreže *Access Cinema*, predstavili priložnosti, ki se odpirajo s povezovanjem manjših kinematografov v nacionalne in mednarodne mreže, ter predstavili modele financiranja, ki so jih pri digitizaciji izbrale druge države. Eden konkretnih odgovorov srečanja je končni dogovor o formalni vzpostavitvi kino mreže, ki bi kinematografom obetala precejšnje koristi: mreža je namreč najučinkovitejše orodje za združitev manjših kinematografov v enotnega in močnega sogovornika partnerjem, predvsem pa političnim in upravnim strukturami na lokalni in nacionalni ravni (Majcen 2010).

Tako je 19 kinematografov in prikazovalcev 5. marca 2010 v Velenju z namenom medsebojnega sodelovanja in razvoja delovanja kinematografov in prikazovalcev kakovostnega in umetniškega filma, izmenjave izkušenj, strokovnega znanja in informacij

s področja razširjanja in promocije filmske kulture in filmske vzgoje ter promocije in prikazovanja kakovostnega in umetniškega filma v slovenskih kinematografih ustanovilo društvo *Art kino mreža – združenje kinematografov in prikazovalcev kakovostnega in umetniškega filma Slovenije* (AKMS 2010). Zavezali so se k sodelovanju na področjih tehnične opremljenosti, oblikovanja kakovostnih sporedov s poudarkom na evropskem filmu, izvajanju filmske vzgoje za vse generacije ter promocije in zagotavljanja široke dostopnosti do filmsko-kulturnih vsebin (AKMS 2015a). AKMS prav tako zbira informacije o vključenih kinematografih in prikazovalcih, raziskuje možnosti za redno ali občasno kinematografsko dejavnost v okoljih, kjer ta ni razvita, spremlja stanje slovenske kinematografije, evropske in svetovne kinematografske trende, spremlja razvoj kulturne politike in zakonodaje s področja kinematografije in se dejavno vključuje s pobudami in predlogi za spremembe in dopolnitve (AKMS 2010).

Člani AKMS so vključeni v Europa Cinemas, samostojno sta vanj vključena ljubljanska Kinodvor in Cankarjev dom, skozi štiri »minimreže« (združeni 3–4 kinematografi) pa izpolnjuje pogoje še 13 ostalih kinematografov oz. prikazovalcev (AKMS 2015a). Europa Cinemas je panevropska mreža, ustanovljena leta 1992 s sredstvi iz programa MEDIA in francoskega *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC). Zagotavlja operativno in finančno podporo kinematografom, ki se zavežejo k uvrstitvi pomembnega števila evropskih nenacionalnih filmov v svoj program, organizira konference in dogodke, prav tako izvaja promocijske dejavnosti, namenjene mlademu občinstvu. S podporo Eurimages in francoskega ministrstva za zunanje zadeve je njena mreža razširjena tudi prek meja EU, v države vzhodne Evrope, na Balkan, v Rusijo in Turčijo. Pokriva območje 42 držav in 596 mest, vključuje pa 977 kinematografov z 2350 filmskimi platni (Europa Cinemas).

AKMS in njegovi člani sodelujejo na promocijskih projektih, kot so *Filmski teden Evrope*, ki ga pripravljajo Predstavništvo Evropske komisije, Informacijska pisarna Evropskega parlamenta, Urad Vlade RS za komuniciranje in Media Desk Slovenija. Na Festivalu slovenskega filma v Portorožu podelijo po izboru žirije, sestavljene iz predstavnikov njihovih članov, *Nagrado Art kino mreže Slovenije*, zmagovalca pa nagradijo s sočasno premiero v kinematografih svojih članov. Sodelujejo na projektu SFC-ja *Noč kratkih filmov* ter pri promociji kratkih in igranih filmov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani (v nadaljevanju AGRFT) pod naslovom *Novi novi filmi*. Poleg tega za svoje člane organizirajo in izvajajo teoretična izobraževanja in praktična

usposabljanja kinooperaterjev za delo z digitalnim projektorjem (AKMS 2015a) ter organizirajo strokovna srečanja, kot je bilo junija 2015 na festivalu Kino Otok v Izoli z naslovom *Programi v art kinematografih Slovenije in Hrvaške* (Kino Otok 2015).

V zadnjih letih namenja vse večjo pozornost razvoju in izvajanju skupnih filmskovzgojnih programov, predvsem s projekcijami za predšolske in šolske otroke in z dodatnimi poučnimi vsebinami ter gradivi za učitelje. S pomočjo sredstev Evropskega socialnega sklada je v šolskem letu 2014/2015 zaposlil šest filmskovzgojnih delavk, ki so se v enoletnem projektu poklicno usposabljale za izvajanje filmskovzgojnih dejavnosti za otroke in mlade po modelu doma in v tujini priznanega filmskovzgojnega programa Kinobalon Javnega zavoda Kinodvor. Poleg poklicnega usposabljanja na področju filmske vzgoje je namen projekta širjenje dostopnosti do kakovostne filmske vzgoje v regijah, kjer je te ponudbe manj ali je celo ni. Filmskovzgojne programe AKMS vsako leto predstavi tudi na Kulturnem bazarju (AKMS 2015a).

Tako so bili predstavniki AKMS zaradi svojih filmskovzgojnih aktivnosti in iniciativ vključeni tudi v medresorsko strokovno skupino za pripravo strategije razvoja nacionalnega programa filmske vzgoje v osnovnih šolah in gimnazijah, z namenom, da bi (podobno kot likovna in glasbena vzgoja) tudi filmska vzgoja kot izbirni predmet postala del kurikulumuma (Štalekar 2016a; MK 2016).

AKMS manjši del sredstev za svoje delovanje zbere iz članarine, sredstva za izvajanje filmskih programov pa pridobiva tudi prek razpisov MK (MK 2013) in razpisov SFC za kulturnovzgojne projekte, izobraževanje kinooperaterjev, organizacijo strokovnih srečanj (SFCa). Večino dejavnosti opravijo člani volontersko, zato že nekaj časa apelirajo na SFC in MK, da bi našli način in sredstva za profesionalno zaposleno osebo, ki bi se ukvarjala predvsem s skupnimi akcijami in projekti članov (Štalekar 2016a), po vzoru hrvaške Kino mreže, ki za ta namen dobi sredstva od nacionalnega filmskega sklada *Hrvatskega avdiovizualnega centra* (Božič 2016).

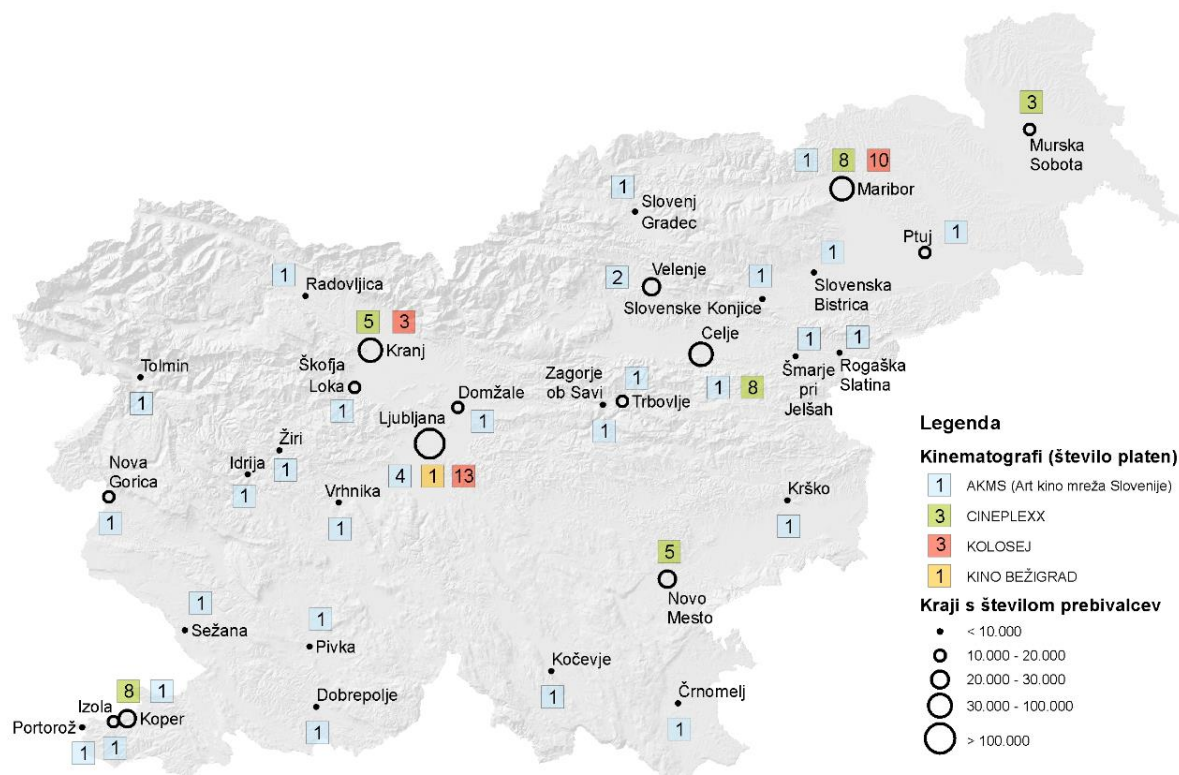
V letu 2015 je AKMS štel 27 članov, v mrežo pa se v letu 2016 namerava vključiti še Kočevje, v priključitvenih pogovorih so tudi kinematografi iz Novega mesta, Murske Sobote in Lendave (Štalekar 2016a).

Kot prostor številnih festivalov in filmskih dogodkov, v sklopu katerih se prikazuje filme na različnih digitalnih nosilcih, mora Javni zavod Kinodvor zagotoviti visoko kakovost

predvajanja. V začetku novembra 2011 je Kinodvor z namestitvijo digitalnega projektorja postal prvi kinematograf v AKMS, opremljen za digitalno prikazovanje filmov na formatih najvišjega standarda. Nakup so omogočila sredstva Mestne občine Ljubljana in programa MEDIA (Kinodvor 2011).

AKMS je nato v procesu digitizacije pomagal svojim članom z organizacijo izobraževanj in strokovnih srečanj, ki so pripomogla k dvigu strokovnih znanj tako programskih kot tehničnih sodelavcev kinematografov (AKMS 2015a). Konec leta 2015 je bilo digitiziranih 23 dvoran članov AKMS (Štalekar 2016a), od tega 18 s pomočjo sredstev SFC, skoraj vsa pa so dobila podporo lokalne mestne uprave.

Slika 3.1: Kinematografi z redno distribucijo v Sloveniji



Vir: AKMS (2016), Cineplexx, Kolosej, Kino Gledališče Bežigrad.

S pomočjo javnodostopnih podatkov na spletišču kinematografov in podatkov, pridobljenih od AKMS, sem lahko oblikovala mrežo kinematografov po Sloveniji (glej Sliko 3.1),

vklučenih v redno distribucijo filmov. Ta se bo, kot prej zapisano, v letu 2016 še okrepila z novimi člani AKMS. Na tem mestu dodajam, da vsi kinematografi člani AKMS, označeni na Sliki 3.1, še niso digitizirani v skladu s standardom DCI, zato del njih najverjetneje predvaja filme iz različnih digitalnih medijev.

Brunella in Kanzler kinematografe delita tudi po številu platen: kinematografi z 1 platnom, majhen minipleks (2–3 platna), velik minipleks (4–7), multipleks (8–15), megapleks (16 ali več) (Brunella in Kanzler 2011). Tako lahko iz podatkov na Sliki 3.1 razberemo, da imamo v Sloveniji 4 multiplekse (Maribor, Celje, Ljubljana, Koper), 2 velika minipleksa (Novo mesto, Kranj) in 2 majhna multipleksa (Kranj, Murska Sobota). Vsi ostali kinematografi spadajo v kategorijo kinematografov z enim platnom – v to kategorijo sem uvrstila tudi Kino Velenje, Kinodvor in Cankarjev dom v Ljubljani, ki vsi upravljajo po dve dvorani (poleg glavne še eno manjšo).

3.2 Slovenski filmski center, javna agencija

3.2.1 Naloge in načela delovanja javnih agencij

Zakon o javnih agencijah (ZJA 2002) opredeljuje javno agencijo kot statusno obliko javnega prava, ki je namenjena zlasti regulatorni dejavnosti, torej izvrševanju javnih pooblastil (Pirnat v Bohinc 2005, 7). Za njeno ustanovitev mora imeti ustanovitelj podlago v posebnem zakonu. Dejavnost javne agencije sicer določa ustanovitveni akt, torej ustanovitelj, pri tem pa mora upoštevati po ZJA predvidene naloge v javnem interesu, ki jih izvaja v skladu z namenom, zaradi katerega je bila ustanovljena:

- regulatorne – urejanje pravnih razmerij in odločanje v posamičnih primerih (npr. izdaja splošne akte za izvrševanje javnih pooblastil in upravne odločbe);
- razvojne v skladu z zakoni in drugimi predpisi (npr. dodeljevanje finančnih spodbud);
- strokovne (npr. priprave strokovnih analiz);
- nadzorstvene (npr. nadzor primernosti in strokovnosti dela pravnih ali fizičnih oseb, ki jim dodeljuje finančna sredstva) (Bohinc 2005, 417–420).

Poleg teh lahko javna agencija opravlja tudi druge naloge, povezane s svojim ustanovitvenim namenom, ki pa morajo biti določene z ustanovitvenim aktom.

ZJA določa načela delovanja javnih agencij: načela zakonitosti, samostojnosti, strokovnosti, politične nevtralnosti, nepristranskosti, uradnega jezika in načelo poslovanja z dokumentarnim gradivom. Pri tem se uporabljajo določbe Zakona o državni upravi in predpisov, izdanih na njegovi podlagi (Bohinc 2005, 417–419).

Javno agencijo lahko ustanovi država ali samoupravna lokalna skupnost. Če z zakonom ni drugače določeno, ustanovi javno agencijo v imenu države vlada. V imenu lokalne skupnosti ustanovi javno agencijo svet lokalne skupnosti. Ustanovi se za učinkovitejše in smotrnejše opravljanje nalog v javnem interesu, kot bi bilo v primeru opravljanja teh nalog v upravnem organu (Bohinc 2005, 419–420).

3.2.2 Javne agencije na področju kulture

V Sloveniji imamo dve javni agenciji na področju kulture: Javna agencija za knjigo Republike Slovenije in Slovenski filmski center, javna agencija Republike Slovenije.

3.2.3 Ustanovitev in naloge SFC

Leta 1995 je večji del nalog sofinanciranja filmske produkcije in drugih dejavnosti na področju kinematografije prešel z MK na konec leta 1994 ustanovljeni FS RS. Ustanovitelj, MK, je leta 2000 izdal *Sklep o ustanovitvi Filmskega sklada Republike Slovenije javnega sklada* (MK 2000), s katerim mu je omogočil nadaljevanje dela. Leta 2008 je bil sprejet nov *Zakon o javnih skladih* (ZJS-1, 2008), ki v 5. odstavku 54. člena določa, da FSRS, ustanovljen z *Zakonom o Filmskem skladu Republike Slovenije*, izbere eno od naslednjih zakonsko predvidenih možnosti: nadaljuje svoje delo, se pripoji drugi pravni osebi ali pa se statusno preoblikuje v dveh letih po uveljavitvi tega zakona. Statusno preoblikovanje naj bi se izvedlo v okviru naslednjih možnosti: v javni zavod, v javno agencijo ali v ustanovo. Tako je bil na temelju *Zakona o Slovenskem filmskem centru, javni agenciji Republike Slovenije* septembra 2010 ustanovljen SFC, ki je 19. januarja 2011 začel uradno delovati, prevzel vse obstoječe naloge in premoženje FSRS, obenem pa mu je zakon dodelil še nove naloge (ZSFCJA, 2010).

