

Alexandru Toma

**Perspective comparative
asupra drepturilor de autor**

Editura
Stamangiu
2024

Cuprins

Prefață _____ XIII

Introducere _____ XVII

Capitolul I. Prolegomene: evoluția istorică și filosofică a dreptului de autor și a copyrightului	1
<i>Secțiunea 1. Premisele dreptului de autor: neregnoașterea individului creator în Antichitate</i>	<i>1</i>
§1. Grecia Antică	1
§2. Roma Antică	5
<i>Secțiunea a 2-a. Nașterea individului creator. Influențele nominalismului în acordarea privilegiilor</i>	<i>13</i>
<i>Secțiunea a 3-a. Primele fundamente ale unei proprietăți asupra imaterialului: teoriile lui Thomas Hobbes și John Locke asupra nașterii dreptului de autor</i>	<i>20</i>
<i>Secțiunea a 4-a. Fundamentele și natura juridică a copyrightului anglo-american</i>	<i>28</i>
§1. Originile și evoluția copyrightului în Regatul Unit	28
§2. Fundamentul și evoluția copyrightului american	35
§3. Natura copyrightului anglo-american: un drept utilitar sau un drept de proprietate?	37
3.1. Concepția utilitaristă a copyrightului	39
3.2. Copyrightul, un drept de proprietate?	41
<i>Secțiunea a 5-a. Evoluția și natura juridică a dreptului de autor continental-european</i>	<i>44</i>
§1. Istoria legislației franceze cu privire la dreptul de autor	44
1.1. Protecția creațiilor literare și artistice sub vechiul regim	44
1.2. Dreptul de autor revoluționar	53
1.3. Dreptul de autor între secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea	57
1.4. Dreptul de autor modern	62
§2. Evoluția conceptuală și legislativă a dreptului de autor în România	68

§3. Natura juridică a dreptului de autor	
continental-european _____	73
3.1. Drept natural și drept al omului _____	73
3.2. Dreptul de autor, drept de proprietate _____	78
3.3. Dreptul de autor, drept natural: opera ca expresie individuală _____	86
3.4. Abordarea dualistă a dreptului de autor _____	97
3.5. Teoria dreptului <i>sui generis</i> fundamentată pe incorporalitatea obiectului _____	100
3.5.1. Dreptul de autor, un „drept de clientelă” _____	100
3.5.2. Dreptul de autor, un „drept intelectual” _____	101
3.5.3. Teoria „bunurilor imateriale” _____	102
3.6. Teoria „contractului social” _____	105
3.7. Abordarea economică a dreptului de autor _____	106
3.8. Dreptul de autor și dreptul concurenței _____	107
3.9. Dreptul de autor și dreptul consumației _____	109
§4. Relațiile dintre dreptul de autor și proprietatea industrială în sistemul continental-european _____	110
4.1. Relația dintre dreptul de autor și dreptul brevetelor _____	110
4.2. Relația dintre dreptul de autor și dreptul desenelor și modelelor industriale _____	113
4.3. Relația dintre dreptul de autor și dreptul mărcilor _____	115
<i>Secțiunea a 6-a. Divergențe și convergențe între dreptul de autor continental și copyrightul anglo-american. Sinoptic comparatist _____</i>	<i>118</i>
§1. Aspecte terminologice și de traducere în cultura juridică comparatistă: <i>droit d’auteur</i> și <i>copyright</i> _____	118
1.1. Originea termenilor „dreptul de autor” și „copyright” _____	118
1.2. Aspecte de terminologie cu privire la „dreptul de autor” și „copy(right)” _____	120
§2. Diferențe notabile între copyrightul anglo-american și dreptul de autor continental _____	122
§3. Influențe reciproce între copyrightul anglo-american și dreptul de autor continental _____	124
§4. Convergența sistemelor conturată de <i>ius conventionis</i> _____	126

§5. Evoluția celor două concepții în raport cu dreptul european _____	129
Capitolul al II-lea. Dreptul de autor în sistemul continental european: dreptul românesc și dreptul francez _____	138
<i>Secțiunea 1. Principiile fundamentale ale dreptului de autor românesc și francez. Sinoptic _____</i>	<i>138</i>
<i>Secțiunea a 2-a. Obiectul dreptului de autor și condițiile protecției operelor prin dreptul de autor _____</i>	<i>140</i>
§1. Noțiunea de operă a spiritului _____	140
§2. Condițiile cerute pentru protecția operelor prin dreptul de autor _____	144
2.1. Creațiile spiritului ca forme perceptibile simțurilor _____	144
2.2. Originalitatea operei _____	151
2.3. Teoria unității artei _____	154
2.4. Independența operei în raport cu suportul pe care este fixată _____	156
2.5. Absența formalităților de protecție a dreptului de autor _____	157
§3. Panorama asupra creațiilor și criteriul protecției _____	159
3.1. Operele literare _____	160
a. Operele scrise _____	161
b. Operele orale _____	165
3.2. Operele muzicale și teatrale _____	167
3.3. Operele artistice _____	169
a. Operele de artă pură _____	169
b. Operele de artă aplicată _____	170
c. Operele audiovizuale _____	171
d. Operele fotografice _____	172
e. Operele de arhitectură și sculptură _____	175
f. Programele pentru calculator _____	177
3.4. Operele derivate și operele compozite _____	180
a. Traducerile, antologiile și adaptările _____	182
b. Bazele de date _____	184
c. Operele multimedia _____	185
<i>Secțiunea a 3-a. Autorul și titularii drepturilor de autor _____</i>	<i>188</i>
§1. Calitatea de autor al operei _____	188

