

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

REZUMAT

TEZĂ DE DOCTORAT

**TENDINȚE NOI ÎN DISTRIBUȚIA FILMULUI INDEPENDENT
DIN EUROPA DE SUD-EST**

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof. univ.dr. Ovidiu Georgescu

**DOCTORAND:
Stoianovici Iulia**

CUPRINS

INTRODUCERE	...Pg. 1
1. STATUTUL FILMULUI INDEPENDENT CONTEMPORAN DIN EUROPA DE SUD-EST	...Pg. 8
1.1. Creșterea volumului de filme. Un fenomen la nivel mondial	...Pg. 8
1.2. Particularitățile și dificultățile industriei de film din Sud-Estul Europei	...Pg. 15
1.2.1. Piața regională	...Pg. 18
1.2.2. Sursele de finanțare	...Pg. 19
1.2.3. Brandul filmului național din Sud-Estul Europei	...Pg. 21
1.2.4. Rolul canalelor de distribuție din Sud-Estul Europei	...Pg. 23
1.2.5. Pirateria	...Pg. 24
1.3. Caracteristicile filmului independent din Europa de Sud-Est	...Pg. 26
2. DISTRIBUȚIA FILMELOR INDEPENDENTE AUTOHTONE PE MARELE ECRAN	...Pg. 29
2.1. Spectacolul cinematografic	...Pg. 29
2.2. Favorizarea cinematografului prin sistemul ferestrelor de difuzare	...Pg. 30
2.3. Declinul cinematografului	...Pg. 36
2.4. Piața distribuției de film în cinematografe din Europa de Sud-Est	...Pg. 38
2.4.1. Albania	...Pg. 42
2.4.2. Bosnia și Herțegovina	...Pg. 45
2.4.3. Bulgaria	...Pg. 51
2.4.4. Cipru	...Pg. 58
2.4.5. Croația	...Pg. 60
2.4.6. Grecia	...Pg. 66
2.4.7. Kosovo	...Pg. 74
2.4.8. Macedonia de Nord	...Pg. 77

2.4.9. Muntenegru	...Pg. 83
2.4.10. România	...Pg. 86
2.4.11. Serbia	...Pg. 91
2.4.12. Slovenia	...Pg. 96
2.5. Dezvoltarea sistemelor de distribuție alternativă	...Pg. 105
2.5.1. Caravana cinematografică	...Pg. 105
2.5.2. Cinedoc și Kinedo	...Pg. 107
3. OPORTUNITĂȚI ȘI PROVOCĂRI ÎN DISTRIBUȚIA FILMULUI INDEPENDENT CONTEMPORAN DIN SUD-ESTUL EUROPEI PE CANALUL PLATFORMELOR VIDEO LA CERERE (VOD)	...Pg. 109
3.1. Situația distribuției prin platformele video la cerere din Europa de Sud-Est	...Pg. 109
3.2. Fragmentarea spațiului virtual. Funcția de geo-blocking	...Pg. 111
3.3. Caracteristicile canalului de distribuție al filmelor prin platformele video la cerere (VOD)	...Pg. 113
3.4. Platformele AVOD	...Pg. 116
3.4.1. YOUTUBE	...Pg. 119
3.5. Platformele TVOD	...Pg. 122
3.5.1. VIMEO ON DEMAND	...Pg. 127
3.6. Platformele SVOD	...Pg. 128
3.6.1. NETFLIX	...Pg. 132
3.6.2. AMAZON PRIME	...Pg. 135
3.6.3. HBO	...Pg. 137
3.6.4. MUBI	...Pg. 139
3.6.5. APPLE TV	...Pg. 141
3.7. Platformele hibrid	...Pg. 142
3.7.1. CINESQUARE	...Pg. 143
3.8. Rolul Agregatorilor	...Pg. 145

3.9. Rolul platformelor video la cerere în industria filmului	...Pg. 147
4. DIRECȚIILE DE DEZVOLTARE ALE CANALELOR DE DISTRIBUȚIE ȘI IMPACTUL ACESTORA ASUPRA FILMULUI INDEPENDENT DIN SUD-ESTUL EUROPEI	...Pg. 150
4.1. Impactul canalului de distribuție asupra genului și duratei filmului	...Pg. 150
4.2. Cinematograf și cinematografie	...Pg. 151
4.3. Impactul noilor tehnici digitale asupra conceptului de film	...Pg. 153
5. DISTRIBUȚIA FILMELOR INDEPENDENTE CONTEMPORANE DIN SUD-ESTUL EUROPEI PROPUSE PENTRU NOMINALIZARE LA PREMIILE ACADEMIEI AMERICANE DE FILM	...Pg. 157
5.1. Criteriul premiului Oscar sau metodologia propusă pentru analiza distribuției filmelor contemporane sud-est europene din perioada 2010-2019	...Pg. 157
5.2. Relația Europei de Sud-Est cu Premiile Oscar	...Pg. 159
5.3. Identitatea filmelor contemporane din Sud-Estul Europei	...Pg. 162
5.4. Repoziționarea filmului documentar	...Pg. 163
6. STUDII DE CAZ ÎN PROCESUL DE DISTRIBUȚIE AL FILMELOR. O CERCETARE COMPARATIVĂ PENTRU FILMELE ACELUIAȘI CINEAST	...Pg. 168
6.1. Bujar Alimani, Albania	...Pg. 169
6.2. Danis Tanović, Bosnia și Herțegovina	...Pg. 172
6.3. Kristina Grozeva și Petar Valchanov, Bulgaria	...Pg. 176
6.4. Athina Rachel Tsangari, Grecia	...Pg. 178
6.5. Radu Jude, România	...Pg. 181
6.6. Dragan Bjelogrić, Serbia	...Pg. 184
6.7. Sonja Prosenc, Slovenia	...Pg. 187
6.8. Janez Burger, Slovenia	...Pg. 189
6.9. Concluzii în urma studiilor de caz	...Pg. 191
6.9.1. Accesibilitatea filmelor	...Pg. 191
6.9.2. Importanța festivalurilor în procesul de distribuție al filmelor	...Pg. 193
6.9.3. Importanța distribuitorului și a agentului de vânzări	...Pg. 194

CONCLUZII ...Pg. 196

Bibliografie ...Pg. 204

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

TENDINȚE NOI ÎN DISTRIBUȚIA FILMULUI INDEPENDENT DIN EUROPA DE SUD-EST

Cuvinte cheie: canal de distribuție, platforme video la cerere, cinematograful, spectatori, utilizatori, film independent, geo-blocking, accesibilitate, vizibilitate, piață regională, piață suprasaturată, rata anuală medie de frecvență a vizitelor la cinematograful per locuitor, ferestre de difuzare.

Dezvoltarea platformelor video la cerere a dus la reorganizarea industriei cinematografice. Pe parcursul unui deceniu, din 2010 până în 2019, platformele video la cerere s-au transformat dintr-un posibil canal de distribuție, folosit pentru obținerea unor venituri suplimentare sau pentru a prelungi durata de expunere a operei cinematografice, în principalul canal de distribuție al acestora. Efectele acestei schimbări nu apar doar la nivelul sistemului de distribuție, ci afectează și procesul de producție, de la criteriile de finanțare la formatul produsului final.

Scopul acestei lucrări este de a sesiza care sunt direcțiile de urmat pentru o distribuție optimă, în contextul actual al pieței, în cazul specific al filmului care vine dintr-o țară cu industrie cinematografică în curs de dezvoltare, o industrie care este puternic influențată de directivele Uniunii Europene, o industrie care are dificultăți în a-și asigura surse de finanțare pentru producție și care are ca rezultat un produs cinematografic într-o limbă de circulație restrânsă.

Având în vedere scopul, am cuprins între granițele zonei la care mă voi referi în această lucrare ca fiind Europa de Sud-Est următoarele țări: România, Bulgaria, Grecia, Cipru și toate statele ce au rezultat în urma disoluției Iugoslaviei și a căror autonomie este recunoscută de majoritatea puterilor de stat din lume.

Principalul factor care influențează distribuția filmelor din regiune pe plan internațional este faptul că încearcă să își facă loc pe o piață suprasaturată. Pentru a înțelege magnitudinea acestui fenomen am încercat să aflăm ordinul de mărime cu care a crescut în timp producția filmelor la nivel mondial. Conform rapoartelor realizate de Observatorul European al Audiovizualului, numărul producțiilor cinematografice realizate în UE, SUA, India, Japonia și China a fost de 3267 în 2005¹, iar până în 2019 numărul acestora a crescut până la 6867². Având în vedere factorul care a dus la această creștere, scăderea costurilor de

¹ Datele pe baza cărora sunt făcute aceste calcule sunt preluate din Rapoartele anuale publicate de Observatorul Audiovizual European, Focus World Film Market Trends din 2006 până în 2020.

² Ibidem.

producție, putem estima că pe parcursul perioadei menționate producția de filme, la nivel mondial, a crescut de cel puțin două ori.