»Namen ustanovitve SFC je spodbujanje ustvarjalnosti na filmskem in avdiovizualnem področju v Republiki Sloveniji, ustvarjanje ustreznih pogojev za filmsko, avdiovizualno in kinematografsko dejavnost, razvoj in izobraževanje v zvezi s filmsko in z avdiovizualno

dejavnostjo v Republiki Sloveniji ter izvajanje drugih dejavnosti, določenih z nacionalnim programom za kulturo in s tem zakonom.« (ZSFCJA 2010).

SFC opravlja številne naloge, določene z ZSFCJA (SFCa). MK je leta 2010 ob ustanovitvi SFC med zakonsko določene naloge nove javne agencije uvrstil tudi »spodbujanje razvoja tehnologije in infrastrukture na filmskem in avdiovizualnem področju, zlasti razvoja digitalizacije celotne kinematografske verige od produkcije do prikazovanja« (ZSFCJA 2010).

3.3 Pravno-formalne podlage za sofinanciranje digitizacije

3.3.1 Nacionalni program za kulturo

Nacionalni program za kulturo (v nadaljevanju NPK) je strateški dokument razvojnega načrtovanja kulturne politike, ki izhaja iz zgodovinsko doseženega položaja kulture in s katerim se ugotovi vlogo kulture v razvoju Slovenije in slovenskega naroda ter javni interes zanjo, opredeli področja kulture, kjer se zagotavljajo kulturne dobrine kot javne dobrine, načrtuje investicije v javno kulturno infrastrukturo, postavi cilje in prioritete kulturne politike in določi čas za njihovo uresničenje ter kazalce, po katerih se bo merilo njihovo doseganje (ZUJIK).

NPK sprejema Državni zbor Republike Slovenije za obdobje štirih let, pri čemer vsebuje tudi dolgoročne usmeritve, ki presegajo to obdobje. Predlog NPK pripravi ministrstvo, pristojno za kulturo, v sodelovanju z ministrstvi, katerih naloge segajo tudi na področje kulture, in Nacionalnim svetom za kulturo (ZUJIK).

Pred sprejetjem NPK za obdobje 2014–2017 je Filmska iniciativa aprila 2013 objavila dokument *Smernice razvoja slovenske kinematografije*, ki vključuje tudi poglavje *Digitizacija art kinematografov*. V njem opozarjajo, da bodo distributerji jeseni 2013 tudi v Sloveniji prekinili dobavo 35-mm filmskih kopij in da je digitizacija kinematografske mreže nujna, predvsem tistih kinematografov, ki prikazujejo evropska in druga kakovostna ter zahtevnejša filmska dela ter se ukvarjajo z vzgojo in izobraževanjem občinstva. Pristojne med drugim pozivajo, da definirajo pomen in potrebe obstoja kinematografov v različnih regijah Slovenije in določijo smernice nadaljnjega delovanja javnih zavodov na področju prikazovanja ter vzpostavitve ustreznih ukrepov za spodbujanje digitizacije ter

kinematografskega prikazovanja s poudarkom na državni pomoči kinematografom, ki prikazujejo slovenski, evropski, kakovosten in umetniški film za odrasle in otroke. Čimprejšnja digitizacija slovenske art kinematografske mreže bi omogočila slovenskim gledalcem dostop do filmskih del svetovnega pomena, prav tako tudi do novih slovenskih filmov (Filmska iniciativa 2013).

Smernice so bile v delu, ki se nanaša na digitizacijo art kinematografov, upoštevane tudi v *Resoluciji o nacionalnem programu za kulturo 2014–2017* (MK 2014a), ki jo je sprejel Državni zbor RS na seji 27. novembra 2013. Ta v poglavju Film in avdiovizualna dejavnost pod 4. točko navaja med ukrepi na področju »boljše izrabe digitalnih tehnologij« tudi »dokončanje digitizacije kinematografov, ki v večinskem odstotku prikazujejo nacionalna in evropska kinematografska dela ter dela kinematografij tretjih držav do leta 2014 ob sodelovanju lokalne skupnosti« ter v poglavju Digitalizacija pod 2. točko ukrep »digitizacija kinematografov, ki prikazujejo večinska nacionalna in evropska avdiovizualna dela ob sodelovanju lokalnih skupnosti«. Za cilj pa si določa 21 digitiziranih kinematografov do konca leta 2014 (MK 2014a).

3.3.2 Digitizacija mreže art kinematografov

AKMS je oktobra 2010 pripravil strokovno podlago z naslovom *Digitalizacije mreže art kinematografov* (Uhan in drugi 2010). Ta dokument obsega pregled stanja že digitiziranih kinodvoran v Evropi, stanja v Sloveniji, različnih modelov financiranja, tehničnih potreb in specifikacij ter pravnih podlag za javno sofinanciranje digitizacije. Prav tako so v njem podani nastavki in predlogi k pripravi slovenskega modela digitizacije kinematografov.

Konec leta 2011 je bilo z digitalnim projektorjem opremljenih 52 % evropskih kinodvoran, a samo 15 % slovenskih (Brunella in Kanzler 2011, 4, 125), pa še te v komercialnih kinematografskih mrežah. V programu dela SFC za leto 2012 je zapisano, da se bo konec leta 2013 v Evropi zaključila klasična kinematografska distribucija 35-mm filmskih kopij.

Tudi zato je SFC v programu za leto 2012 namenil prva sredstva za spodbujanje digitizacije kinematografske mreže v Sloveniji (SFC 2012). Besedilo razpisa je bilo pripravljeno na osnovi pravilnikov SFC in že omenjene strokovne podlage AKMS, katere izdelavo je financiral MK.

3.3.3 Javni razpisi

SFC svoje naloge v veliki meri uresničuje s sofinanciranjem projektov s filmskega, avdiovizualnega in kinematografskega področja. Javne razpise, postopke za zbiranje predlogov javnih kulturnih programov in kulturnih projektov, ki se financirajo iz javnih sredstev, pripravlja v skladu z veljavno zakonodajo in pravilniki SFC (SFCa). Postopki javnih razpisov se uporabljajo v primerih, ko je vnaprej mogoče določiti le kriterije za ocenjevanje in vrednotenje predlogov kulturnih projektov ali programov, financirajo pa se tisti projekti, ki so v postopku izbire ocenjeni oziroma ovrednoteni višje.

SFC je v letih 2012–14 izvedel tri javne razpise za »sofinanciranje digitalizacije slovenske kinematografije« z namenom »distribucije kinematografskih filmov na način, ki bo omogočal javno predvajanje filmov na profesionalnih digitalnih avdiovizualnih sistemih oziroma nosilcih«. Za javna sredstva so lahko kandidirali »art kinematografi in prikazovalci, ki so odprti za javnost najmanj zadnja tri koledarska leta pred letom objave tega razpisa, imajo vsaj eno platno, vendar ne več kot tri platna in vsaj 70 sedežev ter v svoj program vključujejo predvsem prikazovanje kakovostnega in umetniškega filma« (SFCa). To so »slovenski in evropski filmi ter filmi iz tretjega sveta, ki niso nastali v veliki studijski produkciji ali so bili uvrščeni v selekcijo najmanj dveh mednarodnih festivalov, ter svetovni kinotečni filmi« (SFCa).

Pristojna strokovno programska komisija posamezne predloge projektov, prijavitelne na razpis, ocenjuje po merilih, določenih v *Pravilniku o izvedbi postopka izbire projektov, pogojih in merilih za izbor projektov ter postopku sklepanja pogodb, vsebine pogodb in načinu nadzora nad izvajanjem pogodb* (SFC 2011). Najmanjše število točk, ki ga mora prijavitelni projekt na razpisu doseči, da ga komisija predlaga v financiranje, je 60 točk (od 100 možnih). Na oceno vplivajo naslednji parametri (SFC 2011):

- večinska zastopanost slovenskih in evropskih filmov ter filmov tretjega sveta v koledarskem letu pred letom objave razpisa,
- članstvo v Europa Cinemas,
- letno število obiskovalcev,
- frekventnost lokacije kinematografa in tržni potencial kina,

- regijska pokritost s kinematografsko dejavnostjo, pomen za enakomeren razvoj kakovostne programske ponudbe na celotnem področju RS,
- stanje obstoječe tehnične opreme kina in možnosti nadgraditve opreme za digitalizacijo,
- vzdrževanost infrastrukture kina,
- namera občine oziroma odločba ali pogodba z občino o sofinanciranju projekta,
- višina lastne investicije,
- prijava in upravičenost kandidature na razpis Media.

V treh letih je javna sredstva od SFC v skupni višini 361.335 EUR po shemi »*de minimis*« za nakup digitalne opreme pridobilo 18 kinodvoran iz mest po vsej Sloveniji. Zneski sofinanciranja so segali od 15.000 do 22.500 EUR. Razliko do polne predračunske vrednosti so prijavitelji krili iz lastnih ali občinskih sredstev.

Tabela 3.1: Seznam kinematografov, ki so dobili sredstva SFC za digitizacijo

<i>prijavitelj</i>	<i>kraj</i>	<i>kinematograf</i>	<i>višina sofinanciranja (v EUR)</i>	<i>leto sofinanciranja</i>
Kulturni dom Franca Bernika Domžale	<i>Domžale</i>	<i>Mestni kino Domžale</i>	20.000	2012
Linhartova dvorana Radovljica	<i>Radovljica</i>	<i>Linhartova dvorana Radovljica</i>	15.000	2012
Center za kulturo, šport in prireditve Izola	<i>Izola</i>	<i>Artkino Odeon Izola</i>	20.335	2012
Zavod za kulturo Delavski dom Trbovlje	<i>Trbovlje</i>	<i>Zavod za kulturo Delavski dom Trbovlje</i>	18.500	2013
Cankarjev dom	<i>Ljubljana</i>	<i>Linhartova dvorana</i>	20.000	2013
Društvo za ustvarjalni filter, Celje	<i>Celje</i>	<i>Mestni kino Metropol</i>	22.500	2013
Javni zavod Kulturni	<i>Slovenj Gradec</i>	<i>Kino kulturni dom Slovenj</i>	22.500	2013

dom Slovenj Gradec		<i>Gradec</i>		
CID Ptuj	<i>Ptuj</i>	<i>Mestni kino Ptuj</i>	22.500	2013
Javni zavod Kulturni dom Nova Gorica	<i>Nova Gorica</i>	<i>Javni zavod Kulturni dom Nova Gorica</i>	20.000	2013
Kino Sora d. o. o. Škofja Loka	<i>Škofja Loka</i>	<i>Kino Sora</i>	22.500	2013
KC Delavski dom Zagorje ob Savi	<i>Zagorje ob Savi</i>	<i>Kulturni center Delavski dom Zagorje ob Savi</i>	18.500	2013
Kino Rogaška, Tobija Medved s. p.	<i>Rogaška</i>	<i>Kino Rogaška</i>	22.500	2013
Festival Velenje	<i>Velenje</i>	<i>Kino Velenje</i>	22.500	2013
Kosovelov dom – Kulturni center Krasa	<i>Sežana</i>	<i>Kosovelov dom Sežana</i>	16.000	2013
Avditorij Portorož	<i>Portorož</i>	<i>Avditorij Portorož</i>	20.000	2014
ZIK Črnomelj	<i>Črnomelj</i>	<i>ZIK Črnomelj</i>	20.000	2014
Delavsko posvetno društvo Kino Svoboda Žiri	<i>Žiri</i>	<i>Kino Svoboda Žiri</i>	18.000	2014
Zavod Ivana Cankarja za kulturo, šport in turizem Vrhnika	<i>Vrhnika</i>	<i>Zavod Ivana Cankarja za kulturo, šport in turizem Vrhnika</i>	20.000	2014

Vir: SFCa.

Postopki sofinanciranja SFC za namen digitizacije so končani. Vsak prijavitelj se je s pogodbo zavezal, da bo »opravljal kinematografsko dejavnost še vsaj 3 (tri) leta po zaključenem projektu iz te pogodbe, skrbel za čim večjo prikazovanje slovenskih filmov in avdiovizualnih del in sodeloval pri popularizaciji slovenskega filma, ki ga bo izvajal SFC, ter izvedel vsaj 100 projekcij v koledarskem letu« (SFCb).

4 Empirična raziskava

4.1 Metodologija in potek raziskave

Pri obdelavi teme magistrskega dela sem v empirični raziskavi kot glavno metodo zbiranja podatkov uporabila kvalitativno metodo polstrukturiranih intervjujev in kot podrejeno analizo že zbranih statističnih podatkov.

4.1.1 Polstrukturirani intervjuji

Raziskovalni intervju je pogosto uporabljena metoda zbiranja podatkov. Največkrat se odvija v neposrednem stiku med spraševalcem in intervjuvancem (Dimovski in drugi 2008, 163). Intervju je lahko zelo bogat vir podatkov in omogoča poglobljeno proučevanje pojava; v primerjavi z anketo dopušča večjo fleksibilnost in pridobivanje različnih, občasno tudi nenačrtovanih informacij (Lamut in Macur 2012, 143).

Glede na zgradbo jih delimo na strukturirane, delno strukturirane in nestrukturirane intervjuje. Strukturirani temelji na skrbno pripravljenem seznamu vprašanj, ki jih raziskovalec prečiščuje, dokler ni prepričan o njegovi veljavnosti. Predpostavlja se, da bo spraševalec vprašal vsakega intervjuvanca enaka vprašanja z enakim tonom glasu (Easterby- Smith in drugi 2005, 112). V praksi naj bi bil enak izvajanju anketnega vprašalnika z anketarjem (Dimovski in drugi 2008, 163).

Nestrukturirani intervju pogosto označujemo kot globinski intervju. V tem primeru vnaprej določimo temo pogovora, na katero intervjuvanec prosto odgovarja (Dimovski in drugi 2008, 163).

Polstrukturirani intervju je vmesna stopnja med omenjenima, saj si raziskovalec pripravi nekaj ključnih vprašanj odprtega tipa (Sagadin v Lamut in Macur 2012, 146). Raziskovalec ima pripravljen seznam okvirnih tem in vprašanj, a število vprašanj in način postavljanja vprašanj se lahko pri posameznih intervjuvancih razlikujeta. Prav tako lahko določena vprašanja izpusti, preoblikuje ali jih dopolni z dodatnimi vprašanji, vse z namenom pridobivanja informacij za določeno temo raziskovanja (Lamut in Macur 2012, 146).

Pred izpeljavo intervjujev je pomembna temeljita priprava, sestavljena iz: teoretične priprave raziskovalca, v kateri lahko raziskovalec najde oporne točke za izvedbo intervjuja, načrtovanja izvedbe intervjuja, izbire intervjuvancev, izdelave seznama vprašanj ali opomnika za oporo pri izvedbi intervjuja (Lamut in Macur 2012, 150). Celoten potek priprav in izvedbe intervjujev je opisan v poglavju 4.2.

4.1.2 Analiza zbranih podatkov o gledalcih in filmih v kinematografih

AKMS

S to metodo sem lahko preverila dejansko število gledalcev in število filmov ter projekcij. Rezultati se navezujejo na vprašanja in odgovore v intervjujih s področij, ki obravnavata program in obisk kinematografov.

