

Πανεπιστήμιο Κρήτης

Τμήμα Φιλολογίας

Κατεύθυνση: Κινηματογράφου

Διπλωματική Εργασία

Θέμα:

Κινηματογράφος και Πνευματική Ιδιοκτησία

Η εφαρμογή του Νόμου περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας στον κινηματογράφο (Ν. 2121/1993) από τον Έλληνα δικαστή. Προβληματισμοί και προτάσεις.

Διδάσκουσα: Παναγιώτα Μήνη

Επιμέλεια: Στέλλα Πιπεράκη (Α.Μ. 629)

Στην οικογένειά μου, γιατί είναι πάντα εκεί.

Στον Λ. για το καλωσόρισμα.

Στην καθηγήτριά μου, για την βοήθεια και την υπομονή της.

«Απατάσαι κλέφτη άπληστε, εάν νομίζης ότι δια να γίνης ποιητής είναι αρκετόν να αγοράσης εν αντίτυπον των ποιημάτων μου. Δεν αποκτά κανείς την δόξαν με εξ ή με δέκα σεργέσια.. Όταν τις θέλη να αποκτήση φήμην απαγγέλων ως ιδικούς του, στίχους γραφέντας από άλλον, δεν αρκεί να αγοράση το βιβλίον του, αλλά πρέπει να αγοράσει την σιωπήν του ¹».

¹ Πρόκειται για αντιπροσωπευτική ρήση του ρωμαίου σατυρικού ποιητή Martialis, όπως αποδόθηκε στα ελληνικά από τον καθηγητή Μιχαηλίδη-Νουαρό, πρωτεργάτη της πνευματικής ιδιοκτησίας. Βλ. Λάμπρος Κοτσίρης/ Ευαγγελία Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία- Βιβλιογραφία-Νομολογία*, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, Π.Ν. Σάκκουλας, 2009, σελ.4

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγικάσελ.6

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

1.Η ανάγκη προστασίας των πνευματικών δημιουργημάτων.....σελ.7

2. Ειδικά η ανάγκη προστασίας του κινηματογράφου ως οπτικοακουστικού μέσου.ν.2121/1993.....σελ.9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄ –Ν.2121/1993

ΑΡΘΡΟ 1- Πνευματική Ιδιοκτησία.....σελ.13

ΑΡΘΡΟ 2 –Αντικείμενο του δικαιώματος.....σελ.16

1. Πνευματικό δημιούργημα.....σελ.18

2.Η μορφή του έργου ως ατομικότητα.....σελ.19

3.Πρωτοτυπία – «Το κριτήριο της στατιστικής μοναδικότητας».....σελ. 22

4.Έργα λόγου, τέχνης ή επιστήμης.....σελ. 26

ΑΡΘΡΟ 3 –Το περιουσιακό δικαίωμα.....σελ.29

Περιορισμοί του περιουσιακού δικαιώματος.....σελ. 36

ΑΡΘΡΟ 4 – Το ηθικό δικαίωμα.....σελ.37

ΑΡΘΡΟ 6 – Αρχικός δικαιούχος.....σελ.43

ΑΡΘΡΟ 6 παρ.2 –Ο κανόνας της μη διατύπωσης.....σελ.43

ΑΡΘΡΟ 7 – Έργα συνεργασίας, συλλογικά και σύνθετα.....σελ.44

ΑΡΘΡΟ 9 –Οπτικοακουστικά έργα.....σελ.46	σελ.46
ΑΡΘΡΟ 10 –Τεκμήρια	σελ. 48
ΑΡΘΡΟ 31 – Ειδική έναρξη της διάρκειας.....σελ.50	σελ.50
ΑΡΘΡΟ 34 –Ρυθμίσεις για τη σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής.....σελ.50	σελ.50
Ο Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας (Ο.Π.Ι) και οι Οργανισμοί Συλλογικής διαχείρισης.....σελ.53	σελ.53
Συμπεράσματα	σελ.55
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ’ - ΝΟΜΟΛΟΓΙΑ	
1. Απόφαση 3859/01 του Μονομελούς Πρωτοδικείου Αθηνών.....σελ.57	σελ.57
2. Απόφαση 368/2012 του Εφετείου Αθηνών.....σελ.59	σελ.59
3. Απόφαση 2932/2006 του Εφετείου Αθηνών.....σελ.60	σελ.60
4. Απόφαση Anderson v.Stallone (25-04-81).....σελ.63	σελ.63
5. Απόφαση 3562/2015 του Πολυμελούς Πρωτοδικείου Αθηνών.....σελ.64	σελ.64
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ’	
Προβληματισμοί-Προτάσεις.....σελ. 75	σελ. 75
Επίλογος.....σελ.80	σελ.80
Βιβλιογραφία.....σελ.82	σελ.82

Εισαγωγικά

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως αντικείμενο την έρευνα της εφαρμογής του νόμου περί πνευματικής ιδιοκτησίας επί των κινηματογραφικών ταινιών από τα ελληνικά δικαστήρια, επικεντρώνοντας κυρίως στην δυσκολία διάκρισης ανάμεσα στην ιδέα και τη μορφή ενός έργου, όπως οι έννοιες αυτές αναφέρονται στο νόμο, αναλύονται από την θεωρία και εφαρμόζονται από τα δικαστήρια κατά την έκδοση των αποφάσεων.

Για το σκοπό αυτό, μετά τις γενικές επισημάνσεις για την ανάγκη προστασίας του κινηματογραφικού μέσου και τις ιδιαιτερότητές του (πρώτο κεφάλαιο), κρίνεται αναγκαία η παρουσίαση και η ανάπτυξη των βασικών άρθρων του Ν.2121/1993 (ΦΕΚ Α 25/4.3.1993) περί πνευματικής ιδιοκτησίας ειδικά ως προς τον κινηματογράφο (δεύτερο κεφάλαιο), προκειμένου να γίνει αντιληπτό το βασικό νομικό οπλοστάσιο πάνω στο οποίο στηρίζεται ο δικαστής για να εκδώσει την απόφασή του και συνεπώς να μπορεί να γίνει κατανοητή από τον αναγνώστη η ανάλυση και ο σχολιασμός των αποφάσεων που ακολουθούν (τρίτο κεφάλαιο). Στα πλαίσια μάλιστα της αλληλεπίδρασης που υπάρχει μεταξύ του ελληνικού και των αλλοδαπών δικαίων στα θέματα πνευματικής ιδιοκτησίας, παρατίθενται συγκριτικά και αποφάσεις αλλοδαπών δικαστηρίων που χρησιμεύουν ως παράδειγμα για την πληρέστερη κατανόηση της θεωρίας και της νομολογίας. Τέλος, διατυπώνονται οι προβληματισμοί και οι προτάσεις από την έρευνα (τέταρτο κεφάλαιο).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α'

A.1. Η ανάγκη προστασίας των πνευματικών δημιουργημάτων

Προκειμένου να κατανοήσουμε γιατί είναι επιβεβλημένη η ανάγκη προστασίας των πνευματικών δημιουργημάτων και ειδικότερα των κινηματογραφικών ταινιών ίσως είναι χρήσιμο να αναλογιστούμε πως θα ήταν οι κοινωνίες μας σήμερα χωρίς αυτή την προστασία. Πόσο άδικο θα ήταν να επιβραβεύονται ηθικά, κοινωνικά και οικονομικά άνθρωποι που αντιγράφουν «μορφές»² έργων άλλων, χωρίς να τους αναγνωρίζουν όχι μόνο το δικαίωμα οικονομικής εκμετάλλευσης της δουλειάς τους, αλλά ούτε το δικαίωμα πατρότητας σε αυτήν. Επομένως, η προστασία του δημιουργού αποτελεί ζήτημα κοινωνικής δικαιοσύνης. Από την άλλη μεριά, μία υπερβολικά διευρυμένη³ νομική προστασία ελλοχεύει σοβαρούς κινδύνους για την ίδια τη φύση της δημιουργίας, οδηγεί στην κατάπνιξή της και κατ' επέκταση σε ένα καθεστώς ανελευθερίας, με αρνητικές συνέπειες στις ανθρώπινες σχέσεις και στην κοινωνική πρόοδο. Συνεπώς το ζητούμενο είναι μία κατά το δυνατόν εξισορρόπηση ανάμεσα στις αντιτιθέμενες κοινωνικές ανάγκες, με σκοπό την επίτευξη κοινωνικής δικαιοσύνης μέσα από την εφαρμογή των βασικών συνταγματικών αρχών της ισότητας και της αναλογικότητας.

Ιστορικά η πρακτική έχει αποδείξει ότι οι νόμοι περί πνευματικής ιδιοκτησίας αποτελούν τον πλέον αποτελεσματικό τρόπο χρηματοδότησης της καλλιτεχνικής

² Ο όρος σκόπιμα έχει εισαγωγικά καθώς όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια της εργασίας, αντικείμενο προστασίας κατά τις διατάξεις του παρόντος νόμου είναι η πρωτότυπη μορφή ενός έργου και όχι η ιδέα στην οποία αυτό στηρίζεται.

³ Εάν δηλαδή αδιακρίτως προστατεύονται τα πάντα από το νόμο, ο κάθε δημιουργός τελικά δεν θα μπορούσε να «γεννήσει» κάτι καινούργιο αφού θα φοβόταν να στηριχθεί σε ο,τιδήποτε παλαιότερο που θα αποτελούσε αντικείμενο προστασίας.

δημιουργίας καθώς παρέχουν στον δημιουργό τα απαραίτητα εκείνα οικονομικά οφέλη που του επιτρέπουν (ή θα έπρεπε να του επιτρέπουν) όχι μόνο να επιβιώσει αλλά και να συνεχίσει την καλλιτεχνική του πορεία καθιστώντας με τον τρόπο αυτό εφικτή την δημιουργία έργων με λιγότερους κατά το δυνατόν αναγκασμούς «εκπτώσεις», ή παρεμβάσεις⁴. Η πνευματική ιδιοκτησία είναι συνεπώς άμεσα συνδεδεμένη με τη δυνατότητα διαβίωσης των δημιουργών ειδικά στα πλαίσια της σύγχρονης οικονομικής πραγματικότητας.

Η ισχύουσα σήμερα ελληνική νομοθεσία για την πνευματική ιδιοκτησία και τα συγγενικά δικαιώματα εδράζεται αφενός στις ρυθμίσεις του Ν.2121/1993 όπως τροποποιήθηκε πρόσφατα⁵, και αφετέρου σε διεθνείς συμβάσεις επικυρωμένες από την Ελλάδα, όπως η Διεθνής Σύμβαση της Βέρνης, η Διεθνής Σύμβαση της Ρώμης αλλά και σε άλλες συμφωνίες και κοινοτικούς κανονισμούς.

Βασικός σκοπός του Ν.2121/1993 όπως ισχύει σήμερα, είναι η ολοκληρωμένη και αποτελεσματικότερη προστασία των πνευματικών δημιουργών. Η αποστολή του αυτή εκδηλώνεται σε ποικίλες διατάξεις του όπως είναι εκείνες που αφορούν την προστασία των δύο βασικών δικαιωμάτων του δημιουργού, του ηθικού και του περιουσιακού δικαιώματος, τη μεγάλη χρονική διάρκεια προστασίας των πνευματικών δημιουργημάτων (μέχρι και 70 έτη από το θάνατο του δημιουργού ή στην περίπτωση των κινηματογραφικών ταινιών μέχρι και 70 έτη από το θάνατο του τελευταίου επιζώντος δημιουργού⁶), τη θέσπιση του κανόνα ότι μόνο φυσικά πρόσωπα και όχι νομικά (δηλαδή εταιρίες) μπορούν να θεωρηθούν πνευματικοί δημιουργοί, τη θέσπιση ποσοστιαίας αμοιβής, το δικαίωμα αστικής αποζημίωσης και

⁴ Γεώργιος Κουμάντος, *Πνευματική Ιδιοκτησία*, Αθήνα, Σάκκουλας Α.Ε., 2002, σ.7.

⁵ Ν.4481/2017 (Φ.Ε.Κ.20/07/2017)

⁶ Οι ταινίες αποτελούν «έργα συνεργασίας» όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια της εργασίας και για το λόγο αυτό αναγνωρίζονται δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας σε περισσότερα πρόσωπα.

ποινικής ευθύνης σε περίπτωση προσβολής, αλλά και στην καθιέρωση κανόνων αναγκαστικού δικαίου.

A.2. Ο κινηματογράφος ως οπτικοακουστικό μέσο στο ν.2121/1993

Ο κινηματογράφος υπήρξε ανέκαθεν άρρηκτα συνδεδεμένος με την τεχνολογία και την ανάπτυξή της. Άλλωστε και η ίδια η γέννησή του υπήρξε το αποτέλεσμα συνδυασμού τεχνολογικών επιτευγμάτων και φαντασίας διάφορων προσώπων καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα ⁷, με αποκορύφωμα το τέλος του, οπότε και οι εφευρέσεις του Edison και Armat είναι εκείνες που επέτρεψαν μετέπειτα στους αδερφούς Lumiere την εφεύρεση των μηχανημάτων λήψης, εκτύπωσης και προβολής του φιλμ. Η πρώτη κινηματογραφική προβολή στο Παρίσι το Δεκέμβριο του 1895 ήταν γεγονός. Η εμπορική ανάπτυξη του κινηματογράφου υπήρξε γρήγορη ⁸ συνοδευόμενη από νέα τεχνολογικά επιτεύγματα όπως η προσθήκη ήχου αρχικά και χρώματος μεταγενέστερα. Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα παραμένει σταθερή η χρήση κατά κύριο λόγο του celluloid (αρνητικό), ενώ η έλευση του 21ου αιώνα σφραγίζεται από τις ψηφιακές τεχνικές οι οποίες και αποτελούν επανάσταση στον τομέα της τεχνολογίας του κινηματογράφου και γενικότερα των οπτικοακουστικών μέσων.

Από τα πρώτα χρόνια εμφάνισης του κινηματογράφου έγινε αντιληπτό πως το οπτικοακουστικό αυτό μέσο διαθέτει ένα μοναδικό χάρισμα να γοητεύει τον θεατή, να τον ταξιδεύει σε διαφορετικούς κόσμους και συνεπώς να προάγει τη γνώση και να

⁷ Οι πρώτες προσπάθειες αναπαράστασης της κίνησης έγιναν το 1823 μέσα από την κατασκευή του «θουματρόπιου». Βλ. Ευαγγελία- Λία Κοντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής, Η ρύθμιση του αρ.34 του Ν. 2121/1993 και συγκριτική επισκόπηση (Γαλλία, Γερμανία, Μεγάλη Βρετανία)*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη, 2016, σελ. 9.

⁸ Ενδεικτικά αναφέρεται πως το 1910 το μέσο κόστος παραγωγής μίας ταινία έφτανε στα 15.000 δολάρια ενώ το 1915 ξεπερνούσε τα 20.000δολάρια όπως αναφέρει ο A.Bertrand στο *Le droit d'auteur et les droits voisins*, Paris, Dalloz, 1999, σελ. 747. Βλ. Κοντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής, Η ρύθμιση του αρ.34 του Ν. 2121/1993 και συγκριτική επισκόπηση (Γαλλία, Γερμανία, Μεγάλη Βρετανία)*, σελ. 10

προκαλεί την αντίληψη και την αισθητική του. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε βρίσκεται στο επίκεντρο της ψυχαγωγίας των κοινωνιών όχι μόνο του δυτικού κόσμου αλλά και εκείνων στις οποίες η καθημερινή επιβίωση αποτελεί αντικείμενο πραγματικού αγώνα⁹.

Η κυκλοφορία κινηματογραφικών ταινιών λόγω της αλματώδους ανάπτυξης της ψηφιακής τεχνολογίας, διοχετεύεται σήμερα σε πολυάριθμα μέσα μεταξύ των οποίων σε κινηματογραφικές αίθουσες, τηλεοράσεις, προτζέκτορες, dvd, ηλεκτρονικούς υπολογιστές, usb, tablet, iphone, μόνιμες παροχές έργου σε χρήστες συνδρομητικής τηλεόρασης και παροδικά «ανεβάσματα» στο διαδίκτυο. Η εξέλιξη αυτή είχε και εξακολουθεί να έχει σημαντικές συνέπειες στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας καθώς η τεχνολογική πρόοδος συνέβαλε στην δημιουργία νέων θέσεων εργασίας σχετικών με τον κινηματογράφο και συνεπώς εγκαινίασε την ύπαρξη νέων και συχνά αντικρουόμενων συμφερόντων μεταξύ των επαγγελματιών.

Μέσα συνεπώς σε αυτόν τον καταιγισμό οπτικοακουστικών μέσων τα οποία μάλιστα και είναι ανά πάσα στιγμή στη διάθεση του θεατή, οφείλουμε να διαφοροποιήσουμε εκείνα που λόγω της πρωτοτυπίας που τα διακρίνει καθώς και της πνευματικής συμβολής των δημιουργών τους, προστατεύονται από τις διατάξεις του νόμου.

Ειδικότερα, ο κινηματογράφος προστατεύεται από τις ρυθμίσεις της πνευματικής ιδιοκτησίας ως οπτικοακουστικό έργο. Το οπτικοακουστικό έργο διαφέρει από τα άλλα είδη έργων καθώς αν και δημιουργός του έργου θεωρείται κατά το νόμο ο σκηνοθέτης, εντούτοις η διαδικασία δημιουργίας του προϋποθέτει την αρμονική

⁹ Έκπληξη αποτελούν εκ πρώτης όψεως τα δορυφορικά «πιάτα» σε παραγκουπόλεις πάμπτωχων γειτονιών του κόσμου. Το φαινόμενο αυτό τελικά αποδεικνύει το παγκόσμιο μέγεθος της διείσδυσης της οπτικοακουστικής εικόνας στα πολυάριθμα νοικοκυριά και μάλιστα τις περισσότερες φορές ως αγαθό «πρώτης ανάγκης». Βλ. Κοντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής, Η ρύθμιση του αρ.34 του Ν. 2121/1993 και συγκριτική επισκόπηση (Γαλλία, Γερμανία, Μεγάλη Βρετανία)*, σελ. 1.

συνεργασία¹⁰ διαφορετικών προσώπων (όπως σκηνοθέτη, σεναριογράφου, ηχολήπτη, μοντερ, παραγωγού, μουσικοσυνθέτη κ.α.) αλλά και την καταβολή πολύ υψηλών συχνά δαπανών¹¹. Οι ως άνω παράγοντες είναι συνεπώς εκείνοι που καθιστούν απαραίτητη την ένταξη της διαδικασίας δημιουργίας και εκμετάλλευσης του οπτικοακουστικού έργου σε ένα γενικό νομοθετικό κείμενο όπως είναι ο ν.2121/1993 περί πνευματικής ιδιοκτησίας.

Πιο συγκεκριμένα, η σχέση ανάμεσα στο οπτικοακουστικό και στο κινηματογραφικό έργο είναι μία σχέση γένους και είδους, με την έννοια ότι το πρώτο αποτελεί μία πιο διευρυμένη κατηγορία¹² σε σχέση με το δεύτερο και συνεπώς ότι το δεύτερο περιλαμβάνεται στο πρώτο. Ωστόσο, και παρά την αναφορά του, δεν υφίσταται κάποιος νομοθετικός ορισμός στο ν.2121/1993 για το τι τελικά είναι και ποιο το περιεχόμενο του «οπτικοακουστικού έργου». Σύμφωνα με την κρατούσα άποψη της θεωρίας, «οπτικοακουστικά» είναι τα έργα που «*απαρτίζονται από μία σειρά κινουμένων εικόνων, συνοδευόμενων από ήχους ή όχι*»¹³. Σύμφωνα όμως με τον ειδικό ορισμό για το κινηματογραφικό έργο που αναφέρεται στο ν. 1597/1986 (αρ.4 παρ.1), «*κινηματογραφικό έργο είναι εκείνο που αποτυπώνεται σε υλικό φορέα εικόνας ή εικόνας και ήχου και προορίζεται για κινηματογραφική ή τηλεοπτική ή οποιαδήποτε άλλη οπτικοακουστική μετάδοση, όποιο και αν είναι το περιεχόμενο και η διάρκειά του και όποιες και αν είναι οι μέθοδοί του, τα μέσα και τα υλικά που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή, την αναπαραγωγή ή την προβολή του, είτε είναι ήδη γνωστά, είτε θα*

¹⁰ Γι αυτό ο κινηματογράφος όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια συνιστά έργο συνεργασίας. Βλ. Άρθρο 7.

¹¹ Γι αυτό άλλωστε ο παραγωγός του έργου αποκτά «πρωταγωνιστικό» ρόλο όχι μόνο ως προς την εκμετάλλευση του έργου ως εμπορικού προϊόντος αλλά και ως προς την ίδια τη διαδικασία δημιουργίας και παραγωγής του. Βλ. Ευαγγελία –Λία Σ. Κοντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής, Η ρύθμιση του αρ.34 του Ν. 2121/1993 και συγκριτική επισκόπηση (Γαλλία, Γερμανία, Μεγάλη Βρετανία)*, σελ.2.

¹² Περιλαμβάνει δηλαδή και άλλα είδη όπως είναι λ.χ. οι τηλεοπτικές παραγωγές.

¹³ Από τον ορισμό της θεωρίας απουσιάζει το στοιχείο της υλικής ενσωμάτωσης του έργου. Ο ορισμός δηλ. αυτός εστιάζει αποκλειστικά στο περιεχόμενο του έργου λαμβάνοντας υπόψη ως μοναδικό στοιχείο την αλληλουχία κινούμενων εικόνων. Βλ. Κουμάντος, *Πνευματική ιδιοκτησία*, σ. 131.

εφευρεθούν στο μέλλον»¹⁴ . Πρέπει συνεπώς να γίνει δεκτό ότι ο ευρύς ορισμός του 1986 αποδίδει νοηματικά τον μεταγενέστερο όρο «οπτικοακουστικό» έργο του 1993¹⁵.

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι στην έννοια του οπτικοακουστικού έργου πρέπει να θεωρηθεί ότι περιλαμβάνονται ¹⁶ όλα τα κινηματογραφικά έργα , ανεξάρτητα από το αν πρόκειται για καλλιτεχνικές ταινίες μυθοπλασίας, ντοκιμαντέρ ή έργα που παράγονται με μέσα ανάλογα προς εκείνα του κινηματογράφου όπως είναι οι τηλεοπτικές ταινίες , τα κινούμενα σχέδια, οι διαφημιστικές ταινίες μικρού μήκους αλλά και τα video clip. Συμπερασματικά, η απόδοση μίας ευρείας ερμηνείας στον όρο «οπτικοακουστικό» έργο παρουσιάζει το πλεονέκτημα ότι μπορεί να προσαρμόζεται στις τεχνολογικές εξελίξεις και κατ' επέκταση ο νόμος περί πνευματικής ιδιοκτησίας να περιλαμβάνει στις προστατευτικές του διατάξεις και έργα που εμφανίζουν καινοτομία ως προς τη δομή τους.

Για το οπτικοακουστικό έργο, όπως αυτό θα αναλυθεί στη συνέχεια, ισχύουν ειδικότερες ρυθμίσεις σε σχέση με τις γενικές ρυθμίσεις του νόμου που αφορούν όλα τα πνευματικά δημιουργήματα, μεταξύ των οποίων ότι δημιουργός του θεωρείται ο σκηνοθέτης (αρ. 9), ενώ η διάρκεια προστασίας του δικαιώματος είναι περισσότερο διευρυμένη αφού φτάνει έως και 70 χρόνια από το θάνατο του τελευταίου επιζώντος μεταξύ του κύριου σκηνοθέτη, του σεναριογράφου, του συγγραφέα διαλόγων και του συνθέτη μουσικής που γράφτηκε ειδικά για την ταινία (αρ.31).

¹⁴ Διονυσία Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, Αθήνα, Π.Ν. Σάκκουλας, 2008, σελ.42

¹⁵ Καθίσταται συνεπώς εμφανές ότι ήδη από το 1986 ο έλληνας νομοθέτης επιδίωξε να δώσει έναν ευρύ ορισμό για το τι είναι τελικά το κινηματογραφικό έργο αφού η χρήση του όρου «οπτικοακουστικό» που ακολούθησε, δεν είχε ακόμα καθιερωθεί διεθνώς. Βλ. Κοντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής*, σελ.35.

¹⁶ Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, σελ. 42.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β' –Ν 2121/1993

Στο κεφάλαιο αυτό ακολουθεί η παρουσίαση και ανάλυση των βασικών (γενικών και ειδικών) διατάξεων που αφορούν τον κινηματογράφο ως οπτικοακουστικό μέσο κατά τη σειρά εμφάνισής τους στο νόμο.

ΑΡΘΡΟ 1 - Πνευματική ιδιοκτησία

«1. Οι πνευματικοί δημιουργοί, με τη δημιουργία του έργου, αποκτούν πάνω σ' αυτό πνευματική ιδιοκτησία, που περιλαμβάνει ως αποκλειστικά και απόλυτα δικαιώματα, το δικαίωμα εκμεταλλεύσεως του έργου (περιουσιακό δικαίωμα) και το δικαίωμα της προστασίας του προσωπικού δεσμού προς αυτό (ηθικό δικαίωμα).

2. Τα δικαιώματα αυτά περιλαμβάνουν τις εξουσίες, που προβλέπονται στα άρθρα 3 και 4 του παρόντος νόμου.»

