

Nova univerza
Evropska pravna fakulteta

Avtorsko pravo na področju slovenske kinematografije

Diplomsko delo

Tamara Udovič

Ljubljana, 2025

Nova univerza
Evropska pravna fakulteta

Avtorsko pravo na področju slovenske kinematografije

Diplomsko delo

Kandidatka: Tamara Udovič
Vpisna št.: 93160127
Štud. program: Dodiplomski univerzitetni študijski program
Pravo I. stopnje
Mentorica: izr. prof. dr. Eneja Drobež

Ljubljana, 2025

Izjava o avtorstvu

S podpisom zagotavljam, da:

- je predloženo zaključno delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- je delo pripravljeno v skladu s Tehničnimi navodili za izdelavo zaključnih del Nove univerze ter pripombami mentorja in članov komisije;
- sem poskrbela, da so dela in mnenja drugih avtorjev, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- se zavedam, da je plagiatorstvo – predstavljanje tujih del, bodisi v obliki citata bodisi v obliki dobesednega parafraziranja bodisi v grafični obliki, s katerim so tuje misli oz. ideje predstavljene kot moje lastne – kaznivo po zakonu (Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP). Uradni list RS, št. 16/07 – uradno prečiščeno besedilo, 68/08, 110/13, 56/15, 63/16 – ZKUASP in 59/19);
- je elektronska oblika predloženega dela tehnično potrjena in ustrezna ter soglašam, da Univerzitetna knjižnica Nove univerze objavi zaključno delo na spletnih straneh pod pogoji, ki v nekomercialne namene dovoljujejo neomejeno reproduciranje, distribucijo in dajanje na voljo javnosti ter predelavo z namenom prevoda, pod pogojem, da je avtorstvo izvirnega dela ustrezno navedeno. Če je kasneje reproduciran ali razširjan le del zaključnega dela, je to potrebno jasno označiti. Dovoljenje nadaljnjega prenašanja pridobljenih pravic v skladu s to alinejo velja tudi za prenos pravic na prosto dostopne digitalne knjižnice in repozitorije.

Ljubljana, 10. 9. 2025

Tamara Udovič

ZAHVALA

Hvala družini za vso podporo na moji študijski poti. Posebej se zahvaljujem bratu Marku za neomajno oporo in zaupanje vame ter nečakinji Umi, ki je bila najboljša družba v tem stresnem obdobju.

Iskrena hvala partnerju Boštjanu za potrpežljivost, razumevanje in spodbude v trenutkih, ko sem jih najbolj potrebovala.

Posebna zahvala gre mentorici izr. prof. dr. Eneji Drobež za prijaznost, strokovno vodenje in dragocene usmeritve pri nastajanju diplomskega dela.

Velika zahvala Slovenski kinoteki, brez katere to diplomsko delo ne bi bilo mogoče. Posebej se zahvaljujem direktorici Ženji Leiler Kos, vodji obfilmskih zbirk in razstavnega programa Špeli Čižman ter vodji filmskih zbirk in restavriranja Ivanu Nedohu.

Za zvesto družbo med dolgimi urami pisanja se zahvaljujem Tayju, ki me je vedno spomnil, kdaj je čas za sprehod in odmor.

Hvala tudi vsem prijateljem za spodbudo ter vsem drugim v mojem življenju, ki ste mi stali ob strani in kakor koli prispevali k nastanku tega diplomskega dela.

IZVLEČEK

Diplomsko delo obravnava avtorskoppravna razmerja v slovenski kinematografiji s posebnim poudarkom na pogodbeni praksi filmskih ustvarjalcev. V teoretičnem delu so predstavljeni zgodovinski razvoj slovenske kinematografije od prvih projekcij leta 1896 do danes, pravni okvir filmske produkcije ter razvoj avtorskoppravne zakonodaje od Zakona o zaščiti avtorske pravice iz leta 1929 do veljavnega Zakona o avtorski in sorodnih pravicah. Empirični del temelji na kvalitativni vsebinski analizi enaindvajsetih pogodb režiserjev, scenografov in igralcev iz zbirke Slovenske kinoteke, ki pokrivajo obdobje 1960–1988. Namen raziskave je identificirati vzorce v prenosu avtorskih pravic skozi različna časovna obdobja ter ugotoviti, kako se zakonodajne spremembe odražajo v konkretnih pogodbenih razmerjih. Analiza razkriva postopen razvoj formalizacije pogodbenih razmerij. V šestdesetih letih prenos pravic večinoma ni eksplicitno opredeljen, pogodbe se osredotočajo predvsem na delovne obveznosti in honorarje. V sedemdesetih letih se pojavi jasnejša terminologija prenosa pravic ter sklicevanje na kolektivne pogodbe. V osemdesetih letih pogodbe vsebujejo obsežne sezname prenesenih pravic, vključno s pravicami za še neznane medije, prvič izrecno razlikujejo med materialnimi in moralnimi pravicami ter vsebujejo varovalko, da neprenesene pravice ostanejo ustvarjalcu. Sistematična analiza arhivskih pogodb ponuja vpogled v dejansko prakso prenosa avtorskih pravic v formativnem obdobju slovenske kinematografije kot organizirane produkcijske dejavnosti. Ugotovitve prispevajo k razumevanju zgodovinskega razvoja avtorskoppravnih razmerij in predstavljajo osnovo za interpretacijo sodobnih izzivov pri uveljavljanju pravic filmskih ustvarjalcev v digitalni dobi.

Ključne besede: avtorsko pravo, avtorska pravica, slovenska kinematografija, avdiovizualna dela, filmske pogodbe, prenos pravic, filmski ustvarjalci, Slovenska kinoteka

ABSTRACT

Copyright in the Field of Slovenian Cinematography

The diploma thesis examines copyright relations in Slovenian cinematography with particular emphasis on the contractual practice of film creators. The theoretical part presents the historical development of Slovenian cinematography from the first screenings in 1896 to the present day, the legal framework of film production, and the development of copyright legislation from the Copyright Protection Act of 1929 to the current Copyright and Related Rights Act. The empirical part is based on a qualitative content analysis of twenty-one contracts of directors, set designers and actors from the collection of the Slovenian Cinematheque, covering the period 1960–1988. The aim of the research is to identify patterns in the transfer of copyright across different periods and to determine how legislative changes are reflected in specific contractual relationships. The analysis reveals a gradual development in the formalisation of contractual relations. In the 1960s, the transfer of rights was mostly not explicitly defined, with contracts focusing primarily on work obligations and fees. In the 1970s, clearer terminology regarding the transfer of rights appears, together with references to collective agreements. In the 1980s, contracts contain extensive lists of transferred rights, including rights for as yet unknown media, explicitly distinguish between economic and moral rights for the first time, and include a safeguard that non-transferred rights remain with the creator. The systematic analysis of archival contracts offers insight into the actual practice of copyright transfer during the formative period of Slovenian cinematography as an organised production activity. The findings contribute to an understanding of the historical development of copyright relations and provide a basis for interpreting contemporary challenges in enforcing the rights of film creators in the digital age.

Key words: copyright, copyright law, Slovenian cinematography, audiovisual works, film contracts, transfer of rights, film creators, Slovenian Cinematheque

KAZALO VSEBINE

1	UVOD	7
2	SLOVENSKA KINEMATOLOGRAFIJA	9
2.1	ZGODOVINSKI RAZVOJ FILMSKE UMETNOSTI V SLOVENIJI	9
2.2	PRAVNI OKVIR FILMSKE PRODUKCIJE V SLOVENIJI	15
2.2.1	Zgodnja filmska zakonodaja	16
2.2.2	Triglav film in povojna filmska zakonodaja	17
2.2.3	Temeljni zakon o filmu (1956)	19
2.2.4	Zakon o filmu Socialistične republike Slovenije (1974).....	20
2.2.5	Filmski sklad Republike Slovenije (1994)	21
2.2.6	Slovenski filmski center (2010).....	22
2.3	VLOGA DRŽAVE PRI FINANCIRANJU FILMSKE PRODUKCIJE.....	23
3	AVDIOVIZUALNA DELA KOT PREDMET AVTORSKEGA PRAVA	26
3.1	RAZVOJ AVTORSKOPRAVNE UREDITVE AVDIOVIZUALNIH DEL	26
3.1.1	Zakon o zaščiti avtorske pravice Kraljevine Jugoslavije (1929).....	27
3.1.2	Zakon o zaščiti avtorske pravice FLRJ (1946)	27
3.1.3	Zakon o avtorski pravici (1957)	28
3.1.4	Zakon o avtorski pravici (1968)	29
3.1.5	Zakon o avtorski pravici (1978)	30
3.1.6	Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (1995).....	31
3.2	OPREDELITEV AVDIOVIZUALNEGA DELA IN NJEGOVIH USTVARJALCEV	32
3.3	PRENOS PRAVIC, POGODBENA RAZMERJA IN TRAJANJE PRAVIC	34
3.4	KOLEKTIVNO UPRAVLJANJE PRAVIC V AVDIOVIZUALNEM SEKTORJU	36
3.5	VPLIV DIGITALIZACIJE NA AVTORSKOPRAVNA RAZMERJA.....	38
4	ANALIZA AVTORSKOPRAVNIH DOLOČB V POGODBAH FILMSKIH USTVARJALCEV	40
4.1	METODOLOGIJA ZBIRANJA IN ANALIZE GRADIVA.....	40
4.2	TIPOLOGIJA POGODB V SLOVENSKE KINEMATOLOGRAFIJI	42
4.2.1	Režiserske pogodbe.....	42
4.2.2	Scenografske pogodbe	43
4.2.3	Igralske pogodbe.....	43
4.3	RAZVOJ AVTORSKOPRAVNIH DOLOČB SKOZI RAZLIČNA ČASOVNA OBDOBJA.....	45
4.4	ODNOS MED ZAKONODAJO IN POGODBENO PRAKSO	46
4.4.1	Šestdeseta leta.....	46
4.4.2	Sedemdeseta leta	47
4.4.3	Osemdeseta leta	48
5	ZAKLJUČEK	49
6	LITERATURA IN VIRI	51
6.1	SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE	51
6.2	ČLANKI V REVIJAH	51
6.3	PRAVNI VIRI	51

6.4	SODNA PRAKSA.....	52
6.5	SPLETNI VIRI.....	52
6.6	INTERNI IN NEOBJAVLJENI VIRI TER ARHIVSKO GRADIVO	52
6.7	DRUGI VIRI	53

KAZALO TABEL

Tabela 1: Pregled analiziranih pogodb.....	41
--	----

SEZNAM UPORABLJENIH KRATIC IN OKRAJŠAV

AIPA: Zavod za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije

DFJ: Demokratska federativna Jugoslavija

FLRJ: Federativna ljudska republika Jugoslavija

SFC: Slovenski filmski center

SFRJ: Socialistična federativna republika Jugoslavija

TZF: Temeljni zakon o filmu

UCKF: Uredba o cenzuri kinematografskih filmov

UFUS: Udruženje filmskih umetnika Srbije

UUFP: Uredba o ustanovitvi Filmskega podjetja Demokratske federativne Jugoslavije

ZAP: Zakon o avtorski pravici

ZASP: Zakon o avtorski in sorodnih pravicah

ZF: Zakon o filmu

ZFS: Zakon o filmskem skladu Republike Slovenije

ZK: Zakon o kinematografiji

ZKUASP: Zakon o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic

ZSFCJA: Zakon o Slovenskem filmskem centru, javni agenciji Republike Slovenije

ZUPF: Zakon o ureditvi prometa s filmi

ZZAP: Zakon o zaščiti avtorske pravice

1 UVOD

Filmska umetnost predstavlja kompleksno področje, kjer se oblikujejo številna pravna razmerja. Pri ustvarjanju filma sodeluje vrsta filmskih ustvarjalcev, ki s svojim delom prispevajo h končnemu izdelku. Zaradi večplastnosti filmskega ustvarjanja je ključno, da je to področje pravno dobro urejeno, kar vsem sodelujočim zagotavlja pravno varnost in omogoča nemoten ustvarjalni proces.¹

Avtorsko pravo ima osrednjo vlogo pri urejanju teh razmerij, še posebej v sodobnem času digitalizacije, ko sta deljenje in reproduciranje avdiovizualnih del bistveno olajšana.² Na področju slovenske kinematografije se kažejo različni izzivi, povezani z dejansko uresničitvijo avtorskih pravic. Med njimi izstopajo vprašanja o učinkovitosti zakonodajnih rešitev, delovanju sistema kolektivnega upravljanja ter vplivu novih digitalnih platform na tradicionalne modele distribucije.³ Čeprav Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) formalno sledi mednarodnim standardom, se v praksi pogosto pojavljajo vrzeli, ki ustvarjalcem otežujejo polno uveljavljanje njihovih pravic in ustrezno nagrajevanje za njihovo delo.⁴

Aktualna razmerja med filmskimi ustvarjalci in kinooperaterji dodatno potrjujejo, da gre za občutljivo in kompleksno področje. Marca 2025 je Društvo slovenskih avdiovizualnih igralcev objavilo javno pismo, v katerem opozarja na sistematično kršitev pravice do nadomestila za prikazovanje filmov.⁵ Izzivi pri uveljavljanju avtorskih pravic pa niso nov pojav. Sodba P 2519/2013-II z dne 13. 5. 2016 Okrožnega sodišča v Ljubljani obravnava kršitve, ki segajo v leto 1999, in razkriva dolgotrajne spore glede uporabe arhivskih filmskih posnetkov. Sodišče je pri razlagi honorarnih pogodb iz petdesetih in šestdesetih let ugotovilo, da prenos pravic na producente ni vključeval pravice do predelave in uporabe posameznih odlomkov v novih delih.⁶ Oba primera razkrivata strukturne izzive pri uveljavljanju avtorskih pravic ter potrjujeta pomen natančne analize pogodb iz preteklih obdobij za razumevanje sodobnih avtorskopравnih razmerij.

Namen diplomskega dela je analizirati razvoj avtorskopравnih razmerij v slovenski kinematografiji s posebnim poudarkom na pogodbeni praksi filmskih ustvarjalcev. Cilj raziskave je identificirati vzorce v prenosu avtorskih pravic skozi različna časovna obdobja ter ugotoviti, kako se zakonodajne spremembe odražajo v konkretnih pogodbenih razmerjih. Raziskava temelji na analizi pogodb filmskih ustvarjalcev iz obdobja 1960–1988 iz zbirke Slovenske kinoteke.

¹ Govednik, 2021, e-vir.

² Blatnik, 2009, str. 190–191.

³ Izzivi slovenske avdiovizualne industrije skozi oči sogovornikov, AIPA, 2023, e-vir.

⁴ Prav tam.

⁵ Javno pismo Društva slovenskih avdiovizualnih igralcev: Pravica do nadomestila za igralce – zakon velja tudi za kinooperaterje, 2025.

⁶ OKROLJ, Sodba P 2519/2013-II, 13. 5. 2016.

Diplomsko delo je razdeljeno v pet poglavij. Prvo poglavje predstavlja izhodišča raziskave. Drugo poglavje obravnava zgodovinski razvoj slovenske kinematografije od prvih projekcij leta 1896 do danes, s poudarkom na pravnem okviru filmske produkcije in vlogi države pri financiranju. Tretje poglavje analizira razvoj avtorskopravne ureditve avdiovizualnih del od Zakona o zaščiti avtorske pravice iz leta 1929 do veljavnega ZASP, vključno z opredelitvijo avdiovizualnega dela, prenosom pravic in sistemom kolektivnega upravljanja. Četrto poglavje predstavlja osrednjo empirično raziskavo, ki obsega analizo enaindvajsetih pogodb iz zbirke Slovenske kinoteke. Analizirane so pogodbe režiserjev, scenografov in igralcev iz treh desetletij, pri čemer je posebna pozornost namenjena razvoju avtorskopravnih določb in odnosu med zakonodajo in pogodbeno prakso. Peto poglavje predstavlja zaključek, ki povezuje ugotovitve raziskave in poudarja njihov pomen za razumevanje sodobnih izzivov v slovenski kinematografiji.

2 SLOVENSKA KINEMATOGRAFIJA

2.1 ZGODOVINSKI RAZVOJ FILMSKE UMETNOSTI V SLOVENIJI

Za leto začetka filmske umetnosti se šteje leto 1895, ko sta brata Lumière izpopolnila tehniko snemanja in projiciranja. Predstavila sta svoj projekcijski aparat kinematograf, ki je omogočal snemanje, kopiranje in projekcijo, ter z njegovo pomočjo 28. decembra v Parizu priredila prvo javno projekcijo gibljivih slik.⁷ Dogodek, ki velja za rojstvo kinematografije, je v Evropi sprožil val navdušenja in zanimanja za novo umetniško zvrst. Le leto kasneje je film našel pot tudi v naše kraje. Prvi potujoči kinematografi so s projekcijami obiskovali večja slovenska mesta in s tem lokalnemu občinstvu predstavili čar gibljivih podob. Prve filmske predstave so bile organizirane v kavarnah, hotelskih salonih in gostilnah, kjer so radovedni obiskovalci za skromno plačilo lahko prvič videli »žive fotografije«.⁸

Do leta 1906 so bile filmske projekcije pri nas omejene na tovrstne potujoče predstave, nato pa je Davorin Rovšek v prostorih Grand hotela Union vzpostavil prvo stalno projekcijsko dvorano v Ljubljani.⁹ Ob tem so se začeli odpirati tudi drugi stalni kinematografi, ki so se v naslednjih letih pojavili v vse večjem številu in se razširili tudi v druga slovenska mesta. S tem so se filmske projekcije iz prvotno občasne atrakcije postopoma uveljavile kot redna oblika zabave in družabnega življenja.¹⁰

Filmska umetnost je tudi med slovenskim občinstvom hitro požela veliko zanimanje, čeprav so bili prvi filmi vsebinsko preprosti in so večinoma prikazovali vsakdanje prizore ali krajše dokumentarne zapise. Kljub splošnemu navdušenju pa nov medij ni bil povsod sprejet brez zadržkov. V nekaterih kulturnih in umetniških krogih so se bali, da bi film lahko izpodrinil tradicionalne oblike umetnosti, predvsem gledališče in književnost.¹¹

Prve zapise slovenskega filma je posnel Karol Grossman, odvetnik in amaterski fotograf. Leta 1905 sta nastala *Odhod od maše v Ljutomeru* in *Sejem v Ljutomeru*, leto za tem pa film *Na domačem vrtu*. Čeprav so bili prvi poskusi povsem amaterski, danes pomenijo izjemno pomemben mejnik v zgodovini slovenskega filma, saj ti posnetki predstavljajo prve metre slovenskega filma.¹²

V 20. letih prejšnjega stoletja, organizirana slovenska filmska produkcija še ni obstajala, saj ni bilo ustrezne infrastrukture, finančne podpore in strokovnega znanja

⁷ Traven et al., 1992, str. 7.

⁸ Stanković, 2013, str. 18–19.

⁹ Šimenc, 1996, str. 24.

¹⁰ Stanković, 2013, str. 20.

¹¹ Prav tam, str. 21.