Pri tem sem upoštevala podatke vseh članov AKMS skupaj in ne samo od teh 14, vključenih v intervjuje. Podatke sem pridobila po e-pošti od AKMS (interno gradivo) in podjetja Fivia, ki za območje Slovenije zbira statistične podatke o kinematografskem prikazovanju filmov, ter določene podatke za leto 2014 od Cankarjevega doma (interno gradivo).

Za ponazoritev števila obiskovalcev, števila filmov in projekcij, ki so bili zbrani za obdobje 2011–2015, sem uporabila grafični prikaz. Podatki o predvajanju slovenskih filmov, šolskih projekcijah ter filmskovzgojnih projektih so zbrani samo za leti 2014 in 2015, zato sem rezultate prikazala v tabelah.

Manjkajoči podatki za število filmov in projekcij za 3 kinematografe v letu 2014 in za 1 v letu 2015, ki so sicer imeli podatke o skupnem številu gledalcev, so bili ocenjeni na podlagi števila gledalcev in ugotovljenim linearnim odnosom med temi spremenljivkami v obdobju znanih podatkov.

4.2 Izvedba intervjujev

Izvedla sem 15 polstrukturiranih intervjujev, od tega 14 s predstavniki kinematografov iz različnih krajev po Sloveniji, 1 pa s predsednico AKMS.

Intervjuvance, predstavnike kinematografov po Sloveniji, sem izbrala na podlagi naslednjih kriterijev:

- *Uspešna kandidatura za sredstva na razpisu SFC.*

S tem kriterijem sem se omejila na tiste, ki po kriterijih razpisa v svoj program uvrščajo predvsem zahtevnejše filme z manjšo komercialno, a z večjo kulturno vrednostjo ter imajo zagotovljeno podporo lokalne skupnosti (finančno ali vsaj prostorsko). Razpisni kriteriji so zahtevali tudi izvajanje redne kinematografske dejavnosti pred digitizacijo. Intervjuvanci so lahko tako primerjali obdobji pred digitizacijo in po njej.

- *Članstvo v AKMS.*

AKMS je bil pobudnik in strokovni sogovornik MK in SFC, torej so bili njegovi člani dejavno vpleteni v sam začetek procesa digitizacije kinodvoran v Sloveniji. Zavedanje o pomembnosti uvedbe digitalne tehnologije za obstoj in nadaljnji razvoj njihovega kinematografa je bilo torej visoko.

Prošnjo in povabilo k sodelovanju sem po e-pošti poslala 18 predstavnikom kinematografov, članov AKMS in prejemnikom javnih sredstev SFC. 14 se jih je odzvalo pozitivno, večina je z veseljem potrdila sodelovanje, 1 je po večkratnih pozivih poslal odgovore kar po e-pošti, z 1 nisem mogla uskladiti termina, 2 pa se na povabilo nista odzvala. Veliko več časa je trajalo, da sem s sodelujočimi uskladila termin in lokacijo izvedbe intervjuja, saj smo bili kar precej oddaljeni med seboj (razpršenost po celotni Sloveniji). Zaradi tega sem bila nekatere intervjuje primorana izvesti na daljavo in jih posneti s programom za zvokovno snemanje pogovora Skype oz. programa za snemanje telefonskega pogovora. Vsi intervjuji so bili izvedeni v obdobju med 31. marcem in 11. aprilom 2016.

4.2.1 Predstavitev intervjuvancev

Osnovne podatke o intervjuvancih sem pridobila iz rezultatov razpisov SFC (glej Tabelo 4.1).

Lokacija delovanja kinematografa je razvidna iz naziva podjetja ali upravljalca kinematografa.

Intervju s predsednico AKMS Marjano Štalekar je bil dogovorjen že prej, v času prijave teme magistrskega dela in procesu pridobivanja osnovnih podatkov o delovanju AKMS. Od nje sem prek e-pošte dobila tudi podatke o obiskanosti kinematografov, članih AKMS ter številu projekcij in filmov, ki jih uvrščajo v program kinematografa in jih AKMS zbira za potrebe svojega delovanja.

Tabela 4.1: Seznam intervjuvancev z osnovnimi podatki

	<i>naziv podjetja oz. upravjalca kinematografa</i>	<i>ime kinematografa oz. prikazovalca</i>	<i>status</i>	<i>predstavnik kinematografa - intervjuvanec</i>	<i>način izvedbe</i>
1	Kulturni dom Franca Bernika Domžale	<i>Mestni kino Domžale</i>	občinski javni zavod	Jure Matičič, pomočnik direktorice za program	intervju v živo
2	Center za kulturo, šport in prireditve Izola	<i>Art kino Odeon Izola</i>	občinski javni zavod	Petra Božič, vodja kina	Skype intervju
3	Zavod za kulturo Delavski dom Trbovlje	<i>Zavod za kulturo Delavski dom Trbovlje</i>	občinski javni zavod	Andrej Uduč, programski vodja kina	Skype intervju
4	Cankarjev dom, Ljubljana	<i>Linhartova dvorana</i>	državni javni zavod	Simon Popek, vodja filmskega programa Cankarjevega doma	intervju v živo
5	Društvo za ustvarjalni Filter, Celje	<i>Mestni kino Metropol</i>	društvo (dvorana v najemu)	Samo Seničar, programski vodja kina	telefonski intervju
6	Javni zavod Kulturni dom Slovenj Gradec	<i>Kino kulturni dom Slovenj Gradec</i>	občinski javni zavod	Marjana Štalekar, strokovna sodelavka	Skype intervju
7	Center interesnih dejavnosti Ptuj	<i>Mestni kino Ptuj</i>	občinski javni zavod	Nina Milošič, strokovna sodelavka za področje kina	Skype intervju
8	Kino Sora d. o. o. Škofja Loka	<i>Kino Sora</i>	gospodarska družba	Tina Oblak, direktorica kina	telefonski intervju
9	Kulturni center Delavski dom Zagorje ob Savi	<i>Kulturni center Delavski dom Zagorje ob Savi</i>	občinski javni zavod	Karmen Cestnik, direktorica kulturnega centra	Skype intervju
10	Kino Rogaška, Tobija Medved s. p.	<i>Kino Rogaška</i>	samostojni podjetnik	Tobija Medved, programski vodja kina in kinooperater	telefonski intervju
11	Festival Velenje	<i>Kino Velenje</i>	občinski javni zavod	Peter Groznik, član programskega odbora	telefonski intervju
12	Kosovelov dom – Kulturni center Krasa	<i>Kosovelov dom Sežana</i>	občinski javni zavod	Nina Ukmar, direktorica kulturnega centra	intervju v živo
13	Zavod za izobraževanje in kulturo Črnomelj	<i>Zavod za izobraževanje in kulturo Črnomelj</i>	občinski javni zavod	Marija Miketič, vodja filmskega programa	Skype intervju
14	Zavod Ivana Cankarja za kulturo, šport in turizem Vrhnika	<i>Zavod Ivana Cankarja za kulturo, šport in turizem Vrhnika</i>	občinski javni zavod	Gregor Janežič, programski vodja kina in kinooperater	intervju v živo
15	AKMS	<i>Združenje kinematografov in prikazovalcev kakovostnega in umetniškega filma Slovenije</i>	društvo	Marjana Štalekar, predsednica društva (do aprila 2016)	intervju v živo

4.3 Analiza odgovorov

Osnova za opravljanje intervjujev je bilo sedem vprašanj večinoma odprtega tipa, ki jih bom v nadaljevanju tudi predstavila. Vsi intervjuvanci so želeli pred izvedbo intervjuja prejeti vprašanja, saj so bila nekatera vezana na dogodke izpred nekaj let, nekatere podatke pa so morali pridobiti iz svoje uradne poslovne dokumentacije. Poleg glavnih vprašanj sem imela pripravljena podvprašanja, ki so mi bila v pomoč. Vsem sem postavila več ali manj enaka vprašanja. Tema in vprašanja niso posegala v zasebnost intervjuvancev, zato so pogovori potekali sproščeno, pri nekaterih tudi malo širše od zastavljenih vprašanj. Ker so dobri poznavalci svoje dejavnosti, jih nisem spreminjala oz. prekinjala. Odgovori so odvisni tudi od tega, katero funkcijo v kinematografu opravljajo intervjuvanci. Če se ukvarjajo tudi ali samo s programom, so bili odgovori bolj obsežni na tem področju. Intervjuji so trajali 20–40 minut. Zvočni posnetki intervjujev so shranjeni na CD nosilcu, ki je priloga temu magistrskemu delu (Priloga A).

V nadaljevanju po sklopih navajam vprašanja, ki sem jih uporabila v intervjujih, in odgovore intervjuvancev. Zaradi obsega intervjujev in odgovorov sem poskušala odgovore, ki se ponavljajo, združiti, nekatere zanimive povzeti in izpostaviti, določene pa sem zaradi lažje ponazoritve prikazala v tabelah.

Na koncu vsakega sklopa dodajam še kratke sklepe, ki sem jih lahko oblikovala na podlagi odgovorov.

1. Osnovni podatki o kinematografu in delovanju ter njegovi vlogi v kraju, kjer deluje

Vprašanje se je nanašalo na kratko predstavitev kinematografa in njegov pravno-formalni status. Zanimalo me je, ali upravljajo s samostojno kinodvorano ali z večnamensko dvorano, namenjeno tudi drugim dejavnostim. Po želji so lahko opisali razvoj in zgodovino kinematografa. Iz odgovorov sem lahko sklepala tudi o vlogi, ki jo imajo v kraju, kjer delujejo. Kot sem zapisala že v teoretičnem delu, imajo majhni kinematografi z enim platnom pogosto pomembno družbeno in kulturno vlogo v mnogih lokalnih skupnostih. Pogosto so tudi edine ustanove, ki v lokalnih skupnostih omogočajo dostop do kulturnih vsebin (Evropska komisija 2010b).

Informacije o njihovem pravno-formalnem statusu so razvidne iz Tabele 4.1. Glede na status in način obratovanja jih tako lahko razdelim v tri glavne skupine:

- Prevladujejo kinematografi, ki delujejo pod okriljem javnih zavodov, katerih ustanovitelj je občina. Ti upravljajo z večnamensko dvorano, ki je namenjena tudi drugim, glasbenim, gledališkim, muzejskim dogodkom in krajevnim prireditvam, kar pomeni, da je kinematografska dejavnost samo ena izmed dejavnosti, ki jo ponujajo svojim obiskovalcem. Programsko umeščanje filmov zahteva terminsko usklajevanje zaradi drugih, npr. gledaliških, vsebin, ki so lahko tehnično zahtevnejše in zavzamejo veliko več terminov še za postavljanje in razstavljanje ter vaje (Cestnik 2016, Janežič 2016, Miketič 2016, Maticič 2016, Štalekar 2016b). Kljub temu nekateri prikazujejo filme tudi po 6 dni v tednu, konec tedna imajo celo več projekcij na dan, kot na primer v Kulturnem domu Slovenj Gradec (Štalekar 2016b). Večina pa poskuša umeščati film na program konec tedna. Izvajalec projekcij v Kino Rogaška najema dvorano v občinski lasti (Medved 2016), svojo storitev pa opravlja še v Slovenski Bistrici (AKMS).
- Kinematografi v Velenju, Izoli, Trbovljah in na Ptujju delujejo pod okriljem javnih kulturnih zavodov, a upravljajo z dvorano, namenjeno samo filmskim projekcijam. Ta oblika delovanja jim zagotavlja stabilnost poslovanja, saj imajo podporo lokalne uprave in tako na voljo vsaj osnovna sredstva, zaposleno osebje in tehnične kapacitete. Glavna prednost je, da jim ni potrebno filmskih vsebin terminsko usklajevati z ostalimi programi. To jim omogoča maksimalno fleksibilnost, terminsko in vsebinsko, a hkrati tudi veliko večji obseg dela in obveznosti ter aktivnosti, da optimalno zapolnijo termine s filmskim programom, ki bo privlačen za gledalce (posledično pokrival stroške delovanja), hkrati pa dovolj kakovosten, da ustreza kriterijem AKMS.
- Tretja skupina so zasebni kinematografi, kot je Kino Sora v Škofji Loki, katere solastnica je tudi občina (zasebno-javno solastništvo) (Oblak 2016). Mestni kino Metropol v Celju je dvorana še z nerešenim lastništvom (Seničar 2016): prej je bila v lasti Celjskih kinematografov, nato v upravljanju Engrotuša, od leta 2004 pa z njo upravlja Društvo za ustvarjalnost Filter.

Posamezni kinematografi imajo zelo pestro in dolgo zgodovino, trenutni status in stanje posameznega kinematografa pa je predvsem odraz naklonjenosti lokalne uprave, ki je v večini primerov lastnik dvorane in glavni vir financiranja obratovalnih stroškov. Peter Groznik, član programskega sveta Festivala Velenje, javnega zavoda, pod okriljem katerega deluje Kino Velenje, trdi, da art kinematografi, ki delujejo kot kulturna in ne gospodarska ustanova, danes ne morejo preživeti, če niso podprti iz vsaj štirih virov financiranja. To so podpora lokalne skupnosti oz. občine, ki zagotavlja prostor, kader in vse potrebno za tekoče obratovanje kinematografa, podpora MK (razpisi), evropska sredstva Europa Cinemas, ki zagotavljajo programsko raznolikost, in seveda prihodki od vstopnin. Slednji ne smejo biti edino gonilo pri oblikovanju programa (Groznik 2016).

Občine so tako pomemben deležnik na področju izvajanja kinematografske dejavnosti, saj so kulturni domovi in centri, v okviru katerih delujejo tudi kinematografi in tudi samostojni kinematografi v manjših krajih, velikokrat edine ustanove s ponudbo kulturno-umetniških vsebin, tako v samem kraju kakor tudi na širšem območju. Kinematograf, ki deluje znotraj Kulturnega doma Slovenj Gradec, na primer, pokriva skupaj dobrih 74.000 prebivalcev Koroške (Štalekar 2016b). Kosovelov dom Sežana, ki pokriva celotno regijo, privablja tudi obiskovalce iz zamejstva (predstavljajo kar 20–30 % vseh obiskovalcev) (Ukmar 2016). V Art kino Odeon v Izoli redno prihajajo tudi gledalci iz Kopra, Divače, Kozine. Na Ptujju opažajo gledalce iz Maribora, kar je najbrž posledica zaprtja mestnega kina Udarnik (Milošič 2016). Kino Velenje je edini delujoči kinematograf na celotnem savinjsko-šaleškem območju, ki pokriva Velenje, Šoštanj, Šmartno ob Paki, Mozirje, Solčava, Luče (Groznik 2016). V Domžalah so se po večletnem iskanju rešitve za zagon na novo zgrajene kinodvorane v središču mesta, ki je zdaj v zasebni lasti, odločili, da se kinematografska dejavnost vključi v program mestnega kulturnega doma (Matičič 2016).

2. Kdaj je bila izvedena digitizacija kinodvorane, kolikšen je bil strošek in iz katerih virov so bila pridobljena sredstva?

