

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Anna Pluszyńska

Zarządzanie prawem autorskim
w dobie społeczeństwa wiedzy

Praca doktorska napisana pod kierunkiem:

Prof. dr hab. Janusza Barty

Dr hab. Bogusława Nierenberga

Kraków 2011

Spis treści

WPROWADZENIE	4
---------------------------	----------

Rozdział pierwszy

ZARZĄDZANIE PRAWEM AUTORSKIM – DEFINIOWANIE POJĘĆ	9
--	----------

1.1. Zarządzanie	9
1.1.1. Historyczny kontekst zarządzania	10
1.1.2. Rozwój nauk o zarządzaniu	15
1.1.3. Dobra niematerialne - cennymi zasobami w dobie społeczeństwa wiedzy ...	21
1.2. Prawo autorskie	26
1.2.1. Niematerialny charakter prawa autorskiego	26
1.2.2. Historyczny kontekst prawa autorskiego	29
1.2.3. Systemowe ujęcie prawa autorskiego	38
1.3. Społeczeństwo wiedzy	43

Rozdział drugi

ISTOTA ZARZĄDZANIA PRAWAMI AUTORSKIMI	48
--	-----------

2.1. Twórca jako podmiot zarządzający prawami autorskimi.....	49
2.2. Prawa autorskie jako zasoby	52
2.2.1. Autorskie prawa osobiste.....	53
2.2.2. Autorskie prawa majątkowe	57
2.3. Proces zarządzania prawami autorskimi	59
2.4. Rola praw autorskich w rozwoju społeczeństwa wiedzy.....	67

Rozdział trzeci

FORMY ZARZĄDZANIA PRAWAMI AUTORSKIMI	76
---	-----------

3.1. Zarządzanie indywidualne	77
3.1.1. Self-publishing.....	79
3.1.2. Self-releasing	85
3.2. Zarządzanie zbiorowe (kolektywne)	90
3.3. Zarządzanie przez wydawcę za zgodą twórcy	102
3.3.1. Wydawca płytowy	103

3.3.2.	Wydawca muzyczny	112
3.3.3.	Wydawca książki	123
3.3.4.	Wydawca książki elektronicznej	138

Rozdział czwarty

KONCEPCJE ZARZĄDZANIA MAJĄTKOWYMI PRAWAMI AUTORSKIMI .148

4.1.	Koncepcja własnościowa	149
4.2.	Koncepcja wolnościowa.....	157
4.3.	Porównanie koncepcji własnościowej z wolnościową oraz próba scharakteryzowania podejścia mieszanego	169

Rozdział piąty

FORMY I KONCEPCJE ZARZĄDZANIA PRAWAMI AUTORSKIMI ROZPATRYWANE W KONTEKŚCIE IDEI SPOŁECZEŃSTWA WIEDZY179

PODSUMOWANIE.....190

BIBLIOGRAFIA I NETOGRAFIA.....194

WPROWADZENIE

Kultura, będąca dorobkiem cywilizacyjnym społeczeństwa, urzeczywistnia się poprzez składające się na ten dorobek - dobra kultury, czyli efekt działalności kulturalnej. Dobra kultury, jeśli zostaną zachowane, stanowią pewnego rodzaju dokumentację działań kulturalnych podejmowanych przez poszczególne osoby. Umożliwiają tym samym poznanie poziomu kultury zarówno społeczeństw żyjących w przeszłości, jak i tych współczesnych. Dobra kultury są dobrami prawnymi, czyli przedmiotami ochrony prawnej. Dokonując pewnego uproszczenia można je podzielić na dwie podstawowe grupy: dobra materialne i dobra niematerialne. Te pierwsze, to rzeczy, czyli w rozumieniu prawa cywilnego ruchomości i nieruchomości. Z kolei, o istocie dóbr niematerialnych nie decyduje ich materialny aspekt, ale innego rodzaju walory, takie jak np. poznawcze czy estetyczne. Największą rolę wśród dóbr niematerialnych odgrywiają chronione prawem autorskim utwory oraz przedmioty praw pokrewnych, w tym wykonania artystyczne¹.

Utwory (dzieła) są efektem pracy artystycznej lub naukowej. Należy je odróżnić od nośnika, obiektu materialnego, dzięki którym chronione dobra mogą występować realnie w obrocie. Prawa autorskie do utworu, tworzące zasób niematerialny (podobnie jak zasób materialny - obejmujący egzemplarze dzieł), podlegają procesowi zarządzania. Efektywne² zarządzanie nimi stanowi pole szczególnych wyzwań i doświadczeń, ponieważ wymaga pewnego uwrażliwienia na to, z czym ma się do czynienia. Zarządzanie prawami autorskimi do utworu, jak i innymi dobrami niematerialnymi, mieszczącymi się pod pojęciem „własności intelektualnej” (tak jak np. prawa do wynalazków), ma istotny wpływ nie tylko na pomnażanie zysków właściciela praw, ale i umacnianie jego pozycji rynkowej oraz budowanie prestiżu.

Upoważnienie do zarządzania prawami autorskimi uzyskuje w pierwszej kolejności twórca. Autor dzieła rozumiejący znaczenie praw autorskich winien przykładać szczególną uwagę do poprawnych procesów zarządzania prawami do dóbr niematerialnych. Efektywne zarządzanie prawami autorskimi, staje się jednym z podstawowych działań polityki rozwojowej kariery twórcy i przyczynia się do uzyskania przewagi konkurencyjnej lub umocnienia pozycji na rynku.

¹ R. Golat, *Podstawy prawa kultury*, Poznań 2006, s. 19.

² T. Kotarbiński postrzega *efektywność* (ekonomiczność) jako zdolność do najlepszego z możliwych wykorzystania dostępnych zasobów z zamiarem osiągnięcia wyznaczonych celów, [za:] T. Kotarbiński, *Traktat o dobrej robocie*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1975, s. 443-444.

Istotą procesu zarządzania jest wykorzystanie zasobu, jaki stanowią prawa autorskie do dzieła, w celu jego rozpowszechnienia, co w konsekwencji ma przynieść twórcom satysfakcję osobistą i/lub majątkową. Twórca, chcąc nadać swoim utworom szeroki wymiar publiczny, podejmuje często współpracę z różnymi podmiotami, takimi jak: firmy wydawnicze, produkcyjne i publishingowe, za pośrednictwem których następuje rozpowszechnienie utworów. Dysponują one odpowiednim zapleczem finansowym, rzeczowym i osobowym, by ten cel osiągnąć. Twórcy mogą również powierzyć swoje prawa wyspecjalizowanej organizacji zbiorowego zarządzania (skrót: OZZ), która pomaga usprawnić obrót prawami autorskimi, nadzoruje przekazywanie twórcom wynagrodzenia oraz chroni wartości intelektualne.

W niniejszym opracowaniu mowa jednak nie tylko o znaczeniu praw autorskich do utworu dla tego, kto je generuje lub nimi zarządza. Upublicznianie utworów jest również bardzo pożądane z punktu widzenia społeczeństwa, które oczekuje możliwości korzystania z efektów pracy artystycznej, naukowej czy literackiej. Potrzebą społeczną jest swobodny dostęp do chronionych zasobów niematerialnych.

Wskazane interesy twórcy i odbiorcy są trudne do pogodzenia. Z tego względu niezbędny jest taki proces zarządzania prawami autorskimi, aby - z jednej strony - nie zaniedbywać praw twórcy, bo może to osłabić stymulację do pracy artystycznej lub naukowej, a - z drugiej strony - aby podejmowane w tej mierze decyzje szły w parze z realizacją założeń społeczeństwa wiedzy. To znaczy, aby prawa autorskie nie stanowiły trudnej do akceptacji bariery dostępu do wiedzy, sztuki i informacji, bądź ograniczały swobodę pracy twórczej czy swobodę nauczania.

Z całą wyrazistością jawi się w ostatnim okresie problem pogodzenia słusznych interesów właścicieli praw autorskich, z interesami publicznymi i interesami „konsumentów dóbr kultury”. Do rozstrzygnięcia pozostaje kwestia, czy, a jeśli tak – to w jakim stopniu, koncepcja społeczeństwa wiedzy wpływa na zarządzanie prawami autorskimi. Prima facie może nawet nasuwać się pytanie, czy w dobie społeczeństwa wiedzy nie należałoby odejść od przepisów prawa autorskiego (przyznających twórcom monopol zarządczy), bądź dokonać znaczącej ich liberalizacji?

W tym stanie rzeczy wydaje się celowe zwrócenie uwagi na różnorakie podejścia do zarządzania szeroko rozumianymi prawami autorskimi. Bowiem odmienne poglądy w tym zakresie stały się podstawą do wyróżnienia dwóch podejść do zarządzania prawami na dobrach niematerialnych: podejścia własnościowego i podejścia wolnościowego. Na szczególną uwagę zasługują te rozwiązania, które dokonują reorientacji przepisów prawa

autorskiego i - nawiązując do idei gospodarki daru - promują swobodę w wymianie dóbr intelektualnych. Przykładem są ruchy open source, open content i open access. Ruchy te powstały oddolnie, z inicjatywy samych twórców dobrowolnie rezygnujących z części swych uprawnień na rzecz dobra wspólnego.

Merytorycznym punktem wyjścia dla rozważań prowadzonych w niniejszej rozprawie jest przekonanie, że prawa autorskie do utworów stanowią pole szczególnych wyzwań związanych z zarządzaniem. Podjęto próbę zidentyfikowania potrzeb i możliwości wykształcenia się nowych sposobów zarządzania prawami autorskimi w dobie społeczeństwa wiedzy. Tym samym sformułowane zostały dwie tezy pracy, które poddano weryfikacji. Pierwsza brzmi: rozwój społeczeństwa opartego na wiedzy wymaga takich sposobów zarządzania prawem autorskim, które z jednej strony nie będą hamowały obiegu dóbr intelektualnych, a z drugiej nie będą zniechęcały twórców do kreatywnej pracy. Z kolei druga teza została ujęta następująco: rodząca się w dobie społeczeństwa wiedzy potrzeba opracowania nowych unormowań prawnych i sposobów zarządzania prawem autorskim wymaga współpracy na szczeblu krajowym: administracji rządowej, przemysłów kultury, organizacji zbiorowego zarządzania oraz organizacji o charakterze wolnościowym (np. Creative Commons).

Tak sformułowane tezy dysertacji wymusiły odpowiedni układ pracy. Całość rozprawy stanowi pięć rozdziałów. W pierwszym, mającym w dużej mierze charakter metodologiczny, omówiono rozwój nauk o zarządzaniu, przybliżając osiągnięcia wybitnych teoretyków tej dyscypliny. Przedstawiono też dokonania przedstawicieli wybranych (na potrzeby niniejszej pracy) ujęć w naukach o zarządzaniu. Scharakteryzowano również dobra niematerialne jako cenne zasoby w dobie społeczeństwa wiedzy, zwracając szczególną uwagę na takie zasoby jak: wiedza i własność intelektualna (w tym prawa autorskie).

W rozdziale pierwszym poświęcono także uwagę prawu autorskiemu, ewolucji i charakterowi tej gałęzi prawa. Przedstawione zostało przy tym systemowe ujęcie adekwatnych unormowań. Wywody zawarte w niniejszym rozdziale mają również na celu przybliżenie czytelnikowi pojęcia „społeczeństwa wiedzy”.

W rozdziale drugim zdefiniowano nadto pojęcie prawa autorskiego, jako zasobu podlegającego procesowi zarządzania, zwracając uwagę na dualną postać dobra niematerialnego, obejmującą prawa osobiste i majątkowe do utworu. Umieszczono także rozważania dotyczące samego twórcy, będącego odpowiedzialnym za proces zarządzania prawami autorskimi, w tym za realizację określonych funkcji zarządczych. Przedmiotem

zainteresowań w tej części pracy było również omówienie roli prawa autorskiego w rozwoju społeczeństwa wiedzy.

W następnym (trzecim) rozdziale dokonano przeglądu form zarządzania szeroko rozumianymi prawami autorskimi. Opisano praktykę zarządzania dobrami intelektualnymi indywidualnie, kolektywnie, a w dalszej kolejności przez wydawców za zgodą twórców. Dokonana w tej części pracy, próba scharakteryzowana tej sfery i jej ocena, bazuje na literaturze przedmiotu oraz rozmowach z twórcami, z przedstawicielami wydawnictw i organizacji zbiorowego zarządzania.

Zagadnienie zarządzania prawami autorskimi jest, jak sam rynek kultury, bardzo zróżnicowane, o czym niewątpliwie świadczy obszerny zakres rozdziału trzeciego. Ile podmiotów (wydawców, organizacji), tyle praktyk pozyskiwania utworów, współpracy z autorami, formułowania postanowień umowy, sprzedaży praw zależnych etc. Ilu twórców, tyle sposobów egzekwowania wynagrodzenia czy ochrony przed ewentualną kradzieżą. Co należy podkreślić, ujęcie zaproponowane w pracy stanowi jedynie próbę wskazania pewnych tendencji, niż wyczerpania tematu. Ponadto, dla uzyskania wyraźnego obrazu różnorodności form zarządu prawami autorskimi, skupiono uwagę wyłącznie na tych podmiotach, które mają w swym zarządzie prawa do utworów: literackich i muzycznych.

W kolejnym, rozdziale czwartym, przedstawiono różne koncepcje zarządzania prawami autorskimi. Skonfrontowano dwa nurty tworzenia i eksploatacji utworów: 1) podejście własnościowe, charakteryzujące się znacznym rygoryzmem w obrębie ochrony i eksploatacji dóbr niematerialnych oraz 2) podejście wolnościowe (związane np. z Creative Commons) charakteryzujące się nowym spojrzeniem na prawa autorskie i sposób zarządzania nimi. W tej części pracy zwrócono także uwagę na próby łączenia elementów owych dwóch podejść, tworząc zupełnie nowe, określane w niniejszej rozprawie jako koncepcję mieszaną. Taki podział stanowi niewątpliwie uproszczony obraz rzeczywistości, ale wydaje się uzasadniony dla zrozumienia różnorodności problematyki zarządzania prawami autorskimi.

W ostatnim – piątym – rozdziale, omówione zostały formy i koncepcje zarządzania dobrami niematerialnymi w kontekście idei społeczeństwa wiedzy. Zasygnalizowano kwestie sporne dotyczące budowania optymalnego sposobu zarządzania prawami autorskimi.

Celem autorki było nie tylko uporządkowanie wiedzy dotyczącej fragmentu rzeczywistości jakim jest zarządzanie prawami autorskimi do utworów, ale przede

wszystkim zwrócić uwagi na potrzebę racjonalizacji tego procesu oraz złożoności samego zagadnienia.

Dodatkowym argumentem, którym kierowano się przy wyborze tematu rozprawy był fakt, że nie powstała dotychczas – zwłaszcza na gruncie nauki polskiej - wnikliwa analiza tego zagadnienia. Temat ten praktycznie nie jest podejmowany, a jeśli się pojawia to fragmentarycznie i wrywkowo.

Zakres rozprawy doktorskiej wymagał odwołań do literatury przedmiotu obejmującej publikacje książkowe z zakresu nauk o zarządzaniu i nauk o prawie własności intelektualnej oraz wykorzystania źródeł elektronicznych. Praca bazuje także na informacjach pozyskanych podczas rozmów z przedstawicielami wydawnictw muzycznych, płytowych i książkowych oraz organizacji zbiorowego zarządzania, a także z indywidualnymi twórcami.

Konstruując rozprawę, autorka posługiwała się metodami opisowymi, analitycznymi i syntetycznymi oraz dokonała analizy porównawczej form i koncepcji zarządzania prawem autorskim.

ZARZĄDZANIE PRAWEM AUTORSKIM – DEFINIOWANIE POJĘĆ

1.1. Zarządzanie

Zarządzanie jest pojęciem złożonym i w konsekwencji rozmaicie definiowanym. Termin ten można analizować na dwóch płaszczyznach: procesowej i funkcjonalnej.

Peter Schoderbek, Richard Cosier i John Aplin wskazują, że zarządzanie jest to „proces osiągania celów organizacji”³. W skład tego procesu wchodzi: podmiot zarządzający, przedmiot zarządzania i informacyjno-decyzyjne sprzężenie zwrotne. W procesie tym następuje pewnego rodzaju zamiana zasobów w rezultaty, nakładów w wyniki. Podkreślane jest przy tym znaczenie umiejętnego wykorzystania zasobów funkcjonujących w organizacji⁴ i służących do realizacji określonych celów. Są to zasoby ludzkie, finansowe (kapitał), rzeczowe (surowce, materiały, urządzenia, maszyny, narzędzia pracy, pomieszczenia produkcyjne i biurowe) i informacyjne⁵. Na znaczenie zasobów wskazują także Charles Pringle, Daniel Jennings i Justin Longenecker, którzy wyjaśniają, że „zarządzanie jest procesem zdobywania i łączenia zasobów ludzkich, finansowych, informacyjnych i rzeczowych, by osiągać podstawowe cele związane z wytwarzaniem określonych produktów lub usług, na które zgłaszają zapotrzebowanie określone grupy społeczne”⁶.

Zarządzanie jest również definiowane poprzez funkcje, które wykonuje menedżer w organizacji. Klasyczne funkcje zarządzania sformułował Henri Fayol. Wśród nich wyróżnił: planowanie, organizowanie, rozkazywanie, koordynowanie, kontrolowanie. Opierając się na koncepcji Fayola, inny podział zaproponował Kazimierz Zimmewicz, wyróżniając cztery podstawowe funkcje zarządzania: planowanie, organizowanie,

³ P. P. Schoderbek, R. A. Cosier, J. C. Aplin, *Management*, San Diego 1988, s. 8, [za:] B. Nierenberg, *Zarządzanie mediami. Ujęcie systemowe*, Kraków 2011, s. 24.

⁴ R. W. Griffin definiuje organizację jako „grupę ludzi, którzy współpracują ze sobą w sposób uporządkowany i skoordynowany, aby osiągnąć pewien zestaw celów”. [za:] R.W. Griffin, *Podstawy zarządzania organizacjami*, Warszawa 2006, s. 5

⁵ J. Kisielnicki, *Zarządzanie. Jak zarządzać i być zarządzanym*, Warszawa 2008, s. 20.

⁶ Ch. D. Pringle, D. F. Jennings, J. G. Longenecker, *Managing Organizations: Functions and Behavior*, Columbus 1988, s. 4, [za:] B. Nierenberg, *Zarządzanie mediami. Ujęcie systemowe*, Kraków 2011, s. 24.

motywowanie, kontrolowanie⁷. Jeszcze innego opracowania dokonał Jan Zieleniewski. Według niego: „istotą funkcji zarządzania (...) jest w szczególności: formułowanie celu działania, planowanie, czyli organizowanie toku czynności, pozyskiwanie i rozmieszczanie potrzebnych zasobów (ludzkich i rzeczowych), czyli organizowanie struktur oraz kontrolowanie realizacji celów”⁸. Z kolei Ricky W. Griffin zdefiniował zarządzanie w następujący sposób: „zarządzanie jest zestawem działań (obejmującym planowanie i podejmowanie decyzji, organizowanie, przewodzenie tj. kierowanie ludźmi oraz kontrolowanie), skierowanych na zasoby organizacji (ludzkie, finansowe, rzeczowe i informacyjne) i wykonywanych z zamiarem osiągnięcia celów organizacji w sposób sprawny i skuteczny”⁹.

1.1.1. Historyczny kontekst zarządzania

Początki nauki o zarządzaniu datuje się na koniec XIX w. Nie oznacza to jednak, że wcześniej człowiek nie dysponował wiedzą dotyczącą organizowania życia codziennego oraz potrzebą poszukiwania najlepszych możliwości dostosowania się do warunków otoczenia i wykorzystywania sprzyjających okoliczności. Przez wieki dążność ta miała charakter bezwiedny, w drodze naśladowania osób starszych, bardziej doświadczonych, przejmowania nawyków i sposobów postępowania w podobnych sytuacjach, unikania popełnionych błędów – własnych lub cudzych. Dopiero wraz z rozwojem cywilizacji, starano się określić zbiór reguł umożliwiających korzystne funkcjonowanie w danych warunkach oraz skuteczne¹⁰ zarządzanie posiadanymi zasobami. Bezustanne zmiany warunków działania, wymuszały poszukiwanie coraz lepszych rozwiązań i zasad postępowania dostosowanych do potrzeb.

Pewne zasady zarządzania wykształciły się już w starożytności. Zarządzanie odnosiło się wówczas do kierowania gospodarstwem domowym, warsztatem wytwórczym czy dowodzenia wojskiem. Trudno także sobie wyobrazić wznoszenie okazałych budowli

⁷ K. Zimmewicz, *Podstawy zarządzania*, Poznań 1993, s. 17.

⁸ J. Zieleniewski, *Organizacja i zarządzanie*, Warszawa 1969, s. 477.

⁹ R.W. Griffin, op. cit., s. 98.

¹⁰ T. Kotarbiński, definiuje *skuteczność* (celowość) jako takie działanie, które prowadzi do zamierzonego skutku jako celu. Skuteczność może być mniejsza lub większa w zależności od tego, czy zdołano cel osiągnąć czy jedynie zbliżono się do jego osiągnięcia, [za:] T. Kotarbiński, op. cit., s. 104-106.

świata starożytnego bez stosownej wiedzy organizatorskiej. Choć wiedza ta nie została upowszechniona w takiej formie by przetrwała do dzisiejszych czasów¹¹.

Za prekursorów praktyki zarządzania uznaje się Sumerów, którzy w rządzeniu posługiwali się spisanyymi zasadami i regułami postępowania. Stworzyli liniowe i hierarchiczne struktury organizacji działań zbiorowych. A jako narzędzie kontroli wykorzystywali rejestracje zdarzeń i faktów¹². Babilończycy, w czasach Hammurabiego opracowali kodeks obejmujący 282 przepisy. Wśród nich wyróżnić można takie zasady jak: jednoosobowa odpowiedzialność oraz odpowiedzialność budowniczego statku, domu, czy chirurga za jakość świadczonych usług¹³.

Jan Beliczyński zwraca uwagę na to, że już starożytni Egipcjanie budując piramidy stosowali funkcje, takie jak: planowanie, organizowanie, motywowanie i kontrolowanie. Powołując się na spostrzeżenia Barry J. Kempa podkreśla, że budowa egipskich piramid wymagała przygotowania projektu i planowania wykonawstwa w czasie, podziału pracy, koordynacji działań oraz nadzoru samej budowy. Prace budowlane podlegały intensywnej kontroli. Świadczą o tym odnalezione teksty na papirusach, które dokumentują, że przedmiotem kontroli były materiały, siła robocza oraz zaopatrzenie w żywność. Mierzono i wynagradzano pracę wszystkich, biorących udział w budowie oraz określanoienne normy wykonania pracy przez jednego pracownika¹⁴.

Co więcej w starożytnym Egipcie opracowywano specyfikację wymagań jakościowych w stosunku do produktów powszechnego użytku. Jan Beliczyński jako przykład podaje spis wymagań dotyczących masy żywiczej kadzidła uwieczniony w tzw. listach towarowych z czasów Ramzesa III¹⁵. Zofia Zymonik zauważa ponadto, że przedmioty codziennego użytku wykonywano zgodnie z obecnymi regułami zarządzania procesami, wskazując jako przykład proces tkania lnu wyraźnie podzielony na fazy produkcyjne: przygotowanie lnu, przedzenie, zakładanie osnowy, tkanie i kontrolowanie.

¹¹ J. Beliczyński, *Praktyka i wiedza z zakresu zarządzania w starożytności*, [w:] Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie. Prace z zakresu dyscypliny zarządzania, Kraków 2011, nr 871, s. 193.

¹² J. Beliczyński, op. cit., s. 195.

¹³ B. Nierenberg, op. cit., s. 26; J. Beliczyński, op. cit., s. 195.

¹⁴ J. Beliczyński, op. cit., s. 196-197; B. J. Kemp, *Starożytny Egipt*, Warszawa 2009, s. 211-220.

¹⁵ J. Beliczyński, op. cit., s. 198.

Potwierdza to odnaleziony w egipskim grobowcu Maketre opis modelu warsztatu tkackiego¹⁶.

Z kolei ze starożytnej Grecji wywodzą się dwa terminy: „strategia” i „technika”, do dziś używane w teorii i praktyce zarządzania. Wówczas pojecie „strategii” oznaczało sztukę wojenną obejmującą przygotowanie i prowadzenie wojny oraz poszczególnych kampanii i bitew. Z kolei przez „technikę” rozumiano kunszt, sztukę, umiejętności, które w drodze naśladowstwa i świadomego wykorzystywania ogólnych reguł postępowania, mogły być przyjmowane przez inne osoby¹⁷.

Starożytni Grecy wprowadzili również urząd stratega. Osoba ta, w czasach wojny była dowódcą armii, a w okresie pokoju najważniejszym urzędnikiem państwa, pełniącym funkcję ministra spraw zagranicznych, a także rolę skarbnika oraz sędziego. Strateg powinien był wykazywać się wiedzą i kompetencjami, by podejmować ważne i długofalowe decyzje. Oczekiwano od niego zdolności przywódczych, talentów politycznych oraz pragmatyzmu¹⁸.

Warto wspomnieć także o Cesarstwie Rzymskim, które rozwinęło sprawną strukturę organizacyjną instytucji państwa oraz wojska, znacznie ułatwiającą komunikowanie się i kontrolę¹⁹. Starożytni Rzymianie wnieśli istotny wkład w praktykę organizatorską. Marcus Terentius Warron z Reate zwracał uwagę na znaczenie motywowania niewolników do pracy; Cynceron proponował listę praw i kompetencji jakie powinien posiadać urzędnik; Lucjusz Seneka poruszał zagadnienia gospodarcze z punktu widzenia moralnego; Lucjusz Columella opracował zasady sprawnego prowadzenia domu; Marek Aureliusz sformułował tezę, że każdą pracę należy wykonywać tak, jakby była ona ostatnią w życiu; Dioklecjan wprowadził m.in. hierarchię organizacyjną, scentralizowaną biurokrację, delegowanie władzy i drogę służbową²⁰.

Równie imponująco zarządzane było cesarstwo chińskie. Chińczycy stosowali rozbudowaną strukturę organizacyjną do zarządzania agendami rządowymi, nauką i sztuką²¹. W okresie panowania zachodniej dynastii Zhou zostały opracowane „Kroniki etykiety”, w których poruszono m.in. kwestie normalizacji wyrobów czy organizacji

¹⁶ Z. Zymonik, *Koszty jakości w zarządzaniu przedsiębiorstwem*, Wrocław 2002, s. 56-73, 87-89, [za:] J. Beliczyński, op. cit., s. 198.

¹⁷ J. Beliczyński, op. cit., s. 201-202.

¹⁸ J. Beliczyński, op. cit., s. 202.

¹⁹ R. W. Griffin, op. cit., s. 41.

²⁰ J. Beliczyński, op. cit., s. 203-204.

²¹ R. W. Griffin, op. cit., s. 40.

systemu jakości zakładów rzemieślniczych. Z kolei Konfucjusz, chiński urzędnik, nauczyciel, filozof, przekonywał w swych naukach m.in. że ludzie powinni się kształcić, ciężko pracować i nie wydawać więcej niż potrzeba²². O sztuce prowadzenia wojny pisał za to Sun-Tzu, który podkreślał, że wymaga ona podejmowania takich działań, w których siłę przeciwnika wykorzystuje się do wzmocnienia swoich mocnych stron, natomiast przewagę przeciwnika zmienia się w jego słabości.

W starożytnych Chinach „strategię” rozumiano jako sztukę podstępów, prowokowanie, zwodzenie, stwarzanie fałszywych pozorów, usypianie czujności. Zwracano również uwagę (o czym pisał Sun Pin w dziele „Prawa strategii mistrza Suna”) na tzw. siłę okoliczności, podkreślając, że zwycięstwo jest wypadkową wielu czynników np. ukształtowania terenu, liczby wojsk, woli walki, pogody²³.

Na temat praktyk i koncepcji zarządzania wypowiadało się nadto wielu myślicieli, filozofów. Platon opisywał m.in. zalety specjalizacji pracy, uznawał kierowanie za odrębną sztukę, wskazywał cechy charakteru i umiejętności niezbędne do pełnienia roli przywódcy. Zdefiniował także pojęcie jakości jako „pewien stopień doskonałości”, spełniający oczekiwania odbiorcy danego dobra. Według niego jakość miała cechy zarówno obiektywne – mierzalne jak np. kształt jak i subiektywne, wartościowane przez każdego w inny sposób, jak np. zapach czy kolor²⁴.

Ksenofont jako pierwszy pisał o podziale pracy w gospodarstwie domowym pomiędzy niewolników i ich panów. Zwracał uwagę na to, że podział ten powinien odbywać się według kwalifikacji zawodowych i specjalizacji pracy. Akcentował również, że wykonując różne rzemiosła nie można wszystkich wykonywać jednakowo dobrze. Ustami swojego mistrza Sokratesa, sformułował tezę, że zarządzanie własnością domową jest umiejętnością odmienną od wiedzy technicznej czy doświadczenia. Porównał ją do sztuki lekarskiej²⁵.

Z kolei Arystoteles dookreślił zasady prawidłowego zarządzania domem („Etyka nikomachejska”) i państwem („Polityka”). W swych rozważaniach podkreślił choćby wagę specjalizacji pracy. Wskazał, że osoba wykonująca jedną pracę jest w swych działaniach bardziej skuteczna, niż gdyby wykonywała kilka różnych prac łącznie. Arystoteles

²² B. Nierenberg, op. cit., s. 26.

²³ J. Beliczyński, op. cit., s. 205.

²⁴ J. Beliczyński, op. cit., s. 198-199.

²⁵ J. Beliczyński, op. cit., s. 199-200.

twierdził również, że każde działanie musi zostać poprzedzone rozważaniami na temat doboru odpowiednich środków²⁶.

Mimo wskazanych przykładów stosowania procesów, które dziś określa się mianem zarządzania, refleksja naukowa odnosząca się do tej tematyki zrodziła się stosunkowo niedawno. Dopiero rewolucja przemysłowa wpłynęła na lawinowy przyrost organizacji, a gwałtowne przyspieszenie rozwoju gospodarczego w związku z postępem technicznym wymusiło potrzebę poszukiwania nowych sposobów, nie tyle na przetrwanie organizacji, co jej rozwój czy wręcz ekspansję. Organizowanie warsztatów wytwórczych i zarządzanie nimi w sposób intuicyjny przestały wystarczać. Problemy związane z powstawaniem i funkcjonowaniem tych organizacji stawały się na tyle poważne, że nie wystarczały zdroworozsądkowe rozwiązania, potrzebne było naukowe podejście. Jak stwierdza Stanisława Sokołowska: „zaistniały ekonomiczne przesłanki do formalizacji zasad badania pracy i wskutek tego podnoszenia jej wydajności dzięki racjonalizacji”²⁷.

Pierwszą próbą naukowego opracowania zagadnień związanych z zarządzaniem organizacjami, była praca angielskiego profesora matematyki Charlesa Babbage’a, zatytułowana „On the Economy of Machinery and Manufactures”. Autor, swoje rozważania skupił wokół rozwoju produkcji, zwracając uwagę na sprzeczność między rozwijającą się techniką, a przestarzałymi formami organizacji pracy²⁸. Do grona prekursorów należy zaliczyć również Roberta Owena, który w wyniku przeprowadzonych przez siebie eksperymentów sformułował tezę, że lepsze traktowanie robotników będzie owocowało wzrostem wydajności pracy²⁹. Warto także wspomnieć o eksperymentach prowadzonych w tamtym czasie przez James’a Watt’a i Matthew R. Boulton’a, którzy z kolei zajmowali się m.in. badaniem rynku i prognozowaniem popytu uwzględniając lokalizacje przedsiębiorstwa³⁰.

²⁶ J. Beliczyński, op. cit., s. 200-201.

²⁷ S. Sokołowska, *Organizacja i zarządzanie. Ujęcie teoretyczne*, Opole 2009, s. 9.

²⁸ M. Bielski, *Organizacja: istota, struktury, procesy*, Łódź 2001, s. 7.

²⁹ B. Nierenberg, op. cit., s. 29.

³⁰ Z. Mikołajczyk, *Metody organizowania pracy w warunkach nowoczesnego przemysłu*, Warszawa 1973, s. 32.

1.1.2. Rozwój nauk o zarządzaniu

W historii naukowego zarządzania wykształciło się wiele teorii różniących się między sobą przedmiotem zainteresowań oraz formułowanymi tezami, będącymi wynikiem badań i analiz. W konsekwencji powstały różne ujęcia nazywane szkołami, kierunkami lub nurtami, z których każda starała się sformułować właściwe dla siebie prawa, zasady i metody, pomagające w skutecznym kierowaniu organizacją. W celu ukazania zmian, jakie zachodziły w paradygmacie zarządzania, w niniejszym opracowaniu uwaga została skoncentrowana na charakterystyce jedynie wybranych szkół (istotnych z punktu widzenia dysertacji), takich jak:

- 1) szkoła klasyczna
- 2) nurt behawioralny
- 3) szkoła systemowa
- 4) podejście sytuacyjne.

Pierwsze ważne idee dotyczące prowadzenia działalności gospodarczej, dziś określane są wspólną nazwą klasycznego podejścia do zarządzania. Klasyczne spojrzenie na zarządzanie obejmuje dwa nurty: 1) naukowego zarządzania i 2) zarządzania administracyjnego. Dokonując pewnego uproszczenia można stwierdzić, że w obrębie pierwszego podejścia uwagę koncentrowano na usprawnieniu pracy robotników, by w konsekwencji zwiększyć wydajność organizacji. Z kolei drugi nurt wskazywał na te aspekty działania osób kierujących, które mogą wpłynąć na usprawnienie całej organizacji³¹.

Wśród klasyków nauki o zarządzaniu największą rolę przypisuje się: F. W. Taylorowi, H. L. Ganttowi, F. B. Gilbrethowi. Nie można także pominąć K. Adamieckiego - Polaka, którego dorobek przyczynił się do rozwoju naukowego zarządzania. Z kolei do najwybitniejszych przedstawicieli kierunku administracyjnego w zarządzaniu należą: H. Fayol oraz M. Weber. Przyjrzyjmy się dokonaniom tych wybitnych prekursorów nauki o zarządzaniu i krótko je scharakteryzujemy.

Frederick Winslow Taylor jest uznawany za pierwszego orędownika naukowego zarządzania. W centrum jego zainteresowań były problemy związane z wydajnością siły roboczej i zwiększeniem efektywności pracy. W jego przekonaniu, by uzyskać poprawę

³¹ B. Nierenberg, op. cit., s. 30.

wydajności, należy uprzednio opracować każdy element pracy na danym stanowisku, następnie dobrać pracowników i przeszkolić ich do wykonywania danej czynności, a w dalszej kolejności nadzorować pracowników, by mieć pewność, że stosują się do zalecanych im metod wykonywania pracy³².

Do ważnych osiągnięć Taylora zaliczyć należy również wypracowanie różnicowego systemu płac, w którym zwracano uwagę na konieczność powiązania płac z ilością i jakością pracy. Zastąpił on system czasowy, który według Taylora nie był w wystarczającym stopniu motywujący do pracy³³.

Wybitnym przedstawicielem nurtu naukowego był również Henry Laurence Gant. Zastąpił on jako twórca premiowego (bonusowego) systemu płac. Opracował także kartę dziennej wydajności, która stanowiła narzędzie kontroli, ale i ułatwiała planowanie oraz organizowanie pracy. Zwrócił również uwagę na konieczność humanizacji pracy i przekonywał o potrzebie technokracji (kadra kierownicza powinna składać się z ekspertów, znających specyfikę działania, a nie nastawionych wyłącznie na zysk – biznesmenów). Opracował również graficzną metodę planowania prac w czasie, która została nazwana „wykresem Ganta”. Była to pierwsza próba przedstawienia nakładów pracy w ujęciu dynamicznym, zarówno w stosunku do każdego robotnika jak i całego złożonego projektu³⁴.

Wśród klasyków na uwagę zasługuje również praca Franka Bunkera Gilbretha (w późniejszym czasie dołączyła do niego żona Lilian). Prowadził on badania nad obniżeniem kosztów produkcji w drodze podwyższenia wydajności pracy. Skoncentrowany był na analizie przebiegu i czasu trwania ruchów roboczych, stosując tzw. cyklografię, a następnie chronocyklografię. Badania te były podstawą do opracowania zasad ekonomii ruchów roboczych³⁵.

Propagatorem kierunku naukowego zarządzania w Polsce był Karol Adamiecki. W kręgu jego zainteresowań były: optymalizacja, harmonizacja oraz podejście systemowe, które zaczęło dominować w skali światowej dopiero kilkadziesiąt lat po jego śmierci. Podejmując badania nad organizacją pracy zespołowej i kierowaniem pracą zespołów

³² R. W. Griffin, op. cit., s. 43.

³³ M. Dołhasz, J. Fudaliński, M. Kosła, H. Smutek, *Podstawy zarządzania. Koncepcje – strategie – zastosowania*, Warszawa 2009, s. 23.

³⁴ R. W. Griffin, op. cit., s. 43-44; S. Sokołowska, op. cit., s. 13; M. Dołhasz, J. Fudaliński, M. Kosła, H. Smutek, op. cit., s. 24.

³⁵ S. Sokołowska, op. cit., s. 15.

ludzkich, sformułował tzw. prawa harmonii doboru organów pracy zespołowej i zasadę harmonii działania tych organów. Jako jeden z pierwszych zwrócił także uwagę na zależność kosztów własnych produkcji do intensywności pracy i opracował prawo optymalnej produkcji, oparte na prawidłowościach w kształtowaniu się kosztów produkcji³⁶.

Za twórcę kierunku administracyjnego w ramach szkoły klasycznej uznawany jest Henri Fayol. Opracował on 14 zasad zarządzania, w których wskazywał m.in. na sprawiedliwe wynagradzanie i jedność kierownictwa. Fayol ponadto wskazywał, że prawidłowe funkcjonowanie przedsiębiorstwa zależy od realizowania w sposób ciągły tzw. czynności przedsiębiorstwa, do których zaliczył: czynności techniczne, handlowe, finansowe, ubezpieczeniowe, rachunkowościowe, administracyjne. Te ostatnie zostały przez Fayola opisane najszerzej, co uzasadniał tym, że są one niezbędne do wytyczenia ogólnego kierunku działania przedsiębiorstwa. W obrębie czynności administracyjnych wyodrębnił konkretne funkcje kierownicze, wyróżniając: przewidywanie, organizowanie, rozkazywanie, koordynowanie i kontrolowanie³⁷. Zaproponowana przez Fayola klasyfikacja funkcji zarządzania stała się pierwowzorem dla współczesnej teorii zarządzania i jest - z pewnymi modyfikacjami – do dziś przywoływana przez wielu badaczy i wykorzystywana przez praktykujących menedżerów.

Kierunek administracyjny wiąże się jeszcze z jedną wybitną indywidualnością: Maxem Weberem. Zasłynął on jako twórca koncepcji biurokratycznego sposobu wykonywania władzy, znanej jako model instytucji biurokratycznej Maxa Webera. W centrum jego zainteresowań znajdował się problem władzy prawomocnej, a jego badania dotyczące biurokratyzacji stworzyły podwaliny dla współczesnej teorii organizacji³⁸.

W opozycji do klasycznego nurtu zarządzania zrodził się nurt behawioralny. Jego powstanie było wynikiem zahamowania w owym czasie dalszego wzrostu wydajności pracy. Postulaty proponowane przez przedstawicieli klasycznej szkoły wpłynęły na zwiększenie wydajności, ale jak się później okazało, nie był to efekt długofalowy. Zaobserwowano niepokojące zjawiska, np. nadmiernej zachorowalności, absencji, fluktuacji pracowników, oporu wobec poleceń kierowników, konfliktów itp., co w konsekwencji wpływało na obniżenie wydajności pracy. Właściciele fabryk szukali zatem

³⁶ S. Sokołowska, op. cit., s. 22.

³⁷ M. Dołhasz, J. Fudaliński, M. Kosała, H. Smutek, op. cit., s. 26-27.

³⁸ R. W. Griffin, op. cit., s. 45.

wyjaśnienia przyczyn takiego stanu rzeczy³⁹. To między innymi badania Hugo Münsterberga i Eltona Mayo wskazywały, że nie można traktować pracowników jak maszyn, podkreślając przy tym wagę sił i procesów behawioralnych w organizacji. Münsterberg zauważył, że w dziedzinie doboru i motywowania pracowników wiedza z zakresu psychologii jest niezbędna. Mayo, za sprawą prowadzonych badań, przyczynił się do wypracowania modelu motywacji, określanego jako model stosunków współdziałania, uwzględniającego potrzeby społeczne pracowników. Zaobserwowano, że na wydajność pracy mają duży wpływ m.in. stosunki międzyludzkie i dynamika kontaktów (zarówno relacje pomiędzy przełożonymi, a pracownikami jak również funkcjonowanie i przynależność do grup nieformalnych).

Przedstawiciele ruchu human relation negują koncepcję „człowieka ekonomicznego” (homo oeconomicus), sugerowaną przez teoretyków nurtu klasycznego⁴⁰. Marry Parker Follet jako jedna z pierwszych patrzyła na organizację z punktu widzenia zachowań indywidualnych i grupowych. W centrum jej zainteresowań były zagadnienia związane z powstawaniem konfliktów w organizacji oraz problemy sprawowania władzy w organizacji. Podbudowę teoretyczną dla koncepcji human relations stworzył również Chester I. Bernard, który zakładał, że organizacja jest systemem świadomie koordynowanego działania dwóch lub więcej osób⁴¹. Pracownicy dążąc do realizacji celów organizacji muszą zaspokajać własne potrzeby, dlatego sprawne funkcjonowanie organizacji uzależnione jest od znalezienia równowagi pomiędzy celami organizacji i celami jej pracowników⁴².