După o analiză cantitativă, am fost interesată de țările în care această creștere s-a produs în mod sustenabil. China, India, Nigeria și Turcia sunt o parte din țările în care rata de creștere a producției de film a fost mare, iar câștigurile realizate din exploatarea operelor cinematografice au crescut direct proporțional cu producția.

În China, industria de film s-a dezvoltat odată cu creșterea economică din această țară. Odată cu reformele economice, țara s-a dezvoltat pe toate planurile. Cu toate acestea, controlul statului asupra industriei de film din China este, în continuare, foarte puternic. Așadar, deși creșterea industrie de film din această țară se susține din punct de vedere economic, contextul în care aceasta a avut loc nu poate fi caracterizat drept firesc sau natural.

În India, dezvoltarea industriei de film s-a petrecut în mod sustenabil, în baza cererii crescute pentru filme produse local. Înainte ca revoluția digitală să modifice modul de producție al filmelor, industria de film din India funcționa deja în parametri stabili și erau realizate numeroase producții în mod constant. Spre deosebire de majoritatea țărilor din Sud-Estul Europei, India nu s-a aflat în situația de a repune un circuit de producție în funcțiune, ci schimbarea mijloacelor de producție a venit într-un moment oportun pentru dezvoltarea industriei cinematografice din această țară.

Urmărind acești parametri, cele mai relevante modele de dezvoltare ale industriei cinematografice, raportate la situația industriei din Europa de Sud-Est, sunt cel nigerian și turcesc. Un aspect pe care aceste două modele îl au în comun este faptul că industria filmului autohton s-a dezvoltat în baza unui canal de distribuție secundar, vizionarea filmelor în format DVD sau prin canalele de televiziune.

Perioada de referință, 2010-2019, este pentru țările din Europa de Sud-Est o perioadă de refacere economică și prezintă semne de stabilitate. Asupra industriei de film se răsfrâng urmele lăsate de situațiile de criză prin care au trecut aceste țări. În țările din fostul bloc comunist, prin descentralizarea mijloacelor de producție și distribuție și prin împărțirea teritorială s-au distrus, în mare parte, structurile care funcționau. Declinul mijloacelor de producție, al cinematografelelor și faptul că o piață mare s-a împărțit în mod brutal în mai multe piețe mici a atras după sine probleme ce nu-și găsesc rezolvare nici în zilele noastre. Lipsa constanței în producția cinematografică și lipsa coerenței în ce privește combaterea procesului de monopolizare a canalelor de distribuție de către filmele americane, sunt unele dintre cele mai importante cauze pentru problemele actuale ale industriei naționale de film.

Filmele realizate în Europa de Sud-Est în perioada de referință au bugete mici. Conform împărțirii realizate de Martin Kanzler în raportul publicat de Observatorul European în 2019, *bugetul unui film este*

*mic dacă este între 500 de mii de euro și un milion*³. În 2010 bugetul mediu al filmelor produse în cele 12 țări analizate era de *731 de mii de euro*⁴, iar valoarea maximă a bugetului mediu înregistrat la nivel național din aceste țări era de *1 milion 200 de mii de euro*⁵.

Majoritatea piețelor de film din această regiune sunt mici, fără posibilitatea de a se dezvolta. Studiul realizat de Martin Kanzler asupra surselor de finanțare ale filmelor de ficțiune europene, împarte piețele de film europene în trei categorii: mici, mijlocii și mari, în funcție de numărul de spectatori. *Piețele mari sunt cele care au peste 50 de milioane de spectatori într-un an, piețele mijlocii sunt cele care au între 10 milioane și 50 de milioane de spectatori într-un an, iar în cele mici nu se atinge pragul de 10 milioane de spectatori într-un an*⁶. Dintre toate țările din Europa de Sud-Est, singura țară care are în toată perioada de referință peste 10 milioane de spectatori anual este România și asta se întâmplă deoarece este cea mai mare țară din această regiune, cu o populație estimată la aproximativ 19 milioane de locuitori.

Una dintre ipotezele acestei lucrări este faptul că industria de film din Europa de Sud-Est are o șansă mai mare de a se dezvolta sustenabil dacă eforturile de producție și distribuție ar fi susținute la nivel regional, nu doar local.

O altă caracteristică comună a producției de film din Europa de Sud-Est este faptul că sursele de finanțare sunt formate aproape în exclusivitate din fonduri publice. Din cauza faptului că au existat ani întregi în care câștigurile provenite din distribuția filmelor acopereau, în cel mai bun caz, cheltuielile realizate în producția acestora, industria filmului din această regiune nu poate, încă, atrage fonduri substanțiale din sectorul privat.

Pentru a asigura continuitatea producției de film, cineaștii din Europa de Sud-Est s-au concentrat pe producția filmului de artă, care are alte criterii de performanță față de filmul comercial. Participarea la festivalurile internaționale de categoria A a oferit o cale cineaștilor din regiune ocazia de a-și face relații cu producători din Europa Centrală și de Vest. În contextul în care Uniunea Europeană sprijină realizarea filmelor în regim de coproducție, aceste colaborări s-au fructificat în proiecte ce au câștigat premii în cadrul acestor festivaluri. Una dintre slăbiciunile acestui sistem este faptul că reprezintă un circuit închis, în cadrul căruia este foarte dificilă realizarea unor proiecte care să nu îndeplinească criteriile impuse de

³Kanzler M., (2019), Fiction Film Financing in Europe, European Audiovisual Observatory, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>.

⁴Calcul realizat pe baza datelor preluate din Raportul State of The Region 2014 publicat pentru ediția din 2014 a Festivalului Internațional de Film de la Sarajevo.

⁵ ibidem.

⁶ ibidem.

festivaluri de categorie A. Filmele ce întrunesc criteriile de eligibilitate ale acestui sistem se pot produce într-un număr limitat.

Creșterea platformelor video la cerere pe parcursul perioadei de referință s-a petrecut într-un ritm extrem de rapid, de aceea, la finalul acestei perioade putem concluziona că acest canal de distribuție ocupă un rol primordial în economia filmului, dar în momentul în care vorbim de întreaga perioadă, cinematograful rămâne în continuare cel mai important canal. Așadar în analiza distribuției filmelor realizate în perioada 2010-2019, cinematograful este canalul principal de distribuție al filmului și reprezintă barometrul în funcție de care se analizează performanța economică a unui film. O parte din tranzacțiile acestui canal și numărul biletelor vândute, sunt atent monitorizate de întreaga industrie și există multiple baze de date prin care se fac publice aceste cifre.

În perioada de referință, în Europa de Sud-Est fenomenul de piraterie a sufocat, în mare parte, tentativele cineaștilor de a-și distribui filmele, pe plan local, prin platformele video la cerere.

Un studiu realizat de Oficiul Uniunii Europene pentru Proprietate Intelectuală (EUIPO), care s-a desfășurat în perioada ianuarie 2017 - septembrie 2018, arată că există, în principal, patru moduri de consum ilegal al filmelor: *streaming, descărcarea directă a fișierelor, descărcarea prin torrente a fișierelor și captură de stream*⁷. În funcție de țară diferă și modul de consum ilegal al filmelor cel mai des uzitat, pentru că cel mai accesibil mod de vizionare al unui film în mod ilegal este prin platforme locale. *În România și în Grecia, deși într-o măsură mai mică, modul preferat de obținere al filmelor este prin accesarea platformelor de streaming, pe când în Croația este mai facilă descărcarea prin torrente a fișierelor cu filme*⁸.

Filmele independente din Europa de Sud-Est nu au destule surse de finanțare pentru a putea desfășura campanii de promovare puternice. Operele cinematografice autohtone rămân, de cele mai multe ori, necunoscute publicului larg. Efectele pirateriei, în acest context, sunt devastatoare, deoarece în planificarea strategiei de distribuție a filmului din Europa de Sud-Est posibilitățile sunt foarte limitate.

Filmele din această regiune au asigurată distribuția pe plan local dacă sunt comisionate de un trust media, o platformă de video la cerere sau de o televiziune, sau dacă una dintre aceste entități participă, în calitate de coproducător majoritar, la realizarea filmului.

⁷ Wajsman N., et al, Online Copyright Infringement in the European Union, Music, Films and TV(2017-2018), Trends and Drivers, publicat în 2019 de Oficiul Uniunii Europene pentru Proprietate Intelectuală (EUIPO).

⁸ Ibidem.

Consider film independent opera care nu are ca producător unic sau coproducător majoritar un furnizor de servicii mass-media audiovizuale. Implicarea acestora este, de obicei, minimă în finanțarea directă a operelor cinematografice din Sud-Estul Europei.

În cel de-al doilea capitol am tratat aspectele ce țin strict de canalul de distribuție tradițional, cinematograful. Piața distribuției de film în cinematografe trebuie analizată separat deoarece impune un alt mod de consum și de relaționare cu filmul. Dintre toate canalele de distribuție, doar vizionarea filmului în cinematograful implică elementele necesare unui spectacol, de aici și denumirea de spectator atribuită consumatorului de filme de pe acest canal. Spectatorul este responsabil de respectarea unei conduite în sala de cinema, fiind și o experiență socială.