To vprašanje je zahtevalo bolj konkretne odgovore, ki so povzeti v Tabeli 4.2. Informacije se navezujejo na obseg in trajanje morebitne prenove dvorane ali projekcijske kabine ter ostale potrebne infrastrukture, ki bi lahko za dalj časa prekinila delovanje kinematografa. Na tem mestu sem jih povprašala tudi, če imajo možnost prikazovanja filmov v 3D-tehnologiji. Kakor je razvidno iz Tabele 4.2, se je 8 kinematografov od 14 kljub dodatnemu strošku odločilo tudi za takšno nadgradnjo digitalne 2D-tehnologije. Kot razlog

so navajali možnost predvajanja družinskih animiranih filmov v 3D-tehnologiji, ki privabijo največ obiskovalcev. Marjana Štalekar ponazori pomen teh projekcij, ki so »sicer namenjene pretežno komercialnim filmom. Ampak s temi filmi mi pripeljemo ljudi v večnamenske kinodvorane. Ljudi, ki niso bili nikoli v kinu, nikoli v gledališču ali na koncertu in se še kdaj vračajo« (Štalekar 2016a). S tem se strinjajo tudi v Kinu Velenje, kjer so se zato tudi odločili za 3D-tehnologijo, saj s takšnimi projekcijami privabljajo družine in jih lahko seznanjajo z ostalim programom (Groznič 2016).

Nekateri so potem omenili, da so, ker jim je to omogočala velikost projekcijske kabine, obdržali tudi 35-mm projektor oz. tehniko, »ampak jo zelo redko uporabljamo. Dvakrat od 2013« (Seničar 2016). V Art kinu Odeon pa so pred digitalno projekcijo, s katero so svečano otvorili novo digitalno pridobitev, napovednik predvajali kar iz 35-mm kopije (Božič 2016), da bi gledalci sami zaznali razliko, sicer pa so stari projektor ohranili za »bolj butične zadeve« in posebne projekcije (Božič 2016).

V ZIK Črnomelj so ohranili delujoč star projektor zaradi svojega dolgoletnega projekta, v okviru katerega predvajajo starejše slovenske filme (Miketič 2016), ki pa še v večini niso bili kopirani na digitalne nosilce. Poleg tega ob šolskih projekcijah pokažejo učencem še delo operaterja v projekcijski kabini in oba projektorja, 35-mm in digitalnega, ter jim tako predstavijo še tehnično plat prikazovanja filmov.

Podatki o celotnem strošku prehoda na digitalno tehnologijo so informativni, saj je večina sogovornikov navedla le približne zneske. Višina je odvisna predvsem od tega, ali so se poleg nakupa projektorja in strežnika odločili tudi za nadgradnjo v 3D-tehnologijo in prenovno projekcijske kabine in ozvočenja. V Tabeli 4.2 podajam tudi vire financiranja, ki so jih navajali v odgovorih.

Vsi kinematografi so digitizacijo izvedli še isto ali naslednje leto, kot so pridobili sredstva SFC; člani AKMS v glavnem leta 2013, zadnji šele v letu 2015. Večina kinematografov je prehod izvedla v najkrajšem možnem času, da je bil izpad obiska manjši. Marjana Štalekar, predsednica AKMS, poudarja: »Pravzaprav so bile občine tiste, ki so zadevo reševale.« (Štalekar 2016a) in dodaja, da je bil prispevek države majhen v primerjavi s celotnim stroškom, ki je lahko segal tudi do 100.000 EUR.

Tabela 4.2: Seznam kinematografov s podatki o digitizaciji

	<i>ime kinematografa</i>	<i>leto in mesec digitizacije</i>	<i>število filmskih platen</i>	<i>prikazovanje filmov v 3D-tehnologiji</i>	<i>še delujoč 35-mm projektor</i>	<i>okviren strošek digitizacije (v EUR)</i>	<i>viri financiranja digitizacije</i>
1	<i>Mestni kino Domžale</i>	jesen 2013	1	ne	-	90.000 s prenovno	- občina Domžale - SFC
2	<i>Art kino Odeon Izola</i>	maj 2013	1	ne	da	100.000 s prenovno	- občina Izola - SFC - lastna sredstva
3	<i>Zavod za kulturo Delavski dom Trbovlje</i>	junij 2013	1	ne	-	55.000	- občina Trbovlje - SFC - lastna sredstva
4	<i>Cankarjev dom Ljubljana</i>	sezona 2012/2013	2	ne	da	60.000	- lastna sredstva - SFC
5	<i>Mestni kino Metropol, Celje</i>	november 2013	1	ne	da	69.000 + strošek prenove infrastrukture	- lastna sredstva - SFC
6	<i>Kino kulturni dom Slovenj Gradec</i>	marec 2014	1	da	-	65.000	- občina Slovenj Gradec - SFC
7	<i>Mestni kino Ptuj</i>	april 2014	1	ne	-	60.000	- občina Ptuj - SFC - lastna sredstva
8	<i>Kino Sora</i>	maj 2014	1	da	-	90.000 s prenovno	- lastna sredstva - SFC
9	<i>Kulturni center Delavski dom Zagorje ob Savi</i>	april 2013	1	da	da	86.000 s prenovno	- občina Zagorje - SFC - lastna sredstva
10	<i>Kino Rogaška</i>	maj 2014	1	da	ne	70.000	- občina Rogaška - SFC - lastna sredstva
11	<i>Kino Velenje</i>	april 2014	2	da	-	62.000	- občina Velenje - SFC
12	<i>Kosovelov dom Sežana</i>	december 2013	1	da	-	96.000 s prenovno	- občina Sežana - SFC

13	<i>Zavod za izobraževanje in kulturo Črnomelj</i>	februar 2015	1	da	da	55.000	- občina Črnomelj - SFC
14	<i>Zavod Ivana Cankarja za kulturo, šport in turizem Vrhnika</i>	november 2014	1	da	-	-	- občina Vrhnika - SFC

3. Kakšen je filmski program po digitizaciji, kako ga izvajate?

Vprašanje je zastavljeno zelo široko, zato se je pogovor tudi najbolj razvil. Postavila sem jim več podvprašanj, ki se nanašajo na spremembo v programskih shemah, številu filmov, dobljenih od distributerjev, in tudi v načinu in obsegu dela. Zaradi številčnosti in raznolikosti podvprašanj se v nekaterih intervjujih nismo dotaknili vseh tem, v nekaterih pa so intervjuvanci še kaj dodali.

Podvprašanja in odgovore sem razdelila na več sklopov, ki se nanašajo na spremembe v načinu in dinamiki dela, razmerje med art filmi in komercialnimi ameriškimi filmi, slovenske filme, filmskovzgojne vsebine in projekte ter ostale dodatne vsebine.

- Sprememba v načinu in dinamiki dela

Večina je navedla, da sta se dinamika in način dela zelo spremenila. Naj ponazorim z nekaterimi izjavami. V mestnem kinu Metropol »se je delo po digitizaciji zelo spremenilo. Sploh za kinooperaterja, pa tudi zame, kot programca. Delo je bilo prej veliko bolj fizično, ker je bilo treba filme skupaj lepiti, kopije so bile težke, to vse skupaj pripravljat, je bilo mukotržno delo. Če smo imeli dva, tri filme na teden, je bilo kar veliko dela« in še »...večinoma art filmi so bili na eni kopiji in se je bilo treba fejest potruditi, da si dobil film vsaj po treh tednih ali pa po enem mesecu ... Program je bil vsaj z eno mesečno zamudo v našem kinu, glede na Ljubljano, kjer so filmi doživljali premiero. Zdaj je to veliko lažje ...« (Seničar 2016) in dodaja glede vsebin »... tako bom rekel, skoraj je isto, je pa res, da jih lahko startaš sočasno. Se pravi, da lahko že v istem tednu, pač glede na to, kake programske luknje imamo, startaš na primerni datum ...« (Seničar 2016). Glede oblikovanja programa pa pravi:

»... Seveda pa je trajalo nekaj časa, da sem se navadil, da lahko tudi drugače delam program. Prej je bilo treba program narediti tako, da si prilagodil projekcije fizični prisotnosti kopije. Se pravi, da si imel en film en teden na sporedu, kar vsak dan,

zdaj pa to ni več treba. Zdaj pa se bolj moderno vrtimo. Če kdo nima tisti teden časa, pa si lahko pride film ogledat čez štirinajst dni ali pa čez en teden, ko ga ponovimo.»
(Seničar 2016)

Jure Matičič, ki oblikuje program v domžalskem kinu, poudarja prednost digitalnega kina, in sicer »...da film definitivno štarta prvi vikend, če je le prostor v dvorani, ker so pač še gledališča in druge stvari. Potem pa ponavljamo, kolikor časa je pač treba ...« (Matičič 2016).

Kinooperater kina na Vrhniki pravi, da je zdaj veliko manj časa v projekcijski sobi (Janežič 2016).

V Art kinu Odeon ugotavljajo, da jim distributerji ponujajo več filmov:

»... Dosti več vsebin je in precej bolj ažuren je naš program. Tako bom rekla, včasih, ko so bile petintridesetke za art filme, so bili distribuirani v Sloveniji z eno filmsko kopijo, in to je bilo tako: najprej Kinodvor en mesec, potem še en kino, dva, potem mi, tako da smo tudi dva, tri mesce pozneje štartali film. Zdaj pa imamo istočasno, kot vsi ostali. Ne samo v Sloveniji, ampak istočasno, ko film štarta, na nek način, v celi Evropi. To je velika, velika prednost ...« (Božič 2016)

Ob tem dodaja, da kljub večji ponudbi distributerjev ohranjajo, »da je vsak film en teden na sporedu, s tem, da smo dodali še ponedeljke za zamudnike, ko filme ponavljamo. Tako, če bi šla preverjat število projekcij, jih je več, kot prej, zato ker je programiranje bolj fleksibilno. Nismo vezani na fizično kopijo ...« (Božič 2016)

Tudi direktorica Kina Sora v Škofji Loki pravi, da vseh filmov od distributerjev ne vzamejo, in v nadaljevanju dodaja, da je s to ponudbo lažje delati program, ki je tudi bogatejši, saj so pred digitizacijo v Škofjo Loko dobili filme s 3- do 4-mesečno zamudo (Oblak 2016).

Kot navaja Felix Bruder, direktor AG Kino – Gilde e. V., nemškega združenja art kinematografov, je pri oblikovanju programa več fleksibilnosti in posledično več administrativnega dela v pisarni in manj v sami kinodvorani (Bruder 2014), kar prav tako ugotavljajo moji sogovorniki, tudi tale:

V Trbovljah so morali čakati vsaj en mesec na filmsko kopijo in »...v tem času so ven prišle piratske kopije in so ljudje pogledali filme doma« (Uduč 2016). Zdaj lahko začnejo predvajati film istočasno kot v Ljubljani oz. drugih večjih mestih in s tem pridobijo gledalce. »To se precej pozna na komercialnih filmih, pri nekomercialnih filmih pa sploh to, da so filmi bolj dosegljivi.« (Uduč 2016) in nadaljuje: »Včasih je bilo tako, da smo lahko v enem tednu imeli tri filme, če je bilo več filmov, je imel operater težave z menjavo filma. Zdaj lahko pet filmov naenkrat vrtimo. V istem tednu ali pa celo več ...« in še:

»... mi smo morali potem celoten delovni proces prilagoditi temu ... več filmov, da je hitrejša obveščanje, tudi kar se tiče recimo kino sporedov. Včasih so se delali za en mesec, dva mesca naprej. Takrat, ko smo vedeli, da bo prišla tista rola filma. Zdaj so sporedi ravno tako za en mesec, ampak se veliko bolj tudi spreminjajo. Tako da smo bolj prilagodljivi glede vseh teh zadev. Digitizacija ni bila samo nov projektor, ampak je bil digitaliziran celoten delovni proces.« (Uduč 2016)

Cankarjev dom ima dve digitalno opremljeni dvorani za filmske projekcije (poleg Linhartove še Kosovelovo dvorano), a jih uporablja še za druge dejavnosti. Sicer je primer Cankarjevega doma tudi poseben, ker nimajo rednega filmskega programa; večino filmskih projekcij izvedejo v obdobju dveh lastnih festivalov, Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala (LIFFE) in Festivala dokumentarnega filma (FDF) ter gostujočega Festivala gorniškega filma Domžale. Kljub specifikam sem vodjo filmskega programa povprašala, kaj pomeni nova tehnologija za organizacijo mednarodnih festivalov. Ponazoril mi je s konkretnimi primeri iz LIFFA: »...Včasih je bila bitka za festivalske kopije ... odvisno od agenta. Če je imel samo eno festivalsko kopijo, je bilo drugače, kot če je imel pet festivalskih kopij. V času LIFFE, novembra, je največja koncentracija festivalov in takrat včasih nisi dobil filma, ker je bila kopija že zasedena, zdaj pa načeloma to ni problem ...« (Popek 2016). Dodaja pa še, da je veliko filmov iz LIFFE odkupljenih za distribucijo, in opaza, da vsi niti ne pridejo v kinematografe. Meni, da je ponudba veliko večja od povpraševanja in da je v Sloveniji premalo kinematografov, kjer bi te filme lahko predvajali (Popek 2016).

Z organizacijo mednarodnega festivala ima izkušnje tudi ekipa iz Art kina Odeon, ki dejavno sodeluje pri organizaciji filmskega festivala Kino Otok. Festival v dobi digitalnih filmskih kopij precej privarčuje pri sami logistiki, saj »pošiljati eno filmsko kopijo, ki je trideset kilogramov težka, na drugi konec sveta ali pa en disk v kuverti, je precej drugače«.

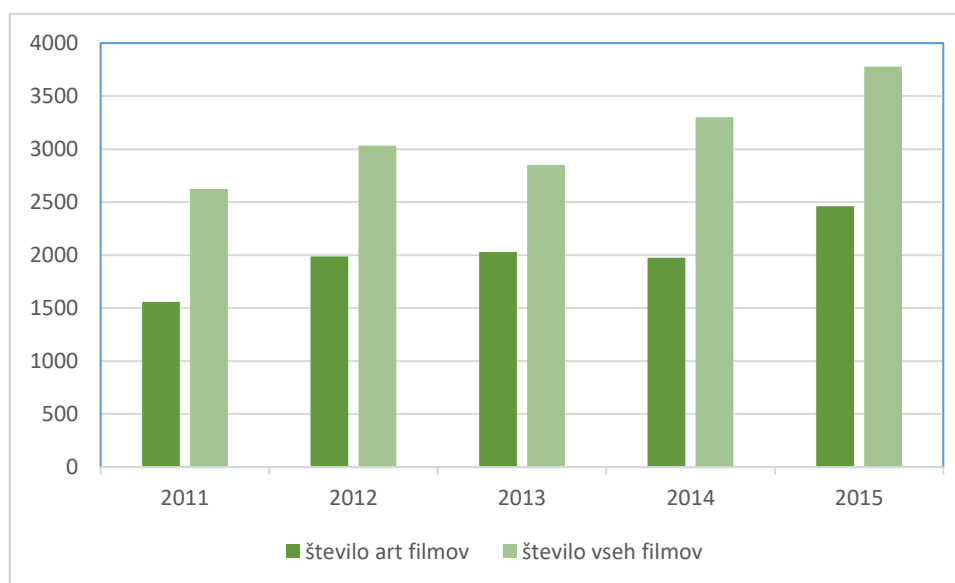
Imajo pa kinooperaterji, v primerjavi s 35-mm kopijami, veliko več dela pred samim festivalom, da pripravijo in preizkusijo diske za projekcijo filmov (Božič 2016).

Če povzamem predstavljene primere, je jasno, da se je dinamika dela bistveno spremenila, tako na področju oblikovanja programa kot tudi v projekcijski kabini. Ker je v obtoku bistveno več filmskih kopij, se filmi lahko predvajajo istočasno po vsej Sloveniji. Filmov v distribuciji je več, kot jih lahko predvajajo. Program se spreminja tedensko, kinematografi pa se zelo odzivno odločajo, kdaj in kolikokrat bodo predvajali posamezen film. Digitalne marketinške poti jim hkrati omogočajo sprotno obveščanje svojih gledalcev o aktualnem programu in vseh spremembah.

