

Маст. Љубица Вујновић,
асистент

УДК: 347.78:791(73)
DOI: 10.46793/UPSSIX.627V

УТИЦАЈ АУТОРСКОГ ПРАВА И ПРАВА КОНКУРЕНЦИЈЕ НА ЗАЧЕТКЕ И УСПОН АМЕРИЧКЕ ФИЛМСКЕ ИНДУСТРИЈЕ*

Резиме

У периоду пре заштите филма ауторским правом, филмски продуценти утицај стичу првенством у неовлашћеном коришћењу и присвајању туђих филмова. На самом почетку такво понашање наилази на прећутну међусобну сагласност филмских стваралаца. Наиме, они су били носиоци патената на филмској опреми, те филм нису перципирали као уметност, већ као научни експеримент. С рапидним напретком технологије долази до усложњавања филма - за нешто више од деценије он прелази пут од једноминутног приказа свакодневног живота до целовечерњег играног филма. Тада заштита од пиратерије постаје неопходна.

Закон о заштити права конкуренције у Сједињеним Америчким Државама, Шерманов акт, на снази је још од 1890. године. Међутим, санкционисању монополистичких пракси филмских продуцента приступа селективно и с доцњом. Недоследно санкционисање монопола показује се круцијалним за настанак и пад Едисоновог труста, као и за постављање на пиједестал Независних продуцента. У јеку Првог светског рата дугометражни филм постаје стандард филмске индустрије. Прогресивни раст продукцијских трошкова условљава пад компетитивности европског филма на светском тржишту.

Кључне речи: филмска индустрија, ауторско право, право конкуренције, пиратерија, монопол, Едисонов труст, патентни пул, дугометражни филм.

* Рад је резултат истраживања на пројекту Правног факултета Универзитета у Крагујевцу: „Усклађивање правног система Србије са стандардима Европске уније”, који се финансира из средстава Факултета.

1.1. Важеће законодавство у области ауторског права у периоду настанка филма

Устав Сједињених Америчких Држава од 1787. године, у чл. 1 одељка 8, овлашћује Конгрес да: промовише напредак науке и корисних уметности, омогућујући на одређено време ауторима и проналазачима искључиво право на односна писана дела и открића. У првим годинама развоја филма у Сједињеним Америчким Државама на снази су били Закон о патентима и Закон о ауторском праву, оба донета 1790. године, и оба у значајном заостатку за динамичним развојем економског коришћења интелектуалне својине.

Првобитни закон о ауторском праву Сједињених Америчких Држава из 1790. године пружао је заштиту мапама, картама и књигама, која заштита је временом проширивана у складу с потребама тржишта. Драмска дела и право да се иста јавно изводе, обухваћени су заштитом ауторског права 1856. године, док су до 1870. године предмет заштите постали и цртежи, слике и фотографије, али само оне фотографије које испуњавају услов оригиналности, односно особености свог аутора. Потоњи закон нарочито је важан у контексту заштите филма.

У складу са општим правилима прецедентног права, незавидна улога у позиционирању филма у постојећој заштити интелектуалне својине у Сједињеним Америчким Државама, односно у обликовању нових законских решења, имали су судови. Правну природу филма било је тешко одредити и подвести под постојеће предмете заштите - то се наметнуло као филозофско, али и правно и фактичко питање. Издвојила су се два доминантна схватања: прво, које је заступало сагледавање филма у чисто техничком смислу - као целулоидну траку за коју би се могла добити патентна заштита; и друго, које је суштину новог медија уочавало у самом садржају пројекције. Наравно, друго схватање је преовладало.

Дефинисање филма у оквиру заштите права интелектуалне својине трајало је годинама, и имало је за циљ изналажење компромиса између различитих економско-политичких фактора, али и личних интереса. Најистакнутија личност у том процесу био је Томас Едисон. Развој ауторског права у области филмске индустрије у Сједињеним Америчким Државама почиње успешним, али краткотрајним Едисоновим покушајем да монополизује филмску индустрију¹, о чему ћемо говорити у наставку.

До доношења Закона из 1912. године који филм сврстава у предмет заштите ауторског права, Едисонове компаније учествовале су у свим значајнијим судским случајевима у тој области.