Din motive economice și artistice, industria filmului a reglementat modul de distribuție al operelor cinematografice. Distribuitorii filmului trebuie să respecte ordinea în care poate fi lansat un film pe canalele de distribuție și perioada de exclusivitate acordate fiecărui canal.

La începutul anilor 2010, pentru un film de lungmetraj, ordinea folosită în mod uzual a canalelor de distribuție era: lansarea în cinematograful, video/DVD/Blu Ray, VoD, televiziunea cu plată și în final televiziunea cu acces liber.

Strategia de a crea ferestre de difuzare pentru fiecare canal a fost elaborată pentru a maximiza câștigurile de pe urma exploatării filmului și pentru a apăra interesele canalului de distribuție care avea cea mai mare cotă din câștig de pe piața industriei de film. În urma elaborării acestui program cadru de desfășurare al distribuției de film, cinematograful a fost favorizat, având întâietate în fața celorlalte canale de distribuție și fiind punctul de referință pentru programarea lor.

Distribuția operelor cinematografice prin intermediul televiziunii sau prin vânzarea filmelor pe casete și, mai apoi, pe DVD nu a reușit să submineze poziția pe care o deținea cinematograful în această industrie. Platforma video la cerere, în special cea pe bază de abonament, este prima care reușește să zdruncine din temelii modul de organizare al industriei.

În Europa *veniturile din platformele video la cerere au crescut de 30 de ori din 2010 până în 2019*⁹, în special datorită platformelor SVOD. În 2019, platformele de video la cerere pe bază de abonament dețineau *o cotă de 6% din piața audiovizuală din Europa*, fiind la egalitate, pentru prima oară, cu cota de piață a exploatanților sălilor de cinematograful¹⁰.

⁹ Conform raportului realizat de Grece Christian, Trends in the VOD Market in EU28, publicat în 2021 de Observatorul European al Audiovizualului.

¹⁰ ibidem.

În Europa de Sud-Est piața distribuției filmelor în cinematograful are parte de aceleași probleme care se întâlnesc la nivelul întregului continent European: o rată de frecvență scăzută a vizitelor la cinematograful per locuitor, un top al filmelor din box-office în care predomină filmele americane și monopolul filmelor americane asupra pieței. La toate acestea se adaugă probleme de infrastructură și o populație cu putere de cumpărare mai mică decât în restul Europei.

Există o legătură foarte strânsă între dezvoltarea cinematografului și dezvoltarea industriei de film națională. Dacă vorbim de influența pe care o are construcția unor noi săli de cinematograful asupra dezvoltării producției de film națională, în Europa de Sud-Est, factorii de influență sunt clari: dintr-o cotă parte a biletelor vândute la cinematograful sunt finanțate producțiile naționale, iar cu cât este mai dezvoltată rețeaua de cinematografe, cu atât programele se diversifică, iar producțiile locale au mai multe șanse de a fi proiectate pe marele ecran.

Influența filmelor naționale asupra cinematografulor locale ar putea fi legată tot de elementul de diversitate al programului. Filmele naționale atrag și un alt tip de public decât cel obișnuit al cinematografului. Un exemplu recent al unui astfel de fenomen s-a petrecut în industria de film din Albania. În 2019, numărul de spectatori albanezi a crescut cu 69,9% față de 2018 și cota națională a câștigurilor din box-office-ul albanez a atins un nivel record de 23%¹¹, aceasta datorându-se, în principal, producțiilor locale *2 fingers of Honey/2 Gisht Mjaltë (2019)* și *Falco (2019)*¹².

În Europa de Sud-Est, în perioada 2010-2019, anual se înregistrează cea mai mică rată anuală de frecvență a vizitelor la cinematograful per locuitor și cea mai mică densitate de ecrane raportată la numărul de locuitori din toată Europa, peste 200 mii de locuitori la un ecran în Albania¹³, și din Uniunea Europeană, peste 58 de mii de locuitori la un ecran în România¹⁴.

Pentru a înțelege cu adevărat potențialul dezvoltării unei piețe regionale am ales să analizez canalul tradițional de distribuție al filmelor separat pe fiecare țară, în parte. Un alt motiv care m-a împins să efectuez cercetarea în acest fel este și faptul că cinematograful este constrâns de caracterul fizic al spațiului în care se face vizionarea filmului.

O caracteristică comună a industriei de film din țările acestei regiuni este faptul că, în majoritatea, producția filmului comercial începe să se dezvolte în perioada de referință. Excepție de la această regulă este Serbia, care a pus întotdeauna accent pe producția filmului comercial.

¹¹ Conform Raportului Anual Unic 2020.

¹² ibidem.

¹³ Conform datelor furnizate în raportul regional Screen State of the Region 2015.

¹⁴ Conform raportului realizat de Talavera Julio, Measuring Access to Theatrically Screened Films in Eastern Europe, publicat în 2018 de Observatorul European al Audiovizualului.

Filmele de artă cu circuit festivalier extins nu reprezintă o valoare din punct de vedere economic. Pentru acest tip de film, pe plan local, numărul de ordine folosit în cuantificarea spectatorilor este de zeci, sute, mii sau zeci de mii. În mod excepțional aceste filme reușesc să treacă pragul de 100 de mii de spectatori.

În Europa de Sud-Est numărul cinematografele dedicate filmului de artă este foarte redus. Cinematografele din această zonă s-au dezvoltat, în mare parte, datorită lanțurilor de cinematografe cu săli tip multiplex care programează, cu precădere, filme dedicate publicului larg.

Soluția la problema de acces la cinematografe pe care o au filmele de artă a fost dezvoltarea unor canale de distribuție alternativă: caravană cinematografică și proiecții tip eveniment în spații alternative.

Platformele video la cerere ar putea, în teorie, să fie un canal de distribuție propice pentru filmele produse în Europa de Sud-Est. Problema de accesibilitate a filmelor autohtone rămâne valabilă și în cazul acestui canal.

Numărul filmelor produse între 2010 și 2019, în Europa de Sud-Est, care sunt prezente pe cel puțin o platformă, indiferent de tipul acesteia, este sub 50% din totalul producțiilor din această zonă. Totalul numărului de filme produse în cei 10 ani în regiune, prezente pe platforme video cu plată, reprezintă aproximativ 1,6% din totalul producțiilor europene distribuite prin VOD cu plată¹⁵.

Este o mare diferență între câștigurile pe care le poate obține un film în funcție de tipul platformei, iar pentru cineaști, cele mai profitabile platforme sunt cele de tip TVOD. Deocamdată, în Europa de Sud-Est, pentru filmele autohtone, platformele TVOD sunt neprofitabile. Cei mai importanți factori specifici regiunii care duc la acest rezultat sunt: nesancționarea corespunzătoare a furtului dreptului intelectual și platforme video la cerere legale ce au un conținut lipsit de varietate și o ofertă limitată de filme.

Platformele video la cerere sunt singurul canal de distribuție care funcționează exclusiv în spațiul virtual. Cu toate acestea, un film este vândut prin cesionarea drepturilor de autor asupra operei ca întreg pentru o anumită durată de timp și pe un anumit teritoriu. Astfel, pentru a respecta legea dreptului de autor, a trebuit implementată o funcție în mediul virtual care să îndeplinească caracteristicile granițelor geografice existente în spațiul real.

¹⁵ Conform bazei de date lumierevod, filmele produse între 2010 și 2019 în 11 din cele 12 țări din Europa de Sud-Est, Kosovo nefiind inclusă, prezente pe cel puțin o platformă video cu plată din cele ce fac parte din platformă este de 608, iar numărul total de filme europene prezente pe o platformă VOD cu plată produse până în 2020 este 38875.

Platformele video la cerere pot fi locale sau cu specific transfrontalier. Chiar și în cazul platformelor cu specific transfrontalier, cu ajutorul funcției de geo-blocking, platforma video la cerere poate avea o parte din conținut disponibil doar într-un anumit teritoriu.

În țările cu o industrie cinematografică dezvoltată există o varietate mult mai mare de platforme video la cerere. Această discrepanță între Europa de Sud-Est și Europa de Vest, unde numărul platformelor este mult mai mare, este posibilă datorită funcției de geo-blocking.

Platformele video la cerere (VOD) au apărut sub diverse forme, dar pentru utilizator a însemnat un singur lucru, de acum încolo avea acces la filme în format digital, prin conexiunea la internet. Datorită faptului că VOD avea o cotă redusă din piața audiovizualului, toate tipurile de platforme au fost prezentate sub aceeași umbrelă, dar ele sunt diferite. Acestea sunt analoage, pentru diverse canale de distribuție tradiționale, astfel: TVOD pentru distribuția prin DVD, FVOD pentru televiziune publică, SVOD pentru televiziunea plătită și AVOD pentru televiziunea comercială. Platformele VOD fac concurență canalelor de distribuție asemănătoare, în mod direct, deoarece deservesc același public țintă, dar mai bine, prin faptul că programele se pot accesa oricând dorește utilizatorul. Oferta serviciilor de conținut video la cerere este diversă și ritmul de creștere diferă de la un tip de platformă, la altul.