§2. Regimul creațiilor realizate de angajați _____	189
2.1. Programele pentru calculator _____	193
2.2. Regimul operelor jurnaliștilor în Franța _____	194
§3. Regimul creațiilor realizate în cadrul unui contract de comandă _____	196
§4. Regimul operelor anonime, pseudonime și orfane _____	198
§5. Pluralitatea de autori _____	199
5.1. Opera realizată în colaborare (opera comună) _____	200
5.1.1. Regimul special al operelor audiovizuale _____	203
5.2. Creațiile colective _____	210
<i>Secțiunea a 4-a. Prerogativele autorului în dreptul continental</i> _____	215
§1. Drepturile morale ale autorului _____	215
1.1. Conținutul dreptului moral _____	216
1.1.1. Dreptul de divulgare _____	217
1.1.2. Dreptul la paternitatea operei _____	220
1.1.3. Dreptul la respectul operei _____	222
1.1.4. Dreptul de retractare _____	225
1.2. Regimul drepturilor morale ale autorului _____	227
§2. Drepturile patrimoniale ale autorului _____	230
2.1. Conținutul dreptului patrimonial _____	231
2.1.1. Dreptul de reproducere _____	232
2.1.2. Dreptul de reprezentare _____	235
2.1.3. Dreptul de suită în materie de opere grafice și plastice _____	238
<i>Secțiunea a 5-a. Durata protecției dreptului de autor în Franța și România</i> _____	240
Capitolul al III-lea. Copyrightul în sistemul <i>common-law</i>: dreptul anglo-american _____	241
<i>Secțiunea 1. Formalitățile în dreptul anglo-american</i> _____	241
§1. Evoluția și fundamentul formalităților în dreptul american _____	241
§2. Regimul formalităților în sistemul de copyright englez _____	246
<i>Secțiunea a 2-a. Titularii dreptului de autor în dreptul comparat</i> _____	247

Capitolul I. Prolegomene: evoluția istorică și filosofică a dreptului de autor și a copyrightului

Privit exclusiv din prisma dreptului pozitiv, dreptul de autor nu ar fi decât un ansamblu de norme reglementare. Pentru a-l înțelege mai bine, trebuie analizat, în primul rând, din perspectiva istorică și cea filosofică. Din aceste perspective vom putea înțelege evoluția, vom putea cunoaște fundamentele și originile, fiind în același timp conștienți de motivele care au stat la baza regulilor de drept pozitiv.

Secțiunea 1. Premisele dreptului de autor: nerecunoașterea individului creator în Antichitate

§1. Grecia Antică

În mod aprioric, am putea să ne gândim că dreptul arhaic era foarte aproape de a recunoaște proprietatea autorului sau inventatorului asupra creației sale. Ne-am putea imagina un „drept” al creatorului asupra operei sale, recunoscând urma creatorului pe care o lasă în creația sa, creație care dăinuie în obiect și impune obligații celorlalți, dar acest lucru nu s-a întâmplat.

La început, artizanul avea o poziție de inferioritate simbolică în societate prin faptul că era dispus să vândă fructul muncii sale în schimbul unei sume de bani, obiectul creat devenind proprietatea altei persoane. O lucrare realizată în schimbul unui preț sau a unui salariu nu era apreciată, deoarece lucrătorul era la dispoziția beneficiarului, care de multe ori îi oferea instrucțiuni de realizare a obiectului. Remiterea prețului reprezenta o preluare de putere asupra vânzătorului, care rămânea legat doar în mod simbolic de obiectul creat. Ideea de a se recunoaște o stăpânire intrinsecă asupra producției sale nu putea fi acceptată și, prin urmare, exista convingerea că artizanul nu putea fi

considerat în mod real creator al obiectului. Stăpânirea unui lucru imaterial nu putea fi pusă în discuție.

Exempli gratia, lucrarea artistică era considerată o operă de artizanat realizată pentru un public, practic o activitate servilă, arta devenind doar o producție ce aparținea destinatarului, și nu creatorului ei. Pentru Aristotel, construirea unei case sau fabricarea (*poiesis*) unui lucru era mai puțin importantă decât utilizarea (*chrésis*) de către beneficiar a formei finale. Astfel, în Grecia arhaică, cel care cumpăra obiectul fabricat devenea proprietar nu doar asupra obiectului, ci și a unei părți din spiritul creatorului care se regăsea în respectiva lucrare.

Contrar nerecunoașterii de către Platon și Aristotel a meritului inventatorilor, în perioada Antichității se putea vorbi totuși despre o protecție a creatorilor. Autorul grec Athenaos (secolul al III-lea d.Hr.) consemnează în lucrarea sa, *Deipnosophistai*, faptul că în colonia greacă Sybaris, în urmă cu 700 de ani î.Hr., era adoptată o lege (*legea sybariților*) prin care i se recunoștea inventatorului unui nou produs gastronomic un *drept exclusiv* limitat asupra rețetei sale: nimeni nu putea, timp de 12 luni, să pună în practică rețeta bucătarului fără acordul lui.