ΑΝΑΛΥΣΗ

Σύμφωνα με το άρθρο 1 παρ.1 η πνευματική ιδιοκτησία αποτελεί ένα δικαίωμα το οποίο απονέμεται στο δημιουργό σύμφωνα με το νόμο, μόνο εφόσον ο δημιουργός δημιουργήσει ένα έργο. Ως έργο νοείται το πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης, που εκφράζεται με οποιαδήποτε μορφή (άρθρο 2 παρ.1). Η αναγνώριση συνεπώς στο δημιουργό, ενός δικαιώματος προστασίας του έργου του από το νόμο, για όσο χρόνο ο νόμος ορίζει (βλ. παρακάτω άρθρο 29), έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μίας νομικής σχέσης (έννομης σχέσης) μεταξύ του δημιουργού και του έργου, δηλαδή μίας σχέσης η οποία προστατεύεται από το δίκαιο

17.

¹⁷ .Κοτσίρης/ Σταματούδη , *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.11

Παρά την διατύπωση του άρθρου 1 παρ. 1 η οποία κάνει λόγο για «περιουσιακό» και «ηθικό» δικαίωμα, στην ουσία το δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας είναι ένα ενιαίο, απόλυτο¹⁸ και αποκλειστικό¹⁹. Περιεχόμενο του ενιαίου αυτού δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας είναι αφενός το «περιουσιακό δικαίωμα», δηλαδή το δικαίωμα της εκμετάλλευσης του έργου, και αφετέρου το «ηθικό δικαίωμα», δηλαδή η προστασία του προσωπικού δεσμού του δημιουργού προς το έργο. Η αναφορά συνεπώς από το νόμο στα δύο αυτά δικαιώματα δεν καθιστά το δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας σύνθετο καθώς αυτά τα δύο δικαιώματα δεν είναι παρά συστατικά του ενιαίου δικαιώματος, και είναι με τη σειρά τους αποκλειστικά και απόλυτα. Με άλλα λόγια το ενιαίο δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας αποτελείται από δύο επιμέρους δικαιώματα, το περιουσιακό και το ηθικό. Όταν συνεπώς πάψει να υπάρχει το ενιαίο δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας (όταν λ.χ. παρέλθει η περίοδος προστασίας του) παύουν κατά κανόνα να υπάρχουν και τα συστατικά του δικαιώματα.

Στην ουσία ωστόσο από τα δύο ως άνω δικαιώματα (περιουσιακό και ηθικό δικαίωμα) τα οποία αποτελούν συστατικά του ενιαίου δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας, πηγάζουν πλήθος άλλα δικαιώματα, δηλαδή μία ολόκληρη «δέσμη εξουσιών», τα οποία και ανάλογα με τη φύση τους, δηλαδή αν αφορούν την εκμετάλλευση του έργου εντάσσονται στο περιουσιακό δικαίωμα, ενώ αν αφορούν την προστασία του προσωπικού δεσμού του δημιουργού με το έργο εντάσσονται στο

¹⁸ Το απόλυτο δικαίωμα έχει την έννοια ότι ισχύει έναντι όλων χωρίς περιορισμούς παρέχοντας έτσι στο δημιουργό μίας ταινίας την εξουσία να στραφεί και να αποκρούσει κάθε προσβολή τρίτων προσώπων πάνω στο έργο του. Βλ. Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.12.

¹⁹ Το αποκλειστικό δικαίωμα έχει την έννοια ότι μόνο ο δημιουργός έχει την εξουσία πάνω στο έργο και συνεπώς μόνο αυτός έχει δικαίωμα να επιτρέψει ή και να απαγορεύσει αντίστοιχα την εκμετάλλευσή του.

ηθικό δικαίωμα ²⁰. Σε κάθε περίπτωση τα δύο βασικά συστατικά δικαιώματα δεν παύουν να βρίσκονται και σε μία σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ τους αφού η μία κατηγορία εξυπηρετεί την άλλη, δηλαδή στην ουσία τα ηθικής φύσεως δικαιώματα επί του έργου εξυπηρετούν τα οικονομικά συμφέροντα του δημιουργού και αντιστρόφως.

Έτσι το δικαίωμα διατήρησης της ακεραιότητας μίας ταινίας, το οποίο και αποτελεί μία από τις εξουσίες που παρέχονται στο δημιουργό από το ηθικό δικαίωμα, προστατεύει συγχρόνως και τα οικονομικά συμφέροντα του δημιουργού καθώς η οποιαδήποτε τροποποίηση της δομής μίας ταινίας είναι ικανή να επιφέρει άμεσα και βλάβη των περιουσιακών του συμφερόντων (π.χ. οι αλλαγές στην αλληλουχία των σκηνών ενός κινηματογραφικού έργου μπορούν να οδηγήσουν σε εμπορική αποτυχία). Από την άλλη μεριά, η ευρεία περιουσιακή εκμετάλλευση μίας ταινίας μέσω της αναπαραγωγής, της διανομής της και της παρουσίασής της στο κοινό συμβάλλει στο να γίνει γνωστός ο δημιουργός της, γεγονός που επηρεάζει με άμεσο τρόπο τα ηθικά του συμφέροντα αφού με τον τρόπο αυτό διαδίδονται οι ιδέες του και εξαπλώνεται η φήμη του ²¹.

Οι ηθικής φύσεως εξουσίες, δηλαδή οι εξουσίες που εντάσσονται στο περιεχόμενο του ηθικού δικαιώματος, περιγράφονται στο άρθρο 4 και είναι αμεταβίβαστες. Αυτό σημαίνει ότι ο δημιουργός του έργου δεν μπορεί να τις πουλήσει, χαρίσει κ.τ.λ σε άλλον σε αντίθεση με τις περιουσιακής φύσεως εξουσίες που περιγράφονται στο αρ.3 και είναι μεταβίβαστες, δηλαδή ο δημιουργός του έργου μπορεί αν το επιθυμεί να τις μεταβιβάσει (πουλήσει, δωρίσει κ.τ.λ.).

²⁰ Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ. 1.

²¹ Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ. 12.

Το ενιαίο ωστόσο δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας , δηλαδή η νομική σχέση (έννομη σχέση) ανάμεσα στο δημιουργό και στο έργο του, δεν μπορεί συνολικά να αποτελέσει αντικείμενο μεταβίβασης.

Σχεδιάγραμμα:

ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ

(ενιαίο, απόλυτο και αποκλειστικό)

1.Περιουσιακό δικαίωμα

(περιλαμβάνει περιουσιακής φύσεως εξουσίες που αφορούν την οικονομική εκμετάλλευση του έργου)

2.Ηθικό δικαίωμα

(περιλαμβάνει ηθικής φύσεως εξουσίες που αφορούν τον προσωπικό δεσμό του δημιουργού με το έργο).

ΑΡΘΡΟ 2 παρ.1 - Αντικείμενο του δικαιώματος

«1.Ως έργο νοείται κάθε πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης, που εκφράζεται με οποιαδήποτε μορφή, ιδίως τα γραπτά ή προφορικά κείμενα, οι μουσικές συνθέσεις, με κείμενο ή χωρίς, τα θεατρικά έργα, με μουσική ή χωρίς οι χορογραφίες και οι παντομίμες, τα οπτικοακουστικά έργα, τα έργα των εικαστικών τεχνών στα οποία περιλαμβάνονται τα σχέδια, τα έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, τα χαρακτηριστικά έργα και οι λιθογραφίες, τα αρχιτεκτονικά έργα, οι φωτογραφίες, τα έργα των εφαρμοσμένων τεχνών, οι εικονογραφήσεις, οι χάρτες, τα

τριδιάστατα έργα που αναφέρονται στη γεωγραφία, την τοπογραφία, την αρχιτεκτονική ή την επιστήμη.

2. Νοούνται επίσης ως έργα οι μεταφράσεις, οι διασκευές, οι προσαρμογές και οι άλλες μετατροπές έργων ή εκφράσεων της λαϊκής παράδοσης, καθώς και συλλογές έργων ή συλλογές εκφράσεων της λαϊκής παράδοσης ή απλών γεγονότων και στοιχείων, όπως οι εγκυκλοπαίδειες και οι ανθολογίες, εφόσον η επιλογή και η διευθέτηση του περιεχομένου τους είναι πρωτότυπη. Η προστασία των έργων της παρούσας παραγράφου γίνεται με την επιφύλαξη των δικαιωμάτων στα προϋπάρχοντα έργα, που χρησιμοποιήθηκαν ως αντικείμενο των μετατροπών ή των συλλογών.

(...)

4. Η προστασία του παρόντος νόμου είναι ανεξάρτητη από την αξία και τον προορισμό του έργου, καθώς και από το γεγονός ότι το έργο προστατεύεται ενδεχομένως και από άλλες διατάξεις.»

ΑΝΑΛΥΣΗ

Το βασικό αντικείμενο προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι το έργο. Η έννοια του έργου προσδιορίζεται στο αρ.2 παρ. 1 ως προς τα κύρια χαρακτηριστικά του: «Ως έργο νοείται κάθε πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης που εκφράζεται με οποιαδήποτε μορφή».

Συνεπώς τα βασικά στοιχεία ενός έργου είναι:

1) δημιούργημα του πνεύματος που 2) εκφράζεται με κάποια μορφή 3) είναι πρωτότυπο 4) συνιστά δημιούργημα του λόγου, της τέχνης ή της επιστήμης και 5) δεν περιλαμβάνεται στον περιοριστικό κατάλογο των έργων που δεν προστατεύονται από

τον παρόντα νόμο (όπως είναι τα νομοθετικά, διοικητικά ή δικαστικά κείμενα, οι εκφράσεις της λαϊκή παράδοσης, οι ειδήσεις και τα απλά γεγονότα ή στοιχεία κατά το αρ.2 παρ 5)

Επειδή οι ως άνω προϋποθέσεις που θέτει ο νόμος είναι αρκετά ευρείες και συνεπώς υποκείμενες σε πολυάριθμες ερμηνείες, για το λόγο αυτό ο νομοθέτης προβαίνει στη συνέχεια σε μία ενδεικτική (και όχι εξαντλητική²²) απαρίθμηση έργων τα οποία εντάσσονται στη συγκεκριμένη έννοια. Αυτό σημαίνει ότι ο πραγματικός αριθμός των έργων που μπορούν να περιληφθούν σε αυτή την έννοια και συνεπώς να προστατευτούν από τις διατάξεις του νόμου, παραμένει άγνωστος²³.

1. Πνευματικό δημιούργημα

Το έργο πρέπει αφενός να αποτελεί προϊόν μίας δημιουργικής πνευματικής δραστηριότητας και αφετέρου να έχει κάποιο νοηματικό περιεχόμενο υπό την έννοια ότι πρέπει να αποτελεί έκφραση του εσωτερικού κόσμου, των ιδεών και των συναισθημάτων του δημιουργού του, ανεξάρτητα από τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αυτή η έκφραση (λόγος, εικόνα, ήχος). Η έννοια του πνευματικού δημιουργήματος προϋποθέτει την ενέργεια φυσικού προσώπου²⁴ και δεν προϋποθέτει δικαιοπρακτική ικανότητα, δηλαδή ικανότητα του προσώπου προς σύναψη νομικά δεσμευτικών πράξεων . Συνεπώς έχουν δικαιώματα ως δημιουργοί και οι ανήλικοι καθώς και πρόσωπα που τελούν σε κάποιας μορφής δικαστική συμπαράσταση²⁵.

²² Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, σελ.29.

²³ Και δεν θα μπορούσε να μην ήταν από τη στιγμή που η εξέλιξη των δυνατοτήτων της ανθρώπινης διάνοησης είναι συνεχής και γι' αυτό το λόγο απρόβλεπτη.

²⁴ Συνεπώς δεν αποτελεί κατά το νόμο πνευματικό δημιούργημα ένα αποτέλεσμα ή προϊόν τυχαίων, φυσικών ,μηχανικών, ηλεκτρικών ενεργειών ζώων ή άλλων ξένων προς τον αριθμό ενεργειών εφόσον δεν χρησιμοποιούνται ως εργαλεία παραγωγής μίας δημιουργικής ενέργειας από τον ανθρώπινο παράγοντα.

²⁵ Οπότε και μπορούν να ασκούν τα δικαιώματά τους σύμφωνα με τις γενικές αρχές του αστικού δικαίου. Βλ. Κοτσίρης/ Σταματούδη , *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία* , σελ. 27.

2. Η μορφή του έργου ως ατομικότητα

Η μορφή αποτελεί μία ιδιαίτερα σημαντική προϋπόθεση για την έννοια του έργου καθώς για να μπορέσει ένα έργο να ενταχθεί στο προστατευτικό περιεχόμενο του νόμου θα πρέπει να έχει εκφραστεί σε κάποια μορφή προκειμένου να μπορεί να γίνει αντιληπτό με τις αισθήσεις. Συνεπώς απαιτείται η πνευματική δημιουργία να είναι αποτυπωμένη σε κάποιο υλικό συνήθως φορέα.

Ο νόμος, στο αρ. 2 παρ. 1, προβαίνει σε ρητή αναφορά της έννοιας της μορφής, προκειμένου να την διακρίνει από την «ιδέα» η οποία και κατά βασική αρχή δεν προστατεύεται από τον παρόντα νόμο. Το δίπολο ωστόσο ιδέα/μορφή αποτελεί ουσιώδη κανόνα διάκρισης μεταξύ των στοιχείων που θα ενταχθούν στις προστατευτικές διατάξεις του νόμου και εκείνων που θα παραμείνουν απ' έξω από το πεδίο εφαρμογής του²⁶ και θα μας απασχολήσει πολύ στην παρούσα εργασία. Η ως άνω διάκριση²⁷ στηρίζεται στη σκέψη ότι η ιδέα είναι και θα πρέπει να είναι κοινό κτήμα για την ανθρωπότητα και ως εκ τούτου δεν μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο προστασίας χωρίς κάποια στοιχειώδη μορφοποίηση²⁸. Έτσι γίνεται γενικά δεκτό ότι οι ιδέες, τα ιστορικά γεγονότα, οι μαθηματικοί τύποι ή ορισμοί, τεχνοτροπίες (π.χ. κυβισμός στη ζωγραφική, ιμπρεσιονιστική τεχνική), κινούμενα σχέδια αλλά και οι επιστημονικές θεωρίες²⁹ δεν πρέπει να ανήκουν στην αποκλειστική εξουσία του εκάστοτε προσώπου ή επιστήμονα αλλά να είναι ελεύθερα για προβληματισμό, διδασκαλία και περαιτέρω επιστημονική έρευνα καθώς –όπως γίνεται γενικά δεκτό - είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια το ποσοστό της προσωπικής συμβολής

²⁶ Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, σελ. 32.

²⁷ Πρόκειται για την αρχή διχοτόμησης μορφής –ιδέας. Βλ. σχετικά νομικές και φιλοσοφικές θεωρίες Λάμπρος Κοτσίρης, *Δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας και Κοινωνικό κερτημένο*, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, Σάκουλας Α.Ε., 2017, σελ.61.

²⁸ Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, σελ. 33.

²⁹ Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, σελ.33. Αυτές τυγχάνουν υπό προϋποθέσεις προστασίας στο δίκαιο της βιομηχανικής ιδιοκτησίας.

του κάθε ερευνητή στην επιστημονική ανακάλυψη δεδομένης της αλληλεπίδρασης με τις γνώσεις προγενέστερων συναδέλφων του³⁰.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει στο σημείο αυτό η πολυσυζητημένη ταινία του Dan Brown “*The DaVinci Code*” όπου το δικαστήριο (High Court of Justice) απέρριψε τον ισχυρισμό ότι υπήρχε προσβολή, με την αιτιολογία ακριβώς ότι τα ιστορικά γεγονότα και οι ιδέες δεν αποτελούν αντικείμενο προστασίας κατά την πνευματική ιδιοκτησία.

Η ιδέα συνεπώς ανήκει σε όλους ,ο τρόπος όμως με τον οποίο μορφοποιείται η ιδέα και διατυπώνεται η έμπνευση αλλά και το περιεχόμενο του έργου³¹, (αφού το έργο αποτελεί ενότητα μορφής και περιεχομένου) εντάσσεται στον προστατευόμενο πυρήνα του δικαιώματος. Η μορφή δηλαδή του έργου συνιστά τον τρόπο με τον οποίο εξωτερικεύεται η σκέψη και το συναίσθημα του δημιουργού, η ατομικότητά του. Συνεπώς η μορφή που θα προσδώσει ο καλλιτέχνης στο έργο του, εφόσον καταλήγει να το διαφοροποιεί και να το εξατομικεύει (στοιχείο πρωτοτυπίας που θα αναλυθεί παρακάτω) από τα υπάρχοντα έργα, αποτελεί αντικείμενο προστασίας του νόμου. Η διάκριση δεν είναι καθόλου εύκολη.

Για παράδειγμα ένας σεναριογράφος επιθυμεί να γράψει ένα σενάριο με θέμα τον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο μέσα από τη βιοματική εμπειρία μίας νέας γυναίκας και ενός νέου άντρα με διαφορετικές πολιτικές πεποιθήσεις. Αυτή του η επιθυμία ως ιδέα δεν προστατεύεται από το νόμο. Ακόμα όμως και αν η ιδέα του αυτή διαμορφωθεί περαιτέρω, δηλαδή ο σεναριογράφος πλάσει την ιστορία ενός νέου δασκάλου που έρχεται αντιμέτωπος με την πολιτική του ιδεολογία όταν γνωρίζει και ερωτεύεται μία τραυματισμένη κοπέλα, πάλι αυτή η ιδέα δεν προστατεύεται. Εάν όμως η ιδέα αυτή αρχίσει να μορφοποιείται περισσότερο και με μεγαλύτερες λεπτομέρειες και

³⁰ Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, σελ. 33

³¹ Κοτσίρης, *Δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας και Κοινωνικό κεκτημένο*, σελ.62

αποτυπωθεί ως τέτοια σε κάποιο μέσο (λ.χ. χαρτί / ηλεκτρονικός υπολογιστής) με έναν περισσότερο πρωτότυπο (στοιχείο πρωτοτυπίας) ή ιδιόμορφο τρόπο, τότε αυξάνονται και οι πιθανότητες προστασίας της.

Η εγγενής ωστόσο δυσκολία που προκύπτει κατά τη διάκριση μεταξύ ιδέας και μορφής έχει δημιουργήσει μεγάλους προβληματισμούς σε εθνικό αλλά και διεθνές επίπεδο ενώ οδηγεί συχνά στην έκδοση αντιφατικών και λανθασμένων δικαστικών αποφάσεων από ελληνικά ή αλλοδαπά δικαστήρια, εγείροντας σημαντικά ερωτήματα τελικά για το ρόλο του δικαστή και για το ποια εργαλεία θα πρέπει να έχει στη διάθεσή του για την πληρέστερη προστασία των δημιουργών ³².

Επιπλέον υποστηρίζεται ότι για την προστασία των οπτικοακουστικών έργων δεν διαδραματίζει κανένα ρόλο η ψηφιοποίηση, καθώς αυτή επιτρέπει απλώς την τοποθέτηση, την αποθήκευση ή τη μεταφορά του έργου σε υλικό φορέα διαφορετικής φύσης, παρέχοντάς του με τον τρόπο αυτό τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί ηλεκτρονικά. Ωστόσο κρίσιμο σημείο για την πνευματική ιδιοκτησία είναι η τελική έκφραση του έργου να είναι οπτικοακουστική και να μην συγχέεται με άλλα έργα που υιοθετούν τη μορφή του πολυμέσου.

Παρά το γεγονός ότι ο νόμος δεν το προβλέπει ρητά ³³, θεωρία και νομολογία δέχονται ότι η εγγραφή σε αναλογικό ή ψηφιακό υλικό φορέα (πρώτη ενσωμάτωση) αποτελεί την ελάχιστη εκείνη προϋπόθεση που απαιτείται για να υπάρχει προστατευόμενο έργο.

³² Βλ. σχετικές αποφάσεις-παραδείγματα και προβληματισμούς στο τελευταίο κεφάλαιο.

³³ Σε αντίθεση με την αντίστοιχη Γαλλική νομοθεσία στην οποία προβλέπεται ρητά ως προϋπόθεση η ενσωμάτωση. Στη σημερινή εποχή η ενσωμάτωση του ήχου και της εικόνας μπορεί να γίνει τόσο με αναλογικά όσο και ψηφιακά μέσα. Στην πρώτη περίπτωση η (πρώτη) ενσωμάτωση επέρχεται με την εγγραφή στην πρωτότυπη μήτρα η οποία είναι και η μόνη που μπορεί να δημιουργήσει αντίγραφα άριστης ποιότητας ενώ στη δεύτερη περίπτωση που προϋποθέτει διαφορετικό τεχνικό εξοπλισμό η ενσωμάτωση επέρχεται με την αντίστοιχη ψηφιακή εγγραφή ενώ τα διάφορα αντίγραφα που θα δημιουργηθούν θεωρούνται κατά κανόνα ίσης ποιότητας. βλ. Κοντουμά, *Η σύμβαση της οπτικοακουστικής παραγωγής*, σελ. 54.

Σε κάθε περίπτωση το οπτικοακουστικό έργο ακολουθεί μία ιδιαίτερη διαδικασία δημιουργίας προκειμένου να αποκτήσει την τελική του μορφή η οποία και απαιτεί αρκετούς συντελεστές, ένα σημαντικό οικονομικό προϋπολογισμό και τη χρήση συγκεκριμένης υλικοτεχνικής υποδομής³⁴. Αυτό πρακτικά έχει ως αποτέλεσμα, ο πνευματικός πατέρας του έργου δηλαδή ο σκηνοθέτης συχνά να αισθάνεται ανελεύθερος σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, ως προς ένα μέρος της διαδικασίας παραγωγής του έργου όπως το είχε αρχικά οραματιστεί. Η ως άνω διαπίστωση τοποθετεί το σκηνοθέτη σε μία σχέση εξάρτησης με τον παραγωγό, αφού χωρίς τον τελευταίο το όραμά του δεν θα μπορούσε να πάρει την οποιαδήποτε μορφή³⁵.

3. Η πρωτοτυπία του έργου - το κριτήριο της «στατιστικής μοναδικότητας»

Στην ουσία η πρωτοτυπία αποτελεί εκείνο το καθοριστικό κριτήριο για την υπαγωγή ενός έργου(μίας ταινίας) στις προστατευτικές διατάξεις του νόμου. Η πρωτοτυπία παραπέμπει στην ατομικότητα και στη μοναδικότητα ενός έργου και γενικά ισχύει ο κανόνας ότι όσο μεγαλύτερο ,δηλαδή όσο πιο αυστηρό και απαιτητικό, είναι το κριτήριο πρωτοτυπίας που απαιτεί ένας νόμος για να προστατεύσει ένα έργο τόσο λιγότερα έργα εμπίπτουν στο προστατευτικό του πεδίο ενώ αντίστροφα όσο μικρότερο και λιγότερο αυστηρό είναι το εν λόγω κριτήριο τόσο διευρύνεται και ο αριθμός των έργων που εντάσσονται στην προστασία του νόμου³⁶. Δεν υπάρχει

³⁴ Κοντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής*, σελ. 50.

³⁵ Όπως επισημαίνεται ωστόσο από τον Α. Χιωτέλλη, «η προστασία που αναγνωρίζεται στο οπτικοακουστικό έργο ή στις επιμέρους συμβολές , δεν θα πρέπει να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι κάθε στοιχείο του οπτικοακουστικού έργου προστατεύεται». Εξαιτίας της έλλειψης μορφοποίησης δεν θεωρείται έργο κατά την έννοια του αρ. 2 παρ 1 του νόμου λ.χ. η σύνοψη του σεναρίου μίας τηλεοπτικής σειράς καθώς από αυτή απουσιάζει η επαρκής επεξεργασία.

³⁶Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.31.

αναφορά κάποιου κριτηρίου πρωτοτυπίας στον εν λόγω νόμο³⁷, και γι' αυτό το ελληνικό δίκαιο (νομολογία) σε μεγάλο βαθμό ακολουθεί ως κριτήριο τη «θεωρία της στατιστικής μοναδικότητας»³⁸ και του «δημιουργικού ύψους»³⁹. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή πρωτότυπο είναι ένα έργο εάν *‘κάποιος τρίτος ευρισκόμενος κάτω από τις ίδιες συνθήκες και περιστάσεις δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει ένα ίδιο έργο’* (ΑΠ (ποιν) 2330/2007) καθώς και όταν παρουσιάζει *‘ατομική ιδιομορφία που κρίνεται με το μέτρο της στατιστικής μοναδικότητας ή όταν άλλως παρουσιάζει κάποιο ελάχιστο όριο δημιουργικού ύψους, κάποια απόσταση από τα ήδη γνωστά και αυτονόητα’* όπως αναφέρεται και στις δικαστικές αποφάσεις των ανώτατων δικαστηρίων της χώρας (ΑΠ 267/1995).

Επίσης, αν και η έννοια της πρωτοτυπίας δεν πρέπει να ταυτίζεται με την έννοια του «νέου⁴⁰» έργου ελέγχεται ωστόσο σε σχέση με αυτά που ήδη υπάρχουν και όσα θα μπορούσαν να υπάρξουν προκειμένου να διαπιστωθεί αν το υπό κρίση έργο ξεπερνάει τα συνηθισμένα και επαναλαμβανόμενα έργα και δεν συνιστά ένα ακόμα προϊόν ρουτίνας⁴¹.

