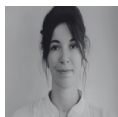


PROTECȚIA JURIDICĂ A DREPTURILOR DE AUTOR ASUPRA OPERELOR COREGRAFICE



Masterand Ioana Alexandra VOICU (ILINESCU)

Abstract

Through this thesis we aimed to bring to light the auditor the real issue raised by copyright protection on choreographic works. Starting with defining choreographic opera meanings and culminating in the devotion of the stage life, beyond the curtain where the shadows intertwine with the spotlight in a childish game, we wanted through this work to militate for the elaboration of a stricto sensu legislative framework through which the right to the paternity of the work to enjoy the legal protection it deserves, acquiring in time an irrefragable nature, so that the doubt about the causal nexus between the creator and the creation is anantized.

Keywords: *choreographic opera, a stricto sensu legislative framework, right to the paternity*

Scurtă reflecție asupra artei

„Incertitudinea ucide în primul rând visul... Și, fără vis, nu există creație... Și fără creație, nu există viață...” Tudor Mușatescu

I. Arta coregrafică

1. Scurte considerații despre opera coregrafică

Din cele mai îndepărtate timpuri, ființa umană a comunicat prin limbajul trupului, ca principală formă de exprimare. Unduirea corpului prin extensii ample ale acestuia, îmbrățișat de bolta brațelor ce redau felurite emoții și trăiri, uneori într-un tempo inițiativ, alteori în scop profan, pentru a da frâu liber fluxului de energie și pentru a sublima creația, reprezenta mai mult decât un simplu dans, era însăși ființa umană contemplând divinitatea. Cu toate acestea, ce reprezintă coregrafia, din punct de vedere abstract? Dintr-o perspectivă pur tehnică și obiectivă, coregrafia reprezintă o înlanțuire de mișcări expresive, cu caracter dinamic sau

static, supuse unei structurii tripartite ce conferă expansiune și intensitate contextului în mrejele căruia, se împleticesc povești. În ceea ce privește viziunea subiectivă și afectivă a coregrafiei, precizăm faptul că, în ciuda conceperii frazelor coregrafice și conturării virtuozității tehnice ce imprimă o anumită specificitate dansului apartenență unui stil sau tip de operă, interpretarea artiștilor executanți și interpreți este susceptibilă de a transmuta emoțiile și trăirile autorului în veritabile măiestrii. În consecință, dansul reprezintă forma de manifestare pe care interpretul o redă printr-un limbaj corporal, abstract, transpunând semnificații ale ideologiei autorului, sentimente și contexte ale ficțiunii (în speță, baletele) sau ale realității moderne (specificitate a dansului contemporan). Înlănțuirea mișcărilor nu este constituită întâmplător, ci dimpotrivă, fiecare dintre acestea relevă un mesaj subtil, corespunzător subiectului pe care interpretul urmează a-l prezenta auditoriului, cu scopul introducerii acestuia în dimensiunea temporală apartenență temei compoziției.

Revenind la structura tripartită de care opera coregrafică este condiționată, această inserează trei componente în structura sa, ci anume: timp, spațiu și materie.

Timpul, care se scurge neîncetat, în coregrafie, reprezintă un emolument pentru energia cinetică într-un dialect micro și macro structural. Sincronizarea corporală și spațială, în absența celei temporare ar ilustra banalitatea în cel mai profund sens. Aparent, în mod inexplicabil, timpul prezintă valențe distincte în raport de stilul coregrafic. Prin urmare acesta se scurge, dar nu la fel pentru toți. Rudolf von Laban, în lucrarea sa, „La Matrise de Mouvement”, afirmă: *„Elementele mișcării organizate în înlănțuiri produc ritmuri. Se pot distinge ritmuri temporale, spațiale și ponderale. În realitate, cele trei forme de ritmuri sunt întotdeauna legate, dar una sau alta pot fi predominante în cursul acțiunii”*¹. Heraclit observă, însă, măreția acestui timp care se scurge pentru noi, evocând supremația acestuia ce dăinuie în univers: *„Totul este mișcare[...] mișcare în spațiu sau schimbare în timp [...], fiind cu neputință să te scufunzi de două ori în același fluviu”*².

În continuare, Laban consideră că ritmul temporal reprezintă cumulul efectelor atitudinii pe care interpretul și auditoriul o manifestă raportat la accepțiunea acestuia, caracterizată fiind de lupta pe care fiecare dintre noi încearcă în mod absurd să o poarte contra timpului, grație mișcărilor fulgerătoare și spontane în contrast cu greutatea mișcărilor latente, omul fiind cuprins în abandonul propriei ființe. Ritmul ponderal, per a contrario, este asimilat unei contraponderi a greutății corpului la acțiunea forței de gravitație.

În ceea ce privește componenta spațială, Mary Wigman vorbește despre „spațiul absolut”, despre sine, fără a se sprijini pe definiții descriptive sau categorice³.

¹ R. Laban, *Maître de mouvement*, Actes Sud, Arles, 1994, p. 178.

² Heraclit, *Materia, Spațiul și timpul în istoria filosofiei*, Editura Minerva, București, 1982, p. 7.

³ L. Iorgulescu, *Timp, spațiu și materie în limbajul coregrafic*, Editura „Oscar Print”, Ediția 2009, București, p. 49.