¹ Decherney, P., *Copyright Dupes: Piracy and New Media in Edison v. Lubin (1903)*, Film History 19, no. 2/2007, pp. 109-24.

1.2. Проблем пиратерије

Иако је масовна пиратерија била једна од одлучујућих детерминанти ових законских измена, треба нагласити да је то била распрострањена пракса свих пионира филма, позната под термином „дупинг“² (*duping*).³

„Дупинг“ је представљао глобалну тенденцију- амерички индустријалци, први филмски продуценти, развијали су своје корпорације паразитирајући на туђим филмовима, чему је нарочито било тешко стати на пут пре доношења Закона од 1903. године, којим се филмови сматрају низом фотографија. Дакле, до 1903. године продукција филмова је имала врло мало додирних тачака са стваралаштвом, будући да се одвијала без икаквих правних ограничења.

Од 1903. године при умножавању туђих филмова ради привредног искоришћавања, односно „дупингу“, водило се рачуна да ли је предметни филм регистрован као фотографија, како не би долазило до кршења ауторског права.

С обзиром на формалност заштите у прецедентном праву, ауторским правом штитиле су се само регистрована ауторска дела.

Незаобилазни део стратегије свих раних америчких филмских компанија био је управо „дупинг“ европских филмова који нису имали ауторскоправну заштиту с друге стране Атлантика.

Предност на тржишту постижала се првенством у „дупингу“ европских филмова, њиховом присвајању и продаји.⁴

У годинама развоја нове индустрије, филмски пионери првенствено су били произвођачи техничке опреме, заштићене патентним правом. Начин на који су стицали новац био је продајом те опреме, те стога нису имали интерес да другим продуцентима забране привредно искоришћавање самог филмског садржаја.

1.3. Судска пракса

1.3.1. Случај Едисон- Лубин

Како би се заштитио од „дупинга“, иако је и сам практиковао исто, Томас Едисон дошао је 1902. године на идеју да за одређене филмове тражи ауторскоправну заштиту за фотографска дела, одштампавши појединачне кадрове филма на траци папира.

Када је Сигмунд Лубин (*Siegmund Lubin*), филмски продуцент и индустријалац из Филаделфије, у складу са распрострањеном праксом

² Исто.

³ У буквалном преводу на српски језик, термин би гласио „дуплирање“, али смо с обзиром на то да се ради о sui generis термину, одабрали да се користимо његовом транскрипцијом.

⁴ Decherney, P., *нав. дело*, стр. 113.

„дупинга“, присвојио његов филм „Јахта кајзера Вилхелма „Метеор““ (*Kaiser Wilhelm's Yacht 'Meteor'*), Томас Едисон одлучио је да поднесе тужбу за повреду ауторског права.

У првом степену Суд је пресудио у Лубинову корист, утврдивши да у предметном случају није дошло до повреде ауторског права. У периоду до доношења другостепене пресуде, ова судска одлука имала је за последицу додатно јачање пиратерије у филмској индустрији. Стварање оригиналних филмова постало је унапред осуђено на пропаст јер није имало шансе у тржишној утакмици са јефтиним плагијатима.

Почетком 1903. године апелациони суд пресудио је у Едисонову корист, одлучивши да филмови могу бити регистровани као фотографије.

На први поглед, деловало је да ће доћи умањења пиратерије, али то није био случај.

Пре свега, ретко који европски филм је био регистрован за заштиту у Регистру ауторских права (*Register of copyrights*), тако да се већина филмова могла неовлашћено умножавати и продавати без правних последица. То је важило како за европске, тако и за домаће нерегистроване филмове у Сједињеним Америчким Државама, што су продуценти здушно користили.

Затим, многи ствараоци и правници суочили су се са недоумицама у вези са корелацијом фотографије и филма, односно условима под којима се филм може регистровати као фотографија. Постављала су се питања попут тога да ли филм представља једну или низ фотографија, те на који начин регистровати филм садржан од неколико снимака покретних слика.

Наставак правне регулације филма био је условљен и напретком самог медија који је управо тих година значајно мењао свој првобитни облик-филмови више нису трајали по неколико минута. Постајали су комплекснији, са разноликијим сценама и драматизацијом, и све су се мање могли подвести под низ „покретних слика“.