Absența subiectului creator era evidențiată și în literatură. În Grecia arhaică, legendele și miturile circulau verbal și erau considerate un bun comun, transmise și reinterpretate fiecărei generații. Mitul nu aparținea unui singur creator, ci unei succesiuni de naratori, fiind considerat o creație colectivă^[1]. Limba greacă distingea creatorul de autorul material al operei: creatorul era *demiurgul*, în timp ce persoana care materializa creația prin cuvinte era numită *syggrapheus* sau *poietes*^[2]. Autorul este un artizan al cuvintelor, doar transformă în cuvinte creația care este transmisă de muze, existând o diferență între mâna care scrie și opera finală. Într-adevăr, primele versuri din *Iliada* a lui Homer indică faptul că inspirația poetică venea de la muze:

[1] M. BUYDENS, *La propriété intellectuelle. Évolution historique et philosophique*, Bruylant, Bruxelles, 2012, p. 28.

[2] Noțiune ce derivă din cuvântul care desemnează munca artizanală, *poiein*, „a fabrica, a produce” și reprezintă prefigurarea noțiunii de „autor”.

„Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahile Peleianul”^[1]. Aceeași invocație o regăsim la începutul *Odiseei*, unde Homer cere Muzei să-i vorbească: „Cântă-mi, o, Muză, bărbatul cu gând iscusit, care-ntruna/Dus fu pe mare, când, sfântă, a Troiei cetate luat-a/Și, printre mulți muritori, a văzut și cetăți, și-obiceiuri!”^[2], existând o echivalență între Muză și noțiunea de cuvânt cântat^[3].

Ideea de inspirație divină o regăsim și la Platon, în scurtul dialog socratic cu Ion, în care filosoful grec sugerează că rapsodele nu înțeleg în profunzime poezia, ci doar recită și comentează poemele, joacă rolul de interpret al poetului. Socrate încearcă să demonstreze că rapsodul Ion nu posedă nicio tehnică (*techne*) sau artă proprie deoarece în recităriile și comentariile sale nu face referire decât la Homer, iar acest poet abordează o varietate de arte (arta militară, navigație etc.) pe care rapsodul nu le cunoaște: „Atunci cum se face că ești iscusit numai în privința lui Homer, nu și în privința lui Hesiod, sau a celorlalți poeți? Vorbește cumva Homer despre alte lucruri decât toți ceilalți poeți? N-a descris el, mai ales, războiul și raporturile dintre oameni, fie buni fie răi, în viața particulară sau la lucru, contactul zeilor între ei sau cu oamenii, toate câte se petrec în cer ori în Hades, ca și nașterea zeilor și a eroilor? Nu acestea sînt temele pe care (d) le-a cîntat poezia lui Homer?”^[4].

Rapsodul este considerat doar un intermediar între poet și public, poetul fiind cel care primește cuvântul de la Muză. În acest lanț, poetul este cel care se află sub o posesie divină (*mania*), stăpânire care îi slăbește pe moment rațiunea, inspirându-i compoziții lirice^[5]. Astfel, Platon nu poate atribui acest delir sacru științei sau artei, și, din acest motiv, filosoful grec îl consideră pe poet ca fiind lipsit de rațiune. Între poeziile homerice și dialogurile socratice, în secolele al VI-V-lea, se

[1] HOMER, *Iliada* (D. SLUȘANSCHI – trad.), Ed. Humanitas, București, 2012, p. 6 și urm.

[2] HOMER, *Odyseia* (D. SLUȘANSCHI – trad.), Ed. Humanitas, București, 2012, p. 6 și urm.

[3] A. COMPAGNON, *Théorie de la littérature: Qu'est-ce qu'un auteur?*, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, consultat la 3.02.2021.

[4] PLATON, *Ion*, în *Arte Poetice, Antichitatea* (C. NOICA – trad.), Ed. Univers, București, 1970, p. 57 și urm.

[5] A. COMPAGNON, *op. cit.*

produce o trecere de la poetul-cântăreț la autorul-profesionist, poeții Simonide din Ceos și Pindar recunoscând faptul că ei scriu la comandă și în schimbul unei remunerații, fiind incluși în categoria artizanilor care au mai degrabă un interes pecuniar: „Simonide este primul care face din poezie o profesie: compune poezii pentru o sumă de bani”^[1].

După cum remarcă Antoine Compagnon, „poetul coral este remunerat, își vinde *sophia* sa, abilitatea sa profesională, care îi permite să transforme un material care i se furnizează ca o poezie. Numai în acest sens el este autorul odelor sale, și nu prin faptul că exprimă ceva ce îi aparține. El nu vorbește cu propriile sale cuvinte”^[2], și mai mult, el vorbește la comanda auditoriului. În același dialog socratic, Platon evidențiază diferența dintre filosof, omul liber care se dedică adevărului și rațiunii, și poet, un sclav spiritual: „Cît mi-ar plăcea să vorbești adevărat, Ion! Dar învățați sînteți voi, mai curînd, rapsozii și actorii, ca și cei ale căror poeme le recitați, pe cînd eu nu știu să spun altceva decît adevărul, cum e și firesc pentru un om de rînd ca mine”^[3]. Astfel, în concepția lui Platon, se produce o trecere „de la *mythos*, cuvântul sacru primit doar de cei inițiați, la *logos*, ca gândire a transparenței și a Rațiunii”^[4], cuvântul care nu mai provine direct de la zeul care vorbește prin poet, ci de la individul înțelept care încearcă să explice lumea. Această schimbare a statutului cuvântului conduce la ideea că în ambele cazuri nu există autor, ci doar un subiect care invocă un conținut exterior: „poetul care îl face pe zeu să vorbească, dar într-un mod irațional și obscur, și filosoful care îl face pe Binele Suveran să vorbească într-un mod rezonabil și convingător”^[5]. Acest rol pasiv de receptor și mesager pe care îl adoptă poetul sau filosoful în raport cu discursurile sale nu poate constitui o „proprietate” asupra unui cuvânt față de care el nu este decât un enunțator.