³⁷ Στην Αιτιολογική Έκθεση του νόμου αναφέρεται ότι *«Προϋπόθεση της προστασίας είναι η πρωτοτυπία του έργου, η έννοια της πρωτοτυπίας όμως δεν ορίζεται ειδικότερα από το νόμο και αφήνεται στην κρίση του ερμηνευτή και του δικαστή»*.

³⁸ Βλ. Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.33.

³⁹ Το οποίο προκύπτει σε αναλογία με το κριτήριο του «εφευρετικού ύψους» της ευρεσιτεχνίας, βλ. Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, σελ.36.

⁴⁰ Η έννοια του νέου προϋποθέτει απλώς τη μη ύπαρξη άλλου χρονικά προγενέστερου έργου και όχι τη διαφοροποίηση του νέου έργου από τα προηγούμενα ως προς τη μορφή του. Το κριτήριο του «νέου έργου» αποτελεί προϋπόθεση προστασίας κατά το δίκαιο της βιομηχανικής ιδιοκτησίας το οποίο προστατεύει την ιδέα και όχι την έκφραση ή αποτύπωσή της σε υλικό φορέα σε αντίθεση με το δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας. Βλ. Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.34.

⁴¹ Παράδειγμα: Ο ζωγράφος Α ζωγραφίζει πρώτος το πορτρέτο ενός ηθοποιού. Το έργο είναι και νέο και πρωτότυπο. Στη συνέχεια ο ζωγράφος Β ζωγραφίζει άλλο ένα πορτρέτο του ίδιου ηθοποιού. Το δεύτερο έργο είναι πρωτότυπο αλλά όχι νέο αφού υπάρχει ήδη το πορτρέτο που ζωγράφησε ο Α. Στην πράξη ωστόσο τα δικαστήρια συγχέουν συχνά το στοιχείο της πρωτοτυπίας με το στοιχείο του νέου. Βλ. Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, σελ. 36.

Η πρωτοτυπία είναι έννοια που μεταβάλλεται σύμφωνα με τα πολιτιστικά και κοινωνικά δεδομένα της εκάστοτε εποχής⁴² και συνιστά το αποτέλεσμα της προσωπικής συμβολής του δημιουργού. Ο παρόντας νόμος ακολουθεί την παραδοσιακή αρχή κατά την οποία δικαιούχος είναι ο δημιουργός-σκηνοθέτης (στον κινηματογράφο) αποδεχόμενος έτσι ένα υποκειμενικό κριτήριο το οποίο συνίσταται στον προσωπικό δεσμό που συνδέει το δημιουργό με το έργο του. Το υποκειμενικό κριτήριο της συμβολής του σκηνοθέτη σε συνδυασμό με την ατομικότητα και την μοναδικότητα του, είναι αυτό που τελικά συμβάλλει στη διαφύλαξη του ίδιου του σκοπού της πνευματικής ιδιοκτησίας ο οποίος έγκειται στην διάθεση ανταμοιβής του φυσικού προσώπου για τη δημιουργική του συμβολή και όχι στον εκάστοτε επενδυτή για την επιχειρηματική του δραστηριότητα⁴³. Στην πραγματικότητα η προϋπόθεση της πρωτοτυπίας καθώς και τα συνειδητά ασαφή κριτήριά της αποτελούν τα στοιχεία που αφήνουν το σύστημα της πνευματικής ιδιοκτησίας ανοιχτό σε νέες μορφές έργων⁴⁴.

Συνεπώς, το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας προϋποθέτει και προστατεύει την συγκεκριμένα έκφραση και όχι την ιδέα που βρίσκεται πίσω από αυτήν⁴⁵. Γίνεται δεκτό ότι δεν είναι απαραίτητο να υπάρχει πρωτοτυπία ως προς όλο το έργο, αλλά αντίθετα αρκεί να υπάρχει ως προς ορισμένα μέρη του, τα οποία θα είναι και τα μόνα που προστατεύονται κατά τις διατάξεις του νόμου αυτού.

⁴² A.Lucas, Propriete Littteraire et Artistique, Dalloz 1994, σ.17

⁴³ Βλ. Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, σελ. 38.

⁴⁴ ΕφΑθ. 3252/2002. Μάλιστα το ζήτημα εάν ένα πνευματικό έργο είναι πρωτότυπο αποτελεί ζήτημα πραγματικό υποκείμενο σε απόδειξη ενώ εφόσον τα δικαστήρια της ουσία αποφανθούν για την ύπαρξη ή την ανυπαρξία του εν λόγω στοιχείου η κρίση τους δεν ελέγχεται αναιρετικά (ΑΠ 1248/2003)

⁴⁵ Για παράδειγμα ένας σεναριογράφος μπορεί να εκφράσει με το σενάριο του μία συνηθισμένη, απλή ιστορία, όμως με πρωτότυπο τρόπο. Αυτό που προστατεύεται με το νόμο δεν είναι η κεντρική ιδέα της ιστορίας του αλλά ο τρόπος ιστόρησής της, δηλαδή η μορφή της. Η μορφή αυτή θα πρέπει όμως να είναι και πρωτότυπη. Η νομολογία για τη διαπίστωση της πρωτοτυπίας της μορφής, χρησιμοποιεί το κριτήριο της «στατιστικής μοναδικότητας» .

Συμπερασματικά, ένα έργο θεωρείται πρωτότυπο σύμφωνα με το κριτήριο της «στατιστικής μοναδικότητας» - το οποίο αν και δεν αναφέρεται ρητά στο νόμο ακολουθείται ωστόσο από τα δικαστήρια που δικάζουν υποθέσεις πνευματικής ιδιοκτησίας – «εάν κάποιος τρίτος, ακόμη και αν δημιουργούσε ένα δικό του έργο κάτω από τις ίδιες συνθήκες ή περιστάσεις με τον πρώτο, δεν θα κατέληγε στο ίδιο εκφραστικό αποτέλεσμα». Με άλλα λόγια το έργο πρέπει να έχει ατομικότητα και να συνιστά προσωπικό πνευματικό δημιούργημα του δημιουργού του (Εφαθ 2768/2003)»⁴⁶.

Για παράδειγμα πριν λίγα χρόνια είχε απασχολήσει τα ελληνικά δικαστήρια περίπτωση κατά την οποία τρεις αλλοδαπές εταιρίες, δικαιούχοι αποκλειστικής εκμετάλλευσης των δικαιωμάτων της μορφής και του ονόματος του μυθικού ήρωα Hercules (δημιούργημα της πρώτης από αυτές, αμερικανικής εταιρίας παραγωγής ταινιών E.W. Production I.N.C.) προσέφυγαν κατά ελληνικής εταιρίας η οποία χωρίς την άδειά τους κυκλοφόρησε στην ελληνική αγορά τρισδιάστατα παιχνίδια από πλαστική ύλη (κούκλες) με τη μορφή του συγκεκριμένου ήρωα Hercules ενώ και πάνω στις σχετικές συσκευασίες των παιχνιδιών υπήρχαν οι φωτογραφίες του. Το δικαστήριο δέχθηκε τη λήψη ασφαλιστικών μέτρων καθώς έκρινε ότι η μορφή του βασικού ήρωα της κινηματογραφικής-τηλεοπτικής σειράς, συνιστά πνευματικό δημιούργημα κατά τις διατάξεις του νόμου καθώς εμπεριέχει πρωτοτυπία μορφής σε σχέση με τα μέχρι τότε γνωστά παρόμοια δημιουργήματα ⁴⁷.

4. Έργα λόγου, τέχνης ή επιστήμης

⁴⁶ Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.34-35.

⁴⁷ Βλ. υπ' αριθμ. 3455/1997 απόφαση Μονομελούς Πρωτοδικείου Αθηνών. Πηγή: Κοτσίρης, *Δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας και κοινοτικό κεκτημένο*, σελ.77.

Τα έργα λόγου, τέχνης ή επιστήμης που αναφέρονται στο κείμενο του νόμου πρέπει να ερμηνεύονται ευρέως προκειμένου να εντάξουν οποιαδήποτε πρωτότυπη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης. Στην έννοια των έργων τέχνης στα οποία υπάγονται ως επί το πλείστον τα οπτικοακουστικά, και συνεπώς ο κινηματογράφος που ενδιαφέρει στην παρούσα εργασία, περιλαμβάνονται τόσο έργα τέχνης όπως τα αντιλαμβάνεται ο μέσος άνθρωπος της εποχής του, όσο και έργα ανατρεπτικά, προσβλητικά, αφηρημένα, κακόγουστα, προκλητικά ή άλλα. Επίσης η έννοια του έργου τέχνης κατά το νόμο, δεν ταυτίζεται απαραίτητα με αυτήν που προσδίδει σε ένα έργο ένας κριτικός τέχνης. Το καθοριστικό κριτήριο για την προστασία ενός έργου έγκειται στο κατά πόσο ένα έργο ως προς τον τρόπο, τη μορφή έκφρασης, απόδοσης ή αποτύπωσής του με τη γλώσσα σε οποιοδήποτε μέσο ή φορέα, συνιστά πρωτότυπο έργο ⁴⁸.

Τα οπτικοακουστικά έργα εντάσσονται στα προστατευόμενα έργα τέχνης. Αποτελούν μία ευρεία κατηγορία έργων και περιλαμβάνουν όλα εκείνα που αποτελούνται από μια σειρά κινουμένων εικόνων συνοδευόμενων ή όχι από ήχο. Συνεπώς στην έννοια των οπτικοακουστικών έργων περιλαμβάνονται ⁴⁹ και τα κινηματογραφικά έργα δηλαδή οι κινηματογραφικές ταινίες, ο βουβός κινηματογράφος, όλες οι μορφές ψηφιακών ταινιών, οι τηλεοπτικές ταινίες, τα κινούμενα σχέδια, τα ντοκιμαντέρ τα τηλεοπτικά παιχνίδια, οι βιντεοταινίες, τα βιντεοκλίπ κ.α. Κοινά χαρακτηριστικά των οπτικοακουστικών έργων αποτελούν η ύπαρξη εικόνας η οποία πρέπει να είναι κινούμενη και η κίνηση αυτή να είναι συνεχής ή τουλάχιστον η συνέχεια να αποτελεί τον παράγοντα που υπερισχύει. Φυσικά, ένα οπτικοακουστικό μέσο περιλαμβάνει και άλλα στοιχεία όπως είναι η μουσική, ο ήχος, τα σκηνικά, κουστούμια κ.α. Σε κάθε

⁴⁸Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ. 41.

⁴⁹ Καλλινίκου, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, σελ. 42.

περίπτωση τη δημιουργική ευθύνη για το τελικό αποτέλεσμα έχει κατά τεκμήριο ο σκηνοθέτης ως δημιουργός αυτού του ενιαίου έργου (αρ.9), ενώ το δικαίωμα στο οπτικοακουστικό έργο πρέπει να διακρίνεται από αυτό επί της εγγραφής, το οποίο αποτελεί συγγενικό δικαίωμα και αναγνωρίζεται σύμφωνα με το νόμο στον παραγωγό (αρ.47)⁵⁰.

Η σημασία της αναγνώρισης σε ένα έργο της ιδιότητας του οπτικοακουστικού είναι υψίστης σημασίας καθώς από αυτήν θα εξαρτηθεί και το γενικότερο νομικό καθεστώς που θα εφαρμοσθεί στο συγκεκριμένο έργο⁵¹. Συνεπώς, στην ελληνική έννομη τάξη τα «οπτικοακουστικά έργα» (και άρα ο κινηματογράφος) περιλαμβάνονται στην ενδεικτική απαρίθμηση του αρ. 2 παρ 1 αναφορικά με τα έργα που προστατεύονται από τις διατάξεις της πνευματικής ιδιοκτησίας. Ο σχετικά σύγχρονος αυτός όρος ο οποίος απαντάται και σε άλλες διατάξεις του ίδιου νομοθετήματος (αρ. 9, 10 παρ.2 και 34), εμφανίζεται για πρώτη φορά με το ν. 2121/1993 αντικαθιστώντας τον όρο «κινηματογραφικό έργο» ο οποίος αναφερόταν στο προϊσχύον δίκαιο⁵² και εκφράζει τις νομοθετικές εξελίξεις σε διεθνείς και ευρωπαϊκές νομοθεσίες. Ο σκοπός της αλλαγής έγκειται στο γεγονός ότι ο όρος «οπτικοακουστικό μέσο» είναι περισσότερο διευρυμένος και περιλαμβάνει εκτός από το κινηματογραφικό έργο και σειρές, διαφημίσεις, εκπομπές. Ο ίδιος νόμος χρησιμοποιεί ωστόσο και τον όρο «κινηματογραφική ταινία» (αρ. 23 και 37) παραπέμποντας ενίοτε σε ένα πιο περιορισμένο αντικείμενο.

⁵⁰ Βλ Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ. 47.

⁵¹ Κοντουμά, *Η σύμβαση της οπτικοακουστικής παραγωγής*, σελ. 43

⁵² Πριν την εφαρμογή του ν. 2121/1993, ίσχυε ο ν.2387 με τις τροποποιήσεις του οι οποίες είχαν ωστόσο χαρακτήρα αποσπασματικό ανάλογα με την πίεση της μίας ή της άλλης κοινωνικής ομάδας. Βλ. Αιτιολογική Έκθεση του ν.2121/1993 - <http://lawdb.intrasoftnet.com>

Τέλος, στην έννοια των οπτικοακουστικών έργων περιλαμβάνονται και τα παράγωγα έργα δηλαδή τα έργα εκείνα που έχουν προκύψει ως το αποτέλεσμα διασκευής όπως η διασκευή ενός σεναρίου. Ως διασκευές νοούνται όλα τα έργα τα οποία προκύπτουν έπειτα από τροποποιήσεις προγενέστερων έργων ως προς τη δομή, τη μορφή ή το περιεχόμενό τους σε τέτοιο βαθμό ώστε να συνιστούν δημιουργικές συμβολές και να καθιστούν το έργο πρωτότυπο. Παράγωγο δεν είναι ένα έργο όταν διαφέρει ουσιωδώς και σε τέτοιο βαθμό από το προηγούμενο ώστε μόνο για έμπνευση του πρώτου ως προς το δεύτερο να μπορεί να γίνει λόγος⁵³. Σε κάθε περίπτωση, η άδεια εκμετάλλευσης του παράγωγου έργου απαιτεί πάντοτε την άδεια του δικαιούχου του έργου πάνω στο οποίο στηρίχθηκε το παράγωγο (αρ. 2 παρ. 2 όπου αναφέρεται ‘με την επιφύλαξη των δικαιωμάτων στα προϋπάρχοντα έργα’) αφού το δικαίωμα διασκευής εμπίπτει εντός των προαναφερθέντων απόλυτων και αποκλειστικών δικαιωμάτων του δημιουργού τόσο του περιουσιακού όσο και του ηθικού δικαιώματος⁵⁴. Σε κάθε περίπτωση δεν απαιτείται φυσικά άδεια όταν το αρχικό έργο πάνω στο οποίο στηρίχθηκε το παράγωγο δεν προστατεύεται από τις διατάξεις του νόμου περί πνευματικής ιδιοκτησίας καθώς δεν πληρούνται και οι άλλες προϋποθέσεις που θέτει ο νόμος ως προς αυτό.

Τέλος, δεν επηρεάζεται η τυχόν προστασία του έργου από άλλες διατάξεις της ελληνικής και διεθνούς έννομης τάξης. Έτσι ένα κινηματογραφικό σενάριο μπορεί να

⁵³Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ. 58.

⁵⁴ Αυτό σημαίνει πρακτικά ότι αν ακόμα και κάποιος τρίτος σκηνοθέτης έχει εξασφαλίσει την άδεια του δικαιούχου εκμετάλλευσης του έργου εφόσον αυτός είναι άλλος από το δημιουργό του (το δικαίωμα εκμετάλλευσης μίας ταινίας συνιστά το περιουσιακό δικαίωμα του δημιουργού της, ήτοι του σκηνοθέτη και αυτό που μπορεί να μεταβιβασθεί), πρέπει να ζητήσει και άδεια από το δημιουργό του έργου εάν και στο βαθμό που η πράξη εκμετάλλευσης στην οποία θα προβεί μπορεί να θεωρηθεί ότι παραβιάζει και το ηθικό δικαίωμα του δημιουργού. Αυτό συμβαίνει γιατί το ηθικό δικαίωμα δεν μεταβιβάζεται και παραμένει πάντα στον δημιουργό. Στα πλαίσια λοιπόν του ηθικού δικαιώματος χρειάζεται να δοθεί άδεια εφόσον το περιουσιακό έχει μεταβιβασθεί. Βλ. Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.59.

προστατεύεται την ίδια στιγμή τόσο με το νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας όσο και με τη Σύμβαση της Βέρνης ή την επίκληση του δικαιώματος στην προσωπικότητα όπως αυτή κατοχυρώνεται στο αρ.5 παρ. 1 του Συντάγματος και στο αρ. 57 του Αστικού Κώδικα⁵⁵.

ΑΡΘΡΟ 3 – Το περιουσιακό δικαίωμα

«1. Το περιουσιακό δικαίωμα δίνει στους δημιουργούς ιδίως την εξουσία (δικαίωμα) να επιτρέπουν ή να απαγορεύουν:

A) Την εγγραφή και την άμεση ή έμμεση, προσωρινή ή μόνιμη αναπαραγωγή των έργων τους με οποιοδήποτε μέσο και μορφή, εν όλω ή εν μέρει.

B) Τη μετάφραση των έργων τους

Γ) Τη διασκευή, την προσαρμογή ή άλλες μετατροπές των έργων τους.

Δ) Όσον αφορά το πρωτότυπο ή τα αντίτυπα (αντίγραφα) των έργων τους, τη διανομή τους στο κοινό με οποιαδήποτε μορφή πώλησης ή με άλλους τρόπους. Το δικαίωμα διανομής εντός της Κοινότητας αναλώνεται μόνο εάν η πρώτη πώληση ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο πρώτη μεταβίβαση της κυριότητας του πρωτοτύπου ή των αντιτύπων εντός της Κοινότητας πραγματοποιείται από τον δικαιούχο ή με την συγκατάθεσή του.

E) Την εκμίσθωση και το δημόσιο δανεισμό, όσον αφορά το πρωτότυπο ή τα αντίτυπα των έργων τους. Τα δικαιώματα αυτά δεν αναλώνονται από οποιαδήποτε πώληση ή άλλη πράξη διανομής του πρωτοτύπου ή των αντιτύπων. Τα δικαιώματα αυτά δεν εφαρμόζονται σε σχέση με τα έργα αρχιτεκτονικής και τα έργα των

⁵⁵ Από την άλλη ένα έργο που δεν αποτελεί πνευματικό δημιούργημα προστατευόμενο με το Ν.2121/1993 είναι πιθανόν να προστατεύεται με άλλα νομοθετήματα όπως συμβαίνει με την κατοχύρωση του δικαιώματος ευρεσιτεχνίας για πατέντες ή επιστημονικές ανακαλύψεις.

εφαρμοσμένων τεχνών. Η εκμίσθωση και ο δημόσιος δανεισμός νοούνται σύμφωνα με τα οριζόμενα στην Οδηγία 92/100 του Συμβουλίου της 19^{ης} Νοεμβρίου 1992 (ΕΕΕΚ αριθμ. L 349/61- 27.11.1992).

Στ) Τη δημόσια εκτέλεση των έργων τους

Ζ) Τη μετάδοση ή αναμετάδοση των έργων τους στο κοινό με τη ραδιοφωνία και την τηλεόραση, με ηλεκτρομαγνητικά κείμενα ή με καλώδια ή με άλλους υλικούς αγωγούς ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, παραλλήλως προς την επιφάνεια της γης ή μέσω δορυφόρων

Η) Την παρουσίαση στο κοινό των έργων τους, ενσυρμάτως ή ασυρμάτως ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, καθώς και να καθιστούν προσιτά τα έργα τους στο κοινό κατά τρόπο ώστε οποιοσδήποτε να έχει πρόσβαση στα έργα αυτά, όπου και όταν επιλέγει ο ίδιος. Τα δικαιώματα αυτά δεν αναλώνονται με οποιαδήποτε πράξη παρουσίασης στο κοινό με την έννοια της παρούσας ρύθμισης.

Θ) Την εισαγωγή αντιτύπων των έργων τους που παρήχθησαν στο εξωτερικό χωρίς τη συναίνεση του δημιουργού ή, εφόσον πρόκειται για εισαγωγή από χώρες εκτός της Ευρωπαϊκής Κοινότητας, αν το δικαίωμα της εισαγωγής αντιτύπων στην Ελλάδα είχε συμβατικά διατηρηθεί από τον δημιουργό (άρθρα 2,4 παρ. 1 και 3,4 Οδηγίας 2001/29 ΕΕΕΚ αριθμ. L. 167/10 -22.6.2001).

2.Δημόσια θεωρείται κάθε χρήση ή εκτέλεση ή παρουσίαση του έργου, που κάνει το έργο προσιτό σε κύκλο προσώπων ευρύτερο από το στενό κύκλο της οικογένειας και το άμεσο κοινωνικό περιβάλλον, ανεξάρτητα από το αν τα πρόσωπα αυτού του ευρύτερου κύκλου βρίσκονται στον ίδιο ή δε διαφορετικούς χώρους (...).»

ΑΝΑΛΥΣΗ

Όπως προκύπτει από το γράμμα του νόμου, το περιουσιακό δικαίωμα διακρίνεται σε περαιτέρω δικαιώματα (εξουσίες), τα οποία ωστόσο υπηρετούν τον ίδιο σκοπό και τα οποία ενδεικτικά (και όχι αποκλειστικά) απαριθμούνται στο άρθρο.

Τα επιμέρους αυτά δικαιώματα (εξουσίες) δεν πρέπει να θεωρηθεί ότι είναι λιγότερο σημαντικά από το βασικό περιουσιακό δικαίωμα καθώς ουσιαστικά αποτελούν το περιεχόμενό του και συνεπώς είναι και αυτά απόλυτα και αποκλειστικά, δηλαδή μπορούν να αντιταχθούν έναντι όλων. Τα δικαιώματα αυτά (εξουσίες) που προβλέπονται στο νόμο, είναι ανεξάρτητα μεταξύ τους με αποτέλεσμα να είναι δυνατή η μεταβίβαση χωριστά καθενός, σε διαφορετικά πρόσωπα και για διαφορετικά χρονικά διαστήματα (αρ. 15 παρ. 1). Επίσης ο δημιουργός μπορεί να λάβει χωριστή αμοιβή για κάθε μία από αυτές π.χ. ο συγγραφέας Α μπορεί να παραχωρήσει στο Β την άδεια να εκδώσει την ιστορία σε βιβλίο, στον Γ την άδεια να διασκευάσει την ιστορία σε σενάριο για κινηματογραφικό έργο, στον Δ την άδεια να ανεβάσει μία θεατρική παράσταση⁵⁶.

Περιορισμοί στα δικαιώματα αυτά προκύπτουν από το σκοπό της σύμβασης. Έτσι, όπως έχει κριθεί από τη νομολογία, η παροχή άδειας σε παραγωγό σεναρίων για κινηματογράφιση και εκμετάλλευση ταινιών σε κινηματογραφικές αίθουσες, δεν επάγεται και την εξουσία τηλεοπτικής μετάδοσής τους (ΜΠρΠειρ 5745/2002).

Το περιουσιακό δικαίωμα ολόκληρο ή μέρος αυτού είναι ελεύθερα μεταβιβαστό και κληρονομητό. Αυτό ισχύει τόσο για το δημιουργό (ο οποίος μπορεί αν θέλει να το

⁵⁶ Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.99.

πουλήσει, να το δωρίσει, να το εκχωρήσει κ.α.) αλλά και για τον δικαιούχο του δικαιώματος (στην περίπτωση που όπως αναφέρθηκε δημιουργός και δικαιούχος δεν ταυτίζονται καθώς ο πρώτος έχει μεταβιβάσει στον δεύτερο μέρος εξουσιών ή και ολόκληρο το περιουσιακό του δικαίωμα)⁵⁷.

Μάλιστα οι εξουσίες που έχει ένας δημιουργός είναι πολύ πιθανόν να αλληλεπικαλύπτονται όπως π.χ. μια πράξη λειτουργεί ως απαραίτητη προϋπόθεση μίας άλλης και συνεπώς προηγείται αυτής τεχνικά και πρακτικά. Για παράδειγμα, η τηλεοπτική αναμετάδοση ενός κινηματογραφικού έργου για το οποίο δεν είχε δοθεί ποτέ άδεια μετάδοσης, περιλαμβάνει υποχρεωτικά και την παράνομη αναπαραγωγή του προκειμένου να καταστεί δυνατή η τηλεοπτική του μετάδοση⁵⁸. Είναι δυνατή η παραίτηση του δημιουργού από το περιουσιακό του δικαίωμα καθώς και η επιβολή περιορισμών, δηλ. ο δημιουργός ή δικαιούχος μπορεί να απαγορεύσει την εισαγωγή των ταινιών του σε μία χώρα.

Ο νόμος παραθέτει ορισμό της δημόσια χρήσης στην παράγραφο 4 του εν λόγω άρθρου. Πρόκειται για ένα βασικό κανόνα που διέπει κάθε μία από τις επιμέρους εξουσίες του περιουσιακού δικαιώματος βάσει του οποίου απαγορεύεται κάθε πράξη που απευθύνεται στο κοινό (δημόσια χρήση). Παρουσίαση στο κοινό ή δημόσια εκτέλεση συνιστά η παρουσίαση μίας ταινίας υπό συνθήκες που την καθιστούν προσιτή σε αόριστο αριθμό προσώπων που δεν συνδέονται με κάποια ιδιαίτερη σχέση μεταξύ τους. Η παρουσία του κοινού αρκεί να είναι ενδεχόμενη⁵⁹. Τόσο ο νόμος όσο και η νομολογία προκρίνουν βέβαια ως σημαντικό κριτήριο διαπίστωσης της ύπαρξης

⁵⁷Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.101.