1.3.2. Случај *Harper & Bros. v. Kalem Co.*⁵

Снимање филмова по мотивима књижевних дела отворило је питање кршења ауторског права на изворним делима.

У случају Случај *Harper & Bros. v. Kalem Co.*, из 1911. године, који се водио између продукцијске куће која је 1907. године снимила филм по мотивима романа „Бен-Хур, прича о Христу“ (*Ben-Hur: A tale of Christ*) из 1880. године, и правних следбеника њеног аутора, Луа Волеса (*Lew Wallace*), Врховни суд утврдио је да приказивање серије покретних фотографија особа и ствари од којих се филм састоји, а које се заснивају на радњи ауторског дела, представља кршење искључивог права аутора на драматизацију свог дела, у складу са Законом из 1891. године. Суд такође утврђује разлику између филма као

⁵ *Kalem Co. v. Harper Brothers*, 222 U.S. 55, 1911.

материјалног артефакта и филма као перформанса⁶. Даље изриче да фотографија не представља повреду ауторског права зато што је то само слика ауторове идеје изражене речима, а идеје немају ауторскоправну заштиту, док приказивање филма уз помоћ пројектора представља драматизацију књижевног дела и повреду искључивог права аутора по чијим мотивима је филм сниман.⁷

Дакле, учиниоци кршења ауторског права на изворном делу могу бити како продуцент, тако и јавни приказивач филма. Будући да говоримо о епохи немог филма, Врховни суд под драматизацијом подразумева и пантомиму, утврђујући да језик није неопходан да би постојала драматизација, као и да је ирелевантно да ли је драматизација учињена непосредно или путем неког техничког средства⁸.

2. Закон из 1912. године

Филм у Сједињеним Америчким Државама добија непосредну правну заштиту Законом из 1912. године⁹ којим се предвиђају два нова предмета заштите ауторским правом:

- филм као драмско дело (*Motionpicture photoplays*);
- филм различит од драмског дела (*Motion-pictures other than photoplays*).

Ово је била једина релевантна подела при регистрацији филмова у Заводу за ауторска права.

Прва категорија обухвата филмска дела снимљена по мотивима литерарних и драмских дела, дакле филм као деривативно ауторско дело, док тај закон јасно не дефинише шта представљају „филмови различити од драмских дела“, али се може закључити да су то били документарни филмови, телевизијски журнари, путописи и слични садржаји.¹⁰ Рок трајања ауторскоправне заштите ограничава на двадесет осам година од дана првог издавања филмског дела, уз могућност продужења на још двадесет осам, укупно до педесет шест година. Субјективна ауторска права прописана Законом од 1912. године, обухватала су по неколико имовинскоправних овлашћења¹¹ у телесном, односно бестелесном облику.

⁶ Llen, J., *Copyright and Early Theater, Vaudeville and Film Competition*, Journal of the University Film Association, 31(2), 1979, 10, <http://www.jstor.org/stable/20687470>.

⁷ Исто.

⁸ *Copyright: Moving Pictures as Dramatization of Book*, The Michigan Law Review Association, Vol. 10, No. 3 (Jan., 1912), p. 230. <https://www.jstor.org/stable/1274421>.

⁹ The Townsend Amendment.

¹⁰ Aronson, M. H., *Motion Picture Copyright*, 25 WASH. U. L. Q. 558 (1940) <https://openscholarship.wustl.edu/law-lawreview/vol25/iss4/8..>

¹¹ Искључивим имовинскоправним овлашћењима из субјективног ауторског права штите се економски интереси које аутор има са својим делом, као привредним добром, Марковић, С., Поповић, Д., *Право интелектуалне својине*, Београд, 2013, стр. 59.

а) Овлашћење на објављивање дела - у смислу овог Закона, објављивање је радња представљања филма јавности с циљем нуђења за продају.

б) Овлашћење на стављање примерка дела у промет - Ово овлашћење односи се на дистрибуцију филма путем продаје или давања у закуп. У случају преноса својине долази до института исцрпљења (конзумације) права.

в) Овлашћење на умножавање¹² примерака дела - Умножавање примерака дела било је значајно због каснијег давања тих примерака дела у закуп.