Așadar, în Grecia antică, filosoful și poetul nu erau considerați autorii reali ai textului și, prin urmare, nu li se putea recunoaște un

[1] M. DETIENNE, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, 2^e éd., Maspero, Paris, 1973, p. 106, *apud* M. BUYDENS, *op. cit.*, p. 32-33 (t.n.).

[2] A. COMPAGNON, *op. cit.* (t.n.).

[3] PLATON, *op. cit.*, p. 57 și urm.

[4] M. BUYDENS, *op. cit.*, p. 35 (t.n.).

[5] *Ibidem* (t.n.).

drept de proprietate asupra creației. Ideile erau transmise de la divinitate și revendicarea unui drept asupra ideilor nu putea fi acceptată.

Totuși, în această perioadă, drepturile morale erau recunoscute în favoarea creatorilor și se referau, în special, prin reguli și sancțiuni morale, la dreptul asupra calității de autor, plagiatul fiind „sancționat” prin critica literară. Cel mai vechi caz de plagiat din Grecia antică îl constituie furtul discursurilor lui Platon de către Hermodorus, care le-a transcris și comercializat peste granițe în propriul său beneficiu. Surse istorice atestă existența unui comerț cu manuscrisele operelor, aparținând anumitor autori. Astfel, dreptul autorului se reducea la dreptul asupra manuscrisului operei^[1]. Autorul, cu ajutorul copiștilor, multiplica lucrarea și o difuza într-un număr redus de exemplare. Fiecare cumpărător al unui exemplar îl putea multiplica și vinde, fără ca autorul să aibă un câștig material. Astfel, existența comerțului cu manuscrise nu implica și recunoașterea și apărarea drepturilor autorilor operelor originale. *Exempli gratia*, după moartea lui Eschil, operele lui au fost modificate de către alți poeți, noile versiuni fiind prezentate publicului fără a se considera că exista o încălcare a dreptului la paternitatea operei. Explicația constă în faptul că la acea vreme modificarea operei unui autor nu era interzisă și se promova tocmai ideea de apartenență colectivă a creațiilor destinate publicului.

§2. Roma Antică

În Roma antică, pământul și, prin urmare, proprietatea asupra pământului, era considerat, din punct de vedere social și juridic, cel mai valoros lucru și constituia cea mai mare parte a averii unei persoane. Pentru romani, mai mult decât pentru greci, proprietatea funciară reprezenta un element important în dezvoltarea societății. Adagiul *Res mobilis, res vilis* exprimă ideea că bunurile mobile erau considerate de o valoare inferioară celor imobile. În timp ce pământul, ca bun imobil, putea fi înșușit doar printr-un titlu, *mancipium* desemnând actul de proprietate înainte de a desemna dreptul înșuși, lucrul mobil putea fi înșușit fără niciun titlu. Dacă proprietatea funciară reprezenta singura

[1] Y. EMINESCU, *Dreptul de autor*, Ed. Lumina Lex, București, 1994, p. 16.

avuție, putem deduce că obiectele artisanale, ca bunuri mobile, nu erau valorizate. Îl regăsim, într-adevăr, și la Roma, pe artizanul a cărui muncă este devalorizată^[1], iar mulți dintre creatorii de obiecte proveneau din rândul sclavilor sau libertilor. Prin urmare, artizanul „nu este susceptibil de a fi proprietar, întrucât el însuși este obiectul altuia, și creația sa, *res mobilis et vilis*, poartă povara naturii servile a creatorului”^[2].

Cu toate că prudenții romani, sub influența curentului filosofic stoic, au dezvoltat conceptul de proprietate incorporală^[3], recunoscând un interes față de proprietatea asupra unui lucru intangibil, aceștia nu au dezvoltat noțiunea de interes al autorului cu privire la rezultatul muncii artistice sau literare. Cu alte cuvinte, nu au recunoscut un drept de excludere a altor persoane din rezultatul efortului artistic sau literar. Prin urmare, în Roma antică nu a existat niciodată noțiunea de proprietate asupra operei în sine. Jurisprudenții romani au recunoscut proprietatea asupra unei opere literare sau artistice doar din prisma suportului fizic în care lucrarea era inscripționată, realizând, astfel, distincția între opera intangibilă, pe de-o parte, și

^[1] CICERO, *De Officiis* (W. MILLER – trad.), Cartea I: 42, p. 150-151: „Unbecoming to a gentleman, too, and vulgar are the means of livelihood of all hired workmen whom we pay for mere manual labour, not for artistic skill; for in their case the very wages they receive is a pledge of their slavery. Vulgar we must consider those also who buy from wholesale merchants to retail immediately; for they would get no profits without a great deal of downright lying; and verily, there is no action that is meaner than misrepresentation. And all mechanics are engaged in vulgar trades; for no workshop can have anything liberal about it. Least respectable of all are those trades which cater to sensual pleasures: «Fishmongers, butchers, cooks, and poulterers, and fishermen», as Terence says. Add to these, if you please, the perfumers, dancers, and the whole *corps de ballet*. (...) But the professions in which either a higher degree of intelligence is required or from which no small benefit to society is derived—medicine and architecture, for example, and teaching—these are proper for those whose social position they become. (...) But of all the occupations by which gain is secured, none is better than agriculture, none more profitable, none more delightful, none more becoming to a freeman”, <http://www.gutenberg.org/files/47001/47001-h/47001-h.htm>, consultat la data de 10 februarie 2021.