⁵⁸ Βλ. κεφάλαιο τρίτο απόφαση 3562/2015 Πολυμελούς Πρωτοδικείου Αθηνών.

⁵⁹ Συνεπώς ο κινηματογράφος δεν είναι ανάγκη να έχει θεατές για να υπάρξει δημόσια εκτέλεση η οποία συνιστά προσβολή του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας. Βλ. Συλλογικό, «20 χρόνια εφαρμογής του Ν.2121/1993 για την Πνευματική Ιδιοκτησία και τα Συγγενικά Δικαιώματα» Εκδόσεις Νομική βιβλιοθήκη Αθήνα 2014,σελ.136

δημόσιας εκτέλεσης το κριτήριο του κοινού και όχι του χώρου καθώς και σε ιδιωτικό χώρο μπορεί να υπάρξει δημόσια εκτέλεση (π.χ. στους εργαζόμενους μίας ιδιαίτερα μεγάλης εταιρίας ή στα δωμάτια ξενοδοχείου μέσω της ραδιοτηλεοπτικής μετάδοσης⁶⁰).

Εξ αντιδιαστολής της γραμματικής ερμηνείας του άρθρου προκύπτει ότι δεν απαγορεύεται η ιδιωτική χρήση. Συνεπώς οποιαδήποτε χρήση, εκτέλεση ή παρουσίαση του έργου γίνεται στο στενό κύκλο της οικογένειας καθώς και στο κλειστό οικογενειακό περιβάλλον του προσώπου (σε μια γιορτή ή μεταξύ των συμμαθητών στο σχολείο, ή μεταξύ φίλων σε ένα σπίτι) θεωρείται ιδιωτική προβολή⁶¹.

Το περιουσιακό δικαίωμα περιλαμβάνει μεταξύ άλλων και το δικαίωμα (εξουσία) της εγγραφής του έργου, της αναπαραγωγής, της μετάφρασης, της διασκευής, της μετατροπής, της διανομής στο κοινό, της εκμίσθωσης και του δημόσιου δανεισμού, της δημόσιας εκτέλεσης και γενικά της μετάδοσης με οποιονδήποτε τρόπο κ.α. Από τις παραπάνω εξουσίες που πηγάζουν ειδικότερα από το περιουσιακό δικαίωμα ως προστατευόμενο συστατικό δικαίωμα του ενιαίου δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας, οι πιο βασικές για την παρούσα ανάλυση είναι:

Επιμέρους εξουσίες που πηγάζουν από το περιουσιακό δικαίωμα:

- 1) το δικαίωμα της εγγραφής
- 2) το δικαίωμα αναπαραγωγής

⁶⁰ Η νομολογία έκρινε- σε ανάλογες περιπτώσεις- ότι ο ξενοδόχος στα πλαίσια της επιχειρηματικής του δραστηριότητας γίνεται μεσάζων προκειμένου η ραδιοτηλεοπτική αναμετάδοση να λαμβάνεται και από τρίτα πρόσωπα τα οποία δεν συνδέονται μαζί του με ιδιαίτερη σχέση. Συνεπώς υπάρχει δημόσια εκτέλεση η οποία αν εκτελείται χωρίς την προβλεπόμενη άδεια συνιστά προσβολή του δικαιώματος περί πνευματικής ιδιοκτησίας των δημιουργών. Βλ. ανάλυση σχετικής απόφασης παρακάτω.

⁶¹ Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ. 104.

- 3) το δικαίωμα μετάφρασης
- 4) το δικαίωμα διασκευής
- 5) το δικαίωμα της διανομής στο κοινό
- 6) το δικαίωμα για δημόσιο δανεισμό
- 7) δικαίωμα ραδιοτηλεοπτικής μετάδοσης και αναμετάδοσης

1) Το δικαίωμα της εγγραφής το οποίο και προηγείται της αναπαραγωγής, θεωρείται η πρώτη ενσωμάτωση της εκτέλεσης του έργου σε υλικό φορέα προκειμένου να καταστεί εφικτή η χρήση ή η αναπαραγωγή της εκτέλεσης αυτής⁶². Γενικά η πράξη της εγγραφής ενός έργου δεν πρέπει να συγχέεται με την πράξη της δημιουργίας αυτού. Στον κανόνα αυτό εξαίρεση αποτελούν όλα τα οπτικοακουστικά έργα και επομένως και ο κινηματογράφος του οποίου η δημιουργία κατά το νόμο πραγματοποιείται με την εγγραφή του σε υλικό φορέα, με την ενσωμάτωσή του. Πρακτικά οι εν λόγω φορείς επιτρέπουν και την εκτέλεση του έργου όπως είναι το DVD ή η μνήμη.

2) Θεμελιώδες δικαίωμα του δημιουργού αποτελεί το δικαίωμα αναπαραγωγής του έργου του (ΜΠρΘες/κης 1037/2004). «*Αναπαραγωγή αποτελεί ο οποιοσδήποτε πολλαπλασιασμός τμήματος ή και ολόκληρου του έργου με οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο, επί υλικό ή άυλου φορέα, σταθερή ή προσωρινή, άμεση ή έμμεση, εσκεμμένη ή μη, ανεξαρτήτως ποσότητας ή αριθμού*» (ΑΠ 152/2005).

3) Επίσης ο δημιουργός έχει δικαίωμα να επιτρέψει ή να απαγορεύει αντίστοιχα τη μετάφραση του έργου του, εφόσον αυτή γίνεται για περαιτέρω οικονομική εκμετάλλευση και δεν συνιστά προσωπική χρήση εκείνου που τη διενεργεί (ΜΠρΑΘ 2519/1997)

⁶² Κουμάντος, *Πνευματική Ιδιοκτησία*, σελ. 217-218.

4) Το δικαίωμα διασκευής του έργου συνίσταται όπως αναφέρθηκε στην τροποποίηση του πρωτοτύπου όπως συμβαίνει όταν για παράδειγμα ένα λογοτεχνικό έργο διασκευάζεται σε κινηματογραφικό σενάριο. Για τη διενέργεια της διασκευής απαιτείται η άδεια του δημιουργού/δικαιούχου.

5) Το δικαίωμα της διανομής στο κοινό ως έκφραση του περιουσιακού δικαιώματος του δημιουργού περιλαμβάνει κάθε ενέργεια με την οποία ο δικαιούχος έχει ως σκοπό να προσφέρει αμέσως ή εμμέσως το πρωτότυπο ή αντίγραφο του έργου του στο κοινό όπως είναι λ.χ. η διανομή DVD ως ένθετο σε περιοδικό (ΕφΑθ 8427/2006). Η έννοια της διανομής παραπέμπει σε οριστική αποξένωση του δημιουργού ή δικαιούχου από τον υλικό φορέα στον οποίο ενσωματώνει το έργο του μέσω λ.χ. πώλησης. Συνεπώς για να υπάρξει διανομή πρέπει επίσης να υπάρχει και μεταβίβαση της κυριότητας επί του υλικού φορέα.

6) Η έννοια του δημόσιου δανεισμού περιλαμβάνει τη διάθεση του έργου στο προς χρήση στο κοινό από ιδρύματα (όπως οι δημόσιες βιβλιοθήκες), για ένα προκαθορισμένο χρονικό διάστημα και χωρίς κάποιο οικονομικό όφελος (άμεσο ή έμμεσο).

7) Το δικαίωμα ραδιοτηλεοπτικής μετάδοσης και αναμετάδοσης περιλαμβάνει την μετάδοση/αναμετάδοση του έργου στο κοινό με ραδιοφωνία/τηλεόραση με οποιονδήποτε τρόπο. Συνεπώς τηλεοπτική μετάδοση οπτικοακουστικού υλικού επικαιρότητας χωρίς άδεια του δημιουργού, συνιστά προσβολή του αντίστοιχου δικαιώματός του ⁶³.

Περιορισμοί του περιουσιακού δικαιώματος

⁶³Κοτσίρης/ Σταματούδη, Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία, σελ. .122.

Αποτελεί γεγονός ότι η λειτουργία ενός πνευματικού δημιουργήματος δεν εξαντλείται μόνο στην οικονομική του εκμετάλλευση από τον δημιουργό του αλλά επιτελεί και άλλους ποικίλους σκοπούς μεταξύ των οποίων και την ικανοποίηση μορφωτικών, καλλιτεχνικών, αισθητικών και ενημερωτικών αναγκών του κοινού. Αυτή η διπλή του αποστολή αφενός ως μέσο πλουτισμού (συμπεριλαμβανομένου και του προσωπικού δεσμού του δημιουργού απέναντι στο έργο) και αφετέρου ως μέσω ικανοποίησης κοινωνικών αναγκών δημιουργεί συγκρούσεις ανάμεσα στα αντιτιθέμενα συμφέροντα των χρηστών και του δημιουργού ⁶⁴.

Έτσι ο νόμος προκειμένου να διατηρήσει ισορροπίες προέβλεψε και ρύθμισε κάποιες εντελώς συγκεκριμένες περιπτώσεις κατά τις οποίες ούτε άδεια από το δημιουργό απαιτείται, ούτε συνεπώς καταβολή αντίστοιχης αμοιβής, θέτοντας με τον τρόπο αυτό περιορισμούς στην αποκλειστικότητα του περιουσιακού δικαιώματος. Σε κάθε περίπτωση μόνο οι εξουσίες που πηγάζουν από το περιουσιακό δικαίωμα μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο περιορισμών και όχι αυτές που πηγάζουν από το ηθικό ⁶⁵. Συνεπώς σε κάθε περίπτωση διατηρείται τόσο η ηθική εξουσία αναγνωρίσεως της πατρότητας όσο και διατηρήσεως της ακεραιότητας του έργου . Ως προς την τελευταία μάλιστα είναι σημαντικό να διευκρινισθεί ότι εξακολουθεί να υφίσταται ακόμα και αν έχουν επιβληθεί περιορισμοί. Για παράδειγμα, η παράθεση αποσπασμάτων δεν θεωρείται ότι θίγει την ακεραιότητα του έργου εφόσον διαπιστώνεται η επιλογή εκείνων των κατάλληλων αποσπασμάτων ώστε να μην αλλοιώνεται το πνεύμα του έργου. Με άλλα λόγια δεν επιτρέπεται η άσκηση των

⁶⁴.Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Πνευματική Ιδιοκτησία*, σελ. 450.

⁶⁵ Μοναδική εξαίρεση η αναπαραγωγή για δικαστικούς ή διοικητικούς λόγους (αρ. 25)

ηθικών εξουσιών να καθίσταται σε τέτοιο βαθμό απόλυτη, ώστε οι περιορισμοί να παραμένουν γράμμα κενό νόμου⁶⁶.

Οι πιο σημαντικοί περιορισμοί του περιουσιακού δικαιώματος έγκειται στην αναπαραγωγή για ιδιωτική χρήση (αρ. 18), στην παράθεση αποσπασμάτων (αρ.19), στην αναπαραγωγή στα σχολικά βιβλία και στις ανθολογίες (αρ.20). στην αναπαραγωγή για τη διδασκαλία (αρ. 21), στην αναπαραγωγή πρόσθετου αντιτύπου από βιβλιοθήκες και αρχεία (αρ. 22), στην αναπαραγωγή κινηματογραφικών έργων με σκοπό τη διατήρησή τους στο Εθνικό Κινηματογραφικό Αρχείο (αρ. 23), στην αναπαραγωγή για σκοπούς δικαστικού ή διοικητικούς (αρ. 24), στη χρήση για λόγους ενημέρωσης επίκαιρων γεγονότων (αρ. 25), στη χρήση εικόνων με έργα σε δημόσιους χώρους (αρ. 26), στην αναπαραγωγή για δημόσια παράσταση ή εκτέλεση σε ειδικές περιστάσεις, στην έκθεση και αναπαραγωγή εικαστικών έργων (αρ. 28), στην αναπαραγωγή προς όφελος τυφλών και κωφάλαλων (αρ. 28Α) και στις κατ' εξαίρεση προσωρινές πράξεις αναπαραγωγής του άρθρου 28Β

ΑΡΘΡΟ 4 -Το ηθικό δικαίωμα

«1.Το ηθικό δικαίωμα δίνει στο δημιουργό ιδίως τις εξουσίες:

Α) της απόφασης για το χρόνο, τον τόπο και τον τρόπο κατά τους οποίους το έργο θα γίνει προσιτό στο κοινό (δημοσίευση)

Β)της αναγνώρισης της πατρότητάς του πάνω στο έργο και ειδικότερα την εξουσία να απαιτεί, στο μέτρο του δυνατού, τη μνεία του ονόματός του στα αντίτυπα του έργου

⁶⁶ Κοτσίρης / Σταματούδη, *Πνευματική Ιδιοκτησία*, σελ. 455.

του και σε κάθε δημόσια χρήση του έργου του ή, αντίθετα, να κρατάει την ανωνυμία του ή να χρησιμοποιεί ψευδώνυμο,

Γ)της απαγόρευσης κάθε παραμόρφωσης, περικοπής ή άλλης τροποποίησης του έργου του, καθώς και κάθε προσβολής του δημιουργού οφειλομένης στις συνθήκες παρουσίασης του έργου στο κοινό

Δ)της προσπέλασης στο έργο του, έστω και να το περιουσιακό δικαίωμα στο έργο ή η κυριότητα στον υλικό φορέα του έργου ανήκει σε άλλον, οπότε η προσπέλαση πρέπει να πραγματοποιείται κατά τρόπο που προκαλεί τη μικρότερη δυνατή ενόχληση στο δικαιούχο, (...)

3. Το ηθικό δικαίωμα είναι ανεξάρτητο από το περιουσιακό δικαίωμα και παραμένει στο δημιουργό ακόμα και μετά τη μεταβίβαση του περιουσιακού δικαιώματος»

ΑΝΑΛΥΣΗ

Όπως συμβαίνει και με το περιουσιακό έτσι και το ηθικό δικαίωμα μπορεί να αποκτηθεί μόνο από φυσικό πρόσωπο (άνθρωπος) και όχι από νομικό (εταιρία). Το ηθικό δικαίωμα του δημιουργού είναι ανεξάρτητο από το περιουσιακό και αυτό προκύπτει και από το γεγονός ότι παραμένει στον δημιουργό ακόμα και μετά τη μεταβίβαση του περιουσιακού δικαιώματος (ΕφΑθ 5866/2003). Ωστόσο δεν είναι απόλυτος ο διαχωρισμός ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη δικαιωμάτων καθώς η αξιοποίηση ενός πνευματικού έργου εξυπηρετεί ταυτόχρονα τα οικονομικά και τα πνευματικά συμφέροντα του δημιουργού του. Προκύπτει συνεπώς ότι παρά το γεγονός ότι το ηθικό δικαίωμα του δημιουργού προστατεύει κυρίως τα ηθικά του συμφέροντα, εντούτοις περιλαμβάνει και μία περιουσιακή διάσταση⁶⁷ και

⁶⁷ Κοτσίρης / Σταματούδη, *Πνευματική Ιδιοκτησία*, σελ.138.

αντιστρόφως. Η προσβολή ηθικών εξουσιών που πηγάζουν από το ηθικό δικαίωμα μπορεί να έχει οικονομικές συνέπειες αφού ο δημιουργός μπορεί να ζητήσει αποζημίωση.

Το ηθικό δικαίωμα όπως και το περιουσιακό διαρκεί όσο η διάρκεια ζωής του δημιουργού συν 70 ακόμα χρόνια από το θάνατό του (αρ. 29)

Επιμέρους εξουσίες/δικαιώματα που πηγάζουν από το ηθικό δικαίωμα:

- 1) Εξουσία/δικαίωμα δημοσίευσης
- 2) Εξουσία/δικαίωμα αναγνώρισης της πατρότητας
- 3) Εξουσία/δικαίωμα διατήρησης της ακεραιότητας
- 4) Εξουσία/δικαίωμα προσπέλασης
- 5) Εξουσία/δικαίωμα υπαναχώρησης ή μετάνοιας

1. Η εξουσία δημοσίευσης παρέχει στον δημιουργό την ευχέρεια να αποφασίζει το χρόνο, τον τόπο και τον τρόπο σύμφωνα με τον οποίο θα γίνει το έργο του προσιτό στο κοινό. Συνεπώς η εξουσία δημοσίευσης αποτελεί μία από τις πιο βασικές και σημαντικές εξουσίες του ηθικού δικαιώματος, καθώς μετά την ολοκλήρωσή της το έργο απομακρύνεται από την επιρροή του δημιουργού και καθίσταται εφικτή η οικονομική του εκμετάλλευση. Σε κάθε περίπτωση, η διαδικασία της δημοσίευσης δεν αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για την υπαγωγή ενός έργου στον προστατευτικό πυρήνα των διατάξεων του νόμου, γι' αυτό άλλωστε τον λόγο προστατεύεται εξίσου και το αδημοσίευτο έργο.

Σύμφωνα με τη νομολογία ένα έργο καθίσταται προσιτό στο κοινό όταν τα αντίγραφα του έχουν εκτεθεί, έχουν δηλαδή προβληθεί σε τέτοιο βαθμό ώστε το κοινό να είναι ενήμερο για την ύπαρξή τους (ΜΠρΑθ). Συνεπώς όποιος προβαίνει σε δημοσίευση

ενός έργου χωρίς την προηγούμενη άδεια του δημιουργού προσβάλλει την ηθική εξουσία δημοσίευσής του.

Η πρακτική σημασία του ως άνω δικαιώματος γίνεται περισσότερο φανερή στα κινηματογραφικά έργα όταν ο παραγωγός επιδιώκει για διαφημιστικούς κυρίως λόγους να ενημερώσει το κοινό για το περιεχόμενο μίας ταινίας πριν από την προβολή της στις κινηματογραφικές αίθουσες⁶⁸. Επίσης, εφόσον έχει συμφωνηθεί μεταξύ του δημιουργού και κάποιου τρίτου σύμβαση εκμετάλλευσης, μπορεί να χορηγηθεί από το δημιουργό στον τρίτο η συναίνεσή του για την εκμετάλλευση του έργου (αρ.16)

2. Ο πνευματικός δημιουργός ενός έργου έχει την εξουσία να αναγνωρισθεί η πατρότητά του επί του πνευματικού του δημιουργήματός. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι ο ηθικός δεσμός ανάμεσα στον δημιουργό και στο δημιούργημά του διατηρείται για πάντα(αρ. 29 παρ.2) ακόμα και μετά την απομάκρυνση του έργου από το δημιουργό ή την παρέλευση των 70 χρόνων από το θάνατό του καθώς αφορά τον προσωπικό δεσμό μεταξύ αυτού και του αντικειμένου της δημιουργίας του. Η ως άνω εξουσία περιλαμβάνει και την εξουσία μνείας του ονόματός του ή του ψευδώνυμού του επί του έργου ή σε σχέση με αυτό. Πρόκειται για δικαίωμα του δημιουργού και όχι για κάποιου είδους υποχρέωσή του. Η εξουσία αναγνώρισης της πατρότητας ενός έργου δεν υπόκειται σε χρονικούς περιορισμούς.

Ως προς το περιεχόμενό του, το δικαίωμα αναγνώρισης της πατρότητας ενός έργου περιλαμβάνει και την αρνητική του εκδοχή δηλαδή το δικαίωμα της αναγνώρισης της μη πατρότητας ενός έργου. Συνεπώς επιτρέπει στο δημιουργό το δικαίωμα να αρνηθεί την εσφαλμένη ή και ψευδή απόδοση σε αυτόν ενός έργου που δεν έχει δημιουργήσει

⁶⁸Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.147

ο ίδιος. Πρέπει ωστόσο να διακρίνεται από την περίπτωση κατά την οποία ένας καλλιτέχνης απαρνείται την πατρότητα του έργου για καλλιτεχνικούς ή άλλους σκοπούς. Σε κάθε περίπτωση, ο πιο δόκιμος όρος να επιτευχθεί η αναγνώριση της πατρότητας του δημιουργού είναι η αναφορά του ονόματός του πάνω στο έργο, σε οποιοδήποτε αντίτυπο αυτού καθώς και σε κάθε δημόσια χρήση του.

3. Στα πλαίσια του ηθικού δικαιώματος του δημιουργού περιλαμβάνεται και το δικαίωμά του να διατηρεί τη δημιουργική μοναδικότητα του έργου. Στο ως άνω πλαίσιο θεσπίζεται γενική απαγόρευση των κάθε είδους τροποποιήσεων προκειμένου να διασφαλιστεί το δικαίωμα του δημιουργού να καθορίζει ο ίδιος και τη μορφή του έργου που θα γίνει προσιτό στο κοινό και να προστατεύει την ατομικότητά του, τις προσωπικές ιδέες και αντιλήψεις του αλλά και τις καλλιτεχνικές επιλογές του. Η ως άνω προστασία μάλιστα είναι απόλυτη καθώς δεν προβλέπονται περιορισμοί. Χορηγείται συνεπώς στο δημιουργό το δικαίωμα να απαγορεύει κάθε είδους τροποποίηση του έργου του από τρίτον. Ειδικά για τα οπτικοακουστικά μέσα και συνεπώς για τον κινηματογράφο, ο νομοθέτης προβλέπει ειδική διάταξη (αρ.34 παρ. 1) για την πιο ολοκληρωμένη προστασία τους (βλ. παρακάτω).

Οι μεταβολές που επηρεάζουν την ακεραιότητα ενός έργου διακρίνονται σε άμεσες και έμμεσες. Οι πρώτες θίγουν την ουσία και το περιεχόμενο του έργου (τροποποιήσεις, παραμορφώσεις, περικοπές), ενώ οι δεύτερες αν και δεν προκαλούν κάποια μεταβολή στο έργο το παρουσιάζουν κατά τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλούν μία αρνητική επίδραση στο έργο και στο πρόσωπο του δημιουργού (προσβολή του δημιουργού λόγω των συνθηκών παρουσίασης ενός έργου). Προσβολή της εν λόγω εξουσίας συνιστά και ο χρωματισμός παλαιών ασπρόμαυρων κινηματογραφικών

ταινιών ⁶⁹.Εφόσον ο δημιουργός έχει μεταβιβάσει περιουσιακή εξουσία σε τρίτο ή έχει παρασχεθεί σχετική προς τούτο άδεια, επιτρέπονται οι τροποποιήσεις που ρητώς συμφωνήθηκαν ή που προκύπτουν από το σκοπό και το περιεχόμενο της μεταβίβασης ή που είναι αναμενόμενες λόγω της φύσης και τους είδους του έργου.

4. Ως προσπέλαση νοείται η παραχώρηση της δυνατότητας στο δημιουργό να έρχεται σε επαφή με την εξωτερική μορφή του έργου του αλλά και του περιεχομένου του ακόμα και αν το έργο έχει μεταβιβασθεί σε τρίτο. Ο λόγος για τον οποίο ενίοτε μπορεί να ζητηθεί η επικοινωνία του δημιουργού με το έργο του είναι αδιάφορος ενώ σε κάθε περίπτωση πρέπει να πραγματοποιείται με τρόπο που να προκαλεί τη μικρότερη δυνατή ενόχληση στο δικαιούχο.

5. Η εξουσία υπαναχώρησης ή μετάνοιας περιλαμβάνει την δυνατότητα του δημιουργού να καταλύει την νομική δεσμευτικότητα των συμβάσεων υπαναχωρώντας από αυτές εφόσον συντρέχει μεταβολή στις πεποιθήσεις του ή στις περιστάσεις με απώτερο στόχο την πληρέστερη προστασία της προσωπικότητάς του (αρ. 4 παρ.1). Φυσικά, η υπαναχώρηση ως δικαίωμα του δημιουργού το οποίο απορρέει από το ηθικό δικαίωμα μπορεί να πραγματοποιηθεί εφόσον αυτός καταβάλλει αποζημίωση στον αντισυμβαλλόμενο του⁷⁰.

⁶⁹ Κοτσίρης/ Σταματούδη , *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ. 160.

⁷⁰Κοτσίρης/ Σταματούδη , *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ. 169.

ΑΡΘΡΟ 6 - Αρχικός δικαιούχος

«1.Ο δημιουργός ενός έργου είναι ο αρχικός δικαιούχος του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος επί του έργου.

2.Τα δικαιώματα αποκτώνται πρωτογενώς χωρίς διατυπώσεις.»

ΑΝΑΛΥΣΗ

Στο αρ. 6 διατυπώνονται δύο αρχές θεμελιώδους σημασίας για το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας. Αφενός η αρχή του δημιουργού (αρ. 6 παρ.1) η οποία και ορίζει το αρχικό υποκείμενο του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας (φυσικό πρόσωπο που έχει την ικανότητα να δημιουργεί) και αφετέρου η αρχή της πρωτογενούς κτήσης (αρ. 6 παρ.2), η οποία και καθορίζει τον τρόπο άσκησής του(επαρκής προϋπόθεση αποτελεί η δημιουργία του έργου χωρίς να απαιτείται οποιασδήποτε άλλη τυπική διαδικασία ή διατύπωση). Πρόκειται για διάταξη αναγκαστικού δικαίου με αποτέλεσμα οποιαδήποτε άλλη συμφωνία που έρχεται σε αντίθεση με αυτήν να είναι ανίσχυρη.