„Alături de mișcarea corpurilor în spațiu, există și mișcarea spațiului în corpuri”, susține Rudolf von Laban⁴. Din această ideologie expusă de Laban în compozițiile sale, observăm faptul că, între spațiu și corp nu există intervale, acestea formând un ansamblu organic, instrument ce creionează conștiința artistică, realizând în mod conjugat ceea ce Dominique Dupuy afirmă: „A dansa înseamnă a face vizibil spațiul”⁵.

Spațialitatea ca factor de esență în concepțiunea coregrafică, prezintă, de asemenea, particularității în raport de specificitatea creației. Astfel, în baletele clasice sau neoclasiche, spațiul va fi utilizat de către artistul interpret și executant în mod riguros, ca urmare a execuției tehnice a mișcărilor înlănțuite, determinând un contur precis, cuprinzând spațiul și trasând cu propriul corp geometria sacră, nedeslușită în aparență, ascunsă în vestimentația opulentă și ritmul melodic ce învâluie spectatorul. În dansul contemporan, spațialitate dobândește alte valențe. Ca urmare a libertății de mișcare, spațiul se manifestă mai mult la nivelul forului interior al artistului, iar efectele acestui fenomen se exteriorizează prin mișcarea concretă executată. „Merce Cunningham este precursorul inițiativei „quiet center”, un centru descărcat de energie care lasă corpului inițiativa propriei sale libertăți în deplasare, fără nicio directivă scenică, ceea ce conferă receptorului o experiență eliberatoare esențială”⁶. Sub aspectul materialității, Jose Limon într-o manieră unică afirmă: „*Fericit dansatorul care dispune de instrumentul cel mai elocvent, cel mai miraculos dintre toate: corpul uman*”. Ce este materia? Conform dicționarului explicativ al limbii române, materia reprezintă substanța concepută ca bază a tot ceea ce există, o realitate obiectivă care există în afară și independent de conștiința omenească și care este reflectată de aceasta. În arta coregrafică, materia este însăși sălașul în care viețuiește sufletul artistului, respectiv corpul în plenitudinea sa. O „carcasă” menită să dezlanțuie actul creator, divinitatea în toate aspectele sale, printr-o cunoaștere profundă și integrată a sinelui, introspecția fiind cheia succesului prin care arta transcende materia. Freământul interior neîncetat și surd al artistului, întreține fecunditatea actului creator. „Idokinesis”⁷, dezvoltată la început pentru dansatorii accidentați prin intermediul unui protocol somatic standard, dobândește valențele unei veritabile practici mentale ce implică perceperea forței

⁴ R. Laban, *Vision of dynamic space*, Texts et dessins rassembles par L. Ullman et J. Hodgson, Surrey, Laban Art of Movement Centre, 1981, p. 23.

⁵ D. Dupuy, *La danse du dedans* în „La danse, naissance d'un mouvement de pensée”, Armand Colin, Paris, 1989, p. 110.

⁶ L. Iorgulescu, *Timp, spațiu și materie în limbajul coregrafic*, Editura „Oscar Print”, Ediția 2009, București, p. 65.

⁷ Reprezintă o abordare a îmbunătățirii posturii, alinierii și fluenței mișcării prin imagini ghidate structurate care utilizează metafore, cu ajutorul previzualizării acțiunii, corpul aflându-se într-o stare liniștită, statică.

vitale proprii și utilizarea acestora în scopul previzualizației la nivel mental a mișcărilor tehnice ce urmează a fi executate, conștient în timp și spațiu. Astfel, ideokineza reprezintă un mecanism prin prisma căruia artistul interpret/executant își potențează abilitățile cognitive și desprinderile artistice, dar și interferează cu activarea viziunii interne, contopindu-se organicul cu imaginarul, corpul cu spiritul.

2. Stiluri de dans și tipuri de opere coregrafice

„Arta își înalță capul atunci când crezurile se molesesc” Friedrich Nietzsche

Prin urmare, debutul artei coregrafice se ivește în timpuri apuse demult, atunci când dansul suscita interesul divinității, determinând-o să-și manifesta îndurarea și să-și reverse bogățiile. Primele reminiscențe ale existenței dansului se regăsesc în peștera „Trei frați” din Ariege, Franța, sub aspectul unei ilustrații ce înglobează un bărbat purtând un cap de zimbbru, înveșmântat în piele de cal, jucând și cântând la un instrument în formă de arc, în încercarea de a vrăji erbivorele ce se aflau înaintea sa. „În conștiința primitivului, similitudinea e investită cu însușirea de a canaliza puterea magică, care se îndreaptă asupra antilopelor reale din pădure, numai prin efectul analogiei, ce există între figura desenată și realitate. În acest scop cuvintele s-au organizat în formule, gesturi în ritm și dans, care mult timp a fost numai vrajă și rugăciune”⁸.