^[2] M. BUYDENS, *op. cit.*, p. 39 (t.n.).

^[3] JUSTINIAN, *Institutionum sev elementorum*, 2.2.

forma materială (lucrul tangibil) în care lucrarea a fost exprimată, pe de altă parte. Cu toate acestea, nu au recunoscut un drept de proprietate asupra operei intangibile^[1]. Jurisprudența romană a devenit interesată doar cu privire la situația în care creația autorului era încorporată într-un suport material aparținând altei persoane.

Ca mod originar de dobândire a dreptului de proprietate, *accessio* provine din *ius gentium*, dar multe dintre regulile care guvernează funcționarea acestei instituții au fost creații pur romane. *Accessio* avea loc atunci când lucrurile separate, aparținând unor proprietari diferiți, se contopeau, devenind, astfel, un nou obiect. Principiul care a prevalat a fost acela că proprietarul lucrului principal devine, de asemenea, proprietarul lucrului accesoriu (*accessorium sequitur principale*). În acest caz, proprietarul lucrului accesoriu trebuia despăgubit pentru pierderea proprietății.

Scriptura este un exemplu de absorbție a unui lucru considerat ca fiind accesoriu, într-un alt lucru, acceptat ca lucru principal^[2]. Când o persoană scrie pe hârtia sau pergamentul altcuiva, cuvintele, și implicit ideile pe care le-a exprimat, aderă la materialul pe care au fost scrise. În acest caz, pergamentul sau hârtia erau considerate un bun principal și proprietarul materiei inscripționate devenea proprietarul scriiturii, chiar dacă literele erau lucrate cu aur. Cu toate acestea, dacă hârtia sau pergamentul se aflau în posesia autorului și proprietarul materiei dorea să-și revendice proprietatea prin intermediul *rei vindicatio*, autorul putea respinge cererea proprietarului prin invocarea *exceptio doli* până când era despăgubit pentru pierderea scriiturii, presupunând că posesia asupra hârtiei sau pergamentului era dobândită cu bună-credință (*bona fides*)^[3]. Dacă proprietarul hârtiei era în posesia documentului, pretorul putea acorda scriitorului *actio in factum* sau *actio utilis*, prin care putea solicita despăgubiri^[4].

[1] B. FITZGERARD, J. GILCHRIST (eds.), *Copyright Perspective: Past, Present and Prospect*, Springer International Publishing, New York, 2015, p. 20-21.

[2] A se vedea V.M. CIUCĂ, *Drept roman. Lecțiuni*, vol. I, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Iași, 2014, p. 426; G. MOUSOURAKIS, *Fundamentals of Roman Private Law*, Springer, Berlin Heidelberg, 2012, p. 144.

[3] JUSTINIAN, *op. cit.*, 2.1.33.

[4] GAIUS, *Institutes*, 2.77.

Pictura, la fel ca scriitura, se referea la situația în care autorul realizează o operă de artă pe un suport material aparținând altei persoane, însă soluția adoptată în acest caz a fost puțin diferită^[1]. Din fericire, creația era considerată elementul principal și, astfel, pictorul devenea și proprietarul suportului material pe care a realizat opera de artă^[2]. Dacă pictura se afla în posesia fostului proprietar al pânzei, pictorul putea să o revendice prin intermediul *rei vindicatio*. Fostul proprietar al materialului putea respinge o astfel de cerere, invocând *exceptio doli*, până când i se plătea respectivul suport. În situația în care pictura era în posesia pictorului, fostul proprietar al materialului o putea revendica prin intermediul *actio utilis*. Cu toate acestea, altfel decât în cazul scriiturii, pictorul se putea apăra în fața unei revendicări din partea proprietarului prin intermediul *exceptio doli* dacă nu i se oferea o compensație pentru opera de artă. Bineînțeles, această regulă se aplica numai dacă pictorul folosea respectivul material cu bună-credință crezând că este al lui^[3].

În concluzie, pictorul rămâne proprietarul tabloului în virtutea dreptului său de proprietate asupra lucrului care are valoarea cea mai mare. În acest caz, pânza sau planșa reprezintă un lucru accesoriu ce revine proprietarului lucrului principal. Explicația pentru diferența dintre a scrie pe hârtia sau pergamentul altcuiva și a reprezenta o imagine cu ajutorul pensulei și a culorilor pe pânza altcuiva era cât se poate de plauzibilă: forma picturii sau a tabloului era unică, în timp ce un poem sau o povestire puteau fi reproduse de autor sau de alte persoane. Este ușor de imaginat faptul că tehnologia disponibilă în perioada romanilor nu permitea reproducerea exactă a unei imagini

[1] A se vedea V.M. CIUCĂ, *Drept roman. Lecțiuni*, vol. I, *op. cit.*, p. 428; G. MOUSOURAKIS, *op. cit.*, p. 145.