ΑΡΘΡΟ 6 παρ.2 - Ο κανόνας της μη διατύπωσης

Τα δικαιώματα αποκτώνται πρωτογενώς χωρίς διατυπώσεις

Κατά την Εισηγητική Έκθεση του νόμου, τονίζεται ότι η κτήση του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας αποκτάται χωρίς καμία επιπλέον διατύπωση όπως λ.χ. κατάθεση του έργου σε κάποιο φορέα κατά τα οριζόμενα στα διανοητικά δικαιώματα βιομηχανικής ιδιοκτησίας.

Συμπερασματικά στην έννοια των οπτικοακουστικών μέσων δεν περιλαμβάνονται τα έργα τα οποία παρά το ότι απαρτίζονται από μία σειρά κινουμένων εικόνων,

συνοδευόμενων από ήχους ή όχι, δεν έχουν το στοιχείο της πρωτοτυπίας στην πνευματική δημιουργία ή δεν έχουν παραλάβει την απαιτούμενη από το νόμο μορφή ή όταν δεν έχει επέλθει πράξη πρώτης εγγραφής του πριν την παρουσίαση τους κοινό⁷¹.

ΑΡΘΡΟ 7- Έργα συνεργασίας, συλλογικά και σύνθετα

«1. Έργα συνεργασίας (...)

2. Συλλογικά έργα θεωρούνται όσα έχουν δημιουργηθεί με τις αυτοτελείς συμβολές περισσότερων δημιουργών κάτω από την πνευματική διεύθυνση και το συντονισμό ενός φυσικού προσώπου. Το φυσικό αυτό πρόσωπο είναι ο αρχικός δικαιούχος του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος επί του συλλογικού έργου. Οι δημιουργοί των επιμέρους συμβολών είναι αρχικοί δικαιούχοι του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος επί του συλλογικού έργου. Οι δημιουργοί των επί μέρους συμβολών είναι αρχικοί δικαιούχοι του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος επί του συλλογικού έργου. Οι δημιουργοί των επιμέρους συμβολών είναι αρχικοί δικαιούχοι του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος επί των συμβολών τους, εφόσον αυτές είναι δεκτικές χωριστής εκμετάλλευσης.

3 Σύνθετο έργο(...)

ΑΝΑΛΥΣΗ

Κάποια από τα έργα που προστατεύονται στο νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας αποτελούν το αποτέλεσμα της σύμπραξης περισσότερων πνευματικών δημιουργών όπως είναι χαρακτηριστικά και το οπτικοακουστικό έργο. Οι βασικές κατηγορίες δικαιούχων σε έργα που απαιτούν σύμπραξη προκύπτουν από τα έργα συνεργασίας

⁷¹ Κουντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής*, σελ. 55.

(άρθρο 7 παρ.1), από τα συλλογικά έργα, (άρθρο 7 παρ.2), από τα σύνθετα έργα (άρθρο 7 παρ.3) και από τα συλλεκτικά έργα (άρθρο 2).

Έργα συνεργασίας: Αποτελούν όσα έχουν δημιουργηθεί με την άμεση σύμπραξη δύο ή περισσότερων δημιουργών οι οποίοι ωστόσο είναι από την αρχή συνδικαιούχοι του συνολικού δικαιώματος, δηλαδή τόσο του περιουσιακού όσο και του ηθικού και μάλιστα κατά το ίσο μέρος εκτός φυσικά αν έχει συμφωνηθεί κάτι άλλο. Συνεργασία καλείται κατά την έννοια της διάταξης η κοινή προσπάθεια δύο ή περισσότερων φυσικών προσώπων για τη δημιουργία ενός ενιαίου έργου, η οποία και προϋποθέτει μία κοινή επαφή, μία κοινή βοήθεια και μία αλληλεπίδραση ανάμεσα στους δημιουργούς⁷².

Συνεπώς δεν αποτελούν συνεργάτες τα πρόσωπα που παρέχουν στον δημιουργό ιδέες ή κάποια βοηθητική συμβολή ή ακόμα συνέπραξαν στη δημιουργία του έργου μόνο με την οικονομική συμβολή τους⁷³.

Συλλογικά είναι τα έργα που προϋποθέτουν αυτοτελείς συνεισφορές περισσότερων δημιουργών, σε αντίθεση με τα έργα συνεργασίας που εργάζονται όλοι από κοινού. Απαιτείται με άλλα λόγια η ύπαρξη ενός συντονιστή που κατευθύνει τους δημιουργούς. Πρωτογενής δικαιούχος επί του συλλογικού έργου καθίσταται συνεπώς ο συντονιστής του έργου, ενώ οι εκατέρωθεν πνευματικοί δημιουργοί γίνονται δικαιούχοι στα επιμέρους τμήματα των έργων τους⁷⁴. Τέτοια έργα είναι οπωσδήποτε **τα οπτικοακουστικά**.

Σύνθετο είναι το έργο που απαρτίζεται από τη δημιουργία δύο ή περισσότερων υπάρχοντων έργων ανεξάρτητα από το είδος στο οποίο ανήκουν. (π.χ. πολυμέσα όπου

⁷² Κουμάντος, *Πνευματική ιδιοκτησία*, σελ. 169.

⁷³ Κουμάντος, *Πνευματικής ιδιοκτησία*, σελ. 170.

⁷⁴ Κοντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής*, σελ. 59.

περιλαμβάνουν στον υλικό φορέα τους έργα διαφορετικού είδους όπως κείμενα, ήχοι, μουσική, εικόνες. Εδώ τα ήδη υπάρχοντα έργα συνδυάζονται μεταξύ τους χωρίς στην πράξη την πνευματική παρέμβαση κάποιου συντονιστή.

Συλλεκτικό είναι το έργο που αφορά τις συλλογές έργων ιδίων περιπτώσεων.

Από τα παραπάνω (αρ. 7 παρ. 2 και 34) προκύπτει ότι το οπτικοακουστικό έργο εντάσσεται στην κατηγορία του συλλογικού έργου καθώς συμμετέχουν πολλά πρόσωπα στην δημιουργία του, εντούτοις ένα μόνο από αυτά αποτελεί τον πρωτογενή δικαιούχο των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας στο συνολικό έργο ενώ όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα είναι δημιουργοί των επιμέρους συμβολών τους οι οποίες και ενσωματώνονται στο οπτικοακουστικό έργο (ταινία).

Ο σκηνοθέτης της ταινίας είναι και ο αρχικός και πρωτογενής δικαιούχος των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας επί του έργου, εκτός και εάν αποδειχθεί κάτι το διαφορετικό ⁷⁵ (αρ.9).

ΑΡΘΡΟ 9 –Οπτικοακουστικά έργα

«Ως δημιουργός ενός οπτικοακουστικού έργου τεκμαίρεται ο σκηνοθέτης.»

Το οπτικοακουστικό έργο αποτελεί το αποτέλεσμα μίας πληθώρας δημιουργικών, καλλιτεχνικών, τεχνικών εισφορών, οι οποίες και ενσωματώνονται σε ένα ενιαίο έργο με τη δική του πρωτοτυπία. Συνεπώς για τη δημιουργία των οπτικοακουστικών έργων συμβάλλουν πολλά πρόσωπα με αποτέλεσμα να προκύπτει και ο συνθετικός χαρακτήρας του έργου. Πρόσωπα των οποίων οι συμβολές έχουν δημιουργικό χαρακτήρα είναι ο σκηνοθέτης, ο σεναριογράφος, ο διευθυντής φωτογραφίας, ο συνθέτης μουσικής. Οι επιμέρους συμβολές των προσώπων αυτών αποτελούν

αυτοτελή έργα πνευματικής ιδιοκτησίας. Από την άλλη μεριά, καλλιτεχνικής συμβολές όπως αυτές των ηθοποιών, των μουσικών των χορευτών, προστατεύονται επίσης αυτοτελώς ως «συγγενικά δικαιώματα». Τεχνικός είναι ο χαρακτήρας της συμβολής του φωτιστή, του υπεύθυνου μακιγιάζ, κομμωτή. Τέλος, ιδιαίτερα σημαντική είναι και η οικονομική συμβολή του παραγωγού ο οποίος και αναλαμβάνει τον επιχειρηματικό κίνδυνο της εκμετάλλευσης του έργου⁷⁶.

Συνεπώς, στα πλαίσια της αρχής του δημιουργού, ο έλληνας νομοθέτης προκειμένου να καθορίσει το δημιουργό του οπτικοακουστικού έργου, είχε να επιλέξει μεταξύ εκείνων των προσώπων που συμβάλλουν με δημιουργικό (και όχι με αμιγώς τεχνικό, οικονομικό ή οργανωτικό) τρόπο στο τελικό αποτέλεσμα. Μεταξύ αυτών ο νομοθέτης επέλεξε τον σκηνοθέτη καθώς τον θεωρεί το κομβικό εκείνο πρόσωπο που μπορεί και διαμορφώνει τις επιμέρους δημιουργικές, καλλιτεχνικές, τεχνικές συμβολές σε ένα συνολικό έργο τέχνης (αναλαμβάνει την απόδοση του σεναρίου με μορφή εικόνας και ήχου, σκηνοθετεί τους ηθοποιούς μέσα από τις οδηγίες του, αποφασίζει για τα σκηνικά, το μοντάζ και γενικά την τελική μορφή του έργου). Σύμφωνα με τα παραπάνω ο νόμος υιοθετεί τεκμήριο δημιουργίας υπέρ του σκηνοθέτη το οποίο είναι μαχητό. Αυτό σημαίνει ότι το τεκμήριο αυτό μπορεί να ανατραπεί αν αποδειχθεί ότι συγκεκριμένος σκηνοθέτης δεν συνέβαλε κατά δημιουργικό τρόπο στην ως άνω σύνθεση των επιμέρους συμβολών προκειμένου να δημιουργηθεί ένα ενιαίο έργο. Εάν επίσης αποδειχθεί ότι και άλλα πρόσωπα πέραν της συνήθους συμβολής τους συνέδραμαν δημιουργικά στην ολοκλήρωση του έργου τότε υφίσταται πλειονότητα δημιουργών⁷⁷.

⁷⁶ Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.289.

⁷⁷ Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.293.

Συνεπώς δεν αποκλείεται και για τον παραγωγό, εφόσον έχει συμβάλει όχι μόνο οικονομικά αλλά και δημιουργικά στην ολοκλήρωση του έργου να του αποδοθεί η ιδιότητα του δημιουργού ή συνδημιουργού μαζί με τον σκηνοθέτη, με ολική ή μερική ανατροπή του τεκμηρίου του αρ. 9⁷⁸. Πρακτικά, ο παραγωγός αποκτά τις αναγκαίες περιουσιακές αξιώσεις προκειμένου να εκμεταλλευτεί οικονομικά το έργο δευτερογενώς, ήτοι με ειδικότερη σύμβαση μεταξύ αυτού και του σκηνοθέτη (σύμβαση παραγωγής οπτικοακουστικού έργου). Με τη σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής μεταβιβάζονται συνεπώς περιουσιακές εξουσίες από τον σκηνοθέτη στον παραγωγό. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης παραμένει αποκλειστικός δικαιούχος των ηθικών δικαιωμάτων και αποφασίζει εκείνος για τη μορφή του έργου και το τελικό του αποτέλεσμα.

ΑΡΘΡΟ 10- Τεκμήρια

«1. Τεκμαίρεται ως δημιουργός του έργου το πρόσωπο του οποίου το όνομα εμφανίζεται πάνω στον υλικό φορέα του έργου κατά τον τρόπο, που συνήθως χρησιμοποιείται για την ένδειξη του δημιουργού. Το ίδιο ισχύει και αν εμφανίζεται ψευδώνυμο εφόσον το ψευδώνυμο δεν αφήνει αμφιβολία ως προς την ταυτότητα του προσώπου.

2. Τεκμαίρεται ως δικαιούχος πνευματικής ιδιοκτησίας σε συλλογικά έργα, σε προγράμματα ηλεκτρονικών υπολογιστών ή σε οπτικοακουστικά έργα το φυσικό ή νομικό πρόσωπο, του οποίου το όνομα ή η επωνυμία εμφανίζεται πάνω στον υλικό φορέα του έργου κατά τον τρόπο, που συνήθως χρησιμοποιείται για την ένδειξη του δικαιούχου.

⁷⁸ Κοτσίρης/ Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ. 294.

3. Η παράγραφος 1 του παρόντος άρθρου εφαρμόζεται αναλόγως στους δικαιούχους συγγενικών δικαιωμάτων ως προς το προστατευόμενο αντικείμενό τους, καθώς και στους κατασκευαστές βάσεων δεδομένων για το ειδικής φύσης δικαίωμά τους (αρ. 5 εδ. β της Οδηγίας 2004/48).

4. Κατά των τεκμηρίων των προηγούμενων άρθρων επιτρέπεται αντίθετη απόδειξη.»

Η απόδειξη της ιδιότητας του δημιουργού ή του δικαιούχου (εφόσον έχουν μεταβιβασθεί σε τρίτο περιουσιακά δικαιώματα) δεν είναι πάντοτε εύκολη υπόθεση. Για το λόγο αυτού και προκειμένου να διευκολυνθεί η απόδειξη, ο νομοθέτης εισάγει στο αρ. 10 παρ.1 και 2 δύο τεκμήρια: το τεκμήριο του δημιουργού καθώς και το τεκμήριο του δικαιούχου. Στην παρ.3 επεκτείνει την εφαρμογή του τεκμηρίου του δημιουργού στους δικαιούχους συγγενικών δικαιωμάτων.

Προκειμένου συνεπώς να αποδείξει κάποιος ότι είναι ο δημιουργός θα πρέπει να αποδείξει πρωτίστως το γεγονός της δημιουργίας η οποία ωστόσο επειδή συνιστά διαδικασία μοναδική δύσκολα αποδεικνύεται. Σύμφωνα με τη νομολογία, «*από το γεγονός της αναγραφής του ονόματος ενός προσώπου επί του υλικού φορέα κατά τρόπο που συνήθως χρησιμοποιείται για την ένδειξη του δημιουργού συνάγεται το τεκμήριο ότι το πρόσωπο αυτό είναι ο δημιουργός του έργου*» (ΕφΑθ 8138/2000). Προϋποθέσεις συνεπώς για την εφαρμογή του τεκμηρίου είναι αφενός η αναγραφή του ονόματος στον υλικό φορέα του έργου και αφετέρου η κατά συνήθη τρόπο δήλωση της ιδιοκτησίας του δημιουργού.

Αντίστοιχα, σύμφωνα με το τεκμήριο του δικαιούχου, τεκμαίρεται ως δικαιούχος πνευματικής ιδιοκτησίας σε συλλογικά έργα όπως είναι ο κινηματογράφος, το φυσικό

ή νομικό πρόσωπο του οποίου το όνομα ή η επωνυμία εμφανίζεται πάνω στον υλικό φορέα κατά τρόπο που συνήθως χρησιμοποιείται για την απόδειξη του δικαιούχου⁷⁹ .

ΑΡΘΡΟ 31 παρ. 3 – Ειδική έναρξη της διάρκειας

«Η διάρκεια προστασίας ενός οπτικοακουστικού έργου λήγει εβδομήντα (70) έτη μετά το θάνατο του τελευταίου επιζώντος μεταξύ των ακόλουθων προσώπων: του κύριου σκηνοθέτη, του σεναριογράφου, του συγγραφέα διαλόγων και του συνθέτη μουσικής που γράφτηκε ειδικά για να χρησιμοποιηθεί στο οπτικοακουστικό έργο.»

ΑΝΑΛΥΣΗ

Για λόγους εναρμόνισης της ελληνικής νομοθεσίας με τις οδηγίες της Ευρωπαϊκής Ένωσης καθώς και για λόγους ασφάλειας των συναλλαγών, η διάρκεια προστασίας ενός οπτικοακουστικού έργου βρίσκεται σε συνάρτηση όχι μόνο με τα έτη θανάτου του δημιουργού (όπως είναι ο κανόνας), αλλά και τα έτη θανάτου ακόμα και προσώπων που δεν χαρακτηρίζονται ως συνδημιουργοί του έργου (όπως του σεναριογράφου ή του συνθέτη).

ΑΡΘΡΟ 34 – Ρυθμίσεις για τη σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής

1.Στη σύμβαση για τη δημιουργία οπτικοακουστικού έργου ανάμεσα στον παραγωγό και τον πνευματικό δημιουργό πρέπει να ορίζονται οι συγκεκριμένες εξουσίες από το περιουσιακό δικαίωμα που μεταβιβάζονται στον παραγωγό. Στην αντίθετη περίπτωση, η σύμβαση επιφέρει μεταβίβαση στον παραγωγό εκείνων των εξουσιών

⁷⁹ Κοτσίρης/ Σταματούδη , *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, σελ.303.

από το περιουσιακό δικαίωμα, που είναι αναγκαίες για την εκμετάλλευση του οπτικοακουστικού έργου, σύμφωνα με το σκοπό της σύμβασης. Το οπτικοακουστικό έργο θεωρείται περατωμένο όταν εγκριθεί από τον πνευματικό δημιουργό το πρωτότυπο παραγωγής αντιτύπων προς εκμετάλλευση. Για κάθε παραμόρφωση, περικοπή ή άλλη τροποποίηση της οριστικής μορφής του οπτικοακουστικού έργου, όπως έχει εγκριθεί από τον πνευματικό δημιουργό απαιτείται προηγούμενη άδεια αυτού. Το ηθικό δικαίωμα των δημιουργών των επί μέρους συμβολών δεν μπορεί να ασκηθεί παρά μόνο σε σχέση με την οριστική μορφή του οπτικοακουστικού έργου, όπως έχει εγκριθεί από τον πνευματικό δημιουργό.

2.Στη σύμβαση ανάμεσα στον παραγωγό και στους δημιουργούς των επί μέρους συμβολών, που ενσωματώθηκαν σε οπτικοακουστικό έργο, πρέπει να ορίζονται οι συγκεκριμένες εξουσίες από το περιουσιακό δικαίωμα που μεταβιβάζονται στον παραγωγό.(...)

3.Ο πνευματικός δημιουργός διατηρεί το δικαίωμα χωριστής αμοιβής για κάθε τρόπο εκμετάλλευσης του οπτικοακουστικού έργου. Η αμοιβή αυτή καθορίζεται σε ορισμένο ποσοστό, το ύψος του οποίου συμφωνείται στη σχετική σύμβαση.(...)

4.Στην περίπτωση εκμίσθωσης υλικών φορέων εικόνας ή ήχου και εικόνας πάνω στους οποίους έχει εγγραφεί οπτικοακουστικό έργο, ο πνευματικός δημιουργός διατηρεί πάντοτε το δικαίωμα εύλογης αμοιβής για την εκμίσθωση. (...)

ΑΝΑΛΥΣΗ

Σύμφωνα με το αρ. 34 η σύμβαση (συμφωνία) οπτικοακουστικής παραγωγής μπορεί να καταρτισθεί αφενός ανάμεσα στον παραγωγό και τον πνευματικό δημιουργό (αρ.

34 παρ. 1) και αφετέρου ανάμεσα στον παραγωγό και στους δημιουργούς των επιμέρους συμβολών (αρ. 34 παρ. 2).

Συνεπώς ο **παραγωγός** αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο στη σύμβαση περί οπτικοακουστικής παραγωγής. Βασική αποστολή του είναι να συγκεντρώνει όλους εκείνους τους απαραίτητους οικονομικούς πόρους για την ολοκλήρωση της παραγωγής. Πρακτικά ωστόσο δεν είναι λίγες οι φορές που ο παραγωγός επηρεάζει σημαντικά το καλλιτεχνικό περιεχόμενο του έργου, προαναγγέλλοντας συγκεκριμένες προδιαγραφές ή και άλλες τροποποιήσεις λόγω π.χ. οικονομικών περικοπών⁸⁰.

Πνευματικός δημιουργός του έργου αποτελεί κατά το αρ. 9 του ν. 2121/1993 ο σκηνοθέτης ενώ πνευματικοί δημιουργοί των επιμέρους συμβολών μπορεί να είναι ο σεναριογράφος, συνθέτης, διευθυντής φωτογραφίας σκηνογράφος μοντερ κ.α. εφόσον κριθεί ότι η συμβολή τους διαθέτει μία «δημιουργική αξία»⁸¹.

Σε κάθε περίπτωση, η δημιουργία μίας επιμέρους συμβολής κρίνεται όχι με την αυτόνομη ολοκλήρωσή της από τον δημιουργό της και την παράδοσή της στο σκηνοθέτη, αλλά όταν αυτή οριστικοποιείται η ενσωμάτωσή της στο ενιαίο οπτικοακουστικό έργο με την αναγκαία έγκρισή της από τον σκηνοθέτη, ο οποίος συνιστά κατά τεκμήριο τον δημιουργό⁸². Οι επιμέρους αυτές συμβολές που ενσωματώνονται σε οπτικοακουστικό έργο αποκτούν κατά το νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας την έννοια του «έργου» και συνεπώς οι δημιουργοί τους, εφόσον

⁸⁰ Σε κάθε περίπτωση ο παραγωγός οφείλει να διαθέτει τις απαιτούμενες από το νόμο προϋποθέσεις για τη νόμιμη άσκηση του επαγγέλματος του όπως είναι η εγγραφή του με την ιδιότητα αυτή στο οικείο επαγγελματικό επιμελητήριο και θεωρείται έμπορος είτε δρα ως φυσικό πρόσωπο είτε με τη μορφή μίας εταιρίας. Βλ. Κουντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής*, σελ. 89.

⁸¹ Κουντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής*, σελ. 98

⁸² Κουντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής*, σελ. 106

πληρούνται και οι λοιπές προϋποθέσεις, αποκτούν δικαιώματα ανάλογα με εκείνα του δημιουργού του ενιαίου οπτικοακουστικού έργου.

Ως προς το περιεχόμενό της, η σύμβαση του αρ. 34 του παρόντος νόμου, προϋποθέτει συμφωνία μεταξύ των μερών για τη δημιουργία-παραγωγή ενός έργου ,καθορισμό των εξουσιών του περιουσιακού δικαιώματος που μεταβιβάζονται στον παραγωγό (όπως η εξουσία της πρώτης εγγραφής του έργου σε υλικό φορέα ενσωμάτωσης, οι εξουσίες περί των πράξεων εκμετάλλευσης σχετικά με τη «δημόσια εκτέλεση» και «παρουσίαση του έργου στο κοινό» -όπως είναι η εκμετάλλευση των αντιτύπων του υλικού φορέα ενσωμάτωσης του οπτικοακουστικού έργου-), καθορισμό του χρόνου συντέλεσης της μεταβίβασης των ως άνω εξουσιών καθώς και της διάρκειάς του, του τόπου που αυτή θα τελεσθεί, καθορισμό του ποσοστού της αμοιβής του πνευματικού δημιουργού και απαγόρευση παραίτησης του πνευματικού δημιουργού από το δικαίωμά του για εύλογη αμοιβή ⁸³ ενώ τα δικαιώματα και οι υποχρεώσεις που προκύπτουν από την παρούσα σύμβαση οφείλουν να εκπληρώνονται και από τα δύο μέρη καθώς διαφορετικά είναι πιθανόν να γεννηθούν εκατέρωθεν απαιτήσεις αποζημίωσης.

Ο Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας (Ο.Π.Ι) και Οργανισμοί συλλογικής διαχείρισης

Ο νόμος προβλέπει την ίδρυση και τη λειτουργία του Οργανισμού Πνευματικής Ιδιοκτησίας ως νομικού προσώπου ιδιωτικού δικαίου υπό την εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού με βασικούς σκοπούς την προστασία των πνευματικών δημιουργών , την εποπτεία επί των οργανισμών συλλογικής διαχείρισης και τη

⁸³ Κουντουμά, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής*, σελ. 120-154.

μέριμνα για την εν γένει εφαρμογή του νόμου, ελληνικού, κοινοτικού και διεθνούς .Η διοργάνωση σχετικών σεμιναρίων για την επιμόρφωση των ενδιαφερομένων συνιστά επίσης μία από τις δραστηριότητές του ωστόσο ρητά αποκλείεται από τους σκοπούς του η συλλογική διαχείριση δικαιωμάτων καθώς αυτή έχει ανατεθεί στους οργανισμούς συλλογικής διαχείρισης που θα αναπτυχθούν στη συνέχεια.

Η πρακτική του σημασία έγκειται μεταξύ άλλων και στη δυνατότητά του⁸⁴ να ασκεί παρεμβάσεις δικαστικά ή εξώδικα για την προάσπιση των σκοπών του. Για παράδειγμα, σημαντικές ήταν οι πρόσθετες⁸⁵ παρεμβάσεις του Ο.Π.Ι σε δικαστικές υποθέσεις σχετικές με τη διαμάχη που είχε ξεσπάσει περί της τηλεοπτικής προβολής παλαιών ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών, όπου οι τηλεοπτικοί σταθμοί δεν ήθελαν να καταβάλλουν πνευματικά δικαιώματα, καθώς και στην περίπτωση της καθιέρωσης εύλογης αμοιβής στους ηθοποιούς-ερμηνευτές του οπτικοακουστικού χώρου⁸⁶.

Οι οργανισμοί συλλογικής διαχείρισης συνιστούν οργανισμούς που εξουσιοδοτούνται από το νόμο ή μέσω σύμβασης για τη διαχείριση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας στο όνομα περισσότερων του ενός δικαιούχων με σκοπό το συλλογικό όφελος αυτών υπό τις προϋποθέσεις ότι ο οργανισμός αυτός είτε διοικείται από τα μέλη του (αυτοδιαχείριση) είτε ότι αυτός έχει εκδοθεί σε μη κερδοσκοπική βάση.