Warto także zwrócić uwagę na prace Abrahama H. Maslowa i Douglasa McGregora. Maslow wysunął teorię sugerującą, że człowiek jest motywowany przez pięć rodzajów potrzeb: fizjologiczne, bezpieczeństwa fizycznego i psychicznego, przynależności, szacunku oraz samorealizacji. Ujmował on te potrzeby w postaci zhierarchizowanego systemu, w którym zaspokojenie potrzeb niższego rzędu warunkuje zaspokojenie potrzeb wyższego rzędu. Na podstawie tej teorii starano się opracowywać

³⁹ B. Nierenberg, op. cit., s. 30; S. Sokołowska, op. cit., s. 33.

⁴⁰ B. Nierenberg, op. cit., s. 30.

⁴¹ Z. Martyniak, *Organizacja i zarządzania. 70 problemów teorii i praktyki*, Kraków-Kluczbork 2001, s. 79.

⁴² M. Dothasz, J. Fudaliński, M. Kosała, H. Smutek, op. cit., s. 34.

instrumenty oddziaływania na pracowników w celu pobudzenia ich do działania oraz organizować warunki umożliwiające zaspokojenie potrzeb⁴³.

Z kolei McGregor opracował koncepcję dwóch przeciwstawnych modeli pracownika, nazywając te modele teorią X i teorią Y. Pierwsza jest oparta na przekonaniu, że człowiek ma wrodzoną niechęć do pracy i dlatego musi być zmuszany do działania i kontrolowany. Z kolei teoria Y zakłada, że człowiek z natury angażuje się w wysiłek fizyczny i umysłowy, tak samo jak do zabawy czy odpoczynku. A w korzystnym klimacie psychologicznym, w wyniku użycia odpowiednich metod kierowania, możliwe staje się wyzwolenie twórczego myślenia i inicjatywy człowieka. Dlatego, w celu uzyskania wysokiego poziomu sprawności należy kontrolę zastąpić integracją i koordynacją⁴⁴.

Warto podkreślić, że różnorodne podejścia do zarządzania nie muszą być ze sobą sprzeczne ani się wzajemnie wykluczać. Próba integracji wcześniejszych szkół i zniwelowania niedostatków przedstawionych nurtów w zarządzaniu stanowi podejście systemowe. O ile nurt klasyczny traktował człowieka instrumentalnie i opierał się na stereotypie człowieka ekonomicznego; nurt behawioralny wprowadził koncepcję człowieka społecznego, a następnie samorealizującego, traktując pracownika jako aktywnego uczestnika organizacji, reagującego na bodźce społeczne i niematerialne; o tyle nurt systemowy wprowadził stereotyp człowieka racjonalnego, który bezustannie dokonuje wyborów. Zarówno ludzie jak i organizacje są traktowani jako systemy zdolne do rozwiązywania nieznanych dotąd problemów i uczenia się⁴⁵.

Za prekursora systemowej metody badania należy uznać Ludwiga von Bertalanffy'ego. W artykule zatytułowanym „Teoria systemów otwartych w fizyce i biologii” zasugerował, by badane obiekty traktować jako systemy otwarte, czyli „zbiór elementów powiązanych w taki sposób, że tworzą one pewną całość wyróżniającą się w otoczeniu”⁴⁶. Za popularyzatorów założeń teorii systemów uznaje się z kolei m.in. Kennetha Bouldinga i Jaya W. Forrestera.

⁴³ R. W. Griffin, op. cit., s. 521-523; M. Dołhasz, J. Fudaliński, M. Kosała, H. Smutek, op. cit., s. 35; A. Borowska-Pietrzak, *Szkoła humanistyczna* [w:] *Koncepcje zarządzania. Podręcznik akademicki*, red. M. Czerska, A. A. Szpitter, Warszawa 2010, s. 52-54.

⁴⁴ R. W. Griffin, op. cit., s. 49; S. Sokołowska, op. cit., s. 47-48; M. Dołhasz, J. Fudaliński, M. Kosała, H. Smutek, op. cit., s. 36-37.

⁴⁵ M. Bielski, op. cit., s. 29.

⁴⁶ W. Piotrowski, *Organizacja i zarządzanie – kierunki, koncepcje, punkty widzenia*, [w:] *Zarządzanie. Teoria i praktyka*, red. A. K. Koźmiński, W. Piotrowski, Warszawa 2004, s. 693; B. Nierenberg, op. cit., s. 43-44.

W obrębie nurtu systemowego należy wyróżnić trzy podstawowe kierunki:

- 1) badań operacyjnych
- 2) systemowy
- 3) cybernetyczny

Kierunek badań operacyjnych koncentruje się na opracowywaniu modeli matematycznych dla konkretnych problemów i stosowaniu właściwych algorytmów, ułatwiających podejmowanie optymalnych decyzji. Kierunek systemowy służy do rozwiązywania złożonych problemów związanych z doskonaleniem funkcjonowania organizacji. Opiera się na traktowaniu organizacji jako systemu otwartego, stale wchodzącego w interakcje z otoczeniem. Skupia się na identyfikowaniu przyczyn rozbieżności między osiągniętymi wynikami, a oczekiwaniami, aspiracjami a celami w sferze działania organizacji. Z kolei kierunek cybernetyczny opiera się na analizie związków trzech podstawowych kategorii: wejście – transformacja – wyjście. System organizacyjny stanowi kombinację operacyjną, pozwalającą sterować dynamiką produkcji, zatrudnienia i zapasów⁴⁷.

Jeszcze jednym, istotnym z punktu widzenia niniejszych rozważań, nurtem w zarządzaniu jest podejście sytuacyjne, które podobnie jak nurt systemowy stanowi próbę integracji różnych podejść do zarządzania. Przedstawiciele tego kierunku nie starają się jednak tworzyć uniwersalnych, sprawdzających się w każdej sytuacji metod zarządzania. Wręcz przeciwnie, zwracają uwagę, że każda organizacja jest niepowtarzalna, a zachowanie menadżera wymaga oceny sytuacji i doboru takich środków, które uwzględniając aktualne okoliczności, dadzą najlepszy efekt. Opowiadają się po stronie relatywizmu, uznając że sposób zarządzania jest zależny od warunków, w których organizacja egzystuje. Zakładają przy tym, że kierując się zasadą „wszystko zależy”, należy jednocześnie dociekać „od czego zależy”⁴⁸.

Podsumowując tę część rozważań, należy podkreślić, że przedstawione tu nurty występowały i wciąż występują w nauce o zarządzaniu. Słusznie zauważa Marcin Bielski, że „dzisiejszy stan wiedzy o organizacjach i procesach zarządzania nimi powstał w drodze nawarstwienia się dorobku różnych kierunków i raczej uzupełniania się poszczególnych koncepcji niż ich wykluczania. Nie oznacza to oczywiście, że wszystkie poglądy czy

⁴⁷ M. Bielski, op. cit., s. 40-41; A. A. Szpitter, *Szkoła systemowa [w:] Koncepcje zarządzania. Podręcznik akademicki*, red. M. Czerska, A. A. Szpitter, Warszawa 2010, s. 62-67.

⁴⁸ R. W. Griffin, op. cit., s. 56; M. Bielski, op. cit., s. 65; M. Dołhasz, J. Fudaliński, M. Kosła, H. Smutek, op. cit., s. 42.

koncepcję wytrzymały próbę czasu. Niektóre z nich zostały podważone przez dalsze badania lub odrzucone przez praktykę. (...) Większość jednak występuje nadal równolegle, jeśli nie jako prosta, to jako zmodyfikowana kontynuacja”⁴⁹.

1.1.3. Dobra niematerialne - cennymi zasobami w dobie społeczeństwa wiedzy

Gromadzenie zasobów⁵⁰, a następnie ich efektywne wykorzystanie z zamiarem osiągnięcia określonych celów stanowi istotę zarządzania. Zasoby są wartościami, które mogą być wykorzystywane w procesie produkcji i wymiany. Od umiejętności zarządzania zasobami będącymi w dyspozycji organizacji, w dużej mierze - zależy zdolność do kreowania przewagi konkurencyjnej na rynku oraz możliwość rozwoju. Wykorzystywanie zasobów mądrze i bez zbędnego marnotrawstwa zależy przede wszystkim od umiejętności menedżerów kierujących organizacją⁵¹.

Sposób postrzegania przez menedżerów zasobów ulegał transformacji w zależności od zmienności ich znaczenia dla sukcesu i rozwoju organizacji. W klasycznym ujęciu wyróżniano dwa podstawowe zasoby: kapitał i pracę. Pod pojęciem kapitału kryły się wszelkie elementy majątku mające postać fizyczną, natomiast pojęcie pracy utożsamiane było z pracownikami wraz z ich kwalifikacjami, zdolnościami, umiejętnościami. Obecnie pojęcie zasobów utożsamiane jest z tym wszystkim, co znajduje się w posiadaniu organizacji (lub jest pod jej kontrolą) i może prowadzić do osiągnięcia wyznaczonych celów⁵².

Zasoby mogą być charakteryzowane w różny sposób. Ricky W. Griffin zwraca uwagę na cztery główne rodzaje zasobów w organizacji: ludzkie, pieniężne, rzeczowe, informacyjne. Wyjaśniając przy tym, że „zasoby ludzkie to uzdolnienia zarządcze i siła robocza. Zasoby pieniężne to kapitał finansowy wykorzystywany przez organizację do finansowania działań zarówno bieżących, jak i długookresowych. Do zasobów rzeczowych należą surowce, pomieszczenia biurowe i produkcyjne oraz sprzęt. Zasoby informacyjne,

⁴⁹ M. Bielski, op. cit., s. 28.

⁵⁰ Pojęciem *zasobów* obejmowane jest wszystko to, co znajduje się w posiadaniu organizacji w rozumieniu praw własności lub jest pod jej kontrolą i może być wykorzystywane do osiągnięcia celów, [za:] A. Glińska-Neweś, B. Godziszewski, *Zarządzanie zasobami*, [w:] *Osiągnięcia i perspektywy nauk o zarządzaniu*, red. S. Lachiewicz, B. Nogalski, Warszawa 2010, s. 428

⁵¹ R. W. Griffin, op. cit., s. 5-6.

⁵² A. Glińska-Neweś, B. Godziszewski, op. cit., s. 428.

wreszcie to wszelkiego typu użyteczne dane niezbędne do skutecznego podejmowania decyzji”⁵³.

Z kolei Jay B. Barney, jeden z głównych zwolenników nurtu zarządzania zasobami, wyróżnia trzy główne kategorie zasobów: kapitał fizyczny, kapitał ludzki i kapitał organizacyjny. Zasoby utożsamia z majątkiem firmy, indywidualnymi i zbiorowymi umiejętnościami, procesami wewnętrznymi, informacjami i wiedzą⁵⁴.

Jeszcze inną klasyfikację przytacza Bogusław Plawgo, grupując zasoby na: finansowe, rzeczowe, rynkowe (potencjał, jaki organizacja posiada dzięki powiązaniom z rynkiem i z klientami), własność intelektualną, ludzkie, organizacyjne oraz relacyjne (więzi z otoczeniem)⁵⁵.

Przytoczone podziały zasobów wykorzystywanych w organizacji wskazują na ich wielką różnorodność. Dokonując pewnego uproszczenia, istotnego z punktu widzenia niniejszej pracy można wskazać dwa podstawowe rodzaje zasobów:

- ❖ **zasoby materialne** (widzialne) – wszelkie elementy majątku mające formę fizyczną i objęte obowiązkiem ewidencji. Najważniejsze z tych zasobów to:
 - ♦ środki finansowe (gotówka w kasie i na rachunkach bankowych, zaciągnięte kredyty, papiery wartościowe, należności, regularne dotacje itp.),
 - ♦ kapitał rzeczowy (nieruchomości, maszyny i urządzenia, środki transportu itd.).
- ❖ **zasoby niematerialne** (niewidzialne) – wszelkie te wartości, które nie mają postaci fizycznej. Termin zasoby niematerialne używany jest zamiennie z zasobami intelektualnymi. Wśród zasobów niematerialnych wyróżnić można m.in.:
 - ♦ zasoby ludzkie – podlegające ocenie ze względu na doświadczenie, potrzeby i preferencje, oczekiwania, cechy osobowe, wiedzę specjalistyczną, umiejętność twórczego myślenia i rozwiązywania problemów, motywację do działania, mobilność,
 - ♦ zasoby organizacyjne (np. systemy zarządzania, struktura organizacyjna, kultura organizacyjna, filozofia zarządzania itp.),
 - ♦ informację – czyli wybrane, usystematyzowane i zinterpretowane dane, które można wykorzystać do podejmowania decyzji,

⁵³ R. W. Griffin, op. cit., s. 5.

⁵⁴ J. B. Barney, *Firm Resources and Sustained Competitive Advantage*, [w:] *Jurnal of Management*, 1999, t.17, nr 1, [za:] A. Glińska-Noweś, B. Godziszewski, op. cit., s. 428.

⁵⁵ B. Plawgo, *Zachowania małych i średnich przedsiębiorstw w procesie internacjonalizacji*, Warszawa 2004, s. 28.

- ♦ wiedzę – na którą składają się m.in. doświadczenie i przekonania, wartości i postawy, przeczucia i intuicja,
- ♦ własność intelektualną (np. patenty do wynalazków, prawa autorskie, zastrzeżone wzory użytkowe, znaki towarowe, bazy danych),
- ♦ relacje z otoczeniem (np. kontakty z klientami, dostawcami, instytucjami finansowymi, a także reputacja, świadomość marki).

W warunkach globalizacji i nasilającej się konkurencji, od umiejętnego wykorzystania zasobów często zależy sprawne funkcjonowanie organizacji. Upatrując w zasobach tak znaczącą rolę, współczesne przedsiębiorstwa starają się nie tylko je pozyskać z otoczenia, ale także w coraz większym zakresie same są ich „producentami”. Charakterystyczne jest również to, że zmienia się znaczenie różnych rodzajów zasobów, ze wskazaniem na rosnącą rolę dóbr intelektualnych⁵⁶. Narasta świadomość, że wartość organizacji jest związana właśnie z zasobami niematerialnymi, które są uznawane za najbardziej cenne⁵⁷. Zasoby te niejednokrotnie są postrzegane jako czynnik mający duży wpływ na sukces i w coraz większym stopniu decydują o wartości i pozycji całej organizacji.

Cechami charakterystycznymi tych zasobów są:

- ♦ niepoliczalność,
- ♦ brak możliwości zużycia w trakcie wykorzystania,
- ♦ doskonała płynność w tym sensie, że można je przekształcić w dowolny zasób materialny⁵⁸ (np. prawa autorskie można zamienić na źródło finansowania),
- ♦ ściśle powiązanie z jednostką w tym znaczeniu, że zasoby niematerialne są „generowane” przez człowieka i rozwijają się w ludzkich umysłach.

Znaczenie zasobów niematerialnych w organizacji wzrosła, gdyż na wartość organizacji przestały wpływać wyłącznie czynniki materialne. Oczywiście zasoby takie jak ziemia, kapitał i praca, które były doceniane w erze postindustrialnej, są ważne, ale to właśnie dobra niematerialne przesądzają obecnie o pozycji organizacji. Kładąc nacisk na gromadzenie, tworzenie i wykorzystywanie zasobów intelektualnych, a nie produkcję

⁵⁶ A. Glińska-Neweś, B. Godziszewski, op. cit., s. 424.

⁵⁷ M. Bratnicki, *Podstawy współczesnego myślenia o zarządzaniu*, Dąbrowa Górnicza 2000, s. 51.

⁵⁸ A. K. Koźmiński, D. Jemielniak, *Zarządzanie od podstaw*, Warszawa 2008, s. 110.

rzeczy, dokonała się na naszych oczach fundamentalna zmiana - przejście z ery produkcyjnej do ery wiedzy i informacji⁵⁹.

Próbując opisać dokonującą się transformację, powstało przy tym wiele terminów charakteryzujących współczesne społeczeństwo. Pojawiały się głosy mówiące o kształtowaniu się społeczeństwa informacyjnego, postindustrialnego, innowacyjnego, kreatywnego czy społeczeństwa wiedzy. Mimo wielości terminów próbujących nazwać nowe zjawisko, wszystkie podkreślają wagę dóbr niematerialnych we współczesnym społeczeństwie.

Uniwersalnym zasobem organizacji jest wiedza. Tendencje do zmiany w kierunku coraz większego wykorzystywania wiedzy sprawiły, że rozpoczęto używać terminu społeczeństwo wiedzy, podkreślając przy tym wagę tego zasobu. Michał Kleiber definiuje społeczeństwo wiedzy, jako takie – „w którym procesy tworzenia, przekazywania, przetwarzania, przechowywania, wykorzystywania wiedzy oraz zarządzania nią, uznawane są za kluczowe czynniki rozwoju cywilizacyjnego i gospodarczego”⁶⁰. Podkreślana jest tym samym rola wiedzy jako czynnika kształtującego rozwój, decydującego o kreatywności, przedsiębiorczości oraz innowacyjności gospodarki.

Wiedza, szczególnie rozumiana jako zasób, jest trudna do zdefiniowania. Składają się na nią strumień doświadczeń, przekonań, wartości, ale także przecucia i intuicji. Polega na efektywnym wykorzystaniu pozyskanych informacji w praktyce, jest konsekwencją fachowego spojrzenia na zmieniające się otoczenie, pomaga w przyswajaniu nowych doświadczeń i informacji⁶¹. Wiedza jest pojmowana jako użyteczność; jest środkiem do osiągnięcia społecznych i ekonomicznych rezultatów; jest z konieczności wysoce wyspecjalizowana i sprawdza się w działaniu⁶².

Wreszcie, wiedza jest mocno skorelowana z osobą, jest w umysłach ludzi. Jak słusznie zauważa Peter Drucker, „wiedza nie zamieszkuje w książce, w bankach danych, w programach komputerowych. Tam są jedynie informacje. Wiedza jest zawsze ucieleśniona w człowieku, jest zdobywana przez uczącą się osobę, jest trafnie wykorzystywana lub niewłaściwie użytkowana przez jednostkę”⁶³. W centrum znajduje się zatem osoba, w

⁵⁹ B. Kożuch, *Nauka o organizacji*, Warszawa 2007, s.70.

⁶⁰ M. Kleiber, debata: Społeczeństwo wiedzy – w Polsce?, 29 marca 2004 r., źródło: http://www.nauka.gov.pl/mn/_gAllery/80/13/8013.doc [odczyt 2.XII.2009].

⁶¹ T. H. Davenport, L. Prusak, *Working Knowledge. How Organizations Manage What They Know*, Boston 2000, s. 5, [za:] A. Glińska-Noweś, B. Godziszewski, op. cit., s. 433-434.

⁶² P. F. Drucker, *Społeczeństwo pokapitalistyczne*, Warszawa 1999, s. 43-44.

⁶³ P. F. Drucker, op. cit., 1999, s. 171.

dotadku wszechstronnie wykształcona. Nie chodzi jednak o wykształcenie w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, rozumiane jako *wiedza uzyskana jedynie za pomocą samych książek i dzięki zdobytemu dyplomowi renomowanej szkoły*. Wykształcona osoba to taka, która rozumie zjawiska i potrafi je analizować. Taka, która czerpie wiedzę z tradycji, mądrości oraz dorobku myśli ludzkiej, ale jednocześnie używa wiedzy, jeśli nie do kształtowania przyszłości, to przynajmniej do radzenia sobie w teraźniejszości. To taka osoba, która umie być „obywatelem świata” – w swych wizjach, horyzontach, ale także potrafi czerpać ze swych lokalnych korzeni oraz wzbogacać i ożywiać swą własną lokalną kulturę⁶⁴. To osoba kreatywna, tolerancyjna wobec różnorodności, otwarta na zmiany i wyzwania.

W niniejszej rozprawie, autorka zwraca szczególną uwagę na znaczenie wiedzy we współczesnym społeczeństwie, ponieważ wiedza jako zasób jest w istocie podstawą kompetentnego zarządzania także innymi zasobami (materialnymi i niematerialnymi) będącymi w posiadaniu organizacji. Inaczej ujmując, sposób zarządzania zasobami jest uwarunkowany posiadaną wiedzą, która jako wartość umożliwia podejmowanie właściwych decyzji.

Jak podkreślają Peter Drucker i Andrzej Koźmiński współczesne zarządzanie jest „wędrówką przez chaos”, a na dodatek w „burzliwym” otoczeniu⁶⁵. Następuje zmiana natury klientów i pracowników, pojawiają się nowe technologie, narastają problemy globalizacji, regulacje rządowe, naciski społeczne, uwarunkowania prawne. Konieczność funkcjonowania w takich zmiennych warunkach wymaga aktywności, kreatywności i elastyczności zarówno w procesach jak i strukturze. Elastyczne funkcjonowanie organizacji, sprzyjające innowacji i racjonalizacji, przyczynia się do bardziej efektywnego rozwoju.

Ze względu na zmienność warunków otoczenia, wzrost oczekiwań klientów, doskonalenie się konkurencji - wiedza staje się istotna w zmniejszeniu niepewności i niejasności sytuacji decyzyjnej. Ciągłe zamiany profilu działania, technologii, orientacji rynkowej, polityki zatrudnienia, wymusza konieczność systematycznych działań adaptacyjnych i innowacyjnych. Dlatego tak ważne staje się efektywne wykorzystanie wiedzy w zarządzaniu.

Podsumowując, na organizację należy spojrzeć jak na zbiór różnego rodzaju

⁶⁴ P. F. Drucker, op. cit., 1999, s. 173-174.

⁶⁵ P. F. Drucker, *Zarządzanie w czasach burzliwych*, Warszawa 1995, s. 79-222; A. K. Koźmiński, *Zarządzanie tu i teraz*, Warszawa 1996, s. 14.

zasobów. Co więcej, z punktu widzenia skuteczności realizacji wyznaczonych celów znaczenie poszczególnych zasobów dla organizacji jest różne. Za wartościowe są uznawane te zasoby, które stwarzają możliwość uzyskania (lub obrony) przewagi konkurencyjnej i dalszego rozwoju organizacji⁶⁶. A w społeczeństwie opartym na wiedzy cenione są w szczególności szeroko rozumiane zasoby niematerialne, jako jedne z najcenniejszych składników wartości organizacji.

W niniejszej pracy szczególną uwagę poświęcono prawom autorskim do utworów. Jako zasoby niematerialne, które podlegają procesowi zarządzania, zostaną scharakteryzowane w dalszej części rozprawy.

1.2. Prawo autorskie

1.2.1. Niematerialny charakter prawa autorskiego

Przedmiotem ochrony na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 roku, są konkretne dobra, a ściślej ujmując - dobra niematerialne, jakimi są utwory artystyczne, literackie, naukowe i przedmioty praw pokrewnych, w tym artystyczne wykonania. Ze względu na niematerialny charakter tego przedmiotu (niewymagający dla swojego istnienia substratu materialnego), prawa te nie bez powodu określane są jako prawa na dobrach niematerialnych⁶⁷. Dobra te istnieją niezależnie od rzeczy. Inaczej ujmując, rzeczy nie stanowią warunku dla ich istnienia. Oczywiście dobra niematerialne mogą występować w obrocie dzięki nośnikom materialnym, na których zostały zapisane – tym samym umożliwiając poznanie i korzystania z nich, ale egzemplarze (takie jak książki, egzemplarze obrazów, płyt) tych dóbr stanowią odrębny przedmiot ochrony.

Należy podkreślić, że prawa na dobrach niematerialnych zbliżone są konstrukcyjnie do praw rzeczowych, a zwłaszcza do prawa własności, którego przedmiotem są rzeczy ruchome i nieruchome. Analogia między tymi prawami przejawia się m.in. w przyjętym określaniu praw autorskich i praw pokrewnych mianem praw tzw. własności intelektualnej⁶⁸.

⁶⁶ B. Kożuch, op. cit., 2007, s. 57.

⁶⁷ R. Gołat, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2010, s. 29 i 13-14.

⁶⁸ R. Gołat, op. cit., 2010, s. 14.

Terminem „własności” określany jest jako zbiór uprawnień, jakimi dysponuje właściciel w odniesieniu do określonego obiektu mogącego występować w postaci materialnej lub niematerialnej. „Własność intelektualna”⁶⁹ oznacza różnorodne wytwory umysłu człowieka. Jest ściśle związana z procesami tworzenia i użytkowania zdobytej wiedzy, posiadanych doświadczeń i kompetencji oraz odnosi się do wszelkich efektów pracy ludzkiego umysłu: artystycznych, wynalazczych, naukowych oraz do praw korzystania z nich⁷⁰. Jest określeniem zbiorczym obejmującym dobra niematerialne chronione w ramach szeroko rozumianego prawa autorskiego (obejmującego prawa pokrewne), ale i prawa własności przemysłowej. Termin ten jest zatem używany w kontekście ochrony, nie tylko: a) utworów literackich, artystycznych i naukowych⁷¹, ale także b) bazy danych⁷², c) wynalazków, wzorów użytkowych, wzorów przemysłowych, znaków towarowych, oznaczeń geograficznych i topografii układów scalonych⁷³ oraz d) odmian roślin⁷⁴.

Dobra niematerialne, objęte zakresem pojęcia „własności intelektualnej”, są zasobami – które jak każde inne – podlegają procesom zarządzania. W niniejszej pracy uwaga została skoncentrowana jedynie na dobrach będących przedmiotem praw autorskich i pokrewnych. One także podlegają procesom zarządzania. Można określić ich wartość ekonomiczną oraz możliwe jest czerpanie korzyści finansowych z tytułu rozpowszechniania i wykorzystywania tych zasobów – sprzedaży, komercjalizacji. Są cennymi zasobami dla ich dysponenta, mogą służyć pomnażaniu zysków, umacnianiu pozycji rynkowej i budowaniu prestiżu. Waldemar Walczak zauważa, że niematerialność w kontekście tych dóbr oznacza także, że „mogą występować pewne trudności w ocenie wartości i jednoznacznym interpretowaniu własności intelektualnej. Jej odbiór, identyfikacja i wycena mają charakter rozumowy. (...) Z tego też względu należy

⁶⁹ Określenie „własność intelektualna” jest używane w konwencjach międzynarodowych, a także w nazwie Światowej Organizacji Własności Intelektualnej (WIPO). Doktryna o własności intelektualnej stała się podstawą art. 27 ust 2 Deklaracji Powszechnych Praw Człowieka uchwalonej przez Zgromadzenie Narodów Zjednoczonych w dniu 10 grudnia 1948.

⁷⁰ W. Walczak, *Własność intelektualna – cenne niematerialne aktywa organizacji*, E-mentor nr 2 (39)/2011, źródło: www.e-mentor.edu.pl, [data odczytu: 19.09.2011].

⁷¹ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

⁷² Ustawa z dnia 27 lipca 2001 r. o ochronie baz danych.

⁷³ Ustawa z dnia 30 czerwca 2000 r. – prawo własności przemysłowej.

⁷⁴ Ustawa z dnia 26 czerwca 2003 r. o ochronie prawnej odmian roślin.

zdecydowanie oddzielić dobro niematerialne, od tego co jest tylko jego nośnikiem, materialnym przejawem”⁷⁵.

Dokonując rozróżnienia między prawem do dóbr niematerialnych a prawem do obiektów materialnych, warto odnotować sytuacje, w których procesowi kupna-sprzedaży podlegają prawa autorskie do utworu lub egzemplarz na którym dzieło zostało utrwalone. Otóż, zdecydowana większość transakcji zawieranych przez użytkowników twórczości, ogranicza się do „zwykłej” umowy kupna-sprzedaży „zapisanego” nośnika. W tym przypadku korzystanie z utworu nie wymaga nabycia praw do dóbr niematerialnych (chyba że korzystanie ma charakter komercyjny). Konieczność nabycia praw do utworu dotyczy w głównej mierze sytuacji, kiedy zamawiającemu/kupującemu zależy na zdobyciu określonych uprawnień w stosunku do dzieła oraz na uzyskaniu statusu podmiotu, który tym utworem może zarządzać i czerpać z tego tytułu korzyści⁷⁶.

Pierwotnym właścicielem praw autorskich jest ten, który stworzył dzieło. Wówczas może on osiągać korzyści majątkowe lub osobiste z rozpowszechniania dóbr niematerialnych. By móc uczestniczyć w podziale zysków z tytułu udostępniania utworów, współczesne organizacje i indywidualni inwestorzy starają się pozyskać prawa autorskie do utworów lub „wyprodukować” je we własnym zakresie. Samo wytworzenie własności intelektualnej nie stanowi jednak o sukcesie danej instytucji czy jednostki. Jako dobro niematerialne, może w dość łatwy sposób „wypłynąć” i stracić swoje konkurencyjne i rozwojowe znaczenie dla właściciela praw. Z punktu widzenia właściciela własności intelektualnej, najlepszym rozwiązaniem byłoby zachowanie wyłączności do jej posiadania. Jednak z punktu widzenia społeczeństwa - upublicznianie dóbr kultury jest jak najbardziej pożądane. Z tego też względu niezbędny jest proces zarządzania prawem autorskim – by nie ograniczać jego znaczenia dla podmiotów ją generujących i jednocześnie umożliwić społeczeństwu korzystanie z efektu finalnego wypracowanego na bazie chronionego dobra⁷⁷.

⁷⁵ W. Walczak, op. cit.

⁷⁶ R. Golat, op. cit., 2010, s. 31.

⁷⁷ *Podręcznik zarządzania własnością intelektualną*, red. J. Anders, Poznań 2009, s. 56-57.

1.2.2. Historyczny kontekst prawa autorskiego

Koncepcja praw autorskich rozwijała się powoli, będąc silnie związaną z historią kultury i sztuki, z ewolucją nie tylko czynników społecznych, ale i politycznych⁷⁸.

Systemy prawne starożytności nie znały praw autorskich, choć można by przypuszczać, iż w starożytnym Rzymie, gdzie kwitła sztuka i prawo, powstaną regulacje mające za przedmiot interesy twórców. Tymczasem, autor choć cieszący się szacunkiem miał często status „słabszy” od posiadacza materialnego nośnika utworu podatnego do kopiowania. Panujący w Bizancjum w latach 527-565 n.e., Justynian Wielki stał na stanowisku, że „właścicielem” utworu nie jest autor (w dzisiejszym rozumieniu, jako osoba, która stworzyła dzieło), ale ten do którego należy materiał, na którym dzieło zostało utrwalone⁷⁹.

Twórcy przez długi czas nie osiągnęli korzyści majątkowych z rozpowszechniania swoich utworów, poprzestając na wyrazach uznania i – najwyżej - jednorazowej gratyfikacji z tytułu „sporządzenia dzieła”. Nie dążyli do osiągnięcia na tej drodze dochodów. Pierwszorzędne znaczenie miała dla nich sama możliwość powielenia i upublicznienia utworu, zdobycie uznania i sławy, co w konsekwencji mogło prowadzić do objęcia ich mecenatem. Dążono natomiast do tego, aby kolejne odpisy były sporządzane z oryginalnego rękopisu uzyskanego od samego twórcy, bowiem dawało to większą pewność uniknięcia błędów i zniekształceń oraz możliwość wcześniejszego ukazania się egzemplarzy w sprzedaży⁸⁰.

W konsekwencji sztuce okresu starożytnego obce były pojęcie i koncepcja własności literackiej, artystycznej i naukowej. To co było nieuchwytnie, co nie miało granic, nie mogło stanowić przedmiotu ochrony. Poza tym główną podstawą nabycia własności stanowiła zdobycz wojenna i siła, a nie praca ludzka. Ten stan rzeczy nie wykluczał wszakże a limine całkowicie istnienia pewnej ochrony stosunków wynikających ze stworzenia dzieła. Dominował pogląd, że twórcy dzieł kultury i sztuki powinni być traktowani jak pośrednicy między światem ziemskim, a boskim (nadziemskim).

⁷⁸ L. Górnicki, *Rozwój idei praw autorskich od początków do II wojny światowej*, [w:] *Kwartalnik Prawa Prywatnego*, 2006, z. 3, s. 734–738.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ L. Górnicki, op. cit., s. 738-739; *Prawo własności intelektualnej. Repetytorium*, red. M. Załucki, Warszawa 2008, s. 31-32; S. Grzybowski, *Geneza i miejsce prawa autorskiego w systemie prawa*, [w:] *Prawo autorskie. System prawa prywatnego*, red. J. Barta, tom 13, Warszawa 2003.

Uznawano, że twórca jest inspirowany przez Muzy, dzięki czemu cieszył się on honorem i uznaniem. Z drugiej strony, wpływało to w istotny sposób na pojmowanie autorstwa dzieła. Twórca traktowany był też jak rzemieślnik posiadający umiejętność sprawnego posługiwania się pędzlem lub piórem. Był zobowiązany do udostępnienia stworzonego dzieła szerszej publiczności⁸¹.

Także w średniowieczu, sztuce przypisywano „mechaniczny”, a nie intelektualny charakter. Na plan pierwszy wysuwano technikę, rzemiosło, doświadczenie i praktyczne umiejętności. Mistrzostwo wykonywanych dzieł było podziwiane głównie ze względu na aspekt inspiracji, jaką autor został obdarzony przez Boga. Istniała przy tym hierarchia artystów. Otóż praca artysty malarza była społecznie oceniana niżej niż praca pisarza, ponieważ malarstwo traktowane było jako specyficzny odpowiednik pisma dla niepiśmiennych. Również status społeczny architekta był wyższy niż malarza, zaś jubilera czy mistrza witraży wyższy niż architekta⁸².

Zdecydowana większość twórców średniowiecznych była (i jest) nieznana. Wiele znakomitych dzieł z tamtego okresu jest anonimowych. Wynikało to przede wszystkim ze specyfiki filozoficznych i teologicznych fundamentów epoki. Po pierwsze dlatego, że akt twórczy był ku chwale Boga, to oznakowanie dzieł byłoby wyrazem pychy. Artystami często byli zakonnicy, wykonujący pracę w służbie Boga, a także dla dobra wspólnego. Po drugie, większość dzieł była wykonywana na zamówienie króla, księcia, biskupa, opata czy innego pana feudalnego. Najlepiej obrazuje to wypowiedź Leonarda da Vinci, który mawiał: „Służę temu, kto płaci”. Twórcy byli więc na „łasce pana”, wynagradzani wyłącznie za pracę rąk, do tego stopnia, że możni, stawiając wymogi co do treści i formy utworów, niejednokrotnie chcieli sami uchodzić za ich autorów. Osobowość twórcy, przynajmniej w świetle prawnym nie miała więc praktycznie żadnego znaczenia. Pojawiły się wszakże wyjątki, kiedy to autorzy ujawniali się, podpisując dzieła. Byli to najczęściej biskupi lub opaci, których wypowiedzi traktowane były jako autorytatywne, reprezentujące poglądy kościoła, co podnosiło rangę utworów.

Epoka wieków średnich nie ganiła naśladownictwa, uznając że autor powinien czuć się zaszczycony, że ktoś się na nim wzoruje. Bolączką autorów było nie tyle samo naśladownictwo, co powielanie dzieł niezgodnie z oryginałem, zmieniając treść. Inny

⁸¹ L. Górnicki, op. cit., s. 739-740.

⁸² L. Górnicki, op. cit., s. 742.

punkt widzenia miał w tej mierze Leonardo da Vinci, który publicznie potępiał odwzorowywanie, uważając je za obrażę osobowości twórcy⁸³.

Nowego spojrzenia na prawo autorskie można upatrywać na przełomie średniowiecza i odrodzenia. Impulsem stał się rozwój techniki i epokowy wynalazek Gutenberga, który umożliwił szybkie zwielokrotnienie egzemplarzy dzieł piśmienniczych, a w późniejszym czasie egzemplarzy drzeworytów i miedziorytów. Nie wchodząc w szczegóły, można stwierdzić, że korzystanie z nowych technik eksploatacji utworów uzależnione zostało od przywileju władcy. Ponieważ pierwsze druki przeważnie dotyczyły starych ksiąg, utworów religijnych, tekstów prawnych, a autorstwo tych dzieł nie miało znaczenia, toteż wydawało się logiczne, że przywilej otrzymywał drukarz, a nie autor. To on ponosił ryzyko finansowe, dlatego też zabezpieczając swoje interesy, za określoną sumę pieniężną uzyskiwał od panującego ochronę prawną, opartą na przywileju i monopolu. Łamanie tego przywileju, przez dokonywanie bez zgody przedruków przez innego drukarza, było surowo karane⁸⁴.

Pierwsze przywileje drukarskie dotyczyły bardziej ochrony wynalazczej niż prawa wyłącznego do wydania. Technika drukarska w chwili jej wynalezienia była pilnie strzeżoną tajemnicą. Najstarszy znany przywilej został udzielony w dniu 18 września 1469 roku przez władze republiki Weneckiej. Zezwalał on Janowi ze Spiry na drukowanie na zasadzie wyłączności Listów Cycerona oraz Historii naturalnej Pliniusza. Przywilej ten dotyczył wyłącznego prawa do stosowania metody drukarskiej przez pięć lat.

W Polsce najstarszego przywileju⁸⁵ udzielił kardynał Fryderyk Jagiellończyk drukarzowi z Norymbergii Janowi Hallerowi na wydanie mszałów krakowskich, opublikowanych przez Jerzego Stuchsa.

Przywileje udzielane były w większości krajów na ogół na czas dość krótki, to znaczy od trzech do dziesięciu lat i tylko na terytorium danego kraju⁸⁶. Po upływie terminu ochrona ustawała i każdy mógł książkę wydrukować. Przywilej był aktem pisemnym, opatrzonym pieczęcią i podpisem osoby uprawnionej (najczęściej monarchy). Niekiedy zawierał również wymogi co do jakości papieru czy wysokości ceny książki. Przywileje

⁸³ L. Górnicki, op. cit., s. 741; *Prawo własności intelektualnej...*, op. cit., s. 34; E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926 roku*, [w:] *Zeszyty naukowe UJ*, Kraków 2000, nr 75, s. 15.

⁸⁴ L. Górnicki, op. cit., s.745; E. Ferenc-Szydełko, op. cit., s. 17; S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973, s. 40.

⁸⁵ Szacuje się, że został ona nadany w latach 1494/1495.

⁸⁶ W Rzeczypospolitej można zaobserwować okresy, w których istniała wolność przedruku, przykładem są lata 1539 – 1547.

dotyczyły często pewnej tylko kategorii dzieł, jak np. książek prawniczych, katechizmów, Biblii, abecadeł i almanachów⁸⁷.

W XVI wieku oprócz przywilejów zaczęto wydawać również odpowiednie normy prawne⁸⁸ o charakterze ogólnym. Służyły one władzy państwowej, która w ten sposób zyskiwała możliwość podejmowania działań cenzorskich. Uznawano bowiem, że ten kto dokonał pierwszego wydania książki powinien również posiadać własność wydawniczą, czyli prawo do powielania i udostępniania książki, przynajmniej w określonym czasie. Normy te stanowiły pewnego rodzaju przepisy rozwiązujące kwestie nieuczciwej konkurencji.

Pierwszym aktem prawnym skierowanym przeciwko przedrukowi było rozporządzenie władz Bazylei z roku 1531, zakazujące druku dzieła, które w przeciągu ostatnich trzech lat zostało rozpowszechnione przez innego drukarza⁸⁹.

Przywileje jak i rodzący się system norm prawnych, miały na celu ochronę interesów przedsiębiorców (drukarzy, wydawców). Przypadki udzielania przywilejów na rzecz twórców były nader rzadkie. Niemniej, myśl humanistyczna renesansu, wysuwając na plan pierwszy twórców, zrodziła w ich świadomości poczucie krzywdy związanej z przypisaniem praw do utworu wyłącznie – dziś byśmy powiedzieli – „producentom”. Wyjątek stanowiła w tej mierze Republika Wenecka; obok przywilejów udzielanych na rzecz wydawcy pojawiły się również przywileje przyznawane autorom. I tak, zgodnie z brzmieniem tego rodzaju przywileju z roku 1486, Marc Antonio Sabellico, autor Historii Weneckiej, mógł wybrać drukarza, który miał opublikować jego książkę. Wydanie książki przez kogoś innego zagrożone było karą grzywny.

Powszechna akceptacja poglądu, że przywilej powinien przysługiwać także twórcom, nie nastąpiła jednak szybko. Niemniej, już Albert Dürer, choć nie uzyskał ochrony prawnej przed naśladownictwem jego dzieł, zdołał wszakże zabezpieczyć się przed stosowaniem charakterystycznego podpisu. Interesów autorskich próbował także bronić Marcin Luter, wskazując na niesprawiedliwość bogacenia się drukarzy kosztem pracy twórców i permanentne przedrukowywanie jego dzieł bez uprzedniego poinformowania o tym fakcie, co w konsekwencji niejednokrotnie prowadziło do popełniania błędów w treści, a także nie ujawniania autorstwa. Marcin Luter, po wielu staraniach uzyskał decyzję Rady Miejskiej

⁸⁷ L. Górnicki, op. cit., s. 745-747.

⁸⁸ Norma prawna to reguła postępowania wynikająca z przepisów, ogłoszona i chroniona przez państwo. Ma charakter ogólny i nie indywidualizuje osoby, na której ciąży wynikający z niej obowiązek. Każdy, kto znajdzie się w sytuacji opisanej przez normę, ma powinność zachowywać się tak jak norma nakazuje.

⁸⁹ L. Górnicki, op. cit., s. 750-751; E. Ferenc-Szydełko, op. cit., s. 17.

Norymbergii, nakazującej wymienienie jego jako autora przy wszystkich przedrukach jego dzieł⁹⁰.