¹² Šimenc, 1996, str. 20–22.

za snemanje celovečernih filmov.¹³ Kljub odsotnosti domače produkcije so posamezni slovenski ustvarjalci uspešno delovali v mednarodnem filmskem prostoru. Med njimi je najbolj izstopala igralka Ita Rina, rojena kot Ida Kravanja v Divači, ki je v drugi polovici dvajsetih let postala ena največjih zvezd evropskega nemega filma. Z vlogama v filmih Erotikon (1929) in Obešenjakova Tončka (1930) je osvojila srca gledalcev po vsem svetu, njen talent pa so opazili tudi v Hollywoodu, kamor so jo nekaj časa vztrajno vabili.¹⁴ Poleg Ite Rine so v tujini delovali tudi drugi slovenski filmski ustvarjalci, med njimi tudi scenski fotograf Jože Žnidaršič, ki je v Hollywoodu ustvarjal pod umetniškim imenom Joe Z. List.¹⁵ Ti posamezniki so dokazali, da slovenski ustvarjalni potencial sega onkraj domačega okolja.

Prvi slovenski celovečerni film V kraljestvu Zlatoroga (1931) je posnelo domače alpinistično društvo Skala. Režiral ga je amaterski fotograf in snemalec Janko Ravnik. Leto kasneje je v režiji Ferda Delaka nastal še film Triglavske strmine (1932). Oba filma sta obravnavala alpinistično tematiko in imela izrazit dokumentarni pridih.¹⁶

V času druge svetovne vojne se je film že uveljavil kot eno ključnih orodij širjenja propagande, zato so številne države filmsko produkcijo usmerile v krepitev političnih sporočil in ideoloških usmeritev. Pri nas pogoji za ustvarjanje tovrstnih celovečernih filmov niso bili zagotovljeni, vendar je kljub temu v tem času nastalo nekaj krajših dokumentarnih zapisov.¹⁷

Po drugi svetovni vojni je nova oblast vzpostavila institucionalni okvir za razvoj domače filmske industrije, kar je pripeljalo do ustanovitve prvih slovenskih filmskih podjetij.¹⁸ Leta 1948 je nastal prvi slovenski zvočni celovečerni igrani film Na svoji zemlji v režiji Franceta Štiglica, ki velja za pomemben mejnik v zgodovini slovenske kinematografije. Uspeh filma je potrdil pomen domače produkcije in odprl pot nadaljnjemu filmskemu ustvarjanju.¹⁹

V petdesetih letih je jugoslovanska filmska industrija doživela pomembno reorganizacijo, ki je bila povezana z uvajanjem sistema delavskega samoupravljanja. Leta 1956 je bil sprejet Temeljni zakon o filmu (TZF), ki je na novo uredil področje filmske umetnosti in prinesel obsežne spremembe v načinu delovanja filmskih podjetij, predvsem glede statusa filmskih delavcev in organizacijske strukture produkcije.²⁰ Reorganizacija je vodila k večji komercializaciji filmske proizvodnje in nastanku novih

¹³ Prav tam, str. 31.

¹⁴ Nedič, 1997, str. 4–5.

¹⁵ Prav tam, str. 7.

¹⁶ Šimenc, 1996, str. 41–44.

¹⁷ Stanković, 2013, str. 47.

¹⁸ Prav tam, str. 54–55.

¹⁹ Vrdlovec, 2013, str. 154–155.

²⁰ Stanković, 2013, str. 79.

produkcijskih podjetij, med katerimi je bil najpomembnejši Viba film.²¹ V tem obdobju je prišlo tudi do liberalizacije uvoza tujih filmov, kar je slovenskim ustvarjalcem omogočilo spremljanje svetovnih trendov. Kljub omejenim tehničnim in kadrovskim zmožnostim je bilo v petdesetih letih v Sloveniji posnetih 13 celovečernih igranih filmov, kar je pomenilo pomemben temelj za intenzivnejši ustvarjalni razmah v naslednjem desetletju.²²

V šestdesetih letih se je slovenska kinematografija znašla na prelomnici. V kratkem časovnem obdobju je nastal niz domačih filmov, ki so na različne načine prekinili pristope, značilne za petdeseta leta, in s svojimi inovacijami odprli vrata novim smerem filmskega ustvarjanja. Filmski teoretik Peter Stanković to obdobje opredeljuje kot čas »avtorskega filma«, saj so režiserji nove generacije ustvarjalni proces začeli odmikati od ustaljenih pravil in iskati lastne poti izražanja.²³ Na slovenski film je v šestdesetih letih pomembno vplival tudi prihod televizije. Čeprav je imelo televizijske sprejemnike sprva manjše število gospodinjstev, je to povzročilo opazen upad obiska kinematografov, najbolj pa se je zmanjšalo zanimanje prav za slovenske filme. Razlogi za to niso bili samo v vzponu televizije, temveč tudi v spremenjeni naravi filmske produkcije. Avtorski filmi, ki so pogosto raziskovali eksperimentalne pristope in abstraktne zgodbe, niso bili vedno privlačni za množično občinstvo, zaradi česar se je v javnosti začelo govoriti o »krizi slovenskega filma«.²⁴

Sedemdeseta leta so bila v Jugoslaviji zaznamovana z občutkom negotovosti in naraščajočimi družbenimi napetostmi. Država se je soočala z vse globljo gospodarsko krizo in prvimi izrazitejšimi nacionalnimi izbruhi. Liberalne reforme iz šestdesetih let so bile opuščene, sistem samoupravljanja pa je postajal vse bolj zapleten in birokratiziran. Krepitev republiških avtonomij je spodbudila razprave o slovenski nacionalni identiteti, kar se je na področju filma izrazilo v večji usmerjenosti k nacionalnim temam in motivom, pogosto s poudarkom na zgodovinskih in mitoloških vsebinah.²⁵ Ekonomska kriza se je močno odražala tudi v filmski produkciji. Zaradi vedno skromnejših sredstev so slovenski filmi v tem času pogosto postajali manjši po obsegu in bolj osredotočeni na intimne zgodbe. Hkrati so se, čeprav v omejenem številu, znova začeli pojavljati komercialni projekti, ki so s svojim uspehom domačim studiem vsaj nekoliko olajšali preživetje v vedno težjih finančnih razmerah.²⁶

Nova jugoslovanska ustava iz leta 1974 je uvedla sistem samoupravljanja v vse segmente družbe, vključno s kulturo.²⁷ Skupščina Socialistične republike Slovenije je istega leta sprejela tudi nov Zakon o filmu (ZF), ki je domači film opredelil kot »kulturno

²¹ Prav tam.

²² Prav tam.

²³ Prav tam, str. 171.

²⁴ Prav tam, str. 188–189.

²⁵ Prav tam, str. 341–342.

²⁶ Prav tam, str. 345.

²⁷ Vrdlovec, 2013, str. 392.

dobrinu širšega družbenega pomena«. ²⁸ Te spremembe so neposredno vplivale na organizacijo filmske produkcije. Leta 1976 se je v skladu z načeli samoupravljanja preoblikoval Viba film, ki je bil takrat edino slovensko podjetje za filmsko produkcijo. ²⁹ Preoblikovanje je prineslo bolj formalizirano organizacijsko strukturo in poudarek na rednih zaposlitvah tehničnih ter produkcijskih ekip, kar je zagotovilo večjo stabilnost filmske proizvodnje v času vse hujše ekonomske krize. ³⁰ Čeprav slovenski filmi sedemdesetih let niso dosegli ustvarjalnega zagona prejšnjega desetletja, so v tem času, kljub vsem omejitvam, nastali številni kakovostni projekti. V tem obdobju so na filmskih platnih postali prepoznavni tudi številni pomembni slovenski igralci, kot so Milena Zupančič, Boris Cavazza in Radko Polič, ki so s svojimi vlogami nepozabno zaznamovali slovenski film. ³¹

Osemdeseta leta so bila za slovensko kinematografijo obdobje izrazite krize, ki jo je zaznamovalo prepletanje političnih, ekonomskih in kulturnih dejavnikov. Jugoslavija je v tem času zdrsnila v vse globljo družbeno in gospodarsko nestabilnost, kar se je neposredno odražalo tudi v filmski produkciji. Filmski ustvarjalci so se soočali z vse večjo negotovostjo, zmanjševanjem javnih sredstev in občutkom malodušja, ki je zaviral ustvarjalni zagon. ³² Kot že omenjeno, je bil osrednji slovenski filmski studio Viba film v sedemdesetih letih deležen pomembnih institucionalnih sprememb. Stanković v svoji knjigi ugotavlja, da je bil prvotni namen te reorganizacije sicer pozitiven, saj naj bi zagotovila stabilno in tehnično zanesljivo produkcijsko okolje. Vendar se je v praksi pokazalo, da položaj edinega studia z zagotovljenim javnim financiranjem ni spodbujal večje odgovornosti pri izboru in izvedbi projektov, kar je dolgoročno vplivalo na padec kakovosti in zmanjšanje ustvarjalne inovativnosti. ³³

Poleg sistemskih težav je na stanje slovenske kinematografije vplival tudi prihod tehnologije VHS, ki je pomembno preoblikoval gledalske navade. Videokasete so postale del vsakdanjika in gledanje filmov doma se je uveljavilo kot nova oblika dostopa do vsebin. Tovrstna praksa je potekala ob pomanjkljivi regulaciji avtorskih pravic, kar je omogočilo razcvet izposojevalnic in nenadzorovano širjenje kopij, hkrati pa prineslo številne pravne izzive pri zaščiti filmskih del. ³⁴ V osemdesetih letih je bilo posnetih 42 celovečernih igranih filmov. Po oceni filmskih kritikov in zgodovinarjev je to obdobje prineslo relativno malo presežkov, kar pripisujejo vsebinski šibkosti in težavam pri razvoju kakovostnih scenarijev. V tem času so začeli nastajati tudi prvi neodvisni filmski studii, ki so se večinoma lotevali žanrske produkcije, vendar njihovi poskusi niso bili uspešni. ³⁵

²⁸ ZF, 10. člen.

²⁹ Stanković, 2013, str. 347.

³⁰ Prav tam, str. 501.

³¹ Prav tam, str. 502.

³² Prav tam, str. 505.

³³ Stanković, 2020, str. 62.

³⁴ Stanković, 2013, str. 509.

³⁵ Stanković, 2020, str. 64–65.

Osamosvojitve Slovenije leta 1991 je pomenila prelomno točko tudi za področje filmske umetnosti, saj je bilo treba na novo oblikovati institucionalne, produkcijske in promocijske mehanizme, prilagojene samostojnemu nacionalnemu okviru. Vendar se je preoblikovanje filmskega sistema začelo že pred dejansko odcepitvijo od Jugoslavije. Konec osemdesetih let so se začeli razkrajati temelji socialističnega samoupravljanja, kar je vodilo v odpravo samoupravnih interesnih skupnosti. Ukinjena je bila tudi Kulturna skupnost Slovenije, ki je do takrat financirala Vibo, kar je privedlo do njenega finančnega zloma. Septembra 1990 so slovenski filmski delavci objavili memorandum, v katerem so se zavzemali za ohranitev slovenske filmske produkcije. Viba je bila novembra 1990 likvidirana kot filmski studio in preoblikovana v tehnično bazo.³⁶

Med letoma 1990 in 1994 je filmsko področje upravljalo kar Ministrstvo za kulturo, vendar ni moglo zagotoviti celovite oskrbe za nacionalno kinematografijo, zato je bil leta 1994 ustanovljen Filmski sklad Republike Slovenije. Zasnovan je bil kot javni sklad, ki je deloval po načelu povratnih investicij. V praksi so se pojavljale številne težave z vračanjem sredstev, kar je leta 2010 privedlo do reorganizacije v Slovenski filmski center z novim sistemom nepovratnih subvencij.³⁷

Z razpadom Jugoslavije se je zaključilo tudi sodelovanje na Festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju, kjer je imel slovenski film dotlej priložnost nagovoriti širšo jugoslovansko občinstvo. Ker so s tem naši filmi izgubili možnost predstavitve domači publiki, je Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev leto pozneje v Portorožu organiziralo enodnevni Maraton slovenskega filma. Leta 1998 se je dogodek preoblikoval v Festival slovenskega filma, ki še danes velja za osrednji nacionalni filmski festival.³⁸ Na njem se vsako leto predstavijo najnovejši slovenski celovečerni, kratki, dokumentarni, animirani in eksperimentalni filmi, festival pa vključuje tudi strokovne programe, pogovore z avtorji ter podelitev nagrad Vesna za izjemne dosežke v slovenski kinematografiji.³⁹

Ključna sprememba, ki je v devetdesetih letih doletela slovensko filmsko produkcijo, je bil prehod iz državnega, centraliziranega modela filmske proizvodnje na sistem zasebnih, neodvisnih producentov, ki sredstva za svoje ustvarjalne projekte pridobivajo pri pristojnih državnih institucijah. S tem je država opustila neposredno proizvodnjo domačih filmov v okviru lastnega filmskega studia in prevzela vlogo financerja, ki sredstva namenja najbolj obetavnim ustvarjalnim projektom.⁴⁰

Prvi celovečerni igrani film, posnet v samostojni Sloveniji, je bil Babica gre na jug (1991), prvenec režiserja Vincija Vogua Anžlovarja. Film predstavlja pomemben mejnik

³⁶ Prav tam, str. 77.

³⁷ Prav tam, str. 78.

³⁸ Prav tam, str. 83.

³⁹ Pravilnik o Festivalu slovenskega filma, 2. člen.

⁴⁰ Stanković, 2020, str. 88–89.

v zgodovini slovenske kinematografije, obenem pa mu gre pripisati še eno posebnost. Gre za prvi slovenski film, ki je nastal v neodvisni produkciji z večinskim finančnim prispevkom tujega producenta Tokuma Japan Corporation.⁴¹ Poleg tega je film tudi med gledalci požel velik uspeh in ponovno napolnil domače kinodvorane.⁴²

Druga polovica devetdesetih let je z novo generacijo mladih režiserjev, ki so se usmerili v sodobne tematike ter se odmaknili od zgodovinskih in nacionalnih vsebin, zaznamovala »preporod slovenskega filma«.⁴³ Po oceni Stankovića je ob koncu desetletja domača filmska produkcija postala kakovostnejša in vsebinsko privlačnejša tudi za občinstvo.⁴⁴

V prvem desetletju novega tisočletja je Slovenija beležila napredek na številnih področjih, vendar se ugodne gospodarske razmere na področju kinematografije niso odrazile.⁴⁵ Filmska produkcija se je soočala s pomanjkljivim sistemskim razvojem in je bila obremenjena s političnim vplivom. Pomembna pobuda tega obdobja je bila priprava novega zakona, ki bi uredil financiranje domače kinematografije v skladu z evropskimi standardi pluralnega financiranja. Predlog je predvideval dodatne vire sredstev iz televizijskih prispevkov, obdavčitev kinematografskih vstopnic in posebni davek na distribucijo, vendar zaradi nasprotovanja ključnih akterjev ni bil sprejet.⁴⁶ Desetletje je zaznamoval tudi izrazit upad obiskov kinematografov, ki je dosegel kritično točko leta 2001. Ta trend je bil v veliki meri posledica novih načinov konzumiranja filmskih vsebin v domačem okolju, kar je pod vprašaj postavilo tradicionalni model kinematografske distribucije.⁴⁷ Tudi vsebinsko so se slovenski filmi v tem obdobju nekoliko spremenili v primerjavi s prejšnjim desetletjem. Stanković ga opredeljuje kot obdobje intenzivnejšega avtorskega ustvarjanja z značilno pestrostjo umetniških pristopov.⁴⁸

Obdobje od leta 2010 do danes zaznamuje nova razvojna faza slovenske kinematografije, ki se je začela z ustanovitvijo Slovenskega filmskega centra (SFC) leta 2010 kot naslednika Filmskega sklada Republike Slovenije. Ta institucionalna preobrazba je uvedla nov sistem nepovratnih subvencij namesto povratnih investicij ter omogočila večjo stabilnost filmski produkciji.⁴⁹

Pandemija COVID-19 med letoma 2020 in 2022 je predstavljala eno najhujših kriz v zgodovini slovenske kinematografije, saj je popolnoma zaustavila filmsko produkcijo,

⁴¹ Vrdlovec, 2013, str. 653.

⁴² Stanković, 2020, str. 129.

⁴³ Prav tam, str. 266.

⁴⁴ Prav tam, str. 267–269.

⁴⁵ Prav tam, str. 274.

⁴⁶ Vrdlovec, 2013, str. 712

⁴⁷ Stanković, 2020, str. 274

⁴⁸ Prav tam, str. 275

⁴⁹ Prav tam, str. 81–82.

privedla do zaprtja kinematografov, odpovedani pa so bili tudi festivali.⁵⁰ Kinematografi si od posledic pandemije še vedno niso povsem opomogli, saj obisk zaenkrat še ni dosegel predpandemične ravni, dodatno pa so gledalske navade spremenile tudi pretočne platforme za spletno gledanje filmov.⁵¹

Slovenski filmski center je v začetku leta sprejel novo strategijo za obdobje 2025–2029, ki napoveduje večjo žanrsko pestrost domače kinematografije in krepitev aktivnosti na področju distribucije ter promocije.⁵² V letu 2025 praznujemo tudi pomemben jubilej, in sicer 120 let slovenskega filma. Ta obletnica sovpada z obdobjem, ko se domača produkcija po dolgih desetletjih finančne podhranjenosti končno postavlja ob bok evropskim kinematografijam.⁵³

Zgodovinski pregled razvoja filmske umetnosti v Sloveniji postavlja temelje za nadaljnjo analizo pravnih okvirjev, ki so urejali in še vedno urejajo delovanje slovenske kinematografije. V naslednjem podpoglavju bomo obravnavali ključne zakonske akte in njihov vpliv na razvoj avtorskopравnih razmerij v slovenski filmski produkciji.

2.2 PRAVNI OKVIR FILMSKE PRODUKCIJE V SLOVENIJI

Pravni okvir filmske produkcije predstavlja temeljno osnovo za razumevanje načinov organiziranja in financiranja kinematografske dejavnosti v Sloveniji. Zakonodajni razvoj na tem področju je tesno povezan z družbeno-političnimi spremembami, ki so zaznamovale slovensko družbo v obdobju od prve zakonske ureditve leta 1931 do danes, in je neposredno vplival na oblikovanje avtorskopравnih razmerij med filmskimi ustvarjalci in produkcijskimi subjekti.⁵⁴

Analiza pravnih okvirov filmske produkcije bo omogočila razumevanje institucionalnih pogojev, v katerih so nastajala avtorskopравna razmerja v slovenski kinematografiji. Zakonodaja je določala pravni status filmskih podjetij, načine javnega financiranja filmske umetnosti, organizacijo distribucije ter vlogo države pri podpori domače kinematografije. Ti elementi so določali naravo pogodbenih razmerij med ustvarjalci in producenti ter razvoj prakse kolektivnega uveljavljanja avtorskih pravic.⁵⁵

V tem podpoglavju bomo kronološko obravnavali ključne zakonske akte, ki so urejali filmsko produkcijo v Sloveniji. Posebno pozornost bomo namenili Temeljnemu zakonu o filmu iz leta 1956, ki je vzpostavil novo organizacijo filmske dejavnosti v okviru samoupravnega sistema, Zakonu o filmu Socialistične republike Slovenije iz leta 1974,

⁵⁰ Čehovin Korsika, 2020, e-vir.

⁵¹ Kdo še sploh hodi v kino?, Novice.si, 2025, e-vir.

⁵² Strategija Slovenskega filmskega centra, javne agencije Republike Slovenije, za obdobje 2025–2029, 2024.

