

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ  
„I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI

**REZUMAT**

# **TEZĂ DE DOCTORAT**

**DREPTUL DE AUTOR ÎN CINEMATOGRAFIE**

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof.univ.dr. DUMITRU DAMIAN LAURENȚIU

DOCTORAND:

CĂPLESCU (PRICOP) DORINA

2017

## Reprezentări auctoriale

Noțiunea de **autor** nu a existat sau nu era recunoscută ca atribut uman nici în Grecia antică și nici în Evul Mediu când actul creației era considerat un privilegiu al zeilor sau al lui Dumnezeu. Renașterea și inventarea tiparniței au adus în atenția publică persoana autorului, chiar înainte de recunoașterea sa legală. Legitimitatea și autoritatea individuală a autorului asupra creației sale sunt idei moderne, statutul juridic al autorului fiind stabilit abia spre sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Etimologic vorbind, conceptul de **auctoritas** – autoritate, este de origine latină. Istoricul roman Dio Cassius<sup>1</sup> scriind lucrarea *Istoria Romei* în greacă și analizând originea termenului, relatează că **auctoritas** nu se poate traduce în greacă printr-un singur cuvânt, deoarece termenul latin avea mai multe semnificații semantice<sup>2</sup>.

Este important de știut că **auctoritas** în latină se suprapune în semnificație pe sensul modern al termenului de autoritate, reprezentând o categorie de relații prin care se creează o conjuncție esențială între persoane individuale și surse impersonale de putere sau cunoștințe. Printre primele utilizări în textele din Evul mediu, termenul autoritate este folosit pentru a exprima aptitudinea autorului de a accede în mod individual la adevărul personal și istoric, astfel încât cuvintele sale să fie demne de încredere și să îndemne la supunere, legitimând astfel oficial puterea. Iar un **autor - auctor** era considerat persoana care posedă **auctoritas**, care creează texte recunoscute ca fiind apanajul **autorității** și nu doar un scriitor de texte literare.

Manifestarea auctorială a devenit mai prezentă și s-a impus începând cu epoca Iluminismului și Romanticismului (1750-1850). Revoluția a fost produsă de perioada Renașterii, de unul dintre cei mai reprezentativi scriitori francezi ai perioadei - Michel de Montaigne<sup>3</sup>, cu faimoasa sa deviză: „Eu însumi sunt tema cărții mele”.

Există o mare diferență între concepția asupra paternității auctoriale din secolul al XVI-lea, începutul sec. al XVII-lea și secolele următoare când autorul conștientizează că este „proprietarul” creației sale, de aici și definiția dată mai târziu domeniului - „proprietate intelectuală”.

Cronologic, totul a început în Anglia, odată cu abrogarea în anul 1695 a legii numită *Licensing Act* din anul 1662. Până la acest act publicarea cărților era organizată de Compania de Papetărie (*Stationer Company*) care reprezenta un număr limitat de vânzători ce dețineau monopolul asupra tipăririi și distribuirii cărților. După eșecul legii, vânzătorii de cărți au făcut mari presiuni pentru a avea drepturi asupra cărților tipărite și vândute, drepturi care se nasc odată cu **Legea Reginei Anne** din 1710, aprobată

---

<sup>1</sup> **Dio Cassius** (155 - 235 d.Hr), cu numele complet Lucius Claudius Cassius Dio a fost un cunoscut istoric din perioada Imperiului roman. A publicat o istorie a Romei (*Romaika*) în 80 de volume, începând cu venirea lui Enea în Italia, fondarea orașului, și ajungând până în anul 229 d.Hr, acoperind astfel o perioadă de 983 ani. În cărțile 67 și 68 descrie războaiele purtate între daci și romani. Sursa: ro.wikipedia.org, accesată la 04.07.2014

<sup>2</sup> **Ziolkowski, Jan** - *Culture of Authority in the Long Twelfth Century*, www.academia.edu/Cultures of Authority in the Twelfth Century, accesată în 04.07.2014

<sup>3</sup> **Montaigne, Michel Eyquem de** (1533-1592) a fost unul din cei mai importanți scriitori francezi ai Renașterii. Colecția sa voluminoasă de eseuri - *Essais* este una dintre cele mai importante din istoria literaturii occidentale. Critic la adresa timpului său, și în aceeași măsură, profund implicat în zbuciumul aceluia timp, el a căutat cunoașterea prin autoexaminare pe care a dezvoltat-o într-o descriere a condiției umane și într-o etică a autenticității, a acceptării de sine și a toleranței. Sursa: *Encyclopedia Universală Britanica*, Ed.Litera, 2010, vol.10, pag.313

de Parlamentul britanic. Scopul inițial al Legii a fost, așa cum îl indică și titlul, *An Act for the Encouragement of Learning*<sup>4</sup> - o lege despre încurajarea educației.

Actul normativ recunoștea drepturile economice și proteja investiția celor implicați în tipărirea și comercializarea cărților, contribuind la recunoașterea drepturilor tipografilor și ale vânzătorilor de cărți, prin prisma interesului acestora de a obține profituri, conținutul literar neavând nicio relevanță în acele vremuri. Astfel a luat naștere dreptul patrimonial - *copyright*-ul.

Deoarece editorii și vânzătorii de cărți erau considerați egali cu autorii, dreptul *copyright*-ul s-a transferat și scriitorilor, ori celor cărora autorii le vindeau copiile cărților. De la acest moment, pentru a proteja drepturile editorilor, legea a instituit persoana autorului ca entitate legală.

Romantismul a susținut originalitatea, sinceritatea emoțională și spontaneitatea, a promovat manifestarea fanteziei și a libertății de expresie. Cu alte cuvinte, în această perioadă, explorarea universului interior al omului a constituit preocuparea principală a lumii culturale. Este perioada caracterizată prin **criza paternității auctoriale** în care efortul nu era de a-i depăși pe alții în artă ci de a excela în artă. Studiile asupra istoriei paternității auctoriale au relevat faptul că acest concept este strâns legat în evoluția sa de mediul politic, economic, legal, comercial și de inovațiile în tehnologia tiparului.

Pentru întâia dată, **contribuția individuală** este apreciată ca factor central al creației, autorul fiind considerat **autonom și original**.

Concepția romantică asupra paternității auctoriale cu accentul pus pe expresivitate, originalitate și autonomie constituie **ideologia principală**, a ceea ce Jack Stillinger a denumit „**mitul geniului solitar**”<sup>5</sup>. O colaborare literară însemna o perturbare a individualității solitare a autorului romantic, fiind considerată o anormalitate sau cel puțin o metodă marginală de creație.

În cinematografie de exemplu, mai mult decât în alte arte, una dintre cele mai importante debateri ale secolului al XX-lea a fost mișcarea auctorială despre autorul operei cinematografice, denumită fie „politică” fie „teorie” care, într-o manieră unică, folosește colaborarea creatorilor pentru a scoate în evidență caracteristicile figurii singulare autoritare a regizorului filmului, adevăratul creator al filmului.

Primele manifestări de autonomie intelectuală și artistică, de independență ale factorului de creație sunt semnalate de istorie în Franța încă din anii 1920, prin influența mai multor autori care au constituit așa numita *avangardă* din perioada filmului mut, dinainte și imediat după primul război mondial.

În 1923 Ricciotto Canudo în eseul său *Reflections on the Seventh Art*<sup>6</sup> (Reflecții asupra celei de a șaptea arte - trad.aut.) dezvoltă conceptul de limbaj cinematografic, iar în 1924, Jean Epstein<sup>7</sup> evoca „o

---

<sup>4</sup> Denumirea completă este: *An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned* - O lege pentru încurajarea învățării prin oferirea de drepturi autorilor sau cumpărătorilor de copii ale cărților tipărite pentru perioada menționată aici. Sursa: ro.wikipedia.org, accesată la 10.02.2017

<sup>5</sup> **Stillinger, Jack** citat din lucrarea *Multiple Authorship and the Myth of The Solitary Genius*, Oxford, University Press, 1991, în Bennett A., op. cit, pag 143

<sup>6</sup> **Canudo, Ricciotto** (1877-1923) teoretician de film italian care a trăit în Franța, autorul eseului *Reflections on the Seventh Arts* – Reflecții asupra celei de a șaptea arte (eseu netradus în limba română) citat în Richard Abel - *French Film Theory and Criticism, A History, 1907-1939*, vol 1, Princeton University Press, 291-303, în Paul Sellors, op.cit. pag 12

nouă avangardă”, cu argumentul că filmul trebuie să fie simbolic și nu un mijloc de reproducere a altor opere de artă<sup>8</sup>. Ideologia lor propovăduia arta populară, realismul în contrast cu naturalismul, relația dintre spectator și ecranul de cinema, stilurile de montaj printre care se evidențiază școala sovietică.

### Delimitări juridice ale termenului de autor

În antichitate, legislația romană nu a reglementat dreptul de autor<sup>9</sup> ca instituție de drept, dar aceasta are totuși meritul de a fi dezvoltat conceptele legale privind proprietatea, contractele și răspunderea, concepte care au stat la baza legii *copyright*-ului american a cărei esență constă în proprietatea intangibilă asupra operei, în tipurile diferite de opere protejate de drepturile de autor (inclusiv coautoratul și conceptul de *work for hire* – angajat prin contract) și modul lor de valorificare.