Με τον νέο νόμο (4481/2014) έγινε προσπάθεια να υιοθετηθεί ένα περισσότερο αποτελεσματικό πλαίσιο εποπτείας επί των οργανισμών συλλογικής διαχείρισης,

⁸⁴ Όπως αυτή διευρύνθηκε με την τελευταία τροποποίηση του ν.2121/1993 από τον ν.2281/2017. Βλ. Κοτσίρης, *Δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας και κοινοτικό κεκτημένο*, σελ. 50

⁸⁵ «Πρόσθετη παρέμβαση»: Νομικός όρος που περιγράφει την είσοδο στη δίκη μεταξύ των αρχικών διαδίκων ενός τρίτου προσώπου προς υπεράσπιση μίας εκ των δύο πλευρών στο πλευρό της οποίας τάσσεται, σύμφωνα με τις ειδικότερες προϋποθέσεις που θέτει ο Κώδικας Πολιτικής Δικονομίας (αρ. 79 επ.)

⁸⁶ Καλλινίκου, *Πνευματική Ιδιοκτησία και Συγγενικά Δικαιώματα*, σελ.18

προληπτικής ή διορθωτικής, για την πληρέστερη προστασία των δημιουργών. Στο σημείο αυτό οι νέες διατάξεις του ν. 2121/1993 (όπως αυτές τροποποιήθηκαν από τον ν. 4481/2017) εφαρμοζόμενες σε συνδυασμό με τις διατάξεις περί της προστασίας του ελεύθερου ανταγωνισμού, συνιστούν φραγμό στην δημιουργία υπερμεγεθών οργανισμών συλλογικής διαχείρισης που λειτουργούν με χαρακτηριστικά «επιχείρησης» με κίνδυνο καταχρηστικής άσκησης των αρμοδιοτήτων τους⁸⁷.

Συμπεράσματα:

Με βάση όλα τα παραπάνω μπορούμε να καταλήξουμε στα ακόλουθα βασικά συμπεράσματα:

1. Η κινηματογραφική ταινία συνιστά **οπτικοακουστικό έργο** και συνεπώς ως τέτοιο εντάσσεται στο πεδίο προστασίας του νόμου περί πνευματικής ιδιοκτησίας (αρ. 2 παρ. 1 ν.2121/1993).
2. Το οπτικοακουστικό έργο εντάσσεται στην έννοια του **συλλογικού έργου**, δηλαδή του έργου εκείνου που έχει δημιουργηθεί από τις αυτοτελείς συμβολές περισσότερων προσώπων (δημιουργών) υπό την πνευματική διεύθυνση και καθοδήγηση ενός αρχικού δημιουργού και δικαιούχου των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας επί του συνολικού έργου (περιουσιακού και ηθικού) (αρ. 7 παρ.2 ν.2121/1993).
3. Η ένταξη του οπτικοακουστικού έργου στην έννοια του συλλογικού έργου υπηρετεί την αρχή της αλήθειας καθώς έχει ως αποτέλεσμα να **αναγνωρίζονται υπό προϋποθέσεις δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας σε ένα ευρύτερο αριθμό προσώπων** που συμμετέχουν δημιουργικά στην διαδικασία ολοκλήρωσής του (σεναριογράφος, διευθυντής φωτογραφίας, σκηνογράφος, μοντερ, ενδυματολόγος κ.α.). Στην περίπτωση αυτή δικαιούχος του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας επί

⁸⁷ Κοτσίρης, *Δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας και κοινοτικό κλημένο*, σελ. 215.

του συνολικού έργου καθίσταται κατά κανόνα ο σκηνοθέτης ενώ οι υπόλοιποι δημιουργοί καθίσταται φορείς δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας υπό όρους, για τις επιμέρους συμβολές τους (αρ. 34 ν. 2121/1993)

4. Η ένταξη του οπτικοακουστικού έργου στην έννοια του συλλογικού, δηλαδή σε ένα σχήμα που δημιουργείται με τη συμμετοχή περισσότερων πνευματικών δημιουργών καθορίζει παράλληλα και **τα πρόσωπα (τα μέρη) μεταξύ των οποίων θα καταρτισθούν οι συμβάσεις** οπτικοακουστικής παραγωγής αφενός και τα μέρη μεταξύ των οποίων θα συμφωνηθεί η μεταβίβαση των δικαιωμάτων αφετέρου (παραγωγός-σκηνοθέτης, παραγωγός-δημιουργοί επιμέρους συμβολών) (αρ. 34 παρ 1 και 2 ν. 2121/1993).

5. Αρχικός δημιουργός και δικαιούχος του οπτικοακουστικού έργου είναι κατά μαχητό τεκμήριο ο **σκηνοθέτης του** (αρ. 9 ν. 2121/1993).

6. Το ενιαίο, απόλυτο και αποκλειστικό δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας συνίσταται από δύο επίσης απόλυτα και αποκλειστικά δικαιώματα: Το **ηθικό δικαίωμα** το οποίο αποσκοπεί στην προστασία του προσωπικού δεσμού του δημιουργού με το δημιούργημά του (αρ. 4 ν. 2121/1993) και το **περιουσιακό δικαίωμα** (δικαίωμα εκμετάλλευσης), το οποίο έχει οικονομική αξία και είναι δεκτικό εκμετάλλευσης (αρ. 3 ν. 2121/1993). Από τα δικαιώματα αυτά πηγάζουν επιμέρους εξουσίες που απαριθμούνται στα άρθρα 6 και 7 του νόμου.

7. Η **διάρκεια προστασίας** ενός οπτικοακουστικού έργου λήγει 70 χρόνια όχι μετά το θάνατο του δημιουργού του (όπως συμβαίνει στα υπόλοιπα προστατευόμενα έργα), αλλά μετά το θάνατο του τελευταίου επιζώντος μεταξύ των ακόλουθων προσώπων: του κυρίου σκηνοθέτη, του σεναριογράφου, του συγγραφέα διαλόγων και του συνθέτη μουσικής που γράφτηκε ειδικά για να χρησιμοποιηθεί στο οπτικοακουστικό έργο (αρ. 31 παρ. 3 ν. 2121/1993). Συνεπώς το κινηματογραφικό έργο έχει

μεγαλύτερη διάρκεια προστασίας (ως οπτικοακουστικό), από ότι τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά δημιουργήματα.

8. Για λόγους εξισορρόπησης αντικρουόμενων συμφερόντων μεταξύ των δημιουργών και των χρηστών, ρυθμίζονται από το νόμο **περιορισμοί του περιουσιακού δικαιώματος** οι οποίες είναι εντελώς συγκεκριμένοι και πρέπει να ερμηνεύονται στενά. Ωστόσο από αυτούς διαφαίνεται η τάση για προστασία του κοινωνικού συνόλου μέσα από την ελεύθερη χρήση του έργου προκειμένου να εξυπηρετηθούν η ανάγκη πληροφόρησης του κοινού ή σκοποί καθαρά εκπαιδευτικοί και συλλογικοί.

9. Η καθιέρωση της αρχής ότι κατά κανόνα **υποκείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι ο δημιουργός φυσικό- πρόσωπο**, με αποτέλεσμα τα νομικά να γίνονται δικαιούχοι μόνο σε δεύτερο βαθμό (αρ. 1 ν. 2121/1993).

10. Η **διάκριση της ιδέας από τη μορφή** του έργου, με τη συνακόλουθη προστασία της δεύτερης έναντι της πρώτης.

11. Σημαντικός ο ρόλος **των οργανισμών συλλογικής διαχείρισης** αλλά και της αποτελεσματικής εποπτείας τους από τον Οργανισμό Πνευματικής Ιδιοκτησίας προκειμένου να αντιμετωπισθούν καταχρηστικές συμπεριφορές .

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ' - ΝΟΜΟΛΟΓΙΑ

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται και αναλύονται με απλό τρόπο ορισμένες δικαστικές αποφάσεις ελληνικών αλλά και αλλοδαπών δικαστηρίων. Η επιλογή των συγκεκριμένων αποφάσεων έναντι άλλων δεν είναι τυχαία. Οι παρακάτω αποφάσεις εστιάζουν στην πρωταρχικής σημασίας διάκριση για το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας ανάμεσα στην ιδέα και τη μορφή ενός έργου, όπως αυτή παρουσιάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, προκειμένου αφενός να διαπιστωθεί το πως εφαρμόζεται ο νόμος στην πράξη, εάν δηλαδή προστατεύονται επαρκώς οι δημιουργοί

κινηματογραφικών ταινιών, αφετέρου δε, να εντοπιστούν κατά τη γνώμη μου ορισμένες αντιφάσεις και άρα αδυναμίες που προκύπτουν κατά την ανωτέρω διάκριση, αντιφάσεις που οφείλονται τόσο στη δυσκολία οριοθέτησης των παραπάνω εννοιών (ιδέα/ μορφή) όσο και στην απουσία μίας αποτελεσματικής μεθόδου αλλά και των απαραίτητων εργαλείων της η οποία θα μπορούσε να βοηθήσει τον Έλληνα δικαστή -ο οποίος κατά κανόνα δεν είναι και ιστορικός κινηματογράφου-, στην εφαρμογή του νόμου. Στο κεφάλαιο αυτό παρατίθενται τόσο αποφάσεις που παρουσιάζουν κατά τη γνώμη μου σημαντικές ελλείψεις ως προς τη μέθοδο που χρησιμοποιούν όσο και άλλες στις οποίες τα δικαστήρια λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά έχουν καταλήξει σε ορθά συμπεράσματα ακόμα και χωρίς την ξεκάθαρη εφαρμογή μίας μεθόδου. Σε κάθε περίπτωση η επίκληση και ξένων αποφάσεων (π.χ. από Αμερικάνικα δικαστήρια) συνδράμει στην πληρέστερη κατανόηση και εφαρμογή του νόμου και βοηθάει στην άντληση συμπερασμάτων και στην εύρεση αποτελεσματικότερων λύσεων.

Για το λόγο αυτό σε επόμενο κεφάλαιο (κεφάλαιο Δ') συγκεντρώνονται τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την έρευνα και προτείνονται συγκεκριμένες λύσεις για τα προβλήματα που προκύπτουν.

1.Απόφαση 3859/2001 του Μονομελούς Πρωτοδικείου Αθηνών⁸⁸

Ιστορικό: Στην υπό ανάλυση απόφαση, ο θεατρικός συγγραφέας⁸⁹ του έργου «Βοήθεια, ο...Γιατρός» προσέφυγε⁹⁰ κατά του σεναριογράφου της κινηματογραφικής

⁸⁸ Πηγή: ΝΟΜΟΣ(<http://lawdb.intrasoftnet.com>). Πρόσβαση:17/11/2017

⁸⁹ Για λόγους προστασίας προσωπικών δεδομένων, προσωπικά στοιχεία που έχουν αφαιρεθεί από τις βάσεις νομικών δεδομένων (π.χ. ΝΟΜΟΣ) -στις οποίες συγκεντρώνεται πλήθος αποφάσεων των δικαστηρίων της χώρας-, δεν αναφέρονται ούτε στην παρούσα μελέτη.

⁹⁰ Κατά τη διαδικασία των ασφαλιστικών μέτρων.

ταινίας «ο καλύτερός μου φίλος» ισχυριζόμενος ότι ο τελευταίος αντέγραψε την «κεντρική ιδέα» του θεατρικού του έργου. Η κεντρική ιδέα του έργου αφορά τη στενή φιλία που έχει αναπτυχθεί ανάμεσα σε δύο παντρεμένα ζευγάρια και την αποκάλυψη του ενός συζύγου πως ο άλλος σύζυγος και καλύτερος του φίλος έχει συνάψει ερωτική σχέση με την γυναίκα του, πράξη την οποία στη συνέχεια του συγχωρεί.

Απόφαση: Το δικαστήριο έκρινε ότι *«...από το συσχετισμό των κειμένων του θεατρικού έργου του αιτούντος και του σεναρίου της κινηματογραφικής ταινίας του καθού⁹¹ προκύπτει ότι κανένα απ' αυτά δεν παρουσιάζει έντονη πρωτοτυπία ως προς την κεντρική ιδέα της υπόθεσής του, με την έννοια ότι αυτή συναντάται σε παρόμοια έργα (θεατρικά- κινηματογραφικά) άλλων δημιουργών. ...Έτσι η κινηματογραφική ταινία του καθού δεν αντιγράφει κάποια «ιδέα» ή «περιεχόμενο», που να αποτελεί πρωτότυπο προσωπικό εύρημα του θεατρικού έργου του αιτούντος.»*

Σχολιασμός: Η παραπάνω απόφαση παρουσιάζει κατά τη γνώμη μου ενδιαφέρον καθώς αναδεικνύει το μέγεθος του προβλήματος. Συγκεκριμένα ο αιτών θεατρικός συγγραφέας ζήτησε από το δικαστήριο να εφαρμόσει τον νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας και να τον προστατέψει καθώς θεώρησε ότι ο καθού (ο εναγόμενος δηλαδή) του 'έκλεψε την ιδέα' του θεατρικού του έργου και το μετέφερε στον κινηματογράφο. Όπως όμως παρουσιάστηκε και αναλύθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, αντικείμενο προστασίας του νόμου είναι η μορφή που τελικά θα αποκτήσει το έργο και όχι η ιδέα⁹² αυτή καθ' εαυτή. Άρα το δικαστήριο, σύμφωνα με την ανάλυση που προηγήθηκε, όφειλε κατά τη γνώμη μου να ερευνήσει όχι το

⁹¹ Καθού= εκείνος κατά του οποίου στρέφεται η αίτηση με την οποία ζητείται η προστασία του νόμου (παροχή έννομης προστασίας)

⁹² Η ιδέα αυτή καθ' εαυτή θα μπορούσε υπό προϋποθέσεις να αποτελέσει αντικείμενο προστασίας στα πλαίσια προστασίας της Βιομηχανικής ιδιοκτησίας (π.χ. με την απόκτηση διπλώματος ευρεσιτεχνίας)

κατά πόσο η ιδέα του θεατρικού συγγραφέα είναι πρωτότυπη τόσο σε σχέση με την ιδέα του καθού σεναριογράφου όσο και σε σχέση με προγενέστερες ιδέες γνωστές σε όλους όπως όμως έπραξε, αλλά το κατά πόσο η συγκεκριμένη ιδέα απέκτησε στον κινηματογράφο την ίδια μορφή που είχε στο συγκεκριμένο θεατρικό κείμενο.

Το δικαστήριο δηλαδή αν και ορθώς απέρριψε την αίτηση, το έκανε στη βάση μίας λανθασμένης αιτιολογίας και κατά τη γνώμη μου⁹³ αφού ναι μεν το χρησιμοποιεί το στοιχείο της πρωτοτυπίας όπως αναφέρθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο, αλλά το χρησιμοποιεί για να αξιολογήσει την ιδέα και όχι την μορφή του έργου όπως επιβάλλει ο νόμος. Συνεπώς αντί να εξετάσει τη μορφή των υπό κρίση έργων με σκοπό τον εντοπισμό και την αντιδιαστολή των πρωτότυπων στοιχείων μορφής του κάθε έργου, εστίασε στην «κοινή ιδέα» που αναπτύσσουν. Με άλλα λόγια τα αποτήματα στην παρούσα απόφαση ήταν ότι α) εξ αρχής ζητήθηκε με λάθος τρόπο από το δικαστήριο να παράσχει προστασία επί μίας ιδέας, κάτι που κατά το νόμο δεν έχει δικαίωμα να κάνει και β) στη συνέχεια το δικαστήριο- αν και δεν είχε την εξουσία από το νόμο να εξετάσει την ιδέα- προέβη σε αξιολόγηση της πρωτοτυπίας της.

Για αν μπορέσει ένα δικαστήριο να εξετάσει το κατά πόσο ένα έργο συνιστά προϊόν αντιγραφής προγενέστερου έργου, πρέπει ο αιτών να αναφέρει επί ποινή απαραδέκτου στην αίτησή του α) ποια ακριβώς είναι τα **πρωτότυπα εκείνα στοιχεία**

⁹³ Βλ. Ευάγγελος Σπ. Αθανασόπουλος *Η διάκριση της ιδέας από την μορφή ενός έργου - Συγκριτική μελέτη της "idea/expression dichotomy" υπό την U.S. Copyright Act και τον Ν.2121/199*, Αθήνα, Νομική βιβλιοθήκη 2017, σελ.206.

της μορφής του έργου του και β) ότι αυτά είναι που αποτέλεσαν αντικείμενο αντιγραφής από το αντίδικο έργο⁹⁴.

Η απόφαση αυτή αποδεικνύει κατά τη γνώμη μου τη δυσκολία οριοθέτησης των εννοιών ιδέας/μορφής η οποία προκύπτει καθώς ο δικαστής δεν φαίνεται να έχει στα χέρια του τα εργαλεία μίας συγκεκριμένης μεθόδου την οποία θα μπορούσε να ακολουθήσει προκειμένου να αξιολογήσει την πρωτοτυπία ή μη της μορφής ενός έργου. Το γεγονός ότι ένα δικαστήριο ορθώς απορρίπτει την αίτηση αλλά με λανθασμένη αιτιολογία έχει μεγάλη σημασία στο νομικό χώρο⁹⁵ καθώς σε πρώτο επίπεδο δημιουργείται ανασφάλεια για το περιεχόμενο ενός νόμου ενώ αφετέρου σε αυτή τη λανθασμένη αιτιολογία είναι πιθανό να στηριχθεί μία επόμενη απόφαση δικαστηρίου προκειμένου να δεχθεί μία άλλη αίτηση.

2. Απόφαση 358/2012 του Εφετείου Αθηνών⁹⁶

Ιστορικό: Σεναριογράφος της κινηματογραφικής ταινίας «Μ...»⁹⁷ (1993) άσκησε αγωγή κατά της εταιρίας παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών καθώς και του σεναριογράφου της ταινίας «Κ...» (2000) ισχυριζόμενος ότι η ταινία παραγωγής της εναγομένης, συνιστά πιστή αντιγραφή του δικού του πρωτότυπου σεναρίου, με την αιτιολογία ότι έχει ομοιότητες ως προς την σπονδυλωτή δομή της, την εξέλιξη της πλοκής της, τους πρωταγωνιστικούς ρόλους καθώς και τις ιδιότητες των χαρακτήρων.

⁹⁴ Βλ. Αθανασόπουλος, *Η διάκριση της ιδέας από την μορφή ενός έργου - Συγκριτική μελέτη της "idea/expression dichotomy" υπό την U.S. Copyright Act και τον Ν.2121/199*, σελ.206.

⁹⁵ Οι αντιφατικές και ανεπαρκείς αιτιολογίες μπορούν να αποτελέσουν λόγο για να αναιρεθεί από τον Άρειο Πάγο μία απόφαση συνεπώς η σημασία τους είναι μεγάλη.

⁹⁶ Αθανασόπουλος, *Η διάκριση της ιδέας από την μορφή ενός έργου - Συγκριτική μελέτη της "idea/expression dichotomy" υπό την U.S. Copyright Act και τον Ν.2121/199*, σελ.207.

⁹⁷ Στις περιπτώσεις όπου στις νομικές βάσεις δεδομένων (π.χ. ΝΟΜΟΣ) ή σε συγγράμματα δεν αναφέρονται τίτλοι ταινιών ή ονόματα διαδίκων, δεν αποκαλύπτονται ούτε από την γράφουσα για λόγους προστασίας προσωπικών δεδομένων.

Απόφαση: Το δικαστήριο έκρινε ότι «...Κύρια πηγή έμπνευσης των εναγομένων⁹⁸ για την ταινία το «Κ...» ήταν το μυθιστόρημα του J.H. «Α...» το οποίο εκδόθηκε και δημοσιεύθηκε το έτος 1991, ήτοι δύο έτη προγενέστερα από το έτος 1993 , κατά το οποίο ο ενάγων συνέγραψε το σενάριο του έργου του «Μ...»... Συνεπώς παρά ορισμένες διαφορές στη μορφή των δύο αυτών έργων, αυτά παρουσιάζουν σαφείς ομοιότητες.... Επιπρόσθετα.....το έργο ...είναι βασισμένο στη γενικότερη ιδέα της μουσικής που μεταφέρεται στον τόπο και στον χρόνο... Επομένως, το έργο η «Μ...» του ενάγοντος δεν μπορεί να θεωρηθεί πρωτότυπο ούτε συνακόλουθα και η κινηματογραφική ταινία το «Κ...» αντιγραφή του ως άνω έργου του ενάγοντος...»

Σχολιασμός: Και στην περίπτωση αυτή το δικαστήριο απέρριψε την υπό κρίση αγωγή αλλά με επίσης λανθασμένη κατά τη γνώμη μου αιτιολογία. Αρχικά, αν και δέχθηκε ότι το έργο των εναγομένων υπήρξε αντιγραφή του έργου του ενάγοντος, δεν ανέφερε καθόλου τα συγκεκριμένα εκείνα **πρωτότυπα στοιχεία της μορφής** του προσβληθέντος έργου αλλά αντίθετα περιορίστηκε στην «κοινή ιδέα» των υπό εξέταση έργων καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι και τα δύο συνιστούν αντιγραφή ενός τρίτου παλαιότερου έργου, εστιάζοντας δηλαδή για άλλη μία φορά στην ιδέα και όχι στη μορφή⁹⁹ αναδεικνύοντας επίσης το κενό που προκαλεί η έλλειψη μίας μεθόδου και των εργαλείων της για τον προσδιορισμό της πρωτοτυπίας της μορφής ενός έργου.

Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι σε σχέση με την προηγουμένως αναφερθείσα υπ' αριθμ.3959/2001 απόφαση του Μονομελούς Πρωτοδικείου Αθηνών, από τη μεριά του ενάγοντος το δικόγραφο αυτή τη φορά φαίνεται να ήταν ορισμένο καθώς ανέφερε

⁹⁸ Εναγόμενος= αυτός κατά του οποίου στρέφεται η αγωγή/ Ανάλογα με τη διαδικασία στην οποία βρισκόμαστε ο εναγόμενος μπορεί να ονομάζεται και καθού.

⁹⁹ Σε κάθε περίπτωση προκαλεί τουλάχιστον αμφιβολίες το κατά πόσο αυτό το τρίτο έργο, το οποίο γράφτηκε μόλις το 1991, είναι πραγματικά πρωτότυπο.

συγκεκριμένα στοιχεία της μορφής τα οποία κατά τη γνώμη του είχαν αντιγραφεί (π.χ. σπονδυλωτή δομή, εξέλιξη πλοκής, ιδιότητες χαρακτήρων) και όχι απλώς την ιδέα.

3.Απόφαση 2932/2006 Εφετείου Αθηνών¹⁰⁰ όπως επικυρώθηκε και από την υπ' αριθμ. 196/2010 απόφαση του Αρείου Πάγου.

Ιστορικό: Οι ενάγοντες συγγραφείς ενός πυκνογραμμένου και συνοπτικού σεναρίου υπό τον τίτλο «ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΥΚΑΙΡΙΑ» στράφηκαν κατά του τηλεοπτικού σταθμού «MEGA CHANNEL» καθώς θεώρησαν ότι παραβιάστηκαν τα σχετικά με την πνευματική ιδιοκτησία δικαιώματά τους. Ειδικότερα, αναφέρουν ότι κατά το παρελθόν έστειλαν το εν λόγω συνοπτικό σενάριο στο σταθμό με σκοπό να εξετασθεί η ενδεχόμενη διασκευή και τηλεοπτική προβολή του σε επεισόδια και ο εναγόμενος σταθμός δεν είχε εκδηλώσει αρχικά ενδιαφέρον. Ωστόσο λίγο αργότερα προχώρησε στην παραγωγή παρεμφερούς πλοκής και θεματολογίας τηλεοπτικής σειράς σύμφωνα με το σενάριο της Αλ.Γ. υπό τον τίτλο «ΣΤΥΛ».