г) Овлашћење на „преображај“¹³ - Овлашћење на „преображај заштићеног дела у другу врсту „писаног дела““ односи се на издвајање сценарија као засебног дела филма, независног од књижевног дела по чијим мотивима је филм рађен, и могућност његове посебне ауторскоправне заштите.

Овим законом аутором филма сматра се власник негатива у време када је филм сниман¹⁴. У случају да се ради о „филму који није драмско дело“, аутор је био једини носилац ауторског права. Међутим, у случају филма као драмског дела, судови су у пракси признавали ауторско право филмског продуцента у његовом својству послодавца сценаристе и редитеља, у складу са доктрином „*Work made for hire*“.¹⁵ Смисао оваквих законских одредби недвосмислено указује да се ауторским правом у Сједињеним Америчким Државама од самих почетака штите интереси филмске индустрије, а не људско стваралаштво у

¹² The right to print, reprint.

¹³ The right to transform.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Доктрина „*Work made for hire*“ (дело створено на најам) део је америчког правног система од доношења Закона о ауторском праву из 1909. године.

Подразумева да је изворни титулар ауторског права на одређеном делу послодавац који је то дело наручио, а не запослени који је конкретно дело створио својим индивидуалним радом.

Стварање ауторског дела према овој доктрини представља правни посао, а не правну чињеницу, а носилац ауторског права може бити и физичко и правно лице. Ова, у контексту континенталног права у коме су морална права аутора неодвојива од његових имовинских права, контроверзна доктрина, даље је обликована Законом из 1976. године.

Тај закон одређује две врсте оваквих ауторских дела. Прва врста настаје од стране запосленог у оквиру радног односа, као што је прописано Законом из 1909. године. Друга врста настаје када су задовољена следећа три критеријума: - да је дело створено „по посебном налогу или наруџбини“; - да је дело једно од таксативно наведених дела у тексту Закона (попут аудио-визуелних дела и превода); - да постоји сагласност уговорних страна да се ради о таквом делу.

Дакле, у оквиру изнете доктрине продуцент филма, као послодавац, представља изворног носиоца ауторског права, док су сценариста и режисер у положају запослених. Односно, продуценту припадају искључива имовинска овлашћења на филму, уколико није уговорено друкчије.

Међутим, Закон из 1909. године, не наводи филмско дело као предмет заштите ауторског права.

области филмске уметности. Удружења аутора протестовала су против таквих законских решења, подсећајући да у патентном праву не постоји аналогна одредба према којој се проналазачем може сматрати послодавац који је наручио проналазак, али без успеха. Ипак, оваква законска решења нису била ненајављена. Наиме, пре доношења самог закона, Дом представника објавио је извештај у коме као једину потребу да се филм заштити ауторским правом, наводи економске разлоге:

„Стварање филмова постало је посао огромних размера. Уложене суме новца толико су велике, а имовинска права толико вредна, да Дом сматра да треба изменити Закон о ауторским правима, како би им се омогућило јасно и дефинитивно признање и заштита“¹⁶

Имајући у виду положај филмске индустрије на тржишту у том периоду, односно постојање Едисоновог монопола и паралелно настајање новог монопола независних продуцената, несумњиво је да је лоби филмске индустрије одиграо значајну улогу у креирању оваквог законског решења.

3. Пренебрегавање права конкуренције

3.1. Шерманов акт

Почетак филмске индустрије поклопио се са настајањем заштите права конкуренције у тој земљи.¹⁷ Наиме, први закон о заштити конкуренције, Шерманов закон¹⁸, донет је 1890. године.¹⁹ Њиме се утврђује забрана стварања монопола, како од стране институција и државе на националном и међународном нивоу, тако и од стране појединца, и то у односу на било који део тржишта у складу са „*restraint of trade*“ доктрином прецедентног права²⁰. Овај закон, поред новчане казне, прописивао је и казну затвора у трајању од једне године. До доношења предметног Закона монополи су посматрани искључиво као последице одлука суверене државне власти. Стварање монопола од стране физичких лица није било санкционисано.²¹ Временом је дошло до увида да и појединци у оквиру свог пословања, могу нарушити слободну конкуренцију.

¹⁶ Maloney W. A.. *Amendment Adds Movies to Copyright*, 1912 https://www.copyright.gov/history/lore/pdfs/201203%20CLore_March2012.pdf,

¹⁷ Право слободне конкуренције проистиче још из одредбе Устава Сједињених Америчких Држава.