Platforma care folosește modelul de monetizare prin difuzarea reclamelor se numește AVOD. Modelul nu este unul nou, ci dimpotrivă, este foarte similar posturilor de televiziune comerciale. Cu toate acestea, datorită tipului de conținut audiovizual ce predomina pe aceste platforme, marile studiouri nu l-au considerat un canal de distribuție viabil.

Youtube este cea mai cunoscută platformă de tip AVOD. Aceasta a evoluat în timp, a actualizat modul în care sunt sortate clipurile și astfel au luat naștere canalele de pe Youtube. Relația cinematograției cu Youtube este complicată. Această platformă, raportată la întreaga industrie, nu reprezintă un mod profitabil de distribuție. Pe platformă își fac loc filmele care nu au la dispoziție niciun alt canal de distribuție. Este modul de a dăruia sau a prelungi durata de viață a unui film.

Odată cu tranziția Netflix către platformele VOD, doi ani după înființarea Youtube, s-a dezvoltat și modelul de monetizare pe bază de abonament, în care utilizatorii au acces la o bibliotecă mare de clipuri audio video după ce plătesc o taxă lunară. Platformele VOD care utilizează un asemenea model se numesc SVOD și la ora actuală sunt cele mai profitabile afaceri din domeniu.

Supremația platformelor SVOD înseamnă pentru cinești reimpunerea controlului parental, deoarece accesul filmelor pe astfel de platforme se face prin cumpărarea drepturilor de difuzare de către companie și astfel apare limitarea, prin selecția realizată de companie.

Pentru mulți dintre cinești pare de preferat modelul tranzacțional, folosit până atunci pe piața DVD-urilor, în care utilizatorii plătesc și pot descărca filmul. În jurul acestui model tranzacțional s-au dezvoltat platformele TVOD.

Un alt tip de platformă îl reprezintă cele FVOD (Free Video on Demand). Accesul la acestea este gratuit și nu se susțin din reclame. Multe dintre ele sunt finanțate din bani publici, asemănător modelului de finanțare al televiziunilor publice.

Majoritatea platformelor care sunt interesate de distribuția filmelor independente nu au un singur model de tranzacționare. Ele îmbină două sau toate cele trei modele de monetizare pentru a putea valorifica conținutul în funcție de modul de consum al utilizatorilor locali. Cel mai întâlnit model hibrid rezultă din îmbinarea între TVOD și SVOD, deoarece modelul de plată pentru fiecare film în parte le oferă utilizatorilor acces la cele mai noi filme și odată încărcate pe platformă, pentru a fi vândute prin TVOD, sunt șanse mai mari de a rămâne disponibile pe platformă și în varianta SVOD. Acest model este benefic și pentru utilizatori care nu trebuie să mai caute pe diverse platforme același titlu și cu cât se întâmplă mai des această tranziție, cu atât mai mult utilizatorii platformei SVOD vor fi încurajați să continue să plătească abonamentul pentru că pot vedea ce titluri vor fi disponibile în viitorul apropiat.

La finalul anului 2019, orice platformă VOD lucrează prin intermediul agregatorilor, iar înțelegerile neintermediate de aceștia sunt ne semnificative. Funcția pe care o îndeplinește un agregator este necesară platformelor, astfel cineștii independenți, sunt nevoiți să își asume riscurile în lucrul cu aceștia.

Filmele pot ajunge pe platforme prin intermediul agregatorilor, dar fără promovare, distribuția pe canalul VOD este neprofitabilă. Prin relațiile create și experiența pe care au dobândit-o, multe dintre companiile de agregare au început să ofere și servicii de marketing pentru mediul online și consultanță în elaborarea unui plan de distribuție pentru canalul VOD. Mulți dintre agregatori au migrat spre poziția de distribuitori în mediul online.

Pentru filmele independente, faptul că acest mijlocitor își asumă poziția de a și sorta conținutul este un dezavantaj. Distribuitorii în mediul online sunt cei care vor valida calitatea unui film de a ajunge pe platformele VOD.

În ecosistemul creat de platformele VOD au loc și cele dedicate în exclusivitate filmului independent. Sunt platforme de toate mărimile și din toată lumea dedicate acestuia. Astfel, orice film, indiferent de gen sau mărime își poate găsi locul. Accesul la canalul de distribuție nu mai este o problemă. Vizibilitatea filmelor pe aceste canale este dilema actuală.

Industria filmului face parte din industriile creative. Pe lângă factorii economici care o influențează și o modelează, operele cinematografice sunt supuse schimbărilor care vin din zona artei cinematografice.

În cel de-al patrulea capitol al lucrării am tratat adaptarea cinematografului la mediul virtual, care duce la o despărțire a celei de-a șaptea artă de canalul tradițional de distribuție. Rezultatul disputei dintre marile studiouri de film americane și platformele video la cerere a fost că nu este necesar ca o operă cinematografică să fie proiectată în cinematograful. Această schimbare a făcut loc și altor formate de film să intre în categoria filmelor de artă, situația cea mai clară fiind cea a filmului serial.

Pe lângă modificările aduse de reierarhizarea canalelor de distribuție, cinematografia încearcă să adopte inovația tehnologică. Arta cinematografică a îmbrățișat tehnicile folosite în crearea realității virtuale și le-a dat titlatura de cinematografice. Astfel, opere cinematografice sunt și poveștile vizuale ce folosesc tehnici de tip VR sau AR, deși ele nu pot fi exploatate în cinematograful tradițional, în toată amploarea lor.

Acesta este contextul în care se produc filmele independente contemporane din Sud-Estul Europei. Impactul canalelor de distribuție se face simțit și în această regiune, dar datorită faptului că sursa de finanțare nu este în mod direct influențată de veniturile obținute din exploatarea filmului, schimbările se petrec într-un ritm încet.

În cel de-al cincilea capitol al lucrării am analizat care sunt ceilalți factori care influențează distribuția filmului. Șansele unui film din Sud-Estul Europei de a fi preluat de un agent de vânzări sau de un distribuitor de pe plan local depind, în general, de următorii parametri: un premiu câștigat la un festival de categoria A, turul festivalier al filmului sau, mai bine zis, al piețelor de film organizate în cadrul acestor festivaluri, statutul de coproducție al filmului și nivelul de empatie pe care îl poate satisface filmul. Povestea filmului poate fi principalul motiv pentru care agentul de vânzări, distribuitorul sau spectatorul vor alege un anumit film. Factorul empatic, deși este cel decisiv în distribuția filmului, este foarte subiectiv și aproape imposibil de analizat, de aceea este ultimul precizat.

Pentru a realiza gradul de influență al acestor factori a fost necesar să urmăresc traseul a cât mai multor filme din această regiune. În acest scop am ales să mă concentrez pe datele obiective, rezultatele financiare, numărul spectatorilor, premiile obținute și accesibilitatea filmului. Criteriul de selecție al filmelor pe care le-am analizat a fost propunerea anuală a țărilor din această regiune pentru nominalizarea la premiile Academiei Americane de Film (Premiile Oscar). În Europa de Sud-Est, în 64 de ani de filme propuse pentru cel mai bun film într-o limbă străină, rezultatele sunt 12 nominalizări și premiul câștigat de propunerea bosniacă *Pământul nimănui* (2019).

Ca orice altă mare competiție, nominalizarea sau chiar câștigarea unui premiu nu îți asigură o distribuție eficientă, dar îți asigură expunerea la nivel internațional. Gala premiilor Oscar este cel mai mediatizat și urmărit eveniment din lumea cinematografului. Alegerea filmului care va fi propus de fiecare

țară în parte este făcută cu mare responsabilitate, deoarece participarea la acest eveniment asigură expunerea imaginii naționale, în același mod în care câștigarea unei competiții olimpice importante o poate face. Filmele propuse din această regiune sunt cele care au circuitul festivalier cel mai extins, deoarece acesta asigură vizibilitatea producțiilor autohtone pe plan internațional, atât de necesară în obținerea unei nominalizări.

Un alt motiv pentru care consider că filmele propuse pentru nominalizarea la premiile Oscar sunt relevante în studiul cinematografiei contemporane din Sud-Estul Europei, este faptul că nominalizarea sau câștigarea unui premiu relevă modul cum este primit filmul pe o piață non-europeană. Putem judeca după istoria prezentată mai sus că filmele din această regiune nu sunt foarte bine primite pe această piață, iar în această luptă operele cinematografice din această regiune au șanse aproximativ egale de câștig.

Impactul pe care îl au premiile Academiei de Film American asupra procesului de producție din această regiune este minim. Festivalurile de categoria A, în special cele europene, sunt luate în calcul în procesul de finanțare al proiectelor autohtone. Iar identitatea filmului din Sud-Estul Europei s-a conturat odată cu dezvoltarea festivalurilor de film de pe plan local, cum este Festivalul Internațional de Film de la Sarajevo, Festivalul Internațional de Film Transilvania, Festivalul Internațional de Film de la Sofia sau Festivalul Internațional de Film de la Salonic.