[2] Trebuie menționat faptul că nu toți juriștii romani au avut acest punct de vedere. În acest sens, a se vedea *Digeste* 6.1.23.3., *apud* M. BUYDENS, *op. cit.*, p. 40. Potrivit lui Paulus, pictura ar trebui să aparțină persoanei care deține suportul fizic, deoarece fără un astfel de suport pictura nu putea exista. Cu toate acestea, abordarea lui Paulus a fost respinsă de Justinian (*Digeste*, 41.1.9.1-2., *apud* M. BUYDENS, *op. cit.*, p. 41).

[3] JUSTINIAN, *Institutionum sev elementorum*, 2.1.34; GAIUS, *op. cit.*, 2.78; Justinian, *Digeste*, 41.1.9.2.

sau desen^[1]. Acest mod original de dobândire a dreptului de proprietate scoate în evidență distincția dintre obiectul material și creația imaterială încorporată în el. Cu toate acestea, observăm faptul că Justinian nu era interesat în mod direct de creatorul original, cel care conferă valoare planșei, ci doar de proprietarul tabloului și cel al suportului material, munca creatoare nefiind la originea proprietății.

Nu putem să nu ne oprim și asupra specificațiunii (*specificatio*), ca mod original de dobândire a proprietății, ce implică transformarea prin muncă manuală a unei materii într-o formă nouă (*nova species*).

Specificațiunea întâmpina o problemă, și anume desemnarea veritabilului proprietar (*vere dominus*) al lucrului nou ieșit din mâna meșterului (specificatorului). Chestiunea era controversată pentru romani, fiecare dintre cele două școli de drept, sabiniană și proculiană, susțineau teorii diferite: sabinienii, sub influența stoicilor, confereau proprietarului materiei prime și dreptul de proprietate asupra produsului nou creat, a operei, pe când proculienii, pentru care forma era mai importantă, susțineau că obiectul realizat trebuie să aparțină specificatorului. În acest sens, Justinian a adoptat o soluție juridică de mijloc: dacă lucrul nou ar fi putut fi reconvertit în cel vechi, proprietatea asupra respectivului bun se cuvenea titularului materiei prime, în caz contrar proprietatea asupra noului lucru se cuvenea specificatorului^[2]. În acest sens, romanii au recunoscut faptul că autorul sau fabricantul a avut un interes asupra produsului datorită faptului că a depus un efort intelectual în realizarea lui. Cu toate acestea, nu putea fi vorba de un drept de proprietate pe care putea să-l înstrăineze, altul decât înstrăinarea obiectului pe care a fost înregistrată sau încorporată lucrarea.

Problema existenței unei forme de proprietate literară și artistică în Roma antică rămâne controversată. Totuși, vom vedea că Roma nu a urmat modelul grec. Operele literare ale Romei clasice erau în general civice și militante, autorii având o preocupare constantă de a susține patria și virtutea. În antiteză cu filosoful grec, care reprezenta un instrument al Binelui Suveran, scriitorul latin se dedica binelui cetății.

[1] B. FITZGERARD, J. GILCHRIST (eds.), *op. cit.*, p. 21.

[2] A se vedea V.M. CIUCĂ, *Drept roman. Lecțiuni*, vol. I, *op. cit.*, p. 429-432; G. MOUSOURAKIS, *op. cit.*, p. 147-148.

Scrierile filosofice erau realizate în serviciul patriei, prin urmare, cunoașterea reprezenta un bun comun pe care nimeni nu-l putea revendica pentru sine, dar fiecare trebuia să-l transmită celorlalți^[1]. Cu toate acestea, nu era exclusă recunoașterea unei relații între autor și forma textului său. Recunoașterea individului în domeniul literar avea la bază principiul potrivit căruia ideile vehiculate aparțineau publicului, dar exprimarea acestora era proprie autorului. Astfel, spre deosebire de Grecia, Roma făcea loc individului creator și unicității sale.

Literatura latină ne oferă texte care atestă că autorii din acele timpuri erau conștienți de faptul că aveau un drept asupra operelor sale și cei care le uzurpau, care le copiau operele, erau considerați hoți. În *Epigramele*^[2] sale, poetul satiric latin Marcus Valerius Martialis descrie uzurparea poemelor sale de către Fidentinus, prin utilizarea termenilor latini *furs*, însemnând furt, și *plagiarius*, desemnând persoana care fură un copil, de unde sensul „hoț de copii”, atestat la sfârșitul secolului al XVI-lea. Termenul *plagiarius* subliniază gravitatea acestui act care depășește furtul unui bun material, fiind asemănător unei răpiri, deoarece furtul operei altuia este ca și cum i-ai fura părintelui copilul. Această metaforă a dreptului de autor consfințește rolul de părinte al autorului asupra operei sale, având, deci, asupra ei un drept de paternitate romană, pe care plagiatul îl încalcă prin furtul lucrării. Chiar dacă acțiunea de a copia un text ce aparținea altei persoane era moralmente represivă, *Lex Fabia de plagiariis* sancționa plagiatul (*plagium*) ca furt de copii, de sclavi sau de oameni liberi, și nu ca furt literar^[3].

^[1] M. BUYDENS, *op. cit.*, p. 46.