⁵³ Gostiša, 2025, str. 13.

⁵⁴ Rezec Stibilj, 2005, str. 26–27; Vrdlovec, 2013, str. 787–789.

⁵⁵ Stanković, 2013, str. 54–55; Vrdlovec, 2013, str. 785–788.

ki je opredelil film kot kulturno dobro posebnega pomena, ter zakonodaji o Filmskem skladu Republike Slovenije (1994) in njegovem nasledniku Slovenskem filmskem centru (2010). Analiza pravnega razvoja bo omogočila boljše razumevanje konteksta, v katerem so se oblikovala avtorskopravna razmerja, ki jih bomo podrobneje obravnavali v naslednjih poglavjih.⁵⁶

2.2.1 Zgodnja filmska zakonodaja

S sprejemom nove ustave se je v Kraljevini Jugoslaviji septembra 1931 spremenila politična ureditev. Konec istega leta je vlada pristopila tudi k urejanju filmskega področja z namenom zaščite domače filmske produkcije.⁵⁷ Zakon o ureditvi prometa s filmi (ZUPF), sprejet 5. decembra 1931, predstavlja prvi poskus sistematične pravne intervencije države na področju kinematografije. Predpis je določil pravila za filmsko produkcijo, distribucijo in prikazovanje filmov. Normativni okvir sta podrobneje opredelila Pravilnik o cenzuri filmov in Uredba o prometu s filmi.⁵⁸

Ključni določbi zakona sta bili zapisani v 7. in 9. členu. 7. člen je določal: »Za vsakih 1000 metrov uvoženega zabavnega filma mora uvoznik do konca leta 1933 nabaviti ali proizvesti in dati v promet najmanj 70 metrov, po tem času pa najmanj 150 metrov filma domače izdelave.«⁵⁹ 9. člen je predpisoval: »Kinematografi morajo pri vsaki predstavi predvajati po enega ali več kulturnih filmov z dolžino najmanj 10 % dolžine celokupnega sporeda predstave. Polovica teh kulturnih filmov mora biti domač izdelek.«⁶⁰ 8. člen je omogočal alternativno rešitev za uvoznike, ki obveznosti niso mogli izpolniti, z določitvijo denarnih nadomestil v korist državne filmske centrale.⁶¹

Ta zakonska določila jasno kažejo na zaščitniško politiko države, ki je želela omejiti prevlado ameriških filmov in spodbuditi razvoj domače kinematografije. Sistem kvot za uvožene in domače filme ter obveznost prikazovanja domačih nacionalnih kulturnih vsebin je predstavljal neposreden ukrep za krepitev jugoslovanske filmske produkcije.⁶² Za izvajanje nadzornih funkcij je bila načrtovana Državna filmska centrala v Beogradu.⁶³ Vendar se je sistem obdržal le kratek čas, saj je ameriškim distributerjem z intenzivnimi pritiski uspelo doseči zakonodajne spremembe. Leta 1934 so bile problematične določbe ukinjene in nadomestila jih je ureditev, ki je ustrezala interesom velikih distribucijskih družb.⁶⁴

⁵⁶ Rezec Stibilj, 2005, str. 55–57; Stanković, 2020, str. 78–82.

⁵⁷ Vrdlovec, 2013, str. 70.

⁵⁸ Rezec Stibilj, 2005, str. 26–27.

⁵⁹ ZUPF, 7. člen, v: Rezec Stibilj, 2005, str. 27.

⁶⁰ ZUPF, 9. člen, v: Prav tam.

⁶¹ Rezec Stibilj, 2005, str. 27.

⁶² Prav tam.

⁶³ Prav tam.

⁶⁴ Vrdlovec, 2013, str. 71.

Pomembno je poudariti, da zakon ni vzpostavil neposrednih državnih finančnih transferjev za filmsko produkcijo. Namesto tega je uvedel kvotni sistem, kjer so morala kinematografska podjetja sama prispevati k financiranju domačih vsebin, če so želela ohraniti dostop do tuje produkcije. Vseeno je zakonska spodbuda do leta 1932 pripomogla k nastanku 22 domačih produkcijskih subjektov po celotni državi. Ta razvoj kaže na potencial, ki ga je imela zakonska regulativa za spodbujanje domače kinematografske dejavnosti, čeprav je bil zaradi zunanjih pritiskov kratkotrajen.⁶⁵

Na Slovenskem sta v tem obdobju delovali dve ključni filmski podjetji. Sava film je predstavljal edino slovensko filmsko podjetje v prvi polovici tridesetih let, vendar ga je njegov ustanovitelj Metod Badjura financiral s prihodki od grafične dejavnosti, ne s filmsko produkcijo. Ko je leta 1934 prenehal veljati protekcionistični zakon, je podjetje filmsko ustvarjanje za nekaj let povsem opustilo.⁶⁶

Drugo pomembno podjetje tega obdobja je bil Emona film, ustanovljen maja 1939 s sodelovanjem katoliške Prosvetne zveze in Milana Khama, lastnika ljubljanskega kinematografa Union. Podjetje je doseglo edino vertikalno integracijo v zgodovini slovenske kinematografije, saj je povezovalo produkcijo, distribucijo in prikazovanje filmov.⁶⁷ S profesionalno ekipo je Emona film že leta 1940 produciral pet dokumentarnih zvočnih filmov.⁶⁸ Vojna je prekinila njegovo produkcijsko dejavnost, vendar je podjetje ohranilo distribucijske in prikazovalne funkcije. Njegova tehnična oprema, prostori in strokovno znanje zaposlenih so po vojni predstavljali temelj za razvoj slovenske kinematografije, le da je vlogo katoliške Prosvetne zveze kot soustanoviteljice prevzela Komunistična partija Slovenije.⁶⁹

Sklenemo lahko, da je bila slovenska filmska dejavnost v tem obdobju odvisna od posameznih entuziastov in kratkoročnih zakonskih spodbud, ne od trajne institucionalne podpore.

2.2.2 Triglav film in poveljna filmska zakonodaja

Druga svetovna vojna je zaustavila razvoj slovenske kinematografije. Slovensko filmsko podjetje Emona film je med vojno prekinilo svojo produkcijsko dejavnost in jo obnovilo šele leta 1944 z izdajo štirih dokumentarnih kratkih filmov.⁷⁰ Nova jugoslovanska oblast je že ob koncu vojne začela postavljati temelje za razvoj nacionalne filmske produkcije. Z odlokom z dne 25. oktobra 1944 je ustanovila Filmsko sekcijo Jugoslavije, ki je bila 20. novembra istega leta preoblikovana v Državno filmsko

⁶⁵ Prav tam.

⁶⁶ Prav tam, str. 92.

⁶⁷ Prav tam, str. 102.

⁶⁸ Stanković, 2013, str. 43.

⁶⁹ Vrdlovec, 2013, str. 105.

⁷⁰ Stanković, 2013, str. 47.

podjetje s sedežem v Beogradu.⁷¹ Januarja 1946 je bila sprejeta tudi nova ustava, ki je federativno državo razdelila na šest republik, med katerimi je bila tudi Ljudska republika Slovenija.⁷²

Ključni pravni temelj za organizacijo povojne kinematografije je predstavljala Uredba o ustanovitvi Filmskega podjetja Demokratske federativne Jugoslavije (UUFP), sprejeta dne 30. junija 1945. Na osnovi uredbe je bilo ustanovljeno centralizirano državno podjetje, začrtana pa je bila tudi vzpostavitev podružnic v vsaki federalni enoti.⁷³ Uredba je opredelila široko delovno področje podjetja, ki je obsegalo proizvodnjo različnih tipov filmov, vključno s filmskimi novicami, nadzor nad uvozom in izvozom filmov, distribucijsko dejavnost širom države ter upravljanje stalnih kinodvoran in potujočih kinematografov.⁷⁴ Posebej pomemben je bil 7. člen uredbe, ki je določal: »Vsa tista podjetja za uvoz in razpečavanje, za proizvodnjo, obdelavo ali prikazovanje filmov, katerih imovina je po kakršni koli osnovi pripadla državi ali ji bo pripadla, preidejo v lastništvo Filmskega podjetja Demokratske federativne Jugoslavije; vsa takšna podjetja pa, ki so samo pod začasno upravo ali pod sekvestrom države, preidejo pod začasno upravo Filmskega podjetja Demokratske federativne Jugoslavije.«⁷⁵ Na tej osnovi je bilo podržavljeno tudi slovensko podjetje Emona film z vso njegovo tehnično opremo in prostori.⁷⁶

Vzporedno z ustanovitvijo državnega filmskega podjetja je bila 3. avgusta 1945 sprejeta Uredba o cenzuri kinematografskih filmov (UCKF), ki je vzpostavila obvezno predhodno kontrolo filmskih vsebin.⁷⁷ 1. člen uredbe je določal obvezno cenzuriranje vseh kinematografskih filmov pred javnim predvajanjem, medtem ko je 3. člen zagotavljal, da so odločbe cenzurne komisije dokončne in obvezne za celotno ozemlje države.⁷⁸ Filmsko področje je bilo edino, za katero je bila leta 1945 postavljena samostojna cenzurna ureditev, kar kaže na poseben pomen, ki ga je nova oblast pripisovala kinematografiji pri oblikovanju javnega mnenja.⁷⁹

Prvotno centralizirano zasnovana dejavnost državnega Filmskega podjetja se je že po letu dni izkazala za neučinkovito, saj republiškim enotam ni omogočala samostojne filmske produkcije. Posledično so junija 1946 ukinili Filmsko podjetje ter na zvezni ravni vzpostavili Komite za kinematografijo. Hkrati so nekdanje republiške direkcije preoblikovali v samostojne produkcijske in distribucijske organizacije.⁸⁰ Z odločbo

⁷¹ Volk, v: Stanković, 2013, str. 54.

⁷² Vrdlovec, 2013, str. 119.

⁷³ Rezec Stibilj, 2005, str. 43–44.

⁷⁴ UUFP, 2. člen.

⁷⁵ Prav tam, 7. člen.

⁷⁶ Vrdlovec, 2013, str. 123.

⁷⁷ Rezec Stibilj, 2005, str. 44–45.

⁷⁸ UCKF, 1–3. člen.

⁷⁹ Vrdlovec, 2013, str. 123.

⁸⁰ Prav tam, str. 129.

Vlade Ljudske republike Slovenije sta bila 13. septembra 1946 ustanovljena Triglav film in Vesna film. Prvi je bil namenjen filmski produkciji in drugi distribuciji filmov.⁸¹

Leta 1950 je bila sprejeta Uredba o svobodnih filmskih delavcih, ki je povsem spremenila pravni položaj filmskih ustvarjalcev. Nova ureditev je iz rednih delovnih razmerij izključila vse umetniške poklice, kot so režiser, scenograf, igralec, snemalec, vsi njihovi pomočniki in asistenti ter drugi, medtem ko so izrazito tehnični poklici in administrativni poklici ostali v rednem delovnem razmerju.⁸² Filmski delavci so se tako znašli v sistemu projektne dela z individualnimi pogodbami za posamezne filme, izven teh angažmajev pa so bili tudi brez zdravstvenega in socialnega zavarovanja.⁸³ Vodilni so v ukrepu videli priložnost za izboljšanje kakovosti filmskega kadra, povečanje motivacije za delo ter hitrejšo in cenejšo produkcijo.⁸⁴

Kot odgovor na negotove razmere in s ciljem zaščititi svoj položaj so začeli filmski ustvarjalci ustanavljati lastna filmska podjetja. Najprej je bilo leta 1953 v Beogradu ustanovljeno Udruženje filmskih umetnika Srbije (UFUS), dve leti pozneje pa se mu je v Ljubljani pridružila slovenska podružnica, iz katere je leta 1956 nastal samostojni Viba film, ki je bil vse do razpustitve leta 1991 osrednji slovenski filmski producent. Sistemska ureditev statusa filmskih ustvarjalcev je bila prek vmesnih uredb o delovnih razmerjih umetnikov (1952) in socialnem zavarovanju umetnikov (1955) dokončno urejena s Temeljnim zakonom o filmu leta 1956.⁸⁵

2.2.3 Temeljni zakon o filmu (1956)

Temeljni zakon o filmu (TZF), sprejet 18. aprila 1956, predstavlja ključni pravni mejnik, ki je formalno uredil status filmskih ustvarjalcev in vzpostavil nov organizacijski okvir filmske dejavnosti. Zakon je sistemsko uredil pravna vprašanja, ki so se začela odpirati z Uredbo o svobodnih filmskih delavcih iz leta 1950, ter postavil pravne temelje za delovanje filmske produkcije v naslednjih desetletjih.⁸⁶ 1. člen zakona je jasno opredelil filmsko dejavnost: »S tem zakonom se urejajo razmerja na področju proizvodnje, prometa in predvajanja filmov kot gospodarske dejavnosti posebnega kulturnega in prosvetnega pomena.«⁸⁷ S tem je filmska umetnost dobila formalno priznanje kot posebna kulturna dejavnost, ki potrebuje specifično pravno ureditev.

V 6. členu je zakon zagotovil »svobodo filmskega umetniškega ustvarjanja«⁸⁸ ter v nadaljevanju natančno uredil razmerja med filmskimi podjetji in filmskimi delavci. V 32.

⁸¹ Stanković, 2013, str. 54–55.

⁸² Rezec Stibilj, 2005, str. 55.

⁸³ Vrdlovec, 2013, str. 181–182.

⁸⁴ Rezec Stibilj, 2005, str. 65.

⁸⁵ Prav tam, str. 66.

⁸⁶ Stanković, 2013, str. 79.

⁸⁷ TZF, 1. člen.

⁸⁸ Prav tam, 6. člen.

členu je določil, da se osebe, ki sodelujejo pri snemanju filma, »angažirajo s pogodbo za en film ali več, lahko pa so tudi v stalnem delovnem razmerju« ter da lahko nastopajo tudi kot skupina filmskih delavcev, ki sklene kolektivno pogodbo.⁸⁹ Določba 33. člena je filmskim delavcem zagotovila participacijske pravice in omogočila, da lahko volijo člane delavskega sveta, ob daljših pogodbah pa imajo pravico biti tudi izvoljeni v organe podjetja.⁹⁰

V 34. členu je zakon natančno opredelil tudi elemente, ki jih je morala vsebovati pogodba med podjetjem in filmskimi delavci:

- »1) naslov in kratek opis filma oziroma filmov, za katere so te osebe angažirane;
- 2) umetniško ali drugo delo, ki naj ga angažirana oseba opravlja pri filmu;
- 3) čas, v katerem mora biti film gotov oziroma delo opravljeno;
- 4) višino honorarja (nagrade) in način plačevanja;
- 5) druge medsebojne pravice in obveznosti;
- 6) pogoje, ob katerih se pogodba lahko razdre ali podaljša, ter medsebojne pravice in obveznosti v takem primeru;
- 7) način reševanja sporov, ki utegnejo nastati iz pogodbenega razmerja.«⁹¹

Čeprav je Temeljni zakon o filmu obsežno uredil področje filmske umetnosti, se ni ukvarjal z reševanjem avtorskopравnih vprašanj. Osredotočal se je predvsem na organizacijske vidike filmske produkcije in določitev pogojev za opravljanje filmske dejavnosti, medtem ko so avtorske pravice ostale v domeni splošne avtorskopравne zakonodaje. Po obravnavi avtorskopравne zakonodaje v naslednjem poglavju in natančni analizi pogodb filmskih ustvarjalcev iz zbirke Slovenske kinoteke bomo videli, kako so se ta vprašanja reševala v praksi.⁹²

2.2.4 Zakon o filmu Socialistične republike Slovenije (1974)

V šestdesetih letih na področju filma ni bilo večjih zakonodajnih sprememb. Edina organizacijska novost je bila decentralizacija Zveznega fonda leta 1962, s katero so se pristojnosti za dodeljevanje filmskih sredstev prenesle na republiško raven.⁹³ Pomembne spremembe pa so filmsko področje doletele v sedemdesetih letih. Že ob proučevanju zgodovinskega razvoja slovenske kinematografije smo omenili, da je bila leta 1974 sprejeta nova jugoslovanska ustava, ki je celotno družbo preoblikovala v skladu z načeli samoupravljanja, s čimer so bile dodatne novosti uvedene tudi na področju kulture.⁹⁴ Skupščina Socialistične republike Slovenije je 7. februarja 1974 sprejela tudi nov Zakon o filmu (ZF), ki je domači film opredelil kot »kulturno dobrino

⁸⁹ Prav tam, 32. člen.

⁹⁰ Prav tam, 33. člen.

⁹¹ Prav tam, 34. člen.

⁹² Stanković, 2013, str. 80.

⁹³ Škrabalo, v: Stanković, 2013, str. 185.

⁹⁴ Stanković, 2013, str. 346.

širšega družbenega pomena«. ⁹⁵ Ta kategorizacija je vplivala tudi na način financiranja filmske dejavnosti, o čemer bomo pisali v naslednjem podpoglavju.

Posebej pomembna je bila določba 12. člena, ki je omogočala, da se s proizvodnjo filmov ukvarja tudi skupina samostojnih filmskih avtorjev in filmskih delavcev. Ta možnost je predstavljala pomembno priznanje neodvisnega filmskega ustvarjanja, vendar je zakon postavil stroge pogoje za takšno delovanje. ⁹⁶ Zahteval je najmanj deset članov, organiziranost v skladu z društveno zakonodajo ter pravila s podrobnimi določili o filmski proizvodnji in njenem vodenju. ⁹⁷ V praksi je ta določba praktično onemogočila manjše avtorske projekte in zagotovila dominantni položaj Vibi, ki je ob razpolaganju s studijskimi in tehničnimi zmožnostmi edina dosegala zakonsko določen minimum filmskih delavcev. ⁹⁸

Zakon ni podrobneje urejal pravic posameznih kategorij filmskih delavcev. Avtorskoppravna razmerja med filmskimi ustvarjalci in filmskimi producenti so tako ostala v domeni splošne avtorskoppravne zakonodaje in individualnih pogodbenih dogovorov. Kako so se ta razmerja oblikovala v praksi, bomo podrobneje obravnavali pri analizi konkretnih pogodb iz zbirke Slovenske kinoteke v drugem delu diplomskega dela.

2.2.5 Filmski sklad Republike Slovenije (1994)

Kot smo omenili v prejšnjem poglavju, je osamosvojitve Slovenije prinesla obsežne institucionalne spremembe tudi na področju kinematografije. Po likvidaciji Vibe kot filmskega studia novembra 1990 in njeni preobrazbi v tehnično bazo je filmsko področje v vmesnem obdobju do leta 1994 upravljalo neposredno Ministrstvo za kulturo. ⁹⁹ Postopoma se je oblikovalo spoznanje o potrebi po ustanovitvi posebne institucije, ki bi po vzoru nekaterih drugih evropskih držav celostno skrbela za domačo kinematografijo. Prvotno je bila predvidena ustanovitev filmskega inštituta z raziskovalno dejavnostjo, vendar se je ta možnost izkazala za neizvedljivo zaradi pomanjkanja finančnih sredstev. Namesto tega je bil 19. oktobra 1994 ustanovljen Filmski sklad Republike Slovenije kot javni sklad, namenjen financiranju in podpori slovenski filmski produkciji. ¹⁰⁰

Zakon o filmskem skladu Republike Slovenije (ZFS) je vzpostavil novo institucionalno ureditev filmskega področja z jasno opredelitvijo nalog in pristojnosti novoustanovljene institucije. V 5. členu je natančno določil naloge sklada, ki so med drugim obsegale organizacijo državnega sofinanciranja filmske produkcije, izbor projektov prek razpisov

⁹⁵ ZF, 10. člen.