¹⁸ Sherman Act.

¹⁹ Други закон у тој области јесте The Wilson Tariff Act из 1894. године.

²⁰ Доктрина која подразумева забрану уговарања рестриктивних клаузула којима се ограничавања слобода тржишта.

²¹ Walter, T., Duke, D., *Federal Antitrust Laws Author*, The Virginia Law Register, Apr., 1923, New Series, Vol. 8, No. 1923, pp. 881-896.

3.2. Едисонов труст

Судски процеси постали су исувише скупи и све мање исплативи-судска пракса није успевала да се ухвати у коштац са потребама тржишта, што је индустријске могуће навело на радикалнији корак. Најзначајнији продуценти тог доба, Едисон и Биограф (*Biograph*), основали су 1908. године „*Motion Picture Patents Company*“ (*MPPC*), такође познату као Едисонов труст (*Edison Trust, The Trust*).

Едисонов труст је по природи био хоризонтални уговор о лиценци²², којим су најугицајнији носиоци патената на филмској технологији намеравали да постигну стабилност на тржишту и побију растућу конкуренцију. Двојици продуцентата се 1909. године придружило још пет америчких продуцентских предузећа (*Vitagraph, Biograph, Essanay, Selig, Lubin*), као и три европска, односно француска (*Pathé, Méliès, Gaumont*). Едисону је било нарочито важно да у свој патентни пул укључи Патеа, најугицајнијег човека у свету филма у том периоду, чиме је додатно учврстио његов положај највећег увозника филмова на свету. Удруживањем њихових патената на филмској опреми отпочели су период монопола у филмској индустрији. Ово удружење убрзо је потписало низ уговора о лиценци са другим продуцентима, произвођачима опреме, дистрибутерима и приказивачима филмова. Склапањем искључивог уговора о лиценци са компанијом Кодак (*Kodak*), јединим произвођачем фотографског филма из тог периода, основан је патентни пул, врста укрштеног лиценцирања између титулара права на комплементарним технологијама²³. Тим уговором Кодак се обавезао да фотографски филм испоручује искључиво Едисоновом трусту. Стварањем патентног пула, Едисонов труст је постигао монопол над целокупном филмском индустријом. Између 1909. и 1918. године, пред Федералним судом иницирао је скоро четрдесет случајева против конкурената, због повреде патента.²⁴

Судска пракса је у првим годинама постојања Едисоновог труста била усаглашена са ставом који је легитимисао његово пословање. Стога можемо закључити да је у почетку филмске индустрије у Сједињеним Америчким Државама, злоупотреба монополског положаја учинила Едисонов труст најзначајнијим домаћим продуцентом и дистрибутером.

У судском поступку 1912. године, Едисоновом трусту је одузет тзв. *Latham Loop* патент, што је била прекретница у америчкој филмској

²² Уговор између конкурената.

²³ Марковић, С., *Право интелектуалне својина и информационо друштво*, Београд, 2018, стр. 244.

²⁴ Gill A., *Breaking the Studios: Antitrust and the Motion Picture Industry*, New York University Journal of Law And Liberty, 2008, pp. 84-123.

индустрији јер је проналазак на који се тај патент односио био инкорпорисан у тада најсавременијим камерама. Патент на односном проналаску довео је до кулминације његовог монополског положаја. Оваква судска одлука омогућила је независним продуцентима коришћење савремених камера без лиценцирања Едисонове опреме или бојазни од покретања судских поступака због повреде патента. Иако је исте године отпочело суђење због кршења одредаба Шермановог акта, узрок слабљења Едисонове моћи огледала се у губитку *Latham Loop* патента, али и развоју унапређеног фотографског филма који је сада постао доступан свима. Најзад, године 1915, суд у Пенсилванији покренуо је процес против Едисоновог труста. Занимљиви су наводи тужених који су у одбрани истакли да „њихова намера није била монополизација тржишта, већ уметности, а да уметност не спада у домен трговине“²⁵.

До коначног и званичног краја Едисонове ере дошло је тек 1917. године правноснажним окончањем судског поступка. Утврђено је да формирање патентног пула ради успостављања апсолутне контроле над индустријом филма, представља кршење одредаба Шермановог акта.