- *Razmerje med art filmi in komercialnimi ameriškimi filmi*

Kot sem zapisala v teoretičnem delu magistrskega dela, enotna in uradna definicija »art kinematografa« ali »art filma« ne obstaja, zato se v Sloveniji v praksi uporabljata dve, ena za poročanje MK, in sicer so to »filmi nacionalne in evropskih kinematografij ter kinematografij iz tretjih držav« (MK 2014b), in tista od SFC, ki prvo dopolnjuje in v kategorijo »kakovostnega in umetniškega filma« uvršča »slovenske in evropske filme ter filme iz tretjega sveta, ki niso nastali v veliki studijski produkciji ali so bili uvrščeni v selekcijo najmanj dveh mednarodnih festivalov, ter svetovni kinotečni filmi« (SFCa).

Slika 4.1: Število filmov v kinematografih AKMS

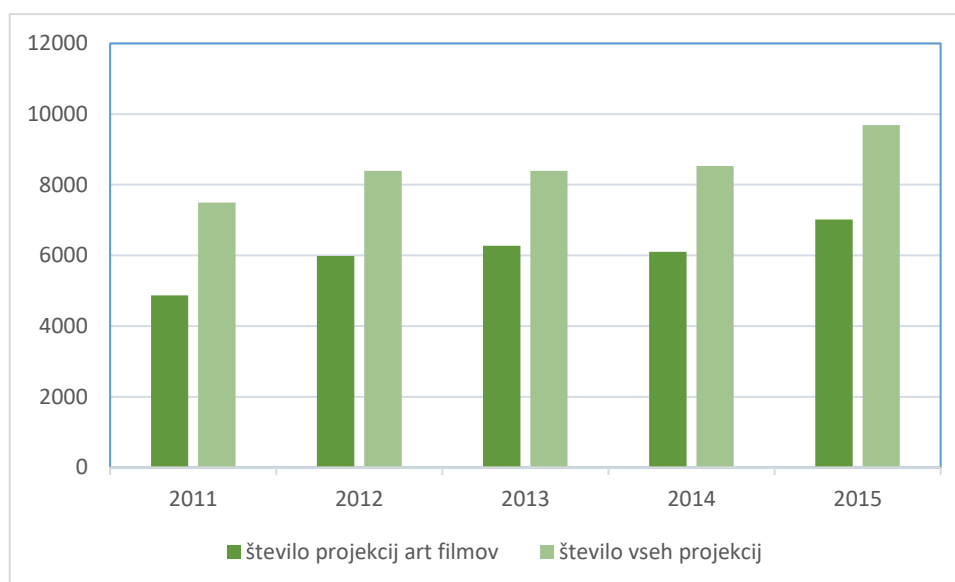


Vir: AKMS (2012), AKMS (2013), AKMS (2014), AKMS (2015b), AKMS (2016),

Cankarjev dom.

Vsi v raziskavo zajeti kinematografi, razen enega, so uspešno kandidirali za sredstva na *Rednem letnem ciljnem razpisu za sofinanciranje kinematografske distribucije evropskih, avtorskih in svetovnih kinotečnih filmov ter art kino programov za leto 2015*, kar pomeni, da so po pogodbi zavezani, da so v svoj program v letu 2015 uvrstili vsaj 30 % projekcij art filmov po omenjeni definiciji. Poleg tega jih večina uspešno kandidira tudi za evropska sredstva Europa Cinemas (ta je del MEDIA programa *Ustvarjalna Evropa – MEDIA*), podeljena glede na število projekcij nenacionalnih evropskih filmov. Kriteriji so zelo strogi in objavljeni na njihovi spletnem mestu (Europa Cinemas 2015).

Slika 4.2: Število projekcij filmov v kinematografih AKMS



Vir: AKMS (2012), AKMS (2013), AKMS (2014), AKMS (2015b), AKMS (2016),
Cankarjev dom.

Večina intervjuvancev AKMS je programsko usmerjenih v predvajanje art filmov, nekateri sicer malo manj, a še zmeraj dosegajo kvote, ki jim jih nalaga MK v primeru, da so prejeli sredstva za program. Drugi imajo skoraj čisti art kino program (Seničar 2016; Božič 2016), saj nikoli ne predvajajo hollywoodskih komercialnih uspešnic; od ameriške studijske produkcije vzamejo le izrazito avtorske filme (Božič 2016). Večina jih poskuša najti dobro razmerje med art filmi in komercialnimi uspešnicami, saj si s temi zagotavljajo prihodek.

Dejanski delež art filmov in števila projekcij le-teh na programu kinematografov AKMS sta prikazana na Sliki 4.1 in Sliki 4.2.

- *Slovenski filmi*

Po izjavah intervjuvancev ima slovenski film posebno mesto v kinematografih AKMS. Večina intervjuvancev je na vprašanje, kako uvrščajo slovenski film v svoj program, odgovorila, da uvrstijo vse, ki jih distributerji ponudijo. V primerjavi s premierami ostalih filmov pripravijo posebne promocijske akcije ter po projekcijah dogodek s filmsko ekipo, kar je zelo privlačno za gledalce. Ker se lahko neposredno povežejo z avtorji in producenti, predvajajo tudi slovenske filme, ki niso v redni distribuciji (Božič 2016). Večina kinematografov AKMS tudi sodeluje na SFC-jevi *Noči kratkih filmov* in AGRFT-jevih *Novih novih filmih*. V obeh primerih gre za projekcije slovenskih kratkih filmov.

Tabela 4.3: Podatki o slovenskih filmih v kinematografih AKMS

	2014	2015
Število filmov	349	478
Število projekcij	692	912
Število gledalcev	38.459	40.566

Vir: AKMS (2015b), AKMS (2016).

- *Filmskovzgojne vsebine in projekti*

Z nekaj izjemami so vsi kinematografi vključeni v filmskovzgojne projekte v okviru osrednjega programa, ki ga izvaja AKMS. Ta program ponuja predvsem šolske projekcije in po ogledu filma še dodatne vsebine, npr. delavnice, za učitelje spremljevalce pa pripravljajo dodatne pedagoške vsebine in napotke za pogovore o temi ali strukturi filma. Nekaj kinematografov razvija tudi svoje filmskovzgojne projekte in programe za otroke, npr. Kinozaver za predšolske otroke v Velenju (Groznik 2016), Filmšula za mlade v Sežani (Ukmar 2016), Kino vetrnica v Izoli (Božič 2016), Kino Sova v Škofji Loki (Oblak 2016) ali Kino Vrtniček z Mravljico Tino (Mestni kino Ptuj).

Podatki, prikazani v Tabelah 4.3, 4.4, 4.5, so zbrani samo za zadnji dve leti, 2014 in 2015. Opozoriti velja, da so lahko tudi za ti dve leti pomanjkljivi, saj nekateri kinematografi niso sporočali podatkov ali pa slovenskih filmov oz. šolskih projekcij in filmskovzgojnih dogodkov niso imeli na programu. Tabela 4.3 vseeno kaže viden porast števila dogodkov, povezanih s filmsko vzgojo, in udeležencev na njih, iz česar lahko sklepamo, da so filmskovzgojni projekti ena pomembnejših dodatnih vsebin v kinematografih AKMS. Le-ti torej opravljajo pomembno nalogo kulturne vzgoje na filmskem področju, ki pa je žal znotraj uradnega šolskega programa osnovnih in srednjih šol odvisna od osebnega zanimanja posameznih pedagogov.

Tabela 4.4: Podatki o dogodkih v kinematografih AKMS, vezanih na filmsko vzgojo

	2014	2015
Število dogodkov	103	708
Število udeležencev	6.975	39.155

Vir: AKMS (2015b), AKMS (2016).

Tabela 4.5: Podatki o šolskih projekcijah v kinematografih AKMS

	2014	2015
Število šolskih projekcij	479	699
Število gledalcev (otroci in spremljevalci)	66.429	71.870
Število gledalcev (samo otroci)	65.416	66.944

Vir: AKMS (2015b), AKMS (2016).

- *Ostale dodatne vsebine*

Poleg že omenjenih dodatnih vsebin, kot so šolske projekcije in filmskovzgojni projekti, so sogovorniki omenili še druge vsebine, povezane s filmom, ki jih ponujajo svojim obiskovalcem, npr. letno kino/kino na prostem na Ptujju, v Sežani in Izoli (Milošič 2016; Ukmar 2016; Božič 2016), filmski abonmaji v skoraj vseh kinematografih (za otroke, za družine, za starejše), klubske ugodnosti (Seničar 2016) in počitniške matineeje (Matičič 2016), gostovanje nacionalnih in mednarodnih festivalov (Popek 2016; Matičič 2016; Božič 2016). Vsa ta ponudba še bogati program kinematografov, obiskovalcem različnih starostnih skupin in interesov pa daje dodatne možnosti kulturnega udejstvovanja v svojem domačem kraju, kar je zelo pomembno predvsem v manjših krajih, kjer je kulturna ponudba omejena.

4. Kako ocenjujete obisk kino predstav po digitizaciji?

Večina kinematografov AKMS ima za sabo eno do dve sezoni predvajanj po izvedeni digitizaciji, kar intervjuvancem omogoča, da podajo prve ocene o številu obiskovalcev. Poleg tega sem jih tudi povprašala, kako so novo digitalno pridobitev sprejeli njihovi obiskovalci.

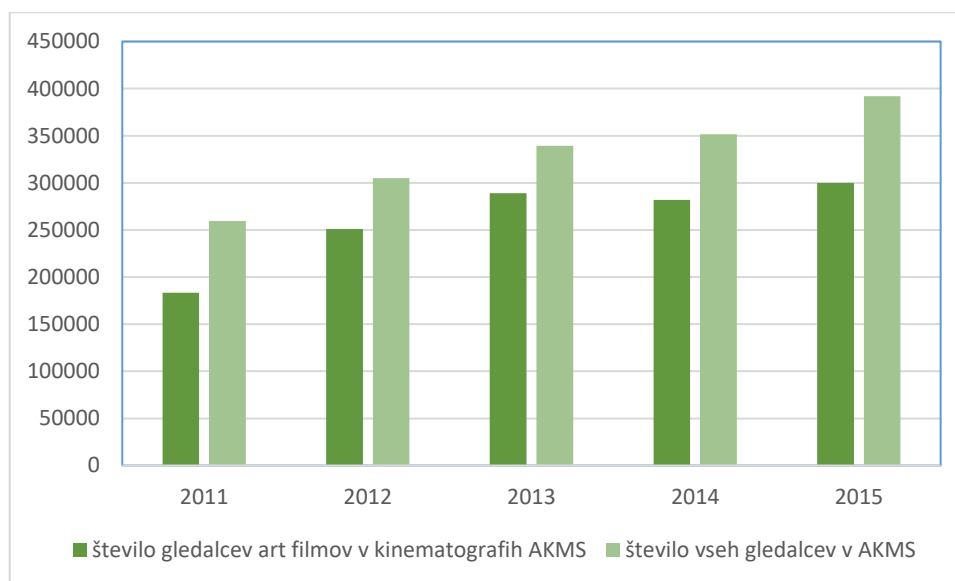
Prav v vseh kinematografih so zaznali povečano število gledalcev, dodajo pa, da so res veliko časa namenili promociji in obveščanju lokalne skupnosti. Nekateri so opozorili na zamik, ravno zaradi slabše obveščenosti o posodobitvi in aktualni ponudbi filmov na programu kinematografa (Oblak 2016; Ukmar 2016), spet drugi so začeli obratovati sredi leta, ko je tudi sicer obisk kinematografov manjši. Večina jih je dodala, da so k porastu števila obiskovalcev najbolj prispevali otroški in družinski sinhronizirani animirani filmi, ki so zelo priljubljeni v vseh kinematografih.

Sogovorniki pravijo, da večina obiskovalcev ni zaznala spremembe v kakovosti slike in zvoka ali pa jim to ni tako pomembno. Gledalci so izrazili zadovoljstvo nad dejstvom, da si lahko film ogledajo v domačem oz. bližnjem kraju praktično istočasno kot v večjih mestih ali drugod po Evropi ali svetu. To velja predvsem za hollywoodske filme, pa tudi uspešne festivalske. Intervjuvanci so poudarili, da se nekateri obiskovalci enostavno še niso navadili na aktualen program, da je film »takoj« na sporedu (Ukmar 2016; Milošič 2016) in ga zato velikokrat zamudijo, saj mislijo, da si ga bodo že še ogledali. V času 35-mm kopij so bili namreč navajeni, da so bili v njihovem kraju novi filmi na sporedu z večmesečno zamudo, šele potem, ko so se odvrtili v Ljubljani ali kinoverigah.

Analiza podatkov je pokazala, da je zaradi povečanega števila filmov in števila projekcij tudi število obiskovalcev višje (Slika 4.3), a za napovedovanje nekih pozitivnih trendov je še prezgodaj, saj je preteklo premalo časa od začetka polnega delovanja digitiziranih dvoran (nekatero šele v letu 2015). Vsekakor pričakujem, da se bo aktualen trend pokazal že v letu 2016 in seveda v naslednjih letih.

Podobno ugotavlja nizozemska raziskovalna institucija Film Onderzoeken v svoji raziskavi učinkov digitizacije. Analiza rezultatov je med drugim pokazala, da je zaradi povečanega števila kopij v distribuciji ena od neposrednih posledic digitizacije kinematografov z enim platnom povečano število projekcij za 21 % v obdobju 2010–14, kar pa je posledica večjega števila projekcij na dan oz. na teden. A ta trend, na Nizozemskem v letu 2013/14, se je pokazal šele, ko so bili vsi kinematografi, zajeti v raziskavo, digitizirani (Stichting Filmonderzoek 2014; Stichting Filmonderzoek 2016).

Slika 4.3: Število gledalcev v kinematografih AKMS



Vir: AKMS (2012), AKMS (2013), AKMS (2014), AKMS (2015b), AKMS (2016), Cankarjev dom, Fivia (2015), Fivia (2016).

5. S kakšnimi nefilmskimi (komercialnimi) vsebinami dopolnjujete program kinematografa?

Vprašanje se nanaša na druge možnosti uporabe digitalne opreme, ki so sicer bolj značilne za komercialni kinematograf, t. i. event cinema, ki ponuja prenose ali posnetke koncertov,

oper, baletnih predstav, športnih dogodkov in tudi TV produkcij. Mnogi iz kinematografske industrije se strinjajo, da lahko s tovrstno atraktivno ponudbo kinematografi privabijo nove skupine obiskovalcev, in to v termine, sicer nezanimive za predvajanje filmov (Vickers 2014; Elsaesser 2014; Fauchet 2014). V Nemčiji takšnega programa v kinematografih, ki predvajajo pretežno evropske in nacionalne filme, in v manjših lokalnih kinematografih praktično ni moč zaslediti. So pa prisotni v kinematografskih verigah; povprečen delež prihodka iz tega naslova v Nemčiji znaša približno 1 % (Castendyk 2014). V Sloveniji to vrsto programa, sicer v majhnem obsegu, ponujajo kinematografi verige Cineplexx (Cineplexx). Intervjuvance sem povprašala, če imajo tovrstne ponudbe od distributerjev in ali bi jih uvrstili v program svojih kinematografov.