Sursa cea mai amintită a legii *copyright*-ului american este Constituția SUA, în baza căreia Congresul are puterea de a edicta legile privind dreptul de autor, în scopul promovării progresului științei, ceea ce dă autorilor și inventatorilor, pe o durată limitată, dreptul exclusiv asupra scrierilor și invențiilor lor.<sup>10</sup> Sintagma “știință” (*science*) semnifică desigur “cunoașterea”, termenul provenind din latinescul *scientia*.

Apariția tiparniței a constituit tehnologia care a declanșat recunoașterea potențialului economic al procesului de multiplicare, devenind ulterior o sursă de câștig pentru autori. Astfel, pentru prima oară în istorie, în anul 1469, acordarea dreptului exclusiv a dreptului de a tipări scrisorile lui Cicero și Plinius către tipograful John Spira din Veneția, pe o durată de cinci ani, va determina, spre sfârșitul sec. al XV-lea, recunoașterea treptată a dreptului de a tipări.

La începutul secolului al XVI-lea casa regală britanică începe să emită decrete regale prin care să acorde dreptul de a publica cărți unor tipografi particulari.

În același timp, tipografuli se reunesc și formează o Companie a librarilor (*Stationers Company*)<sup>11</sup> entitate ce va juca un rol important în apariția manifestărilor auctoriale. La momentul la care în Anglia secolului al XV-lea a început să se folosească tiparul, librării au preluat imediat această invenție și au continuat să se adapteze pe parcursul istoriei dar, deși tehnologia a înlocuit până și cerneala cu tipăritura și *link*-ul *online*, denumirea englezească – *stationer* a rămas aceeași.

În acest context istoric s-au desprins două teorii ale *copyright*-ului: pe de o parte - dreptul de autor ca un grant legislativ acordat de coroana regală, prin aceasta încercând a se dovedi că dreptul de autor era un privilegiu al statului și pe de altă parte, dreptul de autor ca un drept natural, încercându-se a

<sup>7</sup> Epstein, Jean (1897-1953) – regizor, critic literar, scriitor, theoretician al filmului, a regizat trei duzine de filme fiind unul dintre cei mai influenți critici de film între 1920 și 1940. A fost secretarul și asistentul lui Auguste Lumiere și l-a avut ca asistent pe Louis Bunuel. Este asociat cinematografului impresionist francez, articolele sale critice aparând în “L’*esprit Nouveau*”. A remarcat în mod deosebit pe realizatorii care erau artiști, prefigurând astfel viitoarea *politică a autorilor* și separația dintre *autori și metteur-en-scene*. Printre discipolii săi se numără Eisenstein, Kuroshava și Dovshenko. Wikipedia.org, ultima accesare 10. 09.2014

<sup>8</sup> Epstein, Jean *For a New Avant Garde, 1924*, New York University Press (1978),pg 26-30, în Paul Sellors, op.cit. pag. 12

<sup>9</sup> J.A.Crook, *Law and Life of Rome*, și Brander Mattheus, *The Evolution of Copyright*, în <http://digitalcommons.law.umaryland.edu/mlr/vol59/>, ultima accesare în 16.11.2014

<sup>10</sup> *The Constitution of the United State. The Bill of Rights./Constituția Statelor Unite ale Americii.Drepturi* – Articolul 1, Secțiunea 8, pct.8: “*The Congress shall have power: (...) – To promote the Progress of Science and Useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries*”

<sup>11</sup> În urmă cu 600 de ani, majoritatea meșteșugarilor erau itineranți. Totuși deținătorii și scriitorii de manuscrisuri decid să își concentreze eforturile și își instalează standurile și tarabele (*stations*) în jurul Catedralei St.Paul din Londra. Din acest motiv au fost denumiți *stationers* termenul păstrându-se până în prezent pentru a-i defini pe librari/papetari. Aceasta este explicația pentru alegerea denumirii asociației care i-a reunit în anul 1403.

se dovedi că acest drept aparține autorilor și editorilor, ca rod al muncii lor continue. Ambele situații nu făceau decât să recunoască *copyright*-ul ca o formă distinctă de proprietate prevăzută de dreptul comun.

La finele secolului al XVII-lea în Anglia noțiunea de *copyright* se impunea ferm, editorii chiar considerând acest drept ca fiind unul absolut, iar tribunalul englez din aceea vreme – denumit *Star Chambers* (care a funcționat până în anul 1641) a emis între anii 1586 și 1638 mai multe ordonanțe privind *copyright*-ul.

*Statutul (sau Legea) Reginei Anne* din anul 1710, a pus bazele “dreptului de a se multiplica prin copierea cărților”, text care devine ulterior un model și pentru legislația americană în materie<sup>12</sup>. Problema care se punea la acel moment era durata de exercitare a acestui drept - de perpetuitate sau pe termen limitat, această lege instituind o durată de exercitare a dreptului pentru o perioadă între 14 și 28 de ani. Atât autorii cât și editorii au perceput legea ca pe un impuls pozitiv, dar până la stabilirea duratei limitate asupra *copyright*-ului, între anii 1796 și 1834 au avut loc mai multe litigii.

Astfel, în speța *Millar versus Taylor* (1765)<sup>13</sup> curtea regală a decis că dreptul denumit *copyright* reprezintă un drept de proprietate al autorilor, asimilându-l cu forma de proprietate reglementată în dreptul comun,<sup>14</sup> în sensul că autorii aveau dreptul perpetuu de a-și publica lucrarea. Mai târziu, după cinci ani, în procesul *Donaldson versus Beckett*, Camera Comunelor (*House of Lords*) care avea, în aceea perioadă, rolul de Curte Supremă, a statuat că, dreptul numit *copyright* beneficia de o reglementare specială - Legea Reginei Anne și nu putea fi asimilat dreptului de proprietate comun care se bucură de perpetuitate<sup>15</sup>.

Legislația dreptului de autor a făcut diferența între conținutul imaterial al operei care naște dreptul auctorial și suportul material în care este încorporată. În cazul filmului de exemplu, acesta poate fi fixat pe o peliculă sau pe un suport digital. Protecția este acordată operei de creație și nu suportului material așa cum, în cazul operei literare, se acordă conținutului scris și nu suportului fizic – hârtia sau discul digital care conține textul scris.

Autorul în limbajul juridic este în general definit a fi persoana care crează, inventează, concepe, compune, realizează prin efort fizic sau intelectual ceva ce nu exista înainte. Paternitatea asupra a ceea ce autorul crează determină responsabilitatea asupra creației sale.

Cinematografia a fost confruntată permanent cu problema determinării adevăratului autor al operei filmice sau audiovizuale. La această întrebare răspund în mod diferit criticul de film european – susținător al politicii autorului - (*politique des auteurs*), avocatul corporatist american care apără interesele unui mare studio hollywoodian sau juristul și practicianul care activează în acest domeniu. Incertitudinea care învăluie această noțiune a provocat nu numai dezbateri în teoria cinematografică și în

<sup>12</sup> **Abrams, Howard B.**, op. cit. în Sursa <http://digitalcommons.law.umaryland.edu/mlr/vol59/>, ultima accesare în 20.11.2014

<sup>13</sup> Conflictul s-a creat între librării Andrew Millar care a cumpărat în 1729 dreptul de a publica poemul *Seasons* al poetului James Thomson și librărarul Robert Taylor care a publicat la rândul său poemul fără a avea dreptul. Deși Statutul reginei Anne a dorit spargerea monopolului impus de coroana engleză, în favoarea librărilor, curtea a decis că editorii aveau drept perpetuu asupra cărților tipărite potrivit dreptului comun. Acest principiu a fost schimbat în procesul *Hinton vs Donaldson* de către curtea din Scoția și definitiv respins în procesul *Donaldson vs. Beckett* în 1774. **Ochoa, Tyler & Rose, Mark** (2002), *The Anti-Monopoly Origins of the Patent and Copyright Clause*, *Journal of the Patent and Trademark Office Society* pag.675. Sursa: [www.copyrighthistory.com](http://www.copyrighthistory.com/); ultima accesare 31.12.2014

<sup>14</sup> **Ver Steeg, Russ**, *-The Roman Law Roots of Copyright*, 59 Md. L. Rev. 522 (2000), sursa: <http://digitalcommons.law.umaryland.edu/mlr/vol59/iss2/7/>, ultima accesare 28.11.2014

<sup>15</sup> [www.copyrighthistory.com/donaldson.html](http://www.copyrighthistory.com/donaldson.html), ultima accesare, 01.12.2014

doctrina juridică dar și în cazurile concrete privind consecințele morale și patrimoniale suportate de autorii operelor cinematografice. Astfel spus, problema naturii și semnificației paternității autctoriale (*authorship*) în cinematografie în raport cu practica economică și socială curentă în producția de film și audiovizual nu este numai de interes pur teoretic, dar are totodată și implicații concrete în munca și integritatea artistică a profesioniștilor care activează în domeniu.