Едисонов труст је индиректно заслужан за оснивање Холивуда као центра светске филмске индустрије до данас. Његов негативни утицај одражавао се како на даљи развој филмске уметности, тако и на произвођаче филмске опреме и независне филмске продуcente ван Труста. Независни филмски продуценти изналазили су начине да се одупру монополу, а један од тих начина била је илегална продаја филмова и филмске опреме приказивачима филмова. У процесу опстанка у условима монопола који је владао на Источној обали, седишту филмске индустрије у том периоду, независни филмски продуценти изместили су продукцију на Запад, у Калифорнију, и управо тим потезом отпочета је епоха Холивуда као епицентра филмске индустрије и уметности.

3.3. Монополистичке праксе

Независни продуценти Парамаунт (*Paramount Pictures*)²⁶ су као одговор на Едисонов труст развили две монополистичке праксе:

- *blind-selling*²⁷

- *block-booking*²⁸

Те праксе односиле су се на уговоре закључиване између продуцената и приказивача у оквиру поменутог модела „рентирања филмова“ с којим је први започела Пате Фрер компанија. Термин „рентирање (закуп)

²⁵ Исто.

²⁶ Paramount Pictures био је најистакнутији, али не и једини холивудски студио.

²⁷ Куповина „на слепо“.

²⁸ Закуп блока филмова.

филмова“, који проналазимо у литератури²⁹, указује на то да су у периоду пре ауторскоправне заштите, филмови посматрани као физичке ствари на којима су се имовинска права преносила на традиционалне начине, попут купопродаје или давања у закуп. Наиме, у периоду након 1903. године, пракса давања филмова у закуп заменила је дотадашњу праксу њихове продаје. Филмске компаније су ради максимизације свог профита, филмове све чешће приказивачима давале у закуп. Разлог томе лежи у чињеници да је приказивачима било значајно исплативије да уместо оригинала купују јефтине копије.³⁰ Давањем филмова у закуп постизала се већа диференцијација у њиховим ценама и издвајање дистрибуције као засебног дела индустрије. Поменуте праксе подразумевале су рентирање читавих блокова филмског репертоара приказивачима, уместо дотадашњег рентирања појединачно одређених филмова.

„*Blind-selling*“ је био такав уговор о закупу, односно, говорећи језиком савременог ауторског права, уговор између дистрибутера и приказивача којим је приказивач стицао овлашћење на приказивање дугометражних филмова које није ни погледао, „на слепо“.

„*Block-booking*“ представљао је праксу уступања овлашћења на приказивање дугометражног филма или групе филмова, под условом да се уз њих приказују још један филм или група филмова, на одређени временски период. Радило се о комбиновању филмова „А“ и „Б“ продукције. Филмови „А“ продукције, тзв. блокбастери, били су популарни филмови високог квалитета, док су филмови „Б“ продукције били јефтинији и неупоредиво мање атрактивни на тржишту. *Block-booking* праксом најчешће је уз неколико блокбастера, био везан велики број „Б“ филмова, што је био најисплативији, а можда и једини начин њиховог привредног искоришћавања. Међутим, примарна функција „Б“ филмова, а у оквиру праксе о којој говоримо, била је усмерена против конкуренције- њихова сврха била је у попуњавању целокупног програма јавних приказивача, што је онемогућавало приказивање филмова конкурената. Креирањем сопствене монополистичке праксе, удружене с легалним средствима, независни продуценти су до 1914. године потиснули Едисонов труст, који је 1917. проглашен илегалним.

Са растом извоза америчких филмова, *blind-selling* и *block-booking* почеле су да се примењују широм Европе, нарочито на француском тржишту, потискујући домаћу продукцију. Ове монополистичке праксе имале су значајан утицај заснивања доминације Холивуда у свету филмске индустрије који се догодио до почетка двадесетих година прошлог века.

²⁹ У целокупној литератури коришћеној за писање овог рада.

³⁰ Пре правне регулације филма, привредно искоришћавања било је распрострањена пракса, о чему је претходно било речи.