^[2] „XXIX: Le bruit court, Fidentinus, que tu lis mes vers au public tout comme s'ils étaient de ton cru. Si tu veux qu'ils soient dits de moi, je t'enverrai mes poèmes à titre gracieux; mais si tu veux les faire passer pour tiens, achète du moins mon silence!"; „XXXVIII: Les vers que tu lis au public, Fidentinus, sont de moi; mais quand tu les lis si mal, ils commencent à être de toi!"; „LIII: Tu as glissé dans tes œuvres, Fidentinus, une page de toi, une seule, mais une page qui porte indubitablement la marque de son auteur, et aux yeux de tous convainc ton œuvre d'un vol manifeste. (...) Mes livres n'ont besoin ni de témoin, ni de juge: ta page se adresse contre toi et te dit en face: «tu es un voleur!» – extras din lucrarea *Les Belles Lettres* (H.J. ISAAC – trad.), 1961, *apud* F. POLLAUD-DULIAN, *Le droit d'auteur*, Economica, Paris, 2014, p. 102.

^[3] A se vedea M. BUYDENS, *op. cit.*, p. 51; G. MOUSOURAKIS, *The historical and institutional context of Roman law*, Routledge, Oxfordshire, 2003, p. 228-229.

În celebra operă *De Architectura*, cel mai vechi tratat de arhitectură cunoscut, realizat pentru împăratul Augustus, Marcus Vitruvius Pollio denunță virulent plagiatul. Textul este remarcabil din două puncte de vedere: prin fabula^[1] pe care o povestește, Vitruvius propune ca plagiatul să nu fie doar un act moralmente inacceptabil, ci un delict pedepsit din punct de vedere legal, și, în același timp, este preocupat de instaurarea unei recompense în favoarea poeților, pentru a stimula crearea de noi opere ce vor îmbogăți biblioteca de care beneficiază o întreagă comunitate. Astfel, preocuparea utilitaristă ce constă în răsplata autorului își are fundamentul și justificarea în încurajarea creației de care poate beneficia o întreagă comunitate. Remunerarea autorului confirma legătura dintre forma textului și persoana autorului, prețul plătit de editor depășind simpla achiziție a suportului^[2].

Pentru prima dată, filosoful stoic Seneca pune în discuție posibilitatea ca același lucru să aparțină, pe de-o parte, scriitorului, în calitate de „proprietar” (*dominus*) al operei, și, pe de altă parte, editorului, în calitate de proprietar asupra exemplarelor pe care le-a realizat, având doar un drept de folosință (*usus*) asupra lucrului^[3]. În acest sens, putem crea o analogie între conceptul de copyright și noțiunea de uzufruct din dreptul roman^[4]. În această abordare modernă, Seneca îl

[1] Vitruvius povestește că, în timpul unui concurs literar organizat de un rege din familia Ptolemeilor la Alexandria, în onoarea Muzelor și a lui Apollo, unul dintre membrii juriului, Aristophan, a votat pentru cel mai slab dintre poeții care s-au prezentat și au recitat, uimind mulțimea aflată la concurs. Aristophan a declarat că singurul poet este cel căruia el i-a dat votul său, ceilalți recitând doar versuri ce nu le aparțin.

[2] În lucrarea *De Illustribus Grammaticiis*, Suetonius povestește că scriitorul Pompilius Andronicus a fost nevoit să-și vândă pentru șaisprezece mii de sestertii lucrarea „*Analiza Analelor lui Ennius*”.

[3] L.A. SENECA, *De Beneficiis* (A. STEWART – ed.), Cartea VII, 6: „In all the cases which I have mentioned, each party is the owner of the same thing. How is this? It is because the one owns the thing, the other owns the use of the thing. We speak of the books of Cicero. Dorus, the bookseller, calls these same books his own; the one claims them because he wrote them, the other because he bought them; so that they may quite correctly be spoken of as belonging to either of the two, for they do belong to each, though in a different manner (...)”, https://www.gutenberg.org/files/3794/3794-h/3794-h.htm#link2H_4_0009, consultat la 13.02.2021.

[4] A se vedea B. FITZGERARD, J. GILCHRIST (eds.), *op. cit.*, p. 25-26.

consideră pe editor un detentor al unui drept personal cesionat de către autor în baza unui contract, prin care îi acordă un drept de utilizare în vederea reproducerii mai multor exemplare. În consecință, autorul se bucură de un drept de proprietate asupra operei sale și orice copie realizată fără acordul lui este percepută ca un furt, dar nu în sensul de a prelua literalmente textul altei persoane, cu alte cuvinte, de a plagia.

În ceea ce privește autorii operelor dramatice, aceștia erau remunerați, sub forma unei sume forfetare, de organizatorii de jocuri care aveau interesul să obțină un drept de reprezentație a pieselor. Prețul stabilit de părți reprezenta nu doar achiziția operei, ci și posibilitatea de reproducere într-un număr mare de exemplare sau, după caz, reprezentația acesteia. Prin urmare, în Roma antică era recunoscută relația de paternitate a autorului asupra operei, fără a exista un cadru normativ în acest sens. Mai mult, autorul era cel care verifica integritatea textelor reproduse de copiiști și garanta autenticitatea spuselor sale. Conceptele de originalitate și integritate se întâlnesc în termenul latin *auctor*^[1], ce desemnează persoana care este responsabilă^[2] în privința operei sau a discursului. Existența unui raport de responsabilitate între autor și textul său, autorul asumându-și ceea ce spune, atât în sens legal, cât și în sens moral, explică interesul scriitorilor de la acea vreme cu privire la integritatea scrierilor lor. Fundamentul termenului