Dansurile ceremoniale au reprezentat prima formă de manifestare concretă a dansului, implicit a artei coregrafice. Specificitatea acestora rezulta tocmai, din înlănțuirea mistică și teurgică a mișcărilor, într-un ritm determinat de aspirația pe care omul o exterioriza către divinitate. Astfel, întâlnim dansuri închinare focului, lunii, soarelui ca centru al universului și izvor al vieții, săbiilor (în pofida conotației aparent impetuoase, acesta transpunerea o ceremonie consacrată fecundității). Tot astfel, în tradiția românească întâlnim reputatul dans al Călușarilor, încins de Drăgaică în scopuri cathartice, alături de alte dansuri concepute în virtute filosofiei tenebre, marcând cu prisosință epoca totemică. Cu toate acestea, dansul ritualic, în Grecia antică și în Roma, reclama „cerințele unei societăți strălucitoare, cu moravuri mai blânde ce se reflectă în ideile și sentimentele care se exprimau în noi forme artistice. În secolul VII, poeți ca Arhiloh din Paros, Safo din Lesbos sau Mimnerm din Colofon n-au mai cântat întâmplări trecute, ci propriile lor dorințe și suferințe, iar în Sparta, Cretanul Thaletas a creat poezia corolă, o armonioasă alcătuire de dans, muzică și versuri, pe care Terpandru și Aleman o vor duce la o puternică expresivitate”⁹. Astfel, muzica alături de dans și de metaforele poetice

⁸ T. Urseanu, I. Ionegic, L. Ionescu, Istoria baletului, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă Română, Ediția 1967, București, p. 11.

⁹ Ibidem, p. 11.

generau afecte cu o remarcabilă intensitate, ce destindea auditorului, servind cultului lucrului bine plăcut.

Dansurile macabre încep să prindă contur tot mai mult în frăgezimea burgheziei, moartea devenind o adevărată obsesie ca urmare a vitregiei vremelnice, într-un peisaj în care maladiile sculptau discrepanțele atroce între abundență și foame, antinomia dintre paradis și infern se cuibărea încet în conștiința umană. Din necesitatea de a evada din constrângerea morală și psihică la care ființa umană era supusă prin ideologia creștină hieratică, creația va prinde un cusur ce va conduce la deceptii, în acest moment intrând în scenă cultul fantasmelor. Dansul era dezvăluit în compania rondeaux-urilor, chants royaux, virelais, balades des danse și în cele din urmă balerie.

Baletul, un concept și o mișcare ce dobândește amplitudine, fiind supus în veacul nostru condiției adaptabilității pentru a nu păli din ochii auditorului, constituie o autentică operă de artă, de la vestimentație, decor, luminii până la mișcare. Grație revelațiilor Regelui Ludovic al XIV-lea, ce a construit temelia dansului, prin fundamentarea pozițiilor de bază a brațelor și a picioarelor, imprimând virtuozitate tehnică și rigoare în ceea ce privește săritura, mișcările entourent en dehors et en dedans, precum și bateriile, tour-urile en l'air și piruetele, baletul a reprezentat atât pentru maeștri, cât și pentru artiștii interpreți și executanți o sfidare a limitelor corpului uman, condiționată de perfecțiunea și calitatea execuției/interpretării. Templul acestui curent în regăsim balet precum: „Giselle”, „Sylphida”, „Lacul lebedelor”, „Bayadera”, „Corsarul”, „Don Quijote”. Neoclasicul se înfățișează ca o abatere de la exigențele dansului clasic, respectiv, baletului, interacțiunea între artiștii interpreți/executanți fiind mai libertină, sfidând rigoarea mișcării. Astfel, rigiditatea mișcării este metamorfozată în undiri exacerbate, cambre-uri, centrul de greutate aflându-se de multe ori în afara axului vertical al dansatorului.

Împins de concurența acerbă pe care dansul contemporan o trasează progresiv în cerințele publicului, baletul astăzi, pierde avans în pofida recreării acțiunii coregrafice.

Dansul contemporan, o reflecție a propriei noastre existențe, reprezintă o formă de mișcare atipică, în cadrul căreia descoperim precizie și severitate conturate în reguli specifice fiecărei școli de dans. Contemporanul transpune ultima etapă evolutivă a dansului, extremitatea fiind deja atinsă. Specificitatea dansului contemporan reiese din spațialitatea mișcării, astfel încât, vidul este așezământul mișcării ce întruchipează exteriorizarea limbajului verbalizat la nivel de sine. Într-o accepțiune mai simplă, mișcarea în dansul contemporan, reprezintă doar finalitatea unei întregii acțiuni filosofice la nivelul forului interior al artistului. Din această împrejurare, vom observa faptul că, artistul va exprima un dualism la nivel de sine, afirmându-se odată propria amprentă și în cea din urmă, nota autorului

coregrafiei. În ipoteza în care ne aflăm în prezența unui raport de identitate între autor și artistul interpret/executant, nu ne putem cutremura atunci când sublimul se relevă și se scaldă în privirile noastre, liber și nestingherit.

II. Protecția juridică a operelor coregrafice

1. Drepturile morale de autor asupra operelor coregrafice

„Dansul reușește să exprime «inexprimabilele reziduuri emoționale» pe care rațiunea nu le poate tălmăci.” Copeland și Cohen

Cu toate acestea, firea umană rebelă și avidă după opulență și dominanță, trufașă în ignoranța sa, a transformat actul creator de sorginte divină, într-un instrument menit să procure avantaje de natură pecuniară. În multe împrejurări concrete, autorul operei coregrafice cedează drepturile sale în scopuri pure, din dorința de a-și împărtăși afectele și viziunile cu auditoriul, însă speculanții nu vor rata astfel de ocazii pentru a exploata latura patrimonială a acestor drepturi.

Din aceste considerente, vom analiza în cele ce urmează latura morală și latura patrimonială a drepturilor de autor asupra operelor coregrafice, axându-ne pe specificul acestora și pe particularități ce le posedă.