Večina intervjuvancev je potrdila, da so že slišali oz. dobili ponudbe od distributerjev iz tujine, vendar je cena teh storitev previsoka (Seničar 2016), poleg tega nimajo izkušenj s predvajanjem tovrstnih vsebin, saj vsaj pri neposrednih prenosih, ki so izvedbeno zahtevnejši, potrebujejo primerno internetno infrastrukturo in opremo, ki omogoča kakovosten prenos podatkov (Uduč 2016). Pri teh »novostih« bi se želeli povezati z drugimi člani AKMS (Milošič 2016). Poleg tega je večina teh dogodkov v soboto zvečer, priprava in sam dogodek sta dolgotrajna, kar pomeni, da bi kinematografi z eno dvorano, kar jih je večina, izgubili najboljše termine za predvajanje filmov (Matičič 2016). Smiselno bi sem jim zdelo uvrstiti v ponudbo rednega programa posnetke, npr. oper, ne pa neposrednih prenosov, a zaenkrat čakajo na cenovno boljše ponudbe, pa tudi na večje povpraševanja pri svojih obiskovalcih (Groznič 2016).

V Izoli so že poskusili s predvajanjem koncertov, a je bil obisk zelo slab, stroški pa visoki (Božič 2016). Dodaja pa, da obstaja projekt rotterdamskega filmskega festivala *IFFR Live*, ki ponuja izkušnjo ogleda festivalskih filmskih premier enega največjih in najbolj priljubljenih filmskih festivalov v Evropi. V letu 2016 so lahko kinematografi iz 45 evropskih mest izbirali med 5 premierami filmov iz festivalskega programa, ki so bile potem simultano predvajane prek internetne povezave (*IFFR Live*). Iz Slovenije so se pridružili kinematografi iz Izole, Domžal, s Ptuja in ljubljanski Kinodvor (Božič 2016; Matičič 2016; Milošič 2016). Gledalci so imeli možnost interaktivno sodelovati in prek twitterja zastaviti vprašanja filmski ekipi, prisotni na projekciji v Rotterdamu. V Izoli so

izbrali dve projekciji in izkušnja »je bila izjemna, celo nekaj vprašanj je bilo zastavljenih v Izoli« (Božič 2016).

Kot je razvidno iz odgovorov, komercialne vsebine, predvajanja posnetkov ali neposrednih prenosov nefilmskih vsebin, zaradi visokih stroškov, tehnične zahtevnosti in tudi same vsebine, niso zanimive za art kinematografe AKMS, so pa zelo naklonjeni drugačnim pristopom in dodatnim vsebinam, ki se navezujejo na njihov filmski program. Poleg že omenjenega projekta *IFFR Live* v svojih dvoranah lahko pritegnejo obiskovalce tudi z drugimi dodatnimi vsebinami, kot so pogovori z avtorji po projekcijah, koncerti (Seničar 2016), strokovna predavanja, novinarske konference, sodelovanje s festivali (Božič 2016) ali tudi oddajajo prostore za druge dogodke. Predvsem pa skoraj vsi dopolnjujejo svoj redni kino program s filmskovzgojnimi vsebinami za predšolske in šolske otroke.

Na koncu sem jih povprašala, ali tržijo oglasni prostor pred projekcijami, in večina jih je odgovorila, da ne, razen promoviranja svojega lastnega programa. Predstavniki Kina Velenje pravi, »človek je prišel pogledat film v kino«, in utemelji, da smo ljudje zbombardirani s reklamami od vsepovsod, zato svojim gledalcem pred filmom, ko pridejo v kino postrežejo z informacijami o njihovih programih in »gledalcem pred projekcijo ne vsiljujemo reklam, ne za tržne in ne za netržne dejavnosti« (Groznič 2016).

Sklepam lahko, da za intervjuvance dodatne vsebine v smeri neposrednih prenosov in posnetkov nefilmskih vsebin niso prioritete pomena, saj svoje filmske projekcije dopolnjujejo s številnimi drugimi programi, vsebinsko povezanimi s filmom in filmsko vzgojo.

6. Ali si želite t. i. skupno službo za člane AKMS in ali z drugimi člani AKMS že izvajate skupne dejavnosti na kakšnem področju?

Ena izmed prednosti digitalne kinematografije, ki so jo tudi intervjuvanci potrdili kot zelo pomembno, je istočasni začetek predvajanj filmov v več kinematografih. Zato me je zanimalo, kako na tem področju sodelujejo in če pripravijo skupne promocije teh filmov. Povprašala sem jih tudi, kaj menijo o skupni administrativni službi v AKMS, ki bi ponudila svoje storitve vsem članom, in na katerih področjih bi jo najbolj potrebovali.

Že v začetku delovanja je AKMS oblikoval delovne skupine za različna posamezna področja: promocijo, tehnologijo, program, filmsko vzgojo, izobraževanje kadrov, a

trenutno gre za prostovoljno delo posameznih članov. Želeli bi imeti strokovnega sodelavca, ki bi bil polni delovni čas na voljo članom AKMS. Na skupščini AKMS aprila v Sežani bodo predstavljeni novi temelji, cilji, usmeritve, ki naj bi jih mreža zasledovala v prihodnosti (Štalekar 2016b).

Najbolj konkreten primer, kaj si želi od skupne službe AKMS, je podal predstavnik Kina Velenje, ki pravi, da

... je smiselno, da se vzpostavi skupna služba, ki bo v dobri komunikaciji z Ministrstvom za kulturo, Slovenskim filmskim centrom, nacionalno televizijo in člani Art kino mreže in tako zagotovila celovito podporo izvajanja reproduktivne kinematografije na vsem slovenskem ozemlju in s tem omogočala dostop do kakovostnih kulturnih dobrin s področja filma vsem državljanom Slovenije ... (Groznik 2016).

V nadaljevanju pa na konkretnem primeru ponazori zanj idealni načrt:

Filmi iz letošnjega filmskega festivala imajo precej slab obisk. Ni neke uspešnice, verjetno še pride. Prav vidi se, kje smo tukaj šibki v Sloveniji. Bom povedal svež primer iz Velenja. Imeli smo premiero filma Metoda Pevca, Dom, dobitnika nagrade na filmskem festivalu, odličen dokumentarec, krasno, ampak na tak način smo ga promovirali v lokalnih in regionalnih medijih in iz naslova rednih komunikacijskih kanalov festivala Velenje. Idealna slika bi bila, da film začne po vseh sedemindvajsetih kinematografskih kino mreže, kar se mene tiče, lahko tudi v Cineplexxu ... (Groznik 2016).

In še nadaljuje,

... da je en teden pred tem oglaševan v lastnem segmentu programa nacionalne RTV, da je znotraj kulturnih rubrik nacionalnega radia in televizije predstavljen in takšen film bi imel rezultat krat deset gledanosti. Tako pa smo še vedno nič kaj usklajeni in prepričan sem, da so vsaj pri filmih, ki so del nacionalne produkcije, in filmih, katerih distribucija je podprta z naslova javnih sredstev, še velike rezerve za povečanje obiska in dosega. To so te skupne akcije, ki jih najbolj vidim (Groznik 2016).

Tudi predstavnica Art kina Odeon v Izoli komentira, da zdaj, ko je AKMS presegel začetno fazo delovanja, »ugotavljajo, da kino mreža rabi neko novo smer« in da

se pogovarjamo o skupnih programih, o skupnih promocijah in promociji Art kino mreže tako, kot se nenazadnje v zadnjem letu dogaja na Hrvaškem, kjer so v bistvu kopirali našo Art kino mrežo, naš model in nas hkrati prehiteli. Oni imajo zaposlenega, dejansko država namenja sredstva art kino mreži in se ne financira samo iz članarin, tako kot se naša. Ni ljubiteljsko društvo, kot je naše ... (Božič 2016).

Programski vodja Mestnega kina Metropol enako ugotavlja, da so bile že pobude za sodelovanje in tudi neke akcije, sploh kar se tiče promocije filmov, da pa je v zadnjem času ta aktivnost malo zamrla. Dodaja, da je ena izmed dobrih praks vsakoletno izobraževanje kinooperaterjev. Ugotavlja pa, da imajo kinematografi, četudi so si različni, »podobne težave in bi bilo potrebno najti te skupne točke in jih tudi nasloviti ...« (Seničar 2016).

Andrej Uduč prav tako meni, da je bila vloga AKMS pri sami digitizaciji pomembna, a to »je bolj ali manj zaključena zgodba, mogoče še kakšen kinematograf, da se še bo pridružil, medtem ko so zdaj na vrsti vsebine oz. izobraževanja«. Dodaja, da so zelo pomembna strokovna srečanja članov, kjer izmenjajo izkušnje, in da že zdaj sodelujejo pri skupnih aktivnostih, kot so promocija filmov, izobraževanje kinooperaterjev in izobraževanje na področju filmske vzgoje (Uduč 2016).

Predstavniki kina v Domžalah po naporni fazi digitizacije vidi AKMS predvsem »kot interesno združenje, kot ga taka industrija mora imeti«, da bi uveljavljala interese članov AKMS nasproti vsem deležnikom v panogi. Ne izključuje tudi, da se bodo »na koncu lotili tudi distribucije« (Matičič 2016).

V manjšem obsegu so kinematografi, ki te storitve niti ne pogrešajo. Gre predvsem za člane, ki predvajajo komercialne uspešnice in se na mrežo obračajo samo npr. v primeru tehničnih nasvetov. S sodelovanjem med člani so v glavnem zadovoljni. Drugo, večjo skupino tvorijo tisti, ki se zavedajo pomena AKMS za digitizacijo in nadaljnji razvoj kino mreže v Sloveniji. S trenutnim sodelovanjem so zadovoljni, saj že zdaj dejavno sodelujejo in si pomagajo pri obstoječih aktivnostih, kot so izbira filmov in oglaševanje ter neformalne izmenjave tekočih informacij, a hkrati lahko sklepam, da si želijo, da se AKMS

profesionalizira in tako ostane še naprej kompetenten sogovornik z vsemi deležniki v tej panogi, hkrati pa se razvija in širi svojo mrežo ter podpira svoje člane.

7. Ali se trenutno spopadate s kakšnimi težavami/izzivi, ki so posledica digitizacije dvorane?

Zanimalo me je, ali se kinematografi soočajo s problemi, ki jih pred digitizacijo niso predvideli, saj gre za nekaj novega, še nikoli preizkušenega.

Večina intervjuvancev opozarja na premajhne kapacitete strežnikov za shranjevanje; filme namreč želijo ponoviti, predvajati »za zamudnike« ali jih uvrstiti poleti v program kina na prostem ali festivala ali jih predvajati v programih filmske vzgoje. Nekateri ne uspejo vsega predvajati takoj, saj so omejeni pri številu projekcij. Kot ugotavlja predstavnica Art kina Odeon iz Izole, »distributer enostavno prepíše disk in včasih se zgodi, da že 3 tedne po začetku predvajanja nima več filma«, in opozarja »da je v javnem interesu, da se določene filmske vsebine ne izgubijo, konec koncev so s slovenskimi prevodi in podnapisi« (Božič 2016).

V Kinu Velenje opažajo, da jim »cela vrsta res odličnih filmov kar nekako spolzi iz rok« (Groznik 2016), saj jih zaradi prevelike ponudbe ne uspejo uvrstiti na program. Raznolikost novih naslovov se je zelo povečala, število obiskovalcev pa se razpršilo med večje število projekcij. Razmišljajo o dodatnem dnevu za projekcije ali o bolj strogi selekciji filmov, ki jim jih ponujajo distributerji (Groznik 2016). Da je trenutno ponudba novih filmov večja, kot je terminov za projekcije, so opozorili tudi drugi intervjuvanci (Štalekar 2016a, Popek 2016, Milošič 2016). S tem problemom se ukvarjajo tudi v drugih državah – gre za mednarodni fenomen, ki ga v Nemčiji imenujejo »*Filmflut*«, kritiki pa to preveliko ponudbo označujejo kot »*Kinoverstopfung*« in menijo, da je ta vzrok za stalno manjšo uspešnost »majhnih« in zahtevnejših filmov v kinu (Castendyk 2014).

Nekaj jih omeni tehnične težave zaradi nedelujočih diskov, napačnih digitalnih ključev ali napačnih podnapisov, prepozno dostavljenih diskov in digitalnih ključev, s katerimi se soočajo kinooperaterji pri svojem delu v projekcijski kabini (Ukmar 2016; Oblak 2016).

Intervjuvanci opozorijo tudi na kadrovski primanjkljaj. Veliko več dela je na vseh področjih, administrativnem, programskem in tehničnem, zato je potreba po novih zaposlitvah, sploh pri tistih kinematografih, ki dejavnost izvajajo redno in imajo dnevno

več projekcij (Seničar 2016; Matičič 2016; Milošič 2016). V Kinu Velenju ocenjujejo to kot »pozitivne gospodarske in socialne učinke« (Groznik 2016), saj imajo že štiri usposobljene kinooperaterje, povečali so število oseb v prodaji vstopnic ter najeli zunanjo sodelavko za delo na področju filmske vzgoje.

Predstavniki, ki so aktivno od začetka sodelovali pri procesu digitizacije kinematografov AKMS, opozarjajo na težavo, s katero se bodo morali soočiti čez nekaj let: Življenjska doba projektorja je kratka (do 10 let), torej bo kmalu potrebna posodobitev opreme, z njo pa dodatne investicije (Štalekar 2016b; Matičič 2016, Seničar 2016).

Iz navedenega lahko sklepam, da bi v prejšnjem vprašanju omenjena »skupna služba« lahko reševala vsaj nekatere naštetе težave, bodisi s tehnično in administrativno podporo bodisi kot interesno združenje, ki bi probleme in izzive reševalo v sodelovanju s SFC in MK.

5 Sklep

Raziskovanje za magistrsko delo je bilo osredotočeno na uvedbo digitalnih tehnologij v slovenske kinematografe in na vpletene organizacije, dotaknilo pa sem je še drugih področij kinematografije, saj ima digitizacija veliko obsežnejše učinke, kot sem pri načrtovanju raziskovanja predvidevala. Magistrsko delo ne ugotavlja le, ali so slovenski neodvisni in art kinematografi s pomočjo sredstev SFC uspešno digitizirali svoje dvorane, ampak tudi in predvsem, kako digitizacija vpliva na njihovo delovanje, programske sheme, število projekcij in obiskovalcev.

SFC je v obdobju 2012–14 sofinanciral digitizacijo slovenskih kinematografov, da bi bila zagotovljena distribucija in javno prikazovanje kinematografskih filmov na profesionalnih digitalnih avdiovizualnih sistemih oziroma nosilcih. Digitalno posodobitev je želel zagotoviti čim širšemu krogu lokalnih kinematografov in z dodeljenimi sredstvi sofinancirati ohranitev kinematografov v regionalnih središčih ter izvajanje kinematografskih predstav za obiskovalce v domačem okolju (SFC 2012).

Z namenom raziskave tega procesa sem si zastavila naslednje raziskovalno vprašanje: *Ali je Slovenski filmski center, javna agencija RS s projektom digitizacije kinematografov uspešno realiziral nalogo v javnem interesu, določeno z zakonom in Nacionalnim programom za kulturo 2014–2017?*

Odgovor na raziskovalno vprašanje sem oblikovala na podlagi 15 opravljenih intervjujev s predstavniki kinematografov po Sloveniji in članov AKMS, ki so uspešno pridobili sredstva na razpisu SFC za digitizacijo kinematografov. Na osnovi podatkov, mnenj, opažanj teh predstavnikov sem prišla do naslednjih ugotovitev:

Čeprav je bil za nekatere kinematografe sam proces digitizacije, torej prehod na digitalno predvajanje filmov, finančno in tehnično zahteven, je bilo konec leta 2015 v AKMS digitiziranih 23 kinodvoran, ki predvajajo filmski program iz redne kinematografske distribucije. Vseh 14 slovenskih kinematografov, zajetih v raziskavo, uspešno izvaja kinematografsko dejavnost. Delovanje posameznih kinematografov je odvisno predvsem od občinskih uprav, ki so v večini primerov lastnice dvorane in tudi glavni vir financiranja

delovanja. Če gre za kulturne domove, v okviru katerih delujejo tudi kinematografi, so velikokrat to edine ustanove v kraju, ki ponujajo prebivalcem kulturne vsebine.