[1] În primele texte literare, termenul de *auctor* apare în sensul juridic de „garant”. În *Digestele*, termenul de *auctor* este atribuit celui care aprobă un act (*qui probat id quod agit*). *Exempli gratia*, în cazul unui act solemn de transfer al proprietății, *auctoritas* semnifică garanția, valabilă un an sau doi, acordată cumpărătorului împotriva evicțiunii sau a revendicării de către un terț. În Roma antică, termenul *auctor* era desemnat în diverse aspecte ale vieții sociale: instaurator, inventator, creator etc. Atât Romulus, cât și împăratul Augustus, aveau titulatura de *auctor urbis Romae*, expresie care desemna statutul de fondator legendar sau inițiator al unei tradiții. În domeniul politic, *auctor* desemna senatorul care oferea garanția personală asupra unei măsuri legale; în dreptul public, *auctores* erau senatorii (*patres auctores*). A se vedea, în acest sens, É. GAVOILLE, “*Auctor*” et “*auctoritas*” en latin: le paradigme de l’ “*instauration discursive*”. *L'autorité dans le monde des lettres*, Éditions Kimé, Paris, 2015, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02440132/document>, consultat la 14.02.2021.

[2] *Auctor* va deveni garantul lucrării sale. Derivatul *auctoritas* desemnează pe autorul care are autoritate asupra operei sale.

de *auctor*, ce provine din substantivul *augeo*^[1], confirmă recunoașterea originii divine a tuturor creațiilor, ceea ce contrazice jurisprudența modernă care consideră că „opera este fructul unui efort creator personal”.

În concluzie, în Roma antică, creația literară era valorizată și paternitatea autorului era recunoscută și putea fi *de facto* revendicată. Opera literară era considerată fructul muncii autorului și copierea unui text ce aparținea altei persoane era percepută ca un act moralmente represiv. Atât Seneca, cât și Justinian, evidențiază în textele lor o distincție conceptuală între suportul fizic (*corpus mechanicum*) și opera propriu-zisă (*corpus mysticum*). Existența autorului recunoscută ca atare și drepturile pe care le exercită *de facto* asupra operei sale este diferită de suportul în care este încorporată opera. Cu toate acestea, nu poate fi vorba despre o recunoaștere juridică a unui drept de autor asupra operei sale din două motive: inexistența unui concept de obiect imaterial în sensul de formă abstractă și paternitatea asupra operei nu era percepută ca o apartenență exclusivă a proprietarului, deoarece opera sau ideea reprezenta un bun comun prin natura sa. Prin urmare, recunoașterea dreptului de autor asupra unei opere nu putea fi realizată în dreptul roman.

Secțiunea a 2-a. Nașterea individului creator. Influențele nominalismului în acordarea privilegiilor

În Evul Mediu, operele vechi supraviețuiau și cele noi erau create datorită ecleziasticilor, fie că erau autori, comanditari sau conserva-

^[1] Termenii din latina clasică, *auctor* și *auctoritas*, provin din verbul *augere* (*Augustus* este cel care a primit *auctoritas* de la zei), tradus în general prin „a mări, a extinde, a crește”, dar, conform lui Émile Benveniste, *augere* nu desemna acțiunea de a crește (ceva ce exista deja), ci actul de creație divină, ceea ce explica forța termenului *auctoritas*: autoritatea reprezintă puterea de decizie conferită de zei magistratului. A se vedea, în acest sens, É. BENVENISTE, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 148 și urm. *apud* A. COMPAGNON, *op. cit.*; M. BUYDENS, *op. cit.*, p. 53-54; É. GAVOILLE, *op. cit.*, p. 27-29.

§1. Conceptul de <i>work made for hire</i> în sistemul american _____	248
§2. Regimul operelor colective în dreptul american _____	251
§3. Statutul autorului în dreptul anglo-saxon _____	252
§4. Subiectul protecției: principiul și excepțiile în dreptul comparat _____	254
<i>Secțiunea a 3-a. Criteriul originalității din perspectiva comparativă</i> _____	257
§1. Criteriul originalității și operele protejate în dreptul american _____	261
§2. Condiția originalității în dreptul englez _____	267
<i>Secțiunea a 4-a. Prerogativele morale în dreptul anglo-american</i> _____	270
§1. Drepturile morale – sinoptic comparatist _____	270
§2. Drepturile morale în Statele Unite _____	272
2.1. Dreptul de divulgare-publicare _____	272
2.2. Protecția integrității operei în jurisprudența americană _____	275
2.3. Dreptul integrității în legislația Statelor Unite _____	278
§3. Prerogativele morale în dreptul britanic _____	280
3.1. Protecția intereselor personale în jurisprudența britanică _____	280
3.2. Prerogativele morale în legislația britanică _____	282
<i>Secțiunea a 5-a. Durata protecției în sistemul de copyright</i> _____	286
§1. Durata protecției la nivelul dreptului convențional _____	286
§2. Durata protecției în Regatul Unit _____	288
§3. Durata protecției în Statele Unite _____	290
<i>Secțiunea a 6-a. Exploatarea operelor</i> _____	292
§1. Licențele legale și dreptul de autor _____	292
§2. Licențele obligatorii în sistemul de copyright _____	293
Concluzii. Opoziție sau apropiere între dreptul de autor și copyright? _____	297
Bibliografie _____	303