Απόφαση: Το δικαστήριο έκρινε ότι «... Η προστασία, βέβαια, που αναγνωρίζεται στο οπτικοακουστικό έργο συνολικά, αλλά και στις επιμέρους συμβολές, δεν θα πρέπει να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι κάθε στοιχείο του οπτικοακουστικού έργου προστατεύεται. Αντίθετα, πρέπει να επιχειρείται μία διάκριση μεταξύ των διαφόρων επιμέρους στοιχείων του, εκ των οποίων άλλα θεωρούνται προστατευόμενα, διότι περιέχουν τα κατ' άρθρο 2 παρ.1 ν.2121/1993 απαιτούμενα χαρακτηριστικά, άλλα δε

¹⁰⁰ Πηγή: Τράπεζα νομικών πληροφοριών ΙΣΟΚΡΑΤΗΣ www.dsanet.gr ,πρόσβαση 16/11/2017

εκτός κύκλου προστασίας του δικαίου της πνευματικής ιδιοκτησίας, διότι αναφέρονται π.χ. σε ιστορικά δεδομένα ή περιεχόμενα και πλοκές (όπως άτυχος έρωτας ή ερωτικά τρίγωνα) που αποτελούν **κοινότυπα μορφώματα** χωρίς καμία πρωτοτυπία... Δεδομένου ότι η θεματολογία της πλειονότητας των τηλεοπτικών σειρών είναι κοινή, προερχόμενη από το «κοινό θεμέλιο της ανθρώπινης σκέψης», το στοιχείο της δημιουργίας πρέπει να έγκειται στη διαμόρφωση της ιδέας, στο συνδυασμό των επεισοδίων, στην αλληλουχία των καταστάσεων, των επεισοδίων και των σκηνών, στους διαλόγους κ. λ. π.... ανεξάρτητα από το γεγονός, ότι είναι απρόσφορη για τη διατύπωση της υπάρξεως παράνομης αντιγραφής ή αντιπαραβολή (σύγκριση) ενός απλού σεναρίου, που δεν έχει μορφοποιηθεί σε οπτικοακουστικό έργο, με ένα μορφοποιημένο οπτικοακουστικό έργο, προκειμένου να διακριβωθεί από αυτήν (αντιπαραβολή) η ύπαρξη στο πρώτο ιδίων πρωτοτύπων στοιχείων, ούτε η πλοκή..., ούτε οι ιδιότητες των χαρακτήρων της πλοκής αυτής, ούτε οι περιλαμβανόμενοι στα μορφοποιημένα δύο επεισόδια διάλογοι, ούτε τέλος ο αριθμός των πρωταγωνιστών μπορούν να θεωρηθούν ως πρωτότυπα στοιχεία, υπό την έννοια ότι αυτά παρουσιάζουν είτε ατομική ιδιομορφία, η οποία συγκρινόμενη με το μέτρο της στατιστικής μοναδικότητας, θα απέκλειε τη δυνατότητα σε οποιοδήποτε άλλο σεναριογράφο να συγγράψει κάτω από παρόμοιες συνθήκες το ίδιο το ως άνω σενάριο είτε ένα ελάχιστο όριο δημιουργικού ύψους, κάποια δηλαδή απόσταση από τα ήδη γνωστά ή αυτονόητα... Θα πρέπει στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι η φύση της θεματολογίας όλων των καθημερινών τηλεοπτικών σειρών, οι οποίες πραγματεύονται (στην ίδια σειρά) τη διαπλοκή των ανθρώπινων σχέσεων (οικογενειακών, ερωτικών, επαγγελματικών, ταξικών) υπό το πρίσμα των ίδιων σχεδόν εκδοχών (χωρισμοί, καυγάδες, πάθη, αντιζηλίες, μοιραία ατυχήματα, συγκρούσεις γονέων – τέκνων, ερωτικά τρίγωνα) που αποτελούν το διαχρονικό κλισέ κάθε ερωτικής – δραματικής κ.λ.π. σειράς περιορίζει

στο ελάχιστο τη δυνατότητα εισφοράς πρωτοτύπων απολαυόντων προστασίας εσωτερικών στοιχείων, όπως συμβαίνει και στην ειδική περίπτωση του σεναρίου των εκκαλουσών, το κεντρικό μοτίβο του οποίου αλλά και η γενικότερη πλοκή, όπως αυτά αναλύθηκαν παραπάνω αποτελούν, παρά τα αντιθέτως υποστηριζόμενα από τις εκκαλούσες, κοινότυπα στοιχεία χωρίς καμία πρωτοτυπία, που απαντώνται και σε άλλες τηλεοπτικές σειρές και επομένως δεν μπορεί να γίνει λόγος για προσβολή του πνευματικού τους δικαιώματος με την επικαλούμενη από τις εκκαλούσες αντιγραφή (μη πρωτοτύπων) εισφορών αυτών...»

Σχολιασμός: Σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες αποφάσεις, η εν λόγω δικαστική απόφαση είναι όντως υποδειγματική κατά τη γνώμη μου. Για το σχηματισμό της κρίσης του το δικαστήριο σε κανένα σημείο της δεν κατέφυγε στην έννοια της κοινής «ιδέας» ανάμεσα στα έργα, αλλά αντίθετα στήριξε την απόφαση του στον εντοπισμό, την ανάλυση, τη σύγκριση και την αξιολόγηση των στοιχείων της μορφής (πλοκή, χαρακτήρες, διάλογοι, αλληλουχία επεισοδίων) τα οποία και δεν χαρακτήρισε ως πρωτότυπα αλλά κοινότυπα.

Ο δικαστής δηλαδή θα πρέπει να εστιάζει στα πρωτότυπα στοιχεία της μορφής του έργου όπως είναι ο λόγος, η εικόνα και η μουσική και στη συνέχεια να ερευνά την επιλογή του υλικού, το πώς σχηματοποιήθηκε η δημιουργική ιδέα, πώς διευθετήθηκε μέσα στο έργο, την έρευνα κάθε μέρους χωριστά, την προσαρμογή και την εναρμόνισή του με το επόμενο (μοντάζ) έτσι ώστε να είναι σε θέση να διαπιστώνει αν όλα αυτά αποτελούν ένα πρωτότυπο σύνολο που αντανάκλα την ιδιαιτερότητα της εκάστοτε καλλιτεχνικής δημιουργίας στα πλαίσια μίας στατιστικής μοναδικότητας.

Στο σημείο αυτό κρίνεται εξαιρετικά ενδιαφέροντα και η παρουσίαση ορισμένων αποφάσεων Αμερικανικών δικαστηρίων. Το αντίστοιχο νομοθέτημα που

εφαρμόζεται σε αυτά είναι η ομοσπονδιακή «Copyright Act» του 1976. Η επιλογή της συγκεκριμένης έννομης τάξης δεν είναι τυχαία -παρά τις όποιες διαφορές ανάμεσα στο ελληνικό δίκαιο όπως αυτό εμπλουτίζεται από τη σχετική νομοθεσία της Ευρωπαϊκής Ένωσης – καθώς η πρωτοπορία και η κυριαρχία των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής στην παγκόσμια βιομηχανία της ψυχαγωγίας και της τεχνολογίας είναι γνωστή. Το γεγονός δε αυτό σε συνδυασμό με την μακρόχρονη θεωρητική και νομολογιακή παράδοση σε θέματα πνευματικής ιδιοκτησίας (copyright) οδηγεί σε ένα πλούτο των νομολογιακών παραδειγμάτων για όλες τις κατηγορίες έργων εξαιρετικά χρήσιμο για τον ερμηνευτή του ελληνικού δικαίου.

4. Απόφαση Anderson v. Stallone (25-04-1989)¹⁰¹

Ιστορικό: Στην υπό κρίση περίπτωση ο Timothy Burton Anderson, έγραψε ένα μικρό σχετικά σενάριο το οποίο και απέστειλε στην παραγωγό των γνωστών ταινιών “Rocky” Metro Goldwyn-Mayer , ως πρόταση για την ταινία «Rocky IV». Όπως είναι γνωστό σε όλες τις ταινίες του “Rocky” πρωταγωνιστεί ο γνωστός ηθοποιός του Hollywood Sylvester Stallone ο οποίος υποδύεται το Rocky Balboa, πυγμάχο από την Φιλαδέλφεια των Η.Π.Α. ο οποίος αν και «αουτσάιντερ» καταφέρνει να νικήσει τους μεγαλόσωμους αντιπάλους του. Ο Stallone σεναριογράφος όλων των ταινιών Rocky έγραψε και το σενάριο της ταινίας «Rocky IV» , στο οποίο ο Rocky παλεύει και τελικών νικάει το Σοβιετικό Ivan Dragon μέσα στη Μόσχα σε έναν φανατισμένο αγώνα κατά τη διάρκεια του ψυχρού πολέμου. Ο Anderson προσέφυγε δικαστικώς υποστηρίζοντας ότι ο Stallone αντέγραψε το δικό του σενάριο, το οποίο είχε απορριφθεί από την εταιρία.

¹⁰¹ Αθανασόπουλος, *Η διάκριση της ιδέας από τη μορφή ενός έργου –συγκριτική μελέτη της “idea/expression dichotomy” υπό την U.S. Copyright Act και τον Ν.2121/1993*, σελ.103.

Απόφαση: Ο δικαστής έκρινε ότι τα επίδικα έργα δεν είχαν ουσιώδη ομοιότητα ως προς την πλοκή, τους διαλόγους, τα σκηνικά, τους χαρακτήρες, την αλληλουχία των γεγονότων και το ύφος αφού τόσο το θέμα της ταινίας (ιδέα) όσο και οι κοινότυπες σκηνές, δηλαδή οι σκηνές που συναντώνται σε έργα ομοίου περιεχομένου (π.χ. αγώνες πάλης, προπονήσεις) δεν αποτελούν αντικείμενο προστασίας.

Σχολιασμός: Στην υπό κρίση απόφαση και ανεξάρτητα από το αν συμφωνεί ή διαφωνεί κανείς επί της ουσίας, είναι φανερό ότι ο δικαστής προκειμένου να αποφασίσει στηρίχθηκε όχι στην ομοιότητα της ιδέας αλλά σε συγκεκριμένα στοιχεία μορφής του έργου τα οποία και ανέφερε αναλυτικά στην απόφασή του όπως είναι η πλοκή, οι διάλογοι, τα σκηνικά, οι χαρακτήρες, η αλληλουχία των γεγονότων, το ύφος ενώ έκανε λόγο και για «κοινότυπες σκηνές» όπως αντίστοιχα η απόφαση 2932/2006 του Εφετείου Αθηνών κάνει λόγο για «κοινότυπα στοιχεία».

Η εν λόγω απόφαση μπορεί να χρησιμοποιηθεί συγκριτικά με τις ελληνικές αποφάσεις καθώς εξειδικεύει περισσότερο τα στοιχεία της μορφής στα οποία οφείλει να προσφεύγει ο δικαστής κατά τον σχηματισμό απόφασης.

5. Απόφαση 3562/2015 Πολυμελούς Πρωτοδικείου Αθηνών¹⁰²

Εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει κατά τη γνώμη μου και η παρακάτω απόφαση.

Ιστορικό: Η ως άνω απόφαση αφορά την προσφυγή στη δικαιοσύνη σκηνοθέτη¹⁰³ τριών οπτικοακουστικών έργων τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ), λόγω προσβολής του ηθικού του δικαιώματος επί των έργων του, εξαιτίας της τμηματικής χρήσης τους από

¹⁰² Πολυμελούς Πρωτοδικείου Αθηνών

¹⁰³ Για λόγους προστασίας προσωπικών δεδομένων δεν αναφέρεται το ονοματεπώνυμο του δημιουργού.

τηλεοπτικό σταθμό με συνέπεια την αλλοίωση του ιστορικού και τηλεοπτικού μηνύματός τους.

Ειδικότερα, ο εν λόγω σκηνοθέτης αναφέρει κατά την προσφυγή του στην Ελληνική Δικαιοσύνη, ότι για τη δημιουργία των ως άνω έργων του χρησιμοποιήθηκε σπάνιο οπτικοακουστικό υλικό επικαιρότητας ληφθέν κατά τη διάρκεια των ετών 1964-1975 με δαπάνες και υπό την πνευματική καθοδήγησή του, καθώς ήταν εκείνος που επέλεξε την αποτύπωση των ως άνω θεμάτων σε εικόνα και ήχο συνεκτιμώντας τις προσωπικές του πολιτικές θέσεις και εκτιμήσεις, συντονίζοντας τις επιμέρους συμβολές άλλων προσώπων (χειριστή μηχανής λήψης, ηχολήπτη) τους οποίους ο ίδιος είχε προσλάβει. Συνεπώς τα ως άνω ντοκιμαντέρ διαθέτουν κατά τον αιτούντα το στοιχείο της πρωτοτυπίας ως προς τη σύλληψη της θεματολογίας τους, τον τρόπο λήψης και επεξεργασίας καθώς και την κατάταξη του οπτικοακουστικού υλικού. Κατά το διάστημα από 7.2.2008 έως 17.11.2012 η αρχική αντίδικος εταιρία με το διακριτικό τίτλο «ΕΡΤ ΑΕ», αναπαρήγαγε πλάνα από τα ως άνω έργα τεκμηρίωσης ενσωματώνοντάς τα σε 52 τηλεοπτικές εκπομπές παραγωγής της, τα οποία και μετέδωσε από πληθώρα ραδιοτηλεοπτικών σταθμών (εσωτερικού και εξωτερικού)¹⁰⁴.

Τις ως άνω αναπαραγωγές προσεβλήθη το ηθικό δικαίωμα του δημιουργού αφενός λόγω της τμηματικής προβολής του εν λόγω υλικού η οποία είχε ως επακόλουθο την ιστορική και καλλιτεχνική αλλοίωση του μηνύματός τους και αφετέρου επειδή σε καμία από τις 52 προσβολές δεν έγινε μνεία του ονόματος του ως άνω δημιουργού.

¹⁰⁴ Στην αγωγή αναφέρεται ότι τα επίδικα πλάνα προβλήθηκαν συνολικά 9.172 δευτερόλεπτα, εκ των οποίων τα 5.857 δευτερόλεπτα αφορούσαν πρώτες προβολές των εκπομπών της «ΕΡΤ ΑΕ» ενώ τα δε υπόλοιπα 3.315 δευτερόλεπτα αφορούσαν επαναληπτικές προβολές.

Για τους ως άνω λόγους ο δημιουργός (σκηνοθέτης) ζήτησε από το δικαστήριο την άρση της προσβολής του ηθικού του δικαιώματος, την παράλειψή της στο μέλλον και αποζημίωση για τη ζημία που υπέστη.

Απόφαση: Το δικαστήριο, επικαλούμενα τα άρθρα **1-4, 7, 9** και **34 του νόμου** όπως αναλύθηκαν ανωτέρω, αποφάσισε ότι υφίσταται όντως προσβολή του ηθικού δικαιώματος του δημιουργού επί των οπτικοακουστικών έργων του τόσο από την τμηματική χρήση τους από τους τηλεοπτικούς σταθμούς με συνέπεια την αλλοίωση του ιστορικού και καλλιτεχνικού μηνυματός τους όσο και από την παράλειψη μνείας του ονόματος του δημιουργού τους. Επίσης, αποφάσισε ότι η παράνομη αναπαραγωγή του οπτικοακουστικού έργου προσβάλλει τόσο το συλλογικό έργο ως ενιαίο σύνολο, όσο και τις επιμέρους συμβολές του. Η αναπαραγωγή δε της επιμέρους συμβολής η οποία δεν επιδέχεται χωριστής και αυτόνομης εκμετάλλευσης, προσβάλλει το δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας επί του συλλογικού έργου. Τέλος, το δικαστήριο αποφάσισε ότι όντως ο σκηνοθέτης είναι κατά μαχητό τεκμήριο ο δημιουργός και δικαιούχος του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας επί του οπτικοακουστικού έργου.

Πιο συγκεκριμένα το δικαστήριο μεταξύ άλλων αναφέρθηκε στην έννοια της πρωτοτυπίας δεχόμενο ότι: *«Πρωτοτυπία ενυπάρχει σε ένα οπτικοακουστικό έργο, όταν η δημιουργία δεν αναλύεται σε μία μηχανική οπτικοακουστική καταγραφή, π.χ. με την χρήση στατικής κάμερας, ή (το έργο) δεν προκύπτει από την εφαρμογή κοινών τεχνικών οπτικοακουστικής παρουσίασης. Έτσι, η πρωτοτυπία ενός οπτικοακουστικού έργου τεκμηρίωσης ή επικαιρότητας μπορεί να εντοπίζεται στην σπανιότητα της προέλευσης των εικόνων λόγω της χρονικής συγκυρίας κατά την οποία αυτό κινηματογραφήθηκε, στην ατομικότητά του, οφειλόμενη στην δημιουργική εργασία του*

σκηνοθέτη ως προς την σύλληψη, την θεματολογία και την κατάταξη του οπτικοακουστικού υλικού, καθώς και τον τρόπο λήψης και επεξεργασίας των εικόνων. Όταν ελλείπει η πρωτοτυπία τότε ορθότερο είναι να χαρακτηρίσουμε το αποτέλεσμα ως απλή οπτικοακουστική καταγραφή ή οπτικοακουστική εκπομπή. Εξάλλου, αυτονόητο είναι ότι προστατεύεται μόνο το μέρος του οπτικοακουστικού έργου, το οποίο εμφανίζει πρωτοτυπία¹⁰⁵».

Ειδικότερα, για την υπό κρίση περίπτωση αναφέρει ότι « ...καταγράφηκαν γεγονότα μεγάλης ιστορικής και πολιτικής σημασίας των ετών 1964-1975, όπως η εκλογική νίκη της Ένωσης Κέντρου στις 16.2.1964, η επινίκια ομιλία του Γεωργίου Παπανδρέου, τα λεγόμενα «Ιουλιανά» (15.7.1965 - 21.4.1967), όπως η διαδήλωση των οικοδόμων του έτους 1965, η κηδεία του Σωτήρη Πέτρουλα, η φοιτητική συγκέντρωση στα Προπύλαια του Πανεπιστημίου Αθηνών το έτος 1965, η επίσκεψη του Γεωργίου Παπανδρέου στην Διεθνή Έκθεση της Θεσσαλονίκης τον Σεπτέμβριο του έτους 1965, πολιτικές αντιπαραθέσεις στο ελληνικό κοινοβούλιο, διάφορα συμβάντα κατά την διάρκεια της επταετούς δικτατορίας των συνταγματαρχών, όπως οι εορτασμοί της 21ης Απριλίου παρουσία του δικτάτορα Γεωργίου Παπαδόπουλου, οι φοιτητικές κινητοποιήσεις το έτος 1972, η παρέλαση του έτους 1973, η κατάληψη της Νομικής τον Φεβρουάριο του έτους 1973, το μνημόσυνο του Γεωργίου Παπανδρέου στις 4.11.1973, η εξέγερση του Πολυτεχνείου, αλλά και μετά την έναρξη της περιόδου της μεταπολίτευσης (Τρίτης Ελληνικής Δημοκρατίας), όπως η επιστράτευση του έτους 1974, η «Δίκη των πρωταιτίων της Χούντας» και η «Δίκη του Πολυτεχνείου». Σημειωτέον ότι, το ως άνω ληφθέν οπτικοακουστικό υλικό είναι εξαιρετικά σπάνιο, διότι η κρατική τηλεόραση χρησιμοποιούσε στατικές κάμερες, ενώ παράλληλα δεν φρόντιζε για την διατήρηση και

¹⁰⁵ βλ. Εφαθ 2932/2006 ,ΕφαΔ 2008.794, Βλ. . Κοτσίρη/ Σταματούδη , Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ' άρθρο ερμηνεία Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία, σελ. α. 2, 33 .

αρχαιοθέτηση του καταγεγραμμένου από την ίδια οπτικοακουστικού υλικού, καθώς προέβαινε σε εκτεταμένη επαναχρησιμοποίηση των υλικών φορέων τους για λόγους οικονομίας. Ο ενάγων χρησιμοποίησε τμήματα του προπεριγραφόμενου έργου οπτικοακουστικής μορφής (οπτικοακουστικό υλικό επικαιρότητας) για την σκηνοθεσία τριών φιλμ τεκμηρίωσης και συγκεκριμένα: α) το κινηματογραφικό φιλμ τεκμηρίωσης, μεγάλου μήκους, με τίτλο «Η ...», το οποίο προβλήθηκε για πρώτη φορά στις κινηματογραφικές αίθουσες το έτος 1981. Έχει διάρκεια 99 λεπτών περίπου και εστιάζει στην «Δίκη των πρωταιτίων της Χούντας» και στην «Δίκη του Πολυτεχνείου», και ιδίως στις απολογίες των κατηγορουμένων, Γεωργίου Παπαδόπουλου, Δημητρίου Ιωαννίδη, Ιωάννη Λαδά, Οδυσσέα Αγγελή, Μιχαήλ Μπαλόπουλου, Γρηγορίου Σπαντιδάκη κ.α. Ανάμεσα στα αποσπάσματα της προαναφερόμενης δίκης παρουσιάζεται λεπτομερειακά η πολιτική ζωή της χώρας την περίοδο των ετών 1936-1975, σύμφωνα με τις προσωπικές πολιτικές πεποιθήσεις και ιστορικές εκτιμήσεις του ενάγοντος. Το έργο επενδύεται ηχητικά με κείμενα του ενάγοντος, τα οποία εκφωνούν οι Ρ. Π. και ο Κ. Κ.. β) Το κινηματογραφικό φιλμ τεκμηρίωσης, μεγάλου μήκους, με τίτλο «Η», το οποίο προβλήθηκε για πρώτη φορά στις κινηματογραφικές αίθουσες το έτος 1982. Έχει διάρκεια 105 λεπτών περίπου και εστιάζει στην δίκη των κατηγορούμενων ενώπιον του Διαρκούς Στρατοδικείου Αθηνών για τα βασανιστήρια από μέλη του Ειδικού Ανακριτικού Τμήματος της Ελληνικής Στρατιωτικής Αστυνομίας (ΕΑΤ-ΕΣΑ), καθώς και στην «Δίκη του Πολυτεχνείου». Δίδεται έμφαση στην υπόθεση βασανιστηρίων του Σπύρου Μουστακλή, ενώ μεγάλο σχετικά μέρος αφιερώνεται στην ενώπιον του δικαστηρίου κατάθεση του Αλέξανδρου Παναγούλη. Ανάμεσα στα αποσπάσματα των προαναφερόμενων δικών παρουσιάζονται διάφορα στιγμιότυπα από την καθημερινή ζωή και τα πολιτικά τεκταινόμενα στην Χώρα την περίοδο της επταετούς δικτατορίας, τα οποία σχολιάζονται ηχητικά από την εκφωνήτρια Ρ. Π.

βάσει κειμένων που συνέταξε ο ενάγων σύμφωνα με τις προσωπικές πολιτικές πεποιθήσεις και ιστορικές εκτιμήσεις του. Και γ) την τηλεοπτική ταινία τεκμηρίωσης, μεγάλου μήκους, με τίτλο «Α...», η οποία προβλήθηκε από την ETI το έτος 1989. Στο πρώτο μέρος της η ταινία πραγματεύεται τα γεγονότα που οδήγησαν στην κατάρρευση της Δημοκρατίας και την επιβολή του δικτατορικού καθεστώτος. Στο δεύτερο μέρος της η ταινία αναφέρεται στην επταετή δικτατορία και στον ρόλο που διαδραμάτισε στην τουρκική εισβολή στην Κύπρο. Στο έργο συμπεριελήφθησαν διάφορα τμήματα από τις προαναφερόμενες δύο κινηματογραφικές ταινίες, αλλά και οπτικοακουστικό υλικό ληφθέν υπό την πνευματική διεύθυνση και τον συντονισμό του ενάγοντος..».

Η απόφαση καταλήγει ως προς το ζήτημα της πρωτοτυπίας στα εξής: «Υπό τα δεδομένα αυτά, το Δικαστήριο κρίνει, λαμβάνοντας υπόψη την σπανιότητα της προέλευσης των εικόνων των ως άνω τριών οπτικοακουστικών έργων και του έργου οπτικοακουστικής μορφής λόγω της χρονικής συγκυρίας κατά την οποία αυτά κινηματογραφήθηκαν, την ατομικότητά τους, οφειλόμενη στην δημιουργική εργασία του ενάγοντος-σκηνοθέτη ως προς την σύλληψη, την θεματολογία και την κατάταξη του οπτικοακουστικού υλικού, καθώς και τον τρόπο λήψης και επεξεργασίας των εικόνων, ότι συγκεντρώνουν τα αναγκαία για τον χαρακτηρισμό τους ως πρωτότυπων κριτήρια, αφού κάτω από τις ίδιες συνθήκες και με τους ίδιους στόχους κανείς άλλος δημιουργός δεν θα δημιουργούσε κατά την συνήθη πορεία των πραγμάτων τα ίδια οπτικοακουστικά έργα και το ίδιο έργο οπτικοακουστικής μορφής. Πράγματι, οι δημιουργίες του ενάγοντος δεν αναλύσκονται σε μία μηχανική οπτικοακουστική καταγραφή γεγονότων με την χρήση στατικής κάμερας και δεν προκύπτουν από την εφαρμογή κοινών τεχνικών οπτικοακουστικής παρουσίασης. Η κρίση του Δικαστηρίου επιρρωνύεται από την τιμητική διάκριση που απένειμε το έτος 1981 στον ενάγοντα η κριτική επιτροπή του

22ου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου για την κινηματογραφική ταινία με τίτλο «Η Δίκη της Χούντας».

Επίσης, σε άλλο σημείο η απόφαση αναφέρει το χρονικό σημείο κατά το οποίο θεωρείται το οπτικοακουστικό έργο περατωμένο κατά το άρθρο 34 § 1 (ν. 2121/1993) ήτοι «το οπτικοακουστικό έργο θεωρείται περατωμένο, όταν εγκριθεί από τον πνευματικό δημιουργό, ήτοι κατά τεκμήριο τον σκηνοθέτη, το πρότυπο παραγωγής αντιτύπων προς εκμετάλλευση, όταν δηλαδή, έχει διέλθει την διαδικασία της τελικής επεξεργασίας (μοντάζ). Πάντως, το προερχόμενο από το γύρισμα σκηνών και επιμέρους πλάνων πρωτογενές οπτικοακουστικό υλικό προστατεύεται αυτοτελώς, ήτοι πριν την ενσωμάτωσή του σε ολοκληρωμένο οπτικοακουστικό έργο, ως έργο «οπτικοακουστικής μορφής», εφόσον βέβαια είναι πρωτότυπο¹⁰⁶». Ακόμα, ως προς το χαρακτηρισμό του ως συλλογικό το δικαστήριο αποφάσισε: «Το οπτικοακουστικό έργο ανήκει στην προβλεπόμενη στο άρθρο 7 § 2 ν. 2121/1993 κατηγορία των συλλογικών έργων, το οποίο απαρτίζεται από πολλές επιμέρους διαφορετικές μεταξύ τους συμβολές, οι οποίες διαμορφώνονται και συνενώνονται σε μία συνολική δημιουργία με άξονα τις δημιουργικές επιλογές του προσώπου του σκηνοθέτη».