Sub aspectul laturii morale, în ceea ce privește dreptul de divulgare al autorului, acesta, presupune, în substanța sa, dreptul de a aduce la cunoștința auditoriului opera coregrafică, stabilind modalitatea, momentul și posibilitatea de a o devoala sau de a o menține secretă. Însă cum poate fi divulgată o coregrafie? Putem spune că, expunerea acesteia într-un grup intim de persoane este susceptibilă de a fi asimilată unei destăinuirii? Reiterăm faptul conform căruia, divulgarea implică un act volițional de natură psihologică, constituind totodată, un fapt juridic stricto sensu. Prin urmare, opinăm faptul că, pentru a ne afla în prezența unei divulgări, astfel cum este reglementată în dispozițiile art. 10 lit. a) din Legea nr. 8/1996, este imperios necesară dezvăluirea coregrafiei în fața unui auditoriu semnificativ, neimportând pregătirea acestuia în domeniu de specialitate, în condiții scenice. Astfel, în practică, divulgarea unei opere coregrafice se realizează prin prisma avanpremierelor sau premierelor. Considerăm a fi disputabilă dezvăluirea coregrafilor prin intermediul avanpremierelor, deoarece de cele mai multe ori, în realitate, conferă accesul unui grup restrâns de persoane, ce beneficiază de această oportunitate prin prisma invitațiilor acordate artiștilor pentru a le oferi apropiatilor. Per a contrario, pentru a menține o rigoare a acestui drept, opinăm faptul că, divulgarea operelor coregrafice se produce cu ocazia premierelor, atunci când auditoriul are acces la sala de spectacol atât pe bază de invitație, cât și în urma achiziționării biletelor, în condiții scenice și orchestrale, opera bucurându-se

de plenitudinea privilegiilor acordate de regia și adaptarea coregrafică, de producție, scenografie și light design. În ceea ce privește componenta negativă a dreptului de divulgare, în cazul operelor coregrafice considerăm a fi lipsită de relevanță, deoarece niciun autor nu va realiza o coregrafie fără a manifesta un interes în a o deoala, cu atât mai mult cu cât, pentru conceperea acesteia se impune prezența artiștilor interpreți și executanți, astfel încât, coregraful să poată vizualiza în planul material înlănțuirea de mișcări și să orchestreze laitmotivul. Contrar opiniei doctrinare în genere cu privire la epuizarea dreptului de divulgare¹⁰, în cazul operelor coregrafice, acesta se epuizează uno ictu, odată cu premiera. Argumentul acestei afirmații rezultă din faptul că, odată cu divulgarea scenică a coregrafiei, fiecare companie de dans procedează la fixarea premierei și reprezentațiilor pe un suport material, de cele mai multe ori formând obiectul streaming-ului. Din acest considerent, divulgarea se epuizează uno ictu, deoarece se uzează de toate modalitățile de aducere la cunoștința publicului prin prisma premierii.

Un element sensibil al operelor coregrafice îl reprezintă paternitatea. Dreptul la paternitatea operei coregrafice reprezintă legătura personală dintre coregraf și coregrafie, un nex indisolubil ce exhibă personalitatea și ideologia coregrafului în compendiul coregrafic. Însă, cum putem proba existența paternității în condițiile în care actul de uzurpare este imposibil de dovedit? Un exemplu ipotetic îl constituie frecventa situație cu care se confruntă coregrafii atunci când, în procesul creator, se retrag departe de privirile curioase în sălile de studiu, încercând să obțină o contopire cât mai fluentă și expresivă a mișcărilor, însă, concurența se strecoară și se prevalează de lipsa atenției distributive a coregrafului, însușindu-și în aceste condiții pe nedrept, fraze coregrafice sau chiar fragmente semnificative din operă, prezentându-le ulterior auditoriului sub propria egidă, dar anterior divulgării operei de către coregraf în drept. În aceste circumstanțe, răsturnarea prezumției iuris tantum statuate prin intermediul dispozițiilor art. 1 alin. (2) din prezenta Lege, constituie un impediment de ordin probator, ce se deduce din omisiunile legiuitorului. În context se ivește o contradictorialitate, între voința reală a legiuitorului și posibilitatea respectării acesteia. Prin urmare, paternitatea operei coregrafice remarcă probleme incontestabile de substanță, ce ar impune o reglementare în materie probatorie, astfel încât, această componentă a dreptului de autor să devină indubitabilă. Cu toate că, doctrina susține argumentul conform căruia „un dans- în înțelesul general al cuvântului-nu poate beneficia de protecție”¹¹, ne exprimăm opoziția motivată de considerentul în virtutea căruia, definiția noțiunii de dans în conformitate cu dicționarul explicativ al limbii române, presupune o înlănțuire de mișcări ritmate, acompaniate de o fonogramă. Prin urmare, aceasta

¹⁰ V. Roș, Curs Dreptul proprietății intelectuale, Vol. I., Dreptul de autor, drepturile conexe și drepturile sui-generis, Editura C.H. Beck, Ediția 2016, București, p. 288.

¹¹ V. Roș, Curs Dreptul proprietății intelectuale, Vol. I. Dreptul de autor, drepturile conexe și drepturile sui-generis, Editura C.H. Beck, Ediția 2016, București, p. 230.

este esența coregrafiei și nu putem înlătura această afirmație. Opera coregrafică poate dura, ca interval de timp, de la două minute până la câteva sute de minute. În tot acest răstimp, interacționăm cu o înlanțuire de mișcări dinamice sau statice, desfășurate pe mai multe planuri.