⁹⁶ Vrdlovec, 2013, str. 393.

⁹⁷ ZF, 12. člen.

⁹⁸ Vrdlovec, 2013, str. 393.

⁹⁹ Prav tam, str. 646–647.

¹⁰⁰ Stanković, 2020, str. 79.

ter nadzor nad porabo javnih sredstev.¹⁰¹ Pravico do predlaganja projektov za financiranje je zakon v 19. členu omejil na posameznike in pravne osebe, vpisane v razvid izvajalcev kulturnih programov pri Ministrstvu za kulturo. Ta sistem je vzpostavil formalne pogoje za sodelovanje v javno financirani filmski produkciji.¹⁰²

Tudi ta zakon pa ni vseboval posebnih določb o avtorskih pravicah filmskih ustvarjalcev ali o načinu upravljanja z avtorskimi pravicami. Avtorskopravna vprašanja so tako tudi v tem obdobju ostala v domeni splošne avtorskopravne zakonodaje in individualnih pogodbenih dogovorov.

2.2.6 Slovenski filmski center (2010)

Leta 2010 se je Filmski sklad RS preoblikoval v Slovenski filmski center, javno agencijo Republike Slovenije. Do organizacijske spremembe sta privedli zlasti dve pomembni omejitvi predhodne ureditve. Statut sklada namreč ni dovoljeval dodeljevanja nepovratnih sredstev, kar je oviralo krepitev samostojnih producentov in razvoj domače filmske industrije. Druga težava je bila pretirana politična odvisnost imenovanja vodstva, ki je z rednimi menjavami direktorjev ob vsaki spremembi vlade *de facto* onemogočala stabilno vodenje in strateško načrtovanje institucionalnega razvoja.¹⁰³

Septembra 2010 je bil sprejet Zakon o Slovenskem filmskem centru, javni agenciji Republike Slovenije (ZSFCJA), ki je vzpostavil novo statusno-pravno ureditev filmske produkcije, ki je temeljito spremenila organizacijo in financiranje slovenske kinematografije. Ključna novost nove ureditve je bila opustitev investicijskega modela financiranja v korist subvencijskega sistema nepovratnih sredstev.¹⁰⁴ Spremembe glede financiranja bomo podrobneje obravnavali v nadaljevanju diplomskega dela.

Nova ureditev je bistveno razširila tudi delovni obseg institucije. Medtem ko se je Filmski sklad RS osredotočal predvsem na financiranje produkcije, je Slovenski filmski center prevzel širši spekter nalog. Te vključujejo spodbujanje filmske vzgoje in visokošolskega izobraževanja za filmske poklice, podporo digitalizaciji celotne kinematografske verige, trženje filmskih lokacij za spodbujanje gospodarskega razvoja, krepitev mednarodnega sodelovanja pri pridobivanju evropskih sredstev ter sistematično promocijo slovenske kinematografije doma in v tujini.¹⁰⁵ Tudi ZSFCJA se ne ukvarja z avtorskopравnimi vprašanji, temveč ureja institucionalne in finančne vidike filmske dejavnosti.¹⁰⁶

¹⁰¹ ZFS, 5. člen.

¹⁰² Prav tam, 19. člen.

¹⁰³ Stanković, 2020, str. 79.

¹⁰⁴ Prav tam, str. 78.

¹⁰⁵ ZSFCJA, 5. člen.

¹⁰⁶ Prav tam, 1. člen.

Poleg obravnavanih institucij in zakonodaje pri ohranjanju in upravljanju filmske dediščine velja omeniti tudi vlogo Arhiva Republike Slovenije in Slovenske kinoteke. Slovenski filmski arhiv pri Arhivu Republike Slovenije, ustanovljen leta 1968, skrbi za zbiranje, varovanje in strokovno obdelavo slovenskega filmskega gradiva, pri čemer mora hraniti vso avdiovizualno produkcijo, nastalo z državnim financiranjem.¹⁰⁷ Slovenska kinoteka, ki kot samostojen javni zavod deluje od leta 1996, je filmski muzej, ki zbira, hrani in predstavlja slovensko ter svetovno filmsko dediščino. Svoje poslanstvo uresničuje prek rednih projekcij, tematskih retrospektiv in raznolikih izobraževalnih programov s področja filmske umetnosti.¹⁰⁸ Ti dve instituciji imata pomembno vlogo pri dolgoročnem ohranjanju filmskih del in upravljanju z njimi, kar se posredno dotika tudi vprašanj avtorskih pravic pri uporabi arhivskega gradiva.

2.3 VLOGA DRŽAVE PRI FINANCIRANJU FILMSKE PRODUKCIJE

Filmska dejavnost na Slovenskem je v prvih desetletjih svojega obstoja temeljila izključno na zasebnih pobudah posameznih entuziastov. Tudi v obdobju med svetovnimima vojnama nova jugoslovanska država ni finančno podpirala filma.¹⁰⁹ Država je na področje filmske produkcije prvič posegla leta 1931 z Zakonom o ureditvi prometa s filmi (ZUPF). Vendar ta zakon z vidika financiranja ni predstavljal neposredne državne podpore filmski produkciji. Kot pojasnjuje Vrdlovec, je šlo za protekcionistični ukrep, ki je poskušal zaščititi domačo produkcijo pred tujo konkurenco s tem, da je kinematografom naložil obveznost sofinanciranja domačih filmov.¹¹⁰

Po drugi svetovni vojni je nova jugoslovanska oblast film prepoznala kot pomembno kulturno in propagandno sredstvo. Kinematografija je bila uvrščena med kulturne dejavnosti, ki so bile deležne državne finančne podpore, podobno kot gledališča, galerije in založbe.¹¹¹ Temeljni zakon o filmu iz leta 1956 je prinesel reorganizacijo filmskega sektorja, ki je produkcijske enote ločila od tehničnih baz. Tehnične baze so bile prepuščene razmeram na trgu in so morale poskrbeti za lastno preživetje, produkcijske hiše pa so še naprej prejemale določena proračunska sredstva, vendar v zmanjšanem obsegu in v odvisnosti od uspeha filmov pri občinstvu. Od leta 1957 so bila domača filmska podjetja financirana iz davka na prodane vstopnice, z dodatnimi bonusi za kakovostne filme in tiste, ki so povečali obisk domače produkcije.¹¹²

Obdobje tržno orientiranega financiranja se je po besedah Vrdlovca zaključilo šele s sprejetjem Zakona o filmu leta 1974.¹¹³ Ta je, kot že omenjeno, vzpostavil novo razumevanje vloge domačega filma in določil odgovornost države pri njegovem

¹⁰⁷ Slovenski filmski arhiv, Arhiv Republike Slovenije, e-vir.

¹⁰⁸ Vrdlovec, 2013, str. 678–679.

¹⁰⁹ Šimenc, 1996, str. 31.

¹¹⁰ Vrdlovec, 2013, str. 70–71.

¹¹¹ Prav tam, str. 123.

¹¹² Stankovič, 2013, str. 79.

¹¹³ Vrdlovec, 2013, str. 393.

finančnem vzdrževanju.¹¹⁴ Zakon je v četrtem poglavju podrobno opredelil sistem financiranja, ki je filmskim organizacijam omogočal pridobivanje dohodka iz treh glavnih virov. Ti so zajemali prihodke od tržnih dejavnosti, financiranje prek sistema samoupravnih sporazumov ter državne subvencije za projekte posebnega kulturnega pomena. Zakon je posebej poudaril vlogo Kulturne skupnosti Slovenije pri sofinanciranju slovenske filmske proizvodnje.¹¹⁵ Ta ureditev je predstavljala povratek k sistematičnemu državnemu subvencioniranju filmske produkcije.

Po prehodnem obdobju neposrednega upravljanja s strani Ministrstva za kulturo je bil leta 1994 ustanovljen Filmski sklad RS kot specializirana institucija za financiranje filmske dejavnosti. Zakon je določil, da sklad deluje po načelu javnega sklada, ki zbira predloge za sofinanciranje prek javnih razpisov in sklepa pogodbe o sofinanciranju z izbranimi izvajalci.¹¹⁶ Odločitve o financiranju je sprejemal sedemčlanski upravni odbor na osnovi mnenj strokovno-programskih komisij.¹¹⁷ Pomembna značilnost Filmskega sklada je bila, da sredstev ni pridobival le iz državnega proračuna, temveč tudi iz lastnih prihodkov od trženja filmske produkcije, financirane iz javnih sredstev, ter iz deleža naročnine TV Slovenije.¹¹⁸ Finančna podpora sklada je bila namenjena projektom, izbranim na razpisu, vendar z obveznostjo, da producenti vrnejo del morebitnih dobičkov. Težave je povzročalo to, da pri tem niso bili dosledni, zato je bil sklad primoran veliko časa posvečati izterjavi sredstev in pošiljanju opominov.¹¹⁹ Delo sklada je sicer oteževal tudi sistem imenovanja direktorjev, kjer je imelo odločilno vlogo politično vodstvo. Z vsako menjavo vlade se je posledično zamenjal tudi direktor sklada, kar je oviralo kontinuirano delovanje in dolgoročno načrtovanje.¹²⁰

Leta 2010 se je Filmski sklad RS preoblikoval v Slovenski filmski center. Ta sprememba je uvedla popolnoma nov pristop financiranja filmske produkcije z opustitvijo povratnih investicij v korist nepovratnih subvencij. Država je s tem opustila vlogo filmskega producenta in lastnika končnih produktov ter se osredotočila na sofinanciranje filmskih projektov.¹²¹ Novi sistem omogoča producentom, da morebitne dobičke v celoti vložijo v nove projekte, vendar z omejitvijo, da SFC lahko sofinancira največ petdeset odstotkov filmskega proračuna. Za posebne kategorije filmov, kot so nizkoprorračunski, otroški, mladinski in zahtevni, je možno sofinanciranje do osemdeset odstotkov z zgornjo mejo 600.000 evrov. Preostala sredstva producenti običajno zagotovijo prek partnerstev z RTV Slovenijo ali Vibo, ki prispevata tehnične storitve kot ločen koprodukcijski delež. Slovenski filmski center tako predstavlja sodobni okvir

¹¹⁴ Stanković, 2013, str. 347.

¹¹⁵ ZF, 14. člen.

¹¹⁶ ZFS, 5. člen.

¹¹⁷ Prav tam, 11. člen.

¹¹⁸ Prav tam, 9. člen.

¹¹⁹ Stanković, 2020, str. 78.

¹²⁰ Prav tam, str. 79.

¹²¹ Vrdlovec, 2013, str. 787–789.

financiranja slovenske kinematografije, katerega delovanje pomembno vpliva tudi na avtorskopravna razmerja v filmski produkciji.¹²²

¹²² Stanković, 2020, str. 78.

3 AVDIOVIZUALNA DELA KOT PREDMET AVTORSKEGA PRAVA

Pregled zgodovinskega razvoja in pravnega okvira slovenske kinematografije, predstavljen v prejšnjem poglavju, je pokazal, da je filmska zakonodaja skozi različna obdobja urejala predvsem organizacijske, produkcijske in finančne vidike filmske dejavnosti, medtem ko so avtorskopravna vprašanja ostajala v domeni splošne avtorskopravne zakonodaje. Za razumevanje dejanskega položaja filmskih ustvarjalcev in interpretacijo pogodbenih razmerij, ki jih bomo analizirali v nadaljevanju, je zato nujno poznavanje razvoja avtorskopravne ureditve avdiovizualnih del v slovenskem pravnem prostoru.

Filmsko delo predstavlja eno najkompleksnejših oblik avtorskih del, saj nastaja s sodelovanjem številnih ustvarjalcev različnih profilov, od režiserja in scenografa do igralcev, direktorja fotografije in drugih. Ta kolektivna narava filmskega ustvarjanja prinaša posebne izzive pri opredeljevanju avtorstva, določanju nosilcev pravic in urejanju medsebojnih razmerij med soavtorji ter razmerij s producentom. Prav razumevanje teh posebnosti je ključno za analizo pogodb filmskih ustvarjalcev iz različnih časovnih obdobj.

V tem poglavju bomo najprej predstavili razvoj avtorskopravne ureditve avdiovizualnih del od prve povojne zakonodaje do sodobnega Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP), s posebnim poudarkom na določbah, ki se nanašajo na filmska dela. Nato bomo analizirali temeljne institute avtorskega prava v kontekstu filmske produkcije: opredelitev avdiovizualnega dela, vprašanje soavtorstva, trajanje in prenos pravic ter sistem kolektivnega upravljanja. Ta teoretični okvir bo predstavljal osnovo za razumevanje in kritično analizo pogodbene prakse, ki jo bomo obravnavali v četrtem poglavju.

3.1 RAZVOJ AVTORSKOPRAVNE UREDITVE AVDIOVIZUALNIH DEL

Slovensko ozemlje je skozi zgodovino pripadalo različnim državnim tvorbam, kar se je odražalo tudi v raznolikosti avtorskopравnih ureditev.¹²³ V nadaljevanju sledi kronološki pregled ključnih zakonov, s posebnim poudarkom na določbah, ki zadevajo kinematografska dela.

¹²³ Trampuž, 2000, str. 15.

3.1.1 Zakon o zaščiti avtorske pravice Kraljevine Jugoslavije (1929)

Po prvi svetovni vojni je bilo v Kraljevini Jugoslaviji treba vzpostaviti enotno avtorskopravno ureditev. K temu je botrovalo več dejavnikov, med drugim dejstvo, da določeni deli države avtorske zakonodaje pred tem niti niso poznali, dolžna pa je bila izpolniti tudi svoje mednarodnopravne obveznosti glede varstva intelektualne lastnine.¹²⁴

Zakon o zaščiti avtorske pravice (ZZAP 1929) je bil sprejet 26. decembra 1929, v veljavo pa je stopil naslednji dan.¹²⁵ Varstvo je zagotavljal različnim avtorskim stvaritvam, vključno s kinematografskimi deli. Avtorska dela so bila zaščitena za čas avtorjevega življenja in še pol stoletja po smrti, fotografije pa dve desetletji od izdaje.¹²⁶ Formalno je zakon prenehal veljati 6. aprila 1941 z razpadom Kraljevine Jugoslavije, vendar se je v praksi uporabljal vse do sprejetja nove socialistične zakonodaje leta 1946.¹²⁷

3.1.2 Zakon o zaščiti avtorske pravice FLRJ (1946)

Nova socialistična oblast je hitro pristopila k urejanju avtorskopravnega področja. Junija 1946 je v veljavo stopil Zakon o zaščiti avtorske pravice (ZZAP 1946).¹²⁸ Zakon je v 2. členu opredelil obseg varstva, ki je zajemal »vse stvaritve s področja književnosti, umetnosti in znanosti ne glede na način in obliko izražanja«. ¹²⁹ Med eksplicitno naštetimi deli so bila tudi »kinematografska in tonfilmska dela«. ¹³⁰ Soavtorstvo je bilo urejeno v 5. členu. Ta je določal, da avtorska pravica na delu več avtorjev pripada vsem kot nerazdelna pravica, ne glede na to, ali delo predstavlja nerazdelno celoto. Medsebojna razmerja so se urejala s pogodbo, medtem ko je vsak soavtor obdržal samostojno pravico na svojem prispevku, če je imel ta samostojno vrednost.¹³¹

Trajanje avtorskih pravic je bilo bistveno skrajšano. Pravice so trajale za čas avtorjevega življenja, po smrti pa so prešle na dediče le v omejeni obliki in za omejeno časovno obdobje.¹³² Pri kinematografskih delih, »kolikor so imela značaj fotografskih del«, je 10. člen določal petletno zaščito od objave.¹³³ Zakon je omejil pravice avtorjev tudi vsebinsko. Po 14. členu so se objavljena kinematografska dela smela predvajati

¹²⁴ Prav tam, str. 26.

¹²⁵ Prav tam.

¹²⁶ Prav tam, str. 27.

¹²⁷ Prav tam, str. 28.

¹²⁸ Prav tam, str. 30.

¹²⁹ ZZAP, 2. člen.

¹³⁰ Prav tam.

¹³¹ Prav tam, 5. člen.

¹³² Trampuž, 2000, str. 30.

¹³³ ZZAP, 10. člen.

in izvajati proti ustreznemu povračilu tudi brez avtorjevega dovoljenja. Avtorju je ostala le pravica, da prepove »nedostojno izvajanje in predvajanje svojega dela«. ¹³⁴ Nova ureditev je državi podelila obsežna pooblastila. Po 8. členu je lahko prevzela avtorske pravice od njihovega imetnika v splošno korist proti pravičnemu povračilu. ¹³⁵ Ko je rok zaščite potekel, so dela prešla v državno last kot »splošna ljudska last«. ¹³⁶ Prenos avtorskih pravic na druge subjekte je bil možen le za obdobje do deset let in je moral biti sklenjen pisno. ¹³⁷

3.1.3 Zakon o avtorski pravici (1957)

Leta 1957 je bil sprejet nov avtorski zakon, ki je začel veljati 28. novembra. ¹³⁸ Zakon je uvedel vrsto sprememb in odpravil določene posledice restriktivne povojne ureditve. Njegova veljava se je razširila tudi na dela, pri katerih je zaščita po prejšnji zakonodaji ugasnila ali prešla v državno last. Avtorji so tako ponovno pridobili pravice, ki so jih lahko uveljavljali v rokih, določenih v novem zakonu. ¹³⁹ Urejal je vsebino, izkoriščanje in prenos avtorskih pravic. Ta struktura je postala vzorec za vse poznejše jugoslovanske avtorske zakone do leta 1995. ¹⁴⁰ Avtorske pravice so trajale za čas avtorjevega življenja in še petdeset let po smrti. ¹⁴¹

V 12. členu je zakon natančno določil, kdo velja za avtorja kinematografskega dela. Med avtorje je uvrstil pisca scenarija, skladatelja, režiserja in glavnega snemalca. Medsebojni odnosi teh avtorjev in njihov odnos s proizvajalcem so bili prepuščeni pogodbeni ureditvi, pri čemer je proizvajalec dobil pravico zastopanja filma kot celote nasproti tretjim osebam. ¹⁴²

Zakon je v členih 16–20 podrobno urejal položaj avtorskih del, ustvarjenih v delovnem razmerju. Delodajalec je pridobil izključno pravico izkoriščanja takšnega avtorskega dela v mejah svojih nalog, brez obveznosti plačila dodatnega avtorskega honorarja in brez posebnega dovoljenja avtorja. ¹⁴³ Avtorju so ostale le omejene pravice, med njimi pravica objave po preteku desetih let, če pogodba ni določala drugače. ¹⁴⁴ Vzporedno s tem je zakon v členih 21–23 urejal delo po naročilu in podjetju. Po 22. členu je pravna oseba, ki je naročila ustvaritev dela s sodelovanjem več oseb, postala imetnik avtorske pravice na delu kot celoti. ¹⁴⁵ Formalne zahteve za prenos avtorskih pravic je določal

¹³⁴ Prav tam, 14. člen.

¹³⁵ Prav tam, 8. člen.

¹³⁶ Prav tam, 11. člen.