Od połowy XVI wieku powoli pojawiają się przywileje udzielane autorom, niekiedy także tłumaczom i redaktorom określonych prac. Przywileje te miały jednak odmienne zadania od tych udzielanych drukarzom. Pozbawione były charakteru ekonomicznego. U ich podstaw leżała motywacja tego rodzaju co oddanie czci, podkreślenie prestiżu, wyróżnienie, udzielenie nagrody i docenienie szczególnej wartości pracy autora. Sami autorzy oczekiwali na ogół korzyści moralnych, upragnionej sławy. Ambicji twórczych, zwłaszcza literackich, nie łączono z oczekiwaniami natury materialnej. W środowisku twórców nikt wówczas nie myślał w kategoriach prawa własności literackiej i artystycznej oraz ich majątkowej wartości. Jedynie księgarze, wydawcy zabezpieczali się przywilejami monarszymi (stwierdza Franciszek Dmochowski). Wynagrodzenie autora zależało od dobrej woli tych przedsiębiorców; to oni ustalali cenę egzemplarza utworu oraz podziału zysku⁹¹.

Prawa autorów w pewnym tylko stopniu uwzględniał dekret Rady Dziesięciu z 1545 r., który nakazywał drukarzom przechowywanie dokumentów wskazujących na to, że rozpowszechnienie dzieła nastąpiło za zgodą autora. Drukarze byli również zobligowani do prowadzenia rejestru opublikowanych dzieł, co miało ukrócić – mówiąc dzisiejszym językiem – piractwo oraz eliminowanie z rynku książek wrogich kościołowi czy władzy monarszej (mieliśmy w istocie do czynienia z funkcjonowaniem cenzury).

Praktyka nadawania przywilejów autorom rozpowszechniła się na szeroką skalę w wiekach XVII i XVIII. W Anglii przełom nastąpił za panowania Jakuba I Stuarta, który sam był znanym twórcą poezji i wydawcą książek. Uznano, że w kontekście powielania dzieł należy chronić przede wszystkim interesy autora, a nie drukarza czy księgarza oraz rozpoczęto przyznawanie patentów autorskich. Ochrona przyznawana autorom była jednak pozorna. Drukarze i księgarze na mocy innych przywilejów utrzymywali monopol drukowania i sprzedawania dzieł, zaś autorzy - tak czy inaczej - byli zmuszani do przelewania na nich swoich praw. Nawet po wejściu w życie ustaw autorskich, twórcy

⁹⁰ L. Górnicki, op. cit., s. 747-749; S. Grzybowski, op. cit., s. 41-43.

⁹¹ E. Ferenc-Szydełko, op. cit., s. 18; F. S. Dmochowski, *O własności literackiej i artystycznej*, [w:] Biblioteka Warszawska 1860, t. IV, s. 576.

jeszcze przez długi okres przekazywali wszystkie swe prawa autorskie do utworu, w zamian za jednorazowo wypłacone honorarium⁹².

W wieku XVII stopniowo ugruntowuje się podstawowa zasada, iż teksty nie mogą być drukowane bez zgody autora. Za określoną sumę pieniędzy wydawca uzyskiwał licencje na monopolistyczne wydanie dzieła. Istotne było przy tym zobowiązanie podania imienia i nazwiska autora na stronie tytułowej. Wprowadzono poza tym obowiązek złożenia kopii książki do depozytu. Drukarz musiał uzyskać zezwolenie na druk, co uwidaczniano na każdym egzemplarzu książki. Wszystko to służyło sprawowaniu cenzury, kontrolowaniu handlu książkami, ale i ochrony praw drukarzy.

W kolejnym stuleciu (XVIII w.) wykształca się szczególny typ umowy: umowy wydawniczej. Autor, traktowany jako wyłącznie uprawniony do rozporządzania dziełem, podpisywał, w zamian za ustalone wynagrodzenie, umowę z drukarzem o wydanie określonego utworu. Pojawiły się również w tym czasie pierwsze ustawy autorskie, które wspierały system przywilejów. Najstarsza taka ustawa sformułowana została w Anglii. W dniu 11 stycznia 1709 r. Edward Wortley przedstawił izbie gmin akt, mający na celu zabezpieczenie praw osób będących autorami książek. Dokument ten, zwany Statutem Królowej Anny, został uchwalony przez parlament i wszedł w życie 10 kwietnia 1710 roku. Przyznawał on autorom i ich następcom prawnym wyłączne prawa do publikowania (zwielokrotniania) dzieła oraz czerpania korzyści materialnych z tytułu sprzedaży egzemplarzy utworu. Ochrona interesów autorów, zgodnie ze Statutem, ograniczała się do utworów literackich i gasła z upływem czternastu lat od „dnia publikacji książki”. Jeśli, po upływie tego terminu autor nadal żył, to mógł się on ubiegać o przedłużenie ochrony na dalsze 14 lat. Statut wprowadzał także obowiązek wpisu do rejestru publikowanych dzieł, który miał służyć stwierdzeniu własności prawa do kopiowania (copy-right) i pełnił funkcje dowodowe⁹³.

Leonard Górnicki zauważa, że wydanie „Statute of Anne wymogli (...) nie sami autorzy, lecz przedsiębiorcy, którzy chcieli podważyć dotychczasowy monopol na publikowanie oraz rozpowszechnianie książek (Stationers copyright), należący do (...) gildii wydawców i handlowców (Stationer's Company). W całej sprawie chodziło więc nie o prawa autorów, co znalezienie prawnych sposobów przeciwdziałania konkurencji”⁹⁴.

⁹² L. Górnicki, op. cit., s. 749.

⁹³ L. Górnicki, op. cit., s. 753; E. Ferenc-Szydełko, op. cit., s. 21.

⁹⁴ L. Górnicki, op. cit., s. 754.

Na angielskim statucie wzorowano się także przygotowując amerykańską ustawę o prawie autorskim z 3 maja 1790 r. zwaną Copyright Act (An act for the Encouragement of Learning, by Securing the Copies of Maps, Charts, and Books to the Authors and Proprietors of Such Copies). Ustawa ta wprowadzała również: 1) wymóg rejestracji niezbędny dla uzyskania ochrony z tytułu prawa autorskiego, 2) obowiązek deponowania kopii dzieła w bibliotekach i 3) wyznaczenie czasu ochrony jako wielokrotności czternastu lat. Z możliwości prolongaty prawa po upływie 14 lat nie korzystała jednak większość autorów, pozwalając przechodzić swym utworom do domeny publicznej. Wynikało to przede wszystkim z obniżenia wartości komercyjnej utworu⁹⁵.

W angielskim ustawodawstwie nacisk położony był głównie na ochronę interesów majątkowych. Ochrona osobistych praw autora miała swoje oparcie w zwyczaju - common law. Do kategorii zwyczaju należało przekonanie, że autor ma wyłączne prawo do rękopisu i że nikomu nie wolno przekazywać go bez zgody autora. Prawo autorskie traktowano zwyczajowo jako bezterminowe prawo własności. Za naruszenie tego prawa autor mógł żądać wynagrodzenia szkody zarówno majątkowej jak i moralnej. Przyjmowano jednak, że common law działa jedynie w zakresie dzieł niepublikowanych. Publikacje były natomiast chronione zgodnie z udzielanymi przywilejami.

Z kolei rewolucja francuska pozostawiła po sobie w spadku m.in. ustawy autorskie (z 1791r. i 1793 r.) zakładające, że ochrona autorsko-prawna nie powinna wypływać z łaski monarchy, lecz wynikać z samego faktu stworzenia dzieła. Ochrona trwać powinna przez okres życia twórcy (według reguł prawa własności) i od pięciu do dziesięciu lat po jego śmierci. Po upływie tego czasu dzieło stawało się własnością ogółu. Prawo ponadto chronić miało tak materialne, jak i niematerialne interesy twórcy, przy czym pojawienie się ochrony nie było zależne od publikacji czy rejestracji dzieła. Jak widać z powyższego, ustawodawstwo francuskie kładło większy nacisk na ochronę interesów twórcy, podczas gdy angielski Statut, punkt ciężkości przenosił na dzieło i zabezpieczenie interesów ogółu.

Bujny rozwój przeżywało prawo autorskie w wieku XIX. W tym właśnie czasie, w wielu krajach wydano pierwsze ustawy autorskie. Powstały wówczas również pierwsze załączki międzynarodowej ochrony praw autorskich⁹⁶. Wraz z gwałtownym rozwojem techniki i wymianą intelektualną między państwami zrodziła się myśl umiędzynarodowienia prawa autorskiego, a tym samym przyjęcia wspólnych standardów

⁹⁵ L. Lessig, *Wolna kultura*, Warszawa 2005, s. 160; L. Górnicki, op. cit., s. 760.

⁹⁶ Pierwszy został powołany we Francji w 1777r. przez dramatopisarza Pierre'a Augustyna Beaumarchais.

ochrony. Poza nielicznymi wyjątkami (Portugalia, Boliwia i Brazylia) ochrona praw autorskich miała wówczas jeszcze terytorialny charakter, ograniczona była do terenu kraju pochodzenia dzieła.

Wstępny projekt konwencji przyjmującej zasadę ochrony autorsko prawnej bez względu na narodowość i dopełnienie formalności powstał w roku 1883 w Bernie. Konwencja berneńska została podpisana w 1886 r., a weszła w życie w roku 1887 i obowiązuje do dzisiaj w zmodyfikowanym brzmieniu (wielokrotnie uzupełniana i rewidowana, ostatnie poprawki wprowadzono w roku 1979).

Konwencja wprowadziła dwie zasady: 1) asymilacji oraz 2) minimum ochrony. Zasada asymilacja oznaczała równe traktowanie twórców – obywateli własnego i innego państwa należącego do Związku Berneńskiego. Z kolei zasada minimum ochrony sprowadza się do tego, że ustalone pewne minimalne standardy ochrony, gwarantowane są wszystkim autorom krajów należących do wspomnianego Związku.

Jak widać, rozwój koncepcji praw autorskich był procesem długotrwałym, w którym traktowanie utworów jako elementów dobra wspólnego ustępowało miejsca prawom właścicielskim. Termin „własność literacka i artystyczna” przyjął się dopiero w wieku XX. Obok pojawiło się także określenie „prawo autorskie” użyte po raz pierwszy przez Agustina Chalesa Renouarda. W systemie anglosaskim posługiwano się pojęciem copyright, a Joseph Kohler wprowadził do języka prawniczego pojęcie prawa dóbr niematerialnych. W Polsce Fryderyk Zoll upowszechnił nazwę: „prawa na dobrach niematerialnych”. W parze z tą różnorodnością terminów idzie rozbieżność co do tego, czym są dobra niematerialne i jaki jest ich status w systemie prawa. Można przyjąć, że terminy takie jak „własność literacka i artystyczna” czy „copyright” kładą większy nacisk na ochronę interesów majątkowych twórcy. Inaczej określenia prawa autorskiego czy prawa na dobrach niematerialnych. Ponadto – co podkreśla Leonard Górnicki - „słowo copyright kierowało uwagę na nośnik materialny, a więc na ochronę egzemplarza (kopii) dzieła, niezależnej od twórcy, czyli na zakomunikowanie utworu, na obiektywną rzeczywistość, podczas gdy nazwa „własność literacka i artystyczna” przenosiła punkt ciężkości na aspekt personalny, na osobę twórcy, na proces tworzenia dzieł, to znaczy na świat subiektywnych przeżyć”⁹⁷.

⁹⁷ L. Górnicki, op. cit., s. 768.

Podsumowując ten fragment rozważań, przypomnijmy, że początki prawa autorskiego związane są z uzmysłowieniem sobie, że 1) wartości tkwiące w efektach wysiłku intelektualnego są nie do przecenienia oraz, że 2) samodzielnym przedmiotem prawa mogą też być dobra niematerialne. Osobą, która w pierwszej kolejności mogła czerpać korzyści (głównie materialne) z efektów pracy twórczej, nie był autor, tylko ten który „inwestował” (środki pieniężne, materiał z którego utwór był wykonany etc.) w powstanie dzieła. Znamienne jest, że zakres uprawnień przysługujących obecnie twórcy wykształcił się stosunkowo niedawno. Długo szukano koncepcji, która stanęła u podstaw współczesnego rozumienia terminu „autor” i szczególnego pozycjonowania twórcy na gruncie społecznym, ekonomicznym i prawnym. Przełom nastąpił w XVIII wieku za sprawą różnych teorii, które w rezultacie wpłynęły na usankcjonowanie ochrony prawnej autorów. Jednym z pierwszych, który uzasadniał przyznanie praw twórcom był John Locke. Nawiązując do koncepcji prawa natury wyraził przekonanie, że praca uzasadnia przyznanie temu, kto ją świadczył, prawa własności do jej rezultatu. Twierdził, że teoria pracy daje uzasadnienie pierwotnemu nabyciu własności. Edward Young z kolei uważał, iż twórca wkłada w dzieło nie tylko swoją pracę, ale wyciska na nim piętno swojej oryginalnej osobowości. Stawiając tym samym pracę twórcy wyżej od pracy innych osób, ze względu na to, że ten produkując coś, pozostawia ślad swojej osoby. Uzasadniał przy tym, że prawo własności zostaje nabyte w skutek wniesienia do dzieła własnego wkładu oryginalności. Przeciwwstawieniem teorii pracy Locke’a są koncepcje własności oparte na koncepcjach wyróżniającej się osobowości twórcy⁹⁸. Reprezentantami tego nurtu byli Georg Hegel i Immanuel Kant. Uzasadniali oni przyznanie prawa autorskiego twórcy potrzebą rozwoju jego osobowości. Uznając dzieło za uzewnętrznienie indywidualnej osobowości twórcy, wskazywali, że już z tego względu zasługuje na szczególną ochronę⁹⁹.

Jak pokazuje analiza historyczna, musiało upłynąć wiele wieków, by w świadomości społecznej przyjęła się koncepcja przyznająca twórcy wysoką pozycję na gruncie społecznym, ekonomicznym i prawnym. Wszystkim opisanym koncepcjom należy przypisać istotny wpływ, jaki miały na podwaliny prawa autorskiego w początkowej fazie jego rozwoju.

⁹⁸ M. Jankowska, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011, s. 77-82.

⁹⁹ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2008, s. 18

1.2.3. Systemowe ujęcie prawa autorskiego

Systemowy sposób badań naukowych jest pochodną ogólnej teorii systemów, opisanej pokrótce w podrozdziale 1.2. Podstawowym założeniem, na którym opiera się takie ujęcie, jest uznanie badanych obiektów za szczególnego rodzaju system. Za najbardziej ogólną definicję systemu można uznać, tę sformułowaną przez prekursora nowożytnej systemowej metody badania, czyli Ludwiga von Bertalanffy'ego. Dla przypomnienia, zaproponował on, by badane obiekty traktować jako systemy otwarte czyli „zbiór elementów powiązanych w taki sposób, że tworzą one pewną nową całość wyróżniającą się w otoczeniu”¹⁰⁰.

Wśród wielu definicji systemu, najbardziej adekwatną dla niniejszych rozważań wydaje się być propozycja Witolda Kieżuna: „System jest to wyodrębniona część otaczającej nas rzeczywistości, mająca pewną wewnętrzną strukturę, a więc składająca się z części uporządkowanych według ustalonych reguł, określających ich wzajemne relacje”¹⁰¹.

Analizując system prawa autorskiego należy zwrócić uwagę, że w różnych okresach historycznych, w różnych krajach, w zależności od przyjętej hierarchii wartości i roli przypisywanej tej gałęzi prawa, formułowano adekwatne zasady i granice ochrony prawno-autorskiej. Współcześnie, dokonując pewnego uproszczenia, możemy wyróżnić dwa podstawowe systemy: 1) anglosaski system *copyright* i 2) kontynentalny system *droit d'auteur*. Możemy również mówić o systemie złożonym (ang. *composite system*), w obrębie którego znajdziemy elementy zarówno systemu anglosaskiego jak i romańskiego oraz o innych systemach (tzw. *miscellaneous laws*) funkcjonujących w kilku państwach i trudnych do zaklasyfikowania w obrębie któregośkolwiek z systemów¹⁰².

W dalszych rozważaniach uwaga zostanie skoncentrowana przede wszystkim na omówieniu dwóch systemów: anglosaskiego i kontynentalnego. Najważniejsza różnica między nimi, polega na tym (była już o tym wcześniej mowa), że w obrębie tego pierwszego ważną rolę odgrywa ochrona dzieła i zabezpieczeniu interesów ogółu, z kolei w tym drugim większy nacisk kładzie się na ochronę interesów twórcy.

¹⁰⁰ W. Piotrowski, op. cit., 2004, s. 693; B. Nierenberg, op. cit., s. 43-44.

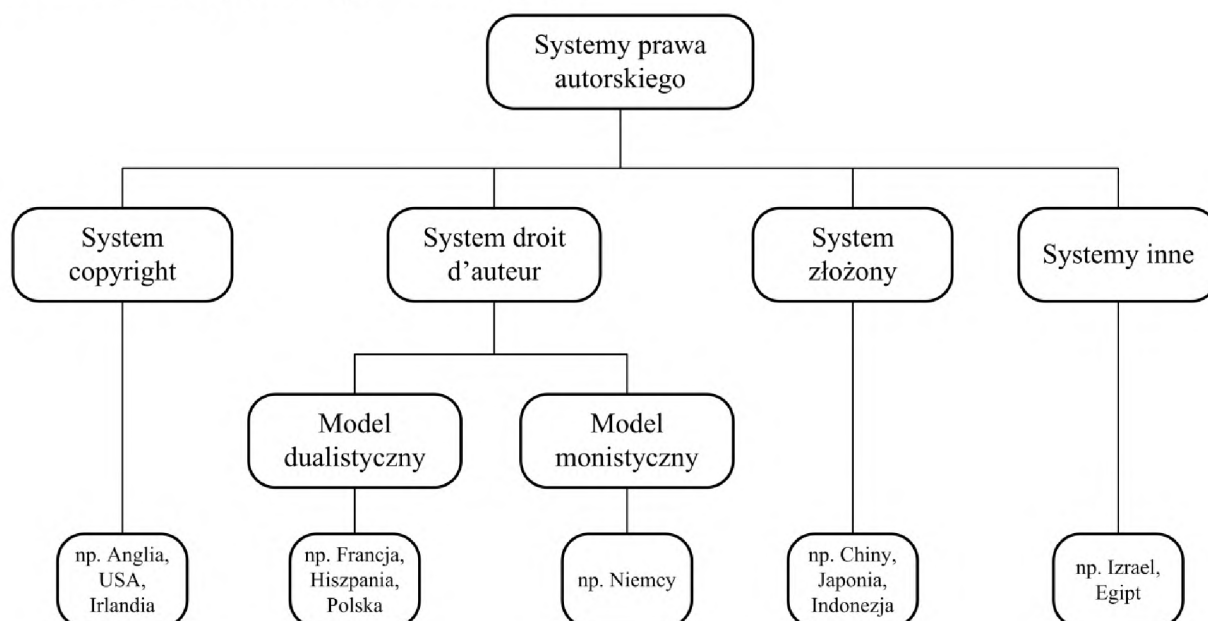
¹⁰¹ W. Kieżun, *Sprawne zarządzanie organizacją. Zarys teorii i praktyka*, Warszawa 1997, s. 13.

¹⁰² J. A. L. Sterling, *World Copyright Law*, London 2003 s.15.

System *copyright* wykształcił się m.in. w Anglii i Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Traktuje on prawo autorskie głównie jako sumę wypracowanych uprawnień majątkowych, które służą ochronie interesów (w szczególności finansowych) legitymowanych podmiotów, a także mają stymulować rozwój nauki oraz sztuki¹⁰³. Nawiązuje on do koncepcji prawa pozytywnego, tworzonego przez człowieka, w tym także przez uprawnione do tego władze państwowe. Dla przykładu warto wskazać, że od roku 1790 twórca chcący uzyskać ochronę w USA, powinien uprzednio zarejestrować w urzędzie tytuł dzieła lub jego opis, oznaczyć każdy egzemplarz znakiem © (copyright notice) oraz złożyć egzemplarz w urzędzie w wyznaczonym terminie¹⁰⁴.

Schemat nr 1.

Zróżnicowanie systemów prawa autorskiego.



Źródło: Opracowanie własne na podstawie: J. A. L. Sterling, *World Copyright Law*, London 2003, s. 15 i 588-589; J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2008, s. 19.

Z kolei w systemie *droit d'auteur* ochrona oparta jest na konstrukcji praw naturalnych (w przeciwieństwie do systemu *copyright*), a więc wynikała z faktu kreacji autorskiej, dopiero wtórnie znajdowała potwierdzenie w stanowionym prawie. System ten

¹⁰³ Ten punkt widzenia znajduje odbicie w konstytucji Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej. Fragment z amerykańskiej konstytucji: § 8. Kongres ma prawo: „(...) popierać rozwój nauki i użytecznych umiejętności przez zapewnienie na określony czas autorom i wynalazcom wyłącznych praw do ich dzieł czy wynalazków”.

¹⁰⁴ M. Jankowska, op. cit., s. 68

w początkowej fazie został wypracowany we Francji, stąd nazwa systemu: kontynentalny *droit d'auteur*. Jeśli chodzi o konstrukcję samej treści praw autorskich, wyróżnić należy dwa modele: dualistyczny i monistyczny.

Konstrukcja dualistyczna, przyjęta między innymi we Francji, Włoszech i Hiszpanii, dzieli prawo autorskie na: autorskie prawa majątkowe i autorskie prawa osobiste. Prawa te różnią się między sobą treścią, chronionymi interesami, zbywalnością, czasem trwania, środkami ochrony¹⁰⁵. Należy mieć jednak na względzie, jak zauważają Janusz Barta i Ryszard Markiewicz, że „wyodrębnienie w prawie autorskim uprawnień majątkowych i osobistych ma do pewnego stopnia umowny charakter. Uprawnienia majątkowe często służą ochronie interesów osobistych (...) i podobnie uprawnienia osobiste wykorzystywane bywają do realizacji interesów majątkowych”.

Druga konstrukcja, tzw. monistyczna, występująca na gruncie prawa niemieckiego, wychodzi z kolei z założenia, iż interesy majątkowe oraz osobiste autora są ze sobą ściśle splecione tworząc jedno, niezbywalne prawo.

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że obydwie wymienione wyżej systemy (anglosaski i kontynentalny) w coraz większym stopniu upodabniają się. W dużej mierze jest to pochodną wspólnych (globalnych) problemów wynikających z postępu techniki wykorzystywanej w zakresie tworzenia i rozpowszechniania rezultatów pracy twórczej, z potrzeby harmonizacji prawa, wypracowywania wspólnych standardów. Przejawem tej tendencji jest, przykładowo, zbliżony czas trwania autorskich praw majątkowych, uniezależnianie powstania tych praw od spełnienia liczących przesłanek formalnych, przenoszenie do krajów europejskich instytucji *fair use* (dozwolony użytek).

Tak na gruncie ustawodawstwa kontynentalnego jak i anglosaskiego - autorskie prawa osobiste co do zasady powstają na rzecz twórcy (osoby fizycznej wnoszącej twórczy wkład w powstanie utworu). Mniej kategorycznie zasada ta realizowana jest w odniesieniu do autorskich praw o charakterze majątkowym.

Wspólnym kanonem jest poza tym to, że przyznanie lub odmowa przyznania statusu „twórcy” nie podlega woli stron¹⁰⁶. Dla kwestii przyznania praw autorskich nie ma

¹⁰⁵ Autorskie prawa osobiste powstają na rzecz twórcy. Prawa majątkowe z reguły na rzecz twórcy. Autorskie prawa osobiste trwają bezterminowo. Zaś prawa majątkowe gasną z upływem siedemdziesięciu lat, liczonych od daty śmierci twórcy lub powszechnego rozpowszechnienia (w przypadku utworów opublikowanych anonimowo lub pod pseudonimem). Okres ochrony jest różny dla praw pokrewnych i wynosi 50 lat (w przypadku pierwszych wydań – 25 lat, wydań naukowych i krytycznych – 30 lat, baz danych – 15 lat i korespondencji – 20 lat).

¹⁰⁶ Co oznacza, że nie można w umowie określić, kogo należy traktować jako twórcę utworu.

znaczenia zdolność do czynności prawnych określonej osoby, jej stan psychiczny, wiek oraz zamiar stworzenia dzieła, sama przynależność do zrzeszających twórców stowarzyszeń. Uznanie kogoś za twórcę (autora utworu) nie może być następstwem samego wkładu finansowego czy rzeczowego.

Integralną część ustaw (zarówno tych opartych na modelu *copyright* jak i *droit d'auteur*) stanowią przepisy ograniczające monopol autorski w imię interesu publicznego (związanego z edukacją, swobodą wypowiedzi, upowszechnianiem kultury, dostępem do informacji) lub indywidualnego (osobistego). Ma to swoje odzwierciedlenie w instytucjach tzw. dozwolonego użytku (system kontynentalny) oraz *fair use* (system anglosaski). Celem obydwu jest upoważnienie w określonych przypadkach i w określonym zakresie do korzystania (odpłatnie albo nieodpłatnie) z chronionych utworów bez zgody właściciela praw. W kwestiach szczegółowych obie regulacje jednak się różnią. W odróżnieniu od systemu kontynentalnego, prawo anglosaskie nie rozróżnia dozwolonego użytku prywatnego od publicznego, ponadto nie określa jego zakresu w formie szczegółowej listy, lecz generalnych, elastycznych zasad. Uprawnienia do *fair use* (j. pl. *uczciwego wykorzystania*) cudzych dzieł jest możliwe przy uwzględnieniu w każdym konkretnym przypadku:

- celu i charakteru korzystania z dzieła, w szczególności kwestii, czy zostało ono użyte w celu komercyjnym czy niekomercyjnym z przeznaczeniem edukacyjnym,
- rodzaju wykorzystanego dzieła,
- proporcji objętości i znaczenia fragmentu użytego dzieła w stosunku do jego całości,
- skutku eksploatacji dzieła w ramach *fair use* dla jego wartości lub wielkości potencjalnego rynku.

Kolejną różnicą jest warunek rozpowszechnienia utworu. Zasada dozwolonego użytku dotyczy wyłącznie już opublikowanego utworu, z kolei fakt opublikowania dzieła nie ma bezpośredniego wpływu na ocenę, czy nie doszło do nadużycia zasady *fair use*.

Na potrzeby niniejszego opracowania wydaje się zasadne dokonanie także krótkiej charakterystyki systemu prawa autorskiego w Polsce¹⁰⁷.

Obecnie obowiązuje ustawa z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych, która była (i jest) wielokrotnie nowelizowana, głównie ze względu na potrzebę dostosowywania prawa polskiego do prawa Unii Europejskiej. Ochroną są

¹⁰⁷ [za:] J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., 2008, s. 19-21.

objęte utwory artystyczne, literackie, naukowe i przedmioty praw pokrewnych (artystyczne wykonania, fonogramy, wideogramy, nadania, pierwsze wydania oraz wydania naukowe i krytyczne), przy czym odnosi się ona nie do rzeczy (egzemplarzy płyt, książek), lecz do dóbr niematerialnych. W celu uzyskania ochrony z tytułu prawa autorskiego nie jest konieczne dopełnienie jakichkolwiek formalności (np. rejestracji), wystarczy uzewnętrznione ustalenie utworu.

W Polsce funkcjonuje model dualistyczny, który charakteryzuje się wydzieleniem dwóch autonomicznych praw autorskich: prawa majątkowego i prawa osobistego. Autorskie prawa osobiste (przede wszystkim prawo do autorstwa i integralności dzieła oraz decydowania o pierwszym jego rozpowszechnieniu) powstają zawsze na rzecz twórcy, są nieprzenoszalne i bezterminowe. W obrębie praw pokrewnych, ustawa wprowadza jedynie osobiste prawa wykonawcy.

Autorskie prawa majątkowe powstają z reguły na rzecz twórcy, a prawa pokrewne na rzecz producenta danego dobra niematerialnego i artysty wykonawcy. Czas ochrony tych praw jest zróżnicowany w zależności od rodzaju chronionego dobra; utwory chronione są z reguły przez okres 70 lat od daty śmierci twórcy, a przedmioty praw pokrewnych od 25 do 50¹⁰⁸ lat licząc od daty sporządzenia lub pierwszego rozpowszechnienia. Autorskie prawo majątkowe nie przyznaje uprawnionemu pełnej wyłączności prawnej w korzystaniu z utworu. Po części ograniczenia te mają swoje źródło w instytucji dozwolonego użytku osobistego i publicznego, zezwalającego w oznaczonych sytuacjach na eksploatację dzieła bez zgody twórcy. Ponadto należy wskazać, że spod ochrony wyłączone są pomysły i informacje zawarte w utworze.

Naruszenie praw wyłącznych do utworu i przedmiotów praw pokrewnych wiąże się z odpowiedzialnością karną i możliwością dochodzenia roszczeń cywilno-prawnych (w tym m.in. o zaniechanie i odszkodowanie, a także zapłatę będącą „karą” cywilną). Ochrona praw autorskich i praw pokrewnych ma charakter terytorialny – to znaczy, że obejmuje wyłącznie terytorium Polski. Ochrona za granicą regulowana jest odpowiednio przez ustawy innych krajów oraz zawarte przez Polskę umowy międzynarodowe.

¹⁰⁸ We wrześniu 2011 r. Rada Ministrów Unii Europejskiej zdecydowała o przedłużeniu ochrony praw wykonawców i producentów muzycznych z 50 do 70 lat od chwili publikacji utworu. Państwa członkostwie mają dwa lata na wprowadzenie zmian w swoim prawodawstwie.

1.3. Społeczeństwo wiedzy

Zmiany jakie w życiu społecznym nastąpiły z końcem XX w., można rozpatrywać w różnych aspektach. W ujęciu technologicznym - podkreślana jest waga innowacji w zakresie technologii, która funkcjonuje w każdej dziedzinie życia społecznego i która zrewolucjonizowała środowisko społeczno-gospodarcze, niwelując bariery w przepływie wiedzy, informacji, ludzi i kapitału. W ujęciu ekonomicznym – wysuwana na plan pierwszy jest wiedza jako dobro ekonomiczne, które może być prywatną własnością i jako towar może być przedmiotem obrotu rynkowego. W ujęciu społecznym – podkreślana jest rola pracownika, który dysponując wiedzą i kompetencjami staje się cennym kapitałem. Z kolei ujęcie demokratyczne zakłada prawo każdego dostępu do wiedzy i do bycia poinformowanym. Wreszcie ujęcie kulturowe zwraca uwagę na zmieniający się stosunek pracy do czasu wolnego, wzrost komunikacji międzyludzkiej o zasięgu globalnym oraz na nowe formy elektronicznej ekspresji¹⁰⁹.

Wszystkie te zmiany oddziałują na system społeczno-gospodarczy. Co już zostało zasygnalizowane, nastąpiło przesunięcie akcentu produkcji rzeczy na sprzedaż wiedzy, informacji i usług. Spadło znaczenie pracy fizycznej, natomiast dowartościowana została praca umysłowa. Źródłem bogactwa przestały być wyłącznie surowce naturalne czy kapitał, lecz dostęp do informacji, do nowoczesnej technologii, wykorzystywanie własnej wiedzy i kreatywności. Wzrosła świadomość, że wartość organizacji jest związana z kapitałem intelektualnym i zasobami niematerialnymi, które dziś są uznawane za najbardziej cenne. Charakterystyczna jest zmiana w szczególności pozycji i funkcji wiedzy w życiu społecznym, uznawanej za czynnik mający wpływ na kształtowanie trwałego rozwoju; decydującej o kreatywności, przedsiębiorczości i innowacyjności gospodarki. Wskazany wzrost znaczenia wiedzy wpłyną na określanie współczesnego społeczeństwa – „społeczeństwem wiedzy”.

Licznych obecnie uwag na temat społeczeństwa wiedzy, nie należy interpretować w tym kierunku, że dopiero dzisiaj doceniono znaczenie wiedzy w życiu zbiorowości. Społeczeństwo zawsze było na niej oparte, z tym jednak zastrzeżeniem, że aktualnie mówimy o wiedzy inaczej tworzonej, przechowywanej i upowszechnianej, o wiedzy bardziej naukowej, wyspecjalizowanej i praktycznej (stosowanej we wszystkich

¹⁰⁹ T. Goban-Klas, P. Sienkiewicz, *Społeczeństwo informacyjne: szanse, zagrożenia, wyzwania*, Kraków 1999, s. 46.

praktycznych dziedzinach życia). Trudno nie dostrzec przy tym dążeń do poszerzenia dostępu do informacji oraz zmian w sposobie produkcji wiedzy, która przestała ograniczać się do ośrodków akademickich¹¹⁰.

Fundamentem społeczeństwa wiedzy jest prawo powszechnego dostępu do twórczych osiągnięć człowieka, do edukacji, nauki, kultury oraz do źródeł informacji. Poszanowanie prawa człowieka do kultury przyjmowało na przestrzeni lat różne formy: od walki o edukację i wykształcenie podstawowe (w szczególności dla kobiet w krajach azjatyckich i afrykańskich), poprzez walkę o swobodę twórczości artystycznej, barier nieograniczonej uprzedzeniami ideologicznymi czy funkcjonowanie cenzury, po łagodzenie przeszkód technicznych i ekonomicznych¹¹¹. Obecnie walka o prawo do kultury, to nie tylko niwelowanie wspomnianych przeszkód, lecz także walka o udział w produkcji wiedzy i dóbr kultury, o możliwość ich praktycznego wykorzystania oraz upowszechnienia.

Podkreślając znaczenie wiedzy w społeczeństwie, należy ją rozpatrywać w różnych kategoriach. Najbardziej powszechna wydaje się myśl utożsamiania wiedzy z nauką - poznawaniem rzeczywistości przyrodniczej i społecznej, jej cech i prawidłowości; zastosowaniem osiągnięć naukowych w różnych dziedzinach takich jak inżynieria, elektronika czy medycyna. Wiedza może mieć ponadto charakter nienaukowy. Mówimy wówczas o wiedzy użytecznej, aby np. korzystnie zainwestować pieniądze czy przygotować kampanię reklamową zwiększającą sprzedaż towarów. Wreszcie, istnieją takie aspekty wiedzy, które powstają dzięki szczególnie utalentowanym jednostkom, a mianowicie rozrywka, dzieła sztuki, czy projekty mody¹¹². Dokonując takiego wyliczenia, autorka rozprawy pragnie z całą wyrazistością podkreślić, że ci, którzy przyczyniają się do powstania dobrobytu w społeczeństwie, to nie tylko naukowcy, inżynierowie czy technicy, ale również profesjonalni sportowcy, muzycy, artyści, pisarze, projektanci mody czy architekci wnętrz, web-designerzy etc. Oni także kreują nowatorskie dobra, innowacyjne i kreatywne rozwiązania. Ich praca nie polega wyłącznie na rozwiązywaniu, ale także na identyfikowaniu problemów. Tworzą oni nowe pomysły, nowe technologie i/lub nowe treści, przyczyniając się tym samym do wzrostu gospodarczego. Richard Florida

¹¹⁰ L. W. Zacher, *Transformacje społeczeństw: od informacji do wiedzy: interdyscyplinarne wykłady, wpływ techniki i globalizacji*, Warszawa 2007, s. 207-208.

¹¹¹ M. Dragičević-Šešić, B. Stojković, *Kultura: zarządzanie, animacja, marketing*, Warszawa 2010, s. 36.

¹¹² P. Sadler, *Zarządzanie w społeczeństwie postindustrialnym*, Kraków 1997, s. 141.

współczesne społeczeństwo nazwał „klasą kreatywną”¹¹³, która początkowo mało wyrazista, urosła w siłę w wyniku zwiększonego zainteresowania technologią, innowacyjnymi badaniami oraz internetem.

Wiedza definiowana jako usystematyzowany i skuteczny sposób wykorzystania dostępnych informacji, stanowi siłę napędową organizacji i działań ludzi. Wiedza jest zasobem, który skutecznie wykorzystany może przyczynić się do uzyskania przewagi konkurencyjnej. Zasadnicze znaczenie dla rozwoju współczesnego społeczeństwa posiada zatem proces tworzenia wiedzy i jej użytkowania. Obie czynności wymagają różnych kompetencji i kwalifikacji. Jak można zauważyć, w minionym okresie mniej było narzędzi do automatycznego przekształcania informacji w wiedzę, dziś jest ich niezliczona ilość. Koszt produkcji i dystrybucji wiedzy w społeczeństwie przemysłowym był stosunkowo wysoki, w wyniku czego dominowali „wielcy gracze”. Dziś koszty, w szczególności dystrybucji są niskie, co promuje produkcję i dystrybucję wiedzy „w niszach”¹¹⁴. Dodajmy, że wcześniej praca twórcza była przywilejem nielicznych, dziś dobra niematerialne mogą tworzyć wszyscy, a towarzyszy temu rewolucja technologiczna i organizacyjna. Wraz z rozwojem technologii cyfrowej, umożliwiającej tworzenie, przechowywanie i dystrybucję wiedzy, nastąpił rozwój produkcji społecznej, pojawiły się nowe szanse tworzenia i upowszechniania dóbr niematerialnych. Yochai Benkler zauważa, że „zmiany te zwiększają znaczenie produkcji pozarynkowej i niewłasnościowej, podejmowanej zarówno przez jednostki, jak i w ramach współdziałania, w formie mniej lub bardziej ścisłych wspólnych przedsięwzięć”¹¹⁵. Co więcej, społeczeństwo wiedzy, to nie tylko społeczeństwo, w którym jest wielu twórców wiedzy, ale w którym istnieje także powszechna zdolność do jej wszechstronnego i skutecznego wykorzystania.

Zniesienie barier (głównie technicznych i ekonomicznych) w przepływie wiedzy, informacji, ludzi i kapitału wpływa na zmiany form życia społecznego w wielu dziedzinach. Przemiany można zaobserwować między innymi w sposobach uczestnictwa w kulturze. Mimo tego, że uczestnictwo w ofercie kulturalnej rozumianej w sposób tradycyjny spada (jak wskazują dane GUS coraz mniej osób chodzi do teatru, galerii czy opery), nie można powiedzieć, że zanika życie kulturalne; zmieniają się tylko jego formy. Aktywność społeczeństwa przenosi się do sieci i jest wyrażana przede wszystkim poprzez

¹¹³ Więcej na ten temat w: R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, Warszawa 2010.

¹¹⁴ K. Krzysztofek, *Tendencje rozwoju kreatywnej ekonomii w sieciach* [w:] *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 98.

¹¹⁵ Y. Benkler, *Bogactwo sieci*, Warszawa 2008, s. 19.

produkcję oraz konsumpcję symboli – informacji, wiedzy i kultury¹¹⁶. Charakteryzuje się wysokim poziomem interakcji jej uczestników, zarówno w tworzeniu jak i upowszechnianiu dóbr intelektualnych. A internet – na co zwrócili uwagę Mirosław Filiciak i Alek Tarkowski – „funkcjonuje jako uniwersalna instytucja pośrednicząca w uczestnictwie kultury”¹¹⁷.

Aktywność kulturowa pojedynczych użytkowników sieci może przyjmować różne formy i polegać na takich działaniach jak:

- tworzenie (kreowanie dóbr niematerialnych),
- przetwarzanie (rozwijanie, modyfikowanie treści już wytworzonych),
- pośredniczenie (dystrybuowanie treści, archiwizowanie, katalogowanie, rekomendowanie). Nie jest przy tym pozbawione racji stwierdzenie, że nastąpiło obniżenie barier w tworzeniu i upowszechnianiu dóbr niematerialnych. Odbiorcy, dzięki nowym możliwościom (technicznym, organizacyjnym) nie muszą być wyłącznie biernymi słuchaczami, czytelnikami, widzami, mogą pełnić także rolę twórców. Rozmyta została granica między produkcją a konsumpcją (myśl ta znajduje odbicie w terminie „prosument”). Internet zmienił sposób poznawania świata, który dotychczas ograniczał się głównie do bezpośrednich spotkań z ludźmi czy czytania książek. Umożliwił jednostkom prezentowanie swojej twórczości na dużą skalę i komunikację z rzeszą odbiorców.

Aktywność internautów wyrażana jest również poprzez modyfikowanie oryginalnego charakteru utworu. Utwory muzyczne mogą tu stanowić dobry przykład. W ich obrębie może to być np.: re-edit (re-aranżacja utworu lub jego ponowne zmontowanie), remix (modyfikacja pierwotnego dzieła muzycznego np. poprzez dodanie nowych elementów lub przerobienie linii melodycznej), mash-up (komponowanie piosenek przez połączenie kilku innych piosenek) oraz sampling (wycinanie fragmentów jednego utworu muzycznego i używanie tego wycinka jako elementu nowej kompozycji)¹¹⁸.

Co więcej, nastąpiły zmiany w obszarze związanym z szeroko rozumianą cyrkulacją treści kultury. Każdy – w tym także amator i hobbysta - może pełnić rolę dystrybutora wartości niematerialnych¹¹⁹. Ponadto, w obliczu nadmiaru informacji, znaczenia nabiera nie tylko gromadzenie dóbr intelektualnych, ale także ich „filtrowanie”.

¹¹⁶ K. Krzysztofek, op. cit., s. 98.

¹¹⁷ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Niebezpieczne związki – rynkowa i społeczna produkcja kultury*, [w:] *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 91.

¹¹⁸ P. F. Piesiewicz, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009, s. 69-114.

¹¹⁹ Więcej: M. Filiciak, A. Tarkowski, op. cit., s. 79-93.

Internauci są również aktywni poprzez indeksowanie, rekomendowanie, katalogowanie. Porządkują zasoby, wprowadzają do obrotu utwory niekoniecznie atrakcyjne rynkowo, ale wartościowe dla nich, nadając im nowe znaczenie. Przyczyniają się tym samym do budowania kolektywnej wartości przez realizację własnych zainteresowań i korzyści. Jak słusznie zauważa Kazimierz Krzysztofek, „przed epoką internetu podobne kolektywne dzielenie się ideami także istniało, ale raczej w ograniczonym zakresie – ogłoszenia na płocie, tagi na ulicy, wlepki itp. Dziś można to robić na skalę globalną, a w każdym razie ponadlokalną”¹²⁰.