Dreptul la nume în ceea ce privește operele coregrafice nu comportă dispute sau divergențe, în cazul operei aparținente unui singur coregraf. În ipoteza operelor coregrafice comune, se pune problema în ce măsură putem determina caracterul acestora, dacă sunt opere divizibile sau indivizibile. Un caz practic îl reprezintă, situația în care unul dintre coregrafi vizualizează în plan un ansamblu de mișcări dinamice la nivel interacțiunii cu solul, în dansul contemporan, fiind vitregit de inspirație sub aspectul ritmicității și expresivității brațelor, context în care prin intervenția celorlalți coregrafi, actele creatoare contopite generează o mișcare unică. Apreciem faptul conform căruia, operele coregrafice comune înclină balanța către caracterul indivizibil, astfel încât, este de cele mai multe ori imposibilă disjungerea contribuțiilor. Sub aspectul anonimatului sau pseudonimului, în lumea coregrafică nu se practică, fiind considerată o deprindere neavenită, deoarece interesul coregrafului este să dobândească o personalitate reputată și să creeze un trend.

Respectarea integrității operei coregrafice, constituie un drept moral prin intermediul căruia, este impiedicată orice posibilă atingere adusă conținutului coregrafic susceptibilă de a-i prejudicia onoarea sau reputația coregrafului. În cazul coregrafilor, atingerile în majoritatea cazurilor sunt substanțiale cu privire la conținut. Destul de rar vom întâlni modificări notabile de natură spirituală în cadrul operelor coregrafice, deoarece o astfel de transformare antrenează în mod implicit o substituie a elementelor tehnice, caz în care ne-am afla în prezența unei opere derivate, ce respectă condiția originalității pentru a fi proteguită conform Legii nr. 8/1996.

Dreptul de retractare reprezintă aceea componentă a drepturilor morale de autor, ce conferă posibilitatea retragerii operei divulgate anterior, din privirile profanilor. În situația operei coregrafice, retractarea în plan material se înfățișează sub aspectul dreptului coregrafului de a-și retrage coregrafia din referințele și stagiunile companiilor de dans, cu repercusiuni firești de natură contractuală. În acest context, coregrafia nu va mai fi dansată pe marile scene, atâta timp cât autorul nu va proceda la o nouă divulgare.

2. Drepturile patrimoniale de autor asupra operelor coregrafice

Deși arta și actul creator nu pot fi juxtapuse intenției de exploatare patrimonială, tocmai ca urmare a naturii inspirației artistice, legiuitorul a apreciat a se impune reglementarea acestui fenomen, pentru a înlătura orice potențială „revenirare” în alte scopuri decât cele evocate.

Prin urmare, drepturile patrimoniale de autor nu sunt susceptibile de a fi exercitate în absența divulgării operei. În consecință, exercițiul dreptului de divulgare este o condiție prealabilă și esențialmente indispensabilă pentru eficiența drepturilor patrimoniale.

În cele ce urmează vom analiza conținutul drepturilor de natură pecuniară raportându-ne la specificitatea operelor coregrafice.

În consonanță cu prevederile art. 13 lit. a) din prezenta Lege, dreptul de a autoriza sau interzice reproducerea constituie prerogativa prin intermediul căreia, coregraful autorizează sau interzice fixarea opere coregrafice pe un suport material ce permite difuzarea și utilizarea acesteia. Așa cum am precizat în privința dreptului de divulgare ce se realizează prin prisma premierelor, dreptul de reproducere se naște concomitent cu devoalarea, deoarece companiile de dans procedează la difuzarea acesteia prin metode de streaming, oferind accesibilitate auditoriului ce se află în imposibilitatea fizică de a participa la spectacol. Cu toate acestea, intervine un aspect ce suscită un răspuns ferm, cu privire la posibilitatea copierii și multiplicării opere coregrafice. Este oare posibilă această operațiune? Răspunsul este afirmativ, deoarece însăși reproducerea implică fixarea coregrafiei pe un suport material, nemijlocit prin instrumente audiovizuale, stocate permanent, în cazul operelor coregrafice. Mai mult decât atât, doctrina susține: „*Tot în prezența unei reproduceri ne vom afla și atunci când opera a fost reprezentată sau executată, iar interpretarea a fost fixată, multiplicată și difuzată*”¹². În această ipoteză, obiectul dreptului de reproducere îl va constitui atât coregrafia fixată pe suport material, cât și interpretarea, ce reprezintă un act creator distinct de coregrafie, asupra căruia își vor exercita pe deplin drepturile artiștii interpreți și executanți, în conformitate cu prevederile art. 94 din Legea nr. 8/1996. Opinăm faptul conform căruia, nu ne vom afla în prezența reproducerii unei coregrafii atunci când pe suportul material este fixată doar o ilustrație statică a unei secvențe din operă, metodă specifică fotografierii sau reproducerii prin tipărire.