Pentru a putea determina cum a fost interpretată noțiunea de autor de film în dezbaterile juridice, trebuie să ținem seamă de faptul că cinematograful implică intersectarea a trei forme concurențiale de activități sociale: artistică, economică și tehnologică. Structura fiecăreia dintre aceste dimensiuni este determinată de un set specific de convenții istorice și sociale. În fiecare dintre aceste dimensiuni, termenii de "cinema" și "autor" sunt definiți conform convențiilor respectivelor dezbateri. De exemplu, în domeniul juridic în care autorul este considerat titular de drepturi, înțelesul atribuit noțiunii de autor este diferit de cel atribuit în critică unde termenul este folosit cu accent pe interpretare sau viziune artistică. Această distincție nu presupune totuși că aceste forme diferite de practici sociale constituie câmpuri de cunoaștere autonome.

Se poate spune că cinematografia este prima formă nouă de artă din era industrială. La început nu a fost inclusă printre formele definite cu noțiunea acceptată (la acel moment) de "artă", considerându-se că nu îndeplinea multe dintre atributele "sacre" ale artei și se situa în afara viziunii romantice a creației artistice, viziune potrivit căreia o operă de artă este caracterizată prin autenticitate și irepetabilitate, fiind o creație unică a unui autor individual, o expresie a geniului.

Prin contrast, opera cinematografică era privită ca rezultatul unui efort colectiv fără să se poată distinge un geniu creator individual. Mai mult, se spunea că nu există un "original" al operei sau, mai explicit, se considera că pelicula negativă este un original iar pelicula pozitivă este o copie a negativului, ambele având valoare artistică egală.

Procesul de realizare a unui film cinematografic este caracterizat de o interdependență precară între posibilități tehnice, constrângeri economice și creație artistică. Din punct de vedere istoric, tehnologia a influențat procesul cinematografic pe mai multe niveluri, modalitățile de bază pentru realizarea unui produs audiovizual necesitând dispozitive tehnice sofisticate. Astăzi, modalitățile multiple de procesare a imaginilor oferite de tehnologia digitală au schimbat radical domeniul expresiei audiovizuale.

Totuși, tehnologia nu este o forță neutră. Selecția tehnologiei presupune alegeri atât economice și artistice cât și politice. Mai mult, tehnologia influențează maniera în care filmele sunt realizate. Pe de o parte, aspectul comercial, care dictează maximizarea profitului, impune utilizarea celei mai favorabile tehnologii din punct de vedere economic iar uneori poate determina examinarea vechilor tehnologii pentru a le îmbunătăți și moderniza. De exemplu încercarea de a coloriza filmele vechi alb-negru a arătat în ce

mod considerațiile economice au intrat în conflict cu integritatea artistică a operei în viziunea autorului, aspecte ce s-au reglat în justiție<sup>16</sup>.

Alte exemple se referă la introducerea filmului sonor care a schimbat munca inginerului de sunet în cadrul echipei de producție sau la apariția filmului color care a determinat noi provocări pentru operatori, scenografi și ceilalți profesioniști responsabili cu aspectul estetic al filmului iar toate acestea au diminuat jocul actorilor în favoarea decorului și aspectului general al filmului.

Transformările structurale din domeniul audiovizual au avut un impact și asupra noțiunii de autor deși bazele realizării unui film rămân aceleași – efortul uman creativ în urma căruia opera cinematografică este adusă la viață și rolul autorului în relație cu tehnologiile specifice care schimbă modalitatea de realizare.

Fotografia a fost cea care a introdus o metodă nouă de producere a imaginilor fiind considerată precursora cinematografeii. La început aceste imagini erau socotite ca fiind reproduceri după natură, făcute cu un aparat, iar persoana care manevra sau folosea aparatul foto nu era văzut ca o persoană creativă. În consecință, doctrinarii epocii erau de părere că fotografii nu crează ceva nou din punct de vedere estetic ci doar imită sau reproduce natura, este un artizan care realizează imagini cu ajutorul unui dispozitiv iar acest punct de vedere se aplica atât sub aspect artistic dar și juridic, fotografii nefiindu-i recunoscut statutul de autor.

Spre deosebire de artele tradiționale care generau produse ale efortului uman creativ, realizări de geniu, cinematograful era considerat o extensie a fotografiei, o modalitate de reproducere a realității cu ajutorul unei mașini.

Recunoașterea ca formă de artă a cinematografeii a fost inevitabil legată de recunoașterea autorului filmului. Astfel, după aproximativ 20 de ani de la primele reprezentații date de frații Lumière, începe să se distingă o diviziune a muncii, primii care se desprind fiind cameramanii/operatorii aparatelor de filmat considerându-se că aceștia își asumă întreaga muncă de creație a filmului în calitate de autor, regizor și editor, de cele mai multe ori tot ei erau cei care se ocupau de producția efectivă și de distribuția filmului.

Rolul central al operatorului de imagine, care s-a datorat mai degrabă îndemnării și cunoașterii noii tehnologii, nu a fost menținut multă vreme. Pentru ca filmul să atingă o formă artistică coerentă a fost nevoie de o persoană care să preia controlul asupra procesului creativ în ansamblu. Acesta a fost regizorul.

La început, regizorul de film era văzut mai degrabă ca un *metteur-en-scène* care nu făcea altceva decât să transpună în mod fidel textul literar într-o formă de expresie filmică și nu un *réalisateur*, un creator al unei opere noi și independente. Este interesant de remarcat și cum au evoluat termenii în limba

---

<sup>16</sup> Regizorul John Huston s-a opus cu vehemență colorizării filmului său *Asphalt Jungle/Jungla de asfalt*. După moartea sa, în cadrul unui proces care a durat trei ani, fiica sa – Anjelica Huston – a obținut, în anul 1991, într-o instanță franceză, respectiv interdicția de colorizare a filmului fără acordul autorilor sau moștenitorilor acestora, ceea ce a creat un precedent ce a determinat modificarea legislației americane. National Film Preservation Act interzice oricărei persoane să distribuie sau să difuzeze către public un film care a fost alterat din punct de vedere material sau un film alb-negru înregistrat ca atare în Registrul Național și care a fost ulterior alterat fără să se facă mențiuni cu privire la acest aspect, mențiuni care presupun implicit acordul titularilor.

engleză și franceză, astfel în engleză – *director* – avea o conotație mai mult tehnică, sugera ideea unui manager responsabil de întregul proces de producție, pe când în franceză – *réalisateur* inspira o activitate artistică.

O schimbare structurală are loc, în domeniul audiovizual, odată cu apariția televiziunii, cu consecințe profunde pentru modul în care operele audiovizuale erau produse și distribuite. Televiziunea ia locul cinematografului ca formă de divertisment pentru masele largi de public. Totuși, deși sala de cinema pierde o parte din audiență în favoarea televizorului, mai accesibil și mai intim, televiziunea devine un mijloc valoros de exploatare a filmelor cinematografice, astfel că în cele din urmă sporește numărul original al publicului de cinema. Cu toate că relația dintre film și televiziune diferă în Europa față de America, companiile de televiziune au devenit indispensabile pentru modul în care funcționează domeniul cinematografic.

Aceste transformări au avut implicații și în privința autorului de film, astfel că în companiile publice de televiziune, autorul de film devine un funcționar public, cu beneficiile și dezavantajele ce incumbă acestei poziții. Totuși foarte puține poziții sunt ocupate de persoane care fac munca de creație a unui film, marea majoritate a autorilor lucrând în mod independent.

Din perspectivă juridică, cinematografia a atras atenția legiuitorilor ca un potențial mediu subversiv care trebuie reglementat pentru a se putea menține ordinea publică, un mediu care trebuie controlat pentru considerente ce țin de cenzura guvernamentală.

Odată cu acceptarea cinematografului ca artă, statutul său legal începe să pună probleme întrucât ideea de subiectivitate unificată reprezentantă de geniul creativ al diverșilor indivizi care își aduc contribuția într-o măsură mai mică sau mai mare la realizarea unei creații artistice pune probleme sistemului juridic. La aceste dificultăți se mai adaugă și aspectele legale privind negativul filmului pe baza căruia se poate face un număr nelimitat de copii pozitive. De asemenea, mijloacele financiare necesare pentru realizarea unui film, considerabil mai mari decât cele necesare pentru realizarea oricărei alte creații, constituie un alt argument în defavoarea recunoașterii drepturilor autorilor de film.

Intercondiționarea aspectelor artistice cu cele economice are repercusiuni și asupra protecției legale a operei cinematografice, în anii de început ai cinematografului, francezii fiind cei care au depus cele mai multe eforturi pentru recunoașterea legală a acestei forme de artă. În instanțele franceze de la începutul secolului al XX-lea, deciziile pronunțate au tratat filmul mai degrabă ca o lucrare mecanică care nu putea fi pusă pe seama unei persoane ci a unei mașini, operele cinematografice fiind considerate fie o serie de imagini fotografice, fie piese de teatru cu privire la care se acordau autorului textului scris drepturile asupra operei finale. Legea franceză îi proteja pe autorii pieselor de teatru împotriva reproducerii ilicite dar numai odată cu apariția filmului sonor, instanțele au început să recunoască opera cinematografică ca având o existență de sine stătătoare.