4. Стандардизација дугометражног филма

4.1. Пораст трошкова продукције

Успон филмске индустрије Холивуда се делом може објаснити појавом дугометражних (играних) филмова, односно филмова „А“ продукције, који су током ратног периода постали стандард у филмској продукцији.

Тај стандард подразумевао је увећане трошкове продукције, опремљене филмске студије, као и виши квалитет на свим нивоима филмског стваралаштва - почевши од занимљивијих прича и сценарија, скупље сценографије и костимографије, до високих хонорара филмских звезда. Продукција филма вишеструко је поскупела, будући сумњу филмских продуцентата да ће тако високи издаци икада бити исплативи.³¹

Трошкови продукције као и трошкови филмског студија спадају у класу ендогених иреверзибилних трошкова (*sunk costs*)³² Дакле, они представљају предуслов уласка на тржиште.

Ризик у вези са повећањем ендогених иреверзибилних трошкова тиче се независности тих трошкова од обима привредног искоришћавања филма.

Међутим, уколико би продуцентска кућа доживела успех на тржишту, вредност студија имала би високу преосталу вредност у виду некретнина, лабораторија, реквизита и сл.³³

Управо то се догодило с продукцијом дугометражних филмова.

Дугометражни филм био је неупоредиво квалитетнијег садржаја од формата који су се дотад приказивали. Уз огромне разлике у атрактивности, трајао је вишеструко дуже, између четрдесет пет минута и сат времена. Наравно, и биоскопске карте биле су скупље. Повећање цена карата није била произвољна одлука, већ ју је детерминисало само тржиште. Дугометражни

³¹ Примера ради, трошкови продуцентске куће "Fox feature films" порасли су од \$13,000 у 1914. години на \$32,000 у 1917, до \$106,000 1927. године.

³² Иреверзибилни трошкови (*sunk costs*) из класе фиксних трошкова, представљају трошкове настале у прошлости, на које не може да се утиче каснијим пословним одлукама, а ти трошкови још се називају и трошковима изласка из гране, иако они настају на самом почетку, кад се улази у грану. Уколико су иреверзибилни трошкови високи, потенцијални конкуренти теже ће се одлучити на тај корак, међутим, када су ти трошкови начињени, они више немају никакав значај за доношење пословних одлука. Ендогене величине су величине на које произвођач, начелно, може да утиче својим пословним одлукама. Док су егзогени иреверзибилни трошкови детерминисани технолошким факторима, и приближног износа за свако предузеће у индустрији, износ ендогених иреверзибилних трошкова, одређује свако предузеће појединачно (видети више- Беговић, Б., Лабус, М., Јовановић, А., *Основи економије*, Београд, 2013, стр. 138.

³³ Bakker, G., *The Decline and Fall of the European Film Industry: sunk costs, market size and market structure, 1890-1927*, *The Economic History Review*, vol. 58, no. 2/2005, 38 *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3698694.

филмови показали су се као одличан супститут позоришним представама, чије су цене карата биле знатно више од цена биоскопских карата. Чак и повећањем биоскопских цена за пројекцију дугометражног филма, гледалац је имао уштеду у односу на одабир гледања позоришне представе.

Дугометражни филмови, најчешће рађени по мотивима драмских дела, представљали су иновацију, и као такви побуђивали су додатно интересовање код публике: код уживалаца жељних забаве, као и љубитеља уметности.

У почетку су биоскопи дугометражне филмове приказивали једном недељно, док су се осталим данима приказивали краткометражни филмови. Показало се да је зарада од тог једног дана, надмашивала укупну зараду од преосталих шест.

Посматрајући кроз економску призму, дугометражни филм био је одраз напретка технологије, са високим позитивним друштвеним ефектом.

Гледаоци су били спремни да плате више због ефеката супституције и дохотка³⁴.

Иако су се на репертоарима биоскопа и даље налазили краткометражни филмови, захтеви гледалаца су расли паралелно са квалитетом филма, те су дугометражни филмови убирали профит који је надмашивао повећање ендогених иреверзибилних трошкова њихове продукције.

4.2. Интеграција индустрије

Тржиште у сфери забаве и уметности све се више интегрисало- многе локалне продукцијске куће концентрисале су се у једну, која се налазила на једној локацији у држави и пословала на међународном нивоу.

У Сједињеним Америчким Државама та концентрација догодила се у Холивуду.