Do rozważań nad społeczeństwem wiedzy należy także dodać, że jedną z immanentnych jego cech jest konieczność ustawicznego uczenia się. Peter Drucker zauważa, że „im większe wykształcenie ma dana osoba, tym więcej kształcenia będzie potrzebowała”¹²¹. Podkreśla tym samym potrzebę ciągłego doskonalenia swoich umiejętności i podnoszenia kwalifikacji. Nie chodzi jednak o samo kształcenie, ale o takie nauczanie, które wpłynie na sprawniejsze osiągnięcie celów organizacji czy jednostki.

¹²⁰ K. Krzysztofek, op. cit., s. 103.

¹²¹ P. F. Drucker, op. cit., 1999, s. 166.

ISTOTA ZARZĄDZANIA PRAWAMI AUTORSKIMI

Prowadząc rozważania na temat zarządzania prawami autorskimi, w celu uporządkowania dotychczasowych badań, należy jeszcze raz podkreślić kilka istotnych kwestii:

❖ Istotą zarządzania jest umiejętne gospodarowanie zasobami, w tym także niematerialnymi, efektywne ich wykorzystanie do realizacji określonych celów. Co do zasady, to **twórca jest podmiotem, który w pierwszej kolejności jest odpowiedzialny za proces zarządzania prawami autorskimi**, w tym za realizację określonych funkcji zarządczych.

❖ **Przedmiotem zarządzania są także prawa autorskie do utworu.** Trzeba przy tym rozróżnić utwór niematerialny od nośnika, na którym został on utrwalony; utwór od rzeczy (przedmiotu). To rozgraniczenie ma znaczenie dla kwestii zarządzania prawami na dobrach materialnych i niematerialnych. Nośnik (zasób materialny), na którym utwór został utrwalony, może stanowić odrębny przedmiot zarządzania. Takim nośnikiem mogą być np. kartki papieru, płyty CD itp. Warto wskazać, że oczywiście nic nie stoi na przeszkodzie, aby w jednym ręku znajdowały się uprawnienia do zarządzania prawami do utworu jak i jego materialnych egzemplarzy.

❖ **Zarządzać można autorskimi prawami zarówno osobistymi jak i majątkowymi.** Zgodnie z dualistyczną koncepcją prawa autorskiego, przyjętą m.in. w Polsce, przedmiot zarządzania należy analizować z punktu widzenia praw majątkowych i praw osobistych do utworu. Prawa te różnią się między sobą treścią, charakterem chronionych interesów, zbywalnością, czasem trwania i środkami ochrony. W niniejszej pracy uwaga zostanie skierowana w większej mierze na majątkowe prawa autorskie, z uwagi na to, że to głównie one wyznaczają wartość ekonomiczną utworu i to one są powodem ścierania się poglądów odnośnie optymalnego modelu zarządzania prawami autorskimi.

Na potrzeby niniejszej pracy termin „zarządzania prawami autorskimi” (ang. *copyrights management*) będzie definiowany jako proces informacyjno-decyzyjny, w którym twórca stara się umiejętnie wykorzystać prawa do dóbr niematerialnych z zamiarem osiągnięcia wyznaczonych celów.

2.1. Twórca jako podmiot zarządzający prawami autorskimi

„Twórczość” jest pojęciem wieloznacznym. Literatura przedmiotu dostarcza nam niemało definicji. Wśród nich najczęściej pojawiają się takie, które traktują ją jako proces działania ludzkiego, prowadzący do powstania nowego i oryginalnego wytworu, ocenianego w danym czasie jako społecznie wartościowe. Pojęcie to jest zatem bardzo szerokie. Możemy bowiem mówić o różnych rodzajach twórczości np. twórczości muzycznej, plastycznej, matematycznej, technicznej etc. lub bardziej ogólnie, o twórczości: naukowej i artystycznej. W niniejszej pracy uwaga została poświęcona w szczególności twórczości tego drugiego rodzaju, której wynikiem są utwory muzyczne i literackie.

Osobą zaangażowaną w powstanie dzieł artystycznych jest twórca. Pojęcie to, nie było znane w starożytności ani w średniowieczu. Pojawiło się dopiero w XIX w. Ze średniowiecznej łaciny wywodzi się natomiast termin „artysta” (łac. „artista”), rozumiany jako student wydziału sztuk pięknych. Pojęcie „artysty” jest węższe od pojęcia „twórcy”, gdyż kojarzy się głównie z dziełami sztuki. Natomiast o twórczości można mówić w kontekście także działalności naukowej, jak również określonej postawy w odniesieniu do życia¹²². Mimo tych różnic wymienione pojęcia nierzadko używane bywają zamiennie.

Pojęcie twórczości przyjmowało różne oblicza w dziejach kultury i zmieniało się wraz z przeobrażeniami życia społeczno-kulturowego. Dla przypomnienia, w starożytności w twórcy widzialno raczej rzemieślnika. W „wiekach średnich” pełnił on rolę służebną wobec Boga; traktowany był jako ten, przez którego Bóg przemawia. Dlatego też utwory pozostawały anonimowe. Z czasem zmieniła się też pozycja społeczna artysty, uznawanego za kreatora dzieła sztuki. Takie podejście usprawiedliwiało sygnowanie swych prac. Okres renesansu podniósł rangę i docenił wyjątkowość działalności twórczej. W epoce romantyzmu twórcom przyznawany był nawet status geniusza, zaś ich działalność zaliczano do kategorii wolnych zawodów¹²³. I tak wykrystalizowały się dwa podejścia: jedno traktujące artystę jako „indywiduum”, drugie utożsamiające go jedynie z „człowiekiem wykonującym szczególny zawód”¹²⁴.

¹²² E. Wejbert-Wąsiewicz, *Kim jest artysta?*, [w:] *Realia i Co Dalej...*: dwumiesięcznik społeczno-polityczny, nr 1(22) 2011.

¹²³ P. Bendixen, *Wprowadzenie do ekonomiki kultury i sztuki*, Kraków 2001, s. 92.

¹²⁴ *Ibidem*.

Obecnie bardzo trudno jest precyzyjnie wskazać, kogo mamy na myśli mówiąc o „twórcy”. Wydawałoby się, że jest to człowiek o niezwykłej osobowości, posiadający talent poparty często ogromną wiedzą. Pojęcie „twórcy” z czasem przestało jednak dotyczyć wyłącznie osób o ponadprzeciętnych zdolnościach i straciło przy tym swój wzniosły charakter. Wykształcenie artystyczne nie jest warunkiem niezbędnym do aktywności twórczej. Tworzenie przestaje być zajęciem zarezerwowanym dla profesjonalistów. Popularność zyskała teza (rozwijana w psychologii humanistycznej i w innych dziedzinach wiedzy), że aktywność twórcza jest potrzebą i formą rozwoju osobowości. Takie ujęcie zakłada, że wszyscy posiadają w sobie „potencjał twórczy”, że „każda jednostka jest artystą, każdy człowiek jest twórczy”¹²⁵. Taki punkt widzenia bierze się między innymi z pojawienia się różnych nurtów „twórczości (sztuki) oddolnej” – aktywności pasjonatów, artystów amatorów. Sztuka (np. muzyka, poezja, teatr) tworzona przez nich, przez laików, entuzjastów nie jest zjawiskiem nowym, ale w ostatnim czasie na nowo zdefiniowano jej miejsce w środowisku artystycznym. Zanegowano przy tym wyższą pozycję elit intelektualnych i kulturalnych. Pojęcie twórczości należy zatem – według autorki - widzieć na dwóch płaszczyznach. W ujęciu elitarnym twórcą będzie osoba o wybitnych zdolnościach, tworząca dzieła nowatorskie, o wysokiej wartości. W ujęciu egalitarnym, każdy jest jednostką twórczą i każdy może tworzyć. Obok siebie pracę artystyczną wykonują zatem zarówno genialni muzycy, pisarze posiadający wiedzę i umiejętności zawodowe oraz pasjonaci, miłośnicy kultury, tworzący dla własnej przyjemności.

Dokonując pewnego uproszczenia, możemy ostatecznie wyróżnić dwa typy twórców:

❖ **twórca – profesjonalista**, uprawiający twórczość zawodowo, opierając się na przygotowaniu teoretycznym i praktycznym; stworzony utwór jest wynikiem umiejętności warsztatowych; nierzadko celem pracy artystycznej jest wykreowanie „hitu”, utworu uznanego przez szerszą publiczność; działania artysty nastawione są przy tym na zdobycie określonych korzyści materialnych;

❖ **twórca – amator**, uprawiający działalność twórczą bez fachowego przygotowania, niezawodowo; najczęściej jest to miłośnik, pasjonat pewnej dziedziny sztuki, którą dobrowolnie praktykuje; nierzadko tworzy w czasie wolnym od pracy zawodowej,

¹²⁵ W. Żardecki, *Dylematy przemian animacji kulturalnej w perspektywie historycznej*, [w:] *Dylematy animacji kulturalnej*, red. J. Gajda, W. Żardecki, Lublin 2001, s. 65.

traktując pracę twórczą jako dodatkowe zajęcie, hobby, rekreację; jego działania często nie są nastawione na określone korzyści materialne; działalność amatorska ma niejednokrotnie niszowy charakter, nie mieszcząc się w tradycyjnych kanałach dystrybucji.

Jak słusznie zauważa Anna Maj: „amatorów i profesjonalistów, często odróżniają dziś nie wiedza i umiejętności, ale ścieżka kariery, odpowiednie dyplomy i usadwienie w kontekście biznesowym.(...) Amatorzy posiadają aktualnie (przynajmniej potencjalnie) dostęp do narzędzi, z których korzystają również profesjonalści”, tym samym dużo łatwiej i szybciej niż dotychczas mogą pretendować do miana „zawodowców”¹²⁶. Trzeba wszakże zaznaczyć, że „kultura profesjonalistów” ma ograniczoną wydajność i nie jest w stanie zaspokoić potrzeb wszystkich odbiorców, dlatego „twórczość oddolna” może tę lukę wypełnić. Z drugiej strony „kult amatora”, spontaniczna twórczość pozbawiona jest infrastruktury, kapitału, kompetencji by móc zainwestować w pielęgnowanie talentów, dlatego profesjonalizacja twórczości ma tak istotny udział w rozwoju kultury¹²⁷.

Co najistotniejsze, prawo w tym prawo autorskie, stara się jednakowo traktować amatorów i profesjonalistów. Efektem twórczej pracy zarówno profesjonalisty jak i amatora, są utwory chronione prawem autorskim. Utwory te mogą się różnić pod względem estetycznym, lecz z punktu widzenia przyznania praw autorskich nie są to okoliczności istotne, podobnie – wiek, stan zdrowia, zdolność do czynności prawnych, przynależność do stowarzyszeń twórców. Chronione są wszelkie dzieła (rezultaty pracy człowieka) mające znamiona twórczości o indywidualnym charakterze¹²⁸. Dalsza dyskusja zatem o wyższości twórczości zawodowej nad nieprofesjonalną (lub odwrotnie) jest więc - z uwagi na zakres tematyczny niniejszej pracy - bezcelowa.

Dużo większe znaczenie ma sposób organizacji pracy przez twórcę profesjonalnego i amatora. Ten pierwszy poświęca większość swojego czasu na pracę twórczą. Jego źródłem utrzymania jest sprzedaż utworów lub usługi kulturalnej. Dąży do maksymalizacji zysku, do zdobycia rozgłosu, w czym pomaga mu sztab ludzi i różne organizacje: menedżer, wydawca, producent, redaktor, organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub pokrewnymi itd. Z kolei amator tworzy w chwili wolnej od pracy. Najczęściej posiada inne jeszcze źródło utrzymania (pracę stałą), a jego działalność twórcza nie jest podporządkowana zdobywaniu materialnych korzyści (przynajmniej nie

¹²⁶ *Amatorzy kontra profesjonalści*, red. A. Maj, Katowice 2009, s. 4.

¹²⁷ Ciekawy głos w dyskusji na temat krytyki twórczości artystycznej przedstawił A. Keen w swojej książce pt. *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, Warszawa 2007.

¹²⁸ Wyróżniające ją od innych dzieł osobliwością pomysłu i umiejętnością ujęcia tematu.

jest to cel zasadniczy). Motywację do pracy daje przede wszystkim satysfakcja, ale także uznanie innych, zainteresowanie odbiorców.

Różny sposób przygotowania i wykonywania pracy twórczej, wpływa niekiedy na podejście do kwestii prawno-autorskich. „Twórcy – profesjonalnemu” bliższa bywa własnościowa koncepcja zarządzania prawami autorskimi, postulująca rygoryzm w ochronie praw. Z kolei „twórca – amator” częściej realizuje podejście wolnościowe do praw autorskich, promujące ideę nieskrępowanego przepływu oraz korzystania z dóbr intelektualnych (więcej na ten temat w rozdziale IV).

Dla uznania kogoś za twórcę, a dzieło (utwór) za dobro chronione prawem autorskim, znaczenie posiada kryterium „twórczego przyczynienia się”. Oznacza to, że twórcą – w rozumieniu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych – jest osoba fizyczna, która wniosła wkład twórczy w powstanie utworu. Jak już zostało zaznaczone, nie ma znaczenia jej zdolność do czynności prawnych, stan psychiczny, wiek czy zamiar stworzenia dzieła. Uznanie kogoś za twórcę nie podlega woli stron, co w praktyce oznacza, że nie można w umowie skutecznie przesądzić o tym, kto jest, a kto nie twórcą utworu¹²⁹.

2.2. Prawa autorskie jako zasoby

Punktem wyjścia dla uwag zawartych w tej części rozdziału jest zdefiniowanie praw autorskich do utworu. Należy przy tym zwrócić uwagę, na potrójny charakter tych praw, widząc w nich:

- 1) zbiór przepisów regulujących ochronę twórczości literackiej, artystycznej, naukowej; określające zasady korzystania z utworów
- 2) prawo podmiotowe jednostki, czyli zestaw uprawnień upoważniających twórcę do decydowania o użytkowaniu dzieła i czerpania z tego tytułu korzyści,
- 3) dobra niematerialne, które mogą być przedmiotem zarządzania i obrotu rynkowego.

I choć w niniejszej pracy prawa autorskie ujmowane są jako zasoby, które podlegają procesowi zarządzania, to regulacje prawne związane z tworzeniem utworów, korzystaniem z nich i ich ochroną wpływają na cały ten proces, dlatego nie mogą zostać pominięte.

Prawa autorskie do utworów będące zasobami niematerialnymi, podlegają

¹²⁹ J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., 2008, s. 54.

procesowi zarządzania. Jako dobra intelektualne, stanowią wynik twórczości artystycznej, literackiej, naukowej. Są więc zasobem ściśle związanym z jednostką, w tym znaczeniu, że są „generowane” przez twórcę. Są ponadto dobrem mającym dualną postać (zgodnie z polskim prawodawstwem) uwzględniającą prawa osobiste i majątkowe do utworu.

Na prawa autorskie należy spojrzeć jak na zasoby organizacji i zasoby będące w gestii indywidualnego twórcy. Jako zasoby organizacji mogą zostać wytworzone w obrębie samej instytucji np. agencji reklamowej. Wówczas utwór, jako dobro niematerialne, zostaje stworzony przez pracownika, a prawa do tego dzieła pozostają w gestii organizacji, na podstawie podpisanej umowy pracowniczej z twórcą.

Prawa autorskie do utworu mogą również zostać pozyskane przez organizację (przykładowo: przez oficynę wydawniczą), na podstawie umowy licencyjnej¹³⁰ lub rozporządzającej¹³¹ zawartej z indywidualnym twórcą (niebędącym pracownikiem oficyny). Wówczas uprawnienia do zarządzania prawami autorskimi do dzieła są ograniczone postanowieniami zawartymi w umowie.

Na prawa autorskie do utworu należy spojrzeć również jak na zasoby będące w gestii indywidualnego twórcy. Wówczas mogą być wykorzystywane na kilka sposobów. Twórca może np. zawrzeć umowę licencyjną z innymi podmiotami, sprzedać prawa, powierzyć prawa w zarząd, swobodnie udostępnić utwór w celach niekomercyjnych. Własność intelektualna będąca w dyspozycji twórcy, stanowi część jego majątku, który ma istotny wpływ na pomnażanie zysków, umacnianie lub budowanie pozycji rynkowej.

W niniejszej pracy analizie zostały poddane prawa autorskie, rozumiane szczególnie jako zasoby będące własnością twórcy i podlegające procesowi zarządzania, w którym twórca odgrywa kluczową rolę. Prawa autorskie do utworu są traktowane jak wartość, która może być wykorzystywana w procesie produkcji i wymiany lub podlegać niekomercyjnej eksploatacji.

2.2.1. Autorskie prawa osobiste

Autorskie prawa osobiste to prawa odnoszące się do sfery niemajątkowych (pozaekonomicznych) interesów twórcy. W Polsce prawa te – co do zasady - przysługują

¹³⁰ Umowa uprawniająca do korzystania z utworu na określonym polu eksploatacji i w określonym czasie. Skutkiem tej umowy nie jest wyzbycie się autorskich praw majątkowych do dzieła.

¹³¹ Inaczej umowa sprzedaży. Oznacza, że własność praw autorskich do utworu (wyłącznie majątkowych) zostaje przeniesiona na nabywcę.

twórcy, mają charakter wieczny (nie wygasają z chwilą śmierci twórcy) i choć nie są przedmiotem obrotu prawnego (nie można ich zbyć, dziedziczyć), to podlegają procesowi zarządzania.

Celem zarządzania osobistymi prawami autorskimi jest przede wszystkim dbanie o niemajątkowe interesy twórcy i ochronę więzi twórcy z utworem. Specyfika zarządzania tymi prawami obejmuje przede wszystkim:

- 1) podejmowanie decyzji o: pierwszym udostępnieniu utworu publiczności; oznaczeniu utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo udostępnieniu dzieła anonimowo;
- 2) kontrolę zmian treści i formy utworu oraz nadzór nad sposobem korzystania z niego.

W gestii twórcy znajduje się kreowanie i utrzymywanie więzi między nim, a dziełem. Stwierdzenie mówiące o „prawie twórcy do autorstwa utworu” niekiedy ujmowane bywa jako prawo do „ojcostwa utworu”. Zgodnie z tym sformułowanie, twórcą będzie zawsze ten, kto stworzył utwór. Twórca ma zawsze prawo do eksponowania swojego nazwiska przy prezentowaniu własnego dzieła, jak również ma prawo udostępniać swoje prace anonimowo lub oznaczyć swoje dzieła pseudonimem. Taka decyzja nie jest równoznaczna z zrzeczeniem się wynagrodzenia za korzystanie lub rozpowszechnianie swojej twórczości przez inne podmioty. Co więcej, trudności w nawiązaniu kontaktu z właścicielem praw autorskich, ze względu na niemożność jego identyfikacji, nie usprawiedliwiają rozpowszechniania utworu bez jego zgody. Dopóki twórca nie ujawnia swojego autorstwa, w wykonaniu prawa autorskiego zastępuje go wydawca, a w razie jego braku – odpowiednia organizacja zbiorowego zarządzania¹³². Zastępstwo ustaje, jeśli autor ujawni publicznie swoje nazwisko.

Do kompetencji twórcy należy także uprawnienie do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności. Należy przez to rozumieć publikację lub innego rodzaju rozpowszechnienie, które umożliwia zapoznanie się z utworem innym niż twórca osobom. W praktyce oznacza to, że jedynie autor może podjąć decyzję o tym czy dzieło już nadaje się do publicznej prezentacji. Wyłącznie twórca decyduje kiedy, przez kogo i w jakich okolicznościach utwór zostanie po raz pierwszy udostępniony odbiorcom. Tym samym, to on decyduje, czy dzieło można już uznać za ukończone, za „dojrzałe” do

¹³² M. Brzozowska, *Prawo autorskie w kulturze. Praktyczny przewodnik po zakamarkach prawa autorskiego w muzeach, teatrach i innych instytucjach*, Bytom 2010, s. 36.

publicznej prezentacji¹³³. Decydowanie o dalszych przypadkach rozpowszechnienia dzieła nie ma już wymiaru autorskich praw osobistych.

Z chwilą pierwszego udostępnienia utworu publiczności, dochodzi do „wyczerpania” wskazanego prawa osobistego. Odwołując się do przykładu: jeśli twórca wyraził zgodę na eksploatację utworu, to – niezależnie od tego w jakiej formie ta eksploatacja nastąpiła – decydowanie o dalszych przypadkach rozpowszechniania tego utworu nie może być kwestionowane przez autora.

Ponadto twórca jest jedyną osobą, która może decydować o zmianach i modyfikacjach utworu swojego autorstwa, co ma na celu ochronę m.in. przed deprecjacją walorów estetycznych czy wartości rynkowej dobra niematerialnego¹³⁴. Prawo do nienaruszalności treści i formy (nazywane również prawem do integralności dzieła) oraz do jego rzetelnego wykonania, oznacza, że utwór powinien być rozpowszechniony w takiej postaci, jaką nadał mu twórca. Twórca może sprzeciwić się wszelkim działaniom, które w imię określonych, najczęściej komercyjnych, interesów osób trzecich mogłyby powodować zniekształcenie zamysłu twórczego i poziomu artystycznego, zamierzonego przez autora. Nieusprawiedliwionych zmian w utworze bez zgody twórcy nie można dokonywać nawet wówczas gdy nabywca „kupił” całość praw majątkowych. Zatem niezależnie od tego czy twórca sprzedał prawa eksploatacyjne do utworu czy nie, nie może być on pomijany w eksploatacji danego dzieła¹³⁵. Za naruszenie integralności dzieła uznaje się np. wprowadzenie nowych elementów do utworu, pomijanie niektórych fragmentów utworu czy opatrzenie utworu innym tytułem¹³⁶. Wyjątek od tej zasady stanowią zmiany spowodowane oczywistą koniecznością, którym twórca nie miałby słusznej podstawy się sprzeciwić. Będą to zmiany typu: korekta błędów ortograficznych (jeśli nie są zamierzone), usunięcie oczywistych pomyłek, itp.

Co istotne, autorskie prawa osobiste są niezbywalne, twórca nie może ich przenieść na osoby trzecie. Może się jednak zrzec wykonywania prawa, upoważniając w tym zakresie inny podmiot. Przykładowo, jako dopuszczalną i skuteczną uznać wypada umowę zawartą przez twórcę, na podstawie której o pierwszym udostępnieniu dzieła publiczności decydował będzie wydawca.

¹³³ J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., 2008, s. 80.

¹³⁴ R. Gołat, op. cit., s. 139.

¹³⁵ R. Gołat, op. cit., s. 140-141.

¹³⁶ M. Brzozowska, op. cit., s. 38.

Osobiste prawa autorskie są wieczne, ale nie dziedziczne. Po śmierci twórcy odpowiedzialność z tytułu naruszenia autorskich praw osobistych przejmuje osoba wskazana przez autora lub małżonek (a w jego braku: zstępni, rodzice, rodzeństwo, zstępni rodzeństwa). W wyjątkowych sytuacjach organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi mogą wystąpić z powództwem o ochronę praw osobistych¹³⁷. Wówczas nie są podmiotami praw osobistych, a jedynie otrzymują kompetencje do pewnego zakresu zarządzania tymi prawami. Należy podkreślić, że osoby i stowarzyszenie uprawnione do dochodzenia ochrony są zobligowane do wykonywania danego prawa w taki sposób, jakby chciał to uczynić twórca.

Autorskie prawa osobiste można traktować jako szczególne prawa osobiste powszechnego prawa cywilnego. Inaczej ujmując, autorskie dobra osobiste podlegają podwójnej ochronie: 1) jako odrębne (od materialnych) dobra na podstawie prawa autorskiego oraz 2) w ramach powszechnych dóbr osobistych na podstawie kodeksu cywilnego. Trudno dopatrzeć się w prawie cywilnym definicji dóbr osobistych. W kodeksie wskazane są jedynie przykładowe wartości, które należy uznać za dobra osobiste (art. 23 k.c.). Ze względu na zakres tematyczny niniejszego opracowania istotne są dobra osobiste takie jak: nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnica korespondencji oraz twórczość naukowa i artystyczna (dobro to obejmuje także proces twórczy).

W dobie rozwoju środków masowego przekazu, szczególnego znaczenia – także ze względu na umieszczenie odpowiedniej regulacji w prawie autorskim – mają kwestie związane z ochroną prawa do wizerunku. Pod pojęciem wizerunku, zgodną z ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych, kryje się wytwór niematerialny, który za pomocą środków plastycznych przedstawia rozpoznawalną podobiznę danej osoby¹³⁸. Wizerunek danej osoby może być na różne sposoby utrwalany, zwielokrotniany, rozpowszechniany, przekształcany lub wykorzystywany (przykładowo w celach reklamowych). Czyny te są niedopuszczalne jeśli naruszają interesy osobiste lub majątkowe (przez 10 lat) osoby przedstawionej na wizerunku. Rozpowszechnianie wizerunku jest możliwe bez zgody osoby na nim przedstawionej, ale tylko w określonych sytuacjach:

- jeżeli osoba, której wizerunek chcemy rozpowszechniać przyjęła zapłatę za pozowanie i nie zastrzegła wyraźnie, że nie wyraża zgody na rozpowszechnienie takiego zdjęcia,

¹³⁷ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 18 czerwca 2003 roku (w sprawie: I ACa 510/03; TPP 2004/1-2/143).

¹³⁸ J. Barta, R. Markiewicz, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa 1995, s. 629

- jeżeli wizerunek przedstawia osobę powszechnie znaną i został wykonany w związku z pełnieniem przez nią funkcji publicznych (czynności związanych z działalnością zawodową, polityczną, społeczną),
- jeżeli przedstawiona osoba stanowi jedynie szczegół całości, takiej jak zgromadzenie, krajobraz, impreza publiczna.

Problematyka autorskich praw osobistych ma swą specyfikę. Prawa te bowiem nie odgrywają większej roli w obrocie rynkowym. Jak słusznie zauważa Rafał Golał „decydują one przede wszystkim o zaspokojeniu potrzeb i ambicji osoby bezpośrednio zaangażowanej w powstanie danego dobra (twórcy, artyści wykonawcy), która ma dzięki nim możliwość istnienia w świadomości odbiorców rozpowszechnianego przedmiotu ochrony i wpływania na sposób korzystania z niego”¹³⁹. Ponadto, jak podkreśla Monika Brzozowska „prawa osobiste, mimo ich obiektywnej oceny w toku ewentualnego procesu, zawsze będą miały wydźwięk subiektywnego odczucia twórcy”¹⁴⁰.

2.2.2. Autorskie prawa majątkowe

Celem zarządzania majątkowymi prawami autorskimi jest przede wszystkim dbanie o ekonomiczne (majątkowe) interesy twórcy. Specyfika zarządzania tymi prawami sprowadza się do możliwości korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich lub wybranych polach eksploatacji oraz do uzyskania wynagrodzenia za korzystanie z utworu¹⁴¹.

Zgodnie z obowiązującym prawem, twórcy (i in casu jego następcem prawnym) został przyznany monopol w zakresie korzystania z utworu oraz rozporządzania prawami autorskimi do niego (w celu np. przeniesienia ich na inną osobę). Autor decyduje o eksploatacji utworu, oraz o pobieraniu wynagrodzenia z tego tytułu.

W odróżnieniu do osobistych praw autorskich, prawa majątkowe są zbywalne, tzn. że mogą być przedmiotem obrotu rynkowego. Twórca (lub inny podmiot tych praw) ma bowiem możliwość dysponowania przysługującym mu dobrem niematerialnym, zgodnie ze swoją wolą. Podobnie jak w przypadku posiadanych na własność rzeczy, właściciel praw autorskich może „sprzedać” także dobra niematerialne, tzn. ostatecznie się ich

¹³⁹ R. Golał, op. cit., s. 138.

¹⁴⁰ M. Brzozowska, *Prawo autorskie w administracji publicznej*, Wrocław 2010, s. 80.

¹⁴¹ Art. 17 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r.

wyzbyć.

Istotą obrotu prawami jest ich „przechodzenie” z jednego podmiotu na drugi, na podstawie umów. Zgodnie z podziałem praw majątkowych na prawo do rozporządzania utworem oraz prawo do korzystania z niego na określonych polach eksploatacji, można wyróżnić umowy rozporządzające bądź umowy licencyjne.

Skutkiem tych pierwszych jest przeniesienie praw w określonym zakresie na inny podmiot. Innymi słowy, umowy rozporządzające powodują zmianę podmiotu odpowiedzialnego za zarządzanie autorskimi prawami majątkowymi do utworu.

Z kolei umowy licencyjne, nie przenoszą, a jedynie ograniczają monopol twórcy (lub innego podmiotu) na korzystanie z danego utworu. Twórca udostępniając w ten sposób dobra niematerialne, umożliwia licencjobiorcy korzystanie z nich w określonym czasie (jeśli nie jest sprecyzowany czas trwania umowy to domniemywa się, że nie może on być dłuższy niż 5 lat). Umowy licencyjne stanowią zdecydowaną większość w praktyce obrotu rynkowego. Rafał Golał zaznacza, że „dobra niematerialne z zakresu praw autorskich lub praw pokrewnych, szczególnie cieszące się dużą popularnością lub praktycznym zastosowaniem, mogą być bowiem eksploatowane jednocześnie przez wiele osób, co łączy się z dużą zazwyczaj łatwością ich zwielokrotnienia. Dzięki temu podmiot wyłącznie uprawniony może przez długi okres pozostawania praw majątkowych w jego dyspozycji uzyskiwać konkretne, rozłożone w czasie korzyści w postaci opłat licencyjnych, które mogą być uiszczane przez licencjobiorców jednorazowo lub sukcesywnie w stosownych ratach, np. uzależnionych procentowo od wielkości obrotu”¹⁴².

Dobra intelektualne, poza walorami estetycznymi, mogą przynosić wymierne korzyści ekonomiczne, tzn. że dla wielu spośród podmiotów praw autorskich stanowią źródło dochodu. Wynagrodzenie jest wypłacane twórcy w związku z rozporządzaniem prawami majątkowymi (wówczas ustalana jest cena danego dobra niematerialnego) lub w postaci honorarium za korzystanie z utworu.

Wysokość wynagrodzenia powinna być określana z uwzględnieniem zakresu udzielonego prawa oraz korzyści wynikających z korzystania z utworu lub artystycznego wykonania. W umowie jest wyznaczana zatem wartość, jaką w danym momencie określone dzieło ma na rynku oraz potencjalne korzyści, oczekiwane w związku z korzystaniem z danego dobra. W sytuacji, gdy popularność tego dobra przerosła

¹⁴² R. Golał, op. cit., s. 192-193.

oczekiwania kontrahentów, a licencjodawca uzyskał z tego tytułu znacznie większe dochody niż się spodziewano, wówczas twórca (lub inny podmiot uprawniony) może zwrócić się o korektę umowy w części dotyczącej wynagrodzenia (ale wyłącznie w przypadku rażącej dysproporcji). Ponadto twórca może domagać się wzrostu wynagrodzenia, jeśli wysokość honorarium została ustalona procentowo od ceny egzemplarza dzieła, a ta uległa podwyższeniu¹⁴³.

Z punktu widzenia interesów twórcy istotne jest to, że przysługuje mu odrębne wynagrodzenie za korzystanie z jego dobra na każdym polu eksploatacji¹⁴⁴. To znaczy, że każde pole eksploatacji stanowi osobne uprawnienie majątkowe i może być wyodrębnionym przedmiotem obrotu.

Majątkowe prawa autorskie są chronione przez określony czas, co oznacza, że po upływie wyznaczonego ustawą terminu, utwór trafia do tzw. domeny publicznej i może być bez zgody twórcy (i jego następców prawnych) eksploatowany.

2.3. Proces zarządzania prawami autorskimi

Zarządzanie prawami autorskimi jest procesem, w którym twórca (autor, naukowiec) generuje wartość w oparciu o rezultaty swojej intelektualnej pracy. W tym znaczeniu, zasadniczą kwestią w procesie zarządzania jest zmiana aktywów intelektualnych (praw autorskich do utworu) w wyniki finansowe lub inne profity (np. społeczne relacje, otwartość, współpracę). By móc efektywnie zarządzać prawami do utworu, twórca uzyskał – na podstawie obowiązujących przepisów – szeroki wachlarz uprawnień do wykonywania funkcji zarządzania prawami autorskimi. Typologia najważniejszych funkcji, które mogą być realizowane przez twórcę i które składają się na zarządzanie prawami do dóbr niematerialnych obejmuje następujące działania:

❖ **Kreowanie** – tworzenie utworów (poprzez pisanie, komponowanie, malowanie, rzeźbienie lub w inny sposób); chodzi o pracę twórczą, której rezultatem jest utwór (przedmiot praw); może to być utwór słowny, muzyczny, plastyczny audiowizualny lub inny.

¹⁴³ R. Golat, op. cit., s. 200-201.

¹⁴⁴ Określenie sposobu, w jaki może być wykorzystywany utwór np. w postaci drukowanej, zapisu magnetycznego etc. Lista przykładowych pól eksploatacji wymieniona została w art. 50 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

- ❖ **Planowanie i podejmowanie decyzji** – wyznaczenie celu, który ma zostać osiągnięty (np. cel komercyjny); chodzi o decydowanie kiedy, komu i w jakiej formie ma być udostępniony utwór, jaki wybrać wariant zarządzania prawem autorskim (np. zarządzanie osobiste, indywidualne, zbiorowe, we współpracy z wydawcą).

- ❖ **Organizowanie** – dopełnianie formalności (np. zawieranie umów z użytkownikami, z organizacjami zbiorowego zarządzania itp.), określenie warunków eksploatacji dzieła, wyznaczanie uprawnień, odpowiedzialności, podział zadań (np. zlecenie zadań pośrednikom na przekształcanie praw w produkty i przygotowywanie odpowiedniej liczby kopii).

- ❖ **Rozpowszechnianie i dystrybucja** – czynności zmierzające do umożliwienia odbiorcom wszechstronnego dostępu do utworu na różnych polach eksploatacji, zapoznania się z treścią, obrót nośnikiem utworu (egzemplarzem książki, płyty).

- ❖ **Marketing i public relations** – kształtowanie stosunków autora z odbiorcami i innymi twórcami; działania mające na celu wzbudzenie wśród czytelników, słuchaczy zainteresowania twórczością autora; zachęcenie do zapoznania się z treścią, a niekiedy nawet do sugerowania zmian, udoskonaleń czy dokonywania przeróbek utworu.

- ❖ **Kontrola** – sprawdzanie czy wyznaczony cel da się osiągnąć i wyciąganie wniosków z efektów działań zarządczych.

Istotą zarządzania – jak zostało wspomniane - jest koordynowanie wykorzystania zasobów (w tym przypadku praw autorskich) dla osiągnięcia określonych celów. To właśnie ów wyznaczony cel daje wskazówki i nadaje kierunek działaniom, inspirowanie, motywuje oraz sprzyja ocenie i kontroli¹⁴⁵. Cel jest bowiem formułowany na bazie potrzeb, oczekiwań, ideałów i wartości.

Dokonując pewnego uproszczenia, wyznaczanie przez autorów celów działania można sprowadzić do dwóch koncepcji. Według pierwszej, celem twórcy jest sprzedaż

¹⁴⁵ R.W. Griffin, op. cit., s. 237.

majątkowych praw autorskich. Dąży on tym samym do zainteresowania rezultatami swojej pracy potencjalnego nabywcy np. wydawcy płytowego, muzycznego czy wydawcy książki. Tym samym wszelkie działania twórcy podporządkowane są regułom rynku. Ponadto sam proces twórczy nastawiony jest na spełnienie, w pierwszej kolejności, oczekiwań nabywcy, w tym przypadku wydawcy, który z kolei podejmuje decyzję o zakupie praw, kierując się możliwością zbytu gotowej książki (czy płyty). W koncepcji tej, zarządzanie prawem autorskim przez samych twórców sprowadza się, de facto do podejmowania decyzji oraz pracy twórczej. Od momentu sprzedaży praw, działania związane z produkcją, dystrybucją, ochroną i kontrolą zostają przede wszystkim w gestii wydawcy (lub innego następcy prawnego).

Według drugiej koncepcji prawa autorskie są traktowane przez twórcę, jako wartość umożliwiająca mu uzyskanie profitów (np. finansowych) z innych przedsięwzięć niż sprzedaż praw do utworu, a także jako wartość, która może przyczynić się do rozwoju kultury w ramach swobodnej wymiany dóbr intelektualnych. Celem twórcy jest pozyskanie zainteresowania odbiorców, środowiska, co w dalszej kolejności może przysporzyć dochodów np. z akcji promocyjnych. Ponadto twórca, udostępniając swoje dzieła, umożliwia swobodne korzystanie z utworu, dokonywanie w nim zmian, przeróbek. Zarządzanie prawami autorskimi i rezultatami swojej twórczości może mieć na celu także zwrócenie uwagi, wywarcie wrażenia, zachęcenie do dalszego poznawania, zaciekawienie, zainspirowanie odbiorców i innych twórców.

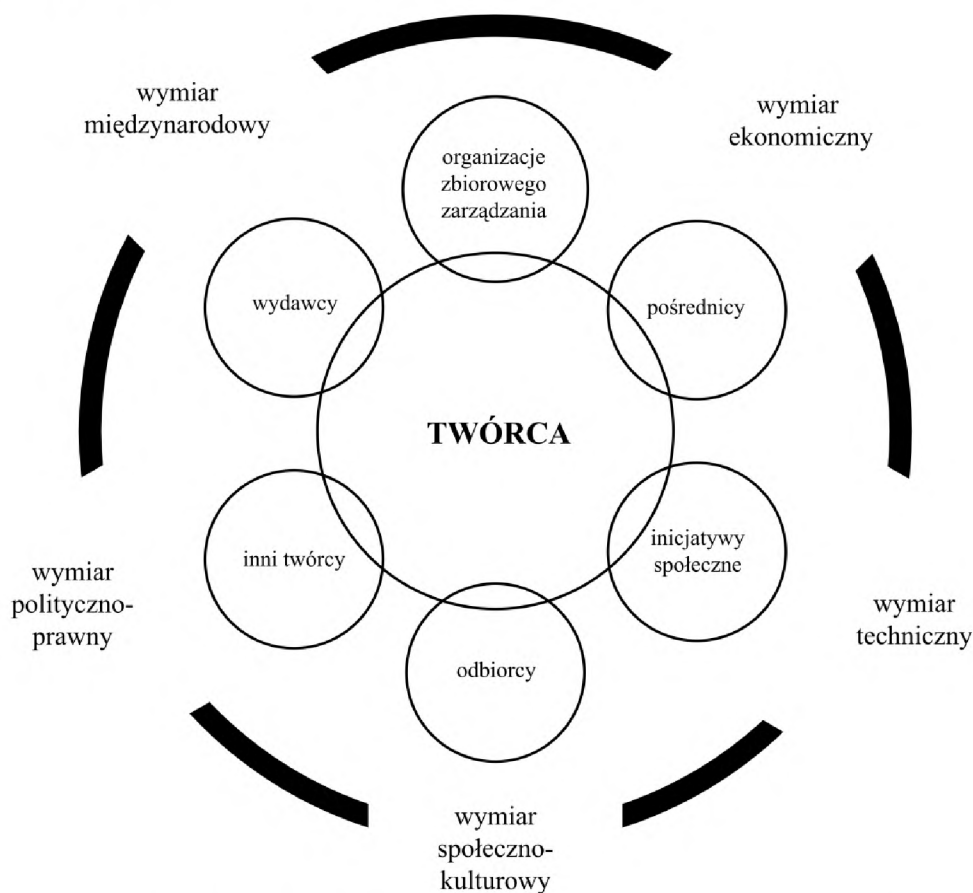
Wyznaczony cel i zbiór dopuszczalnych wariantów decyzji jak ten cel osiągnąć, odgrywa przewodnią rolę wśród funkcji zarządzania prawem autorskim. Dla samego twórcy istotna jest zatem odpowiedź na pytanie, czego oczekuje, ale i jak zamierza to osiągnąć? I tak na przykład, jeśli celem twórcy będzie przede wszystkim uzyskanie korzyści materialnych z posiadanych praw autorskich, to jednym z wariantów działania może być dążenie do podpisania umowy z wydawcą na sprzedaż praw, a innym (lub jednocześnie) powierzenie praw organizacji zbiorowego zarządzania (OZZ). Z kolei współpracy z wydawcą i OZZ zapewne będzie unikał twórca, który za cel postawi sobie inspirowanie innych, chęć dzielenia się swoją twórczością i swobodę wymiany.

Twórcy, po to by osiągnąć zamierzone cele i efektywnie zarządzać prawami autorskimi do swoich utworów winni dysponować głębokim zrozumieniem i umiejętnością oceny środowiska w którym funkcjonują. Zasadnicze znaczenie dla skutecznego zarządzania prawem autorskim, ma ustalenie jakie są idealne relacje twórcy z otoczeniem, a następnie działanie w celu osiągnięcia i utrzymania tych relacji. Aby jednak tego

dokonać, twórca winien przede wszystkim poznać i zrozumieć różne rodzaje otoczenia¹⁴⁶. Wiedza (informacja) o nich w dużym stopniu decyduje o sukcesie lub porażce twórcy w całym procesie zarządzania prawem autorskim.

Schemat nr 2.

Twórca i jego otoczenie.



Źródło: Na podstawie R.W.Griffin, *Podstawy zarządzania organizacjami*, Warszawa 2004, s. 76.

Zauważmy: na działania twórcy wpływają liczne czynniki zewnętrzne. Stanowią one otoczenie dalsze i bliższe (schemat nr 2). Otoczenie dalsze to nie sprecyzowane ściślej „wymiary”, wśród których funkcjonuje twórca i które mogą mieć wpływ na jego działanie. Można do niej zaliczyć wymiar: ekonomiczny, techniczny, społeczno-kulturowy, polityczno-prawny i międzynarodowy.

W wymiarze ekonomicznym, dla twórcy szczególnie ważne będą czynniki m.in. takie jak: popyt oraz podaż dóbr artystycznych i naukowych, kierunek rozwoju

¹⁴⁶ R.W. Griffin, op. cit., s. 74-75.

przemysłów kultury, poziom zarobków konsumentów dóbr kultury.