Înainte de a i se acorda statut independent în legislațiile naționale, cinematografia ca domeniu de activitate a apărut în dreptul internațional prin revizuirea la Berlin a Convenției de la Berna<sup>17</sup> în anul 1908 cu toate că opera cinematografică nu a intrat în categoria operelor literare și artistice decât în anul 1948, când Convenția de la Berna a fost din nou revizuită la Bruxelles dar nici în prezent nu există o prevedere unitară în tratatele internaționale cu privire la autorul operei cinematografice și audiovizuale.

Cu toate că în Europa opera cinematografică ajunge în cele din urmă să facă parte din categoria operelor protejate de dreptul de autor, aceasta nu înseamnă că de-a lungul timpului, adevărații autori ai operei au beneficiat de protecție, producătorii fiind cei care în mod constant au cerut ca protecția legală să fie instituită în beneficiul lor. Această pretenție a producătorilor s-a plasat însă în contradicție cu principiile de bază ale dreptului civil european privind drepturile de autor. Dezbaterile doctrinare asupra statutului legal al operei cinematografice s-au concentrat pe două direcții: opera audiovizuală este o opera comună, de colaborare, în care toți autorii vor avea această calitate sau este o operă colectivă ceea ce înseamnă că drepturile trebuie atribuite producătorului.

Majoritatea statelor europene nu au luat o poziție fermă în ceea ce privește acordarea drepturilor legale regizorului sau producătorului. Până în anul 1957 în Franța și apoi în 1965 în Germania, s-a stabilit definitiv că drepturile originale asupra operei cinematografice aparțin adevăraților creatori, fiind definite ca drepturi de autor sau drepturi morale, potrivit legii civile.

În încercarea de a determina, din punct de vedere legal, cine este autorul operei cinematografice, punctul de plecare în țările europene l-a reprezentat principiul fundamental al dreptului de autor potrivit căruia persoanele care depun efortul creativ pentru a da naștere operei sunt autorii operei, principiu consacrat în toate celelalte domenii de artă – arte plastice sau literatură – în care numai o persoană sau un număr restrâns de persoane crează opera.

Autorii francezi Gérard Lyon-Caen și Pierre Lavigne<sup>18</sup> remarcă rolul regizorului ca autor: *”filmul este în primul și în ultimul rând creația regizorului, expresia propriei sale personalități”*; *regizorul este cel care desăvârșeste actul creativ: transformarea textului scris în imagine”*; *”contribuția regizorului nu poate fi individualizată întrucât filmul întreg este opera sa”*; *”este evident că, în cele din urmă, regizorul va fi recunoscut drept singurul autor al operei”*<sup>19</sup>.

Poziția legală a celorlalți creatori care participă la procesul de producție al filmului este diferită în funcție de reglementările fiecărei țări.

În timp ce scenaristului și autorului dialogurilor le sunt garantate drepturile asupra textelor lor și în mod uzual asupra contribuției lor la opera finală, practica este diferită, în Germania fiind considerați autorii unei opere preexistente iar în Franța și Italia – coautori ai filmului. Aceeași incertitudine apare și în cazul compozitorului muzicii originale.

---

<sup>17</sup> Convenția de la Berna pentru protecția operelor literare și artistice, adoptată la 9 septembrie 1886, revizuită și completată, semnată inițial de Belgia, Franța, Germania, Haiti, Italia, Liberia, Spania, Elveția, Tunisia și Marea Britanie, deschisă pentru aderare. În prezent 168 țări sunt părți ale acestei Convenții. România a aderat la convenție în anul 1998.

<sup>18</sup> **Lyon-Caen, Gérard** (1919-2004) – jurist, scriitor francez, profesor la Facultatea de drept din Dijon și Paris; **Lavigne, Pierre** (n.1922) jurist și scriitor francez, profesor la Facultatea de drept de la Strasbourg, autori ai lucrării *Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et compare/Traat teoretic și practic de drept de cinema francez și comparat* (trad.aut.)

<sup>19</sup> **G.Lyon-Caen, P.Lavigne** – *Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et compare*, Paris, 1957, pag.112

De asemenea, noile modalități de exploatare și difuzare a filmului au pus în discuție problema drepturilor morale. Filmele sunt transpuse în formate digitale, pot fi difuzate în mai multe versiuni pentru a atrage un public cât mai numeros, pot fi întrerupte de spoturi publicitare și în acest fel sunt transformate într-un mijloc propice pentru reclame.

Nevoia de a defini autorul operei audiovizuale în termeni cât mai preciși apare mai stringentă ca oricând mai ales pentru a consolida dreptul moral al autorului și relația specifică dintre autor și opera sa.

În România, până la sfârșitul secolului al XIX-lea nu s-au remarcat preocupări în ceea ce privește recunoașterea și protecția drepturilor de autor. Primul act normativ a fost adoptat în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza, având ca model legea franceză asupra proprietății literare, din 1793. Astfel, prin Legea presei adoptată de guvernul Barbu Catargiu<sup>20</sup> la 13 aprilie 1862 se recunoaște scriitorilor, compozitorilor și creatorilor de opere *dreptul de a se bucura ca de o proprietate* în timpul vieții lor, respectiv dreptul de a reproduce, vinde sau ceda operele lor. De asemenea, legea institua prerogativa moștenitorilor de a se bucura de acest drept încă 10 ani după moartea autorului, după care opera aparținea domeniului public, oricine fiind liber să o reproducă.

La nivel mondial a dreptul de autor a fost consacrat ca unul dintre drepturile fundamentale ale omului, Declarația Universală a Drepturilor Omului stipulând la art.27: „*1.Orice persoană are dreptul să ia parte în mod liber la viața culturală a colectivității, să se bucure de arte și să participe la progresul științific și la binefacerile ce rezultă din aceasta. 2.Fiecare are dreptul la protecția intereselor morale și materiale care decurg din orice operă științifică, literară sau artistică al cărei autor este.*”

Prin acest act istoric, dreptul de autor este prezentat ca un drept esențial pe care statele lumii întregi sunt obligate să îl recunoască și să îl promoveze.

Într-o definiție succintă, dreptul de autor este un termen juridic care desemnează drepturile creatorilor de opere literare, artistice, științifice sau orice opere de creație intelectuală.

Definiția juridică dată de doctrina și literatura domeniului este o definiție care s-a impus, astfel: prin dreptul de autor se înțelege un ansamblu de norme juridice care reglementează relațiile sociale care iau ființă din crearea, aducerea la cunoștință publică și valorificarea operelor protejate, respectiv toate creațiile enumerate exemplificativ în Legea nr.8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe și care constituie de fapt obiectul dreptului de autor.

Subiectul dreptului de autor este persoana fizică sau juridică ce devine titularul drepturilor legate de crearea unei opere protejate de lege și care are posibilitatea de a pretinde tuturor celorlate subiecte de drept să nu încalce niciuna dintre obligațiile corelative dreptului său subiectiv. Nu este necesară nicio condiție de capacitate pentru recunoașterea calității de autor.

Legea enumeră în mod expres persoanele considerate autorii operei audiovizuale: regizorul sau realizatorul, autorul adaptării, autorul scenariului, autorul muzicii special create pentru opera audiovizuală, autorul grafic pentru operele de animație sau al secvențelor de animație atunci când acestea

---

<sup>20</sup> **Guvernul Barbu Catargiu** a funcționat între 22 ian.1862-26.iun.1862 fiind primul guvern unic al României după recunoașterea unirii depline a Principatelor. A fost un cabinet cu o puternică nuanță politică conservatoare. Sursa: enciclopediaromâniei.ro accesată la 27.04.2017

din urmă reprezintă o parte importantă a operei. Dacă și alți creatori au avut o contribuție substanțială la realizarea operei audiovizuale, aceștia pot fi incluși ca autori ai operei.

Obiectul dreptului de autor, într-o formulare generală aleasă de reglementarea românească și care se regăsește și în alte legislații, este constituit din: „*operele originale de creație intelectuală în domeniul literar, artistic și științific, oricare ar fi modalitatea de creație, modul sau forma de exprimare și independent de valoarea și destinație lor*”<sup>21</sup>.

Definiția dată de Convenția de la Berna<sup>22</sup> termenului de opere literare și artistice face trimitere la toate lucrările din domeniul literar, științific și artistic, oricare ar fi modul sau forma de exprimare, definiția fiind urmată de o enumerare exemplificativă, operele cinematografice fiind definite ca: „*operele cinematografice, cărora le sunt asimilate operele exprimate printr-un procedeu analog cinematografiei*”.

În evoluția sa de-a lungul timpului, dreptul de autor a fost considerat inițial un drept de proprietate și, deși încă se mai folosește expresia *proprietate literară și artistică*, majoritatea teoreticienilor au abandonat această teză, termenul adoptat fiind - *drepturi intelectuale* - pentru a desemna drepturile inventatorilor și ale autorilor.

Cinematograful a bulversat totalmente conceptul de consum cultural fiind prima formă de artă pe care oamenii obișnuiți au descoperit-o și care a provocat consecințe notabile pe plan juridic. În primii douăzeci-treizeci de ani de la apariția cinematografului, atât legiuitorii cât și jurisprudența au refuzat să admită că filmul este o operă protejată de drept de autor.