Студији су оснивани непосредно један крај другог, што је олакшавало повратак инвестиција улаганих у креативне инпуте, с обзиром на то да је постојала пракса међусобног давања инпута у закуп. Та пракса била је олакшавајућа околност у процесу филмског стваралаштва јер је омогућавала значајну уштеду новца.

Парамаунт (*Paramount*) и Фокс (Fox), два холивудска студија, постали су водећи светски дистрибутери и продуценти филмова у свету.

Супротно од примера Сједињених Америчких Држава, током рата је дошло је дезинтеграције европског тржишта услед економских последица рата и нарушених политичких односа на континенту.

Раст продукцијских трошкова током Првог светског рата, подигао је квалитативни и квантитативни стандард на нивоу коме европска филмска индустрија није могла да учествује, иако није стала са радом у том периоду.

³⁴ Беговић, Б., Лабус, М., Јовановић, А., *нав. дело*, стр. 68-74.

Француска, до тада најдоминантнија у филмској индустрији, због ратне ситуације морала је да ограничи дистрибуцију филмова унутар граница своје земље.

Након завршетка рата продукцијски трошкови, укупни неповратни трошкови стварања дугометражних филмова, константно су расли.

Наиме, холивудски продуценти су део профита увек улагали у производњу нових филмова. Услед недостижног раста продукцијских трошкова, европска филмска индустрија престала да буде компетитивна на тржишту.

До 1920. године већина водећих европских компанија одустала је од продукције филмова. Пате (*Pathé*) и Гомон (*Gaumont*) напустили су филмско стваралаштво и фокусирали се на дистрибуцију у Француској.³⁵ Средином двадесетих година, филмска индустрија у Европи је сасвим утихнула, а америчка, односно холивудска филмска индустрија суверено је владала светом.

Све до средине четрдесетих година против Параманта (*Paramount Pictures*), водеће светске компаније, у Сједињеним Америчким Државама није био покренут процес због кршења права конкуренције на основу Шермановог акта.

5. Закључак

У Сједињеним Америчким Државама филм је од самих почетака посматран кроз призму економске исплативости - ауторским правом је на недвосмислен начин заштиту добила привредна делатност филмског продуцента. Резултат таквог приступа у протеклих више од сто година, показао је плононосан утицај на продукцију високобуџетних филмова, тзв. „блокбастера“, у чему европска филмска индустрија до данас није постала конкурентна. Постоји велика вероватноћа да би свет остао ускраћен за историјске спектакле вредне стотинама милиона долара, да продуцент у англо-саксонском праву није носилац ауторског права на филмском делу. Огроман ризик привредног подухвата засигурно би спутао настанак многих холивудских ремек дела.

Међутим, овакво законско решење неспојиво је са смислом ауторскоправне заштите у значењу које оно има на континенту, а то је - заштита људског стваралаштва као индивидуалне творевине проистекле из особености људског духа. Иако са сигурношћу можемо рећи да је законска регулатива у Сједињеним Америчким Државама имала позитивног утицаја на стварање филмова огромне економске вредности, она је неумитно негативно утицала на уметнички израз филмских стваралаца, што је у супротности са наведеним рациом ауторскоправне заштите.

³⁵ Bakker, G., *нав. чланак*, стр. 65.

*Ljubica Vujnović, LL.M.,
Assistant*

THE INFLUENCE OF COPYRIGHT AND COMPETITION LAW TO THE BEGINNING AND RISE OF AMERICAN FILM INDUSTRY

Summary

In the period prior to the inclusion of motion pictures in copyright law in 1912, film producers had built their businesses on copying each other's films. Film pioneers were inventors, holders of patents right on equipment who did not perceive motion pictures as art, but as a scientific experiment. With the increasing growth of new media, protection of piracy became necessary.

The Sherman Act of 1890 was the first Federal antitrust act. However, at the beginning it did not outlaw monopolistic business practices of film producers, which gave a major contribution to the formation and rise of Edison's trust and later, the Independent producers as well. During the First World War feature film became a standard in the film industry. Progressive increase of costs of production determined the decline of the European film industry, which could not catch up to US dominance.

Key words: *film industry, copyright, competition law, piracy, monopol, Edison's trust, patents pool, feature film.*