În privința dreptului de distribuire, care în fapt transpune operațiunea juridică a vânzării ori alt mod de transmitere, cu titlul oneros sau gratuit, a originalului sau a copiilor opere, precizăm că acest drept vizează exclusiv suportul material al opere. În consecință, în cazul operelor coregrafice ce nu sunt fixate pe un suport material, nu vom putea pune în discuție dreptul exclusiv de a autoriza sau interzice distribuirea coregrafiei. Pe de cealaltă parte, în ipoteza în care coregrafia este încorporată pe un suport material, această discuție nu mai relevă importanță. Amintim circumstanța cesiunii dreptului de reproducere a unei opere, ce implică și cesionarea dreptului de difuzare, sub aspect prezumtiv, cu excepția dreptului la import, atunci când nu există o stipulație expresă în consonanță. De asemenea, exercitarea dreptului de distribuire al operelor coregrafice de către coregraf, presupune consimțământul artiștilor interpreți sau executanți în corelație cu

¹² V. Roș, *op. cit.*, p. 323.

prevederile art. 98 alin. (1) lit. b) din prezenta Lege. Cu această ocazie învederăm faptul că, exercițiul drepturilor patrimoniale asupra operelor coregrafice se realizează cu autorizarea artiștilor interpreți sau executanți, cu respectarea limitelor interne de către aceștia a autorizării. În cazul distribuirii suportului material pe care coregrafia este încorporată, nu vom putea susține că aceasta se epuizează uno ictu, cum se întâmplă în cazul operelor de artă plastică. Această afirmație necesită o lămurire concretă ce poate surveni prin prisma unei situații ipotetice exemplificative, dar de uzură în lumea coregrafică, astfel: coregraful cesionează dreptul de reproducere și distribuire companiei de dans, care aceasta la rândul său, prin intermediul platformei de promovare a companiei, desfășoară acte de comerț oferind spre vânzare înregistrările audiovideo ale spectacolului, în acest caz, neputând vorbi despre o consumare uno ictu a dreptului de distribuire.

În raport de dispozițiile art. 16, art. 17 și art. 18 din prezenta Lege, dreptul de autorizare sau interzicerea importului operei coregrafice în scopul comercializării acesteia, dreptul de a autoriza închirierea operei și dreptul de a autoriza sau interzice împrumutul coregrafiei, pun în lumină o problemă de eficacitate a drepturilor. Cum are loc în practică exercițiul acestor drepturi atâta timp cât legiuitorul român nu a avut în reprezentarea sa, realizarea operațiunilor mai sus menționate cu privire la originalul sau copiile operei fixate pe suport material? În domeniul coregrafic, coregraful autorizează importul operei într-un stat, fiind întotdeauna urmată de autorizarea închirierii coregrafiei. Astfel, prin intermediul dispozițiilor art. 64 alin. (1) din Lege, se prevede *expressis verbis* faptul conform căruia, prin intermediul „contractului de închiriere a unei opere, autorul se angajează să permită utilizarea pentru perioadă determinată, cel puțin al unui exemplar al operei sale, în original sau copie, în special programe pentru calculator sau opere fixate prin instrumente audiovideo sau sonore”. Putem observa faptul că, legiuitorul în reprezentarea sa, a exclus în integralitate posibilitatea încheierii unui contract de închiriere al cărui obiect să-l constituie coregrafia și nu suportul material pe care opera coregrafică este fixată. În realitate, coregraful autorizează închirierea operei sale, pentru interval de timp determinat, căruia i se circumscriu un anumit număr de reprezentații. Odată cu închirierea coregrafiei, se va proceda la transmiterea folosinței tuturor privilegiilor de care se bucură opera coregrafică, respectiv regie și adaptare coregrafică, scenografie, producție și light design. În consecință, considerăm a fi deficitară reglementarea legiuitorului prin intermediul căreia, statuează incidența acestui contract în mod limitativ, exclusiv cu privire la programele de calculator și la fonograme sau operele fixate pe suport audiovizual.

În ceea ce privește exercițiul dreptului de a autoriza sau interzice împrumutul coregrafiei, în practică nu se uzează de prerogativele acestui drept, deoarece, per se, nu implică procurarea unui avantaj pecuniar pentru coregraf. În aceste timpuri contemporane, puțini sunt artiștii care își împărtășesc creația doar din motivații spirituale de natură transcendentă.

În consonanță cu dispozițiile art. 20 din Legea nr. 8/1996, dreptul patrimonial exclusiv de a autoriza comunicarea publică prin orice mijloace, constă în facultatea autorului de a autoriza sau interzice, după caz, comunicarea publică prin mijloace tehnice și nu numai, astfel încât, fiecare persoană să poată accesa opera independent de factori extrinseci, de ordin spațial ori temporal, în mod individual. În cazul operelor coregrafice, comunicarea publică se realizează prin prisma streaming-ului, ori ca urmare a fixării pe un suport material, prin încărcarea suportului material electronic pe diverse platforme de socializare.

Raportat la dispozițiile art. 13 lit. i) coroborate cu prevederile art. 22 din prezenta Lege, dreptul exclusiv de a autoriza retransmiterea prin cablu a operei se află în strânsă legătură cu dreptul reglementat în dispozițiile art. 20 din Lege. Astfel, specificitatea acestuia în cazul operelor coregrafice derivă tocmai din premisele conferite de comunicarea publică a coregrafiei prin reprezentare scenică.