### **Dreptul de autor în cinematografie**

Arta cinematografică și-a câștigat locul său bine meritat în panteonul artelor după confruntări și dezbateri ce au durat mai multe decenii, fiind admirabil definită ca rezultatul fabulos al îmbinării dintre Mașină și Sentiment.<sup>23</sup>

Totuși, din anumite puncte de vedere, cinematografia are toate caracteristicile unei industrii, răspunsul la întrebarea dacă a meritat statutul de artă, este dat de poziția pe primul loc, la nivel global, cu posibilități de a genera venituri substanțiale, fiind un vector atât pentru modelele culturale, cât și pentru consum.

Statutul său particular rezidă din faptul că opera cinematografică înglobează mai multe exprimări artistice, mai multe arte: arta literară, arta plastică, arta fotografică, arta muzicală.

Exprimarea cinematografică nu se pliază exact pe un text scris, oricât de prestigios sau renumit ar fi acel text. Produsul final – filmul este opera care ajunge la un public de o foarte mare diversitate care va recepta textul, imaginea, ambianța, aflate toate într-o armonie perfectă, armonie care exprimă însăși esența cinematografului.

---

<sup>21</sup> Art.7 din Legea nr.8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe

<sup>22</sup> Convenția de la Berna pentru protecția operelor literare și artistice – art.2 alin.(1)

<sup>23</sup> **Canudo, Ricciotto** - “*Le nouveau-né fabuleux de la Machine et Sentiment*” în *Manifeste des sept arts: La Gazette des sept arts*, 25 ian.1923, nr.2, pag.2 în Pascal Kamina – *Droit du cinema*, LexisNexis, Paris, 2011 pag.1

O altă particularitate a acestei arte constă în aceea că, deși la realizarea operei cinematografice participă un număr important de creatori, inițiativa aparține întotdeauna unei persoane care aduce împreună atât resursele umane cât și cele financiare, acesta fiind producătorul. De aceea este necesar să existe un echilibru între interesul creatorilor și cel al persoanei sau entității juridice care a preluat riscul unei investiții considerabile.

Pentru respectarea strictă a principiilor care fundamentează domeniul drepturilor de autor se impune ca persoanele care au luat parte la creația intelectuală să fie investite cu calitatea de autor cu toate drepturile care decurg din această calitate dar pentru exploatarea efectivă a operei, ce nu s-ar putea realiza cu ușurință având în vedere numărul mare de autori, majoritatea legislațiilor prevăd obligativitatea încheierii unui contract între coautori și producător, contract în care coautorii îi cedează producătorului drepturile lor patrimoniale privind utilizarea operei.

Urmare Conferinței de la Berlin din 1908 care a revizuit Convenția de la Berna, sistemul de copyright pe de o parte și sistemul dreptului de autor pe de altă parte au abordat în mod diferit protecția filmelor, motivul principal pare să fi fost că pe continentul european filmul era perceput tot mai pregnant ca o adevărată formă de artă iar caracteristicile specifice legislației dreptului de autor se concentrau pe personalitatea autorului.

Fiind considerat primul experimentator al cinematografului, Louis Lumière (1864-1948) a influențat percepția asupra calității auctoriale a „artizanului” aflat în spatele aparatului de filmat care era privit atât ca un meșteșugar dar și ca cineast.

Unii comentatori considerau că „*aparatul este plin de promisiuni artistice*” măiestria operatorului în mânăuirea noii invenții purtând însemne auctoriale și prin încercările sale, operatorul este pe cale să devină *primul creator al cinematografului*<sup>24</sup>.

Abia mai târziu istoricii cinematografilei au despărțit cu atenție și precizie munca operatorului – limitată de critică la valențele unei compoziții picturale, de elementele motorii ale filmului rezultate din evidențierea planurilor de filmare și de montaj.

Încă de la început, aparatul de filmat și-a îndeplinit misiunea interpretării realității, iar operatorul a fost cel care a construit prin mijloace tehnice și semantice viziunea asupra lumii, fiind un mediator între imaginile captate de aparat și spectatorul care privește acele imagini.

În primele producții de film, operatorii lui Lumière erau implicați în acțiune, având un rol activ în construcția dramaturgică. În literatura epocii sunt redată numeroase exemple care descriu cum operatorul sau un ajutor al acestuia dădeau indicații subiecților filmați sau îndepărtau lumea curioasă care, în loc să privească evenimentul, se uitau curioși spre aparatul de filmat sau momente în care operatorul aranjează un cadru cu spectatori ocazionali, filmând astfel o *scenă orchestrată pentru a servi la reprezentarea cinematografică*<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Séguin, Jean-Claude – *Alexandre Promio ou les enigmes de la lumière*. Ed. Armattan, Paris, 1999, pag.23

<sup>25</sup> Mazaraki, Magdalena - *L'opérateur pour l'enlèvement* Im. Printre filmele realizate cu aparatul de filmat Lumière din anii 1896-1899 se numără: *Le président en promenade, La Course, La Foule, Repas d'indiens, Nègres dansant dans la rue, Concours dombiles fleuries, Pompiers – sortie de la pompe, Cortège au mariage du prince de Naples, Ponte sur le Rhin*, în Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou op. cit. pag.36-39.

Alți comentatori considerau că activitatea operatorului constă în organizarea filmării, pregătirea aparatului, stabilirea iluminării cadrului filmat (întocmai ca un fotograf), folosind „tehnica” pentru a înregistra o realitate existentă și nu pentru a crea o nouă realitate, proprie cinematografului.

Evoluția legislației în domeniul dreptului de autor, precum și a jurisprudenței a avut un impact important în dezvoltarea industriei cinematografice, mai ales în Statele Unite ale Americii, unde totul a început cu încercarea lui Thomas Edison de a monopoliza piața, declanșând un adevărat război al brevetelor de invenție care a generat numeroase litigii implicând Compania Edison (*The Edison Manufacturing Company*) și trustul *Edison*,<sup>26</sup> împotriva companiilor concurente, pentru ca în final opera cinematografică să fie inclusă printre operele protejate de copyright<sup>27</sup>.

Tot pe cale jurisprudențială<sup>28</sup> s-a stabilit necesitatea protejării filmelor ca noi creații ale spiritului uman, ca opere separate față de produsele fotografice. Dezbaterile l-au avut în centrul atenției, mai întâi pe operator, ca artistul care alegea unghiul de filmare, stabilea încadratura și lumina ambientală aspecte ce confereau originalitate imaginii filmate, în cele din urmă stabilindu-se că acesta nu este atât un autor cât mai degrabă un actor al imaginii pe care o înregistrează. La primele filme de ficțiune se putea vorbi de oarecare muncă de creație a operatorului care, așa cum am mai spus, punea în scenă o reprezentare de natură teatrală pe care o capta cu aparatul său. Ulterior atenția s-a concentrat pe produsul filmic, originalitatea și unicitatea operei cinematografice pentru ca în cele din urmă să se ajungă la stabilirea din punct de vedere legislativ a *status quo*-ului actual.

În primii 20 de ani ai industriei nu au existat nicio limitare, dezvoltarea noilor tehnologii și difuzarea noilor forme de media au făcut posibilă apariția celor două forme timpurii de încălcare a legii dreptului de autor – vânzarea în duplicat a copiilor filmelor concurenților ca și cum ar fi fost produsele proprii și adaptările neautorizate de romane și/sau piese de teatru. Iar legea dreptului de autor în vigoare la acel moment a permis delimitarea pirateriei propriu-zise de alte forme legale de copieri și de distribuție a filmelor.

Până în anul 1911 operele literare, piese de teatru sau spectacolele de pe Broadway erau folosite ca bază pentru realizarea unor filme fără aprobarea autorilor, neexistând la acea vreme interdicții legale. Pentru a se proteja, Compania Edison înregistra filmele sale la Oficiul de Copyright, încă din 1904 atât ca drame cât și ca fotografii, iar compania *Biograph* a început să înregistreze separat scenariile care stăteau la baza filmelor realizate de ei<sup>29</sup> legislația fiind insuficient de clară.

---

<sup>26</sup> *Motion Pictures Patents Company (MPPC)* cunoscută drept trustul Edison compus din cele mai importante companii cinematografice – *Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig Polyscope, Lubin Manufacturing, Kelem Companu, Star Film Paris, American Pathé, Méliès, Gaumont* și cel mai mare furnizor de peliculă *Eastman Kodak* a fost fondat în 1908 la inițiativa lui Thomas Edison și a funcționat timp de 10 ani. Nimeni nu putea produce, distribui sau difuza filme pe teritoriul Statelor Unite ale Americii fără să fie înregistrat la acest trust care a stabilit un sistem de taxe și redevențe pentru cei care foloseau aparate de filmat, proiectoare sau orice alt echipament de filmare patentate de trust. Această activitate de monopol a generat un litigiu inițiat de William Fox împotriva unei firme subsidiare a trustului – *General Film Company*, proces care durat din 1913 până în 1917 și s-a soldat cu dizolvarea trustului pentru practici ilegale. Katz, Ephraim *The Film Encyclopedia*, ed.a 5-a, Ed.Collins, 2005, pag.1009

<sup>27</sup> este vorba de Amendamentul Townsend, din 1912 prin care filmele au fost incluse ca opere protejate în *Copyright Act*. Anterior filmele cinematografice erau protejate ca produse fotografice.