Z kolei wymiar technologiczny wysuwa na plan pierwszy dostępne metody, które pozwalają nadać dobrom intelektualnym charakter materialny lub umożliwiają odbiorcom zapoznanie się z twórczością autora. W tym kontekście znaczenie dla twórcy będzie miał m.in. rozwój technologii cyfrowych i mediów elektronicznych, upowszechnienie się dostępu do internetu, komputerowe metody produkcji i dystrybucji dóbr kultury.

Wymiar społeczno-kulturowy otoczenia obejmuje obyczaje, nawyki, wartości i cechy demograficzne społeczeństwa. Procesy społeczno-kulturowe mają na tyle duże znaczenie, że określają, jakie produkty i usługi odbiorcy będą cenić najbardziej. Na pracę twórczą mogą mieć wpływ gusta odbiorców, upodobania, pojawiające się nowe trendy czy style. Czynniki społeczno-kulturowe wpływają również na sposób spędzania wolnego czasu.

Wreszcie wymiar polityczno-prawny odnosi się do regulacji ustanawianych przez państwo. System prawny określa prawa i obowiązki twórcy, a także nakazy i zakazy w stosunku do odbiorców. Wyznacza również reguły prowadzenia działalności kulturalnej, o czym świadczą np. ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej czy chociażby przepisy wprowadzające podatek VAT na dobra kultury.

Jeszcze innym składnikiem otoczenia twórcy jest wymiar międzynarodowy, czyli stopień w jakim twórca znajduje się pod wpływem działalności kulturalnej w innych krajach lub uczestniczy w tej działalności. Specyfiką polskiego rynku kultury jest wykorzystywanie wypracowanych i sprawdzonych za granicą modeli biznesowych. Wpływ zatem rynku międzynarodowego na działalność kulturalną w Polsce jest dość duży. Ponadto, rozwój technologii cyfrowej i wzrost komunikacji międzyludzkiej o zasięgu globalnym, sprawia, że twórca ma coraz większe możliwości uczestniczenia w działalności kulturalnej także w innych krajach¹⁴⁷.

Wpływ otoczenia ogólnego jest długofalowy i nierzadko trudny do opanowania przez twórcę. Dużo więcej użytecznych informacji i wskazówek dostarcza otoczenie bliższe, które obejmuje: odbiorców, działalność innych twórców, wydawców, organizacji zbiorowego zarządzania, pośredników, agentów, a także różne inicjatywy społeczne.

Odbiorcą jest każdy, kto zechce kupić książkę, przyjść na koncert, przesłuchać plik muzyczny etc. O powodzeniu działalności twórczej artysty decyduje odbiór jego dzieł (np.

¹⁴⁷ Na podstawie R. W. Griffin, op. cit., s. 75-81.

liczba słuchaczy, wrażenie wywołane przez twórczość). Od relacji zachodzącej między twórcą a odbiorcą zależy cały proces zarządzania. Twórca może bowiem skupić się na tworzeniu tego, czego oczekuje większość społeczeństwa; może starać się pozyskać jak największą grupę odbiorców, tworząc kulturę popularną; może zarządzać swoimi prawami autorskimi i twórczością w taki sposób, aby uzyskać wysoką oglądalność, słuchalność, poczytność. Z drugiej strony może być zorientowany na tworzenie nowych wartości, kultury wysokiej, dla wybranej, nielicznej grupy odbiorców, gdzie miarą jakości będzie walor artystyczny¹⁴⁸.

Równie istotne znaczenie mają relacje twórcy z innymi osobami, z tych samych lub odmiennych obszarów działalności kulturalnej. Dokonując pewnego uproszczenia zauważmy, że owi artyści mogą być dla twórcy np.: konkurentami, współpracownikami lub inspiratorami. Charakter tych relacji wpływa na proces zarządzania prawami autorskimi. O ile „konkurent” będzie się sprzeciwiał jakimkolwiek zapożyczeniom, nawiązaniom do jego twórczości, o tyle „inspirator”, będzie swoją twórczość udostępniał do swobodnego korzystania i zachęcał do jej przerabiania. Z kolei „współpracownik” będzie wносił wkład do pracy twórczej, pomagając tym samym w powstawaniu nowego utworu. Twórca wykorzystując lub inspirując się czyjąś twórczością, nawiązując do prac innych autorów jest jednakże zobligowany do przestrzegania przepisów prawa autorskiego (np. co do oznaczenia autorstwa).

Na sposób zarządzania prawami autorskimi przez twórców mają także wpływ różne inicjatywy społeczne. W obszarze praw do dóbr niematerialnych istotny jest ruch open source i ruch free culture. Ruch wolnej kultury promuje swobodną wymianę dóbr kultury, współpracę tworzenia i możliwość modyfikacji dzieł oraz zachęca twórców do udostępniania utworów „na wolnych licencjach”. Afirmacja swobody artystycznej i badań naukowych ma swoje odzwierciedlenie w inicjatywie open content (odnoszącej się głównie do pracy twórczej) i open access (dotyczącej przede wszystkim treści naukowych).

Ustawodawca oddając prawa autorskie w ręce twórcy upoważnia go do zarządzania tymi prawami. Abstrahując jednak od tego, że nie każdy twórca posiada w tej mierze odpowiednie kompetencje i wiedzę. Ich brak może przysparzać wielu problemów i tym samym negatywnie wpływać na sytuację w sferze kultury i indywidualną aktywność.

¹⁴⁸ Na podstawie M. Kostera, M. Śliwa, *Zarządzanie w XXI wieku. Jakość, twórczość, kultura*, Warszawa 2010, s. 203-205.

Ponadto sprawowanie przez twórców indywidualnej kontroli nad korzystaniem z praw do utworu stało się w licznych przypadkach niemożliwe lub ekonomicznie nieopłacalne. Dotyczy to zwłaszcza publicznego wykonywania utworów (np. w radiu czy telewizji), które w znacznym stopniu pozbawiają twórcy możliwości identyfikowania użytkowników dzieł oraz rozmiarów eksploatacji, a w konsekwencji należnych im tantiem¹⁴⁹. Dlatego, w celu efektywnego wykonywania przyznanych twórcom uprawnień zostały powołane wyspecjalizowane organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i pokrewnymi (OZZ). Mogą one, upoważnione przez twórcę, sprawować – przynajmniej w części – zarząd prawami. Twórca powierzający swoje prawa OZZ uwolniony jest od problemów dotyczących ich egzekwowania, w tym „ściągnięcia” należności autorskich za korzystanie z utworu.

Twórca chcący efektywnie wykorzystać swoje prawa autorskie w celach komercyjnych może upoważnić do zarządzania prawami również inne podmioty, które stanowią ogniwo pośrednie między twórcą a odbiorcą (jak np. wydawcę czy różnego rodzaju agentów). Podmiot taki zazwyczaj dysponuje odpowiednimi zasobami i możliwościami, aby cel ten osiągnąć w sposób skuteczny. Bywa, że w takiej sytuacji staje się on współpracownikiem twórcy (wykonawcy), jego reprezentantem, a w dalszej kolejności także współwłaścicielem i współ-dysponentem praw wydawniczych czy producenckich. W praktyce twórca, by nawiązać bliską współpracę z wydawcą, nierzadko jest zobligowany do podpisania umowy (udzielenia licencji) co do korzystania z utworu jego autorstwa. W zamian otrzymuje on stosowne wynagrodzenie i niekiedy udział w dochodach ze sprzedaży utworów w ramach różnych pól eksploatacji.

Pomoc ze strony organizacji zbiorowego zarządzania, różnego rodzaju agentów czy wydawców sprawiają, że kompetencje organizacyjne twórcy mogą się ograniczyć do realizacji trzech pierwszych funkcji: kreowania (tworzenia nowych utworów), planowania i podejmowania decyzji oraz w pewnym zakresie organizowania¹⁵⁰. Pozostałe może przejąć inny podmiot. Oddanie praw w zbiorowy zarząd lub przekazanie ich wydawcy wymaga uprzednio od twórcy świadomego podjęcia takiej decyzji i podpisania stosownych umów. Czynności te rodzą pewne konsekwencje, z których twórca powinien zdawać sobie sprawę. Musi on rozumieć na co się decyduje i jakie mogą być konsekwencje podjętej

¹⁴⁹ Por. A. Matlak, *Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym*, Kraków 2004, s. 75.

¹⁵⁰ Przykładowo działania takie jak: zlecanie zadań pośrednikom, przekształcanie praw w produkty czy przygotowywanie odpowiedniej liczby kopii, najczęściej przejmują wydawca.

decyzji, w tym też mieć świadomość zarówno praw jak i zobowiązań. Autor powinien zdawać sobie sprawę, że oddanie praw w zbiorowy zarząd lub przeniesienie uprawnień do zarządzania prawami na inne podmioty niesie ze sobą ryzyko także ujemnych konsekwencji. Np. twórca oddający swoje prawa autorskie w zbiorowy zarząd zyskuje skuteczne instrumenty egzekwowania opłat za korzystanie z utworu, ekonomicznie lepszą pozycję wobec większych grup użytkowników oraz oszczędza czas. Ceną poddania się zbiorowemu zarządowi jest natomiast w pewnym stopniu ograniczenie wolności kontraktowej, według której w gestii twórcy pozostaje decyzja o charakterze i sposobie udzielania zezwolenia na korzystanie z utworu. U niektórych twórców takie ograniczenie ich kompetencji budzi sprzeciw, dlatego świadomie nie podejmują się współpracy z OZZ¹⁵¹ lub wydawcami.

Mimo, że teoretycznie istnieje możliwość przeniesienia uprawnień do zarządzania prawami na inne podmioty, to takie działanie jest dostępne dla nielicznej tylko grupy twórców. Część autorów zmuszona jest do zarządzania prawem autorskim do utworów w sposób samodzielny. Istnieje także grupa twórców, którzy z wyboru decydują się na osobiste zarządzanie, nie mając zaufania do swych reprezentantów czy przedstawicieli. Twórcy decydujący się na indywidualny zarząd prawami autorskimi nierzadko stoją przed potrzebą współpracy z „pośrednikami”. Pod tym określeniem kryją się zarówno osoby, jak i organizacje czy serwisy, które ułatwiają proces produkcji i dystrybucji utworów. Będą to np. studia nagraniowe, drukarnie, detaliści czy serwisy internetowe jak Amazon. Twórcy nie powierzają im swoich praw autorskich. Ze względu na ograniczenia indywidualne, liczą na pomoc w przekształceniu utworów w produkty, wyprodukowaniu odpowiedniej liczby kopii i ich rozpowszechnieniu, a wszystko to w zamian za stosowne ryczałtowe wynagrodzenie lub udział w sprzedaży.

Samodzielne zarządzanie prawami przez twórców staje się realne na szerszą skalę dzięki internetowi. Wraz z rozwojem sieci pojawił się szereg nowych narzędzi – w większości bezpłatnych – ułatwiających twórcom indywidualne zarządzanie prawami (więcej na ten temat w rozdziale III poświęconym formom zarządzania prawami autorskimi). I choć nie są to narzędzia umożliwiające dystrybucję, promocję i kontrolę na skalę masową, to zasięg tych działań jest na tyle szeroki, że ułatwia rozwój kariery twórcy.

¹⁵¹ A. Jastrzębska, *Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, a Creative Commons*, [w:] *Prace z prawa własności intelektualnej*, red. A. Matlak, zeszyt 2(108) 2010, s. 21.

Wielu twórców zachowując pełnię kompetencji odnośnie rozpowszechniania swojej twórczości, angażuje się w jej promowanie. Nie dysponuje jednak wystarczającymi środkami technicznymi, finansowymi, organizacyjnymi, by zarządzać swoimi prawami autorskimi na poziomie porównywalnym do wydawcy. Przekształcanie praw w produkty, przygotowanie odpowiedniej liczby egzemplarzy (kopii), dystrybucja, a także kontrola, mają często ograniczony charakter. Indywidualny twórca nie jest również stroną w negocjacjach np. z nadawcami telewizyjnymi czy radiowymi, którzy mają obowiązek ustawowy uiszczać opłaty na rzecz OZZ, dla których kontakt z każdym indywidualnym twórcą byłby fizycznie niemożliwy i nieopłacalny. Dlatego też, mimo wielu zalet indywidualnego zarządu prawami autorskimi, nie jest to forma która byłaby w stanie wyeliminować zbiorowy zarząd, czy zarządzanie prawami autorskimi przez wydawców i producentów.

Zarządzanie prawami autorskimi charakteryzuje się dużą dozą niepewności i jest obarczone sporym ryzykiem. Już na etapie tworzenia przedmiotu praw, efekty są trudne do przewidzenia. Z reguły nie wiadomo, czy utwór i prawa do niego zainteresują odbiorców lub potencjalnych nabywców. Trudno jest poza tym określić wartość tych praw oraz poziom ryzyka związany z ponoszeniem nakładów na tworzenie przedmiotu praw i zwielokrotnienie egzemplarzy utworów. Np. wydawcy nabywając prawa, mogą przeinwestować i popaść na skutek tego w poważne trudności.

2.4. Rola praw autorskich w rozwoju społeczeństwa wiedzy

Podstawą ładu społecznego jest wprowadzenie określonego systemu prawa, zespołu nakazów i zakazów oraz ustanowienie sankcji za ich nieprzestrzeganie. W sferze dóbr niematerialnych, będących wynikiem działalności intelektualnej człowieka, ustanowione zostało prawo własności intelektualnej. Działalność artystyczna, literacka i naukowa regulowana jest w pierwszym rzędzie przez tę gałąź prawa własności intelektualnej, która określona jest jako prawo autorskie. Prawo autorskie, w swych aktualnych założeniach, ma spełniać trzy główne funkcje: a) stymulować twórczość, b) zaspokajać potrzeby materialne właścicieli praw, c) zaspokajać potrzeby społeczne

poprzez ułatwienia w korzystaniu z chronionych zasobów intelektualnych¹⁵². Jak podkreśla Elżbieta Traple: „naczelną funkcją prawa autorskiego jest stymulowanie twórczości przez zapewnienie autorom swobody twórczej, ochrony ich interesów osobistych i majątkowych. Niemniej nie można zapominać także o tym, że prawo autorskie jest jednym z instrumentów polityki oświatowej i kulturalnej państwa”¹⁵³. Można zatem mówić o współwystępowaniu misji społecznej i komercyjnej.

Rozwijające się społeczeństwo wiedzy zakłada prawo powszechnego dostępu do twórczych osiągnięć człowieka, do edukacji, nauki, kultury oraz do źródeł informacji. Elżbieta Traple zauważa, że powszechny dostęp do kultury jest również w interesie twórcy, „ponieważ autor nie tworzy dzieła w innym celu, niż jego rozpowszechnienie. Jak najszersze rozpowszechnienie przynosi twórcom największą satysfakcję osobistą i majątkową”¹⁵⁴. Popieranie swobodnego dostępu do wiedzy, dóbr nauki i kultury nie może jednak odbywać się kosztem twórców i naukowców. Potrzebne są instrumenty stymulujące pracę twórczą, a zapewniające równocześnie autorom ochronę ich interesów.

Wskazane interesy twórcy i odbiorcy są trudne do pogodzenia. Preferowanie bezwzględnych praw autorów, dążenie przede wszystkim do wzmocnienia i wydłużenia ochrony tych praw, spycha na dalszy plan kreowanie i wykorzystywanie ustawowych przywilejów przyznawanych w oznaczonych sytuacjach „konsumentom dóbr kultury”, w imię ważnych celów społecznych. Z kolei zaniedbanie ochrony praw jednostkowych, praw twórców może osłabić stymulację do twórczej pracy¹⁵⁵. Respektowanie równocześnie obydwu interesów jest dlatego trudne w praktyce do realizacji, ponieważ nierzadko interes właścicieli praw autorskich i interes społeczny są rozbieżne.

Aby pogodzić często kolidujące ze sobą interesy twórcy i interesy społeczne (publiczne) zostały wprowadzone przepisy o dozwolonym użytku. Dozwolony użytek jest pewnego rodzaju ograniczeniem monopolu właściciela praw autorskich. Zezwala bowiem na korzystanie z utworu, już rozpowszechnionego, bez konieczności uzyskania uprzednio zgody twórcy i bez zapłaty wynagrodzenia, ale pod pewnymi warunkami¹⁵⁶. Polskie prawo rozgranicza dozwolony użytek prywatny i publiczny. Pierwszy daje możliwość korzystania

¹⁵² W. Kotarba, *Wpływ postępu techniki na prawo autorskie*, [w:] *Zeszyty Naukowe UJ, Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej*, 1998, z. 48, s. 12.

¹⁵³ E. Traple, *Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego*, Rozprawy habilitacyjne UJ, nr 179, Kraków 1990, s. 13. op. cit., 1990, s. 13.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ T. Goban – Klas, P. Sienkiewicz, op. cit., s. 99.

¹⁵⁶ Z dozwolonego użytku wyłączone są programy komputerowe.

z utworu we własnych celach osobistych. Zakres własnego użytku osobistego obejmuje przy tym korzystanie z pojedynczych egzemplarzy utworów przez krąg osób pozostających w związku osobistym, w szczególności pokrewieństwa, powinowactwa lub stosunku towarzyskiego.

Z kolei postanowienia o dozwolonym użytku publicznym pozwalają eksploatować chronione utwory o tyle, o ile spełnione zostają wszystkie kryteria przewidziane dla danej licencji ustawowej. Głównym zamiarem jest tu respektowanie podstawowych interesów publicznych takich jak swoboda twórcza, dostęp do wiedzy, swoboda przepływu informacji itp. Tym celom służą tego rodzaju licencje, co np. prawo cytatu, prawo przedruku, uprawnienia bibliotek i szkół co do nieodpłatnego udostępniania egzemplarzy, korzystanie z utworów na potrzeby naukowe i edukacyjne.

Institucja dozwolonego użytku ma na celu spełniać określone funkcje społeczne. Jak słusznie zauważa Monika Brzozowska „bez instytucji dozwolonego użytku z wielu utworów, jak również – szerzej – z dóbr kultury, nie można by w ogóle skorzystać. Wprowadzenie bezwzględnej primatu poszanowania praw autorskich majątkowych prowadziłyby do zablokowania działalności twórczej. Wprowadzając bowiem konieczność zgody lub/i odpłatności na rzecz twórcy, prawodawca uniemożliwiłby prowadzenie działalności twórczej, która z założenia opiera się na dorobku minionych pokoleń (dorobku rozumianym w tym przypadku jako czerpanie z efektów pracy twórczej, inspiracja efektami pracy twórczej poszczególnych autorów, artystów, twórców)”¹⁵⁷.

Dla interpretacji obowiązującej regulacji dozwolonego użytku, szczególne znaczenie ma przepis prawa autorskiego, który stanowi, że „nie może on naruszać normalnego korzystania z utworu lub godzić w słuszne interesy twórcy” (art. 35 pr. aut.). Źródłem tego przepisu jest tzw. trzystopniowy test, który przewiduje, że eksploatacja w ramach dozwolonego użytku nie może naruszać trzech niżej wymienionych warunków:

- 1) regulacja odnosi się do określonych szczególnych przypadków
- 2) które nie powodują konfliktu (nie naruszają) z normalnym korzystaniem z dzieła (lub z innego przedmiotu ochrony), i
- 3) nie przynoszą podmiotowi prawa nieuzasadnionego uszczerbku dla słusznych jego interesów¹⁵⁸.

¹⁵⁷ M. Brzozowska, op. cit., Wrocław 2010, s. 199.

¹⁵⁸ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2010, s. 137.

Test ten jest kierowany jako wskazówka dla ustawodawców, sugerująca jakie granice powinny być zachowane przy formułowaniu dozwolonego użytku. Przeniesienie testu trzystopniowego do oceny poszczególnych działań, prowadzi do bardzo restrykcyjnego traktowania przypadków dozwolonego użytku¹⁵⁹. Istnieje uzasadniona obawa, że zasady stosowania tego testu mogą stać się podstawą konfliktu interesów. Na takie niebezpieczeństwo wskazują Janusz Barta i Ryszard Markiewicz, bowiem: „z jednej strony, dysponenci praw autorskich chcą w tym teście widzieć panaceum na wszelkie niekorzystne dla ich interesów działania (obecne lub przyszłe) realizowane na podstawie dozwolonego użytku. Najbardziej charakterystyczne są tu próby wykorzystania go do walki z ściąganiem nielegalnie rozpowszechnianych plików muzycznych do celów prywatnych. Z drugiej zaś strony, korzystający z utworów obawiają się, że trzystopniowy test będzie podstawą do zakwestionowania każdej postaci dozwolonego użytku – niezależnie od skali eksploatacji utworu”¹⁶⁰.

Znamienne jest, że w szczególności rozwój i wykorzystanie techniki cyfrowej zapoczątkowało liczne spory co do dostosowania przepisu o dozwolonym użytku do nowej rzeczywistości. W całej historii prawa autorskiego starano się dostosować je do zmieniającej się rzeczywistości. O przemianach prawno autorskich rozwiązań często decydowało pojawienie się przełomowych wynalazków takich jak na przykład: czcionka drukarska, fotografia, radio, telewizja, kino, czy obecnie techniki cyfrowe. To właśnie pod wpływem tych ostatnich (rozwoju technologii informacyjnej, a w szczególności upowszechnienie się internetu) prawo autorskie ponownie stanęło na rozdrożu.

W literaturze przedmiotu jak i w praktyce dominują dwie koncepcje dotyczące zasadności funkcjonowania regulacji o dozwolonym użytku. Z jednej strony postuluje się poszerzenie zakresu korzystania z dzieł chronionych, argumentując, że „im dzieło może być bardziej wykorzystane w dyskusji artystycznej, tym lepiej spełnia swoją społecznie pożądaną rolę”¹⁶¹; z drugiej strony wraz z rozwojem technologii, dozwolony użytek (w szczególności prywatny) bywa uznawany za zagrożenie interesów majątkowych autorów, dlatego postuluje się jego ograniczenie.

¹⁵⁹ E. Traple, komentarz do art. 35 pr. aut. [w:] *Prawa autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, 5 wydanie, Warszawa 2011, s. 290.

¹⁶⁰ J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., 2010, s. 137.

¹⁶¹ J. Marcinkowska, *Dozwolony użytek w prawie autorskim. Podstawowe zagadnienia*, [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Własności i Ochrony Własności Intelektualnej*, Kraków 2004, z. 87, s. 245.

Przed erą cyfrową, twórcy nie interesował sposób korzystania czy kopiowania utworu przez odbiorców w obrębie użytku własnego. Wynikało to przede wszystkim z braku technicznych możliwości kontrolowania poczynań pojedynczych osób, a także z powodu dużych kosztów tworzenia kopii utworów we własnym zakresie. Wskazane działania nie były więc zagrożeniem dla majątkowych interesów twórców.

Ostatnie kilkadziesiąt lat zmieniło diametralnie sytuację. Rozwój technologii kserograficznej, a w szczególności technologii cyfrowej, doprowadził do powstania nowych środków reprodukcji dzieł¹⁶². Zwiększyły się możliwości eksploatacji utworów w sieciach komputerowych. W wyniku braku barier technicznych i finansowych skopiowanie pliku jest bardzo łatwe, a jego rezultat nie odbiega jakościowo od oryginału. Ze względu na dużo większe możliwości komunikacyjne wymiana utworów w postaci plików jest o wiele prostsza. To wszystko sprawia, że przepisy o dozwolonym użytku osobistym, także w zakresie zwielokrotnienia, nastroczają niemało problemów. Po pierwsze odbiorca chcący skorzystać z utworu udostępnionego w sieci nie ma pewności, czy twórca wyraził zgodę na wprowadzenie dzieła do internetu, a tym samym nie może przewidzieć, czy korzystanie z utworu w ramach dozwolonego użytku będzie zgodne z prawem.

Po drugie wiele wątpliwości budzą relacje internatów. Jak już zostało zaznaczone, w ramach dozwolonego użytku prywatnego, z utworu może korzystać krąg osób pozostających w związku osobistym, w szczególności powinowactwa, pokrewieństwa lub stosunku towarzyskiego. Niejasna jest zwłaszcza definicja osoby „pozostającej w stosunku towarzyskim”. Znajomości takie bywają intensywne, choć niekoniecznie trwałe, a często także przypadkowe. Nierzadkie są przy tym sytuacje, w których odbiorcy w sposób nieuzasadniony powołują się na uprawnienia do korzystania i kopiowania w ramach dozwolonego użytku prywatnego.

Posługiwanie się własnością intelektualną bez zgody twórcy i bez uiszczenia odpowiednich opłat - potocznie nazywane piractwem komputerowym – zagrożiło instytucji prawa w obecnym kształcie. Łamanie prawa autorskiego w obszarze kultury poprzez kanał sieci wymiany plików peer-to-peer (p2p)¹⁶³, a także szeroko rozumiany dozwolony użytek, sprawił, że twórcy poczuli się zagrożeni. Z obawy przed utratą należnego wynagrodzenia za pracę twórczą oraz w wyniku niepokoju, że zakup legalnego

¹⁶² K. Gienas, *Dozwolony użytek na rozdrożu*, [w:] Internet Standard 23.12.2005, źródło: www.internetstandard.com.pl, [odczyt: 18.11.2010].

¹⁶³ Technologia P2P umożliwia bezpośrednie łączenie komputerów użytkowników i wyszukiwanie w nich plików (np. muzyki, filmów) do pobrania.

egzemplarza dzieła pozbawiony zostanie sensu ze względu na darmowy dostęp do dobrej jakościowo kopii utworu, zaczęto poszukiwać metod efektywnej ochrony praw twórców i innych podmiotów uprawnionych z tytułu prawa autorskiego. Szczególne zainteresowanie wzbudziło stwierdzenie sformułowane w 1996 r. przez Charlesa Clarka, mówiące o tym, że technologia powinna sama rozwiązywać problemy, których jest źródłem. Jego praktyczne zastosowanie miało bowiem odzwierciedlenie w skomplikowanych technologiach mających na celu głównie poszanowanie uprawnień twórców¹⁶⁴.

Początkowo zaczęto wprowadzać zabezpieczenia, które uniemożliwiały jedynie zwielokrotnienie utworów. Ideą wprowadzenia owej regulacji była ochrona utworów rozpowszechnianych przez sieć. Obecnie wspomniane środki kontrolują już nie tylko kopiowanie dóbr niematerialnych, ale praktycznie wszystkie czynności podejmowane przez użytkowników w stosunku do chronionych prawnie dzieł. Kontrolowane są działania, które mają znaczenie dla majątkowych praw twórców, a więc dostęp do dzieła oraz sposób korzystania z nich. Poza tym, kontrolowane są np.: czas i miejsce odtworzenia utworu, częstotliwość jego eksploatacji czy przekazywanie dzieła w formie zdigitalizowanej innym podmiotom¹⁶⁵.

Obecnie, wśród najbardziej rozpowszechnionych metod technologicznej ochrony praw autorskich twórców pozostaje wykorzystywanie systemów Digital Rights Management (DRM). Krzysztof Gienas zauważa, że „brak jest uniwersalnej definicji DRM, choć samo tłumaczenie pojęcia wskazuje, iż punktem centralnym funkcjonowania owych rozwiązań jest zarządzanie prawami w środowisku elektronicznym. Jedną z najszerszych definicji Digital Rights Management przyjmuje, iż pod tym terminem kryje się wszystko, co można zrobić, by zarządzać prawami i śledzić treści w formie cyfrowej”¹⁶⁶.

Stosowanie technicznych zabezpieczeń utworów przed nieautoryzowanym dostępem lub kopiowaniem jest dość kontrowersyjnym rozwiązaniem. Zabezpieczenia techniczne burzą pewnego rodzaju stan równowagi między interesami twórców, wydawców i odbiorców. Należy zaznaczyć, że mogą one skutecznie wyłączyć dotychczas

¹⁶⁴ Ch. Clark, *The answer to the machine is in the machine* [w:] *The future of Copyright in a Digital Environment*, red. B. Hugenholtz, Kluwer Law International 1996, s. 139, [za:] K. Gienas, *Systemy Digital Rights Management w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2008, s. 39.

¹⁶⁵ K. Gienas, op. cit., 2008, s. 39-40.

¹⁶⁶ K. Gienas, *Digital Rights Management – nowa era prawa autorskiego?*, [w:] CBKE e-Biuletyn 1/2005, źródło: <http://cbke.prawo.uni.wroc.pl/files/ebiuletyn>, [odczyt: 08.11.2009].

dozwolone sposoby eksploatacji dóbr niematerialnych, a tym samym negatywnie wpływając na zdolność korzystania z dzieła w ramach dozwolonego użytku (w szczególności prywatnego). Co więcej, ustawy wprowadzają surowe zakazy usuwania czy obchodzenia wszelkich systemów ochronnych. Tym samym stosowanie technicznych zabezpieczeń wzmacnia ochronę przed nieuprawnionym korzystaniem z danego dobra na określonym polu eksploatacji.

Ze względu na kontrowersje, jakie budzą techniczne zabezpieczenia, eliminujące możliwości korzystania z instytucji dozwolonego użytku, w teorii podtrzymywane jest stanowisko, że osoby, które będą chciały z takiego przywileju skorzystać, nie będą pociągnięte do cywilnoprawnej odpowiedzialności za naruszenia praw autorskich, jeśli zabezpieczenia usuną¹⁶⁷. Tym samym, uznaje się, że choć techniczne zabezpieczenia stanowią pewnego rodzaju „próg spowalniający” w swobodnym dostępie i możliwości korzystania z dzieła, to ich zaletą pozostaje ochrona przed niepożądanymi działaniami w stosunku do cennych dóbr niematerialnych.

Upraszczać nieco dalsze wywody można stwierdzić, że wraz z rozwojem technologicznym stale poszerza się zakres oddziaływania prawa autorskiego oraz katalog dóbr stanowiących przedmiot praw własności intelektualnej. Digitalizacja tworzy niebywałe warunki techniczno-organizacyjne dla przekształcenia zasobów niematerialnych w dobra publiczne¹⁶⁸. Równocześnie wzrasta jednak rygoryzm regulacji prawnych i następuje zaostrzenie sankcji z tytułu naruszenia praw autorskich.

Rozważając rolę praw autorskich w rozwoju społeczeństwa wiedzy nie sposób nie wspomnieć o Zielonej Księdze: Prawo autorskie w gospodarce opartej na wiedzy, przygotowanej przez Komisję Europejską w 2008 roku. W dokumencie tym podkreślana jest „potrzeba promowania swobodnego przepływu wiedzy i innowacji jako „piątej swobody” na jednolitym rynku”. Jednocześnie czytamy w niej, że „rygorystyczny i skuteczny system ochrony praw autorskich i pokrewnych jest konieczny, aby zapewnić autorom i producentom wynagrodzenie za ich działalność twórczą oraz zachęcić producentów i wydawców do inwestowania w prace twórcze”¹⁶⁹. W celu uzyskania kompromisu między interesem właścicieli praw autorskich a interesem publicznym,

¹⁶⁷ W. Machała, *Dozwolony użytek utworów w prawie europejskim i w ustawie o prawie autorskim*, [w:] Państwo i Prawo 2004, z. 12, s. 12.

¹⁶⁸ J. Hofmoki, *Internet jako nowe dobro wspólne*, Warszawa 2009, s. 158.

¹⁶⁹ *Zielona Księga. Prawa autorskie w gospodarce wiedzy, Komisja Unii Europejskiej*, Bruksela 16.07.2008, źródło: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0466:FIN:PL:PDF>, s. 5.

wprowadzono szereg wyjątków i ograniczeń pozwalających na dokonywanie określonych czynności w kontekście badań naukowych, działalności bibliotek oraz potrzeb osób niepełnosprawnych.

Założenia „autorskich” dyrektyw Unii Europejskiej, a także główne przesłanki ustawy prawno-autorskiej są podyktowane w szczególności względami natury ekonomicznej. Gotowość do tego, by oddawać do dyspozycji dobra niematerialne jest możliwa jedynie wówczas, gdy twórca uzyska w zamian stosowne wynagrodzenie i będzie mógł sprawować kontrolę nad jego eksploatacją. Ten punkt widzenia uwzględnia zatem w szczególności interes właścicieli praw autorskich i jest skutecznie podtrzymywany przez obowiązujące przepisy prawa.

Narastający rygorizm prawny i brak zmian ustawowych uwzględniających oczekiwania odbiorców, sprawia, że powstają oddolne inicjatywy społeczne, takie jak ruch wolnej kultury czy otwartego dostępu do treści edukacyjnych, które umożliwiają swobodny dostęp do dóbr kultury i nauki. Zwolennicy takiego podejścia wychodzą z założenia, że kultura może rozwijać się tylko w atmosferze wolności. Swobodny dostęp do nagromadzonej wiedzy, możliwość jej wykorzystywania i wspaniałomyślne (hojne) oddawanie jej każdemu do dyspozycji jest niezbędnym warunkiem rozwoju nauki i (szerzej) postępu cywilizacyjnego. To podejście ma swoje zakotwiczenie w filozofii oświecenia. Obecnie stało się ono, wraz z sukcesem internetu jako medium komunikacyjnego, znów szczególnie popularne. Powstają oddolne inicjatywy promujące nieskrępowany dostęp do dóbr kultury, odwołujące się do idei dobra wspólnego (ang. commons).

Z poczynionych wywodów wynika jednoznacznie, że wyeliminowanie zakłóceń na styku potrzeb i oczekiwań społeczeństwa, a granic monopolu przyznawanego twórcom dzieł nie jest zabiegiem prostym. Wzrost surowości regulacji prawnych, zaostrzenie prawa na korzyść twórcy, ogranicza swobodę korzystania z chronionych rezultatów pracy (np. w pracy naukowej czy dydaktyce). Z drugiej strony, niezbędna jest ochrona i materialna zachęta pobudzająca do działalności artystycznej i naukowej. Jak słusznie podnosi Paweł Lech „przeciwstawienie sobie interesów twórców i interesów społecznych nie jest jednak najlepszym wyjściem – autorom wszak zależy na szerokim rozpowszechnianiu ich dzieł, a w interesie publicznym jest godziwe wynagrodzenie twórców. Pojawiają się jednak głosy domagające się radykalnej przebudowy praw autorskich, niektórzy wręcz wieszczą śmierć

prawa autorskiego, wskazując na eskalację „wojny prawnie autorskiej”. Nie milną również głosy o kryzysie praw autorskich¹⁷⁰. Nie rzadko pojawiają się poza tym sugestie, że wskazanemu modelowi społeczeństwa towarzyszyć powinny nowe regulacje prawne, ponieważ dotychczasowe nie nadążają za postępem techniki. Zgłaszany jest przy tym postulat, aby w dobie społeczeństwa wiedzy bądź odejść od rozwiązań dotychczas promowanych przez większość ustawodawców, bądź dokonać w tej mierze znaczącej liberalizacji przepisów.

¹⁷⁰ P. Lech, *Własnościowa koncepcja autorskich praw majątkowych – czy to ma sens?*, [w:] *Dynamika kultury a [r]ewolucja własności intelektualnej*, red. Burnecka Małgorzata, Próchniak Rafał, Wrocław 2007, s. 32-33.

FORMY ZARZĄDZANIA PRAWAMI AUTORSKIMI

Rozpatrując kwestie zarządzania prawami autorskimi należy wyjść od podmiotu, który zasobem intelektualnym może dysponować. Jak już zostało wspomniane, zgodnie z brzmieniem obowiązujących przepisów, to na rzecz twórcy powstaje kompetencja do zarządzania prawami do utworu. Jest on upoważniony do decydowania zasadniczo o wszystkich sposobach rozpowszechniania rezultatów swojej naukowej, literackiej czy artystycznej pracy. Może zatem podjąć trud indywidualnego zarządzania prawami autorskimi, odpowiadać w pełni za poszczególne działania decyzyjne, organizacyjne i kontrolne oraz ponosić wszelkie koszty z tym związane. Taka forma wymaga dużego zaangażowania ze strony twórcy. Między innymi powinien on sprawnie i skutecznie wykorzystać posiadane zasoby, jakim są przyznane przez ustawodawcę uprawnienia autorskie.

Twórca może również oddać swoje uprawnienia w zarząd innemu podmiotowi, rezygnując z pewnych przywilejów, jakie daje zarządzanie indywidualne, ale i korzystając z lepszej efektywności działań podejmowanych przez wyspecjalizowaną organizację zbiorowego zarządzania (np. w zakresie publicznego odtwarzania). Wówczas zarządzanie prawami autorskimi odbywa się kolektywnie, w imieniu i za przyzwoleniem twórcy, przez członków organizacji. W konsekwencji – trzeba zwrócić na to uwagę - autor pozbawiony zostaje możliwości indywidualnego decydowania o wszelkich lub niektórych formach eksploatacji dzieła. Zbiorowe zarządzanie usprawnia obrót prawami autorskimi, pozwala nadzorować przekazywane twórcom wynagrodzenie (inkasowanie wynagrodzenia należnego twórcom) oraz chroni wartości intelektualne na tych samych zasadach.

W praktyce występują nierzadko również przypadki, gdy twórca, na podstawie stosownej umowy z wydawcą, zrzeka się (w granicach porozumienia) możliwości zarządzania prawami do swojego utworu, w zamian za określone wynagrodzenie. Wydawca stając się dysponentem praw, stara się je efektywnie wykorzystać. Może ten cel osiągnąć dzięki odpowiedniej strukturze organizacji, posiadanym zasobom ludzkim i informacyjnym, profesjonalizacji wykonywanej pracy oraz zainwestowanym środkom finansowym oraz podejmowanym działaniom marketingowym.

Możemy zatem wyróżnić generalnie trzy formy zarządzania prawami autorskimi: indywidualne zarządzanie, zbiorowe i przez wydawcę za zgodą twórcy. Poszczególne

formy różnią się między sobą pod względem sposobów i jakości pracy w całym procesie zarządzania. Po to, aby uzyskać bardziej wyraźną charakterystykę głównych podmiotów wykonujących zarząd prawami autorskimi, niezbędne jest ich skrótowe opisanie. Próba scharakteryzowania tej sfery i jej ocena bazuje na rozmowach z twórcami, z przedstawicielami wydawnictw i organizacji zbiorowego zarządzania oraz na literaturze przedmiotu. Stanowi zatem próbę wskazania pewnych tendencji, nie zaś wyczerpania tematu. Dla uzyskania w tej mierze wyraźniejszego obrazu, analizie zostały poddane postępowania tych podmiotów, które mają w swym zarządzie prawa do utworów: muzycznych, słowno-muzycznych i piśmienniczych.

3.1.Zarządzanie indywidualne¹⁷¹

Indywidualne zarządzanie polega na samodzielnym dysponowaniu rezultatami pracy naukowej i artystycznej. Chodzi tu o przypadki, gdy autor oprócz pracy twórczej zajmuje się dookreśleniem warunków eksploatacji dzieła, rozpowszechnianiem i dystrybucją oraz działaniami marketingowymi, zachowując przy tym kontrolę nad wykonywaniem praw autorskich związanych z eksploatacją utworów. Autor zdany jest na siebie, niekiedy jednak zleca osobom trzecim wykonanie konkretnej pracy, ponosząc koszty z tym związane.

Ta forma działalności stała się, dopiero dzięki internetowi realną alternatywą wobec kontraktów z wydawcą. Ponieważ dostęp do tradycyjnych mediów dla osób nie reprezentowanych przez firmy wydawnicze czy producenckie, był bardzo trudny, to dla zdecydowanej większości artystów podstawowym warunkiem rozwoju kariery było podpisanie umowy z wydawcą. Dzięki upowszechnieniu się internetu sytuacja diametralnie się zmieniła; twórca zyskał możliwość nowego zdefiniowania swojej aktywności na rynku dóbr kultury. Pojawił się szereg nowych ścieżek kariery – w tym te, które opierają się na całkowicie samodzielnej działalności twórców¹⁷².

Wariantów samodzielnego rozwoju kariery artysty jest wiele, można jednak wyodrębnić trzy najczęściej występujące grupy:

¹⁷¹ Niniejszy podrozdział powstał m.in. na podstawie rozmów z Piotrem Kowalczykiem – wydawcą, self-publisherem, Patrykiem Gałuszką – doktorem nauk o zarządzaniu, autorem książki: *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Warszawa 2009.

¹⁷² P. Gałuszka, *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Warszawa 2009, s. 261.

1. Twórca zarządza swoimi prawami indywidualnie przez cały czas.

Autor utworu kontroluje wykonywanie praw autorskich i zachowuje pełną decyzyjność w rozpowszechnianiu swojej twórczości. Angażuje się w promowanie twórczości i budowanie swojego wizerunku, wykorzystując internet i nowoczesne narzędzia – w większości bezpłatne.

Przykład:

Piotr Kowalczyk (pseudonim Nizej Podpisany) – pisarz, selfpublisher, entuzjasta nowych technologii. Tworzy mikroprozę na Twitterze, historie obrazkowe na iPhone oraz opowiadania z wykorzystaniem Google Translate.

2. Twórca zarządza swoimi prawami w początkowym etapie.

Po stworzeniu utworu autor stara się wypromować go samodzielnie, korzystając w dużej mierze z zasobów internetu. Zasadniczym celem twórcy jest zbudowanie własnej marki, poszerzenie grupy odbiorców, umiejętne wykreowanie szumu medialnego i zdobycie zainteresowania środowiska, a wszystko to w efekcie ma doprowadzić do podpisania kontraktu z wydawcą na korzystnych warunkach.

Twórca początkowo wszystko robi sam (planuje, organizuje, kontroluje), licząc, że ta praca przyniesie efekt i zainteresuje firmy z ukształtowaną już pozycją w przemyśle kultury, po to by w przyszłości to one przejęły większość związanych z zarządaniem obowiązków, a autor mógł się skupić na aktywności twórczej.

Przykład:

Brytyjski zespół Arctic Monkeys, zdobywający uznanie wśród odbiorców, a w konsekwencji stacji radiowych, prasy muzycznej i ostatecznie wytwórni¹⁷³.