Predstavniki kinematografov, ki so prešli na digitalno predvajanje med prvimi, tj. leta 2013 in 2014, že poročajo o učinkih digitizacije. Bistveno naj bi vplivala na dinamiko delovanja, tako pri oblikovanju programa kot tudi na delo v projekcijski kabini. V obtoku je več filmskih kopij, filmi se lahko začnejo predvajati istočasno po vsej Sloveniji. Aktualni filmski, art ali komercialni program, ki ga ponujajo v večjih mestnih središčih, je sedaj na voljo tudi obiskovalcem v manjših krajih. Število filmov (naslovov), ki jih ponujajo distributerji, je večje, kot jih lahko mreža kinematografov predvaja. Zato se program, v primerjavi s prejšnjo distribucijo na 35-mm filmskih kopijah, spreminja tedensko, kinematografi pa lažje prilagajajo termine predvajanja posameznih filmov. Uporaba internetnih socialnih omrežij jim omogoča sprotno obveščanje svojih gledalcev o aktualnem programu. Na vseh področjih delovanja (administrativnem, programskem in tehničnem) so se aktivnosti povečale, zato se je pojavila potreba po kadrovskih okrepitvah.

Program v kinematografih, zajetih v raziskavo, je odvisen od več dejavnikov: izpolnjevanje kvote art filmov, ker so prejemniki sredstev MK; pogodbene zaveze s SFC, da sodelujejo pri promociji slovenskih filmov; preference programskega vodje; odzivanje in povpraševanje obiskovalcev. Večina kinematografov AKMS je programsko usmerjenih v predvajanje art filmov, med katere uvrščajo tudi avtorske ameriške studijske filme in oskarjevce. Pri oblikovanju programa poskušajo najti ustrezno razmerje med art filmi in komercialnimi uspešnicami. Digitalna tehnologija 3D-razsežnostnega prikazovanja jim omogoča predvajanje družinskih animiranih uspešnic, ki jim prinašajo največ prihodka, s katerim pokrivajo morebiten izpad prihodkov na strani art filmov. Kinematografi AKMS prav tako redno uvrščajo v svoj program slovenske filme; premiere le-teh so skoraj vedno poseben dogodek, pospremljen z gosti iz filmske ekipe.

Obravnnavani kinematografi izvajajo tudi filmskovzgojne projekte, ki jih pripravlja AKMS z namenom širjenja dostopnosti do kakovostne filmske vzgoje v regijah, kjer je te ponudbe manj ali je celo ni. AKMS se v zadnjih letih zelo posveča razvoju teh programov in v posameznih kinematografih jih največkrat ponudijo kot šolske projekcije, po ogledu filma pa jih dopolnijo še z dodatnimi vsebinami, npr. z delavnicami in s pogovori po projekcijah. Učiteljem so na voljo dodatne pedagoške vsebine in napotki za pogovore z učenci o aktualni temi in filmu. Nekaj kinematografov razvija tudi svoje lastne filmskovzgojne

projekte in programe za otroke. Po podatkih AKMS je bilo v letu 2015 na šolskih projekcijah več kot 66.000 otrok, na dogodkih, vezanih na filmsko vzgojo, pa je bilo več kot 39.000 udeležencev. Poleg omenjenih filmskovzgojnih projektov uvrščajo v program tudi ostale dogodke: pogovore z avtorji po projekcijah, različne filmske abonmaje, počitniške filmske matineeje, koncerte, strokovna predavanja, novinarske konference, projekcije na prostem v letnih kinih in gostovanje festivalov.

Distribucija digitalnih filmskih kopij omogoča istočasni začetek predvajanj v vseh kinematografih. Število in termine ponovitev projekcij lahko kinematografi poljubno oblikujejo in prilagajajo posameznim ciljnim skupinam gledalcev. Večina raziskanih kinematografov ugotavlja, da imajo zaradi tega več gledalcev. Analiza statističnih podatkov AKMS je pokazala, da število gledalcev narašča, predvsem pa je viden porast v letu 2015 glede na leto poprej, saj je bila večina kinodvoran že digitiziranih. Za napovedovanje dolgoročnega trenda rasti števila obiskovalcev kot učinka digitizacije bo potrebno analizo statističnih podatkov opraviti čez nekaj let. Določeni kinematografi poročajo o povečanju števila gledalcev takoj po začetku obratovanja posodobljene dvorane, drugi so omenili, da se je število gledalcev začelo povečevati z nekajmesečnim zamikom.

V ZSFCJA določena naloga SFC, »spodbujanje razvoja tehnologije in infrastrukture na filmskem in avdiovizualnem področju«, in ukrep, ki mu ga nalaga NPK, tj. »dokončanje digitizacije kinematografov, ki v večinskem odstotku prikazujejo nacionalna in evropska kinematografska dela ter dela kinematografij tretjih držav do leta 2014 ob sodelovanju lokalne skupnosti«, sta bila v veliki meri uspešno realizirana, saj je bil zastavljeni cilj, 21 digitiziranih kinematografov do konca leta 2014, dosežen. Na osnovi svojih ugotovitev lahko zaključim, da je sofinanciranje SFC, skupaj z občinskimi sredstvi, omogočilo ohranitev, ponekod tudi ponovno vzpostavitev kinematografske infrastrukture, s tem pa nadaljevanje obratovanja in prikazovanja novih filmov po najvišjih mednarodnih standardih. Umestitev aktualnega art filmskega programa in vseh že omenjenih dodatnih programskih vsebin v kinematografih AKMS obiskovalcem v manjših mestih po Sloveniji ponujata dodatne možnosti kulturnega udejstvovanja in krepijo kulturno poslanstvo filma v lokalnih okoljih.

Sofinanciranje digitizacije kinematografov je bila za SFC samo prva stopnička v uresničevanju zakonsko določene naloge na področju spodbujanja razvoja tehnologije in

infrastrukture na filmskem in avdiovizualnem področju, saj se mora mreža kinematografov še širiti, predvsem v regije, kjer še nimajo svojega lokalnega kinematografa. SFC navaja strateško usmeritev, da morajo imeti vse mestne občine do leta 2019 kino, ki je član AKMS. Pri tem dodaja, da sta za doseg tega cilja in za prihodnji razvoj art kino mreže nujni finančno in vsebinsko sodelovanje lokalnih skupnosti ter povezovanje kulturnih in izobraževalnih ustanov z drugimi sektorji, kot sta gospodarstvo in turizem (Rutar 2015). Pri tem bi pomembno vlogo odigral AKMS. Po petih letih delovanja bi ga njegovi najbolj aktivni člani radi organizirali kot profesionalno interesno združenje, ki zastopa koristi svojih članov in kot predstavnik stroke skupaj s SFC in MK dejavno soodloča o razvoju kinematografske art kino mreže v Sloveniji. V strateškem načrtu za obdobje 2015–2019 ga je SFC že prepoznal kot kompetentnega sogovornika na področju razvoja art kino mreže. SFC opozarja, da je ključnega pomena, da se še preostali del financiranja delovanja art kino mreže prenese z MK na SFC (Rutar 2015).

SFC po zaključeni prvi in največji fazi digitizacije v okviru svojih pristojnosti in nalog finančno podpira delovanje art kino mreže prek sofinanciranja posameznih filmskovzgojnih projektov, strokovnih izobraževanj kinooperaterjev in organizacije strokovnih srečanj (SFCa).

Na koncu želim opozoriti na področji, za kateri se zdi, da učinki digitizacije pred samo uvedbo le-te še niso bili dovolj dobro ocenjeni. Na obe so opozorili tudi člani AKMS.

Prvo področje je arhiviranje filmov art kino programa po tem, ko digitalna kinematografska kopija zapusti kinodvorane. Po izjavah intervjuvancev slovenski distributerji filmov ne arhivirajo, kar pomeni, da filmov s slovenskimi podnapisi ali sinhroniziranih filmov po končani distribuciji v kinodvoranah ne hranijo. Tako jih ni več moč dobiti za kasnejše prikazovanje v kinematografih, razen če za to poskrbijo kinematografi sami – pri čemer pa so omejeni, saj nimajo dovolj velikih podatkovnih kapacitet. Dolgoročno digitalno arhiviranje filmov zahteva, poleg že omenjenih ustreznih podatkovnih zmogljivosti, tudi vzdrževanje kopij, kar pa je povezano s spet novimi stroški, saj naj bi bilo digitalno arhiviranje zaradi kreiranja številnih varnostnih kopij dražje kot arhiviranje 35-mm. Nenazadnje velja poudariti, da DCP ni kakovostno ustrezna arhivska kopija.

Drugo področje se nanaša na življenjsko dobo digitalnih projektorjev, ki naj bi bila krajša od desetih let. Tako nekateri predstavniki kinematografov že opozarjajo, da je potrebno načrtovati drugo fazo digitizacije, ko bo potrebno obstoječe digitalne projektorje zamenjati (Matičič 2016; Seničar 2016).

Kinematografi, ki predvajajo pretežno evropske, nacionalne in filme tretjih držav, so postavljeni pred številne nove izzive, ki so jih je prinesla digitalna tehnologija, saj distribucija filmov poteka tudi po drugih digitalnih platformah. Evropska unija se zaveda, da je potrebno digitalne tehnologije uporabiti za promocijo in distribucijo evropskih filmov in avdiovizualnih del. Tako so že na voljo novi finančni mehanizmi Ustvarjalne Evrope (MEDIA), ki bodo med drugim podpirali dejavnosti na področju razvoja občinstev prek filmskih festivalov, filmske vzgoje in posebnih dogodkov (v znamenju inovativnih pristopov, ki jih omogoča digitalna tehnologija) ter mednarodno distribucijo evropskih avdiovizualnih del prek spletnih platform, kot je *video na zahtevo*.

Če sklenem: Digitizacija art kinematografov v Sloveniji, ki jo je iz javnih sredstev sofinanciral SFC, je bila uspešna. Ob večinoma doseženih ciljnih iz NPK in ostalih strateških dokumentov, ki jih navajam v nalogi, so nekateri digitizirani art kinematografi v lokalnih okoljih celo prevzeli pomembne, žal v uradnem šolskem kurikulumu razmeroma zapostavljene naloge avdiovizualnega opismenjevanja mladih. A tu ni mogoče potegniti črte za vse čase – ob nadaljnjem razvoju tehnologij snemanja in prikazovanja ter izzivih, kako za ogled kulturno pomembnih avdiovizualnih del v 21. stoletju pritegniti nova, mlajša občinstva, je jasno, da tega filma še ne bo tako kmalu konec.

6 Literatura

- Academy of Achievement. *Francis Ford Coppola Interview*. Dostopno prek: <http://www.achievement.org/autodoc/page/cop0int-1> (3. marec 2016).
- AKMS – Art kino mreža Slovenije. 2010. *Statut Art kino mreže Slovenije*. Dostopno prek: <http://artkinomreza.si/ustanovitveni-akti/> (25. februar 2016).
- 2012. *Število predstav in obiskovalci v AKMS v letu 2011*. Slovenj Gradec: Interno gradivo.
- 2013. *Obisk kinematografov Art kino mreže 2012*. Slovenj Gradec: Interno gradivo.
- 2014. *Statistika AKMS 2013*. Slovenj Gradec: Interno gradivo.
- 2015a. *Art Kino Mreža Slovenije - Reference 2015*. Slovenj Gradec: Interno gradivo.
- 2015b. *Podatki o obisku v letu 2014*. Slovenj Gradec: Interno gradivo.
- 2016. *Podatki o obisku v letu 2015*. Slovenj Gradec: Interno gradivo.
- Alimurung, Gendy. 2012. Movie Studios Are Forcing Hollywood to Abandon 35mm Film. But the Consequences of Going Digital Are Vast, and Troubling. *LAWeekly*, 12. april. Dostopno prek: <http://www.laweekly.com/film/movie-studios-are-forcing-hollywood-to-abandon-35mm-film-but-the-consequences-of-going-digital-are-vast-and-troubling-2174582> (10. februar 2016).
- Bagella, Michele in Leonardo Becchetti. 1999. The Determinants of Motion Picture Box Office Performance; Evidence from the Movies Produced in Italy. *Journal of Cultural Economics* 23: 237–256.
- Bohinc, Rado. 2005. *Osebe javnega prava*. Ljubljana : GV založba.
- Bordwell, David. 2012. *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies*. Madison, Wisconsin: The Irwington Way Institute Press.
- Božič, Petra. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 8. april.

- Bruder, Felix. 2014. *Digital Tehnology at the Service of Quality Cinema: The German Experience*. DiGiTalk. Milano: Media Salles. Dostopno prek: <http://www.mediasalles.it/digitalk2014/> (15. januar 2016).
- Brunella, Elisabetta, and Martin Kanzler. 2011. *The European Digital Cinema Report - Understanding Digital Cinema Roll-Out*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory.
- Cabrera Blazquez, Francisco Javier. 2010. *Public Aid for Digital Cinema. Iris plus - Digital Cinema*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory. Dostopno prek: <http://www.obs.coe.int/documents/205595/264589/IRIS+plus+2010en2LA.pdf> (10. november 2015).
- Cabrera Blazquez, Francisco Javier in Amelie Lepinard. 2014. *The New Cinema Communication*. IRIS plus. Strasbourg: European Audiovisual Observatory. Dostopno prek: http://www.obs.coe.int/documents/205595/264635/IRIS%2B_2014-1_ENcomplet.%20pdf/bbc3325b-379b-46ec-9664-e879e0b6b452 (10. november 2015).
- Cankarjev dom. *Podatki za leto 2014*. Ljubljana: interno gradivo.
- Castendyk, Oliver. 2014. *Kinobetriebsstudie: Daten zur Kinowirtschaft in Deutschland*. Dostopno prek: http://www.hdf-kino.de/fileadmin/hdfkino/media/Downloads/07_Service/05_Kinobetriebsstudie/2015-05-26_Kinobetriebsstudie_Zusammenfassung.pdf (22. februar 2016).
- Cestnik, Karmen. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 7. april.
- Cineplexx. Dostopno prek: <http://www.cineplexx.si/> (10. april 2016).
- Crofts, Charlotte. 2011. Cinema distribution in the age of digital projection. *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 30 (2): 82–98.
- Delić, Anuška. 2014. Nekoč je bil Kolosej, danes ga je vse manj. *Delo*. 8. september. Dostopno prek: <http://www.delo.si/ozadja/nekoc-je-bil-kolosej.html> (10. april 2016).
- DCI - Digital Cinema Initiatives. 2005. *Digital Cinema Initiatives Announces Final Overall System Requirements And Specifications For Digital Cinema*. Press release.