<sup>28</sup> cele mai multe procese s-au purtat între companiile Edison și Lubin, în legătură cu drepturile asupra invențiilor dar și în legătură cu folosirea și copierea nepermisă a filmelor realizate și înregistrate ca fotografii protejate copyright. Aceasta era o practică curentă în acea perioadă, cei care foloseau conținutul protejat, îndepărtau partea de început a filmului care prezenta dovada înregistrării la Biroul de Copyright și vindeau filmul ca produs propriu.

<sup>29</sup> **Loughney, Patrick** - *From Rip VanWinkle to Jesus of Nazareth: Thoughts on the origins of the American Screenplay*, Film History 09.03.1997, pag.284, în Decherney, Peter op.cit. pag 247

În anul 1911 Curtea Supremă a SUA a avut de soluționat un litigiu privind filmul *Ben-Hur* (1907) realizat de *Kelem Picture Company* care a avut la bază romanul omonim, curtea stabilind limitele responsabilității producătorilor de filme în privința adaptării pentru ecran a operelor scrise.

Între 1907 și 1909 concepția de realizare a filmelor s-a schimbat, producătorii folosind povești mai elaborate, mai complexe și metode noi în tehnicile de filmare. Adaptările pentru ecran a operelor scrise erau însă doar simple interpretări vizuale ale unor scene principale ca *niște ilustrații din cărți*<sup>30</sup>.

Începând din anul 1907 până în 1909, când adaptările lucrărilor scrise au devenit o practică curentă, a luat naștere o nouă *gramatică vizuală*<sup>31</sup> în transpunerile cinematografice.

A fost momentul când realizatorii și producătorii de teatru, încercând să-și apere drepturile, au început demersuri pe lângă Congres și organisme internaționale legale, pentru impunerea de măsuri legislative de stopare a pirateriei și pentru a obține pentru autorii pieselor de teatru posibilitatea de a cesiona legal și patrimonial drepturile de adaptare cinematografică a operelor lor<sup>32</sup>.

Urmarea a fost modificarea în 1909 a legii copyright-ului american, fără însă introducerea filmului printre domeniile protejate, deși cinematografia americană prezenta toate semnele unei industrii care aducea beneficii importante statului american.

Au urmat procese foarte mediatizate, în care mizele financiare erau din ce în ce mai mari, ceea ce i-au determinat pe scriitori și scenariști să se organizeze în asociații profesionale care să le protejeze interesele. În anii 1920-1930, scriitorii își înregistrau scenariile și sinopsisurile la aceste asociații înainte de a le vinde studiourilor iar asociațiile încercau să rezolve amiabil diferendele dintre scriitori și producători înainte de a se ajunge în fața judecătorilor. Asociația scenariștilor - *Screen Writers Guild* (devenită ulterior *Writers Guild of America*/Asociația Scriitorilor din America) a obținut un succes important în anul 1926 impunând un contract standard care le permitea scriitorilor un minim control creativ asupra modului de transpunere în film a scenariilor lor<sup>33</sup>.

Jurisprudența americană a stabilit liniile directoare în care industria cinematografică trebuie să acționeze și după aproape 50 de ani în care producătorii de film și-au bazat filmele pe alte forme de artă preexistente și au împrumutat elemente din alte filme fără niciun impediment, au fost stabilite reglementări clare în legislația copyright-ului în ceea ce privește opera cinematografică.

Stabilirea cadrului legislativ s-a efectuat treptat, nu numai prin modificări ale normelor legale sau pe cale jurisprudențială, dar și ca urmare a înțelegerilor și negocierilor dintre părțile implicate. Pe de o parte studiourile și producătorii au învățat cum să evite procesele folosind un sistem ermetic de schimburi pe bază de contracte iar scriitorii și asociațiile lor profesionale au învățat să regleze disputele dintre membri și dintre aceștia și producători stabilind seturi de reguli obligatorii și evaluări interne.

---

<sup>30</sup> **Brewster, Ben și Jacobs, Lea** - *Theater to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Films*, New York, Oxford University Press, 1997, în Decherney Peter, op.cit. pag.248

<sup>31</sup> **Bordwel, Davis; Steiger, Janet și Thompson, Kristin** - *The Classical Hollywood Cinema*, New York, Columbia University Press, 1985, pag.130

<sup>32</sup> **New York Times**, 29 martie 1908, pg.8, *Dramatic authors ask for protection*, sursa <https://www.newspapers.com/newspage>, ultima accesare 20 martie 2017

<sup>33</sup> **Decherney, Peter** - *Hollywood's Copyright Wars, from Edison to the Internet*, Columbia University Press, New York, 2012, pag.88

Cu referire la opera cinematografică, pluralitatea autorilor este aspectul care determină statutul special al acestei opere, atât din punct de vedere al contribuțiilor individuale cât și în ceea ce privește exploatarea separată a acestor contribuții<sup>34</sup>. Totuși, dezbaterile pe tema autorului opereii cinematografice din ultimele decenii au avut în vedere abordări care au plecat mai întâi de la stabilirea persoanei autorului, pentru a se concentra apoi pe relația sa cu spectatorul ca să se întoarcă la autorul privit din perspectivă comercială, dar și teoretică.

Apariția televiziunii a avut un puternic impact asupra industriei cinematografice. Inițial producătorii filmelor clasice s-au simțit amenințați de noile tehnologii și au susținut că prin transpunerea filmelor pe noile formate se produc modificări care le afectează valoarea artistică.

Totodată, dezbaterile în jurul teoriei autorului din Europa dar și restructurarea sistemului marilor studiouri în America anilor 1960 au schimbat viziunea producătorilor care au început să le cedeze regizorilor controlul artistic asupra filmelor și să prezinte regizorul ca figura centrală și singurul creator al procesului complex de realizare a filmelor în cadrul campaniilor de marketing. Pe de altă parte, regizorii se solidarizează și cer Congresului american să împiedice distribuirea versiunilor trunchiate, colorizate, sau modificate ale filmelor lor.

În această perioadă, influențați de evoluțiile europene cu privire la fenomenul auteurism-ului în cinematografie și de popularitatea tot mai mare a companiilor independente, marile studiouri hollywoodiene au pierdut parte din controlul absolut asupra procesului de realizare a filmelor dar au continuat să își păstreze influența pe noile piețe de difuzare a filmelor. De asemenea s-a pus tot mai mult în discuție problema drepturilor morale, regizorii americani pretinzând aceleași drepturi cu cele ale regizorilor europeni influențați de teoria autorului dezvoltată de criticii francezi.

Acest deziderat al regizorilor americani a fost dificil de pus în practică întrucât fundamentul legii copyright-ului din dreptul anglo-saxon a fost multă vreme diferit de cel pe care se întemeiază legislațiile dreptului de autor din țările europene, deși ambele sisteme încercau să protejeze creațiile individuale în așa fel încât fluxul liber de idei să nu fie împiedicat.

În dreptul continental, în Franța în special, fundamentul legii dreptului de autor este reprezentat de legătura dintre personalitatea creatorului care generează creația și opera finală care dă dreptul autorului să dețină controlul asupra opereii chiar după încetarea duratei protecției, concepția generală fiind că orice tranzacționări care au ca obiect o creație sunt secundare dreptului sacrosant al creatorului de a-și proteja opera și calitatea de autor. Acestea au fost denumite drepturi morale și sunt prevăzute în majoritatea legislațiilor europene, în vreme ce în țările de drept anglo-saxon, în mod tradițional, drepturile morale, cum ar fi dreptul la integritatea opereii de exemplu sunt prevăzute în contracte.

Perspectiva impunerii legislative a drepturilor morale, precum și taxele vamale pe care europenii le percepeau asupra importurilor de filme a împiedicat Statele Unite ale Americii să adere la Convenția de la Berna la momentul revizuirii acesteia din anul 1928.

---

<sup>34</sup> Eminescu, Yolanda - *Dreptul de autor. Legea nr.8 din 14 martie 1996. Comentată*. Ed.Lumina Lex, București, 1997, pag.100

În anul 1939, marile studiouri americane au reconsiderat avantajele drepturilor morale și au încercat negocierea unei excepții cu membrii Convenției de la Berna susținând că producătorii filmelor ar trebui să fie menționați ca titulari ai drepturilor morale întrucât în mediul industrial și colectiv al procesului de realizare a filmelor nu se cunoaște care este adevăratul autor al operei cinematografice. Negocierile au eșuat din acest punct de vedere, aderarea SUA la Convenția de la Berna intervenind mult mai târziu.

Un alt moment când problematica drepturilor morale a fost din nou pusă în discuție a fost momentul apariției și dezvoltării rețelelor de televiziune. Așa cum am mai spus, marile studiouri au fost inițial reticente și au considerat piața de televiziune mai degrabă o piață concurentă decât o piață de desfacere pentru producțiile lor. Proprietarii de cinematografe, pe de altă parte, au impus prevederi în contractele cu distribuitorii astfel încât să mențină status quo-ul. De asemenea, echipele creative ale filmelor (regizorul, actorii, scenariștii, compozitorii) au pretins compensații pentru redifuzarea filmelor lor la televiziune. Preocuparea pentru alterarea filmului din cauza transpunerii pe un alt format dar și reclamele și publicitatea care erau intercalate pe parcursul difuzării filmelor au menținut mai mult timp aceste reticențe.