3. Cesiunea drepturilor patrimoniale de autor din perspectiva operelor coregrafice

În acord cu prevederile art. 40 alin. (1) din prezenta Lege, coregraful poate ceda prin intermediul unei manifestări de voințe concordante, respectiv prin contract, exercițiul drepturilor sale de natură pecuniară. În continuare, legiuitorul statuează faptul conform căruia, cesiunea poate fi limitată condiționată de următorii factori: substanțiali, sub aspectul dreptului ce formează obiectul cesiunii, temporali sau spațiali. De asemenea, cesiunea poate exhiba un caracter exclusiv sau ordinar, punctând faptul că, cesiunea exclusivă transpune, ca efecte juridice, în persoana coregrafului imposibilitatea de a mai utiliza opera, în modalitățile, în termenul și pentru teritoriul stipulat cu cesionarul, consecință ce implică totodată, neputința coregrafului de a transmite succesiv drepturile ce au format obiectul cesiunii inițiale. Mai mult decât atât, pentru a opera de iure, caracterul exclusiv al cesiunii trebuie stipulat *expressis verbis*. Per a contrario, legiuitorul a optat pentru a conferi un drept de opțiune coregrafului, între exclusivitatea cesiunii cu repercusiuni asupra propriilor prerogative și menținerea caracterului uzual al operațiunii, neafectând dreptul acestuia de a transmite succesiv terților drepturile patrimoniale privitoare la opera coregrafică. În conformitate cu prevederile alin. (6) ale prezentului articol, cesionarul neexclusiv exercită prerogativa cesionării drepturilor cedate, sub condiția suspensivă a manifestării consimțământului expres al cedentului, în speță, coregraful. Cu toate acestea, nu putem pune în discuție necesitatea consimțământului, în cazul în care cesionarul, persoană juridică, este supus procedurilor de reorganizare prevăzute de lege.

Dispozițiile art. 42 din Legea nr. 8/1996 statuează regimul juridic al contractului de cesiune, astfel: „*Contractul de cesiune a drepturilor patrimoniale trebuie să*

prevadă drepturile patrimoniale transmise și să menționeze, pentru fiecare dintre acestea, modalitățile de utilizare, durata și întinderea cesiunii, precum și remunerația titularului dreptului de autor. Absența oricăreia dintre aceste prevederi dă dreptul părții interesate de a cere rezilierea contractului". Din cele enunțate în antecedent, observăm faptul că, absența unuia dintre elementele esențiale ale contractului atrage incidența remediilor contractuale, respectiv, rezoluțiunea. Bineînțeles, cocontractantul interesat va invoca rezoluțiunea, astfel cum decurge din intenția legiuitorului. Mai mult decât atât, alin. (2) al art. 42 din Lege sancționează cu nulitatea absolută cesiunea drepturilor patrimoniale ce derivă din operele viitoare ale coregrafului, fie acestea nominalizate sau nu. În raport de prevederile art. 43 din Lege, existența și întinderea cesiunii poate fi dovedită numai cu înscrisuri, cu excepția cesiunilor al căror obiect îl reprezintă operele utilizate de presă.

Considerăm a fi justă și legitimă remunerarea coregrafului pentru cesionarea drepturilor sale patrimoniale. Prin urmare, în lumina dispozițiilor art. 44 din Lege, coregraful împreună cu cesionarul, stabilesc de comun acord cuantumul remunerației. Acesta se calculează proporțional cu încasările generate de utilizarea operei în modalitățile prevăzute sau poate fi precizat în alt mod ori se înfățișează sub aspectul unei sume fixe. În ipoteza în care, părțile nu ajuns la un consens cu privire la cuantumul remunerației, coregraful se poate adresa organelor jurisdicționale competente, în scopul de decelării acestuia. De asemenea, în cazul unei vădite disproporții între remunerația coregrafului și beneficiile cesionarului, coregraful va putea solicita organelor jurisdicționale competente revizuirea contractului sau majorarea remunerației, astfel cum prevăd dispozițiile art. 44 alin. (3) din Legea nr. 8/1996. Legiuitorul consfințește imposibilitatea renunțării anticipate a coregrafului la dreptul său de a solicita revizuirea contractului sau majorarea cuantumului remunerației.

În consonanță cu dispozițiile art. 48 din Lege, coregraful este îndrituit să solicite desființarea cesiunii în condițiile în care cesionarul nu utilizează sau uzează în mod deficitar de coregrafie ori dacă prin acestea, interesele justificate ale coregrafului pot fi prejudiciate semnificativ. Însă, legiuitorul în corelație cu prevederile alin. (3) ale prezentului articol, instituie această prerogativă a coregrafului sub condiția suspensivă ca acțiunea să fie exercitată anterior împlinirii termenului de doi ani de la cesionarea dreptului patrimonial ce viza coregrafia. Pentru a menține rigoarea raționamentului logico-juridic și pentru a stăruie în consecvență, legiuitorul instituie aceeași prohibiție ca și în cazul revizuirii cesiunii de către instanță, ci anume, imposibilitatea coregrafului de a renunța anticipat la dreptul de a desființa cesiunea. Învederăm și dorim să punem în atenție faptul conform căruia, dobândirea dreptului de proprietate asupra suportului material nu conferă un drept de utilizare asupra operei, noțiune cu caracter general.

Concluzii

Finalitatea este unicul fapt al cărui certitudine este incontestabilă. Viața, clipele, acțiunile, arta, pentru toate acestea sosește un moment în care se transformă în dăinuire, sălășluindu-se asupra lor adulația și statornicia unei amintiri.