În urma colectării datelor despre filmele propuse de țările din Europa de Sud-Est, care au fost lansate între 2010 și 2019, a rezultat o bază de date compusă din 98 de filme. Trebuie menționat că dintre toate țările din regiune, Cipru este singura care nu a făcut nicio propunere până la finalul anului 2019 și pentru a nu o exclude din baza de selecție am hotărât să includ filmele premiate la cel mai mare festival din Cipru.

Schimbarea ierarhiei în sistemul de distribuție se face simțită și în analiza filmelor selectate conform criteriilor prezentate mai sus. Dintre cele 98 de filme selectate, 95 sunt filme de ficțiune. Faptul că sunt favorizate filmele de ficțiune este un lucru firesc, în contextul în care filmul de ficțiune de lungmetraj reprezintă genul și formatul specific canalului de distribuție tradițional. Interesant este că, începând cu 2019, în baza de selecție apare filmul documentar. *Honeyland* (2019), din Macedonia de Nord, *When Tomatoes Met Wagner* (2019), din Grecia, și *Colectiv* (2019), din România, sunt cele trei documentare care completează lista.

În urma colectării informațiilor despre cele 98 de filme am observat că pe parcursul deceniului de referință, în anumite țări, numele unui anumit regizor predomină. În capitolul dedicat studiilor de caz am ales să urmăresc în amănunt traseul acestor filme, care aveau, pe lângă celelalte criterii de selecție, în comun regizorul. În acest caz s-au aflat filme realizate de opt regizori din șapte țări.

În era platformelor VOD, una dintre problemele care ar trebui să fie ușor rezolvate este cea a accesibilității filmului. Cu toate acestea, în urma analizei selecției de filme realizate în Europa de Sud-Est, am realizat că, în majoritatea cazurilor, aceste filme nu sunt disponibile pentru vizionare în această regiune.

Indisponibilitatea curentă a filmelor din Europa de Sud-Est m-a condus spre căutarea acestora în format fizic, DVD. Deși acest format este cel mai puternic afectat de dezvoltarea platformelor VOD și va deveni redundant în următorii ani, modul în care acesta este comercializat în spațiul fizic, îi permite filmului să treacă de graniță și acesta este un lucru care nu poate fi transpus în mediul online. Regimul de vânzare prin platformele video la cerere reușește să îngrădească accesul legal la film prin funcția de geo-blocking mai mult decât o face lansarea acestuia prin celelalte canale. Așa că ce considerăm a fi o mare liberalizare a pieței pentru filmele de consum, poate periclita dezvoltarea distribuției pe acest canal al filmelor de artă.

Prin analiza comparativă a acestor opere au rezultat niște tipare: toate filmele au avut premiera internațională în cadrul unui mare festival. Chiar și atunci când filmele nu se potriveau în acest peisaj, cum sunt cele două filme despre campionatul mondial de fotbal de la Montevideo, tot s-a considerat necesar ca premiera internațională să aibă loc într-un festival.

Festivalurile sunt cel mai bun loc de a face filmul cunoscut când nu există un bugetul necesar pentru promovarea filmului. Participarea filmului într-un festival îi asigură publicitate, girul unei selecții riguroase și accesul la piața de film, care este organizată, de obicei, în paralel cu festivalul. Fiecare mare festival de film din Europa organizează, pe lângă competiția oficială, o serie de alte evenimente, din care, cea mai importantă pentru distribuția filmului este piața de film.

Consider că în relația producător-regizor din Europa de Sud-Est au mai apărut și alți membrii foarte importanți: distribuitorul pe plan local și agentul de vânzări pe plan internațional. După cum am observat, în urma analizei filmelor aceluiși regizor, de foarte multe ori, echipa, odată formată și testată, rămâne neschimbată de la un film, la altul. Asta este cea mai bună dovadă a faptului că industria cinematografică din această zonă este în dezvoltare.

Suntem într-o perioadă în care piața este suprasaturată de filme și bătălia de ocupare a unui loc pe această piață se duce la nivel internațional. Agentul de vânzări pe plan internațional este cel care îți poate transforma filmul într-un succes sau ți-l poate îngropa. Poate realiza acest lucru tot prin prisma relațiilor pe care le are deja și prin cât este dispus să se zbată pentru a-și promova filmele din ofertă.

Industria filmului din Europa de Sud-Est are de suferit din cauza pieței fragmentate. Filmele de autor, care sunt produsul principal al cinematografului din aceste regiuni, nu au un public numeros local. În

funcție de subiectul filmului, de țara de origine și cea țara în care au fost distribuite numărul spectatorilor la filmele autohtone premiate în marile festivaluri europene diferă, dar sunt puține cele care au peste 10 mii de spectatori în țara de origine.

Un sistem de distribuție în Europa de Sud-Est antamat pentru filmele de autor autohtone ar putea funcționa doar în baza relațiilor dintre producătorii și distribuitorii locali, facilitate de festivalurile din regiune. Producătorii dintr-o țară din Sud-Estul Europei pot ajunge astfel nemijlocit la un distribuitor din altă țară din această regiune.

În mediul online ca și în cel fizic este necesară dezvoltarea unui canal de distribuție dedicat, în mod special, operelor cinematografice. Lansarea unui astfel de film pe o platformă video la cerere cu caracter general îl face disponibil către un public larg, dar nu și vizibil. Platformele de tipul Netflix sau Amazon Prime nu vor investi în promovarea unui film de autor din Sud-Estul Europei, decât, în mod excepțional, când prin această acțiune vor reuși să promoveze imaginea companiei.

Este necesară dezvoltarea unei strategii unitare din partea agențiilor de stat în ce privește viitorul cinematografiei într-o eră dominată de platformele video la cerere. Filmul de autor, în forma actuală, e potrivit pentru vizionarea în cinematograful, restul canalelor de distribuție sunt secundare.

În țările din Sud-Estul Europei filmele care au peste 300 de mii de spectatori sunt realizate cu artiști care s-au afirmat pe alte canale. Este nevoie de dezvoltarea canalelor celorlalte de distribuție prin crearea programelor specifice pentru aceste canale. Astfel, publicului i se fac cunoscute talentele locale, iar profesioniștii din industrie au surse alternative de venit. Aceasta este varianta optimă pentru dezvoltarea industriei de film.

Se mai poate face trecerea și de la literatura contemporană a autorilor din această regiune spre filmul de lungmetraj. În Slovenia este intens folosită această practică, de ecranizare a romanelor autorilor sloveni, în special a celor dedicate cititorilor tineri.

În România s-au văzut foarte clar efectele popularizării poveștii filmului, a personajelor sau a actorilor pe alte canale pentru ca filmul creat să aibă succes de public. Filmul care a fost mult timp etalonul succesului de public în România, *Garcea și oltenii*, se baza pe niște personaje foarte populare în aceea perioadă al unui program de televiziune. Următorul film care a reușit să strângă mai mulți spectatori decât *Garcea și oltenii*, a fost *Oh, Ramona!*, o ecranizare după romanul lui Andrei Ciobanu, *Suge-o, Ramona!*. Iar la finalul anului 2019, s-a atins un nou record cu filmul *5Gang: Un altfel de Crăciun (2019)*, care a făcut trecerea dinspre platforma de partajare a materialelor video, Youtube, spre industria de film și a

funcționat. Filmul *5Gang: Un altfel de Crăciun* deține, în prezent, numărul record de 345,842 de spectatori din România pentru un film național¹⁶.

Industria de film din Sud-Estul Europei sunt în dezvoltare. Dacă luăm în calcul doar ultimii zece ani, calitatea filmelor produse în această zonă a crescut considerabil, pentru că sunt produsul unor profesioniști cu experiență. O mare parte din consumatorii de film din această regiune a rămas adeptă a platformelor video la cerere care funcționează ilegal. Pe platformele video la cerere care funcționează ilegal filmele autohtone nu sunt promovate. În acest context utilizatorul nu accesează producții locale pentru că se pierd în mulțimea de filme lansate anual, fie, utilizatorul le vizionează fără o ghidare în prealabil și generalizează pe baza unei experiențe singulare.

În Sud-Estul Europei, cel mai folosit canal pentru vizionarea filmelor nu are o formă legală, dar este un canal de distribuție deja existent și utilizat de o mare parte din potențiali spectatori. Atâta timp cât nu există o campanie de stopare a fenomenului de piraterie care să reducă numărul utilizatorilor acestor platforme, poate fi folosit, pe cât posibil, în avantajul cinematografului local.

Bibliografie

¹⁶ Datele legate de box-office-ul românesc sunt luate din baza de date a site-ului cinemagia.ro.

Cărți

Barker Cory și Wiatrowski Myc, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, carte electronică, McFarland, 2017, <https://books.google.ro/books>.

Cabrera Blázquez F.J., Cappello M., Fontaine G., Talavera Milla J., Valais S., *The promotion of independent audiovisual production in Europe*, IRIS Plus, Observatorul European al Audiovizualului, Strasbourg, Mai 2019, p. 7.

Cohen N. Joseph, *The Revolution of Revenue Streams, Investing in Movies: Strategies for Investors and Producers*, carte electronică, Taylor & Francis, 2017 , <https://books.google.ro/books>.