În perioada anilor 1950-1960, atenția a fost centrată pe așa numitul *autorism* care presupune o figură centrală care controlează și dirijează multiplele talente ce conlucrează la realizarea unui film. Acest "dirijor" trebuia însă să dovedească că dispune de anumite elemente de individualitate care îl scot în evidență: un set de teme recurente, un anumit tipar al performanței, o viziune distinctă, calitatea specială de a modela spațiul și timpul, o manieră proprie de a construi o dramaturgie și de a defini personajele filmului, o percepție, o estetică și o poetică proprie care îl definesc ca autor.

Influențați de modelul european, precum și de criza provocată de concurența televiziunii, marile studiouri americane s-au reorganizat, și-au majorat veniturile din exploatarea noilor piețe (televiziune, cablu, home video etc.) dar au cedat parte din controlul creativ către regizori. Noul model american a fost denumit de critici "auteurism" iar recunoașterea drepturilor morale ale regizorilor a devenit subiectul noilor conflicte dintre regizori și companiile producătoare.

Unii regizori au fost de acord ca filmele să fie difuzate la televiziune în această modalitate, oferindu-se chiar să efectueze ei înșiși montajul astfel încât întreruperile să nu afecteze cursivitatea narațiunii, cerând în schimb ca publicul telespectator să fie informat cu privire la producătorul și regizorul filmului<sup>35</sup>. Regizorii se temeau că nu vor fi mai recunoscuți ca realizatori ai filmelor dar nici nu doreau să își asume versiunile trunchiate prezentate la televiziune. Recunoașterea legislativă a drepturilor morale ar fi fost justificată dar companiile de producție cinematografică au susținut că o astfel de prevedere legală ar îngreuna și complica foarte mult vânzările către piețele noi.

---

<sup>35</sup> este vorba de regizorul și producătorul american Mervyn LeRoy (1900-1987) care a realizat filme ca *Little Cesar/Micul Cezar* (1931), *Gold Diggers of 1933/Parada aurului* (1933) sau *Quo Vadis* (1951) – considerate drame sociale cu impact puternic. Filmul *Quo Vadis*, difuzat prima dată la televiziune a fost întrerupt de 33 de ori de reclame publicitare.



Această vastă cazuistică legată de drepturile morale nu a avut ca rezultat modificarea legii, Hollywood-ul rezolvând această problemă prin negociere, contracte și practici impuse prin intermediul asociațiilor de profesioniști.

În perioada supremației marilor studiouri, regizorii erau simpli angajați care încheiau contracte anuale cu un anumit studio și li se încredințau producția unui film, neavând speranțe că viziunea lor proprie asupra filmului va fi luată în considerare sau va fi recunoscută drept contribuție creativă. A fost meritul criticii care a identificat acele filme în care amprenta personală a regizorului era evidentă, în ciuda sistemului de tip industrial practicat de studiouri.

Transformările survenite în structura monolitică a studiourilor, precum și influența teoriei autorului, începând cu anii 1960, au creat premisele pentru ca regizorii, criticii și publicul să spera că filmele vor putea să exprime viziunea individuală a regizorului. Pe de altă parte, regizorii au luat poziție solicitând protejarea reputației lor și a integrității operelor lor, mai ales că foarte mulți erau nemulțumiți de versiunea finală a filmelor lor încât cereau ca numele lor să nu fie asociat cu filmul respectiv. Așa a apărut pseudonimul Allen Smithee care a fost folosit începând cu anul 1969, în mod oficial, de către membrii Asociației regizorilor (*Directors Guild of America*) atunci când un regizor nu era mulțumit de produsul final și dovedea faptul că nu i-a fost permis să exercite controlul creativ asupra filmului în fața unei comisii a asociației care arbitra disputele de acest gen.

Încă odată interesele industriei sunt puse înaintea intereselor individuale. Sub doctrina drepturilor morale, un regizor ar fi putut cere retragerea din circulație a versiunii distorsionate a filmului care nu reprezenta viziunea sa. Prin folosirea pseudonimului s-a acceptat un compromis extralegal care a făcut posibil ca producătorul să beneficieze în continuare de veniturile din exploatarea filmului. Regizorul, pe de altă parte își apăra reputația iar dezbaterile care se creau în jurul subiectului, îndreptau atenția publicului spre versiunea regizorului – așa numitul *director's cut*. De acest artificiu legal au profitat mai mulți regizori percepuți ca făcând parte din generația Noului Hollywood, influențată de auteurismul european<sup>36</sup>.

La începutul anilor 1970, se impune teoria structuralismului care își propune să arate spectatorului modele de coerență care nu vizează exclusiv persoana regizorului. Structura filmului este realizată din contribuția și energia creatoare, instinctivă și ideologică a tuturor creatorilor iar menționarea numelui regizorului se face exclusiv în scopul citării, respectiv ”un film de John Ford”, de exemplu.

Perioada post-structuralism de la sfârșitul anilor 1970, începutul anilor 1980, demontează teoria prezenței auctoriale completă și controlată. Se spune că ceea ce definește un film este ”limbajul” pe care îl folosește pentru a transmite spectatorului. Această teorie pune însă autorul pe un loc secund, el nu se mai afla în centrul atenției care era concentrată pe limbajul cinematografic.

---

<sup>36</sup> De exemplu regizori ca Robert Altman, William Friedkin, Dennis Hopper, David Lynch, Martin Brest și alții. Sursa: Peter Decherney, op.cit.pag.129

După o perioadă de dezbateri și litigii centrate pe doctrina drepturilor morale, la mijlocul anilor 1980, Asociația Cineaștilor din America (*Motion Pictures Association of America – MPAA*<sup>37</sup>) a început să facă presiuni pentru aderarea S.U.A. la Convenția de la Berna, considerând că vor avea mai multe șanse să lupte împotriva pirateriei globale din domeniul filmului, nedorind însă să adopte reglementări privind drepturile morale. S-a susținut că aceste drepturi erau apărate prin normele juridice privind dreptul la reputație și viață privată, privind concurența neloială ori de normele care reglementau încheierea și executarea contractelor etc.

În cele din urmă Statele Unite ale Americii au aderat la Convenția de la Berna în anul 1989 iar prin legea din 1990 denumită *Visual Artists Rights Act (VARA)* s-au garantat autorilor anumite drepturi morale exclusive: dreptul de a fi recunoscut ca autor al operei; dreptul de interzice folosirea numelui unui creator ca autor al unei opere pe care acesta nu a creat-o; dreptul de a interzice folosirea numelui autorului în relație cu opera distorsionată sau modificată într-o măsură care ar putea prejudicia reputația autorului; dreptul de a interzice distorsionarea, modificarea operei într-o manieră care să îl prejudicieze pe autor. Cu toate acestea actul normativ conține prevederi diferite de cele din legislațiile europene, oferind posibilitatea pentru autor să renunțe la drepturile morale, ceea ce nu este admis în majoritatea statelor cu tradiție în ceea ce privește doctrina drepturilor morale.

La începutul anilor 1990, pe plan mondial teoria paternității auctoriale este reinventată, teoreticienii readuc în atenție persoana autorului. El este cel care face filmul. În cultura de masă, autorul filmului nu este numai un individ cu o viziune sau cu un proiect, numele său reprezintă mai degrabă un logo, o formulă de publicitate menită să iasă în evidență pe o piață internaționalizată. Autorul contează ca element de marketing, fiind cel care vinde filmul.

În ultimii trei sute de ani, de la Legea Reginei Anne, autorilor li s-a acordat din ce în ce mai mult control asupra tuturor formelor imaginabile care derivă din opera lor inițială. Din punct de vedere estetic, autorilor americani dar mai ales celor europeni li s-a acordat dreptul să decidă asupra modului de aducere la cunoștința publicului a operei, dacă alte persoane pot crea opere derivate și în ce circumstanțe.

Dezbaterile despre autorul filmului au continuat, fiecare dintre cele două mari sisteme de drept menținându-și punctul de vedere tradițional în privința autorului filmului.

Sistemul continental al dreptului de autor a fost conceput pentru o personalitate individuală care creează singur într-un mediu controlat de un distribuitor tradițional, exemplul scriitorului care prezintă manuscrisul editorului fiind modelul implicit. Operele colective însă necesită o abordare mai flexibilă, necesitând excepții de la regula de bază astfel încât paternitatea auctorială și controlul asupra operei să aparțină altei persoane sau entități. Filmul a fost opera care a erodat paradigma autorului individual și a drepturilor sale exclusive. Natura colaborativă inerentă a filmului și nevoia recuperării rapide a investiției imense făcute pentru producția unui film au limitat prerogativele multora dintre creatorii care participă la

---

<sup>37</sup> *Motion Pictures Association of America – MPAA* – asociație fondată în anul 1922 de marile studiouri având ca scop protejarea și sprijinirea industriei cinematografice. Este vocea și susținătoarea industriei cinematografice și audiovizuale americane pe plan internațional promovând dezvoltarea industriei și artei cinematografice, protejarea libertății creative și artistice a cineaștilor și asigurarea satisfacerii publicului din toată lumea. Sursa: [www.mpa.org](http://www.mpa.org) accesată la 01.08.2017

realizarea filmului. S-a spus despre film că reprezintă ”fuziunea mai multor talente”<sup>38</sup> inclusiv cel al producătorului, de aceea prerogativele autorului nu pot fi atribuite unei singure persoane.