Τέλος, το δικαστήριο εξετάζοντας τις επιμέρους προσβολές που υπέστη το ηθικό δικαίωμα του σκηνοθέτη, αναφέρθηκε στην απόφασή του στο δικαίωμα του δημιουργού ως προς την αναγνώριση της πατρότητας του έργου καθώς και στο δικαίωμά του περί περιφούρησης της ακεραιότητάς του. Πιο συγκεκριμένα: «σύμφωνα με το άρθρο 4 § 1 περ. β' η εξουσία αναγνώρισης της πατρότητας αναλύεται σε δύο ειδικότερες εξουσίες: α) την εξουσία της ουσιαστικής αναγνώρισης του γεγονότος ότι ο δικαιούχος είναι δημιουργός του έργου και β) στην εξουσία να απαιτεί

¹⁰⁶ Χοτζόγλου, Γεώργιος, «Το γύρισμα μίας κινηματογραφικής ταινίας - Αντικείμενο και υποκείμενο του δικαιώματος της πνευματικής Ιδιοκτησίας κατά το Ν 2121/1993», *Δίκαιο Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και Επικοινωνίας*, τ.χ.2 (Απρίλιος-Μάιος Ιούνιος 2008).

τη μνεία του ονόματός του πάνω σε κάθε αντίτυπο του έργου και σε κάθε δημόσια χρήση. Έτσι, η παράλειψη, με οποιονδήποτε τρόπο, της αναφοράς του ονόματος του δημιουργού, έστω και χωρίς αμφισβήτηση της πατρότητας του έργου, αποτελεί προσβολή του ηθικού δικαιώματος. Η προβολή του ονόματος του δημιουργού πρέπει κάθε φορά να γίνεται με τον τρόπο, που επιβάλλεται από το είδος του έργου και από τον τρόπο της παρουσιάσεώς του στο κοινό, να ακολουθούνται δε και οι διαμορφωμένες συνήθειες, εφόσον δεν υπάρχει διαφορετική συμβατική ρύθμιση».

« Η κατ' άρθρο 4 § 1 περ. γ' εξουσία περιφρούρησης της ακεραιότητας του έργου παρέχει - υπό την αρνητική της όψη - στον δημιουργό το δικαίωμα να απαγορεύει κάθε άμεση ή έμμεση μεταβολή του έργου. Άμεσα μεταβάλλεται το έργο με τροποποίησή του, έννοια στην οποία υπάγονται η παραμόρφωση και η περικοπή. Ως παραμόρφωση νοείται η διαστρέβλωση ή παραποίηση του υλικού φορέα του έργου ή μέρους του έργου, είτε η διαστρεβλωμένη ή παραποιημένη απόδοση του έργου. Ως περικοπή νοείται η αφαίρεση ενός ή περισσότερων τμημάτων ενός έργου ή η ελλιπής απόδοση ενός έργου, που οδηγεί σε μία ανακριβή εικόνα του, εφόσον δεν μεταφέρεται ολοκληρωμένη η σύλληψη του δημιουργού, αλλά μόνο αποσπασματικώς.

Η συνδεόμενη με τις «συνθήκες παρουσίασης» έμμεση μεταβολή του έργου μπορεί να αναφέρεται και στον τρόπο, με τον οποίο ένα έργο εμφανίζεται ή αποδίδεται, εάν αυτός υποδηλώνει υποβιβασμό του έργου ή αλλοίωση της νοηματικής, αισθητικής ή επιστημονικής λειτουργίας του. Έτσι, προσβάλλεται η ηθική εξουσία περιφρούρησης της ακεραιότητας, όταν χρησιμοποιούνται πλάνα του οπτικοακουστικού έργου ή του έργου «οπτικοακουστικής μορφής» σε έτερο οπτικοακουστικό έργο ή σε οπτικοακουστική εκπομπή, καθώς και όταν με τον τρόπο ενσωμάτωσης αυτών των πλάνων διαστρεβλώνεται το μήνυμα ή ο χαρακτήρας του έργου».

Σχολιασμός: Η παρούσα απόφαση παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον τόσο εξαιτίας του ιστορικού και πολιτικού περιεχομένου των έργων (ντοκιμαντέρ) για τα οποία ζητείται η προστασία, όσο και εξαιτίας του τρόπου θεμελίωσης της ύπαρξης πρωτοτυπίας στη μορφή των έργων αυτών. Πιο συγκεκριμένα το δικαστήριο αποφάσισε πως οι ταινίες είναι πρωτότυπες στηριζόμενο σε κριτήρια όπως η σύλληψη, η θεματολογία η κατάταξη και ο τρόπος λήψης και επεξεργασίας των εικόνων αφού κατά τη καταγραφή των γεγονότων δεν εφαρμόστηκε όπως συνήθως για τα δεδομένα της εποχής η χρήση στατικής κάμερας αντίθετα η κάμερα ήταν σε κίνηση κατά την καταγραφή των πλάνων επειδή λ.χ. ήταν στο χέρι, με αποτέλεσμα αυτό να επηρεάζει την κινηματογράφηση και να δίνει διαφορετικό ρυθμό στις ταινίες. Ενδιαφέρον δε αποτελεί πως το δικαστήριο επικαλείται ως επιχείρημα για την θεμελίωση της πρωτοτυπίας της μορφής και την τιμητική διάκριση που έλαβε η ταινία από τη κριτική επιτροπή στο 22^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου το 1981. Η ως άνω θεμελίωση είναι κατά τη γνώμη μου σημαντική καθώς αποδεικνύει πως η νομική επιστήμη μπορεί να χρησιμοποιήσει «τα πορίσματα» δηλαδή τις κρίσεις των επαγγελματιών του κινηματογραφικού χώρου.

Προβληματισμοί-προτάσεις:

Με αφορμή τις αναλύσεις των παραπάνω αποφάσεων αλλά και τη θεωρία που προηγήθηκε, καθίστανται πλέον φανερές ορισμένες από τις προκλήσεις που έχει να αντιμετωπίσει ο δικαστής κατά την εφαρμογή του νόμου. Αν και το προστατευτικό πλαίσιο του νόμου είναι επαρκές και παρέχει τη δυνατότητα προστασίας του δημιουργού με διατάξεις που λαμβάνουν υπόψη τις ιδιαιτερότητες του κινηματογραφικού μέσου, όπως είναι για παράδειγμα η διάρκεια προστασίας του που

ανέρχεται σε 70 έτη από το θάνατο του τελευταίου επιζώντος μεταξύ μίας σειράς προσώπων που θεωρούνται βασικοί συντελεστές του κινηματογραφικού μέσου (σκηνοθέτης, σεναριογράφος, συνθέτης διαλόγων, συνθέτης μουσικής ταινίας) και όχι απλώς από το θάνατο του σκηνοθέτη, το αμεταβίβαστο του ηθικού δικαιώματος, η απαίτηση προηγούμενης άδειας χρήσης, η αποζημίωση σε περίπτωση παράβασής της καθώς και η ύπαρξη συλλογικών οργανισμών διαχείρισης των δικαιωμάτων των δημιουργών με σκοπό την αποτελεσματικότερη προστασίας τους, εντούτοις η έλλειψη συγκεκριμένης μεθόδου και των εργαλείων- κριτηρίων της για τον προσδιορισμό της πρωτοτυπίας της μορφής μίας ταινίας και της διάκρισής της από την ιδέα αποτελεί μία ουσιώδη δυσκολία για το δικαστή καθώς συνιστά το πρώτο βήμα, την πρώτη διάκριση στην οποία προβαίνει κατά την εξέταση της υπόθεσης.

Η εμμονή σε γενικές και αφηρημένες έννοιες σχετικά με το τι συνιστά μορφή ενός έργου και από το ποια στοιχεία αυτή αποτελείται, τόσο από θεωρητικούς νομικούς όσο και από τη νομολογία, περισσότερο αποπροσανατολίζει κατά τη γνώμη μου τον αναγνώστη και ερμηνευτή του δικαίου παρά τον καθοδηγεί. Για το λόγο αυτό όπως προέκυψε και από το τρίτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, αρκετές από τις αιτιολογίες των δικαστικών αποφάσεων, οι οποίες θα αποτελέσουν τη βάση για τις επόμενες, είναι ασαφείς ως προς τη μέθοδο που ακολουθούν τελικά για να τεκμηριώσουν την κρίση τους.

Η ανάγκη συνεπώς προσδιορισμού των συγκεκριμένων κριτηρίων που συνιστούν τη μορφή ενός έργου, όπως αυτά αναφέρονται και αναλύονται στις κινηματογραφικές σπουδές, θα μπορούσε κατά τη γνώμη μου να αποτέλεσε ένα σημαντικό πρακτικό εργαλείο για την εξακρίβωση της πρωτοτυπίας της μορφής, το οποίο θα βοηθούσε τα ελληνικά δικαστήρια να εκδίδουν αποφάσεις εφαρμόζοντας κοινά κριτήρια και άρα

να προστατεύουν πληρέστερα τους δημιουργούς των κινηματογραφικών έργων. Βασικά στοιχεία μορφής των ταινιών σύμφωνα με τις κινηματογραφικές σπουδές, τα οποία οφείλει να αναφέρει τόσο ο αιτών στην αίτησή του αλλά να εξετάζει και ο ίδιος ο δικαστής κάθε φορά που τίθεται θέμα προσβολής «της πρωτοτυπίας ενός έργου» αποτελούν: 1) η αλληλουχία των πλάνων/σκηνών/σεκάνς μέσα στην ταινία, δηλαδή το μοντάζ, 2) οι κινήσεις της κάμερας ή η επιλογή μίας περισσότερο σταθερής θέσης κινηματογράφησης, 3)η χρήση του φωτός και της μουσικής ή του ήχου γενικότερα μέσα στο έργο, 4)η χρήση συγκεκριμένων κινηματογραφικών εφέ, 5)η διαμόρφωση των διαλόγων και οι ατάκες των ηρώων, 6)η επιλογή γυρισμάτων σε εξωτερικούς χώρους ή σε στούντιο, 7)η χρήση ερασιτεχνών ή επαγγελματιών ηθοποιών και συνεπώς 8) η γενικότερη σκηνοθεσία της ιστορίας. Πρόκειται για τα συγκεκριμένα στοιχεία που θα πρέπει να αποτελέσουν τα βασικά εργαλεία του έλληνα δικαστή κατά την έρευνα της πρωτοτυπίας της μορφής μίας ταινίας προκειμένου να αποφανθεί επί ζητημάτων προσβολής πνευματικής ιδιοκτησίας, με τελικό στόχο την επίτευξη της κοινωνικής δικαιοσύνης η οποία είναι και οφείλει να είναι το ζητούμενο σε κάθε δικαστική απόφαση.

Η ως άνω πρόταση περί μίας περισσότερο ενδεδεγούς και άμεσης συνεργασίας μεταξύ των δύο κλάδων (νομικών και κινηματογραφικών), με παραχώρηση βασικών εργαλείων και μεθόδων του δεύτερου στον πρώτο, δεν θα πρέπει να οδηγήσει βέβαια στο συμπέρασμα ότι ο δικαστής πρέπει να λάβει την ιδιότητα του κριτικού ή ιστορικού κινηματογράφου. Ο δικαστής δεν είναι κριτικός τέχνης και ορθώς υποστηρίζεται¹⁰⁷ ότι δεν θα έπρεπε να είναι, ενώ είναι γνωστό το πόσο απαιτητικό και συχνά εξαντλητικό είναι το έργο του ώστε να του ζητηθεί να διαθέτει εξειδικευμένες

¹⁰⁷ Καλλινίκου, *Πνευματική Ιδιοκτησία και Συγγενικά Δικαιώματα*, σελ.48.

γνώσεις επί παντός θέματος. Ωστόσο η εφαρμογή της μεθόδου κατά την οποία ο δικαστής θα είναι σε θέση α) να εντοπίζει στοιχεία μορφής μίας ταινίας και β) η επακόλουθη σύγκριση με στοιχεία μορφής άλλου κινηματογραφικού έργου, με σκοπό να ανιχνευθεί ο πρωτότυπος χαρακτήρας τους (έναντι στοιχείων της μορφής κοινότυπων και άρα μη προστατευόμενων) προϋποθέτει αναγκαστικά ένα ελάχιστο προσδιορισμό των στοιχείων αυτών. Στην περίπτωση αυτή τα δάνεια των κινηματογραφικών σπουδών (ως προς το π.χ. τι είναι το γρήγορο μοντάζ, ή ποιες είναι οι κινήσεις τις κάμερας) θα μπορούσαν να είναι πολύ χρήσιμα.

Περαιτέρω, ο δικαστής καλείται πολύ συχνά να σχηματίσει άποψη για θέματα τεχνικά, επιστημονικά και εν γένει εξειδικευμένα, όπως είναι για παράδειγμα οι συχνές στην πράξη περιπτώσεις ιατρικού λάθους, οι περιπτώσεις περιβαλλοντικής ρύπανσης με χημικά, οι μηχανολογικές βλάβες κ.τ.λ. Στις περιπτώσεις αυτές, παρέχεται εκ του νόμου η δυνατότητα να ζητηθεί η συνδρομή πραγματογνωμόνων ή να ληφθούν υπόψη εκθέσεις τεχνικών συμβούλων, οι οποίοι συνδράμουν τον δικαστή στο λειτούργημά του. Κάτι ανάλογο θα μπορούσε να γίνει κατά τη γνώμη μου και σε δίκες πνευματικής ιδιοκτησίας, με την συνδρομή στη δικαστική κρίση προσώπων που είναι σε θέση να γνωματεύσουν (πιστοποιημένοι ιστορικοί ή κριτικοί κινηματογράφου) όχι για την καλλιτεχνική ή μη αξία μίας ταινίας, η οποία θα πρέπει να παραμένει μακριά από οποιαδήποτε δικαστική κρίση, αλλά για τα στοιχεία της μορφής της και την όποια πρωτοτυπία τους. Σε κάθε περίπτωση, και στα πλαίσια του συστήματος απόδειξης που ακολουθεί η ελληνική έννομη τάξη, οι ως άνω πραγματογνωμοσύνες δεν υποκαθιστούν το έργο του δικαστή αφού δεν είναι δεσμευτικές ως προς την κρίση του, αποτελούν ωστόσο στην πράξη ένα πολύτιμο εργαλείο για το σχηματισμό γνώμης και πρέπει να αναφέρεται στην απόφαση ότι ελήφθησαν υπόψη ανεξαρτήτως εάν τελικά της ακολούθησε ή όχι ο δικαστής.

Συνεπώς, για να αρθούν οι δυσκολίες οριοθέτησης πρωτότυπης ιδέας/μορφής ο δικαστής θα μπορούσε να ακολουθήσει την εξής μέθοδο:

A. Να ερευνήσει τα στοιχεία της μορφής της ταινίας η οποία θεωρείται ότι έχει αντιγραφεί, δηλαδή να ερευνήσει: : 1) την αλληλουχία των πλάνων/σκηνών/σεκάνς μέσα στην ταινία, δηλαδή το μοντάζ, 2) τις κινήσεις της κάμερας ή η επιλογή μίας περισσότερο σταθερής θέσης κινηματογράφησης, 3) τη χρήση του φωτός και της μουσικής ή του ήχου γενικότερα μέσα στο έργο, 4) τη χρήση συγκεκριμένων κινηματογραφικών εφέ, 5) τη διαμόρφωση των διαλόγων και οι ατάκες των ηρώων, 6) την επιλογή γυρισμάτων σε εξωτερικούς χώρους ή σε στούντιο, 7) τη χρήση ερασιτεχνών ή επαγγελματιών ηθοποιών και συνεπώς 8) τη γενικότερη σκηνοθεσία της ιστορίας.

B. Να εξακριβώσει ποιιά από αυτά τα στοιχεία μορφής είναι πρωτότυπα (κριτήριο πρωτοτυπίας). Για να αποφανθεί θα πρέπει να ξεχωρίσει τα κοινότυπα στοιχεία δηλαδή τα στοιχεία εκείνα που συναντώνται συνήθως σε ταινίες ίδιους είδους και στη συνέχεια όσα δεν είναι κοινότυπα να τα συγκρίνει με τα υπάρχοντα ώστε να αποφανθεί εάν είναι και πρωτότυπα.

Στο στάδιο αυτό η βοήθεια των «κινηματογραφικών πραγματογνομώνων» είναι σημαντική.

Σε κάθε περίπτωση στα πλαίσια μίας στάθμισης ανάμεσα στην ανάγκη προστασίας πνευματικών δικαιωμάτων και στην ελευθερίας της τέχνης, σε συνδυασμό ειδικά με τη δύσκολη σύγχρονη οικονομική πραγματικότητα είναι ίσως αναγκαίο να επανεξεταστούν περιπτώσεις μη προσβολής από τη χρήση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας, όταν αυτή πραγματοποιείται από ευάλωτες κοινωνικά ομάδες ή από κοινωνικής αποστολής ιδρύματα, όπως είναι μεταξύ άλλων οι πιστοποιημένα

άνεργοι, οι άποροι και οι ειδικοί χώροι φιλοξενίας των Δήμων, τα γηροκομεία, τα νοσοκομεία αλλά και φοιτητικές εστίες, με απώτερο σκοπό να μην παραμένει η γνώση προνόμιο των αποκλειστικά ευκατάστατων πολιτών. Η νομοθετική πρόβλεψη αυτής της δυνατότητας (όπως ήδη προβλέπεται για δράσεις εκπαιδευτικών ιδρυμάτων και για τις δημόσιες βιβλιοθήκες) ενισχύει την αλληλεγγύη του κοινωνικού ιστού και προάγει τη γνώση ως ανώτερη αποστολή του κράτους, σε πολίτες που διαφορετικά θα παρέμεναν αποκλεισμένοι.

Παράλληλα με όλα τα παραπάνω συμπεράσματα, είναι απαραίτητο να γίνει λόγος και για τη νέα τάση σχετικά με την «**ελεύθερη κουλτούρα**» που σε επίπεδο συστηματικό υποστηρίζεται από τον καθηγητή L.Lessing¹⁰⁸. Στο βιβλίο του «Free Culture» που προσφέρεται δωρεάν στο διαδίκτυο για μη εμπορική χρήση, ο συγγραφέας εγκαινιάζει μία νέα ισορροπία και επαναπροσέγγιση των νόμων περί πνευματικής ιδιοκτησίας, προτείνοντας την τήρηση διατυπώσεων αλλά και τη μικρότερη διάρκεια προστασίας, ενώ ο οργανισμός του «Creative Commons» δίνει τη δυνατότητα στο δημιουργό να χορηγεί άδειες του έργου του με ανοιχτό και ελεύθερο τρόπο.

Επίλογος

Στα πλαίσια του γενικότερου προβληματισμού που αναφέρθηκε παραπάνω, σημαντικό είναι να αναφερθεί και το παρακάτω ιστορικό γεγονός: Κατά τα πρώιμα χρόνια δημιουργίας του κινηματογράφου, ήτοι από το 1897 η εταιρεία το Thomas Edison προσπαθούσε να εκτοπίσει τους ανταγωνιστές της με αλλεπάλληλες μηνύσεις για παραβίαση των δικαιωμάτων ευρεσιτεχνίας καθώς ο Edison υποστήριζε ότι

¹⁰⁸ Lawrence Lessing, *Free Culture –How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*, New York, The Penguin Press, 2004.

κατείχε την πατέντα για τις κινηματογραφικές μηχανές λήψης και προβολής όπως και το αρνητικό φιλμ. Ορισμένες εταιρίες (Vitagraph) όντως κατέβαλαν στον Edison ένα σημαντικό ποσό για τα δικαιώματα προκειμένου να συνεχίσουν την παραγωγή ταινιών όμως υπήρξαν αρκετοί ανεξάρτητοι παραγωγοί, διανομείς και αιθουσάρχες που δεν ήταν διατεθειμένοι να πληρώνουν την εταιρεία του Edison δημιουργώντας έτσι μία ειδική καλλιτεχνική αγορά στηριζόμενη σε αιθουσάρχες χωρίς άδεια που εξυπηρετούσαν μη εξουσιοδοτημένους παραγωγούς και διανομείς. Τα πρόσωπα αυτής της κινηματογραφικής αγοράς ονομάστηκαν γρήγορα «Ανεξάρτητοι ¹⁰⁹» και για να δεδομένα της εποχής ήταν παράνομοι. Για διάφορους λόγους μεταξύ των οποίων και οι περισσότεροι ευέλικτοι νόμοι, οι ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές μετέφεραν την παραγωγή ταινιών στην Καλιφόρνια, καθιερώνοντας ουσιαστικά αυτό που στη συνέχεια θα ονομαζόταν «κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλιγουντ» .

Ο ν.2121/1993 ψηφίστηκε προκειμένου να δώσει λύσεις στα πολλά και μεγάλα προβλήματα που έχουν ανακύψει στο χώρο της πνευματικής ιδιοκτησίας ενώ όπως διαφαίνεται το ψηφιακό περιβάλλον πρόκειται να «σαρώσει» το μέχρι τώρα υπάρχον νομοθετικό πλαίσιο, προκειμένου μαζί με τις νέες προκλήσεις να θέσει και νέους κανόνες σε εντελώς διαφορετική βάση. Ο ρόλος του δικαστή και σε αυτή την περίπτωση θα είναι καθοριστικός. Για να μπορέσει ωστόσο να εφαρμόσει ορθά το νόμο ο δικαστής θα πρέπει να ακολουθήσει μία συγκεκριμένη μέθοδο, να εντοπίσει τα βασικά στοιχεία μορφής της ταινίας και να αποφανθεί για την πρωτοτυπία τους αντιπαραβάλλοντάς τα με τα ήδη υπάρχοντα επιβοηθούμενος από «κινηματογραφικό πραγματογνώμονα». Με τον τρόπο αυτό θα αντιμετωπισθούν οι δυσκολίες οριοθέτησης ιδέας/μορφής που ταλανίζουν τις αποφάσεις των δικαστηρίων όπως

¹⁰⁹ Kristin Thompson, David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου* , Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2011, σελ. 39-40.

ορισμένες από αυτές αναλύθηκαν στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας και έτσι η προστασία των δημιουργών θα είναι πληρέστερη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αθανασόπουλος, Ευάγγελος, *Η διάκριση της ιδέας από τη μορφή ενός έργου -Συγκριτική μελέτη της “idea/expression dichotomy” υπό την U.S. Copyright Act και τον Ν.2121/199*, Αθήνα, Νομική βιβλιοθήκη, 2017.
2. Αλαφραγκής, Εμμανουήλ, *Σύγκρουση του δικαιώματος στην προσωπικότητα με το ηθικό δικαίωμα του δημιουργού έργου πνευματικής ιδιοκτησίας*, Αθήνα, Σάκκουλας Α.Ε., 2011.
3. Καλλινίκου, Διονυσία, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, Αθήνα, Π.Ν. Σάκκουλας, 2008.
4. Κοντουμά, Ευαγγελία –Λία, *Η σύμβαση οπτικοακουστικής παραγωγής, Η ρύθμιση του αρ.34 του Ν. 2121/1993 και συγκριτική επισκόπηση (Γαλλία, Γερμανία, Μεγάλη Βρετανία)*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη, 2016
5. Κοτσίρης, Λάμπρος, / Σταματούδη, Ειρήνη, *Νόμος για την Πνευματική ιδιοκτησία, κατ’ άρθρο ερμηνεία, Αρθρογραφία-Βιβλιογραφία-Νομολογία*, Αθήνα –Θεσσαλονίκη Π.Ν. Σάκκουλας, 2009.
6. Κοτσίρης, Λάμπρος, *Δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας και κοινοτικό κεκτημένο*, Αθήνα, Σάκκουλας, 2017.
7. Κουμάντος, Γεώργιος, *Πνευματική ιδιοκτησία*, Αθήνα, Αντ. Ν. Σάκκουλας, 2002
8. Χοτζόγλου, Γεώργιος, «Το γύρισμα μίας κινηματογραφικής ταινίας - Αντικείμενο και υποκείμενο του δικαιώματος της πνευματικής

Ιδιοκτησίας κατά το Ν 2121/1993», *Δίκαιο Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και Επικοινωνίας*, τ.χ.2 (Απρίλιος-Μάιος Ιούνιος 2008).

9. Συλλογικό, *20 χρόνια εφαρμογής του Ν2121/1993 για την Πνευματική ιδιοκτησία και τα Συγγενικά Δικαιώματα*, Αθήνα, Νομική βιβλιοθήκη, 2014.

10. <http://lawdb.intrasoftnet.com> (Τράπεζα Νομικών Πληροφοριών)

11. www.dsanet.gr (Τράπεζα Νομικών Πληροφοριών)

12. Ν.4481/2017 (Φ.Ε.Κ.20/07/2017)

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

13. Lessing, Lawrence, *Free Culture –How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*, New York, The Penguin Press. 2004.

14. Lucas, Andre, *Propriete Littteraire et Artistique*, Dalloz, 1994, σ.17

15. Thompson, Kristin- Bordwell, David « Ιστορία του Κινηματογράφου» ,Εκδόσεις Πατάκη, 2011, Σελ. 39-40