Cooley Nagib Lúcia, *Total Cinema as Mode of Production, Realist Cinema as World Cinema*, carte electronică, Amsterdam University Press, 2020, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1b0fvq4.15>.

Crofts Stephen, *Reconceptualizing national cinema/s, Film and Nationalism*, Rutgers University Press, 2002, p. 25-51.

Curtin Michael, Holt Jennifer și Sanson Kevin, *Distribution Revolution: Conversations about the Digital Future of Film and Television*, carte electronică, University of California Press, Oakland, California, 2014, <https://books.google.ro/books>.

Detrez Raymond, *Historical Dictionary of Bulgaria*, Rowman & Littlefield, 2014, p.128-129, <https://books.google.ro/books>.

Dudley Andrew, *Announcing the End of the Film Era The Lumière Galaxy "Chateau Dominique și Moure José, Post-cinema*, carte electronică, Amsterdam University Press, 2020, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1b0fvtp.7>.

Hansen Toft Kim, Peacock Steven și Turnbull Sue, *Consequences for Sustainable TV Drama Production, European Television Crime Drama and Beyond*, carte electronică, Palgrave Macmillan, 2018, <https://books.google.ro/books>.

Hediger Vinzenz, Cooley Dana, *What is Cinema Again?*, Santiago Hidalgo, *Technology and Film Scholarship*, carte electronică, Amsterdam University Press, 2018, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zqrmrh.9>

Holl Ute, *Cinema, Trance and Cybernetics*, carte electronică, Amsterdam University Press, 2017, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1wn0r77.6>

Holl Utte și Hediger Vinzenz, *Can We Have the Cave and Leave It Too?*, Santiago Hidalgo, *Technology and Film Scholarship*, carte electronică, Amsterdam University Press, 2018, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zqrmrh.14>

Jakubowicz Karol și Jeanray Pierre, *Audiovisual Eureka*, Peter Barber Languages Central and

Eastern Europe : audiovisual landscape and copyright legislation, Éditions Bruylant, Bruxelles, 1994.

Kirkpatrick Scott, Introduction to Media Distribution, carte electronică, Routledge, New York, 2019, <https://books.google.ro/books>.

Ncube B. Caroline, 8. Calibrating copyright for creators and consumers: Promoting distributive justice and Ubuntu, Rebecca Giblin și Kemberlee Weatherall, What if we could reimagine copyright? ANU Press, 2017, p. 254 - 280.

Pop Doru, Romanian New Wave Cinema: An Introduction, McFarland, 2014.

Smits Roderik, Gatekeeping in the Evolving Business of Independent Film Distribution, carte electronică, Springer, York, 2019.

Szczepanik Petr, Zahrádka Pavel, Macek Jakub și Stepan Paul, TVOD's Extensive, Bottom-Up Distribution Model, Digital Peripheries, carte electronică, Springer Nature, 2020.

Waldfoegel Joel, Digital Renaissance: What Data and Economics Tell Us about the Future of Popular Culture, Carte audio, HighBridge Audio, 13 Noiembrie 2018.

Studii/Capitole în volume colective

Suciu-Pădurețu Gabriela, (2019), Coproducția – un prim pas spre o nouă industrie a filmului (teză de doctorat). Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, București. <https://rei.gov.ro/teze-doctorat>.

Anisimovich Antonina, (2019), Coming to Terms with the Past: New Bulgarian Cinema and the Post-Communist Transition", Edge Hill University.

Rapoarte și Statistici

Acland R. Charles, (2012), From International Blockbusters to National Hits, UNESCO Institute for Statistics, <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/from-international-blockbusters-to-national-hits-analysis-of-the-2010-uis-survey-on-feature-film-statistics-en.pdf>, accesat în data de 20 aprilie 2021.

Albanian National Film Center, (2017), Film Production Guide 2015-2017, ISUU, <https://issuu.com/nationalfilmcenter>, accesat în data de 10 ianuarie 2020.

Antigoni Tasiou, (2020), Cyprus, Market Analysis Report 2019, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/countries/cyprus-profile>, accesat în data de 30 mai 2021.

Association of Filmmakers in BiH, (2010), BH Film 2009/2010, BHfilm, <http://bhfilm.ba/en/publikacije>, accesat în data de 22 ianuarie 2021.

Association of Filmmakers in BiH, (2011), BH Film 2010/2011, BHfilm, <http://bhfilm.ba/en/publikacije>, accesat în data de 22 ianuarie 2021.

Association of Filmmakers in BiH, (2012), BH Film 2011/2012, BHfilm, <http://bhfilm.ba/en/publikacije>, accesat în data de 22 ianuarie 2021.

Association of Filmmakers in BiH, (2013), BH Film 2012/2013, BHfilm, <http://bhfilm.ba/en/publikacije>, accesat în data de 22 ianuarie 2021.

Association of Filmmakers in BiH, (2015), BH Film 2014/2015, BHfilm, <http://bhfilm.ba/en/publikacije>, accesat în data de 22 ianuarie 2021.

Association of Filmmakers in BiH, (2016), BH Film 2015/2016, BHfilm, <http://bhfilm.ba/en/publikacije>, accesat în data de 22 ianuarie 2021.

Blaga Iulia, (2014), FNE Country Profile: Croatia, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/croatia-news/item/109707-fne-warsaw-av-summit-country-profile-croatia>, accesat în data de 16 mai 2021.

Blaga Iulia, (2015), FNE Country Report 2015: Croatia, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/croatia-news/item/111904-fne-country-report-2015-croatia>, accesat în data de 16 mai 2021.

Blaga Iulia, (2017), CROATIA: Country Report 2016, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/croatia-news/item/114012-country-report-2017-croatia>, accesat în data de 16 mai 2021.

Blaga Iulia, (2018), FNE Country Report 2017: CROATIA, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/croatia-news/item/115882-fne-country-report-2017-croatia>, accesat în data de 16 mai 2021.

Blaga Iulia, (2019), FNE Market Analysis 2018: CROATIA, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/croatia-news/item/117535-fne-market-analysis-2018-croatia>, accesat în data de 16 mai 2021.

Blaga Iulia, (2019), FNE Market Analysis 2018: MONTENEGRO, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/montenegro/item/119518-fne-market-analysis-2019-montenegro>, accesat în data de 30 iunie 2021.

Blaga Iulia, (2020), FNE Market Analysis 2019: CROATIA, Film New Europe, <https://www.filmneweurope.com/news/croatia-news/item/117535-fne-market-analysis-2018-croatia?highli ght=WyJub3ZpbmUiXQ==>, accesat în data de 8 mai 2021.

Blaga Iulia, (2019), Cyprus, Market Analysis Report 2018, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/countries/cyprus-profil>, accesat în data de 8 mai 2021.

Blázquez Francisco Javier Cabrera, Cappello Maja, Ene Laura, Fontaine Gilles, Grece Christian, Pumares Marta Jiménez, Martin, Ismail Rabie, Agnes Schneeberger, Patrizia Simone, Julio Talavera, Sophie Valais, (2020), Yearbook 2019/2020 Key Trends, Observatorul European al Audiovizualului, <https://rm.coe.int/yearbook-keytrends-2019-2020-en/16809ce58d>, accesat în data de 10 iunie 2020.

Blázquez Francisco Javier Cabrera, Cappello Maja, Grece Christian și Valais Sophie, (2016), VOD, Platforms and OTT: Which Promotion Obligations for European works?, Observatorul European al Audiovizualului, <https://www.mediadeskcz.eu/files/servis/prilohy/studie/iris-plus-2016-3-vod-platforms-and-ott-which-promotion-obligations-for-european-works.pdf>, accesat în data de 25 aprilie 2021.

Blázquez Francisco Javier Cabrera, Cappello Maja, Fontaine Gilles, Talavera Milla Julio și Valais Sophie, (2019), Release Windows in Europe: a Matter of Time, Observatorul European al Audiovizualului, <https://rm.coe.int/iris-plus-2019-2-release-windows-in-europe-a-matter-of-time/1680986358>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

Bogojević Maja, (2020), FNE Market Analysis 2019: MONTENEGRO, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/montenegro/item/119518-fne-market-analysis-2019-montenegro>, accesat în data de 30 iunie 2021.

Centrul Național al Cinematografiei, (2011), Anuarul Statistic al Cinematografiei 2011, http://cncold.gov.ro/?page_id=442, accesat în data de 24 iunie 2021.

Centrul Național al Cinematografiei, (2018), Anuarul Statistic al Cinematografiei 2017, <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2018/04/1-Productie-de-filme-2017.pdf>, accesat în data de 22 ianuarie 2020.

Centrul Național al Cinematografiei, (2020), Total Spectatori Film Românesc la 31.12.2019, <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2020/01/TOTAL-SPECTATORI-FILM-ROMANESC-LA-31.12.2019.pdf>, accesat în data de 22 ianuarie 2020.

Cinelinek Sarajevo Film Festival, (2013), Southeast Europe: the Stats, Cinelinek Sarajevo Film Festival, https://www.sff.ba/upload/documents/State%20of%20the%20Region13_print.pdf, accesat în data de 20 aprilie 2021.