În doctrina de specialitate, termenul copyright nu are un corespondent în limba română care să îl definească clar, de altfel și semnificația termenului fiind diferită de cea dată conceptului de *drept de autor*. De exemplu, în sistemul de copyright, drepturile morale trec pe locul secund sau nu sunt luate în considerare, protecția acordându-se în principal drepturilor patrimoniale.

Concluzia este că, la nivel european, autorii operei cinematografice sunt persoanele cu activitate creativă, nominalizați sau nu în legile naționale, iar la momentul terminării filmului operează un transfer juridic al drepturilor de exploatare către producător care are obligația de a valorifica opera, fără să afecteze drepturile autorilor.

Pentru spectatorul de astăzi, autorul filmului este regizorul dar în trecut autorul era anonim, singurele nume care apăreau pe generic erau cele ale producătorului, ale romancierului dacă era vorba de un film bazat pe un roman sau ale actorilor.

În materie jurisprudențială denumirile filmului au variat de-a lungul timpului: peliculă, reproducere, vedere cinematografică, film cinematografic, negativ, pozitiv etc. iar expresia ”autorul filmului” a fost folosită prin trimitere la literatură. În anul 1920, Luis Delluc<sup>39</sup> a folosit termenul ”cineast” care a devenit sinonim cu cel al realizatorului sau regizorului, iar limbajul s-a îmbogățit cu termenii: distribuitor și producător.

Teoriile și schimbările de paradigmă au influențat semnificativ și legislația privind drepturile de autor care s-a adaptat de-a lungul timpului astfel încât să conțină prevederi clare atât cu privire la autori cât și cu privire la protecția drepturilor lor.

În România, Legea nr.8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe conține prevederi ce corespund exigențelor actuale în ceea ce privește protecția drepturilor de autor, a drepturilor conexe și a drepturilor *sui-generis* ale producătorilor pe piața internă și europeană.

Potrivit art.66 din legea română a dreptului de autor, sunt considerați autori *regizorul sau realizatorul filmului, autorul adaptării, autorul scenariului, autorul dialogului, autorul muzicii special create și autorul grafic pentru operele de animație* - când acestea (grafica, desenele) reprezintă o parte însemnată a operei.

Art. 65 face referire la ponderea și rolul fiecăruia dintre autorii unei opere audiovizuale, stabilind regizorul sau realizatorul operei audiovizuale<sup>40</sup> ca fiind persoana fizică ce își asumă conducerea creării și realizării operei audiovizuale, în contractul cu producătorul.

Calitatea de *principal* față de ceilalți autori enumerați este conferită de faptul că toate celelalte creații artistice se subordonează creativ și conceptual viziunii regizorului asupra operei cinematografice

---

<sup>38</sup> David Brown – purtător de cuvânt al mai multor producători americani de film la audierile privind aderarea SUA la Convenția de la Berna din anul 1971, în Baldwin, Peter – *The Copyright Wars. Three Centuries of Trans-Atlantic Battle* – Princeton University Press, 2014 pag.221

<sup>39</sup> **Delluc, Louis** (1890-1924) – regizor, scenarist și critic de cinema francez. Este considerat unul dintre primii teoreticieni și critici independenți din Franța. Sursa: fr.wikipedia.org

<sup>40</sup> cum este definit în practica europeană, pentru a face deosebire de regizorul unei piese de teatru ale cărui prestații sunt asimilate celor ale artiștilor interpreți și executanți cu drepturi conexe – Roș, Viorel - *Dreptul proprietății intelectuale*, Global Lex, 2001, pag.101

respective. Regizorul este cel care coordonează din punct de vedere artistic activitatea de realizare a filmului, dar și aportul celorlalți autori.

Textul legal nu este suficient de explicit în ceea ce privește contribuția autorilor, cu toate că art.66 face trimitere la definiția operei comune, opera audiovizuală nu îndeplinește aceste condiții, creatorii săi nevând calitatea de coautori<sup>41</sup>. Opera audiovizuală reprezintă rezultatul activității create de mai multe persoane, dar calitatea de autori o au, potrivit legii, cei șase enumerați la art.66, deși printre ceilalți participanți la realizarea filmului sunt câteva categorii de profesioniști care desfășoară activități artistice cu conținut estetic (de exemplu scenograful, pictorul de costume sau directorul de fotografie) care pot fi considerați ca autori ai operei audiovizuale în cadrul negocierilor pentru încheierea contractului dintre regizor sau realizatorul operei și producător, cu condiția ca prin activitatea lor create aceste persoane să contribuie substanțial la realizarea operei și ceilalți autori să fie de acord.

Consider că aceasta este o ficțiune a legii, întrucât așa cum precizează profesorul Viorel Roș: ”dreptul de autor nu se mai naște prin faptul realizării, al contribuției, ci din acordul unor persoane străine de acesta și din voința acestora”<sup>42</sup> ceea ce contravine principiilor generale care guvernează dreptul de autor.

De *lege ferenda* consider că se impune definirea drepturilor producătorului într-un articol separat în legea română, având în vedere responsabilitățile financiare, comerciale dar și artistice pe care acesta le are în realizarea operei cinematografice.

În cei 21 de ani de la adoptarea sa, Legea nr.8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe a cunoscut numeroase modificări și completări, la momentul elaborării prezentei lucrări fiind într-un nou proces de modificare pentru transpunerea Directivei 2014/26/UE privind gestiunea colectivă a drepturilor de autor și a drepturilor conexe și acordarea de licențe multiteritoriale pentru utilizare online pe piața internă. Propunerile au fost elaborate după consultări cu Oficiul Român pentru Drept de Autor – ORDA<sup>43</sup>, fiind incluse de către Ministerul Culturii într-un proiect de act normativ de modificare și completare a legii ce urmează a fi adoptat de către Parlament.

Opinez că este necesară și republicarea legii pentru a se da articolelor o nouă renumerotare întrucât de-a lungul timpului au fost abrogate foarte multe articole sau au fost introduse altele noi astfel încât consultarea textului este dificilă fără o versiune consolidată a legii.

## Concluzii

Pentru început putem concluziona că legiuitorul european a abordat în mod extensiv problematica drepturilor de autor și conexe, uniformizând parțial diferențele existente în legislațiile naționale care riscă să perturbe buna funcționare a pieței unice.

---

<sup>41</sup> art.66 din Legea nr.8/1996: ”Sunt autori ai operei audiovizuale, în condițiile prevăzute la art.5: ...” iar art.5 definește opera comună: ”opera creată de mai mulți coautori, în colaborare”

<sup>42</sup> Roș, Viorel – op.cit.pag.460

<sup>43</sup> Oficiul Român pentru Drepturile de Autor (ORDA) – organ de specialitate al administrației publice centrale în subordinea Guvernului, cu personalitate juridică. Autoritate unică de reglementare, evidență prin registre naționale, supraveghere, autorizare, arbitraj și constatare tehnico-științifică în domeniul drepturilor de autor și drepturilor conexe. Este coordonat metodologic de către Ministerul Culturii. A fost înființat în baza Legii nr.8/1996 la 25.06.1996. Sursa: www.orda.ro

Însă, atât varianta unui cod european al dreptului de autor cât și o armonizare completă pe orizontală a legilor în materie ale tuturor statelor membre ale Uniunii Europene s-ar putea constitui în obiective atractive și viabile. Pentru moment destul de multe aspecte sunt lăsate la aprecierea instanțelor naționale care confruntate cu chestiuni insuficient reglementate la nivel european sunt tentate să aplice normele tradiționale din țările lor.

De asemenea în absența armonizării complete, în ultimii ani, Curtea de Justiție a Uniunii Europene s-a confruntat cu un val de litigii și, având în vedere că hotărârile pronunțate de această instanță europeană sunt obligatorii pentru statele membre, practic Curtea ”rescrie” reglementările în materia dreptului de autor cuprinse în textul directivelor și care sunt insuficient de clare și precise.

La nivel internațional, în baza Convenției de la Berna, a fost încheiat în anul 1996 *WIPO Copyright Treaty* (Tratatul Organizației Mondiale a Proprietății Intelectuale privind Dreptul de Autor) care cuprinde norme privind protecția operelor și drepturile autorilor lor în mediul digital, garantând anumite drepturi patrimoniale.

Însă, în condițiile în care conținutul protejat de drept de autor (de exemplu opere audiovizuale) poate fi salvat în spații virtuale care nu cunosc frontiere, în cele din urmă, acest conținut ajunge să fie transferat în țări diferite și este posibil ca fiecare țară să implementeze în mod diferențiat conceptele conținute în tratatele internaționale. Se poate întâmpla ca ceea ce este legal într-o țară să fie restricționat în altă țară. Chiar dacă dreptul internațional privat poate să ofere posibilități de atenuare a diferențelor, este încă nevoie ca principiile, conceptele și termenii cu care operează mediile virtuale să fie cât mai precis definite.

Consider că reglementarea europeană și internațională a domeniului drepturilor de autor este proces în derulare, cea mai mare provocare fiind adaptarea legislației la dezvoltările tehnologice.