3. Twórca zarządza swoimi prawami w zakresie darmowego udostępniania utworu.

Twórca postanawia podpisać umowę z wydawcą, zachowując jednak prawo decydowania o darmowym udostępnianiu swoich utworów. W przypadku komercyjnego wykorzystania dzieła autor dzieli się zyskami z wydawcą i dokonuje cesji praw autorskich na jego rzecz. Twórca zachowuje jednak kompetencje decydowania o tym, jaki utwór i na jakich warunkach zostanie darmowo udostępniony szerszej publiczności, do celów niekomercyjnych.

¹⁷³ P. Gałuszka, op. cit., s. 262-263.

Przykład:

Książka „Wolna kultura” Lawrence Lessiga, została opublikowana w wersji papierowej przez Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne oraz w wersji elektronicznej, dostępnej za darmo w sieci, na określonych warunkach licencji Creative Commons.

Twórca może także podpisać umowę z organizacją zbiorowego zarządzania, zachowując prawo do udostępniania w internecie wskazanych dzieł - nieodpłatnie i do celów niekomercyjnych, na licencji Creative Commons. Jednocześnie autor uzyskuje tantiemy za pośrednictwem organizacji zbiorowego zarządzania za korzystanie z tych samych utworów w celach komercyjnych. Taki wariant jest możliwy dzięki współpracy organizacji Creative Commons i organizacji zbiorowego zarządzania np. w Holandii czy Danii¹⁷⁴.

Mówiąc o indywidualnym zarządzaniu prawami autorskimi należy scharakteryzować sposób samodzielnego wydawania utworów przez twórców, określany często mianem „samo-publikowania”. W obrębie rynku wydawniczego używane jest określenie „self-publishing”, a w sferze muzycznej przyjęł się termin „self-releasing”.

3.1.1. Self-publishing

Pojęcie self-publishingu oznacza samodzielne wydanie książki przez autora, bez pomocy wydawcy, przy czym ilość współpracujących osób ograniczona jest do niezbędnego minimum. Generalnie, autor publikuje nakładem własnym, co oznacza, że ponosi wszelkie koszty z tym związane.

Self-publishing ma swoją długą historię. Właściwie już od początku stosowania prasy drukarskiej znaczna ilość dzieł była wydawana „własnym sumptem”. Książki były pisane, drukowane i sprzedawane przez właścicieli maszyn drukarskich. W tych dwóch ostatnich procesach rolę drukarza przejął wydawca. Pisanie pozostało profesją twórców. Ze względu na skalę popularności książki i rozwój rynku wydawniczego, autor nie był w stanie samodzielnie i kompleksowo wykonywać wszystkich czynności związanych ze sprzedażą praw, produkcją książki, dystrybucją i promocją, dlatego pomoc wydawcy była i jest uznawana za cenną. Lecz nie wszyscy twórcy współpracowali z wydawcami, których liczba oraz możliwości były ograniczone (z czym mamy do czynienia także dzisiaj).

¹⁷⁴ Więcej na ten temat w artykule: A. Jastrzębska, *Organizacje zbiorowego zarządzania...*, op. cit.

Nienajlepsza sytuacja autorów, chcących popularyzować swoją twórczość, a nie mających organizacyjnych i technicznych warunków pozwalających uczynić to samemu, zmieniła się dzięki rozwojowi technologii (kserokopiarki, drukarki, komputery). Internet, a szerzej ujmując, pojawienie się serwisów self-publishingowych, e-księgarni, portali społecznościowych, spopularyzowanie blogów, e-booków etc. spowodowało, że duża część autorów podejmuje trud samodzielnego zarządzania swoją twórczością (a ściślej prawami do niej), rezygnując z pomocy wydawcy.

Aktualnie self-publishing odnosi się do wydawania książek, a w szczególności e-książek. To tekst w formie elektronicznej jest przede wszystkim promowany i sprzedawany przez indywidualnych twórców. Jak słusznie zauważa Piotr Kowalczyk, „self-publishing nie polega na publikowaniu treści na blogach autorskich albo fragmentów powieści w serwisach społecznościowych. Chodzi o publikowanie jej w taki sposób, by miała szansę znaleźć się na urządzeniach do czytania oraz o zamieszczenie jej w serwisach profesjonalnie zajmujących się dystrybucją e-treści”¹⁷⁵.

Pisarze decydują się na self-publishing z wielu powodów. Przede wszystkim dlatego, że nie mają możliwości wydania swojej książki w sposób tradycyjny. To zaś może być wynikiem różnych przyczyn, chociażby takich jak: autor nieznan, treść kontrowersyjna lub niszowa, styl pisanie czy gatunek dzieła nie interesuje wydawców. Twórca podejmuje decyzję o samodzielnym publikowaniu także dlatego, że zależy mu na artystycznej wolności, nie chce by zmieniano zawartość jego tekstu, woli samodzielnie kontrolować wyniki sprzedaży i dysponować prawami autorskimi do rezultatów własnej twórczości.

Self-publisher jest autorem, redaktorem, grafikiem i menedżerem w jednym. Nie potrzebuje wydawcy, ani innych pośredników, by dotrzeć do czytelnika. Jest nazywany pisarzem niezależnym, indie (independent writer), pisarzem 2.0, skupionym na promowaniu swojej twórczości. Wykorzystuje internet i najnowocześniejsze dostępne narzędzia – w większości bezpłatne - by dotrzeć do jak największej rzeszy odbiorców. Aktywnymi self-publisherami na świecie są na przykład Cory Doctorow, Adrian Graham (pseudonim: Small Stories), Amanda Hocking czy Seth Godin (zrezygnował ze współpracy z wydawcą), a w Polsce Piotr Kowalczyk (pseudonim: Niżej Podpisany).

¹⁷⁵ P. Kowalczyk, *Czym jest self publishing i dlaczego warto dbać o jego rozwój*, źródło: <http://www.passwordincorrect.com>, 17.09.2010 [odczyt: 3.12.2010].

Pisarz niezależny pracuje bez udziału pośredników, nie podpisuje umów z hurtownikami, nie opłaca kosztów druku, nie organizuje transportu. Wykorzystuje przede wszystkim komputer z dostępem do internetu. Publikuje swoje książki za pomocą panelu zarządzania, jako użytkownik serwisów amerykańskich takich jak np. Smashwords¹⁷⁶, Amazon¹⁷⁷ czy francuskiego Feedbooks¹⁷⁸. Choć są to platformy zagraniczne, to pozwalają na publikowanie autorom z całego świata. Polski pisarz ma możliwość zaprezentowania swojej twórczości głównie poza rodzimym rynkiem, dlatego że polskie serwisy self-publishingowe praktycznie nie istnieją. Do nielicznych platform proponujących taką funkcjonalność zaliczyć można Virtualo¹⁷⁹, Wydaje¹⁸⁰, Poczytaj to¹⁸¹.

Dzięki dobrze przygotowanemu interfejsowi, książka, jej fragment, opowiadanie, wiersz etc. albo np. projekt okładki zostają wprowadzane do serwisów, samodzielnie przez autora, poprzez wgranie pliku na serwer. Treść konwertowana jest do różnych formatów (w zależności od predyspozycji serwisu), weryfikowana, a następnie możliwa do pobrania lub dostępna w wersji on line. E-książki są publikowane za darmo lub odpłatnie (w zależności od możliwości serwisu). Autor dzieli się zyskiem ze sprzedaży egzemplarzy utworów z platformą internetową.

Wielość serwisów rzutuje na istnienie różnych form dystrybucji, sprzedaży i promocji. Jedne udostępniają czytelnikom treść za darmo (Feedbooks), inne zaś odpłatnie. Te drugie umożliwiają autorom wyznaczenie ceny za swoją książkę lub ustalają ją z góry sami (Smashwords), gwarantując jakiś procent od sprzedaży. Autorzy mają także możliwość wyboru, czy chcą zabezpieczyć książkę DRM-em¹⁸² czy też nie (Amazon¹⁸³), ograniczając tym samym lub ułatwiając odczytanie danej treści na różnych czytnikach czy w specjalnej aplikacji (np. na smartfonach).

¹⁷⁶ www.smashwords.com.

¹⁷⁷ www.amazon.com/Kindle.

¹⁷⁸ www.feedbooks.com.

¹⁷⁹ <http://virtualo.eu/self-publishing>.

¹⁸⁰ www.wydaje.pl.

¹⁸¹ <http://poczytaj.to>.

¹⁸² DRM (Digital Rights Management) – środki zabezpieczeń, oparte na nowoczesnej technice. Sposób kontroli dostępu do dzieła.

¹⁸³ Amazon oficjalnie nie podał do wiadomości, że istnieje możliwość udostępniania swojej twórczości bez zabezpieczeń DRM. Przypadkowo zauważył to Joseph Rhea, pisarz który poinformował o tym innych autorów na blogu: <http://www.kindleboards.com/index.php/topic,18300.0/all.html>. Użytkownik, chcący zakupić e-książkę, nie zawsze ma świadomość czy jest ona opatrzona zabezpieczeniem czy nie. Jeśli twórcy zależy na poinformowaniu czytelników o zniesieniu zabezpieczeń do e-książki może dołączyć specjalny tag "drmfree".

Autor w serwisie może udostępnić także informacje o produkcie: dodawać opis, słowa kluczowe, odnośniki, wideo etc. Ponadto określić charakter praw autorskich, np. udostępniając dzieło na jednej z tzw. wolnych licencji Creative Commona, czy ograniczając dostęp w określonych krajach. Serwisy niekiedy zapewniają panel zarządzania kontem. Daje to autorowi możliwość zmiany danych o książce w każdej chwili (w tym ceny), zakwalifikowania dzieła do kategorii, dodania tagów (znaczników) etc. Twórca ma także dostęp do statystyk generowanych przez serwis. Na podstawie liczby ściągnięć, może zorientować się, jakim zainteresowaniem cieszy się jego książka. Jest to niezmiernie użyteczne, można sprawdzić ile dziennie zostało ściągniętych plików, w jakich formatach, z jakich krajów są czytelnicy, która książka jest najbardziej poczytna itd. To cenne doświadczenie, może pomóc w korygowaniu sposobu promocji i dystrybucji twórczości.

Serwisy pozyskują partnerów „dystrybucyjnych” (Amazon, Barnes&Noble, Kindle Store, eBook Store, eBook.pl, empik.com etc.), jeśli same się tego nie podejmują. Oznacza to, że książki dostępne poprzez witrynę internetową i spełniające niekiedy dodatkowe wymogi formalne¹⁸⁴, znajdują się w ofercie e-księgarń, z którymi serwisy mają podpisaną umowę. Ponieważ różne serwisy mają kontrakty z różnymi dystrybutorami, autorzy udostępniają swoją treść na wielu witrynach, by dotrzeć do jak najszerszej rzeszy odbiorców.

Pisarz niezależny jest osobą aktywną, prowadzi bloga, udziela się na platformach społecznościowych (Facebook, Twitter), promując w ten sposób swoją twórczość, udostępnia odnośniki, linki do e-księgarń czy serwisów. Wszystko to, w zamierzeniu ma na celu stały kontakt z czytelnikiem, poznawanie jego opinii, przyjmowanie krytyki, a w konsekwencji rozwój twórczy i promocję artystycznej działalności. Self-publisher może skorzystać również z serwisów pomagających autorom w redagowaniu tekstów (np. Bite-Size Edits), uzyskując w ten sposób przydatne wskazówki i komentarze od użytkowników sieci.

Autor najczęściej udostępnia w sieci darmowe fragmenty książek lub jej pełną treść. Jest to jedyny sposób umożliwiający czytelnikowi zapoznanie się z zawartością publikacji – porównywany do przeglądania książki w tradycyjnej księgarni. Udostępnianie swojej twórczości za darmo jest więc bez-kosztową formą promocji autora.

¹⁸⁴ Np. Smashwords zastrzega sobie, że książka autora musi uprzednio znaleźć się w tzw. Premium Catalog.

Z toku przeprowadzonych badań i analiz wynika, że dla wielu osób książka w wersji elektronicznej jest jedynie substytutem książki papierowej. Część autorów, traktuje publikowanie treści w formie cyfrowej jedynie jako promocję. Celem jest jednak zainteresowanie swoją twórczością wydawcę lub opublikowanie książki we własnym zakresie (za własne czy sponsora pieniądze). Pisarz traktujący książkę drukowaną za prestiżową, może także skorzystać z współczesnych technologii, które dostarczają narzędzi do publikowania wersji papierowej. Istnieje wiele serwisów przygotowujących książkę „na żądanie”. Na światowym rynku takie usługi dostarczają np. serwisy Lulu¹⁸⁵, CreateSpace¹⁸⁶, Xlibris¹⁸⁷, czy Blurb¹⁸⁸. Proces produkcji nie jest skomplikowany i nie wymaga od twórcy uprzednich nakładów finansowych. Autor wchodząc na stronę, wprowadza tekst i ustala cenę. W dalszej kolejności, treść książki jest promowana przez serwis, autora i e-księgarnie (np. Amazon). Publikacja następuje dopiero po złożeniu zamówienia, a jej rezultat następnie dystrybuowany do czytelnika. Serwis za swoją pracę opłatę liczoną jako procent od sprzedaży.

Dorobkiem self-publishera jest „recenzja znanego blogera, komentarze w serwisie książkowym, liczba pobrań darmowego fragmentu czy liczba fanów na Facebooku”¹⁸⁹. To wszystko może zainteresować wydawcę „tradycyjnych książek” lub e-książek. Sami wydawcy są również zainteresowani środowiskiem self-publishingu. Na zachodzie stworzono rozwiązania (wykorzystujące mechanizmy społecznościowe), które pozwalają wyłaniać najbardziej utalentowanych autorów. Przykładem jest wydawca Harper Collins, który uruchomił serwis Authonomy¹⁹⁰, służący do wyszukiwania nowych obiecujących pisarzy.

Self-publishing rozwija się w bardzo szybkim tempie, ale głównie w zachodniej części świata. Absolutnym liderem, oferującym nieograniczone możliwości self-publisherom jest Amazon – Kindle Store. Steve Windwalker obliczył i podał do wiadomości na swoim blogu¹⁹¹, że wśród 50 bestsellerów w Kindle Store (e-księgrania Amazon), aż 18 to książki wydane samodzielnie przez pisarzy (indie).

¹⁸⁵ www.lulu.com.

¹⁸⁶ www.createspace.com.

¹⁸⁷ www.xlibris.com.

¹⁸⁸ www.blurb.com.

¹⁸⁹ P. Kowalczyk, *Pisarzu zostań Indie*, źródło: <http://www.passwordincorrect.com>, 28.02.2010 [odczyt: 03.12.2010].

¹⁹⁰ www.authonomy.com.

¹⁹¹ <http://theireader.blogspot.com/2011/02/publishing-perestroika-indie-authors.html>, [odczyt: 18.01.2011].

W Polsce istnieje kilka platform self-publishingowych, ale żadna nie cieszy się tak dużym zainteresowaniem twórców. Virtualo.pl współpracując z Empikiem daje możliwość pojawiania się w największej ofercie tytułów w Polsce. Wadą serwisu jest jednak to, że nie daje autorom do dyspozycji panelu zarządzania. Z kolei platforma Wydaje.pl posiada bardzo mocny PR, ale książki są udostępniane jedynie w formacie pdf. Piotr Kowalczyk zauważa, że: „Self-publishing to zjawisko w Polsce nowe. Prawdopodobnie większość czytelników taki rodzaj publikowania, bez względu na to jak szumnie się nazywa, uznaje za przejaw głębokiej grafomanii; jeśli nie chciało wydawnictwo Znak, to znaczy że książka nie jest dobra, ale autor się uparł i wydał ją sam, żeby jeszcze pogorszyć sprawę; w “tym e-booku - kto to w ogóle czyta?”¹⁹².

Wady i zalety self-publishingu:

Wady self-publishingu:

- ❖ Utrata możliwości korzystania z prestiżu związanego z wydaniem książki papierowej pod szyldem znanego i renomowanego wydawcy,
- ❖ Ciągła krytyka, jakiej poddawana jest jakość treści książek wydawanych przez self-publiherów,
- ❖ Konieczność poświęcenia przez autora czasu i energii na zajęcia związane z produkcją, dystrybucją, promocją dzieła,
- ❖ Nieduża skala oddziaływania w Polsce.

Zalety self-publishingu:

- ❖ Treści publikowane przez self-publisherów są oceniane przez samych czytelników, czyli bezpośrednio przez odbiorców, a nie sugerujących oceny krytyków, recenzentów,
- ❖ Autor nie pozbywa się praw do własnego dzieła,
- ❖ Autor sam decyduje o zarządzaniu prawami autorskimi, w tym także o dystrybucji, sprzedaży i promocji dzieła,
- ❖ Możliwość szybkiej aktualizacji treści, dostępność tytułów.

¹⁹² P. Kowalczyk, *Self-Publishing przebojem wchodzi na rynek (oraz co zrobić, żeby był to rynek polski)*, źródło: <http://www.passwordincorrect.com>, 16.01.2011, [odczyt: 30.02.2011].

3.1.2. Self-releasing

Pojęcie self-releasingu oznacza nagranie muzyki przez twórcę oraz wydanie nagrania (np. w formie płyty CD czy pliku) bez pomocy wytwórni fonograficznej, a często też za własne pieniądze.

Podobnie jak w przypadku self-publishing'u, również self-releasing dystansuje się w całym procesie twórczym i organizacyjnym od współdziałania z wydawcą. Jeszcze do niedawna, ten model funkcjonował na skalę lokalną. Artyści inwestowali w nagranie, a później dystrybuowali egzemplarze swych nagrań w mniejszych sklepach lub podczas koncertów. Obecnie, zasadniczym medium rozpowszechniania i dystrybucji muzyki stał się internet. Twórcy sprzedają muzykę poprzez własne strony www lub sklepy internetowe. Nagrania są udostępniane klientom w formie materialnej, np. w postaci płyty CD, choć coraz większą popularnością wśród odbiorców cieszą się „pliki do pobrania”.

Twórcy (kompozytorzy, muzycy), często nie tylko tworzą utwory, ale je także wykonują podczas występów na żywo lub w trakcie przygotowania nagrania. Proces nagrania muzyki był do niedawna domeną wyłącznie wytwórni płytowych. Obecnie, dzięki nowym, mniej kosztownym technologiom komputerowym nagranie może powstać nawet w małym studiu domowym. Zdarza się też, że niewielkie studia oferują twórcom pomoc w przygotowaniu nagrania, wyceniając taką usługę stosunkowo niedrogo.

Dokonując porównań, należy podkreślić, że o ile self-publishing może się odbywać praktycznie bez-kosztowo, o tyle self-releasing nie. Twórca zazwyczaj potrzebuje środków finansowych na nagranie utworów i ich wprowadzenie do obrotu. Artysta chcący zachować niezależność musi zatem sam zainwestować w nagranie, bądź znaleźć sponsora¹⁹³, ewentualnie skorzystać z crowdfundingu.

Alternatywą dla twórców, którzy nie mają pieniędzy na nagranie, ani możliwości na współpracę z wytwórnią, jest tzw. crowdfunding. Polega on na tym, że autor wykorzystując wsparcie finansowe fanów, zbiera pieniądze na nagranie i wydanie płyty. Przykładem serwisów rozwijających ten pomysł są Sellaband¹⁹⁴ lub Megatotal¹⁹⁵. Umożliwiają one artystce prezentowanie za darmo muzyki użytkownikom portalu. W pierwszym z nich, Sellaband, słuchacze mogą wykupywać cegiełki (o konkretnej wartości

¹⁹³ Więcej na ten temat: K. Kowalewicz, *Dźwięki sponsorowane, czyli jak wydać płytę*, [w:] *Gazeta Wyborcza* 22.02.2008.

¹⁹⁴ www.sellaband.com.

¹⁹⁵ www.megatotal.pl.

każda), jeśli muzyka spotka się z ich akceptacją. Gdy zostaną sprzedane cegiełki o łącznej wartości 50 tys dolarów, wówczas artysta za tę sumę dokonuje nagrania, tłoczy płyty i rozsyła je do wszystkich, którzy wykupili cegiełkę. Niektóre z nagranych utworów są udostępniane za darmo na stronach artystów w Sellaband, co ma służyć promocji albumu. Resztę nagrań można kupić w formie plików muzycznych w różnych sklepach internetowych (np. Amazon, eTunes). Ponadto nagrana płyta jest sprzedawana w formie CD przez artystów, serwis Sellaband i osoby, które sfinansowały nagranie. Zyski ze sprzedaży są dzielone (przez okres 5 lat) między artystów, jak i tych którzy wykupili cegiełki¹⁹⁶.

Natomiast megatotal, w przeciwieństwie do Sellaband, pozwala artyście samemu ustalić kwotę jaką chce zebrać. Ponadto wpływy pochodzące od fanów mogą mieć różną wartość; wyznaczona jest jedynie wartość minimalna za utwór. Połowa wpływów z inwestycji odkładana jest na wydanie płyty twórcy. Druga połowa dzielona jest między fanów – udziałowców. Po zebraniu ustalonej przez artystę kwoty, wydawana jest płyta, z której 50% zysków trafia do odbiorców, którzy wsparli twórcę. Muzyk, angażując się w crowdfunding, zachowuje pełne prawa autorskie do swoich utworów, a po zebraniu określonej sumy, sam wybiera studio, projektanta okładki, tłocznię etc.

Muzyka wydawana jest obecnie najczęściej w formie pliku lub w formie płyty kompaktowej. Ta druga opcja wciąż pozostaje dla muzyków priorytetowa – na co wskazują wyniki przeprowadzonych wywiadów i analiz - mimo że wymaga zazwyczaj większych nakładów finansowych. Samodzielnie nagrane fonogramy mogą być profesjonalnie tłoczone w określonej liczby egzemplarzy. Ryzyko jest jednak takie, że nie uda się wszystkich sprzedać i odzyskać poczynione wydatki lub że amatorsko nagrywane na dyski CD-R na indywidualne zamówienie¹⁹⁷.

Artyści, dzięki internetowi mogą również dystrybuować samodzielnie nagraną muzykę np. na „stronie www” zespołu czy wokalisty. Część twórców korzysta z usług serwisów, które pomagają sprzedawać fonogramy (np. Jamendo) . Funkcjonują także witryny, które zajmują się nagrywaniem płyt „na żądanie” (np. serwis Lulu) - a więc tłoczeniem fonogramu dopiero po jego zamówieniu - i w dalszej kolejności dystrybuowaniem płyt do słuchacza. Wielu artystów jest aktywnych na portalach społecznościowych, blogach, co sprzyja popularyzowaniu nagrań.

¹⁹⁶ P. Gałuszka, op. cit., s. 267.

¹⁹⁷ P. Gałuszka, op. cit., s. 263.

Jak już zostało wspomniane, poszczególni twórcy skłonni są równolegle wydawać muzykę na płycie kompaktowej i w formie plików lub poprzestać wyłącznie na drugim wariantcie. Zaznaczmy w tym miejscu, że dystrybuowanie muzyki w formie plików lub transmisji strumieniowej¹⁹⁸ nie eliminuje całkiem pośredników; wprawdzie pomija usługi firmy fonograficznej, ale zakłada korzystanie z usług platformy internetowej. Jej pośrednictwo, co należy podkreślić, nie wiąże się z przejmowaniem praw do utworów czy jakichkolwiek tantiem należnych twórcy lub wykonawcy. Usługi o których mowa, świadczą przykładowo serwisy: iTunes czy Rhapsody. Z punktu widzenia niezależnego artysty mają one atut w postaci dużego grona użytkowników, potencjalnych nabywców. Ale jak słusznie zauważa Patryk Gałuszka, „problemem dla działającego samodzielnie muzyka jest to, że wiele dużych serwisów oferujących muzykę cyfrową online, może nie chce współpracować bezpośrednio z pojedynczymi artystami. W związku z tym są oni skazani na korzystanie z pośrednictwa agregatorów (np. serwisu TuneCore), z czym wiąże się pewien dodatkowy koszt”¹⁹⁹.

Twórcy często udostępniają część swojej twórczości za darmo w internecie; tym samym umożliwiają odbiorcom zapoznanie się z nagraniem przed zakupem oraz promują nagraną muzykę.

Pojawia się ostatnio także zupełnie nowa filozofia prowadzenia biznesu muzycznego, która polega na udostępnianiu utworów za darmo, przy całkowitej rezygnacji z zarabiania na sprzedaży nagrań, natomiast oczekując zysków z innych obszarów działalności muzycznej (np. z występów na żywo lub z wykorzystania majątkowych praw autorskich do utworu). Udostępnianie muzyki za darmo staje się bardzo ważnym narzędziem promocyjnym. Takie podejście do biznesu wynikać może na przykład z faktu, że zyski ze sprzedaży płyt wynoszą w niektórych przypadkach jedynie 10%, a więc rezygnacja z zarabiania pieniędzy na sprzedaży płyt niewiele zmienia w sytuacji muzyka²⁰⁰.

Patryk Gałuszka opisuje trzy różne przypadki, gdzie publikowanie nieodpłatnej wersji utworów muzycznych idzie w parze z zarabianiem pieniędzy w innych obszarach niż sprzedaż nagrań. Pierwszym przypadkiem jest platforma Jamendo²⁰¹, w której wszyscy artyści mogą za darmo udostępniać swoje nagrania (brak weryfikacji zgłaszanych nagrań)

¹⁹⁸ Muzyka jest dostępna on-line, do odsłuchania, bez możliwości ściągnięcia pliku na serwer.

¹⁹⁹ P. Gałuszka, op. cit., s. 264.

²⁰⁰ P. Gałuszka, op. cit., s. 273.

²⁰¹ www.jamendo.com/pl.

w celach niekomercyjnych i umożliwiającą twórcom różne sposoby zarabiania: np. z datków od słuchaczy czy dochodów z reklam²⁰².

Drugim przykładem są netlabel, które poświęcają się dystrybucji i promocji wybranych nagrań (dokonywana jest selekcja), często specjalizując się w wybranej dziedzinie muzyki (np. muzyki elektronicznej). Słowo „netlabel” jest połączeniem słów „net” (sieć) i „label” (wytwórnia muzyczna). Określenie to używane jest do nazywania inicjatyw indywidualnych osób lub grup nieformalnych, w celu promocji i dystrybucji w internecie muzyki, głównie w formie cyfrowej. W odróżnieniu do tradycyjnych wytwórni nie angażują się finansowo w nagranie i jego promocję, nie wydają fizycznych nośników, nie przejmują majątkowych praw autorskich do nagrań i wydają muzykę na tzw. wolnych licencjach. Przykładem netlabeli są: foem.info, 12rec.net²⁰³.

Trzecim przypadkiem wydawania muzyki za darmo, opisywanym przez Patryka Gałuszkę, jest CASH Music²⁰⁴ – platforma służąca współpracy artystów, słuchaczy oraz wszystkich innych zainteresowanych stron. „Celem jest stworzenie wokół artystów społeczności fanów zorientowanych na wymianę twórczości artystycznej, pomysłów, poglądów i pieniędzy. (...) W praktyce CASH Music jest zorientowany wokół strony internetowej prezentującej dokonania artystyczne kilku muzyków oraz zawierającej różnego rodzaju oferty skierowane do słuchaczy”²⁰⁵. Artysta ma możliwość stworzenia własnej oferty, będącej źródłem dochodu. Wśród propozycji, wartych określoną sumę pieniędzy, skierowanych do słuchaczy wymienić można np.: obecność w trakcie nagrania albumu przez artystę czy udział w zyskach płynących z każdego wykorzystania utworu zespołu/wykonawcy.

Artyści udostępniając swoje utwory za darmo w internecie, często wykorzystują licencje typu open content, w celu zabezpieczenia przed ewentualnym wykorzystaniem twórczości niezgodne z oczekiwaniami autora. Najbardziej popularne są licencje Creative Commons (CC). Autor korzystając z takiej licencji godzi się na szczególną relację z odbiorcami jego twórczości, nie pozbawiając się wszakże praw autorskich do niej. Sześć wariantów licencji CC, różni się między sobą „stopniem uwolnienia” kultury oraz rodzajem warunków stawianych odbiorcom. Największą swobodę daje użytkownikowi ta licencja, która umożliwia dowolną eksploatację utworu z tym jedynie zastrzeżeniem, że

²⁰² P. Gałuszka, op. cit., s. 247-245.

²⁰³ P. Gałuszka, op. cit., s. 241.

²⁰⁴ www.cashmusic.org.

²⁰⁵ P. Gałuszka, op. cit., s. 277.

zachowana zostaje informacja o autorze oryginału, gwarantując tym samym poszanowanie podstawowych osobistych praw twórcy. Z kolei najbardziej restrykcyjna jest licencja, która pozwala dowolnie eksploatować utwór, ale tylko: 1) w jego oryginalnej postaci (czyli bez możliwości tworzenia utworów zależnych), 2) w celach niekomercyjnych (czyli nie generujących zysków).

Self-releasing jest atrakcyjną ścieżką kariery głównie dla tych, którzy chcą sprawować kontrolę nad procesem twórczym i dystrybucyjnym nagrań. Wymaga ona jednak dużego zaangażowania, umiejętności pozyskiwania środków finansowych i podejmowania działań marketingowych na szerszą skalę. Efektywna i niedroga promocja musi się opierać na bezpośrednich relacjach ze ściśle określoną grupą odbiorców.

W wyniku przeprowadzonych badań, można stwierdzić, że indywidualny sposób wydawania, promowania i dystrybuowania muzyki, jest alternatywą wobec braku możliwości wydania płyty w sposób tradycyjny lub niechęci do podpisywania kontraktów wydawniczych. Najczęściej tę formę wybierają młodzi debiutujący artyści. Istnieje jednak już wiele przykładów twórców, którzy po doświadczeniu pracy z firmą fonograficzną decydują się na self-releasing. Choćby zespoły Radiohead czy Nine Inch Nails. Należy jednak podkreślić, że w przytoczonych przypadkach, muzykom było dużo łatwiej podjąć się indywidualnego zarządu, mając markę wypracowaną pod skrzydłami znanej wytwórni.

Wady i zalety self-releasingu:

Wady self-releasingu:

- ❖ Koszty nagrania, procesu wydania i dystrybucji muzyki ponosi twórca,
- ❖ Wymóg zaangażowania się w sprzedaż, promocję, działania organizacyjne (np. rezerwacja koncertów) mające niekiedy negatywny wpływ na pracę twórczą,
- ❖ Nieduża skala oddziaływania w Polsce.

Zalety self-releasingu:

- ❖ Prawa autorskie pozostają przy twórcy,
- ❖ Autor decyduje o całym procesie artystycznym, produkcyjnym i dystrybucyjnym,
- ❖ Tantiemy z tytułu sprzedaży praw do utworu pozostają przy twórcy.

Upowszechnienie się internetu umożliwiło artystom na nowo zdefiniować swoją aktywność na rynku. Nie są oni ograniczeni wyłącznie współpracą z wydawcą. Mogą podjąć się trudu całkowicie samodzielnej działalności. Mają możliwość przejęcia kontroli

nad biznesową stroną kariery, choć – jak wynika z badań - nie jest to łatwe i wymaga dużego zaangażowania. Opisane przykłady nie stanowią wyczerpującego przeglądu wariantów indywidualnego rozwoju kariery, ale sygnalizują kierunek w jaki rozwijają się z powodzeniem formy zarządzania prawami autorskimi do utworów muzycznych i artystycznych wykonań.

Wady i zalety indywidualne zarządzania:

Wady indywidualnego zarządzania:

- ❖ Twórca poświęca czas i energię na działania związane z procesem zarządzania, co niekiedy następuje kosztem pracy twórczej,
- ❖ Skala oddziaływania w Polsce wciąż jest nieduża,
- ❖ Każdy akt eksploatacji utworu musi być przedmiotem odrębnego kontraktu. Stanowi to duże utrudnienie np. dla nadawców telewizyjnych i radiowych,
- ❖ Ten rodzaj zarządu funkcjonuje przede wszystkim w przestrzeni internetu.

Zalety indywidualnego zarządzania:

- ❖ Prawa autorskie pozostają przy twórcy,
- ❖ Zachowana jest wolność kontraktowa, według której w gestii autora pozostaje decyzja o warunkach udzielania zezwolenia na korzystanie z utworu,
- ❖ Większa swoboda autora w promocji i dystrybucji twórczości (np. przez udostępnianie całych utworów w sieci),
- ❖ Możliwość sprawowania przez autora kontroli nad procesem twórczym i organizacyjno-administracyjnym.

3.2.Zarządzanie zbiorowe (kolektywne)²⁰⁶

Organizacje zarządzające w sposób zbiorowy prawami autorskimi i pokrewnymi (w skrócie OZZ) stały się nieodzownym elementem funkcjonowania prawa autorskiego. Ideą, przyświecającą powołanie do życia wspomnianych organizacji jest świadczenie twórcom pomocy w wykonywaniu przysługujących im uprawnień. Szczególnego znaczenia nabrała

²⁰⁶ Niniejszy podrozdział powstał między innymi dzięki rozmowie z przedstawicielami: ZAiKSu: Elżbietą Bryła-Krukowską, Damianem Popielarzem, Elżbietą Kołodziejczyk; ZPAVu: Markiem Staszewskim; SAiW PK: Andrzejem Nowakowskim.

działalność OZZ w związku z wykonywaniem utworów (z nośników lub „na żywo”) w lokalach, podczas różnych imprez, a przede wszystkim w programach radiowych i telewizyjnych²⁰⁷. Masowy charakter tego rodzaju eksploatacji wywołuje nie dające się przewyciężyć trudności w identyfikowaniu użytkowników i rozmiarów korzystania z utworów, a w konsekwencji uzyskaniu należnych tantiem. Niemożliwa bądź ekonomicznie nieopłacalna staje się w tym zakresie kontrola jednostkowa (indywidualna)²⁰⁸.

Jak się zaznacza Jan Bleszyński, zbiorowy zarząd „polega na wykonywaniu na rzecz uprawnionego określonych atrybutów praw majątkowych w warunkach powtarzalności na dużą skalę w podobnych sytuacjach eksploatacyjnych”²⁰⁹. „Analizując istotę zbiorowego zarządu mówimy zazwyczaj o „zastępstwie pośrednim”, co oznacza, że organizacja działa we własnym imieniu, ale na rzecz osoby trzeciej”²¹⁰ (twórcy, wykonawcy, wydawcy czy producenta).

Zbiorowy zarząd precyzyjnie określa Mihaly Fiscor w Raporcie WIPO (World Intellectual Property Organisation), jako „system w ramach którego podmioty praw upoważniają organizację do zarządzania swoimi uprawnieniami, w tym do działań w zakresie:

- kontroli korzystania z utworów
- czynności negocjacyjnych z potencjalnymi użytkownikami
- udzielania zezwolenia na korzystanie z utworów w zamian za stosowne wynagrodzenie, oraz do
- pobierania ustalonego wynagrodzenia i jego dystrybucji wśród uprawnionych”²¹¹.

Badając fenomen zbiorowego zarządu prawami autorskimi, do podobnych wniosków dochodzi David Sinacore-Guinn, wychodząc od wyjaśnienia pojęcia „organizacji zbiorowego zarządzania”. Rozumie przez nie określoną jednostkę, reprezentującą twórcę w zakresie wykonywania majątkowych (i po części osobistych) praw autorskich. Zarząd tymi prawami sprawowany jest za pomocą technik o większym lub mniejszym stopniu kolektywizacji. D. Sinacore-Guinn wyróżnia przy tym pięć

²⁰⁷ A. Matlak, op. cit., s. 75.

²⁰⁸ M. Walerian, *Zakres zbiorowego zarządzania prawami autorskimi w polskiej ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz znaczenie tego pojęcia*, [w:] *Problemy prawa autorskiego. Zeszyty PWiOWI*, red. J. Barta, Kraków 2001, nr 78, s. 9.

²⁰⁹ J. Bleszyński, *Zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi de lege lata i de lege ferenda*, *Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego* 2000, nr 4.

²¹⁰ A. Jastrzębska, *Organizacje zbiorowego zarządzania...*, op. cit. s. 22.

²¹¹ Cyt. za M. Walerian, op. cit., s. 9.

podstawowych sfer funkcjonowania takich organizacji, a mianowicie sferę: 1) reprezentacji określonych podmiotów, 2) zezwalania na korzystanie z repertuaru, do którego prawa organizacji powierzono, 3) kontrolowania i dokumentowania aktów eksploatacji utworów, 4) pobierania i podziału wynagrodzenia z tytułu korzystania z utworu, 5) dochodzenia ochrony w sytuacji bezprawnego korzystania z utworów chronionych²¹².

Polska ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. nie definiuje pojęcia zbiorowego zarządu prawami autorskimi²¹³. Formułuje jedynie przesłanki, jakie powinien spełniać podmiot, by uzyskać status - i w konsekwencji uprawnienia - organizacji zbiorowego zarządzania. Zgodnie z art. 104 ust. 1 ustawy, organizacjami zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi są „stowarzyszenia zrzeszające twórców, artystów wykonawców, producentów lub organizacje radiowe i telewizyjne, których statutowym zadaniem jest zbiorowe zarządzanie i ochrona powierzonych im praw autorskich lub praw pokrewnych oraz wykonywanie uprawnień wynikających z ustawy.”

W Polsce istnieje czternaście²¹⁴ organizacji zbiorowego zarządzania. Analizie w tej pracy zostały poddane cztery z nich, działających głównie na polu muzycznym i wydawniczym, a to:

1. Stowarzyszenie Autorów i Kompozytorów ZAiKS – posiadające zezwolenia na zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi do utworów słownych, muzycznych, słowno-muzycznych, choreograficznych, pantomimicznych,
2. Stowarzyszenie Autorów i Wydawców „Polska Książka” – posiadające zezwolenia na zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi do utworów literackich, naukowych, publicystycznych, encyklopedycznych w zakresie, w jakim prawa te służą wydawcom,

²¹² Ibidem.

²¹³ Por. M. Kępiński, *Zadania OZZ w świetle prawa autorskiego* [w:] *Prawo autorskie. System prawa prywatnego*, red. Barta Janusz, Warszawa 2007, tom 13, s. 589.

²¹⁴ Lista wszystkich organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub pokrewnymi: Stowarzyszenie Polski Rynek Oprogramowania PRO, Stowarzyszenie Artystów Wykonawców Utworów Muzycznych i Słowno-Muzycznych SAWP, Związek Polskich Artystów Plastyków ZPAP, Związek Artystów Scen Polskich ZASP, Stowarzyszenie Twórców Ludowych, Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Związek Producentów Audio-Video ZPAV, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Związek Polskich Artystów Fotografików, Związek Artystów Wykonawców STOART, Stowarzyszenie Zbiorowego Zarządzania Prawami Autorskimi Twórców Dzieł Naukowych i Technicznych KOPIPOL, Stowarzyszenie Architektów Polskich SARP, Stowarzyszenie Aktorów Filmowych i Telewizyjnych SAFT, Stowarzyszenie Autorów i Wydawców „Polska Książka”.

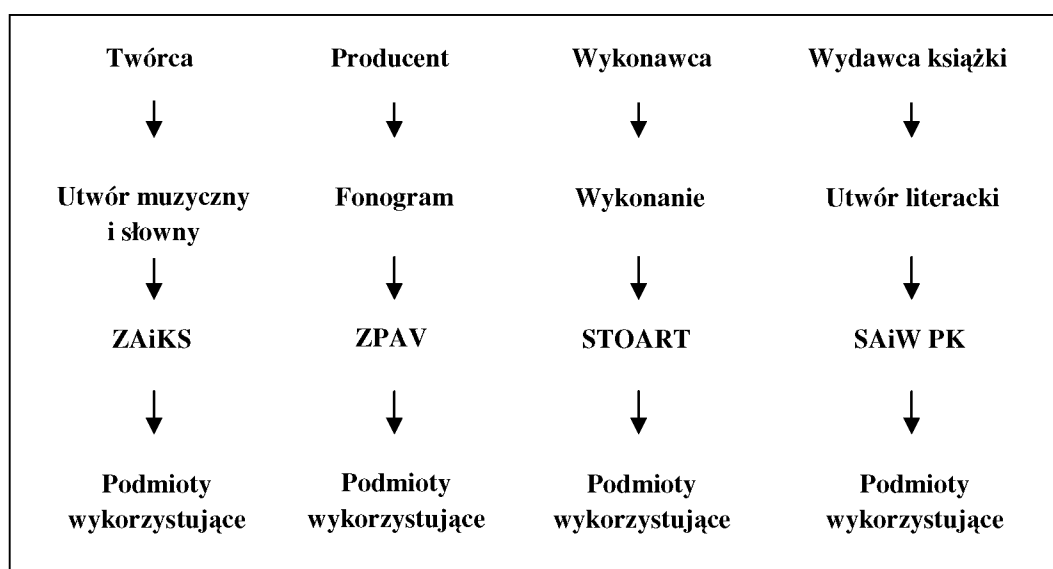
3. Związek Stowarzyszeń Artystów Wykonawców STOART – posiadający zezwolenia na zbiorowe zarządzanie prawami pokrewnymi do artystycznych wykonań utworów muzycznych i słowno-muzycznych,

4. Związek Producentów Audio-Video, ZPAV – posiadający zezwolenia na zbiorowe zarządzanie prawami pokrewnymi do fonogramów i wideogramów.

Różnice pomiędzy poszczególnymi organizacjami zbiorowego zarządzania zostały przedstawione na schemacie nr 3.

Schemat nr 3.

Różnice pomiędzy poszczególnymi organizacjami.



Źródło: P. Gałuszka, op. cit., s. 66 oraz opracowanie własne.