Consiliul Concurenței, (2012), Raport privind piața distribuției de film către cinematografe din România,

http://www.consiliulconcurentei.ro/uploads/docs/items/bucket8/id8356/raport_distributie_film.pdf, accesat în data de 31 ianuarie 2021.

Donev Alexander, Tomova Bilyana, Andreeva Diana, Dakovska Gergana, Kanousheva Irina, Lubenova Irina, Balkanski Kamen Balkanski, Nikolova Ralitsa, Petkova Mila, (2018), Bulgarian Cinema 2018 Facts/Figures/Trends, Bulgarian National Film Center, <http://www.old.nfc.bg/news-and-publications/publications>, accesat în data de 15 ianuarie 2020.

European Court Of Auditors, (2017), The Commission's Intervention in the Greek Financial Crisis European Court Of Auditors, https://www.eca.europa.eu/Lists/ECADocuments/SR17_17/SR_GREECE_EN.pdf, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Fontaine Giles, (2019), From cinemas to VOD: A case study of recent films, Observatorul European al Audiovizualului, <https://rm.coe.int/eao-films-and-vod-march-2019/168093aeab>, accesat în data de 27 mai 2021.

Fontaine Gilles, (2019), The Visibility of Audiovisual Works on TVOD, Observatorul European al Audiovizualului, <https://rm.coe.int/visibility-of-av-works-on-tvod-2019-edition/16809c8653>, accesat în data de 27 mai 2020.

González Roque, (2013), Emerging markets and the digitalization of the film industry, UNESCO Institute for Statistics, http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/emerging-markets-and-the-digitalization-of-the-film-industry-en_0.pdf, accesat în data de 20 aprilie 2021.

Grece Christian, (2012), On-Demand Audiovisual Markets in the European Union, <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/demand-audiovisual-markets-european-union-smart-20120028>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

Grece Christian, (2021), Trends in the VOD Market in EU28, Observatorul European al Audiovizualului <https://rm.coe.int/trends-in-the-vod-market-in-eu28-final-version/1680a1511a>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

Gregoriou Maria, (2018), Cyprus, Market Analysis Report 2017, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/countries/cyprus-profile>, accesat în data de 31 ianuarie, 2020.

INCFC, (2018), Rețeaua Cinematografică și piața de film din România, August, 2018, Culturadata.ro/Interactiv,

<https://culturadatainteractiv.ro/reteaua-cinematografica-si-piata-de-film-din-romania/>, accesat în data de 31 ianuarie 2020.

Institutul de Statistică al UNESCO, (2007), Analysis of the UIS International Survey on Feature Film Statistics,

http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/analysis-of-the-uis-international-survey-on-feature-film-statistics-en_0.pdf, accesat în data de 20 aprilie 2021.

Institutul de Statistică al UNESCO, (2017), Cinema Data Release, <http://uis.unesco.org/en/news/cinema-data-release>, accesat în data de 20 aprilie 2021.

Institutul Național de Statistică, (2006), Anuarului Statistic 2006, INSSE, <https://insse.ro/cms/>, accesat în data de 24 iunie 2021.

International Union of Cinemas, (2011), Annual Report 2011, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2018/02/UNIC_Annual_Report_2011_English.pdf, accesat în data de 31 ianuarie 2021.

International Union of Cinemas, (2012), Annual Report 2012, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2018/02/UNIC_Annual_Report_2012_English.pdf, accesat în data de 31 ianuarie 2021.

International Union of Cinemas, (2013), Annual Report 2013, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/UNIC_AnnualReport_12_13_EN.pdf, accesat în data de 31 ianuarie 2021.

International Union of Cinemas, (2014), Annual Report 2014, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/Annual_Report_2014_English_version.pdf, accesat în data de 31 ianuarie 2021.

International Union of Cinemas, (2015), Annual Report 2015, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2015/06/AR_UNIC_EN_web_15_0610.pdf, accesat în data de 31 ianuarie 2021.

International Union of Cinemas, (2016), Annual Report 2016, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2016/06/160616_Annual-Report_EN_final_web.pdf, accesat în data de 31 ianuarie 2021.

International Union of Cinemas, (2017), Annual Report 2017, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2017/06/UNIC_AR2017_EN_online.pdf, accesat în data de 31 ianuarie 2021.

International Union of Cinemas, (2018), Annual Report 2018, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2017/06/UNIC_AR2018_online.pdf, accesat în data de 31 ianuarie 2021.

International Union of Cinemas, (2019), Annual Report 2019, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/UNIC_AR19_online.pdf, accesat în data de 31 ianuarie 2021.

International Union of Cinemas, (2020), Annual Report 2020, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/Publications/UNIC_AnnualReport_2020.pdf, accesat în data de 31 mai 2021.

Janković Zoran, (2018), FNE Country Report 2017: SERBIA, Film New Europe, <https://www.filmneweurope.com/news/serbia-news/item/115842-fne-country-report-2017-serbia>, accesat în data de 20 mai 2021.

Janković Zoran, (2019), FNE Market Analysis 2018: SERBIA, Film New Europe, <https://www.filmneweurope.com/news/serbia-news/item/117584-fne-market-analysis-2018-serbia>, accesat în data de 20 mai 2021.

Janković Zoran, (2020), FNE Market Analysis 2019: SERBIA, Film New Europe, <https://www.filmneweurope.com/news/serbia-news/item/119479-fne-market-analysis-2019-serbia>, accesat în data de 20 mai 2021

Jeleva Pavlina, (2014), FNE Country Report 2014: Bulgaria, FilmNewEurope, <http://www.filmneweurope.com/news/bulgaria-news/item/109755-fne-country-report-2014-bulgaria>, accesat în data de 9 mai 2021.

Jeleva Pavlina, (2015), FNE Country Report 2015: Bulgaria, FilmNewEurope, <http://www.filmneweurope.com/news/bulgaria-news/item/111925-fne-country-report-2015-bulgaria>, accesat în data de 9 mai 2021.

Jeleva Pavlina, (2017), BULGARIA: Country Report 2016, FilmNewEurope, <http://www.filmneweurope.com/news/bulgaria-news/item/114019-bulgaria-country-report-2016>, accesat în data de 9 mai 2021.

Jeleva Pavlina, (2018), FNE Country Report 2017: BOSNIA AND HERZEGOVINA, FilmNewEurope, <http://www.filmneweurope.com/news/bosnia-herzegovina/item/115850-fne-country-report-2017-bosnia-and-herzegovina>, accesat în data de 9 mai 2021.

Jeleva Pavlina, (2019), FNE Market Analysis 2018: BULGARIA, FilmNewEurope, <http://www.filmneweurope.com/news/bulgaria-news/item/117512-fne-market-analysis-2018-bulgaria>, accesat în data de 9 mai 2021.

Jeleva Pavlina, (2020), FNE Market Analysis 2019: BULGARIA, FilmNewEurope, <http://www.filmneweurope.com/news/bulgaria-news/item/119456-fne-market-analysis-2019-bulgaria>, accesat în data de 9 mai 2021.

Jeleva Pavlina, (2021), Bulgaria, Market Analysis Report 2020, FilmNewEurope, <http://www.filmneweurope.com/countries/bulgaria-profile>, 9 mai 2021.

Johnson Joseph, (2020), Countries in Europe ranked by number of legal video on-demand (VoD) services available as of December 2019, Statista, <https://www.statista.com/statistics/437769/ranking-of-european-countries-by-number-of-legal-vod-services-available/>, accesat în data de 16 iunie 2020.

Johnson Joseph, (2020), TVOD and SVOD market share forecast in Europe 2019-2022, Statista, <https://www.statista.com/statistics/1090539/video-on-demand-market-forecast-europe/>, accesat în data de 16 iunie 2020.

Johnson Joseph, (2020), Number of Feature Films Produced Annually in Europe from 2010 to 2018*, Statista, <https://www.statista.com/statistics/429038/feature-film-production-europe/>, accesat în data de 27 mai 2020.

Kanzler Martin, (2019), How Important are VOD Platforms for the Distribution of European Films?, Observatorul European al Audiovizualului, <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=0900001680983ec4>, accesat în data de 27 mai 2020.

Kanzler Martin, (2014), The Theatrical Market for European Films Outside Europe, Observatorul European al Audiovizualului, <https://book.coe.int/en/european-audiovisual-observatory/6867-the-theatrical-market-for-european-films-outside-of-europe-key-figures-2014.html>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

Kanzler Martin, (2019), Fiction Film Financing in Europe, Observatorul European al Audiovizualului, <https://rm.coe.int/fiction-film-financing-in-europe-big-picture-book/168094f6aa>, accesat în data de 19 aprilie 2021.

Karajica Tara, (2016), SERBIA: Country Report 2015, Film New Europe, <https://www.filmneweurope.com/content/item/115839-serbia-country-report-2015>, accesat în data de 20 mai 2021.

Karajica Tara, (2017), SERBIA: Country Report 2016, Film New Europe, <https://www.filmneweurope.com/news/serbia-news/item/114088-serbia-country-report>, accesat în data de 20 mai 2021.