¹³⁷ Prav tam, 7. člen.

¹³⁸ Trampuž, 2000, str. 33.

¹³⁹ Prav tam.

¹⁴⁰ Prav tam.

¹⁴¹ ZAP, 1957, 48. člen.

¹⁴² Prav tam, 12. člen.

¹⁴³ Prav tam, 16. člen.

¹⁴⁴ Prav tam 17. člen.

¹⁴⁵ Prav tam, 22. člen.

44. člen, ki je zahteval obvezno pisno obliko pogodb. Brez pisne pogodbe prenos pravic ni imel pravnega učinka, kar je predstavljalo pomembno zaščito za avtorje.¹⁴⁶

3.1.4 Zakon o avtorski pravici (1968)

Konec šestdesetih let je postalo jasno, da obstoječa avtorskopravna ureditev ne zadošča več. Pravni okvir je bilo treba prilagoditi novi ustavni ureditvi države, mednarodnim standardom ter predvsem novim oblikam izkoriščanja avtorskih del.¹⁴⁷ Zakon o avtorski pravici, ki je začel veljati 13. avgusta 1968, je prinesel pomembno novost tudi za področje kinematografije. V nasprotju s predhodno zakonodajo, ki je filmskim delom namenila le posamezne določbe, je novi zakon sistematično uredil filmska avtorska dela v členih 14–19.¹⁴⁸

Zakon je v 14. členu na novo opredelil krog avtorjev kinematografskega dela. Za avtorja sta veljala »pisec scenarija in režiser, pri risnem filmu pa tudi glavni risar«. ¹⁴⁹ Skladatelj je pridobil avtorski status samo, kadar je njegova glasba predstavljala bistven element filma.¹⁵⁰ Ta opredelitev je bila ožja od prejšnje ureditve iz leta 1957, ki je med avtorje štela tudi glavnega snemalca. Po novi ureditvi so skladatelj filmske glasbe (če glasba ni bila bistven element), glavni snemalec, scenograf, slikar kostumov in slikar mask obdržali avtorske pravice na svojih prispevkih, vendar niso veljali za avtorje kinematografskega dela kot celote. Svoje pravice so lahko prenesli na proizvajalca le s pogodbo.¹⁵¹

V 15. členu je zakon avtorjem kinematografskih del priznal obsežne izključne pravice za snemanje, reproduciranje, trženje, predvajanje, televizijsko in radijsko oddajanje ter prevajanje in predelavo svojih filmskih stvaritev.¹⁵² Razmerja med proizvajalcem in avtorji ter med avtorji kinematografskega dela je urejal 16. člen. Zahteval je pisno pogodbo, ki je morala določati pravice, ki jih avtorji prenašajo na proizvajalca, ter njihovo plačilo. Zakon je določal, da pravice, ki niso bile izrecno prenesene s pisno pogodbo, obdržijo avtorji.¹⁵³ Piscem scenarijev in skladateljem je zakon v 17. členu omogočil, da obdržijo pravico do samostojne uporabe svojih del, vendar le v obsegu, ki ne posega v pravice proizvajalca.¹⁵⁴ Ta določba je predstavljala ravnotežje med interesi posameznih ustvarjalcev in potrebo po celovitem izkoriščanju filmskega dela. V 18. členu je zakon natančno opredelil, da se film šteje za dokončanega, ko je »v

¹⁴⁶ Prav tam, 44. člen.

¹⁴⁷ Trampuž, 2000, str. 35.

¹⁴⁸ Prav tam.

¹⁴⁹ ZAP, 1968, 14. člen.

¹⁵⁰ Prav tam.

¹⁵¹ Prav tam.

¹⁵² Prav tam, 15. člen.

¹⁵³ Prav tam, 16. člen.

¹⁵⁴ Prav tam, 17. člen.

skladu s sporazumom med avtorji in proizvajalcem izdelana prva standardna kopija«. ¹⁵⁵

Zakon je v 19. členu ščitil avtorje pred morebitno nedejavnostjo proizvajalca. Če proizvajalec ni končal filma v treh letih od sklenitve pogodbe ali ga ni dal v promet v enem letu od dovršitve, so lahko avtorji zahtevali razveljavitev pogodbe ob ohranitvi pravice do plačila. Zakon je obravnaval tudi avtorjevo nezmožnost dokončanja dela. Če avtor prostovoljno ali zaradi nepredvidljivih okoliščin ni dokončal svojega dela, je smel producent uporabiti že izdelani material, avtor pa je ohranil pravice na svojem dotedanjem prispevku. ¹⁵⁶ Poleg podrobnejše ureditve kinematografskih del je zakon na novo uredil tudi pravico prevoda in pogodbeni prenos avtorskih pravic. Plačilo nadomestila za prosta avtorska dela je prepustil republikanski zakonodaji, kar je omogočalo prilagoditev lokalnim razmeram posameznih republik. ¹⁵⁷

3.1.5 Zakon o avtorski pravici (1978)

Po ustavnih spremembah iz leta 1974, ki so uvedle sistem samoupravljanja v vse segmente jugoslovanske družbe, je bilo treba prilagoditi tudi avtorskopravno zakonodajo. Nov zakon o avtorski pravici je začel veljati leta 1978. ¹⁵⁸ Zakon je ohranil temeljno strukturo iz leta 1957, vendar je v posamezne institute vnesel elemente samoupravljanja. Kot ugotavlja Trampuž, se je to kasneje izkazalo za problematično, saj je oviralo učinkovito izvajanje zakona. ¹⁵⁹

Sistematična ureditev kinematografskih del iz prejšnjega zakona je bila ohranjena v členih 14–19, pri čemer so bile uvedene pomembne spremembe. 14. člen je ponovno razširil krog avtorjev kinematografskega dela. Za avtorje končanega kinematografskega dela so veljali pisec scenarija, režiser in glavni snemalec, pri risanem filmu pa tudi glavni risar. ¹⁶⁰ Ta opredelitev je pomenila vrnitev k širšemu krogu avtorjev, saj je zakon iz leta 1968 glavnega snemalca izključil iz avtorjev in ga uvrstil le med nosilce pravic na posameznih prispevkih. Skladatelj filmske glasbe (če glasba ni bila bistven element), scenograf, slikar kostumov in slikar mask niso veljali za avtorje kinematografskega dela, vendar so obdržali avtorske pravice na svojih prispevkih, ki so jih lahko prenesli na proizvajalca le s pogodbo. ¹⁶¹

Pravice avtorjev in razmerja s proizvajalcem so ostala podobno urejena kot v prejšnji zakonodaji. Novost je predstavljala podrobnejša ureditev avtorskih pogodb. Zakon je v 55. členu prvič eksplicitno naštel različne vrste avtorskih pogodb, med njimi tudi

¹⁵⁵ Prav tam, 18. člen.

¹⁵⁶ Prav tam, 19. člen.

¹⁵⁷ Trampuž, 2000, str. 35.

¹⁵⁸ Prav tam, str. 37.

¹⁵⁹ Prav tam.

¹⁶⁰ ZAP, 1978, 14. člen.

¹⁶¹ Prav tam.

pogodbo o kinematografskem delu.¹⁶² Pogodba o kinematografskem delu je bila podrobneje urejena v 78. in 79. členu. Za pogodbo o kinematografskem delu so se štete »pogodbe avtorjev kinematografskega dela (pogodba o scenariju, pogodba o filmski režiji, pogodba o filmski glasbi, pogodba z glavnim risarjem), kakor tudi pogodbe o posameznih avtorskih prispevkih h kinematografskemu delu«. ¹⁶³ S sklenitvijo takšne pogodbe so na producenta prešle pravice snemanja, razmnoževanja, distribucije in javnega predvajanja. Zakon je jasno ločil med honorarjem za produkcijo in honorarjem za nadaljnje izkoriščanje dela. Producent je moral zagotoviti distribucijo filma in na zahtevo poročati o njegovem komercialnem uspehu. ¹⁶⁴

Pomembno novost je predstavljalo podaljšanje trajanja pravic na kinematografskih delih. Po 83. členu je materialna pravica avtorjev na kinematografskem delu prenehala petdeset let po smrti zadnjega preživelega avtorja. ¹⁶⁵ Za kinematografska dela, ki so imela značaj fotografskega dela, je bila zaščita podaljšana na petindvajset let od dovršitve dela. ¹⁶⁶ V primerjavi s petletno zaščito iz prejšnjih zakonov je to pomenilo znatno podaljšanje trajanja pravic. Čeprav je imel zakon določene pomanjkljivosti, je od vseh jugoslovanskih avtorskih zakonov veljal najdlje. Uporabljal se je sedemnajst let, vse do uveljavitve Zakona o avtorski in sorodnih pravicah leta 1995. ¹⁶⁷

3.1.6 Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (1995)

Z osamosvojitvijo Slovenije leta 1991 se je pojavila nujna potreba po lastni avtorskopравни zakonodaji. V prehodnem obdobju do leta 1995 se je uporabljal jugoslovanski zakon iz leta 1978, vendar le kot začasna rešitev in zgolj v obsegu, ki je ustrezal novi državni ureditvi. ¹⁶⁸ Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP), sprejet 14. aprila 1995, je nastal po zgledu razvitih evropskih sistemov. Zakon sledi evropskim smernicam in upošteva določbe mednarodnih pogodb ter direktiv Evropske skupnosti. S tem vzpostavlja celovit pravni okvir za varstvo avtorskih in sorodnih pravic. ¹⁶⁹

Nova zakonodaja je uvedla ključne institute sodobnega avtorskega prava. Trajanje zaščite se je podaljšalo na sedemdeset let po smrti avtorja, avtorji so dobili pravico do nadomestila za zasebno reproduciranje, jasneje so bile razmejene moralne in materialne pravice. Za filmsko produkcijo je posebej pomembna celovita ureditev avdiovizualnih del, ki jim je zakon namenil samostojno poglavje. ¹⁷⁰ Zadnja obsežnejša prenova zakona je bila izvedena leta 2022 z novelo ZASP-I, ki je v slovenski pravni

¹⁶² Prav tam, 55. člen.

¹⁶³ Prav tam, 78. člen.

¹⁶⁴ Prav tam.

¹⁶⁵ Prav tam, 83. člen.

¹⁶⁶ Prav tam.

¹⁶⁷ Trampuž, 2000, str. 38.

¹⁶⁸ Prav tam, str. 40.

¹⁶⁹ Prav tam, str. 40–41.

¹⁷⁰ Prav tam, str. 41–42.

red prenesla evropsko direktivo o avtorskih pravicah na digitalnem trgu. Za avdiovizualni sektor so pomembne predvsem določbe o odgovornosti spletnih platform za vsebine, ki jih delijo uporabniki, razširjene pravice avtorjev in izvajalcev do nadomestil pri spletni distribuciji videogramov ter okrepljene pravice avtorjev v razmerju do producentov, vključno z možnostjo preklica prenosa pravic pri nezadostnem izkoriščanju dela.¹⁷¹

Zgodovinski pregled kaže razvoj od skromnih začetkov do celovite zaščite avdiovizualnih del. V nadaljevanju bomo analizirali ključne institute veljavne ureditve, ki urejajo razmerja med filmskimi ustvarjalci, producenti in uporabniki.

3.2 OPREDELITEV AVDIOVIZUALNEGA DELA IN NJEGOVIH USTVARJALCEV

Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) iz leta 1995 je prinesel pomembno terminološko spremembo na področju filmske produkcije. Medtem ko je prejšnja jugoslovanska zakonodaja dosledno uporabljala izraz »kinematografsko delo«, je nova slovenska ureditev uvedla širši pojem »avdiovizualno delo«.¹⁷² V 103. členu ZASP so avdiovizualna dela opredeljena kot »kinematografski, televizijski, risani filmi, kratki glasbeni videofilmi, reklamni in dokumentarni filmi ter druga avdiovizualna dela, izražena v obliki zaporedja povezanih gibljivih slik, z zvokom ali brez, ne glede na vrsto nosilca, na katerem so vsebovana«.¹⁷³ Ta definicija je precej širša v primerjavi s prejšnjo ureditvijo kinematografskih del, saj izrecno našteva različne oblike avdiovizualne produkcije, ki so se razvile z napredkom tehnologije in diverzifikacijo medijskega prostora. Ključni element definicije je tehnološka nevtralnost, izražena v formulaciji »ne glede na vrsto nosilca«.¹⁷⁴ To pomeni, da pravna zaščita ni vezana na tradicionalni filmski trak ali določen format zapisa, temveč zajema vse načine trajnega shranjevanja gibljivih slik, od analognih zapisov do sodobnih digitalnih formatov. Takšna opredelitev zagotavlja trajno relevantnost zakonske ureditve ne glede na tehnološki razvoj in pojav novih distribucijskih kanalov.

Analiza razvoja kroga avtorjev skozi različna obdobja slovenske in jugoslovanske zakonodaje razkriva postopno širitev in natančnejšo opredelitev različnih vlog v filmski produkciji. Zakon iz leta 1957 je v 12. členu določal, da so avtorji kinematografskega dela pisec scenarija, skladatelj, režiser in glavni snemalec.¹⁷⁵ Zakon iz leta 1968 je ta krog zožil z izključitvijo glavnega snemalca iz avtorjev kinematografskega dela, pri čemer je ta ohranil pravice na svojem prispevku.¹⁷⁶ Zakon iz leta 1978 je glavnega snemalca ponovno uvrstil med avtorje.¹⁷⁷

¹⁷¹ ZASP, 104–107. člen.

¹⁷² Prav tam, 103. člen.

¹⁷³ Prav tam.

¹⁷⁴ Prav tam.

¹⁷⁵ ZAP, 1957, 12. člen.

¹⁷⁶ ZAP, 1968, 14. člen.

¹⁷⁷ Prav tam.

Veljavna ureditev prvič uvaja koncept »soavtorstva« pri avdiovizualnih delih, kar predstavlja pomemben konceptualni premik v razumevanju kolektivne narave filmskega ustvarjanja. ZASP pri tem vzpostavlja trodelno kategorizacijo ustvarjalcev, ki sodelujejo pri nastanku avdiovizualnega dela. Prvo kategorijo predstavljajo soavtorji avdiovizualnega dela, opredeljeni v 105. členu. Za soavtorje veljajo »avtor priredbe, pisec scenarija, avtor dialogov, direktor fotografije, glavni režiser in skladatelj filmske glasbe, ki je posebej ustvarjena za uporabo v tem delu«. ¹⁷⁸ Pri animiranih delih za soavtorja šteje tudi glavni animator, vendar le, kadar animacija predstavlja bistveno sestavino filma. ¹⁷⁹

Drugo kategorijo tvorijo avtorji prispevkov k avdiovizualnemu delu, določeni v 106. členu ZASP. Sem spadajo animatorji in skladatelji, ki ne izpolnjujejo pogojev za soavtorstvo, ter scenografi, kostumografi, maskerji in montažerji. Pravice teh ustvarjalcev so omejene na lastne prispevke. ¹⁸⁰ Njihov pravni položaj se od položaja soavtorjev razlikuje predvsem v obsegu pravic, ki se s sklenitvijo pogodbe o filmski produkciji prenašajo na producenta. Kot določa 107. člen ZASP, se pri soavtorjih domneva prenos vseh materialnih avtorskih pravic na avdiovizualnem delu, medtem ko se pri avtorjih prispevkov domneva le prenos pravice do uporabe njihovih prispevkov za dokončanje avdiovizualnega dela. Poleg tega imajo avtorji prispevkov v skladu s četrtem odstavkom istega člena pravico, da samostojno izkoriščajo svoje stvaritve, dokler s tem ne posegajo v pravice producenta, kar jim omogoča večjo avtonomijo pri nadaljnjem izkoriščanju svojega dela. ¹⁸¹

Tretjo kategorijo predstavljajo izvajalci, katerih položaj je urejen v petem poglavju ZASP. V skladu s 118. členom med izvajalce sodijo »igralci, pevci, glasbeniki, plesalci in druge osebe, ki igrajo, pojejo, podajajo, deklamirajo, nastopajo, interpretirajo ali drugače izvajajo avtorska ali folklorna dela«. ¹⁸² Čeprav izvajalci niso avtorji avdiovizualnega dela, imajo na svojih izvedbah pomembne sorodne pravice. Te obsegajo moralne pravice iz 120. člena ZASP, ki vključujejo pravico do navedbe imena in pravico do spoštovanja integritete izvedbe ¹⁸³, ter materialne pravice iz 121. člena. Slednje izvajalcem zagotavljajo popoln nadzor nad tem, kdaj in kako se njihovi nastopi posnamejo, kako se ti posnetki razmnožujejo in distribuirajo, ter nad vsemi oblikami javne uporabe. ¹⁸⁴

Posebnost položaja izvajalcev pri avdiovizualnih delih določa 124. člen, ki vzpostavlja pravno domnevo o avtomatičnem prenosu vseh materialnih pravic izvajalca na producenta ob podpisu pogodbe o filmski produkciji. Ta prenos je možno omejiti le z

¹⁷⁸ ZASP, 105. člen.

¹⁷⁹ Prav tam.

¹⁸⁰ Prav tam, 106. člen.

¹⁸¹ Prav tam, 107. člen.

¹⁸² Prav tam, 118. člen.

¹⁸³ Prav tam, 120. člen.

¹⁸⁴ Prav tam, 121. člen.

izrecnim dogovorom. V zameno za vsako preneseno pravico je izvajalec upravičen do ustreznega nadomestila.¹⁸⁵ Pomemben je tudi 122. člen, ki izvajalcem zagotavlja pravico do primerne nadomestila za »vsakokratno radiodifuzno oddajanje ali kakšno drugo obliko priobčitve javnosti videograma« z njihovo izvedbo, pri čemer se tej pravici izvajalci ne morejo odpovedati.¹⁸⁶ Pravica vključuje tudi javno prikazovanje filmov v kinematografih, kar je bilo v slovenski zakonodaji eksplicitno priznано šele z novelo ZASP-I leta 2022. Uveljavljanje te pravice v praksi pa, kot kaže aktualno dogajanje v letu 2025, še vedno predstavlja izziv zaradi odpora nekaterih prikazovalcev. Pravici do pravičnega nadomestila za dajanje v najem iz 123. člena ZASP se izvajalci prav tako ne morejo odpovedati.¹⁸⁷

Takšna sistematična ureditev različnih kategorij ustvarjalcev odraža kompleksnost sodobne avdiovizualne produkcije, kjer sodeluje množica strokovnjakov z različnimi vlogami in prispevki. Razlikovanje med soavtorji, avtorji prispevkov in izvajalci ni zgolj formalno, temveč ima pomembne praktične posledice za obseg pravic, način njihovega prenosa na producenta ter možnosti nadaljnjega izkoriščanja posameznih prispevkov. Medtem ko soavtorji veljajo za avtorje avdiovizualnega dela kot celote in imajo najširši obseg pravic, avtorji prispevkov obdržijo večjo avtonomijo pri uporabi svojih del zunaj konteksta filma, izvajalci pa uživajo zaščito svojih umetniških interpretacij prek sorodnih pravic.