Rozpoczęcie działalności przez organizację zbiorowego zarządzania wymaga uzyskania zezwolenia (swoistej koncesji) ze strony Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Ustawodawca przesądził tym samym, że OZZ ma działać w formie stowarzyszenia, a więc dobrowolnego, samorządnego, trwałego zrzeszenia o celach niezarobkowych. Za przyjęciem takiego stanowiska przemawia idea samorządności oraz pozbawienie działalności takiej organizacji celów zarobkowych²¹⁵. Oznacza to, że w przypadku prowadzenia działalności gospodarczej, stowarzyszenie przeznacza uzyskane dochody na cele statutowe. Inaczej ujmując, nie może przeznaczyć tych środków do

²¹⁵ J. Błęszyński, op. cit.

podziału między swoich członków²¹⁶. Tymczasem, OZZ jako organizacja sytuująca się w sektorze non profit, ma prawo do potrącania niezbędnych kosztów związanych z prowadzeniem działalności²¹⁷. Inkasowane wynagrodzenie, zostaje pomniejszone o koszty administracyjne organizacji, przeznaczone na finansowanie działalności statutowej. Do kosztów organizacji zaliczane są m.in. koszty zatrudnienia pracowników, utrzymanie biura, działalności dyrekcji okręgowych, koszty prowadzonych spraw sądowych i egzekucyjnych. Ponadto z honorarium autorskiego potrącają się określone kwoty na fundusze socjalne.

Z kolei wspomniana „dobrowolność” oznacza – jak tłumaczy Dorota Ostrowska – „brak jakiegokolwiek przymusu w kwestii zakładania czy przynależenia do stowarzyszeń. Nikogo nie można zmuszać do udziału w stowarzyszeniu lub ograniczać jego prawa do wystąpienia ze stowarzyszenia. Nikt też nie może ponosić ujemnych następstw z powodu przynależności do stowarzyszenia albo pozostawania poza nim”²¹⁸. Dobrowolność oznacza również i to, że to właściciel praw powierza je OZZ, dając temu wyraz w indywidualizowanym oświadczeniu woli²¹⁹.

W sprawowaniu zbiorowego zarządu należy rozróżnić przypadki obowiązkowego pośrednictwa OZZ (z ewentualną możliwością jego wyłączenia poprzez oświadczenie twórcy, wykonawcy) oraz przypadki dobrowolnego pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządzania. Przykładowo, ustawa autorska przewiduje bezwzględne pośrednictwo OZZ, z jednoczesnym wyłączeniem możliwości sprawowania indywidualnego zarządu, w przypadku opłat od czystych nośników czy reemisji w sieciach kablowych. Z kolei, w przypadku nadawania drobnych utworów muzycznych, słownych czy słowno-muzycznych przez organizacje radiowe i telewizyjne oraz zwielokrotniania reprograficznego, ustawodawca przewidział co prawda obowiązkowe pośrednictwo OZZ, ale jednocześnie umożliwił twórcom zrzeczenia się tego pośrednictwa, w sytuacji gdy nadanie czy zwielokrotnienie odbywa się na podstawie stosownej umowy z uprawnionym²²⁰. Jak zaznacza Paweł Derlikowski „obowiązkowe pośrednictwo organizacji w sprawowaniu

²¹⁶ M. Kępiński, op. cit., s. 588.

²¹⁷ M. Krzykała-Zięba, *Strategia organizacji zbiorowego zarządzania na przykładzie związku artystów scen polskich*, [w:] *Zarządzanie w kulturze*, red. Ł. Gawęł, E. Orzechowski, Tom 8, Kraków 2007, s. 23.

²¹⁸ Por. J. Hołda, Z. Hołda, D. Ostrowska, *Prawne podstawy działalności kulturalnej*, Kraków 2005, s. 83-84.

²¹⁹ A. Jastrzębska, *Organizacje zbiorowego zarządzania...*, op. cit., s. 22-23.

²²⁰ M. Lassota, *Artyści wykonawcy i ich ochrona na przykładzie organizacji STOART – kiedy i na jakiej podstawie prawnej pobierane zostają tantiemy*, [w:] *Materiały z konferencji: Organizacje zbiorowego zarządu „od kuchni” – fakty i mity opłat dla ZAiKS, STOART, ZPAV, a licencje CC oraz Open Source*, Warszawa 15.02.2011.

zarządu stanowi pewnego rodzaju wyłom w generalnej zasadzie prawa cywilnego, iż każdy decyduje o swoim majątku. Celem tego przepisu jest ochrona twórców przed potencjalnym wyzyskiem ze strony silniejszego podmiotu (np. wydawcy, producenta filmowego)²²¹.

Inicjatywa powoływania organizacji zbiorowego zarządzania należy do samych zainteresowanych uprawnionych podmiotów. Organizacje powoływane są najczęściej przez twórców, właścicieli praw i przez nich samych zarządzane. Marcin Lassota podkreśla, że „zbiorowy zarząd odnosi się wyłącznie do praw majątkowych i nie obejmuje zasadniczo ani dóbr (praw) osobistych, ani np. prawa do wizerunku”²²².

Stowarzyszenia zarządzają prawami autorskimi swoich członków i ich następców prawnych. Przyjęcie w poczet członków następuje na podstawie złożonej deklaracji i ewentualnie innych formalności określonych statutem²²³. Członkami analizowanych organizacji mogą być osoby legitymujące się właściwym dorobkiem twórczym lub wykonawczym, a także producenci oraz organizacje radiowe i telewizyjne. Oznacza to, że organizacje zbiorowego zarządzania mogą zrzeszać jedynie podmioty uprawnione z tytułu autorskich praw majątkowych. Znamienne jest, że z członkowstwa wyłączeni są wydawcy. Choć jak zaznacza Marian Kępiński „wydaje się, że to raczej przeoczeniem ustawodawcy niż jego celową działalnością zmierzającą z jakichś względów do gorszego traktowania wydawców”²²⁴.

Z badań wynika, że członkowie organizacji są najbardziej uprzywilejowaną grupą. Poprzez przynależność do stowarzyszenia, mają wpływ na jej bieżącą działalność. Mogą brać udział w walnym zebraniu członków lub wybierać delegatów ich reprezentujących. Mają prawo wyboru zarządu - organu kierującego bieżącą działalnością stowarzyszenia i reprezentującego go na zewnątrz – oraz pełniącego funkcje kontrolne. W mniejszym lub większym stopniu osoby te mogą również wpływać na charakter działalności prowadzonej przez OZZ na rzecz autorów, wykonawców i in., w tym działalności socjalnej.

Organizacje zbiorowego zarządu reprezentują także te podmioty, które nie są członkami stowarzyszenia. OZZ zgodnie z postanowieniami ustawy mają obowiązek

²²¹ P. Derlikowski, *Konieczność pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządu*, [w:] *Materiały z konferencji: Organizacje zbiorowego zarządu „od kuchni” – fakty i mity opłat dla ZAiKS, STOART, ZPAV, a licencje CC oraz Open Source*, Warszawa 15.02.2011.

²²² M. Lassota, op. cit.

²²³ Przykładowo, by zostać członkiem ZPAV niezbędna jest protekcja dwóch członków zwyczajnych organizacji. Podobnie w stowarzyszeniu ZAiKS – przyjęcie w poczet członków wymaga polecenia dwóch osób spośród członków zwyczajnych organizacji.

²²⁴ M. Kępiński, op. cit., s. 585.

podjęcia się zarządu prawami autorskimi lub pokrewnymi, tzn. że nie mogą odmówić przyjęcia w zarząd powierzonego utworu (oczywiście nie dotyczy to sytuacji, gdy przykładowo twórca żąda rejestracji utworu, który nie jest jego autorstwa). Na podstawie zobowiązania organizacyjnego (pisemnego wniosku) właściciele praw autorskich mogą przenieść pewne prawa na stowarzyszenie lub powierzyć je do wykonania. Z takiego uregulowania mogą korzystać także wydawcy muzyczni (ang. publisher), którzy na mocy indywidualnych umów zawartych z twórcami nabyli prawa majątkowe do utworu, a którzy nie mogą zostać członkami organizacji zbiorowego zarządzania.

Ponadto OZZ inkasują, dzielą i wypłacają na jednolitych zasadach (tzw. „zasada równego traktowania”) wynagrodzenia autorskie twórcom nie stowarzyszonym (nie będących członkiem, ani nie zgłaszających utworów pod ochronę). „Niektóre działania organizacji zbiorowego zarządzania mogą być realizowane bez konieczności zawierania z uprawnionymi jakichkolwiek umów czy porozumień. W takich przypadkach podstawą prawną dla działań organizacji są wprost przepisy prawa”²²⁵. W praktyce jest to sytuacja, w której organizacja zbiorowego zarządzania inkasuje tantiemy dla autorów, którzy nie powierzyli jej swoich praw, zobowiązując się przy tym do przekazania uprawnionym należnego im honorarium. Następnie organizacja ta poszukuje twórców (poprzez ogłoszenia w prasie, na własnej stronie internetowej) w celu wypłacenia im należności. W dalszej kolejności, autor po wylegitymowaniu swoich praw - otrzymuje od stowarzyszenia stosowne wynagrodzenie²²⁶. Do czasu znalezienia twórcy, należne autorowi wynagrodzenie jest deponowane, na okres indywidualnie określany przez statut (np. okres roszczeń w ZAiKSie wynosi 10 lat, w ZPAVie – 3 lata).

Kolejną grupą autorów reprezentowanych przez organizacje zbiorowego zarządzania w Polsce są twórcy objęci ochroną zagranicznych organizacji, którzy na podstawie umów o wzajemnej reprezentacji powierzyli ochronę praw swoich autorów na terenie Polski. Umowy te obejmują wykonywanie praw jednej organizacji na terenie działania drugiej. Przedmiotem ich jest zarządzanie utworami i ochrona majątkowych praw twórców. Podstawową zasadą zawierania porozumień jest reguła równego traktowania twórców własnych i zagranicznych, w szczególności jeśli chodzi o warunki licencji, inkasa, repartycji oraz potrąceń kosztów inkasowo-administracyjnych. Umowy o

²²⁵ www.polskaksiazka.pl.

²²⁶ A. Biernacka, *Jakich autorów i na jakiej podstawie chroni organizacja ZAiKS*, [w:] Materiały z konferencji: *Organizacje zbiorowego zarządu „od kuchni” – fakty i mity opłat dla ZAiKS, STOART, ZPAV, a licencje CC oraz Open Source*, Warszawa 15.02.2011.

wzajemnej reprezentacji powodują, że prawa twórcy, który powierza swoje prawa jednej organizacji, są chronione praktycznie na całym świecie²²⁷.

Podjęcie się zarządzania prawami autorskimi następuje na podstawie umowy zawartej między uprawnionym z tytułu prawa autorskiego, a organizacją zbiorowego zarządzania. Na podstawie tej umowy, uprawniony powierza w zarząd określone prawa, a organizacja zobowiązuje się tymi prawami zbiorowo zarządzać. Mówimy wówczas o szczególnym stosunku powiernictwa, w którym organizacja działa we własnym imieniu, ale na cudzy (twórcy) rachunek. Tym samym, OZZ może udzielać licencji (zgody na wykorzystanie utworów) zainteresowanym użytkownikom, zawierać umowy o zapłatę, inkasować tantiemy (należności na rzecz autorów). Ma też prawo, w wypadku wykorzystania przez użytkownika utworów bez stosownej umowy, dochodzenia roszczeń na drodze sądowej i wszczynania postępowań karnych²²⁸. Należy podkreślić, że samo podpisanie umowy powierniczej nie powoduje jeszcze przejścia praw autorskich na organizację. Następuje to jednak w chwili złożenia listy utworów powierzonych lub zgłoszenia utworu do ochrony. Polega to na wypełnieniu wniosku o rejestrację utworu i dołączeniu egzemplarza utworu. W konsekwencji oznacza to, że twórca nie ma podstaw, by prawa do stworzonego przez siebie dzieła, przenieść na osobę trzecią. Ponadto, członkowie organizacji często podpisują dodatkowo zobowiązanie organizacyjne.

Z przeprowadzonych badań wynika, że ceną poddania się zbiorowemu zarządowi jest w pewnym stopniu utrata wolności kontraktowej, według której w gestii samego autora pozostaje rozstrzygnięcie o tym: czy, a jeśli tak - to komu i w zamian za co, będzie udzielał zezwolenia na korzystanie z utworu²²⁹. U niektórych twórców takie ograniczenie ich kompetencji budzi zasadniczy sprzeciw²³⁰. Należy jednak zaznaczyć, że część organizacji (np. ZAiKS) wprowadza udogodnienia dotyczące np. możliwości oddania utworu w zbiorowy zarząd w zakresie oznaczonych pól eksploatacji. I tak, przykładowo, kompozytor oraz zespół muzyczny „zachowuje dla siebie” możliwość podejmowania decyzji związanych z publicznym wykonywaniem swych utworów „na żywo”, natomiast w odniesieniu do pozostałych pól eksploatacji zarząd prawami sprawuje OZZ.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ A. Biernacka, op. cit.

²²⁹ Znamiennego przykładu starac twórców o zachowanie po części indywidualnego zarządu i wolności kontraktowej dostarcza wyrok Sądu Najwyższego z 6.12.2007 r. (III SK 16/07) w tzw. sprawie Brathanków

²³⁰ A. Jastrzębska, *Organizacje zbiorowego zarządzania...*, op. cit., s. 21.

Organizacje zbiorowego zarządzania służą zarówno autorom, chroniąc ich twórczość jak również użytkownikom utworów, wyręczając ich z obowiązku poszukiwania autora każdego dzieła, negocjowania i zawierania stosownych umów, a także rozliczania się z każdym twórcą osobno. Marcin Lassota wyjaśnia, że „zbiorowy zarząd opiera się zarówno na ustandaryzowanych warunkach sprawowania zarządu prawami, jak i ustandaryzowanych warunkach udzielania zgody na korzystanie z praw”²³¹.

Mimo, że omawiane organizacje reprezentują różne podmioty i prowadzą działalność w różnych sferach, to cele i zadania mają wyznaczone w sposób podobny. Celem podstawowym jest reprezentowanie i ochrona interesów właścicieli praw autorskich. Ochrona ta polega w pierwszym rzędzie na kontroli wykorzystywania utworów, ściąganiu i „rozprowadzaniu” między uprawnionymi honorariów autorskich (inkaso i repartycja), monitorowaniu naruszeń (np. nielegalnego kopiowania i sprzedaży egzemplarzy utworów, odtwarzanie utworu bez ważnej licencji) praw autorskich i interweniowaniu (także w drodze sądowej) w przypadku ich stwierdzenia.

Wysokość gromadzonych tantiem zależy od częstotliwości użycia określonego utworu, długości trwania, wielkości audytorium oraz innych okoliczności. Jak słusznie zauważa Tadeusz Kowalczyk, „mogłoby się wydawać, że długie kompozycje klasyczne mają większą wagę niż popularne przeboje, jednak elementem kompensującym jest częstość nadawania tych drugich oraz prawdopodobnie większe audytorium”²³².

Ponadto organizacje zbiorowego zarządzania uczestniczą w obrocie prawami autorskimi. Sprowadza się to do udzielania podmiotom trzecim niewyłącznych licencji na korzystanie z utworów. Licencja niewyłączna nie ogranicza grona licencjobiorców zainteresowanych eksploatacją danego utworu, tzn. że dopuszczalna jest możliwość udzielania zgody na użycie praw jednocześnie kilku nabywcom.

Użytkownikami twórczości są wszyscy, którzy eksploatują utwory. Są oni zobligowani do uzyskania zgody autorów (licencji ze strony organizacji zbiorowego zarządzania) i zapłaty wynagrodzenia za wykorzystanie utworu (bez względu na to, czy wykorzystanie służy celom zarobkowym). Zawarcie umowy na korzystanie z utworu następuje wyłącznie w formie pisemnej, zaś jej charakter zależy od skali, rozmiaru czy częstotliwości przedsięwzięcia (np. koncertów, imprez okolicznościowych, dyskotek).

²³¹ M. Lassota, op. cit.

²³² T. Kowalski, *Między twórczością, a biznesem. Wprowadzenie do zarządzania w mediach i rozrywce*, Warszawa 2008, s. 245.

Zwolnienie z obowiązku uzyskania zgody autora następuje jedynie w przypadku korzystania z utworów w określonych prawem granicach użytku osobistego czy publicznego.

Stowarzyszenie jest zobligowane do udzielania licencji każdemu. Odmowa udzielenia licencji może nastąpić wyłącznie z ważnych powodów. Janusz Barta i Ryszard Markiewicz zaznaczają, że „organizacja w zasadzie nie może zainteresowanemu odmówić zgody na korzystanie z utworów lub artystycznych wykonań w granicach wykonywanego przez siebie zarządu”²³³. W konsekwencji sam twórca, oddając swoje prawa w zarząd. Oprócz tego, że nie ma możliwości negocjowania warunków porozumienia z zainteresowanym użytkownikiem, to także nie może odmówić zawarcia z nim umowy.

Usprawnieniu funkcjonowania organizacji zbiorowego zarządu służą obszerne listy utworów dostępnych do licencjonowania wraz z danymi identyfikującymi podmiot praw autorskich i pokrewnych. Użytkownicy eksploatujący takie utwory uzyskują zezwolenie ze strony organizacji mającej dany utwór w repertuarze swym lub organizacji, z którą zawarła umowę o wzajemnej reprezentacji.

Jak już zostało zaznaczone, do zadań jakie wykonuje organizacja zbiorowego zarządzania należy ponadto pobieranie opłat od podmiotów, zobowiązanych przez ustawodawcę do ich uiszczania oraz podział wynagrodzenia wśród upoważnionych grup. W praktyce działalności licencyjno-inkasowej, wynagrodzenie to określa się na podstawie tabel stawek wynagrodzeń autorskich, których opracowanie jest obowiązkiem OZZ. Tabele wynagrodzeń przewidują możliwość rozliczania się albo na podstawie stawki procentowej zależnej od wpływów związanych z wykorzystaniem cudzych praw, albo w formie ustalonego ryczału kwotowego. W zależności od wysokości opłat ustalana jest także częstotliwość rozliczeń (np. miesięcznie, kwartalnie, rocznie).

Wynagrodzenie należne właścicielom praw autorskich inkasowane jest na wielu polach eksploatacji (różnych dla poszczególnych organizacji). Wśród nich można wymienić: utrwalenie i zwielokrotnienie utworów na rozmaitych nośnikach, nadania radiowe i telewizyjne, publiczne wykonanie i odtwarzanie, wykorzystanie utworów w internecie etc. Organizacje są także upoważnione do inkasowania opłat od importerów, producentów tzw. czystych nośników oraz urządzeń nagrywających i reprograficznych. Należne honorarium wypłacane jest twórcy w gotówce (w kasie) lub przelewem na

²³³ J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., 2008, s. 218.

rachunek bankowy (na podstawie pisemnej dyspozycji uprawnionego), bądź za pomocą przesyłki pocztowej.

Organizacje zbiorowego zarządzania mają prawo obliczać oraz pobierać na rzecz podmiotów uprawnionych pewne dodatkowe wynagrodzenie, niewynikające z umów zawartych pomiędzy uprawnionymi, a podmiotami wykorzystującymi stworzone utwory. Paweł Derlikowski tłumaczy, że „wynagrodzenie to ma na celu zapewnienie twórcom uzyskania dodatkowych korzyści, nieznanych jeszcze w chwili zawierania umowy między autorem, a podmiotem korzystającym z utworu, w związku z sukcesem utworu czy też z samą przynależnością do określonej grupy twórców”²³⁴. Takim dodatkowym wynagrodzeniem jest np.: 1) wynagrodzenie od producentów i importerów niektórych urządzeń (np. magnetofonów, kserokopiarek, skanerów, czystych nośników), 2) wynagrodzenie od posiadaczy urządzeń reprograficznych, 3) wynagrodzenie od organizacji radiowo-telewizyjnych.

Podstawowym czynnikiem podziału wpływów jest intensywność korzystania z twórczości²³⁵. „Wysokość wynagrodzeń dochodzonych w zakresie zbiorowego zarządzania przez OZZ powinna uwzględniać wysokość wpływów osiągniętych z korzystania z utworów i przedmiotów praw pokrewnych, a także charakter i zakres korzystania z tych utworów i wykonań artystycznych” (art. 110 pr. aut.).

Co ważne, ustawa nakazuje jednakowe traktowanie członków organizacji jak i tych, którzy „jedynie” oddali swoje prawa w zarząd OZZ. Oznacza to, że wszyscy są uprawnieni do uzyskania środków na równych, tych samych zasadach. Inaczej ujmując, podział środków ma się odbywać według jawnych, jasnych i zrozumiałych kryteriów, mając na względzie zasadę bezpośredniości i równości. Jednakowe traktowanie osób reprezentowanych oznacza także, że osoby mają prawo, na tych samych warunkach, wycofać się z OZZ²³⁶. Ponadto, organizacja zbiorowego zarządzania, zobowiązana ustawowo do jednakowego traktowania praw wszystkich twórców przez siebie reprezentowanych, nie może także w umowach z użytkownikami ustalać odmiennych wysokości wynagrodzeń autorskich za wykorzystanie poszczególnych utworów na tym

²³⁴ P. Derlikowski, op. cit.

²³⁵ M. Krzykała-Zięba, op. cit., s. 24.

²³⁶ Stowarzyszenie ZAiKS jeszcze do niedawna podpisywał umowy, które wiązały twórcę z organizacją na okres pięciu lat. Jeśli umowa nie została wypowiedziana w czwartym roku, wówczas była automatycznie przedłużana na kolejne pięć lat. Od września roku 2010 postępuje faza wymiany tych umów. W nowych, okres wypowiedzenia jest trzymiesięczny, z tymże wypowiedzenie to może skutkować na koniec półrocza.

samym polu eksploatacji²³⁷. W praktyce oznacza to, że nie istnieje co do zasady możliwość negocjowania wysokości wynagrodzenia.

Organizacje zbiorowego zarządzania choć zbierają opłaty w imieniu dużej ilości twórców, czynią to w sposób ekonomicznie efektywny. Środki wypłacane uprawnionym przez te organizacje są niejednokrotnie głównym źródłem dochodów kompozytorów i autorów tekstów piosenek.

Tantiemy kojarzą się zazwyczaj z wygórowanymi kwotami, które inkasują twórcy za swoje dokonania. Jednak jak zaznacza mec. Anna Biernacka (pracownik Stowarzyszenia Autorów ZAiKS), procent z opłat za prawa autorskie trafiający do kieszeni twórców jest w rzeczywistości bardzo mały. Podaje przy tym przykład płyty CD z muzyką, która w sklepie kosztuje 50 zł, a z której część obejmująca prawa autorskie wynosi ok. 2 zł i jest dzielona między wszystkich twórców zaangażowanych w proces powstania całego albumu (kilkunastu piosenek)²³⁸. Tym stwierdzeniem akcentuje, że pożytkując prawa autorskie można uzyskać znaczne dochody, ale niestety nie trafiają one do kieszeni samego twórcy.

Organizacje zbiorowego zarządzania funkcjonują od wielu lat na całym świecie, zrzeszając twórców, wykonawców, producentów i wydawców. Połączone umowami o wzajemnej reprezentacji w praktyce tworzą wyspecjalizowany globalny system ochrony praw autorskich i pokrewnych. Fakt służenia wspólnemu celowi i inne podobieństwa nie eliminują jednak różnic. Przykładowo, amerykańskie stacje radiowe, uiszczają opłaty z tytułu odtwarzania nagranych utworów na rzecz twórców (autorów tekstów i kompozytorów), pomijając wynagrodzenie dla wykonawców i producentów²³⁹.

Wady i zalety zbiorowego zarządzania:

Wady zbiorowego zarządzania:

- ❖ Utrata wolności kontraktowej twórców,
- ❖ Ograniczenia uprawnienia w swobodzie korzystania z utworów i decydowaniu o ich eksploatacji,

²³⁷ www.zaiks.org.pl.

²³⁸ A. Biernacka, op. cit.

²³⁹ P. Gałuszka, op. cit., s.68.

- ❖ Ujednolicone stawki wynagrodzenia i standardowe warunki kontraktowe²⁴⁰, uniemożliwiające uwzględnienie specyficznych cech utworu i jego eksploatacji
- ❖ Wysokie koszty zarządzania prawami autorskimi i pokrewnymi.

Zalety zbiorowego zarządzania:

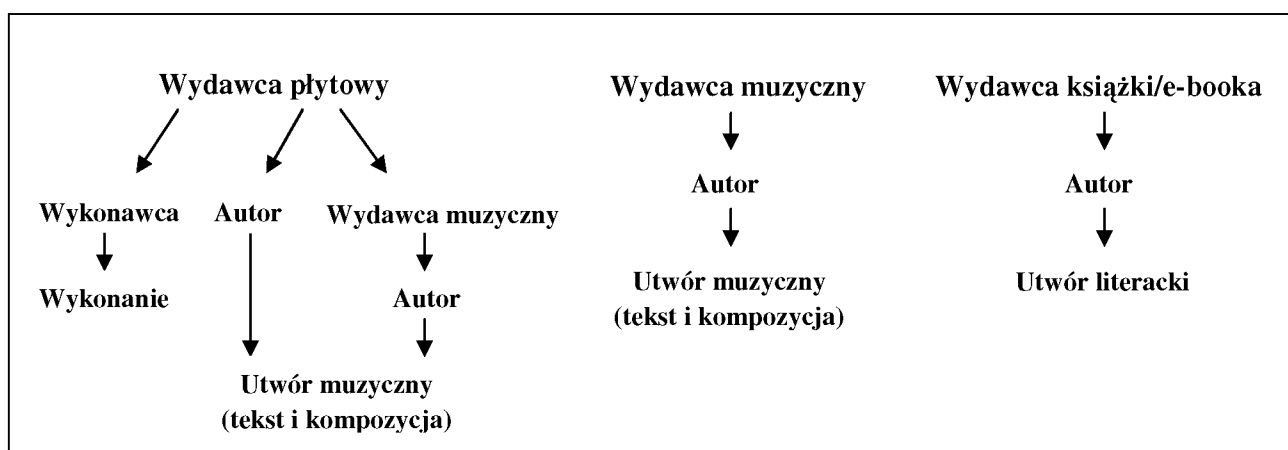
- ❖ Wysoka skuteczność egzekwowania opłat na rzecz uprawnionych podmiotów,
- ❖ Ekonomicznie lepsza pozycja negocjacyjna wobec większych grup użytkowników,
- ❖ Większa wydajność pracy, oszczędność czasu indywidualnego twórcy.

3.3. Zarządzanie przez wydawcę za zgodą twórcy

Za przyzwoleniem twórcy, zarządzanie prawami autorskimi może być również sędowane w całości lub części na rzecz wydawcy. To znaczy, że twórca na podstawie stosownych umów, powierza w zarząd określone prawa, a wydawca zobowiązuje się nimi efektywnie zarządzać. Poniżej zostaną opisane skrótowo trzy warianty: wydawcy płytowego, wydawcy muzycznego i wydawcy książek, którzy zarządzają majątkowymi prawami autorskimi i pokrewnymi w imieniu twórcy i innych pierwotnie uprawnionych oraz czerpią dochody ze sprzedaży praw i egzemplarzy utworów. Zależności (w trzech wariantach) pomiędzy wydawcą a autorem i wykonawcą są zobrazowane na schemacie nr 4.

Schemat nr 4.

Zależności pomiędzy wydawcą a autorem i wykonawcą.



Źródło: Opracowanie własne.

²⁴⁰ Por. M. Walerian, op. cit.

3.3.1. Wydawca płytowy²⁴¹

Branża muzyczna²⁴² stanowi tę część przemysłu kultury, która zajmuje się czerpaniem zysków z muzyki. Patryk Gałuszka wskazuje, że „charakter związków pieniądza i muzyki zmieniał się na przestrzeni lat. Przed wynalezieniem fonografii czerpanie zysków z muzyki polegało na sprzedaży nut oraz występach na żywo. Wynalezienie metod zapisu dźwięku, przeniosło środek ciężkości w stronę sprzedaży nagrań dźwiękowych. Obecnie jednak, upowszechnienie się internetu i plików muzycznych oraz procesy koncentracji mediów powodują iż powstaje nowy obszar działalności przemysłu muzycznego odnoszący się do zarządzania talentami muzyków i takiego wykorzystania ich twórczości, aby przynosiła zyski”²⁴³.

Biorąc pod uwagę różne rodzaje dochodów wynikających z udostępniania utworów muzycznych wyróżnia się trzy sfery działalności²⁴⁴:

1. Fonografia – rozumiana jako produkcja, zwielokrotnienie, promocja i dystrybucja nagrań dźwiękowych.
2. Publishing – inaczej zarządzanie majątkowymi prawami twórców (omówiony bardziej szczegółowo w dalszej części pracy).
3. Biznes koncertowy – zajmujący się organizowaniem wszelkich form prezentacji muzyki na żywo.

Zaprezentowany podział obarczony jest niewątpliwie pewnym uproszczeniem. W praktyce trudno jest niekiedy przeprowadzić granicę między poszczególnymi sferami i związanymi z nimi dochodami. Wynika to głównie z faktu, że duże koncerty muzyczne starają się realizować strategię synergii i kontrolować różne źródła przychodów związanych ze sprzedażą muzyki. Takie podejście wydaje się racjonalne, ponieważ wpływa na wzrost przychodów lub częściej - powoduje niższe koszty operacyjne. Ponadto w pewien sposób redukuje ryzyko, związane ze spadkiem dochodów z działalności jednej ze sfer (w ostatnim czasie taki spadek dotyka fonografię)²⁴⁵. Z punktu widzenia

²⁴¹ Pojęcie to stosowane jest wymiennie z terminami: wytwórnia muzyczna, firma fonograficzna, firma nagraniowa.

²⁴² Niniejszy podrozdział powstał między innymi dzięki rozmowie z Andrzejem Puczyńskim – producentem muzycznym, Patrykiem Gałuszką – doktorem nauk o zarządzaniu, Agatą Trafalską - pracownikiem Firmy JazzBoy.

²⁴³ P. Gałuszka, op. cit., s. 40.

²⁴⁴ P. Gałuszka, op. cit., s. 42-43.

²⁴⁵ P. Gałuszka, op. cit., s. 48-49.

zarządzania prawami autorskimi i pokrewnymi szczególnie znaczenie mają dwie pierwsze sfery i im zostanie poświęcona uwaga (w pierwszej kolejności fonografii).

Branżę fonograficzną tworzy wiele wytwórni muzycznych (firm fonograficznych)²⁴⁶. Największy udział w światowym rynku nagrań ma tzw. „wielka czwórka” (j. ang. *big four*), inaczej „majors”. Są to globalne koncerty muzyczne, takie jak: Universal Music Group, Sony Music Entertainment, Warner Music Group, EMI. Koncerty te cechuje obszerny katalog utworów będących w ich dyspozycji, dominacja w zakresie dystrybucji egzemplarzy fonogramów oraz możliwość prowadzenia na szeroką skalę działań promocyjnych. Kierują one zazwyczaj swój produkt do odbiorcy masowego i skoncentrowane są na kreowaniu supergwiazd. Realizują także strategię synergii, posiadając udziały w firmach publishingowych.

Na omawianym rynku wyróżnić można też wytwórnie zależne i niezależne od gigantów w branży fonograficznej. Pierwsze z nich stanowią często część globalnego koncertu muzycznego, z którym związane są kapitałowo. Posiadają one atrybuty samodzielnej firmy (strukturę, możliwości podpisywania kontraktów etc.) poza zdolnością do samodzielnego dystrybuowania fonogramów. Ponoszą przy tym ryzyko finansowe związane z wydaniem nagrania, a także poszukują atrakcyjnych pomysłów niszowych niedostrzeganych przez wielkie korporacje²⁴⁷.

Z kolei wytwórnie niezależne, zazwyczaj są niewielkie, działają na własny rachunek, samodzielnie poszukują artystów i wydają nagrania. Nie są połączone kapitałowo z globalnymi koncertami i zachowują pełną swobodę w decydowaniu o formie dystrybucji. Wchodzą jednak w różnego rodzaju współpracę z większymi wytwórniami, które posiadają możliwości dystrybucji nośników. Taka forma współpracy jest interesująca dla większych wydawców, ponieważ bez angażowania środków finansowych w nagranie, partycypują w podziale części potencjalnego zysku z samej dystrybucji.

Istnieją także firmy fonograficznej „prawdziwie niezależne” (j. ang. *true independents*). Nie są one powiązane kapitałowo z wielkimi wytwórniami muzycznymi, same organizują dystrybucję swych produktów lub korzystają z usług wyspecjalizowanych, niezależnych dystrybutorów (którzy nie są własnością żadnego z dużych koncertów). Firmy te najczęściej realizują strategię niszy rynkowej, specjalizując

²⁴⁶ D. S. Passman, *All you need to know about the music business*, New Your, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore 2000, s. 81-86, P. Gałuszka, op. cit., s. 51-54.

²⁴⁷ P. Gałuszka, op. cit., s. 53.

się w konkretnych gatunkach muzyki lub w wydawaniu nagrań określonych artystów, którzy czy to nie chcieli współpracować z globalnymi koncernami muzycznymi, czy to nie zdołali uzyskać ich uznania²⁴⁸.

Z przeprowadzonych badań wynika, że w zależności od rodzaju wytwórni, różna jest też polityka odnośnie poszukiwania i pozyskiwania do współpracy kompozytorów oraz artystów. Jak pokazuje praktyka brak jest jednolitego schematu działania firmy fonograficznej; można jedynie wskazać na pewne charakterystyczne aspekty takiej działalności. O ile w większych wytwórniach, struktura organizacji jest sprecyzowana i wyznacza poszczególnym pracownikom role w całym procesie produkcyjno-twórczym, o tyle w mniejszych firmach struktury są bardziej elastyczne, nie stosujące ścisłego podziału pracy. Przykładem tej drugiej, jest monitorowanie rynku i nawiązywanie kontaktów z artystami, co realizowane jest praktycznie przez bez mała każdego pracownika w firmie.

Dominujący charakter ma praca nad płytą rozpoczynająca się od doboru wykonawcy. Zespoły, wykonawcy czy kompozytorzy są wylaniani w drodze konkursów, przeglądów czy cieszących się popularnością masowych odbiorców telewizyjnych programów (Szansa na sukces, Idol, XFactor). Zdecydowanie rzadziej wykonawcy kreowani są od samego początku jako produkt marketingowy. Organizowanie przez producentów castingów na członków zespołu do przygotowanego repertuaru jest postępowaniem realizowanym przez nielicznych. Zdecydowanie częściej poszukiwany jest charakterystyczny artysta, posiadający już pewien dorobek artystyczny.

Część twórców zatrudnia menedżera, który w zamian za swoje usługi dostaje często część wynagrodzenia twórcy. Menedżer ma za zadanie pomagać w kreowaniu wizerunku artysty i w doborze repertuaru, wzbudzać zainteresowanie zespołem np. poprzez organizowanie koncertów, chronić prawa twórców, poszukiwać wydawcy i negocjować warunki umowy.

W dużych wytwórniach centralną rolę w obserwowaniu rynku muzycznego w celu znalezienia odpowiedniego artysty, zajmują się pracownicy działu A&R (Art and Repertoire). Przesłuchują oni nadsyłane nagrania demo, oglądają koncerty na żywo, współpracują z niezależnymi producentami, publisherami. Coraz większą rolę w wyszukiwaniu talentów odgrywa także internet. Jest on wykorzystywany przez wytwórnie

²⁴⁸ P. Gałuszka, op. cit., s. 54.

do monitorowania poczynąń młodych artystów, którzy wykorzystując sieć budują swą pozycję i popularność.

Decyzja o wydaniu płyty konkretnego artysty podejmowana jest przy uwzględnieniu wielu czynników. Nie wystarczy dobrze nagrany materiał demonstrujący potencjał twórcy. Liczy się talent muzyczny, perspektywy rozwoju, ale także cechy osobowościowe wykonawcy lub członków zespołu (a zwłaszcza lidera), reakcja publiczności podczas koncertów, opinia środowiska etc. Decyzja jest z reguły podejmowana kolektywnie (zwłaszcza w przypadku dużych wytwórni), w gronie przedstawicieli różnych działów, w tym sprzedaży i marketingu. Niewielkie wytwórnie muzyczne niekiedy „kierują się bardziej subiektywnymi kryteriami, stawiając np. pytanie, czy muzyka podoba się osobom prowadzącym firmę? Czy zespół wywodzi się ze znanej pracownikom wytwórni sceny muzycznej”²⁴⁹.

Przy doborze wykonawcy wciąż decyduje pewien rodzaj symbiozy małych wytwórni z wielkimi koncernami. Te drugie są zainteresowane pracą nad kolejnymi płytami twórcy, który osiągnął już pewną pozycję, nagrywając debiutancki album pod szyldem mniejszej firmy fonograficznej. Taka strategia zmniejsza ryzyko niepowodzenia, a więc i strat finansowych, natomiast zapewnia partycypowanie w zyskach z ewentualnego sukcesu wykonawcy.

Na atrakcyjność płyty wpływa bezpośrednio zapisany na niej repertuar. Wpływ wytwórni na dobór repertuaru jest bardzo różny. Zdecydowanie większy, jeśli wykonawca sam nie pisze i nie komponuje. Natomiast jeśli artyści tworzą swoje utwory, wpływ firmy fonograficznej jest mniejszy, choć kontrakty niekiedy stanowią, że wydawca ma prawo odmówić przyjęcia materiału zaproponowanego przez twórcę, jeśli nie ma on „potencjału komercyjnego”. W branży muzycznej liczy się charakterystyczny artysta i jeśli sam nie komponuje, dobierany jest dla niego odpowiedni repertuar np. z zasobów firm publishingowych.

Wydawcy płytowi podpisują umowy przede wszystkim z artystami wykonawcami, i uczestniczącymi w nagraniu muzykami sesyjnymi, a z twórcami tekstów i muzyki często za pośrednictwem firm publishingowych. Jeśli następuje porozumienie bezpośrednio z twórcą, dalsze rozliczenia z tytułu tantiem dokonywane są często przez organizację zbiorowego zarządzania. Kontrakty między wytwórnią muzyczną, a wykonawcą mogą

²⁴⁹ P. Gałuszka, op. cit., s. 103.

przybierać różne formy, w zależności od popularności artysty, pozycji rynkowej wytwórni oraz kraju w którym je podpisano. Można wyróżnić pięć rodzajów umów, dających zróżnicowane kompetencje firmie fonograficznej²⁵⁰.

Pierwsza to umowa typu 360°. Daje ona wytwórni możliwość kontroli praktycznie każdego aspektu kariery artysty. Przychody są generowane nie tylko ze sprzedaży nagrań, ale także z koncertów i muzycznego publishingu, jak również z dodatkowych źródeł wykorzystujących markę artysty (np. sprzedaż perfum z wizerunkiem artysty). Z założenia mamy tu do czynienia z długoterminową inwestycją firmy, która chce mieć wpływ zarówno na decyzje biznesowe jak również artystyczno-repertuarowe. Patryk Gałuszka zwraca uwagę, na to, że konstrukcja tych kontraktów poddaje w wątpliwość, czy mamy do czynienia z artystami, czy jedynie wynajętymi przez firmę fonograficzną wykonawcami?

Innym rodzajem jest umowa standardowa, w której wytwórnia zobowiązuje się do sfinansowania całego procesu produkcji, dystrybucji i promocji oraz wypłacenia artyście tantiem w ustalonej kwocie w zamian za prawa autorskie do nagrania dźwiękowego. Umowa taka daje większą swobodę artystyczną twórcy oraz nie pozbawia go wszystkich źródeł przychodów.

Podobną do umowy standardowej jest niewyłączna umowa licencyjna, z tą różnicą, że firma fonograficzna nie przejmuje na jej podstawie praw do nagrania dźwiękowego. Jest jedynie licencjobiorcą, podmiotem wykorzystującym nagranie w czasie określonym w umowie (zwykle jest to okres pięcioletni).

Kolejny rodzaj kontraktu to „umowa o podziale zysków”. Koszty związane z produkcją ponosi twórca, zachowuje majątkowe prawa do nagrania dźwiękowego. Firma fonograficzna nie ponosi kosztów produkcji lub czyni to w niewielkim stopniu. Jej działania ograniczają się do promocji i dystrybucji, w wyniku czego uzyskuje określony procent od sprzedaży fonogramu. Ten rodzaj umów jest często wykorzystywany przez niezależne firmy, które nie chcą angażować środków w proces nagrania.

Kolejny rodzaj umowy dotyczy tłoczenia i dystrybucji nośnika dźwięku lub dźwięku i obrazu (płyty CD, DVD). Umowa ta zakłada sytuację, w której artysta (lub mała wytwórnia muzyczna) zleca większej firmie fonograficznej, producentowi nagrań lub ich dystrybutorowi wykonanie jedynie tego co sam nie może zrobić – tj. wyprodukowanie odpowiedniej liczby egzemplarzy płyty wraz z opakowaniem oraz ich dystrybucję.

²⁵⁰ Szczegółowy opis umów: P. Gałuszka, op. cit., s. 76-79.

Wytłoczone płyty są dostarczone przez dystrybutora do punktów detalicznych w zamian za prowizję, ustaloną w umowie²⁵¹.

Ponadto, w praktyce ukształtowały się pewne typy rozwiązań kontraktowych, o których pisze Tadeusz Kowalski „Po pierwsze, wytwórnia podpisuje kontrakt z artystą i A&R wewnętrznym na pewien czas w zamian za stałe wynagrodzenie oraz niewielkie tantiemy na realizację projektu. Po drugie, artysta ma kontrakt z wytwórnią, a wytwórnia zatrudnia niezależnego A&R, zobowiązując się do realizacji nagrań oryginału (j. ang. *master tape*). Producent nagrania otrzymuje zapłatę za jego realizację oraz często pewien udział we wpływach ze sprzedaży (1-5%). Po trzecie, niezależny artysta oraz A&R nagrywają oryginał na własny koszt i następnie próbują znaleźć wytwórnię gotową kupić nagranie w zamian za tantiemy i zwrot kosztów wytworzenia (niekiedy wypłacane są z wyprzedzeniem wobec sprzedaży). Po czwarte, wytwórnie rozpoczynają wspólne przedsięwzięcie (tj. joint venture) z artystą i A&R, dzieląc wpływy stosownie do finansowego zaangażowania. Po piąte, artysta może utworzyć własną firmę produkcyjną, która samodzielnie zrealizuje nagrania oferowane następnie wytwórniom. Wreszcie, artysta może być zatrudniony przez korporację, która jego usługi będzie oferowała wytwórniom w zamian za stosowne porozumienia w kwestii tantiem”²⁵².