- Dostopno prek: <http://www.dcimovies.com/press/07-27-05.html> (22. februar 2016).
- Dimovski, Vlado, Miha Škerlevaj in Sandra Penger. 2008. *Poslovne raziskave*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Easterby-Smith, Mark, Richard Thorpe in Andy Lowe. 2005. *Raziskovanje v managementu*. Koper: Fakulteta za management.
- Elsaesser, Klaudia. 2014. *Added Content to Enhance the Cinema's Social and Cultural Role*. *DiGiTalk*. Milano: Mediasalles. Dostopno prek: <http://www.mediasalles.it/digitalk2014/> (10. januar 2016).
- Eržen, Lina. 2016. Slovenci smo včasih drli v kina, a nato smo velikemu platnu obrnili hrbet. *24ur.com*, 8. februar. Dostopno prek: http://origin.24ur.com/ekskluziv/film_tv/slovinci-smo-vcasih-drli-v-kina-a-nato-smo-velikemu-platnu-obrnili-hrbet.html (2. februar 2016).
- Europa Cinemas. *About Europa Cinemas*. Dostopno prek: <http://www.europa-cinemas.org/en/Network/About-Europa-Cinemas> (22. februar 2016).
- 2005. *Europa Cinemas Digital Guide*. Dostopno prek: <http://www.europa-cinemas.org/en/Activities/Digital-Cinema> (22. februar 2016).
- 2015. *Media Guidelines 2015*. Dostopno prek: <http://www.europa-cinemas.org/en/Supports/MEDIA> (13. marec 2016).
- EAO - European Audiovisual Observatory. 2012. *Yearbook 2012 - Television, Cinema, Video and on Demand Audiovisual Services in Europe*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory.
- 2015. *FOCUS 2015 World Film Market Trends*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory.
- EFADs - European Film Agency Directors. 2009. *European national film agencies San Sebastian Statement*. Dostopno prek: <http://www.efads.eu/wp-content/uploads/2015/02/EFADs-21092009.pdf> (23. februar 2016).
- EuroVoc. 2015. Dostopno prek: <http://eurovoc.europa.eu/drupal/?q=sl/request&view=>

- pt&termuri=<http://eurovoc.europa.eu/379060&language=sl> (23. februar 2016).
- Evropska komisija. 2010a. *Komisija podprla digitalizacijo evropskih kinematografov – izjava za javnost 24. 9. 2010*. Dostopno prek: http://europa.eu/rapid/press-release_IP-10-1168_sl.htm (5. februar 2016).
- 2010b. *Sporočilo komisije o priložnostih in izzivih evropske kinematografije v digitalni dobi*. Dostopno prek: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/SL/TXT/PDF/?uri=CELEX:52010DC0487&from=EN> (23. februar 2016).
- 2013. *Sporočilo komisije o državni pomoči za filmsko produkcijo in produkcijo drugih avdiovizualnih del*. Dostopno prek: [http://eur-lex.europa.eu/legal-content/SL/TXT/PDF/?uri=CELEX:52013XC1115\(01\)&from=SL](http://eur-lex.europa.eu/legal-content/SL/TXT/PDF/?uri=CELEX:52013XC1115(01)&from=SL) (25. februar 2016).
- Faucher, Isabelle. 2014. *Event Cinema: Promising but Challenging!*. DiGiTalk. Milano: Mediasalles. Dostopno prek: <http://www.mediasalles.it/digitalk2014/> (15. januar 2016).
- Filmska iniciativa. 2013. *Smernice razvoja slovenske kinematografije*. Dostopno prek: <https://docs.google.com/document/d/1D1O4pKyD-ootMGe0FszUAZZiHaGXig-60bgieQUvJx0/edit?pref=2&pli=1> (15. februar 2016).
- Fivia d. o. o. 2015. *Podatki 2014*. Vojnik: interno gradivo.
- 2016. *Podatki 2015*. Vojnik: interno gradivo.
- Furlan, Silvan, Bojan Kavčič, Nedič Liljana in Zdenko Vrdlovec. 1994. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Groznik, Peter. 2016. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 6. april.
- Herold, Anna. 2003. The Future of Digital Cinema in Europe. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 9 (4): 99–118.
- Holbrook, Morris B. 1999. Popular Appeal versus Expert Judgment of Motion Pictures. *Journal of Consumer Research* 26 (2): 144–155.
- IFFR Live. Dostopno prek: <http://live.iffr.com/> (25. januar 2016).

Janežič, Gregor. 2016. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 4. april.

Jockenhoevel, Jesko, Ursula Reber in Claudia Wegener. 2009. *Digitaler Roll-out: Kinobranche Im Umbruch. Media Perspektiven* 9: 494–503. Dostopno prek: http://www.academia.edu/692132/Digitaler_Roll-out_Kinobranche_im_Umbruch_Zur_Einf%C3%BChrung_des_digitalen_Kinos (20. december 2015).

Karagosian, Michael. *Digital Cinema technology: Frequently Asked Questions*. Dostopno prek: http://mkpe.com/digital_cinema/faqs/tech_faqs.php (20. november 2015).

--- 2004. Motivating Factors. *INS Asia Magazine*. Dostopno prek: http://mkpe.com/publications/d-cinema/insasia/motivating_factors.php (5. februar 2016).

--- 2009. *Enabling the Disabled in Digital Cinema*. Dostopno prek: http://mkpe.com/publications/d-cinema/misc/enabling_the_disabled.php (20. april 2016).

--- 2013. *Update on Digital Cinema Support for Those with Disabilities: April 2013*. Dostopno prek: http://mkpe.com/publications/d-cinema/misc/disabilities_update.php (20. april 2016).

Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

Kino gledališče Bežigrad. Dostopno prek: <http://www.kino-bezigrad.si/> (13. april 2016).

Kino Otok. 2015. Dostopno prek: <http://www.isolacinema.org/program-2015/spremljevalni-program-22068/> (10. marec 2016).

Kinodvor. 2011. *Kinodvor je digitaliziran*. Dostopno prek: <http://www.kinodvor.org/za-medije/sporocila-za-medije/kinodvor-je-digitaliziran/> (15. marec 2016).

--- *Kronologija kinematografa na Kolodvorski*. Dostopno prek: <http://www.kinodvor.org/leto-kina/kronologija-kinematografa-na-kolodvorski-59222/> (15. marec 2016).

Kolosej. Dostopno prek: <http://www.kolosej.si> (10. april 2016).

Lamut, Urša in Mirna Macur. 2012. *Metodologija družboslovnega raziskovanja – od zasnove do izvedbe*. Ljubljana: Založba Vega.

- Majcen, Matic. 2010. Trnova pot do digitalizacije slovenskih kinematografov. *Ekran* 74: 27–31.
- Matičič, Jure. 2016. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 7. april.
- MEDIA. *Ustvarjalna Evropa*. Dostopno prek: <http://media.ced-slovenia.eu/> (13. marec 2016).
- Media Salles. 2014. Digitization in Europe and Worldwide: Key Figures from MEDIA Salles Research. *DiGiTalk*. Milano: Media Salles. Dostopno prek: <http://www.mediasalles.it/digitalk2014/> (15. januar 2016).
- Media Salles. 2015. Digitization in Europe and Worldwide: Key Figures from MEDIA Salles Research. *DiGiTalk*. Milano: Media Salles. Dostopno prek: <http://www.mediasalles.it/digitalk2015/index.html> (15. januar 2016).
- Medved, Tobija. 2016. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 5. april.
- Mestni kino Ptuj. *Kino Vrtniček*. Dostopno prek: <http://www.kinoptuj.si/kino-vrticek/> (20. marec 2016).
- Miketič, Marija. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 6. april.
- Milošič, Nina. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 11. april.
- MK – Ministrstvo za kulturo. 2000. *Sklep o ustanovitvi Filmskega sklada Republike Slovenije - javni sklad*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Zakonodaja/Mediji/Sklep_o_ustanovitvi_Filmskega_sklada_Republike_Slovenije.pdf (12. december 2015).
- 2013. *Redni letni ciljni razpis za sofinanciranje kinematografske distribucije evropskih, avtorskih in svetovnih kinotečnih filmov ter art kino programov za leto 2014*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razpisi/2013/JPR-KT-2014/besedilo_razpisa.pdf (25. februar 2016).
- 2014a. *Resolucija O Nacionalnem Programu Za Kulturo 2014–2017*. Dostopno prek: <http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/novice/NE>

- T.NPK.pdf (2. februar 2016).
- 2014b. *Javne Objave. Javni Razpisi. JPR-KT-2015*. Dostopno prek: [http://www.mk.gov.si/si/o_ministrstvu/javne_objave/javni_razpisi/?tx_t3javnirazpis_pi1\[show_single\]=1695](http://www.mk.gov.si/si/o_ministrstvu/javne_objave/javni_razpisi/?tx_t3javnirazpis_pi1[show_single]=1695) (15. marec 2016).
- 2016. *Predlog strategije razvoja nacionalnega programa filmske vzgoje*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/si/zakonodaja_in_dokumenti/predpisi_v_pripravi/predpisi_v_pripravi_2016/ (20. april 2016).
- MKPE Consulting*. Dostopno prek: http://mkpe.com/digital_cinema/faqs/#dci (15. marec 2016).
- MMC RTV SLO. 2012. *O pomenu digitizacije za nacionalno kinematografijo*. 31. maj. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/film/o-pomenu-digitizacije-za-nacionalno-kinematografijo/284309> (22. februar 2016).
- Moura, Gabe. 2010. *What Is Cinema? Plus: A Quick Voyage Through the Early Years of Motion Pictures*. Dostopno prek: <http://www.elementsofcinema.com/cinema/definition-and-brief-history/> (13. april 2016).
- Oblak, Tea. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 8. april.
- Peinado, Marcus, Fabien A.P.Petitcolas in Darko Kirovski. 2003. Digital Rights management for Digital Cinema. *Multimedia System* 9 (3): 228–238. Dostopno prek: <http://www.petitcolas.net/fabien/publications/acmmm03-cinema.pdf> (5. februar 2016).
- Popek, Simon. 2016. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 7. april.
- Rapfogel, Jared. 2012. From 35mm to DCP. *Cineaste* 37 (4): 32–42. Dostopno prek: http://www.jstor.org/stable/41691182?seq=1#page_scan_tab_contents (20. februar 2016).
- Reisner, David. *D-Cinema Consulting*. Dostopno prek: <http://www.d-cinema.us/movies-tv.html> (15. marec 2016).
- Rutar, Jožko. 2015. *Strateški načrt Slovenskega filmskega centra, javne agencije Republike*

- Slovenije za obdobje 2015–2019*. Dostopno prek: http://www.film-center.si/media/cms/attachments/2015/01/22/SFC_strateski_nacrt.pdf (26. februar 2016).
- Swartz, Charles S. 2005. *Understanding Digital Cinema*. Oxford: Elsevier.
- Seničar, Samo. 2016. Intervju z avtorjem. Telefon, 8. april.
- SFCa – Slovenski filmski center, javna agencija RS. Dostopno prek: <http://www.film-center.si/sl/> (26. februar 2016).
- SFCb – Slovenski filmski center, javna agencija RS. *Predlog pogodbe o sofinanciranju digitalizacije kinematografa/prikazovalca*. Ljubljana: interno gradivo.
- SFC – Slovenski filmski center, javna agencija RS. 2011. *Pravilnik o izvedbi postopka izbire projektov, pogojih in merilih za izbor projektov ter postopku sklepanja pogodb, vsebine pogodb in načinu nadzora nad izvajanjem pogodb*. Dostopno prek: http://www.film-center.si/media/cms/attachments/2015/01/12/pravilnik_merila.pdf (15. december 2015).
- 2012. *Program dela za leto 2012 – po rebalansu*. Dostopno prek: http://www.film-center.si/media/cms/attachments/2015/01/12/Program_dela-2012.pdf (12. december 2015).
- Stanković, Peter. 2013. *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma. 1, Slovenski Klasični Film (1931–1988)*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Stichting Filmonderzoek. 2014. *Vervolgonderzoek Digitale Cinema*. Amsterdam: interno gradivo.
- 2016. *Vervolgonderzoek Digitale Cinema (povzetek)*. Amsterdam: interno gradivo.
- Štalekar, Marjana. 2016a. Intervju z avtorico. Ljubljana, 31. marec.
- 2016b. Intervju z avtorico. Ljubljana, 6. april.
- SURS – Statistični urad Republike Slovenije. *Statistični letopis Republike Slovenije*. Dostopno prek: <http://www.stat.si/StatWeb/glavnanavigacija/podatki/publikacije> (15. marec 2016).

- SURS – Statistični urad Republike Slovenije. 2015. *Statopis 2015*. Dostopno prek: <http://www.stat.si/StatWeb/glavnanavigacija/podatki/publikacije> (15. marec 2016).
- The Free Library*. 2011. Digital projections: an interview with Bill Kinder, director of editorial and post production, Pixar. Dostopno prek: <http://www.thefreelibrary.com/Digital+projections%3a+an+interview+with+Bill+Kinder%2c+director+of...-a0281175264> (10. april 2016).
- Think Tank on European Film and Film Policy. 2010. *Background and Position Paper on D-Cinema*. Dostopno prek: http://filmthinktank.org/fileadmin/thinktank_downloads/ThinkTank_dCinema_Background.pdf (22. februar 2016).
- Thompson, Kirstin in David Bordwell. 2009. *Svetovna Zgodovina Filma*. Ljubljana: Umco.
- Uduč, Andrej. 2016. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 5. april.
- Uhan, Aleš, Marija Štalekar, Peter Sotošek Štuler, Bojan Bajsič, Nika Gričar in Petr Vitek. 2010. *Digitalizacija mreže art kinematografov - strokovne podlage*. Slovenj Gradec: Art kino mreža Slovenije.
- Ukmar, Nina. 2016. Intervju z avtorico. Ljubljana, 7. april.
- Vickers, Mike. 2014. *Don't Just Change to Digital, Use It!*. *DiGiTalk*. Milano: Mediasalles. Dostopno prek: <http://www.mediasalles.it/digitalk2014/> (15. januar 2016).
- Waltz, Andy. 2014. Will Today's Digital Movies Exist in 100 Years? *IEEE Spectrum Online*, 21. februar. Dostopno prek: <http://spectrum.ieee.org/consumer-electronics/standards/will-todays-digital-movies-exist-in-100-years> (10. april 2016).
- Wutz, Josef. 2014. *Dissemination of European Cinema in the European Union and the International Market*. Dostopno prek: <http://www.delorsinstitute.eu/media/disseminationeuropeanfilm-wutzperez-ne-jdi-ifa-unifr-nov14.pdf?pdf=ok> (15. januar 2016).
- Zakon o filmskem centru, javni agenciji Republike Slovenije (ZSFCJA)*. Ur. l. RS 77/2010. Dostopno prek: <https://www.uradni-list.si/1/content?id=100136> (5. december 2015).

Zakon o javnih agencijah (ZJA). Ur. l. RS 52/2002. Dostopno prek: <https://www.uradni-list.si/1/content?id=36905&part=u&highlight=zakon+o+javnih+agencijah#!/Zakon-o-javnih-agencijah-%28ZJA%29> (30. november 2015).

Zakon o javnih skladih (ZJS-1). Ur. l. RS 77/2008. Dostopno prek: <https://www.uradni-list.si/1/content?id=88017&part=u&highlight=zakon+o+javnih+skladih#!/Zakon-o-javnih-skladih-%28ZJS-1%29> (13. december 2015).

Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK). Ur. l. RS, št. 77/2007, 56/2008, 4/2010, 20/2011, 111/2013. Dostopno prek: <http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO3370> (13. december 2015).

Priloge

Priloga A: Zvočni posnetki intervjujev, shranjeni na CD nosilcu