3.3 PRENOS PRAVIC, POGODBENA RAZMERJA IN TRAJANJE PRAVIC

Avdiovizualna produkcija zahteva obsežne finančne investicije in koordinacijo številnih ustvarjalcev, kar postavlja filmskega producenta v osrednjo vlogo organizatorja in nosilca ekonomskega tveganja. ZASP v 133. členu opredeljuje filmskega producenta kot »fizično ali pravno osebo, ki v svojem imenu in za svoj ali tuj račun organizira in vodi ustvarjanje avdiovizualnega dela ter je odgovorna za njegovo dokončanje«.¹⁸⁸ Producent mora za ekonomsko izkoriščanje avdiovizualnega dela pridobiti potrebne pravice od vseh sodelujočih ustvarjalcev, kar zakon ureja s sistemom zakonskih domnev in obveznih sestavin pogodb.

Osrednji instrument za ureditev razmerij med filmskim producentom in ustvarjalci predstavlja pogodba o filmski produkciji, ki jo ureja 107. člen ZASP. Zakon zahteva pisno obliko pogodbe, kar zagotavlja pravno varnost vsem udeležencem. S sklenitvijo pogodbe o filmski produkciji se vzpostavi zakonska domneva o prenosu pravic, ki se razlikuje glede na kategorijo ustvarjalca. Pri soavtorjih se domneva izključen in neomejen prenos vseh materialnih avtorskih in drugih pravic avtorja na avdiovizualnem delu, njegovem prevodu, njegovih avdiovizualnih predelavah ali pri tem delu nastalih

¹⁸⁵ Prav tam, 124. člen.

¹⁸⁶ Prav tam, 122. člen.

¹⁸⁷ Prav tam, 123. člen.

¹⁸⁸ Prav tam, 133. člen.

fotografijah na filmskega producenta, razen če pogodba ne določa drugače. Pri avtorjih prispevkov je domneva ožja in zajema le prenos pravice do uporabe njihovih prispevkov za dokončanje avdiovizualnega dela.¹⁸⁹

Poleg pogodbe o filmski produkciji ZASP v 104. členu ureja tudi pogodbo o avdiovizualni priredbi, ki se sklene med avtorjem prvotnega dela in filmskim producentom. S to pogodbo avtor na producenta prenese pravice za predelavo in vključitev svojega dela v avdiovizualno delo ter vse pripadajoče materialne pravice na nastali avdiovizualni stvaritvi. Avtor prvotnega dela kljub temu obdrži določene pravice, vključno z možnostjo predelave filma v druge umetniške oblike in pravico do ponovne avdiovizualne priredbe prvotnega dela po preteku desetih let od sklenitve pogodbe.¹⁹⁰

Kljub obsežnemu prenosu pravic zakon ohranja določene pravice ustvarjalcev, ki se jim ti ne morejo odpovedati. Soavtorji tako obdržijo pravico do primerne nadomestila za različne oblike izkoriščanja dela, vključno z dajanjem v najem videogramov, radiodifuzno retransmisijo, priobčitvijo javnosti v okviru storitev deljenja vsebin na spletu, storitev videa na zahtevo in drugimi oblikami dajanja na voljo javnosti.¹⁹¹ Te pravice, uvedene predvsem z novelo ZASP-I leta 2022, odražajo prilagoditev zakonodaje digitalnim oblikam distribucije in ustvarjalcem zagotavljajo pravično udeležbo pri ekonomskem izkoriščanju njihovih del.

Različne kategorije ustvarjalcev uživajo tudi različno dolgo avtorskopravno zaščito. Za soavtorje avdiovizualnega dela velja splošno pravilo trajanja avtorskih pravic, vendar s posebnostjo, določeno v tretjem odstavku 60. člena ZASP. Varstvo avdiovizualnega dela preneha sedemdeset let po smrti zadnjega preživelega od taksativno naštetih soavtorjev, ki so »pisec scenarija, avtor dialogov, glavni režiser in skladatelj filmske glasbe, ki je posebej ustvarjena za uporabo v tem delu«. ¹⁹² Pravice izvajalcev v skladu s 127. členom trajajo petdeset let od datuma izvedbe. Kadar je bil v tem obdobju posnetek izvedbe na fonogramu zakonito izdan ali priobčen javnosti, se trajanje pravic podaljša na sedemdeset let, šteto od tistega dejanja, ki se je zgodilo prej. Za posnetke, ki niso na fonogramu, a so bili zakonito objavljeni, velja petdesetletni rok od prve zakonite izdaje ali priobčitve javnosti. ¹⁹³ Pravice filmskega producenta po 136. členu trajajo petdeset let od izdelave posnetka. Kadar je bil videogram v tem času zakonito izdan ali priobčen javnosti, pravice trajajo petdeset let od tiste prve izdaje ali priobčitve, ki je nastopila prej. To krajše trajanje v primerjavi z avtorskimi pravicami odraža naravo producentovih pravic kot sorodnih pravic, ki ščitijo predvsem gospodarsko investicijo v produkcijo. ¹⁹⁴

¹⁸⁹ Prav tam, 107. člen.

¹⁹⁰ Prav tam, 104. člen.

¹⁹¹ Prav tam, 107. člen.

¹⁹² Prav tam, 60. člen.

¹⁹³ Prav tam, 127. člen.

¹⁹⁴ Prav tam, 136. člen.

Pomemben vidik pogodbenih razmerij predstavlja tudi ureditev avtorskega honorarja. ZASP v 108. členu določa, da »soavtorjem avdiovizualnega dela pripada avtorski honorar ločeno za vsako preneseno materialno avtorsko pravico ali drugo pravico avtorja«. ¹⁹⁵ Producent mora poročati »ločeno za vsako dovoljeno vrsto uporabe dela«, kar ustvarjalcem omogoča vpogled v ekonomsko izkoriščanje njihovih del. ¹⁹⁶ Zakon v 109. členu natančno opredeljuje tudi trenutek dokončanja avdiovizualnega dela. Delo velja za dokončano, ko je v skladu z dogovorom med režiserjem in producentom končana prva standardna kopija. Ta določba je pomembna za določitev trenutka, od katerega začnejo teči različni roki, vključno z rokom za distribucijo filma. Zakon prepoveduje uničenje matrice, spremembe pa pogojuje s soglasjem režiserja in producenta. Če kateri od soavtorjev ali avtorjev prispevkov »noče končati svojega prispevka k avdiovizualnemu delu ali če zaradi višje sile tega ne more storiti«, producent lahko uporabi že dani prispevek, avtor pa na svojem delu ohrani ustrezne pravice. ¹⁹⁷

Zaščitni mehanizem za ustvarjalce predstavlja določba 110. člena o odstopu od pogodbe. Producent mora film dokončati v petih letih od sklenitve pogodbe in ga dati v distribucijo v letu dni po dokončanju, sicer lahko soavtorji odstopijo od pogodbe, razen če so bili dogovorjeni drugačni roki. V primeru odstopa soavtorji in avtorji prispevkov obdržijo pravico do plačila honorarja. ¹⁹⁸ Ta določba ščiti ustvarjalce pred situacijami, ko producent iz različnih razlogov ne realizira projekta ali ga ne da v distribucijo, kar bi sicer pomenilo, da njihovo delo ostane nedostopno javnosti. Celovita ureditev prenosa pravic, pogodbenih razmerij in trajanja pravic v ZASP tako vzpostavlja ravnotežje med potrebo producentov po pridobitvi zadostnih pravic za ekonomsko izkoriščanje avdiovizualnih del ter zaščito interesov ustvarjalcev.

3.4 KOLEKTIVNO UPRAVLJANJE PRAVIC V AVDIOVIZUALNEM SEKTORJU

Določene avtorske pravice se zaradi narave njihove uporabe ne morejo učinkovito upravljati na individualni ravni, zato jih imetniki pravic uveljavljajo prek specializiranih organizacij. ¹⁹⁹ Kolektivna organizacija je po 4. členu ZKUASP pravna oseba, ki je pridobila dovoljenje pristojnega organa in je pooblaščenca za kolektivno upravljanje avtorske ali sorodnih pravic v imenu in za račun več imetnikov pravic, pri čemer je to njena edina in glavna dejavnost. ²⁰⁰

ZKUASP v 7. členu določa, da se avtorske pravice lahko upravljajo individualno ali kolektivno. Imetnik pravic se lahko odloči, da jih bo uveljavljal osebno, po zastopniku

¹⁹⁵ Prav tam, 108. člen.

¹⁹⁶ Prav tam.

¹⁹⁷ Prav tam, 109. člen.

¹⁹⁸ Prav tam, 110. člen.

¹⁹⁹ Trampuž, 2007, str. 35.

²⁰⁰ ZKUASP, 4. člen.

ali prek kolektivne organizacije.²⁰¹ Vendar zakon v 9. členu določa obvezno kolektivno upravljanje za določene pravice, kjer množičnost uporabe onemogoča učinkovit individualni nadzor. Za avdiovizualni sektor je pomembna šesta točka tega člena, ki predpisuje obvezno kolektivno upravljanje pri javni priobčitvi avdiovizualnih del in videogramov.²⁰² To pomeni, da filmski ustvarjalci nadomestil od prikazovalcev ne morejo uveljavljati individualno, temveč izključno prek kolektivne organizacije. Do leta 2016 je bilo kolektivno upravljanje urejeno v šestem poglavju ZASP. Z uveljavitvijo Zakona o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic (ZKUASP) leta 2016 je to področje dobilo celovito samostojno ureditev.²⁰³ Zakon je bil noveliran oktobra 2022 s spremembami in dopolnitvami ZKUASP-A.²⁰⁴

Za avdiovizualni sektor je ključna kolektivna organizacija AIPA (Zavod za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije), ustanovljena leta 2007.²⁰⁵ AIPA je oktobra 2010 pridobila prvo dovoljenje za kolektivno upravljanje pravic do nadomestil za zasebno reproduciranje in kabelsko retransmisijo na osnovi 148. in 150. člena ZASP.²⁰⁶ Obseg upravljanja se je postopoma širil z dovoljenjem za upravljanje pravic pri digitalnih oblikah distribucije leta 2022²⁰⁷, dovoljenjem za radiodifuzno retransmisijo leta 2023²⁰⁸ ter najnovejšimi dovoljenji iz leta 2024, ki razširjajo upravljanje na pravice do primernih nadomestil za javno predvajanje, prikazovanje, različne oblike radiodifuznega oddajanja ter platforme za deljenje vsebin in storitve videa na zahtevo.²⁰⁹

AIPA tako hkrati upravlja pravice soavtorjev, izvajalcev in filmskih producentov, kar postavlja vprašanje o morebitnem konfliktu interesov pri zastopanju skupin s potencialno nasprotujočimi si ekonomskimi cilji. Medtem ko zakonodaja formalno omogoča takšno ureditev, se v praksi lahko pojavijo težave pri enakopravnem zastopanju interesov vseh treh kategorij upravičencev, še posebej pri določanju deležev nadomestil. Konkretno AIPA upravlja predvsem tiste pravice filmskih ustvarjalcev, ki se jim po zakonu ne morejo odpovedati in se obvezno uveljavljajo kolektivno. Soavtorji prek AIPA uveljavljajo pravice do nadomestil pri različnih oblikah javne uporabe njihovih del, kot so radiodifuzna retransmisija, dajanje videogramov v najem ter distribucija prek sodobnih digitalnih kanalov, vključno s platformami za deljenje vsebin in storitvami videa na zahtevo.²¹⁰ Za izvajalce, kamor sodijo igralci, je

²⁰¹ Prav tam, 7. člen.

²⁰² Prav tam, 9. člen.

²⁰³ Prav tam, 1. člen.

²⁰⁴ Prav tam, 88. člen.

²⁰⁵ Drobež, 2017, str. 45.

²⁰⁶ Dovoljenje, 2010.

²⁰⁷ Dovoljenje, 2022.

²⁰⁸ Dovoljenje, 2023a; Dovoljenje 2023b.

²⁰⁹ Dovoljenje 2024a; Dovoljenje 2024b; Dovoljenje 2024c.

²¹⁰ ZASP, 107. člen.

ključna neodpovedljiva pravica do nadomestila za vsakokratno priobčitev javnosti videograma, vključno s prikazovanjem v kinematografih.²¹¹

Pomen kolektivnega upravljanja za filmske ustvarjalce se kaže predvsem pri uveljavljanju nadomestil za uporabe, ki jih posamezniki ne bi mogli učinkovito nadzorovati. Javno pismo Društva slovenskih avdiovizualnih igralcev iz marca 2025, v katerem opozarjajo na odpor kinematografov proti plačevanju zakonsko določenih nadomestil, potrjuje tako pomembnost kolektivnega sistema kot tudi težave pri njegovem dejanskem delovanju v praksi.²¹²

3.5 VPLIV DIGITALIZACIJE NA AVTORSKOPRAVNA RAZMERJA

Digitalizacija je v zadnjih dveh desetletjih temeljito preoblikovala način produkcije, distribucije in konzumiranja avdiovizualnih del, kar je neizogibno vplivalo tudi na avtorskopravna razmerja. Tehnološki prehod od analognih na digitalne nosilce je prinesel nove možnosti izkoriščanja del, obenem pa je zahteval tudi prilagoditev pravnega okvira. Tem tehnološkim premikom se je prilagodila tudi slovenska avtorskopravna zakonodaja. Novela ZASP-I iz leta 2022 je v slovenski pravni red prenesla Direktivo (EU) 2019/790 in uvedla pomembne spremembe za digitalno okolje. Soavtorji avdiovizualnih del so po 107. členu pridobili dodatne neodpovedljive pravice do nadomestil, ki vključujejo nadomestila od platform za deljenje vsebin, ponudnikov storitev videa na zahtevo ter drugih oblik digitalne distribucije.²¹³ Podobne pravice po 104. členu pripadajo tudi avtorjem del, ki so bila prirejena v avdiovizualna dela.²¹⁴ Te določbe odražajo spoznanje, da mora pravni okvir slediti novim načinom distribucije in konzumiranja filmskih vsebin v digitalnem okolju.

Novela je naslovila tudi vprašanje ohranjanja in dostopnosti slovenske filmske dediščine v digitalnem okolju. ZASP v 50.e členu določenim kulturnim ustanovam dovoljuje objavo del izven pravnega prometa za nekomercialne namene. Avtorji pri tem ohranijo nadzor, saj lahko takšno uporabo kadar koli prepovejo.²¹⁵ Za namen ohranjanja kulturne dediščine 57.d člen tem ustanovam omogoča prosto reproduciranje del iz njihovih zbirk.²¹⁶ Ta ureditev je bistvena za ohranjanje starejših slovenskih filmov, posnetih na nosilcih, ki so podvrženi fizični degradaciji. Kompleksnost digitalnih distribucijskih kanalov se odraža v zahtevah po transparentnosti. ZASP v 108. členu producentom nalaga, da morajo soavtorjem

²¹¹ Prav tam, 122. člen.

²¹² Javno pismo Društva slovenskih avdiovizualnih igralcev: Pravica do nadomestila za igralce – zakon velja tudi za kinooperaterje, 2025.

²¹³ ZASP, 107. člen.

²¹⁴ Prav tam, 104. člen.

²¹⁵ Prav tam, 50.e člen.

²¹⁶ Prav tam, 57.d člen.

zagotavljati podrobna poročila o uporabi del na različnih digitalnih platformah, kar omogoča pregled nad ekonomskim izkoriščanjem njihovih stvaritev.²¹⁷

Učinkovito uveljavljanje pravic v hitro razvijajočem digitalnem prostoru ostaja zapleteno, aktualni spori glede plačevanja nadomestil pa kažejo, da tudi jasne zakonske določbe ne zagotavljajo njihove dejanske implementacije. Poglobljena empirična analiza vpliva digitalizacije na pogodbeno razmerja presega okvir te raziskave, ki se osredotoča na analizo arhivskih pogodb iz obdobja 1960–1988, zato ostajamo pri teoretičnem prikazu ključnih zakonodajnih sprememb in njihovega pomena za sodobno prakso.

²¹⁷ Prav tam, 108. člen.

4 ANALIZA AVTORSKOPRAVNIH DOLOČB V POGODBAH FILMSKIH USTVARJALCEV

4.1 METODOLOGIJA ZBIRANJA IN ANALIZE GRADIVA

Analiza temelji na enaindvajsetih pogodbah filmskih ustvarjalcev iz zbirke Slovenske kinoteke, pridobljenih v okviru raziskovalnega dostopa poleti 2025. Izbor pogodb je sledil načelu reprezentativnosti z namenom pridobiti pogodbe različnih profilov filmskih ustvarjalcev iz različnih časovnih obdobj. Analizirani vzorec vključuje sedem pogodb režiserjev, sedem pogodb scenografov in sedem pogodb igralcev. Časovno pogodbe pokrivajo obdobje 1960–1988, pri čemer deset pogodb izvira iz šestdesetih let, pet iz sedemdesetih let in šest iz osemdesetih let. Prvotno je bila predvidena obravnava pogodb scenaristov, vendar je pregled muzejskega gradiva pokazal nezadostno število ohranjenih scenarističnih pogodb za relevantno primerjalno analizo, zato so bile v raziskavo vključene pogodbe scenografov, ki prav tako predstavljajo pomembno kategorijo filmskih ustvarjalcev z avtorskopравnim statusom.

Slovenska kinoteka hrani del pogodb filmskih ustvarjalcev do leta 1990, pridobljenih iz arhiva Viba filma in zapuščin ustvarjalcev. Novejše gradivo se nahaja pri različnih institucijah v skladu s spremenjenim sistemom filmske produkcije po osamosvojitvi Slovenije. Pri pripravi raziskave smo to časovno ločnico prepoznali kot priložnost za poglobljeno analizo enega zaključenega obdobja. Obdobje 1960–1988 predstavlja formativno fazo avtorskopравnih razmerij v slovenski kinematografiji. Gre za čas intenzivnega razvoja slovenskega filma, v katerem so se oblikovali temeljni principi pogodbene prakse med filmskimi ustvarjalci in produkcijskimi podjetji ter vzpostavili ključni modeli financiranja in produkcije.

Osredotočenost na gradivo iz zbirke Slovenske kinoteke omogoča celovito analizo razvoja avtorskopравnih razmerij v specifičnem zgodovinskem kontekstu jugoslovanske kinematografije. To obdobje deluje kot koherentna celota, v kateri lahko kljub zakonodajnim spremembam sledimo kontinuiteti določenih pravnih principov in produkcijskih praks v filmski industriji. Vključitev sodobnih pogodb bi zahtevala analizo povsem drugačnega pravnega in ekonomskega sistema ter razvoj dodatnih metodoloških orodij za primerjavo dveh različno strukturiranih ureditev. Tridesetletni časovni razpon zadostuje za sledenje dolgoročnim trendom in identificiranje ključnih sprememb v pogodbeni praksi. Analiza tega obdobja tako predstavlja pomemben temelj za razumevanje sodobnih avtorskopравnih razmerij v slovenski kinematografiji.