Prin prezenta lucrare am urmărit să aducem în atenția auditoriului și legiitorului, neglijența acestuia în ceea ce privește reglementarea drepturilor de autor asupra anumitor categorii de opere, în speță, asupra operelor coregrafice, vitregindu-le de o ocrotire juridică eficientă și activă. În pofida opiniei majoritare care traversează societatea cu privire la dans și dansatori, vehiculându-se prejudecăți despre natura, conduita și percepția acestora față de public, nu putem afirma și susține că absența dansului și artei coregrafice ar contribui la bunăstarea și dezvoltarea culturală a societății. Într-adevăr, nu este greșită afirmația conform căreia, artiștii sunt genii neînțelese de către o lumea ce s-a pierdut de limbajul sufletului, lăsându-se acaparată de rațiune. Cu alte cuvinte, foarte bine punctează Leonardo da Vinci: „*Arta nu este niciodată terminată ci doar abandonată*”. Deși artistul făurește conturul, dincolo de acea formă, în eter, arta continuă să se manifeste prin intermediul percepției și afectelor, doar dacă nu este abandonată.

Primul titlu a fost consacrat operei coregrafice, urmărind să introducem auditoriul în lumea dansului, prezentând noțiuni de specificitate, cercetând tipologii și stiluri de dans, evidențiind viziunea lăuntrică a artistului despre propria creație, precum și complexitatea actului creator. Deși în aparență, creația imprimă senzația de banalitate în ceea ce privește conceperea, în realitate, putem afirma faptul că, elaborarea unei coregrafii reclamă abilități și aptitudini, dar și viziune și talent.

Titlul al doilea a fost menit să abordeze componentele dreptului de autor, sub aspectul laturii morale și patrimoniale, raportându-ne la specificitatea și particularitățile pe care operele coregrafice le prezintă în raport cu alte opere proteguite de legiitor. Mai mult decât atât, am considerat a se impune să analizăm cesiunea drepturilor de autor în această materie, creionând drepturile coregrafului în ipoteza nerespectării clauzelor contractuale stipulate în cesiune.

Putem susține faptul conform căruia, actul creator în materia operelor coregrafice exhibă o complexitate ce se reliefează prin prisma aptitudinilor tehnice și artistice deprinse de coregraf pe parcursul anilor de studiu și pregătire profesională, urmată de acea însuflețire a actului creator de sorginte divină, perceptibilă simțurilor și înălțătoare în ceea ce privește procesul transcendențial al conștiinței. Prin urmare, arta coregrafică reprezintă un proces creator amplu care conchide către sinergie, respectiv, către unificarea sinelui superior cu cele mai înalte forme de manifestare. Indubitabil este faptul că, actuala societate a denigrat actul creator ca urmare a percepției conturate treptat, dar temeinic, față de artiștii interpreți și executanți. Cu un puternic regret, confirmăm faptul conform căruia, artiștii au decăzut la rândul lor din punct de vedere al moralității, preceptelor însușite și transpuse în creație și conduitei profesionale, sens în care justificată este teza „*Când învingi și în artă și în viață, cel puțin una dintre victorii este suspectă*”. Vasile Ghica

Propuneri de lege ferenda

În raport de toate aspectele analizate pe parcursul prezentei lucrări și de dispozițiile art. 1 alin. (2) din Legea nr. 8/1996, ce prevăd: *„Opera de creație intelectuală este recunoscută și protejată, independent de aducerea la cunoștința publică, prin simplul fapt al realizării ei, chiar în formă nefinalizată”*, formulăm de lege ferenda propunerea în virtutea căreia, legiuitorul ar trebui să reglementeze și să statueze în mod imperativ condiția fixării operei coregrafice pe un suport material, durabil, astfel încât, paternitatea coregrafiei să devină incontestabilă, susceptibilă de a fi probată, cu consecința înlăturării oricărui dubiu cu privire la nex-ul indisolubil dintre coregraf și coregrafie. Considerăm a fi imperios necesară această măsură alături de condiția originalității, deoarece simpla ocrotire conferită în temeiul dispozițiilor invocate în antecedent, nu conduce în mod indubitabil la concluzia conform căreia, coregraful se bucură de protecția juridică a operei sale, chiar și nefinalizată fiind, prin simpla realizare. O astfel de laxitate în reglementare pre-dispune raporturile juridice în materie la numeroase discuții cu privire la paternitatea operei și cu privire la plagiat. Prin urmare, se impune a se manifesta o conduită activă din partea legiuitorului, astfel încât, protejarea drepturilor de autor recunoscute conform legii coregrafului, să nu prezinte numai cu caracter formal, ci să-și dovedească eficiența juridică. Mai mult decât, propunem legiuitorului să recurgă la măsuri și norme de aplicabilitate ce vizează exclusiv operele coregrafice, renunțând astfel, la actuala reglementare laxă și generică. Tot în acest sens, susținem necesitatea elaborării unui cadru legislativ restrictiv și comprehensibil al cărui obiect să îl reprezinte drepturile de autor asupra operelor coregrafice, sub aspectul plenitudinii componentelor acestuia, respectiv drepturi morale și patrimoniale.

Concluzionând asupra acestei teze, vom pune în lumină următoarea afirmație, reflectând și contemplând pentru ultima dată arta: *„Sfârșitul încoronează lucrarea.”*
Ovidius