MEDIA Salles, (1998), European Cinema Yearbook 1998, <http://www.mediasalles.it/>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

MEDIA Salles, (2007), European Cinema Yearbook 2007, <http://www.mediasalles.it/>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

MEDIA Salles, (2008), European Cinema Yearbook 2008, <http://www.mediasalles.it/>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

MEDIA Salles, (2010), European Cinema Yearbook 2010, <http://www.mediasalles.it/>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

MEDIA Salles, (2018), European Cinema Yearbook 2018, <http://www.mediasalles.it/>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

Motion Picture Association of America, (2017), The Economic Contribution of the Motion Picture & Television Industry to the United States, Motion Picture Association of America, https://deadline.com/wp-content/uploads/2018/01/mpaa-industry-economic-contributionfactsheet_2016-final-wm.pdf, accesat în data de 20 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2006), Focus World Film Market Trends 2006, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2007), Focus World Film Market Trends 2007, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 21 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2008), Focus World Film Market Trends 2008, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 21 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2009), Focus World Film Market Trends 2009, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 21 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2010), Focus World Film Market Trends 2010, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2011), Focus World Film Market Trends 2011, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2012), Focus World Film Market Trends 2012, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2013), Focus World Film Market Trends 2013, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2014), Focus World Film Market Trends 2014, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2015), Focus World Film Market Trends 2015, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2015), "Press Release: The European Audiovisual Observatory publishes the 20th edition of its Yearbook", <https://rm.coe.int/0900001680783a65>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2016), Focus World Film Market Trends 2016, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2017), Focus World Film Market Trends 2017, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2018), Focus World Film Market Trends 2018, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2019), Focus World Film Market Trends 2019, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Observatorul European al Audiovizualului, (2020), Focus World Film Market Trends 2020, <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>, 23 aprilie 2021.

Oh Erick, (2014), Nigeria's Film Industry: Nollywood Looks to Expand Globally United States International Trade Commission (USITC), https://www.usitc.gov/publications/332/erick_oh_nigerias_film_industry.pdf, accesat în data de 20 aprilie 2021.

Ranaivoson Heritiana, De Vinck Sophie și Van Rompuy Ben, (2012), Analysis of the Legal Rules for Exploitation Windows and Commercial Practices in EU Member States and of the Importance of Exploitation Windows for New Business Practices, iMinds (SMIT),

<https://ec.europa.eu/futurium/en/system/files/ged/analysisofthelegalrulesforexploitationwindows.pdf>, accesat în data de 25 aprilie 2021.

Richter Felix, (2018), The Golden Age of TV Fiction, Statista, <https://www.statista.com/chart/12493/number-of-tv-series-aired-in-the-united-states/>, accesat în data de 24 aprilie 2021.

Sarajevo Film Festival, (2014), State of the Region 2014, Cinelink Sarajevo Film Festival, <https://www.sff.ba/upload/documents/State%20of%20the%20Region%202014.pdf>, accesat în data de 20 aprilie 2021.

Sarajevo Film Festival , (2015), State of the Region 2015, Cinelink Sarajevo Film Festival, <https://www.sff.ba/upload/documents/Screen-State-of-the-Region-2015.pdf>, accesat în data de 21 aprilie 2021.

Sarajevo Film Festival's Statistics and Analysis Office, (2016), Southeast Europe: the Stats, Cinelink Industry Days Magazine, https://www.sff.ba/upload/documents/Cine%20Link%20MagazineWeb_final.pdf, accesat în data de 23 aprilie 2021

Sarajevo Film Festival's Statistics and Analysis Office, (2017), State of the Region, Cinelink Industry Days Magazine, https://www.sff.ba/upload/documents/cinelink_industry/CineLink_Industry_Days_Magazine.pdf, accesat în data de 20 aprilie 2021.

Sarajevo Film Festival's Statistics and Analysis Office, (2018), Southeast Europe: the Stats, Cinelink Industry Days Magazine, https://www.sff.ba/upload/documents/cinelink_industry/Cinelink_Magazine_web.pdf, accesat în data de 23 aprilie 2021.

Sarajevo Film Festival's Statistics and Analysis Office, (2019), Southeast Europe: the Stats, Cinelink Industry Days Magazine, https://issuu.com/sarajevofilmfestival/docs/clmagazin_2019_web1, accesat în data de 21 aprilie 2021.

Schneeberger Agnes, (2019), Audiovisual Media Services in Europe, Observatorul European al Audiovizualului, <https://rm.coe.int/audiovisual-media-services-in-europe-market-insights/16809816d1>, accesat în data de 16 iunie 2020.

Šmalcelj Tina, (2017), BOSNIA AND HERZEGOVINA: Country Report 2016, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/bosnia-herzegovina/item/114048-bosnia-and-herzegovina-country-r>

eport-2016?highlight=WyJcdTAXNjFtYWxjZWxqIiwidGluYSIsInRpbmEncyJd, accesat în data de 25 mai 2021.

Šmalcelj Tina, (2018), FNE Country Report 2018: BOSNIA AND HERZEGOVINA, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/bosnia-herzegovina/item/117485-fne-market-analysis-2018-bosnia-and-herzegovina>, accesat în data de 25 mai 2021.

Šmalcelj Tina, (2018), FNE Country Report 2017: BOSNIA AND HERZEGOVINA, Film New Europe, <http://www.filmneweurope.com/news/bosnia-herzegovina/item/115850-fne-country-report-2017-bosnia-and-herzegovina>, accesat în data de 25 mai 2021.

Šmalcelj Tina, (2019), FNE Market Analysis 2018: BOSNIA AND HERZEGOVINA, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/bosnia-herzegovina/item/117485-fne-market-analysis-2018-bosnia-and-herzegovina?highlight=WyJcdTAXNjFtYWxjZWxqIiwidGluYSIsInRpbmEncyJd>, accesat în data de 25 mai 2021.

Šmalcelj Tina, (2020), FNE Market Analysis 2019: BOSNIA AND HERZEGOVINA, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/bosnia-herzegovina/item/119427-fne-market-analysis-2019-bosnia-and-herzegovina?highlight=WyJcdTAXNjFtYWxjZWxqIiwidGluYSIsInRpbmEncyJd>, accesat în data de 25 mai 2021.

Šmalcelj Tina, (2021), FNE Market Analysis 2020: BOSNIA AND HERZEGOVINA, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/bosnia-herzegovina/item/121253-fne-market-analysis-2020-bosnia-and-herzegovina?highlight=WyJcdTAXNjFtYWxjZWxqIiwidGluYSIsInRpbmEncyJd>, accesat în data de 25 mai 2021.

Stoll Julia, (2021), Ranking of European Countries by Number of Video On-Demand Services Available, 2019, Statista, <https://www.statista.com/statistics/437769/ranking-of-european-countries-by-number-of-legal-vod-services-available/>, accesat în data de 24 aprilie 2021.

Talavera Julio, (2018), Measuring Access to Theatrically Screened Films in Eastern Europe, Observatorul European al Audiovizualului, <https://rm.coe.int/measuring-access-to-film-east-euro-pdf/168078731e>, accesat în data de 27 aprilie 2021.

UNESCO, (2019), Monténégro, <http://uis.unesco.org/fr/country/me?theme=culture>, accesat în data de 1 februarie 2021.

UNIC, (2020), Cinema-going in Europe in 2019, Union Internationale Des Cinemas, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/For_immediate_publication_-_UNIC_update_on_cinema-going_2019.pdf, accesat în data de 19 aprilie 2021.

UNIC, (2020), Annual Report 2020, Union Internationale Des Cinemas, https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/Publications/UNIC_AnnualReport_2020.pdf, accesat în data de 20 aprilie 2021.

UNIFRANCE, (2018), L' Exportation de la Réalité Virtuelle (VR) Française en 2018, <https://www.unifrance.org/actualites/15597/unifrance-devoile-sa-seconde-etude-sur-l-exportation-de-la-realite-virtuelle-francaise>, accesat în data de 2 februarie 2021.

Vinter Damijan, (2020), Slovenia, Market Analysis Report 2017 și 2018, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/countries/slovenia-profile>, accesat în data de 31 ianuarie, 2021.

Wajzman Nathan, García-Valero Francisco și Breckwoldt Jurado Altair, (2019), Online Copyright Infringement in the European Union, Music, Films and TV(2017-2018), Trends and Drivers, publicat de Oficiul Uniunii Europene pentru Proprietate Intelectuală (EUIPO), https://euiipo.europa.eu/tunnel-web/secure/webdav/guest/document_library/observatory/documents/reports/2020_Online_Copyright_Infringement/2020_Online_Copyright_Infringement_in_the_EU_Title_Level_Study_FullR_en.pdf, accesat în data de 25 mai 2021.

Zajović Milena, (2020), FNE Market Analysis 2019: CROATIA, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/news/croatia-news/item/119490-fne-market-analysis-2019-croatia>, accesat în data de 16 mai 2021.

Zajović Milena, (2021), FNE Market Analysis 2020: CROATIA, FilmNewEurope, <https://www.filmneweurope.com/countries/croatia-profile>, accesat în data de 16 mai 2021.