Tabela 1: Pregled analiziranih pogodb

Oznaka	Profil	Leto	Vrsta pogodbe	Podjetje	Film	Vloga
R1	Režiser	1960	Dodatna pogodba o angažiranju za svobodne sodelavce pri filmu za prekoračeni čas dovršitve filma	P1	F1	/
R2	Režiser	1961	Pogodba o angažiranju	P2	F2	/
R3	Režiser	1962	Honorarna pogodba	P3	F3	/
R4	Režiser	1964	Pogodba o angažiranju	P4	F4	/
R5	Režiser	1972	Pogodba	P5	F5	/
R6	Režiser	1987	Pogodba o režiji celovečernega filma	P6	F6	/
R7	Režiser	1987	Pogodba o izdelavi tehnične snemalne knjige	P7	F7	/
S1	Scenograf	1960	Pogodba o angažiranju za svobodne sodelavce pri filmu	P8	F8	/
S2	Scenograf	1960	Pogodba o angažiranju za svobodne sodelavce pri filmu	P9	F9	/
S3	Scenograf	1963	Pogodba o angažiranju	P10	F10	/
S4	Scenograf	1964	Pogodba o angažiranju	P11	F11	/
S5	Scenograf	1972	Pogodba	P12	F12	/
S6	Scenograf	1977	Pogodba	P13	F13	/
S7	Scenograf	1987	Pogodba o sodelovanju pri snemanju in izdelavi celovečernega filma	P14	F14	/
I1	Igralec	1960	Pogodba o angažiranju	P15	F15	V1
I2	Igralec	1960	Pogodba o angažiranju	P16	F16	V2
I3	Igralec	1973	Pogodba o angažiranju	P17	F17	V3
I4	Igralec	1973	Pogodba o angažiranju	P18	F18	V4
I5	Igralec	1987	Pogodba o igranju v celovečernem filmu	P19	F19	V5
I6	Igralec	1987	Pogodba o igranju v celovečernem filmu	P20	F20	V6
I7	Igralec	1988	Pogodba o igranju v celovečernem filmu	P21	F21	V7

Vir: lastno delo

Pri analizi je uporabljena metoda kvalitativne vsebinske analize, pri čemer so sistematično identificirani in kategorizirani različni elementi pogodb. Avtorskopравни vidiki zajemajo način opredelitve prenosa pravic, obseg prenesenih pravic, teritorialne in časovne omejitve ter ureditev moralnih pravic. Ekonomski vidiki vključujejo višino honorarjev v nominalnih zneskih, strukturo in dinamiko izplačil, sistem stimulacij ter penalne določbe. Delovnopравни vidiki obsegajo trajanje pogodbenih obveznosti, ekskluzivnost sodelovanja, specifične delovne pogoje in postopke pri morebitnem razdrtju pogodb.

Vse vrednosti honorarjev so navedene v originalnih nominalnih zneskih v jugoslovanskih dinarjih, brez preračunavanja v sodobno valuto ali prilagajanja inflaciji. Imena ustvarjalcev, podjetij, filmov in vlog so anonimizirana v skladu z načeli varovanja osebnih podatkov in poslovnih skrivnosti. Pogodbe so dostopne v Slovenski kinoteki. Kopije analiziranih pogodb so na vpogled komisiji za zagovor. Širša distribucija ni mogoča brez soglasja Slovenske kinoteke kot lastnice muzejskega gradiva. Seznam, ki povezuje anonimizirane oznake z dejanskimi podatki, je hranjen pri avtorici, kar omogoča sledljivost raziskave ob hkratnem varovanju identitete vpletenih.

Pomembno je poudariti metodološke omejitve raziskave. Analizirane pogodbe predstavljajo le del pogodbene dokumentacije iz obravnavanih obdobj, saj celoten obseg muzejskega gradiva Slovenske kinoteke presega možnosti individualnega raziskovalnega projekta. Možno je, da so posamezni ustvarjalci sklenili dodatne pogodbe, ki se niso ohranile ali niso bile dostopne v času raziskave. Več pogodb se sklicuje na »Splošne pogoje sodelovanja pri realizaciji filmskih del«, vendar ta dokument v muzeju ni bil dostopen, zato ni mogel biti vključen v analizo. Pri pogodbah R3 (1962) in R7 (1987) je treba upoštevati, da gre za pogodbe o izdelavi tehnične snemalne knjige, ne za klasične režijske pogodbe. Tehnična snemalna knjiga predstavlja pripravljalno delo med scenarijem in končnim filmom, ki je lahko predmet samostojnega pogodbenega razmerja. Kljub omejitvam vzorec omogoča vpogled v razvoj avtorskopravnih razmerij v slovenski kinematografiji skozi tri desetletja in primerjavo med različnimi profili filmskih ustvarjalcev.

4.2 TIPOLOGIJA POGODB V SLOVENSKI KINEMATOGRAFIJI

4.2.1 Režiserske pogodbe

Režiserske pogodbe kažejo največjo raznolikost v strukturi in vsebini. Od sedmih analiziranih pogodb dve obravnavata pripravo tehnične snemalne knjige (R3 iz leta 1962 in R7 iz leta 1987), ostale urejajo režijsko delo. Pogodba R1 iz leta 1960 je dodatna pogodba za prekoračeni čas dovršitve filma, kar kaže na prakso naknadnega urejanja podaljšanih produkcijskih rokov. Obseg režiserskih pogodb se razlikuje od dvostranske standardizirane pogodbe R2 iz leta 1961, ki deluje kot tipski obrazec s praznimi polji za vnos podatkov, do štiristranske pogodbe R6 iz leta 1987 z devetnajstimi členi. Pogodba R6 iz leta 1987 prvič vsebuje točne tehnične omejitve

produkcije. Dokument določa maksimalno porabo 17.000 metrov filmskega negativ traku, omejitev dolžine filma na 2900 metrov oziroma 100 minut ter rok 42 snemalnih dni.²¹⁸ Takšna raven podrobnosti v zgodnejših pogodbah ni prisotna. Pogodba R4 iz leta 1964 se sklicuje na »osnovno pogodbo o letnem angažmaju«²¹⁹, kar nakazuje na obstoj dolgotrajnejših razmerij med določenimi režiserji in producenti. Pogodba R5 iz leta 1972 omenja »kolektivno pogodbo« in »sporazum RRZ«²²⁰, kar kaže na razvoj sindikalnega organiziranja v sedemdesetih letih.

4.2.2 Scenografske pogodbe

Pri scenografskih pogodbah so opazne največje spremembe v obsegu in vsebini finančnih določb. V šestdesetih letih vsebujejo razvejan sistem spodbud in sankcij, ki ga pri drugih tipih pogodb ni zaslediti. Pogodba S1 iz leta 1960 vzpostavlja večplastni motivacijski sistem, ki vključuje ekonomsko stimulacijo do 100.000 dinarjev za varčno produkcijo, penale pri prekoračitvi proračuna v višini 3 % prekoračenega zneska do maksimalno 75.000 dinarjev, umetniško stimulacijo do 94.000 dinarjev oziroma 25 % osnovnega honorarja ter pravico do deleža festivalskih nagrad. Pogodba vključuje tudi klavzulo o delitvi morebitnega prihranka in odškodnino v višini 15 % honorarja v primeru odpovedi produkcije.²²¹

Ta razvejan sistem finančnih spodbud v sedemdesetih letih izgine. Pogodba S5 iz leta 1972 obsega le šest členov na eni strani, brez stimulacij ali podrobnih finančnih določb. Pogodba S6 iz leta 1977 vsebuje sklicevanje na »Sporazum o honoriranju filmskih delavcev in kolektivne pogodbe«²²², kar dodatno potrjuje razvoj kolektivnega urejanja v sedemdesetih letih. Pogodba S7 iz leta 1987 ponovno uvaja obsežnejšo ureditev s šestnajstimi členi, vendar brez finančnih spodbud iz šestdesetih let. Obveznost predložitve predračuna in obračuna gradenj direkciji filma se pojavi le v eni scenografski pogodbi iz leta 1960, medtem ko poznejše pogodbe te obveznosti ne vsebujejo več.²²³

4.2.3 Igralske pogodbe

Igralske pogodbe predstavljajo najbolj podrobno reguliran tip pogodbenih dokumentov. Pogodbi I1 in I2 iz leta 1960 s 33 členi predstavljata najobsežnejša dokumenta v analiziranem vzorcu. Ta obsežnost je posledica izjemno podrobne regulacije delovnih pogojev in disciplinskih ukrepov. Posebnost pogodb iz leta 1960 je nabor določb, ki podrobno urejajo praktične vidike snemanja. Obe pogodbi vsebujeta identične člene, ki med drugim določajo pravico igralca do odstopa od pogodbe pri bistveni spremembi

²¹⁸ R6, 3. člen.

²¹⁹ R4, 5. člen.

²²⁰ R5, 1. člen.

²²¹ S1, 9. člen.

²²² S6, 1. člen.

²²³ S1, 9. člen.

lika v 11. členu²²⁴, obveznost producenta glede pravočasne dostave spremenjenega besedila z najmanj 48-urnim rokom v 12. členu²²⁵, zagotovitev dvojnika za nevarne prizore na stroške producenta v 18. členu²²⁶ ter ureditev prevoza v primeru nedostopnosti javnega prometa v 19. členu.²²⁷ Posebej restriktivna je prepoved spremembe zunanosti med snemanjem v 20. členu, ki vključuje barvanje las, striženje brade in celo nosečnost²²⁸, medtem ko 21. člen določa pravico do odškodnine pri vlogah, ki zahtevajo dolgotrajno spremembo videza.²²⁹

Sistem penalov v pogodbah iz leta 1960 je izjemno strog. Pogodba I1 določa 20.000 dinarjev kazni za neopravičeno odsotnost s snemanja²³⁰, kar predstavlja 50 % osnovnega honorarja, do 10.000 dinarjev za neobvladanje besedila²³¹, 5.000 dinarjev za zamudo na vaji²³² ter 2.000 dinarjev za vsako uro zamude na snemanje.²³³ Pri pogodbi I2 z osnovnim honorarjem 15.000 dinarjev isti zneski penalov pomenijo, da bi igralec za eno neopravičeno odsotnost dolgoval več kot celoten honorar. Pogodbi I3 in I4 iz sedemdesetih let ne vsebujeta sistema penalov. Pogodbe iz osemdesetih let ponovno uvajajo penale, vendar v proporcionalni obliki do 5 % za posamezno kršitev z maksimumom 15 % celotnega honorarja.²³⁴

Analiza razkriva različne pristope k urejanju pogodbenih razmerij glede na profil ustvarjalca. Režiserske pogodbe se osredotočajo na opredelitev časovnih rokov in v poznejšem obdobju tudi tehničnih parametrov produkcije. Scenografske pogodbe v šestdesetih letih vsebujejo razvejan sistem finančnih spodbud, ki pozneje izgine. Igralske pogodbe skozi vsa obdobja ostajajo najobsežnejše, kar odraža specifično naravo igralskega dela. Igralec pri ustvarjanju lika uporablja svoje telo kot neločljiv del vloge, zato pogodbe vključujejo določbe, ki presegajo običajne delovne obveznosti. Prepoved spremembe zunanosti med snemanjem, od barve las do telesne teže, izhaja iz potrebe po vizualni kontinuiteti lika skozi celotno produkcijo. Sistem penalov za zamude in odsotnosti je najstrožji prav pri igralskih pogodbah, njihovi honorarji pa so v analiziranem vzorcu najnižji med vsemi profili. Primerjava različnih tipov pogodb tako razkriva, kako so se specifične zahteve posameznih filmskih poklicev odražale v pravni ureditvi razmerij s producenti v obdobju 1960–1988, pri čemer sta obseg in narava pogodbenih določb sledila praktičnim potrebam filmske produkcije.

²²⁴ I1, 11. člen; I2, 11. člen

²²⁵ I1, 12. člen; I2, 12. člen.

²²⁶ I1, 18. člen; I2, 18. člen.

²²⁷ I1, 19. člen; I2, 19. člen.

²²⁸ I1, 20. člen; I2, 20. člen.

²²⁹ I1, 21. člen; I2, 21. člen.

²³⁰ I1, 24. člen; I2, 24. člen.

²³¹ I1, 17. člen; I2, 17. člen.

²³² I1, 23. člen; I2, 23. člen.

²³³ I1, 24. člen; I2, 24. člen.

²³⁴ I5, 14. člen; I6, 14. člen; I7, 14. člen.

4.3 RAZVOJ AVTORSKOPRAVNIH DOLOČB SKOZI RAZLIČNA ČASOVNA OBDOBJA

Analiza enaindvajsetih pogodb iz zbirke Slovenske kinoteke omogoča vpogled v različne pristope k opredeljevanju avtorskih pravic v treh časovnih obdobjih. Pri interpretaciji je treba upoštevati, da analizirane pogodbe predstavljajo izbor iz obsežnejšega muzejskega gradiva in da so posamezni ustvarjalci za isti film lahko sklenili več pogodb, ki v ta vzorec niso vključene.

V desetih analiziranih pogodbah iz šestdesetih let prenos avtorskih pravic večinoma ni eksplicitno opredeljen. Te pogodbe uporabljajo izraz »angažiranje« in se osredotočajo predvsem na opis delovnih obveznosti, roke izvedbe ter višino honorarjev. V igralskih pogodbah I1 in I2 iz leta 1960 se v 4. členu pojavi formulacija, da »honorar obsega tudi odškodnino za predvajanje filma v tuzemstvu in v inozemstvu«. ²³⁵ Izjemo predstavlja pogodba R3 iz leta 1962 o izdelavi tehnične snemalne knjige, ki vsebuje ekspliciten prenos: »Z izročitvijo navedenega dela podjetju in s sprejemom avtorskega honorarja odstopa avtor podjetju vse avtorske pravice za filmsko in TV obdelavo, vključno z vsemi imovinskimi pravicami, [...]«. ²³⁶ Večina pogodb iz tega obdobja ne vsebuje izrecne opredelitve prenosa, vendar se vse sklicujejo na Zakon o davku na dohodek od avtorskih pravic, kar kaže, da so bila dela ne glede na odsotnost eksplicitnega prenosa pravic obravnavana kot avtorska.

Pet analiziranih pogodb iz sedemdesetih let vsebuje jasnejše določbe o prenosu pravic. Režiserska pogodba iz leta 1972 določa: »S plačilom honorarja odkupi P5 tudi vse pravice javnega predvajanja avtorskega dela za katerega je pogodba sklenjena.« ²³⁷ Podobno scenografska pogodba iz istega leta navaja: »Z izplačilom honorarja po 2. členu te pogodbe odkupi P12 vse avtorske pravice za javno predvajanje avtorskega dela v kino mreži in televiziji za področje SFRJ in inozemstvo.« ²³⁸ Scenografska pogodba iz leta 1977 prav tako določa »odkup vseh avtorskih pravic za javno predvajanje filma«. ²³⁹ Igralski pogodbi iz leta 1973 določata: »Ta honorar obsega tudi odškodnino za predvajanje filma v kinoomrežju in TV v tuzemstvu in inozemstvu.« ²⁴⁰ Pomembna novost v analiziranem vzorcu je omemba kolektivnih pogodb v režiserski pogodbi, ki se sklicuje na »kolektivno pogodbo z dne XX. XX. 1972 in sporazum RRZ« ²⁴¹, ter v scenografski pogodbi, ki omenja »Sporazum o honoriranju filmskih delavcev in kolektivne pogodbe« ²⁴², kar potrjuje, da so se v

²³⁵ I1, 4. člen; I2, 4. člen.

²³⁶ R3, 3. člen.

²³⁷ R5, 6. člen.

²³⁸ S5, 4. člen.

²³⁹ S6, 4. člen.

²⁴⁰ I3, 3. člen; I4, 3. člen.

²⁴¹ R5, 1. člen.

²⁴² S6, 1. člen.

sedemdesetih letih uveljavili kolektivni dogovori pri urejanju razmerij v filmski produkciji.

Šest analiziranih pogodb iz obdobja 1987–1988 vsebuje najobsežnejše določbe o prenosu pravic. Režiserska pogodba določa: »S podpisom te pogodbe in izplačanim honorarjem iz 4. točke te pogodbe režiser prenaša na P6 tudi vse svoje materialne avtorske pravice, nastale z delom po tej pogodbi.«²⁴³ Vse tri igralske pogodbe vsebujejo podroben seznam prenesenih pravic, ki vključuje pravico snemanja, razmnožitve, dajanja v promet, javnega predvajanja »v vseh znanih in še neznanih za to uporabnih medijih v SFRJ in v tujini v neomejenem času in neomejenem številu predvajanj«, predvajanje na festivalih in prevajanje.²⁴⁴ Pogodbe eksplicitno dodajajo: »Pravice, ki niso izrecno prenešene, ostanejo igralcu.«²⁴⁵

Scenografska pogodba S7 iz leta 1987 vsebuje prenos »vseh avtorskih materialnih pravic« z obsežnim seznamom pravic »snemanja, reproduciranja, dajanja v promet in javnega predvajanja filma v kino in TV mreži ter drugih znanih in še neznanih za to primernih medijih, v državi in tujini.«²⁴⁶ V analiziranih pogodbah iz tega obdobja se prvič pojavi izrecna omemba moralnih pravic. Režiserska pogodba zagotavlja spoštovanje avtorjevih moralnih pravic in navedbo imena v špici filma²⁴⁷, enako določa scenografska pogodba.²⁴⁸ Vse tri igralske pogodbe vsebujejo določbo o navedbi imena in vloge v špici filma.²⁴⁹

4.4 ODNOS MED ZAKONODAJO IN POGODBENO PRAKSO

4.4.1 Šestdeseta leta

V šestdesetih letih sta veljala Temeljni zakon o filmu iz leta 1956 in Zakon o avtorski pravici iz leta 1957. TZF je v 34. členu določal obvezne elemente pogodb med podjetjem in filmskimi delavci.²⁵⁰ Analizirane pogodbe iz tega obdobja te zahteve dosledno izpolnjujejo. Vse vsebujejo naslov filma, opis dela, roke, višino honorarja, način plačevanja, pogoje za razdrtje in določbe o reševanju sporov. ZAP 1957 je v 12. členu za avtorje kinematografskega dela določal pisca scenarija, skladatelja, režiserja in glavnega snemalca.²⁵¹ Scenografi niso bili vključeni, vendar se vse scenografske pogodbe pri davčni obravnavi sklicujejo na Zakon o davku na dohodek od avtorskih pravic, kar nakazuje, da je praksa scenografske prispevke obravnavala kot delo z

²⁴³ R6, 5. člen.

²⁴⁴ I5, 4. člen; I6, 4. člen; I7, 4. člen.

²⁴⁵ Prav tam.

²⁴⁶ S7, 4. člen.

²⁴⁷ R6, 12. člen.

²⁴⁸ S7, 9. člen.

²⁴⁹ I5, 11. člen; I6, 11. člen; I7, 11. člen.

²⁵⁰ TZF, 34. člen.

²⁵¹ ZAP, 1957, 12. člen.

avtorskopравnimi elementi, čeprav njihov status po ZAP 1957 ni bil enak statusu zakonsko priznanih avtorjev kinematografskega dela.

Kljub zahtevi po pisni obliki za prenos pravic iz 44. člena ZAP²⁵² večina pogodb ne vsebuje izrecnih določb o prenosu. Igralska pogodba I1 določa, da »honorar obsega tudi odškodnino za predvajanje filma v tuzemstvu in v inozemstvu«. ²⁵³ Enako formulacijo vsebuje pogodba I2. Izjema je pogodba R3 iz leta 1962, kjer avtor »odstopa podjetju vse avtorske pravice za filmsko in TV obdelavo«²⁵⁴ Pri interpretaciji je treba upoštevati omejitve vzorca in sklicevanje na splošne pogoje, ki niso bili vključeni v analizirani material.

4.4.2 Sedemdeseta leta

Leta 1974 je bil sprejet Zakon o kinematografiji (ZK), na avtorskopравnem področju pa sta veljala ZAP 1968 in od leta 1978 dalje ZAP 1978. ZAP 1968 je v 14. členu scenografe prvič opredelil kot avtorje prispevkov h kinematografskemu delu.²⁵⁵ Pogodbe iz sedemdesetih let vsebujejo jasnejše določbe o prenosu pravic. Režiserska pogodba R5 iz leta 1972 določa: »S plačilom honorarja odkupi P5 tudi vse pravice javnega predvajanja avtorskega dela.«²⁵⁶ Scenografska pogodba S5 iz istega leta omenja »odkup vseh avtorskih pravic za javno predvajanje avtorskega dela v kino mreži in televiziji za področje SFRJ in inozemstvo«. ²⁵⁷ Uporaba izraza »odkup« jasno nakazuje, da gre za prenos pravic z avtorja na producenta.

V tem obdobju se pogodbe začnejo sklicevati tudi na kolektivne dogovore. Režiserska pogodba R5 omenja »kolektivno pogodbo z dne XX. XX. 1972 in sporazum RRZ«²⁵⁸, scenografska pogodba S6 iz leta 1977 pa »Sporazum o honoriranju filmskih delavcev in kolektivne pogodbe«. ²⁵⁹ To kaže, da so se poleg individualnih pogodb vzpostavili tudi kolektivni standardi za urejanje razmerij v filmski produkciji. Igralski pogodbi I3 in I4 iz leta 1973 navajata, da »honorar obsega tudi odškodnino za predvajanje filma v kinoomrežju in TV v tuzemstvu in inozemstvu«. ²⁶⁰ Ohranitev uporabe izraza »odškodnina« namesto »odkup« verjetno izhaja iz dejstva, da igralci po veljavni avtorskopравni zakonodaji niso bili priznani kot avtorji kinematografskega dela.

²⁵² Prav tam, 44. člen.

²⁵³ I1, 4. člen.

²⁵⁴ R3, 3. člen.

²⁵⁵ ZAP, 1968, 14. člen.

²⁵⁶ R5, 6. člen.

²⁵⁷ S5, 4. člen.

²⁵⁸ R5, 1. člen.

²⁵⁹ S6, 1. člen.

²⁶⁰ I3, 3. člen; I4, 3. člen.

4.4.3 Osemdeseta leta

Konec osemdesetih let sta še vedno veljala ZK in ZAP 1978. ZAP 1978 je v 14. členu med avtorje kinematografskega dela ponovno vključil glavnega snemalca, kar je pomenilo vrnitev k širšemu krogu avtorjev.²⁶¹ Pogodbe iz tega obdobja vsebujejo najeksplicitnejše določbe o prenosu pravic in prvič jasno razlikujejo med materialnimi in moralnimi pravicami.

Režiserska pogodba R6 iz leta 1987 določa, da »režiser prenaša na P6 tudi vse svoje materialne avtorske pravice, nastale z delom po tej pogodbi.«²⁶² Izrecna uporaba termina »materialne avtorske pravice« kaže na usklajenost z ZAP 1978, ki je razlikoval med prenosljivimi materialnimi in neprenosljivimi moralnimi pravicami.²⁶³ Dokument vsebuje tudi zagotovilo, da bo producent »upošteval režiserjeve avtorske moralne pravice in njegovo ime navedel v špici filma.«²⁶⁴

Scenografska pogodba S7 iz leta 1987 vsebuje obsežen seznam prenesenih pravic »snemanja, reproduciranja, dajanja v promet in javnega predvajanja filma v kino in TV mreži ter drugih znanih in še neznanih za to primernih medijih, v državi in tujini.«²⁶⁵ Formulacija »znanih in še neznanih medijih« kaže na predvidevanje tehnološkega razvoja in željo po čim širšem obsegu prenosa.

Vse tri igralske pogodbe iz tega obdobja vsebujejo ključno določbo: »Pravice, ki niso izrecno prenešene, ostanejo igralcu.«²⁶⁶ Ta opredelitev neposredno sledi logiki ZAP 1978, da se prenašajo le tiste pravice, ki so v pogodbi izrecno navedene.²⁶⁷ To predstavlja pomemben premik od implicitnih k eksplicitnim prenosom in večjo pravno varnost za obe pogodbeni stranki.

²⁶¹ ZAP, 1978, 14. člen.

²⁶² R6, 5. člen.

²⁶³ ZAP, 1978, 26. člen.

²⁶⁴ R6, 12. člen.

²⁶⁵ S7, 4. člen.

²⁶⁶ I5, 4. člen; I6, 4. člen; I7, 4. člen.

²⁶⁷ ZAP, 1978, 16. člen.

5 ZAKLJUČEK

Diplomsko delo predstavlja sistematično analizo razvoja avtorskopравnih razmerij v slovenski kinematografiji na osnovi arhivskih pogodb iz zbirke Slovenske kinoteke. Teoretični del obsega celovit pregled od prvih kinematografskih projekcij na Slovenskem leta 1896 do danes. Ta širok zgodovinski prikaz je vzpostavil kontekst za razumevanje kompleksnosti avtorskopравnih razmerij skozi različna družbenopolitična obdobja slovenske kinematografije.

Analiza pogodb iz treh desetletij omogoča vpogled v dejansko prakso prenosa avtorskih pravic. V šestdesetih letih prenos pravic večinoma ni eksplicitno opredeljen, vendar kljub temu pogodbe kažejo različne pristope k priznanju avtorske narave opravljenega dela. Posebej zanimivo je, da se scenografske pogodbe izrecno sklicujejo na Zakon o davku na dohodek od avtorskih pravic, čeprav ZAP 1957 scenografov sploh ne uvršča med avtorje kinematografskega dela.²⁶⁸ To razkriva, da je bilo scenografsko delo v praksi obravnavano kot delo z avtorskopравnimi elementi. Režiserske pogodbe se prav tako sklicujejo na isto davčno zakonodajo, kar je skladno z njihovim priznanim avtorskim statusom. Igralske pogodbe pa omenjajo le »odškodnino za predvajanje« in splošen odvod davka, brez sklica na avtorskopравno davčno zakonodajo. Sedemdeseta leta prinašajo terminološki premik z uvedbo »odkupa« pravic in prve omembe kolektivnih pogodb. Osemdeseta leta prinašajo nadaljnji razvoj z eksplicitnim navajanjem prenesenih pravic, vključno s pravicami za še neobstoječe medije, ter pomembno varovalko, da neprenesene pravice ostanejo ustvarjalcu.

Raziskava razkriva postopno formalizacijo pogodbenih razmerij, ki sledi širšim zakonodajnim spremembam. ZAP 1968 scenografom, glavnemu snemalcu in drugim prvič formalno prizna status imetnikov avtorskih pravic na svojih prispevkih, čeprav ne kot avtorjev kinematografskega dela, in zahteva pisno pogodbo za prenos teh pravic na producenta.²⁶⁹ To pojasnjuje večjo pravno natančnost pogodb iz sedemdesetih let. Podobno se izrecne določbe o materialnih in moralnih pravicah v pogodbah osemdesetih let skladajo z razlikovanjem, ki ga uvede ZAP 1978.²⁷⁰ Analiza hkrati pokaže, da so se pogodbena razmerja različnih profilov razvijala v različnih smereh. Režiserske pogodbe postajajo tehnično natančnejše, igralske ohranjajo podroben nabor določb o delovnih pogojih, medtem ko scenografske izgubijo ekonomske participacijske mehanizme iz prejšnjega obdobja.

Analiza razkriva, kako se pogodbene določbe iz preteklosti odražajo v sodobnih razmerah. Formulacije o prenosu pravic za še neznane medije iz osemdesetih let danes dobivajo nov pomen v kontekstu digitalnih platform. Producenti so že v

²⁶⁸ ZAP, 1957, 12. člen.

²⁶⁹ ZAP, 1968, 14. člen.

²⁷⁰ ZAP, 1978, 26. člen.

analognem obdobju predvideli tehnološke spremembe in si zagotovili pravice za prihodnje oblike distribucije. Relevantnost teh ugotovitev potrjuje tudi sodobna sodna praksa. Sodba P 2519/2013-II iz leta 2016 se pri razlagi pogodb iz petdesetih in šestdesetih let sklicuje na načelo restriktivne interpretacije prenosa pravic, kar potrjuje kontinuiteto pravnih principov, identificiranih v tej raziskavi.²⁷¹

Vrednost raziskave je v analizi primarnih virov, ki doslej niso bili sistematično raziskani. Pogodbe razkrivajo, kako so se abstraktne zakonske norme prenašale v konkretna razmerja. Omejitev na obdobje 1960–1988 omogoča poglobljen vpogled v eno od ključnih obdobj slovenske kinematografije, ko so se vzpostavljali temelji pogodbenih razmerij med ustvarjalci in producenti. Ugotovitve raziskave kažejo na postopen razvoj od implicitnih k eksplicitnim opredelitvam pravic, jasnejšo zaščito ustvarjalcev ter različno obravnavo različnih profilov filmskih delavcev. Diplomsko delo tako ponuja empirično osnovo za razumevanje razvoja avtorskopравnih razmerij v slovenski kinematografiji. V času novih distribucijskih kanalov in produkcijskih modelov je poznavanje temeljnih vzorcev iz obdobja 1960–1988, ko so se postavljali temelji slovenske kinematografije, še posebej pomembno.

Raziskava odpira zanimiva vprašanja tudi za nadaljnje študije. Primerjava s pogodbami po letu 1990 bi razkrila, kako se je položaj filmskih ustvarjalcev spremenil po osamosvojitvi Slovenije. Koristni bi bili tudi analiza pogodb iz drugih republik nekdanje Jugoslavije ter raziskava, kako digitalne platforme danes oblikujejo nove pogodbene standarde.

²⁷¹ OKROLJ, Sodba P 2519/2013-II, 13. 5. 2016.

6 LITERATURA IN VIRI

6.1 SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

1. Blatnik, A. (2009). Digitalna filmska revolucija: kako je internet za vselej spremenil filmsko produkcijo in distribucijo. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka.
2. Drobež, E. (2017). Kolektivno varstvo avtorske in sorodnih pravic: novosti v slovenskem in evropskem pravu ter uveljavljanje zahtevkov v pravnih postopkih. Ljubljana: GV Založba.
3. Nedič, L. (1997). Zgodovina filma na Slovenskem: od arheološkega obdobja do prihoda zvoka. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
4. Rezec Stibilj, T. (2005). Slovenski dokumentarni film: 1945–1958. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.
5. Stanković, P. (2013). Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma I.: Slovenski klasični film (1931–1988). Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
6. Stanković, P. (2020). Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma II.: Preporod slovenskega filma (1988–2004). Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
7. Šimenc, S. (1996). Panorama slovenskega filma. Ljubljana: DZS.
8. Trampuž, M. (2000). Avtorsko pravo: izbrana poglavja. Ljubljana: Cankarjeva založba.
9. Trampuž, M. (2007). Kolektivno upravljanje avtorske in sorodnih pravic: ureditev v Sloveniji in Evropski skupnosti. Ljubljana: GV Založba.
10. Traven, J., et al. (1992). Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih do 1918. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
11. Vrdlovec, Z. (2013). Zgodovina filma na Slovenskem: 1896–2011. Ljubljana: UMco.

6.2 ČLANKI V REVIJAH

1. Gostiša, N. (2025). Slovenski film je končno dobil državljsko pravico: direktorica Slovenskega filmskega centra upa, da bo letošnje leto poleg obletnic tudi leto uspeha. Delo, 67(52), str. 13.

6.3 PRAVNI VIRI

1. Pravilnik o Festivalu slovenskega filma. Uradni list RS, št. 30/17 in 79/23.
2. Temeljni zakon o filmu (TZF). Uradni list FLRJ, št. 17/56.
3. Uredba o cenzuri kinematografskih filmov (UCKF). Uradni list DFJ, št. 46/45.
4. Uredba o ustanovitvi Filmskega podjetja Demokratične federativne Jugoslavije (UUFP). Uradni list DFJ, št. 46/45.
5. Zakon o avtorski pravici (ZAP). Uradni list FLRJ, št. 36/57.
6. Zakon o avtorski pravici (ZAP). Uradni list SFRJ, št. 30/68.
7. Zakon o avtorski pravici (ZAP). Uradni list SFRJ, št. 19/78.
8. Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP). Uradni list RS, št. 16/07 – uradno prečiščeno besedilo, 68/08, 110/13, 56/15, 63/16 – ZKUASP, 59/19, 130/22.

9. Zakon o filmskem skladu Republike Slovenije (ZFS). Uradni list RS, št. 17/94, 22/00 – ZJS, 59/01 in 77/10 – ZSFCJA.
10. Zakon o filmu (ZF). Uradni list SRS, št. 4/74.
11. Zakon o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic (ZKUASP). Uradni list RS, št. 63/16, 130/22.
12. Zakon o Slovenskem filmskem centru, javni agenciji Republike Slovenije (ZSFCJA). Uradni list RS, št. 77/10, 40/12 – ZUJF, 19/14 – odl. US, 63/16 in 31/18.
13. Zakon o zaščiti avtorske pravice (ZZAP). Uradni list FLRJ, št. 45/46.

6.4 SODNA PRAKSA

1. OKROLJ, Sodba P 2519/2013-II, Okrožno sodišče v Ljubljani, 13. 5. 2016. (neobjav.).

6.5 SPLETNI VIRI

1. Čehovin Korsika, M. Koronavirus zarezal v kontinuiteto slovenske filmske produkcije. STA, 20. 7. 2020. URL: <https://misli.sta.si/2786019/koronavirus-zarezal-v-kontinuiteto-slovenske-filmske-produkcije>, 22. 7. 2025.
2. Govednik, R. Kaj je v filmu res filmskega?. Mad About Film, 21. 1. 2021. URL: <https://madaboutfilm.si/kaj-je-v-filmu-res-filmskega/>, 25. 8. 2025.
3. Izzivi slovenske avdiovizualne industrije skozi oči sogovornikov. AIPA, 21. 11. 2023. URL: <https://www.aipa.si/sl/Novice/2023/November/Izzivi-slovenske-avdiovizualne-industrije-skozi-oci-sogovornikov>, 25. 8. 2025.
4. Kdo še sploh hodi v kino?. Novice.si, 7. 3. 2025. URL: <https://novice.si/page/kdo-se-splloh-hodi-v-kino/>, 23. 7. 2025.
5. Slovenski filmski arhiv. Arhiv Republike Slovenije. URL: <https://www.gov.si/drzavni-organi/organi-v-sestavi/arhiv/o-arhivu/slovenski-filmski-arhiv/>, 10. 8. 2025.

6.6 INTERNI IN NEOBJAVLJENI VIRI TER ARHIVSKO GRADIVO

1. Dodatna pogodba o angažiranju za svobodne sodelavce pri filmu za prekoračeni čas dovršitve filma (R1). (1960). Zbirka Slovenske kinoteke.
2. Honorarna pogodba (R3). (1962). Zbirka Slovenske kinoteke.
3. Pogodba (R5). (1972). Zbirka Slovenske kinoteke.
4. Pogodba (S5). (1972). Zbirka Slovenske kinoteke.
5. Pogodba (S6). (1977). Zbirka Slovenske kinoteke.
6. Pogodba o angažiranju (I1). (1960). Zbirka Slovenske kinoteke.
7. Pogodba o angažiranju (I2). (1960). Zbirka Slovenske kinoteke.
8. Pogodba o angažiranju (R2). (1961). Zbirka Slovenske kinoteke.
9. Pogodba o angažiranju (S3). (1963). Zbirka Slovenske kinoteke.
10. Pogodba o angažiranju (R4). (1964). Zbirka Slovenske kinoteke.
11. Pogodba o angažiranju (S4). (1964). Zbirka Slovenske kinoteke.
12. Pogodba o angažiranju (I3). (1973). Zbirka Slovenske kinoteke.

13. Pogodba o angažiranju (I4). (1973). Zbirka Slovenske kinoteke.
14. Pogodba o angažiranju za svobodne sodelavce pri filmu (S1). (1960). Zbirka Slovenske kinoteke.
15. Pogodba o angažiranju za svobodne sodelavce pri filmu (S2). (1960). Zbirka Slovenske kinoteke.
16. Pogodba o igranju v celovečernem filmu (I5). (1987). Zbirka Slovenske kinoteke.
17. Pogodba o igranju v celovečernem filmu (I6). (1987). Zbirka Slovenske kinoteke.
18. Pogodba o igranju v celovečernem filmu (I7). (1988). Zbirka Slovenske kinoteke.
19. Pogodba o izdelavi tehnične snemalne knjige (R7). (1987). Zbirka Slovenske kinoteke.
20. Pogodba o režiji celovečernega filma (R6). (1987). Zbirka Slovenske kinoteke.
21. Pogodba o sodelovanju pri snemanju in izdelavi celovečernega filma (S7). (1987). Zbirka Slovenske kinoteke.

6.7 DRUGI VIRI

1. Dovoljenje. (2010). Št. 31227-1/2008-129. Ljubljana: Urad RS za intelektualno lastnino. URL: <https://www.aipa.si/media/uploads/files/9akrTWIPZp.pdf>, 15. 8. 2025.
2. Dovoljenje. (2022). Št. 31227-14/2021-32. Ljubljana: Urad RS za intelektualno lastnino. URL: <https://www.aipa.si/media/uploads/files/EoiYOi60AxAF.pdf>, 15. 8. 2025.
3. Dovoljenje. (2023a). Št. 31227-36/2022-20. Ljubljana: Urad RS za intelektualno lastnino. URL: <https://www.aipa.si/media/uploads/files/OInWieHB88sVl4.pdf>, 16. 8. 2025.
4. Dovoljenje. (2023b). Št. 31227-39/2022-20. Ljubljana: Urad RS za intelektualno lastnino. URL: <https://www.aipa.si/media/uploads/files/bx0MBkcd6Y.pdf>, 16. 8. 2025.
5. Dovoljenje. (2024a). Št. 31227-37/2022-27. Ljubljana: Urad RS za intelektualno lastnino. URL: <https://www.aipa.si/media/uploads/files/z97AaUKaScJTch.pdf>, 16. 8. 2025.
6. Dovoljenje. (2024b). Št. 31227-38/2022-29. Ljubljana: Urad RS za intelektualno lastnino. URL: <https://www.aipa.si/media/uploads/files/95ppKlwHCOLG3MQ.pdf>, 16. 8. 2025.
7. Dovoljenje. (2024c). Št. 31227-40/2022-24. Ljubljana: Urad RS za intelektualno lastnino. URL: <https://www.aipa.si/media/uploads/files/CRvRlcrLf.pdf>, 17. 8. 2025.
8. Javno pismo Društva slovenskih avdiovizualnih igralcev: Pravica do nadomestila za igralce – zakon velja tudi za kinooperaterje. (2025). Ljubljana: Društvo slovenskih avdiovizualnih igralcev. URL: <https://drustvodsi.si/wp-content/uploads/2019/02/Javno-pismo-DSI-za-AKMS.pdf>, 25. 6. 2025
9. Strategija Slovenskega filmskega centra, javne agencije Republike Slovenije, za obdobje 2025–2029. (2024). Ljubljana: Slovenski filmski center, javna agencija Republike Slovenije. URL: <https://www.film->

center.si/media/cms/attachments/2025/01/22/Nova_strategija_2025-2029_FINAL.pdf, 25. 7. 2025.