Umowa gwarantuje artyście wynagrodzenie z reguły uzależnione od liczby sprzedanych egzemplarzy. Tantiemy określane są procentowo i uwarunkowane wieloma czynnikami. Debiutanci mają zdecydowanie mniejsze możliwości w negocjowaniu stawki, która waha się w granicach 7-13% sugerowanej ceny detalicznej nośnika. Artysta z pewnym dorobkiem może liczyć na tantiemy w wysokości 15-20%. Należy przy tym wspomnieć, że jeśli wykonawcę reprezentuje menedżer, to z kolei jego wynagrodzenie stanowi prowizja 15% wszystkich przychód artysty.

Innymi źródłami przychodu (prócz przychodów ze sprzedaży egzemplarzy płyt), są przede wszystkim wszelkie odtwarzania utworu na użytek publiczny – w radiu, dyskotekach, barach, a także przychody z koncertów. Wykorzystywanie muzyki w filmie także wymaga uiszczenia opłaty synchronizacyjnej, która jest z reguły indywidualnie negocjowana. Ponadto rozporządzanie prawami autorskimi do utworu na przykład dla celów reklamy również można zaliczyć w poczet przychodów artysty²⁵³.

²⁵¹ P. Gałuszka, op. cit., s. 79.

²⁵² T. Kowalski, op. cit., s. 246-247.

²⁵³ Ibidem.

Jeśli wykonawca nie jest jednocześnie twórcą utworów, wówczas autor tekstu i kompozytor, jak zostało wcześniej wspomniane, otrzymuje wynagrodzenie z tytułu sprzedaży nagrań, wypłacane przez organizację zbiorowego zarządzania lub firmę publishingową, a nie firmę fonograficzną. Niekiedy autorzy, według których wykonawca nie rokuje nadziei, starają się uzyskać wynagrodzenie na wstępie, jako zaliczkę. Niezależnie od tego, autor otrzymuje honorarium w konkretnej kwocie, za pracę w ramach pierwszej publikacji.

Ze względu na różne źródła przychodów, sytuacja artystów piszących muzykę i słowa do własnych utworów, jest zdecydowanie lepsza od tych, których rola ogranicza się do nagrywania cudzych piosenek i którzy nie podejmują się trudu koncertowania. Ci pierwsi uzyskują wynagrodzenie nie tylko z tytułu sprzedaży egzemplarzy nagrań, ale również praw autorskich.

Podmiotem, który partycypuje w tantiemach (prócz wykonawcy) jest również producent nagrań. Mianem tym określa się potocznie „osobę odpowiedzialną za procesu przekształcania twórczości artystycznej w nagranie”²⁵⁴. Jest to zatem osoba, która technicznie nagranie zrealizowała i zarejestrowała, a nie (tak jak w ujęciu prawniczym), podmiot, który to sporządzanie nagrania zlecił, sfinansował i do którego należą pierwotne prawa do tzw. masteru (tzw. „taśmy matki”). Tak to ujmując, producentem jest bardzo często osoba niezależna od wytwórni, mającą duży wkład na ostateczny kształt nagrania. Jest także łącznikiem między artystą, a wytwórnią²⁵⁵. Przynależą do niego funkcje kreatywne (selekcja utworów, udział w aranżacji utworów, scalanie odrębnie nagranych ścieżek dźwiękowych, edycja muzyczna) i administracyjne (dobór muzyków sesyjnych, wynajęcie studia, nadzór nad nagraniem). Za pracę jest wynagradzany podobnie jak wykonawca – z tytułu tantiem. Standardowy kontrakt gwarantuje producentowi 3-4% plus jednorazową gratyfikację do skończenia płyty. Niekiedy wytwórnia stosuje praktykę łącznego rozliczenia tantiem artysty i producenta (np. 15% tantiemy dzielone są na część należną artyście (12%) i producentowi (3%)). Jeśli jego wkład twórczy jest znaczący, może zostać uznany za współautora całej kompozycji i czerpać korzyści z tytułu wykonywania majątkowych praw autorskich²⁵⁶. Rzadko się natomiast zdarza (przynajmniej w dużych wytwórniach) aby miał on prawa do nagrania. Rolę producenta

²⁵⁴ P. Gałuszka, op. cit., s. 44.

²⁵⁵ P. Gałuszka, op. cit., s. 84-85 i 105.

²⁵⁶ Przykład Boba Ezrina – producenta m.in. zespołu Pink Floyd, współautora np. utworu Take it Back z płyty "Division Bell".

może również pełnić pracownik działu A&R w wytwórni lub sam artysta, który ze względów finansowych woli zrezygnować z usług profesjonalnego producenta²⁵⁷.

Z przeprowadzonych wywiadów wynika, że firmy fonograficzne z reguły podpisują kontrakty z artystami na jednorazowe przedsięwzięcia, choć generalnie postrzegają współpracę twórców jako długoterminową inwestycję. Z ekonomicznego punktu widzenia, najlepszy jest ten artysta, którego płyty sprzedają się najdłużej. Nadto bardziej cenny jest ten, który wydaje płyty regularnie. Dlatego wytwórnie (zwłaszcza korporacje) podpisują z artystami niekiedy długoletnie kontrakty wierząc, że z czasem ich twórczość przyniesie większe zyski. Horyzont czasowy determinuje także rodzaj komunikacji marketingowej. Długotrwała komunikacja i budowanie więzi artysty ze słuchaczami, generuje względnie stabilny popyt na muzykę tego artysty.

Firmy fonograficzne, zajmujące się ponadto publishingiem muzycznym i impresariatem, są zainteresowane współpracą z artystą na wielu polach. Traktują one fonogram jako jeden z wielu produktów oferowanych konsumentom, przenosząc punkt ciężkości swych zainteresowań i działalności w kierunku zawartości katalogu nagrań i wizerunku artysty. Pracują także systemem gwiazdorskim inwestując ogromne pieniądze w promowanie artystów, którzy odnieśli sukces lub którzy wpisują się w wykreowaną modę²⁵⁸. Współpraca z wytwórnią (zwłaszcza dużą), daje ogromne szanse na długofalowy sukces komercyjny. Wydawca promując artystę przez lata tworzy pewnego rodzaju markę, buduje pozycję twórcy. W chwili gdy kontrakt się kończy, „wypromowana marka” pozostaje przy artyście, a przy wytwórni dotychczasowy katalog utworów.

Nowe albumy płytowe, to nie jedyny produkt fonograficzny. Wytwórnie inwestują również w nagrania koncertów, ścieżek dźwiękowych filmu, składanek największych przebojów jednego lub wielu artystów, a także wznowienia starych płyt. Charakter pracy przy tego typu nagraniach jest nieco różny. Przy rejestracji koncertów niezbędne jest dobre przygotowanie techniczne, nadzorowanie prób, promocja przedsięwzięcia jeszcze przed stworzeniem gotowego produktu. Tworzenie składanek i wznowienie starych płyt wymaga wnikliwych poszukiwań i selekcji materiału, a także porozumień z właścicielami odnośnych praw autorskich i pokrewnych.

²⁵⁷ G. P. Hull, *The Recording Industry*, New York, London 2004, s. 141.

²⁵⁸ A. A. Janowska, *Muzyka cyfrowa a nowe modele dystrybucji na rynku fonograficznym*, [w:] *Wokół mediów ery Web 2.0*, red. B. Jung, Warszawa 2010, s. 188-189.

Na fonogram można również patrzeć przez pryzmat formatu zapisu dźwięku i sposobu wykonania nagrania. Jeśli firma fonograficzna ma kontrolę nad nagraniem (dzięki np. umowie standardowej), może ona wykorzystać ten fakt do wydania posiadanych nagrań w różnych formatach: płyty kompaktowej, winylowej, kasety czy pliku muzycznego. Oferując także produkty specjalne: formaty wizyjne (np. płyta DVD z zapisem koncertu), wydania specjalne typu Box Set (np. zestaw płyt w atrakcyjnym opakowaniu), wydania dla audiofili (np. płyty z nadzwyczajną jakością brzmienia) czy dzwonki do telefonów komórkowych. Za każdym razem twórca tekstu i kompozycji otrzymuje wynagrodzenie z tytułu nagrań mechanicznych. Artyści, którzy uczestniczyli w nagraniu również mogą liczyć na tantiemy nagraniowe, o ile umowa nie stanowi inaczej. Mimo wypłacanych tantiem artystom i twórcom, wznawianie płyt w różnych formatach, tworzenie składanek, wydania specjalne itd. cieszą się zainteresowaniem wytwórni ponieważ, pomijają jeden z najbardziej kosztownych elementów procesu wydawniczego w sferze fonografii, a mianowicie – nagranie materiału²⁵⁹.

Sposób dystrybuowania płyt zależy od możliwości wytwórni. W Polsce dwie firmy dystrybucyjne²⁶⁰, uzależnione kapitało od tzw. majorsów, stanowią główny kanał w procesie dostarczania egzemplarzy płyt do użytkowników. Często mniejsze, niezależne wytwórnie są zobligowane do współpracy z siecią dystrybucji. Niekiedy sami podejmują się tego trudu, choć zasięg takiego działania jest dużo mniejszy. Zmiany w tej kwestii nastąpiły dzięki medium internetowym. Sprzedaż płyt dokonuje się obecnie głównie za pomocą sklepów internetowych (np. Serpent.pl) lub poprzez strony firm fonograficznych i artystów.

Wyzwaniem dla wydawcy jest marketing nagrań, które obejmuje różne narzędzia promocji, takie jak: organizacja koncertów, konferencje prasowe, występy telewizyjne i przede wszystkim – radio. Zwłaszcza ta ostatnia forma jest znacząca, ale umieszczenie nowego utworu w zestawie propozycji nie jest łatwe. Niezbędna jest selekcja utworów, wyłonienie singla promującego całą płytę. Funkcjonuje bowiem zasada, że 10% nowych nagrań musi zarobić na 90% pozostałych. Przemysł muzyczny wypracował także pewne metody zyskiwania „przychylności” redaktorów muzycznych, o których pisze Tadeusz Kowalski. Początkowo była to niezgodna z prawem tzw. payola (obecnie zakazana), czyli forma łapówki za promowanie nagrania na antenie. Jednak luka w przepisach sprawiła, że

²⁵⁹ P. Gałuszka, op. cit., s. 108-111.

²⁶⁰ Duży Dom Dystrybucyjny i Muzyczne Centrum Dystrybucji.

biznes muzyczny zaczął zatrudniać niezależnych promotorów, którzy dbają o promocję nagrań w stacji radiowej. Ponieważ to ci niezależni pośrednicy płacili stacjom radiowym, uważano, że ich łapówki nie podlegają przepisom odnoszącym się do payoli. Obecnie pod wpływem nacisków i wzmożonej kontroli prawnej, większe firmy odmawiają wszelkich kontaktów z niezależnymi promotorami²⁶¹. Nadto, obecnie rosnąca popularność internetu narzuca na wydawców konieczność uwzględnienia w szerszym zakresie tego medium w działaniach promocyjnych. To właśnie strony www są zazwyczaj wykorzystywane do zapowiadania nowych nagrań, publikowania fragmentów utworu, teledysków, recenzji.

Wady i zalety zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę płytowego:

Wady zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę płytowego:

- ❖ Dążenie do pełnej kontroli procesu wydawniczego i dysponowania szerokim spektrum praw,
- ❖ Forma dostępna dla nielicznych twórców; wymagająca od artystów uprzednio, wysokiej aktywności kreatywnej i promocyjnej,
- ❖ Wysoka pozycja „majorsów”, wpływająca na rozwój całej branży muzycznej.

Zalety zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę płytowego:

- ❖ Inwestowanie w infrastrukturę niezbędną do produkcji płyty,
- ❖ Posiadane doświadczenia przydatne w procesie produkcyjnym i dystrybucyjnym, profesjonalizacja pracy,
- ❖ Duża rola promocji w kreowaniu gwiazd.

3.3.2. Wydawca muzyczny²⁶²

Określenie „wydawca muzyczny” – jest dosłownym tłumaczeniem angielskiego pojęcia „music publisher”, które funkcjonuje na światowym rynku muzycznym. Terminologia nawiązująca do „publishingu” dość często używana jest także w Polsce, co po części ma swe źródło w tym, że „wydawca muzyczny” jest błędnie kojarzony z „wydawcą płytowym” (wytwórnią, firmą fonograficzną).

²⁶¹ T. Kowalski, op. cit., s. 247-248.

²⁶² W rozmowie z Anną Laskowską – dyrektorem zarządzającym Sony ATV Music Publishing, Janiną Warzecha – dyrektorem działu prawnego Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, Agatą Trafalską – pracownikiem Firmy JazzBoy.

Music publisher to dysponent praw autorskich, a zarazem usługodawca, który nabywa prawa i zajmuje się ich wykonywaniem. Reprezentuje autorów muzyki i tekstu oraz zarządza prawami autorskimi na rzecz twórców, w celu generowania zysków.

Publishing muzyczny zrodził się wraz z wynalezieniem form nowoczesnego zapisu nutowego. Czerpanie zysku z posiadania takiego dobra jaki stanowią zapisy nutowe, stało się poważnym biznesem w XVIII wieku, choć początków można dopatrywać się jeszcze wcześniej, niedługo po upowszechnieniu druku za sprawą Gutenberga. Patryk Gałuszka pisze, że „prawdziwy rozkwit handlu nutami związany jest ze wzrostem znaczenia fortepianu jako najważniejszego instrumentu muzycznego znajdującego się na wyposażeniu domów wyższych klas społecznych w Europie”²⁶³.

Biznes związany z wydawaniem nut na starym kontynencie różnił się jednak znacząco od tego, który miał miejsce w USA. O ile w Europie głównym produktem był zapis nutowy utworów muzyki poważnej, o tyle w Stanach Zjednoczonych istotnym elementem handlu była notacja muzyczna popularnych piosenek. Wspomniany autor podkreśla także, że „to właśnie amerykański przemysł publishingowy jako pierwszy przyjął stricte rynkowe nastawienie, a grupa wydawców określana mianem „Tin Pan Alley” miała w początkach XX wieku decydujący wpływ na ukształtowanie reguł rządzących rynkiem muzycznym w tamtym okresie”²⁶⁴.

Koniec XIX i początek XX wieku to rozwój także branży fonograficznej, która pojawiła się wraz z technologią zapisu dźwięku na materialnym nośniku, otwierając w ten sposób nowy kanał dystrybucji muzyki. Wytwórnice muzyczne pojawiły się niezależnie od publishingu i przez pewien czas były to zupełnie oddzielnie funkcjonujące branże. Pojawienie się nośników i rosnąca sprzedaż nagrań zwróciła uwagę wydawców nut na bardzo dynamicznie rozwijający się rynek fonograficzny. Szczególnie w Ameryce Północnej firmy publishingowe zadbały o to, aby w postanowieniach prawa autorskiego chronione były także ich interesy. Przyjęty przez Kongres w 1909 r. Copyright Act przewidywał tantiemy należne posiadaczom praw autorskich za wyprodukowanie każdej kopii nośnika, każdego egzemplarza z utrwalonym na nim zapisem utworu. Ten model (ta filozofia) pobierania oznaczonej kwoty pieniężnej na rzecz autorów i kompozytorów za każdy wyprodukowany nośnik, obowiązuje na całym świecie do dnia dzisiejszego²⁶⁵.

²⁶³ P. Gałuszka, op. cit., s. 13.

²⁶⁴ P. Gałuszka, op. cit., s. 13.

²⁶⁵ P. Gałuszka, op. cit., s. 16.

System pobierania tzw. tantiem mechanicznych i należnych za wykorzystanie utworów podczas występów na żywo, wpłynął na pojawienie się stowarzyszeń „ściąających” w imieniu właścicieli praw autorskich należności (honorarium), z tych tytułów. Co jest istotne, po dziś dzień organizacje zbiorowego zarządzania w Europie realizują znaczną część tych samych kompetencji, co firmy publishingowe.

„Biznes publishingowy” jest domeną przede wszystkim krajów anglosaskich. W chwili, gdy zyskiwał na znaczeniu, w świecie zachodnim funkcjonowały dwie koncepcje prawa autorskiego: system *copyright* i *droit d'auteur*. I choć, różnice między tymi systemami powoli zacierają się, to do dziś nie pozostają bez wpływu na teoretyczne i praktyczne konstrukcje funkcjonujące w sferze prawa autorskiego. Przykładowo w USA twórcy podpisują umowę z firmą zajmującą się publishingiem muzycznym lub sami zakładają takie przedsiębiorstwo. Umowy takie z reguły przenoszą majątkowe prawa autorskie do kompozycji i tekstu utworu na firmę zajmującą się publishingiem, w zamian za ustalone procentowo tantiemy²⁶⁶. Tymczasem w wielu krajach europejskich, twórcy poprzestają na współpracy z organizacjami zbiorowego zarządzania i nie wiążą się umowami z wydawcami muzycznymi.

Publishing muzyczny, o czym pisze Patryk Gałuszka tworzą „firmy zarządzające katalogami utworów – nabywające majątkowe prawa autorskie od twórców, a następnie udzielające licencji na komercyjne wykorzystanie utworów. Ich działania mają na celu optymalne wykorzystanie przedmiotu prawa własności intelektualnej, jaką stanowi utwór (kompozycja i tekst)”²⁶⁷. W chwili obecnej biznes publishingowy jest integralną częścią całego biznesu muzycznego (obok fonograficznego i koncertowego). Ze względu na spadek sprzedaży płyt, to teraz branża fonografii coraz więcej uwagi poświęca publishingowi. Największe wytwórnie muzyczne (tzw. majors) pośrednio skupiają w swoich rękach rynek obrotu prawami autorskimi. Powstają także mniejsze firmy specjalizujące się w publishingu, funkcjonujące samodzielnie lub stanowiące integralną część niezależnej wytwórni.

W wyniku przeprowadzonych badań można stwierdzić, że praca wydawcy muzycznego polega na realizowaniu dwóch głównych funkcji: kreatywnej i administracyjnej. Publisher, po pierwsze koncentruje się na nabywaniu praw autorskich, współpracy z autorami i motywowaniu ich do twórczego wysiłku oraz na promowaniu

²⁶⁶ P. Gałuszka, op. cit., s. 46.

²⁶⁷ P. Gałuszka, op. cit., s. 45.

katalogu wśród potencjalnych użytkowników (wykonawców, A&R, producentów muzycznych, filmowych etc.). Po drugie, wykonuje czasochłonną pracę administracyjną, która polega na licencjonowaniu, prowadzeniu dokumentacji rachunkowej, rejestracji utworów w organizacjach zbiorowego zarządzania i wypłacanie należnych autorom tantiem z tytułu eksploatacji ich utworów²⁶⁸.

Nabywanie praw autorskich może przybierać różne formy. Klasyczny model polega na tym, że tzw. „tekściarz” i kompozytor (może to być równie dobrze jedna osoba), demonstrują wydawcy melodię i tekst. Prezentacja może mieć charakter występu na żywo, albo wysłuchania nagrania (tzw. demo). Na tej podstawie publisher podejmuje decyzje w kwestii, czy zaprezentowany utwór jest na tyle interesujący, iż będzie mógł w przyszłości generować zyski. Jeśli jest co do tego przekonany, podpisuje umowę z autorem/autorami i rozpoczyna pracę promocyjną. Niekiedy przygotowuje wysokiej jakości nagranie (jeśli takowe do tej pory nie powstało), by móc odpowiednio zaprezentować utwór potencjalnym nabywcom praw. W przypadku, gdy firma fonograficzna korzysta z prawa do utworu lub/i wykonania, publisher może także zaangażować się w promocję samego nagrania. Sukces komercyjny wykonania bardzo często wpływa na zwiększenie popytu na egzemplarze fonogramów z tym utworem/wykonaniem. Wykreowany przebój może stać się przedmiotem zainteresowania stacji telewizyjnych czy radiowych, innych wykonawców tworzących cover, producenta filmowego czy agencji reklamowej. Wszystko to sprawia, że przychody publishera i twórcy rosną²⁶⁹.

Dla przypomnienia, wydawca muzyczny reprezentuje autorów a nie wykonawców. Do połowy lat pięćdziesiątych XIX wieku dominował model, w którym tekst pisała jedna osoba, muzykę komponowała druga, a zupełnie kto inny wykonywał utwór. Rozwój takich gatunków muzycznych jak rock'n'roll, blues, jazz sprawiły że muzyka autorska została zauważona także przez publisherów. Wydawcy muzyczni zainteresowali się współpracą również z wykonawcami piszącymi jednocześnie teksty i kompozycje. Niekiedy przyjmują oni rolę A&R, wyszukując potencjalnych autorów, którzy jednocześnie mogliby być wykonawcami. Zabiegają o podpisanie umów z artystami zanim rozpoczną współpracę z wytwórniami muzycznymi. Publisher pomaga także w znalezieniu firmy fonograficznej, chcącej wydać płytę lub (co dużo rzadsze), wykorzystuje własne studio do stworzenia nagrania. Wszystko po to, aby w przyszłości móc czerpać zyski z tytułu wykonywania praw

²⁶⁸ G. P. Hull, op. cit., s. 75-76.

²⁶⁹ G. P. Hull, op. cit., s. 76.

autorskich. Za przykład takiej taktyki posłużyć może przypadek Alanis Morissette, której debiut artystyczny uznano za najlepszy na świecie. Piosenkarka siedem lat przed wydaniem swojego pierwszego albumu w 1995 r., miała podpisany kontrakt z firmą publishingową. Ponadto, wydawcy muzyczni zabiegają o współpracę z artystami-wykonawcami, którzy dopiero, co podpisali umowę z firmą fonograficzną²⁷⁰.

Współpraca z wytwórnią i wykonawcami, kreowanie przeboju muzycznego, to tylko niektóre aspekty działalności publisherów. Odrębny obszar stanowią biblioteki (lub inaczej banki czy katalogi) muzyki, z przeznaczeniem do reklam, filmów, programów multimedialnych, a także tzw. muzyki użytkowej²⁷¹, oferowanej do wykorzystania w placówkach handlowych, biurach, urzędach etc. Wydawca dąży do rozbudowania swojego katalogu, podpisując umowy z autorami na pojedyncze utwory. Autor w umowie najczęściej przenosi prawa do utworu w zamian za jednorazowe wynagrodzenie. W konsekwencji tego, publisher zasadniczo może zarządzać prawami do utworu bez specjalnej zgody twórcy. Wydawca muzyczny dąży do zgromadzenia jak największej ilości „utworów użytkowych”, w różnych stylach muzycznych. Ponieważ są to melodie i piosenki gotowe do zaprezentowania, publisher inwestuje w produkcję i jakość nagrań, a następnie w promocję całego katalogu.

Publisher również reprezentuje autorów i zabiega o zamówienia na skomponowanie nowego utworu. Zlecenie takiej usługi najczęściej wydaje firma fonograficzna, wykonawca, jak i reklamodawca czy producent filmowy albo telewizyjny. Usługodawca dąży wówczas do wykreowania utworu, który z jednej strony usatysfakcjonuje kupca praw, a z drugiej zadowoli samego twórcę. Wymaga to wielokrotnie pracy pod presją, umiejętności motywacyjnych i kompetencji negocjacyjnych (godzenie interesów dwóch stron: zlecniodawcy i autora).

Zakup praw autorskich przybiera różne formy. Po pierwsze, publisher kupuje prawa do jednej lub kilku piosenek od ich autorów za jednorazową stawkę. W ten sposób nabyte prawa pozwalają wydawcy udzielić użytkownikowi licencji (np. typu royalty free). Polega ona na tym, że licencjobiorca wnosi jednorazową opłatę, bez konieczności każdorazowego honorowania tantiem, zyskując tym samym prawo do wielokrotnego, dowolnego wykorzystania przedmiotów własności intelektualnej. Umowy royalty free, najczęściej

²⁷⁰ G. P. Hull, op. cit., s. 77-78.

²⁷¹ „Amerykanie wymyślili również termin *elevator music* (muzyka do windy), który (...) używany jest jako ironiczna metafora na określenie nudnej, niezwracającej niczyjej uwagi muzyki rozrywkowej”, źródło: M. Pęczak, *Sklep z melodiami*, Polityka nr 5 (2741), s. 56-57.

jednak nie skutkują przeniesieniem autorskich praw majątkowych, a tym samym właściciel praw (w tym przypadku: publisher), ma możliwość upoważnienia równocześnie wielu osób do korzystania z danego utworu.

Po drugie, co jest częstą praktyką, wydawca muzyczny nabywa prawa na określony czas.

Po trzecie, kupuje udział w prawach do utworu²⁷². Ten ostatni sposób zbycia praw jest preferowany przez znanych twórców, którzy nie chcą całkowicie rezygnować z tantiem, wierząc, że skomponowany przez nich utwór w przyszłości zostanie doceniony i przyniesie większe zyski niż jednorazowe wynagrodzenie. Tego rodzaju umowa podpisana przez autora i publishera ma charakter „wiązany”. Wydawca zobowiązuje się do obrotu prawami autorskimi, udzielania licencji na ich komercyjne wykorzystania, a także do promocji katalogu utworu. Twórca natomiast godzi się na podział potencjalnych zysków ze sprzedaży praw, najczęściej w proporcji 50/50.

Umowy podpisywane między twórcą a wydawcą mogą dotyczyć dzieł lub całych ich „pakietów” (całego katalogu piosenek). Przedmiotem umowy mogą też być utwory współautorskie. Publisher powinien upewnić się wówczas, iż autorzy – kontrahenci posiadają sto procent praw do danego utworu. Nie należy dopuścić do sytuacji, by umowę z wydawcą podpisywał jeden ze współautorów, a drugi (trzeci, czwarty itd.) nie wyrażał na to zgody. Wystąpić mogą też inne przeszkody w uzyskaniu pełni praw na korzystanie z utworu np. współautor nie żyje i trudno zlokalizować jego spadkobierców.

Wreszcie zdarzają się przypadki, w których twórcy przekazują w zarząd prawa do danego utworu dwóm wydawcom muzycznym jednocześnie (w tym samym okresie). Wówczas w grę wchodzi hipotetyczna sytuacja, kiedy prawa autorskie do danego utworu znajdują się w posiadaniu dwóch różnych autorów, przy czym każdy z nich ma podpisaną umowę z innym publisherem. By móc takim utworem (a ściślej – prawami do niego) zarządzać niezbędna jest współpraca autorów i wydawców, którzy de facto są w stosunku do siebie konkurentami.

Kontrakty podpisywane przez twórcę i wydawcę muzycznego mogą również dotyczyć utworów przyszłych. Autor zobowiązuje się wówczas, iż w czasie trwania porozumienia (np. w ciągu 3 lat) skomponuje określoną ilość utworów (tzw. zobowiązanie minimalne). Jeśli autor nie wywiąże się z przyjętego zobowiązania, publisher może

²⁷² M. Pęczak, op. cit., s. 56-57; www.wikipedia.pl.

rozwiązać umowę. Niekiedy zastrzega on sobie, że jeśli twórca nie spełni warunków umowy, a została wypłacona zaliczka na poczet nowych utworów, to porozumienie jest automatycznie przedłużane.

Inna praktyka dotycząca utworów przyszłych polega na podpisywaniu ogólnej umowy określającej charakter współpracy autora i publishera, bez konkretnych zobowiązań. Twórca nie gwarantuje tu napisania oznaczonej ilości utworów, a jednocześnie wydawca nie zapewnia, że znajdzie nabywcę i wypromuje utwór na miarę przeboju. Umowa wyraża jedynie chęć i zamiar współpracy. W przypadku nowo powstałego utworu obie strony określają warunki zarządu prawami autorskimi w zakresie tej konkretnej kompozycji, podpisując przy tym załącznik do umowy.

Wydawca muzyczny podejmuje trud sprzedaży praw do utworu wśród jak największej rzeszy użytkowników, także zagranicznych. Duże firmy publishingowe mają również w swoich katalogach zagraniczne utwory, którymi zarządzają na terenie danego kraju. W obydwu przypadkach częstą praktyką jest udzielanie licencji na wykonanie nowej aranżacji lub adaptacji. Publisher ma wówczas obowiązek poinformować autora oryginału o możliwości komercyjnego wykorzystania utworu. Co więcej, autor ma prawo odmówić, jeśli nie zaaprobuje nowo brzmiącego dzieła muzycznego.

Źródła przychodów firm publishingowych można podzielić na cztery grupy. Pierwsze, to zyski z publicznych wykonań (np. w klubach, sklepach, radiostacjach, stacjach telewizyjnych etc.). W Polsce organizacją zobligowaną do pobierania opłat z tego tytułu jest Stowarzyszenie Autorów ZAiKS. Wydawca muzyczny, zgodnie z prawem, nie może zostać członkiem OZZ. Reprezentuje jednak twórców i w ich imieniu odbiera należne tantiemy, a następnie przekazuje je właścicielowi praw autorskich, pomniejszone o procentową stawkę wynagrodzenia własnego.

Druga grupa przychodów wynika ze sprzedaży nagrań, tekstów i muzyki, które zostały wykorzystane przy produkcji muzycznej i wprowadzone do obrotu.

Trzecia grupa związana jest ze sprzedażą nut, zarówno w formie drukowanej jak i elektronicznej.

Ostatnim źródłem przychodów firmy publishingowej jest sprzedaż licencji. Wyróżniamy dwójakiego rodzaju licencje: a) wyłączne i b) niewyłączne. „Wyłączna”, oznacza, że nikt inny, w tym samym czasie (precyzyjnie określonym) nie będzie mógł korzystać z danego utworu.

Powyżej zostały opisane skrótowo działania firm publishingowych, skupionych na zarządzaniu prawami autorskimi do utworów muzyki popularnej. Należy przy tym

zaznaczyć, że dotyczą one głównie wydawców zagranicznych, na których w dużej mierze wzorują się wydawcy rodzimi. Publishing w Polsce, w takim charakterze, jest stosunkowo młodą dziedziną branży muzycznej i obecnie koncentruje się głównie na pracy administracyjnej. Działania kreatywne mają często dużo mniejszy zasięg i skalę niż ma to miejsce w krajach zachodnich.

Do powyższych rozważań, należy dodać kilka informacji o zarządzaniu prawami autorskimi do utworów muzyki poważnej. Prężnie w tym zakresie działają wydawnictwa muzyczne, które skoncentrowane są na publikacji nut i ich wypożyczaniu lub sprzedaży. Wyróżniamy tu dwa rodzaje publikacji. Pierwszy z nich to nuty na utwory solowe, duety, tercety, i dalsze kameralne do sekstetów. Takie egzemplarze są drukowane i wydawane w dużych ilościach. Zakup egzemplarza jest równoznaczny z możliwością wykonywania zapisanego utworu, co oczywiście nie zwalnia od zapłaty odpowiedniej kwoty na rzecz organizacji zbiorowego zarządzania. Wydawnictwa muzyczne mają bowiem podpisane umowy z takimi organizacjami na reprezentację w przypadku publicznego odtwarzania, emisji radiowych, telewizyjnych etc.

Drugim rodzajem są publikacje utworów orkiestrowych (na małą lub dużą orkiestrę bądź nutowych dla zespołów kameralnych). W takim przypadku partytura jest sprzedawana, natomiast materiał orkiestry, rozpisany na poszczególne instrumenty – wypożyczany. Tego rodzaju praktykę przyjmują także zagraniczne wydawnictwa, kierując się głównie kwestiami ekonomicznymi. Publikacja utworu orkiestrowego jest kilkusetstronicową księgą, co oznacza, że wydanie jej w dużym nakładzie byłoby bardzo kosztowne, przy równocześnie niewielkim popycie w skali roku; dzieła muzyczne tego typu są rzadko wykonywane – raz lub dwa razy w czasie sezonu. Dla zespołu, zakup pełnych materiałów orkiestrowych byłoby także dużym obciążeniem finansowym. Wydawca zatem dysponuje jednym lub dwoma kompletami materiałów i wypożycza je w miarę potrzeb. Orkiestra ma pewność, że w tym samym czasie dany utwór nie będzie prezentowany przez inny zespół. Drugi komplet jest przydatny w takiej szczególnej sytuacji, gdyby dwie orkiestry w zbliżonym czasie chciały przygotowywać się do wykonania tego samego utworu.

Za wypożyczenie materiału jest ustalona konkretna stawka, określona wg systemu minutarzowego (czas trwania utworu) i kategorii utworu. Ponadto w wielu krajach funkcjonuje pewne zróżnicowanie orkiestr. Uznane i bardziej popularne zespoły płacą wyższą kwotę za wypożyczenie tego samego materiału. W Polsce ten system jeszcze się nie sprawdza, ponieważ nie funkcjonuje ustalony podział na lepsze i gorsze orkiestry.

Każde wydawnictwo muzyczne posiada swoje katalogi, czyli spis utworów, którymi zarządza. Biorąc pod uwagę te katalogi, do danego wydawnictwa zgłaszają się orkiestry z całego świata z prośbą o wypożyczenie materiału. Zaznaczmy, że niekiedy wydawnictwo zarządza też wszystkimi lub niektórymi utworami z katalogu innego wydawnictwa muzycznego (np. z innego kraju). W takim przypadku podpisana umowa przedstawicielska, gwarantuje prowizję od sprzedaży utworu z katalogu innego wydawcy.

Z przeprowadzonych badań i analiz wynika, że wydawnictwo muzyczne publikuje nuty rozpowszechnionych już utworów. Zachęca jednak kompozytorów, z którymi współpracuje do informowania o nowo powstałych dziełach, zleconych np. przez inną jednostkę taką jak: filharmonię, teatr, urząd, firmę. Wydawca, wiedząc o tym, będzie dążył do podpisania porozumienia z daną instytucją na możliwość późniejszego wydania nowo skomponowanego utworu w formie publikacji nut. Podpisanie takiego porozumienia często jest kłopotliwe, ponieważ instytucja zamawiająca utwór dąży do podpisania umów z autorem „na wyłączność”. W praktyce jest to równoznaczne z tym, że po wykonaniu utworu, łąduje on w szufladzie, ponieważ instytucja zamawiająca nie ma odpowiednich możliwości i czasu na to by zarządzać danym utworem i uzyskiwać z tego tytułu wynagrodzenie. Zdarzają się także sytuacje (zwłaszcza w środowisku polskim), że orkiestra grająca utwór po raz pierwszy sporządza nielegalne kopie materiału i wykonuje dany utwór w późniejszym czasie już bez zezwolenia.

W zakresie muzyki poważnej nie ma zasadniczo zwyczaju, by kompozytorzy mieli swoich agentów. Często to właśnie wydawnictwo muzyczne pełni rolę takiego agenta, reprezentuje twórcę i pomaga mu w negocjowaniu warunków kontraktu np. co to przyszłych utworów. Wydawnictwa muzyczne są często pochodnym nabywcą praw autorskich. Podpisują z twórcą umowę nabycia praw na czas określony. Najczęściej jest to czas maksymalny, czyli czas ochrony praw majątkowych do utworu (zgodnie z polskim ustawodawstwem – do 70 lat po śmierci twórcy, ewentualnie 70 lat od pierwszej publikacji utworu).

Wydawnictwa muzyczne mają niekiedy podpisane z kompozytorami porozumienia tzw. promocyjne, w których autor zobowiązuje się do przedstawienia swoich nowych dzieł. Taki zapis nie pojawia się przy każdej umowie. Jest to odrębne porozumienie podpisane na czas nieokreślony. Wydawca, dzięki temu, że promuje autora i umieszcza jego utwory w katalogu, ma pierwszeństwo do wydania dzieł danego twórcy.

Wynagrodzenie twórcy może być oparte na stawce procentowej od sprzedaży nut (rozliczane co pół roku), bądź mieć charakter kwotowy lub mieszany. Wydawcy muzyczni

nie mają w zwyczaju wypłacania zaliczek kompozytorom. Polscy wydawcy wydają utwory głównie polskich autorów, zdarza się że także zagranicznych. Przykładem jest Polskie Wydawnictwo Muzyczne reprezentujące litewskich kompozytorów.

Nuty są językiem międzynarodowym, zatem sprzedaż praw do publikacji nut może mieć dwojaką postać.

Po pierwsze, publikacje drukowane w kraju zostają wysyłane za granicę i tam sprzedawane. Zamówień dokonują zagraniczne wydawnictwa, księgarnie, a także indywidualni odbiorcy. Sprzedaż takich egzemplarzy odbywa się głównie dzięki stronie internetowej.

Po drugie wydawca udziela licencji na druk zagranicznemu partnerowi. W tym przypadku pojawia się pewna sprzeczność interesów w obrębie wydawnictwa. Dział handlowy unika takiej opcji, a to ze względu na obniżanie ich marży z tego tytułu. Dział prawny natomiast traktuje taką sytuację za zyskową, dzięki uzyskanemu procentowi od sprzedaży. Dlatego najczęściej udzielanie licencji na druk dotyczy pojedynczych utworów do zbiorów np. w publikacjach pedagogicznych. Tak by sprzedaż licencji nie zagrażała dystrybucji utworu.

Dział prawny wydawnictwa muzycznego odpowiedzialny jest także za sprzedaż praw zależnych. Mimo, że prawa do utworu należą do wydawcy, to prawa zależne wkraczają w sferę praw osobistych autora. Dlatego w tej kwestii decyzję podejmuje głównie kompozytor. Potencjalny licencjonobiorca jest zobowiązany przedstawić scenariusz wykorzystania utworu, brzmienie nowego dzieła (jeśli np. z utworu solowego robi się instrumentację), spis fragmentów wykorzystanego utworu etc. Wszystko to jest niezbędne, by kompozytor mógł dokonać autoryzacji i podjąć ostateczną decyzję. Licencjonobiorca musi się wszakże liczyć z ryzykiem, że mimo dopełnienia wszelkich formalności jego propozycja nie zostanie przyjęta.

W przypadku sprzedaży praw zależnych oceniana jest jakość nowego utworu. Oceny tej dokonuje także zespół redakcyjny (nie tylko autor) pod względem wartości utworu. Z punktu widzenia konkurencyjności istotne jest również to, by nie było ono lepsze od pierwowzoru. Bowiem, jeśli opracowanie okaże się ciekawsze niż oryginał, istnieje obawa, że oryginalna wersja przestanie być wykonywana. W takiej sytuacji wydawca dąży do nabycia praw do opracowania automatycznie. Obydwa utwory (oryginał i opracowanie) konkurują wówczas ze sobą, ale na korzyść wydawcy. Aby jednak nie stracili na tym autorzy poszczególne utwory kierowane są często do różnego odbiorcy. Na

przykład oryginał przeznaczony jest wyłącznie dla profesjonalistów, a opracowanie, ze względu na swój przystępny charakter, dla młodych muzyków.

W przypadku publikacji nut, których nakład się wyczerpał, Polskie Wydawnictwo Muzyczne dokonuje druku na żądanie (na życzenie). Koszt takiej publikacji jest wyższy niż pierwowzoru, dodajmy - tym wyższy im z późniejszych lat utwór pochodzi. Jeśli bowiem wydawca ma utwór w postaci pliku, to wydrukowanie publikacji nie jest przedsięwzięciem zbyt czasochłonnym. Jeśli natomiast publikacja ma jedynie charakter książki, to musi zostać przygotowana raz jeszcze wersja do druku, co z kolei wymaga większej ilości czasu.

PWM dokonuje także sprzedaży tzw. e-nut poprzez stronę internetową. Nie jest to jednak jeszcze popularna forma obrotu. W Polsce jesteśmy przyzwyczajeni do tradycyjnie opracowanej publikacji. PWM umożliwia poza tym nieodpłatnie przeglądanie utworów, drukowanie po jednej stronie oraz dokonywanie zmian orkiestracji (choć do tego trzeba mieć odpowiednie narzędzie: odpowiedni program komputerowy).

Wady i zalety zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę muzycznego:

Wady zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę muzycznego:

- ❖ Twórca zobowiązany jest do dzielenia się zyskiem z publisherem,
- ❖ Znaczną część kompetencji publishingu jest wykonywana jednocześnie przez organizację zbiorowego zarządzania,
- ❖ Wydawca nie gwarantuje znalezienia nabywcy i wypromowania utworu na miarę przeboju.

Zalety zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę muzycznego:

- ❖ Publisher w interesie swoim i autora dąży do optymalnego wykorzystania własności intelektualnej,
- ❖ Czasochłonne kwestie administracyjne (licencjonowanie, prowadzeniu dokumentacji rachunkowej, rejestracja utworów, wypłacanie należnych tantiem) obciążają wydawcę,
- ❖ Publisher reprezentuje autora, negocjuje w jego imieniu warunki umowy, czuwa nad procesem udzielania licencji użytkownikowi.

3.3.3. Wydawca książki²⁷³

Ten podrozdział pracy zostanie poświęcony problematyce zarządzania prawami autorskimi w wydawnictwach książkowych (j. ang. *book publishing*), koncentrując uwagę w szczególności na procesach rozpoczynających się od twórcy-autora, a kończących na publikacji książki. Odrębne zagadnienie stanowi tzw. e-książka, która coraz mocniej zaznacza swoją obecność na rynku publikacji.

Polski rynek książki jest dość specyficzny, dlatego wymaga krótkiej charakterystyki. Po pierwsze w sektorze wydawniczym istnieje bardzo silna koncentracja. Choć w Polsce zarejestrowanych jest kilkanaście tysięcy²⁷⁴ wydawnictw (realnie działających oficyn jest o wiele mniej²⁷⁵), to największy udział w sprzedaży książek ma tylko kilka z nich. Cechą szczególną polskiego rynku jest istnienie dużej i zróżnicowanej grupy małych wydawców. Ważną część stanowią tu oficyny akademickie przy wyższych uczelniach, prywatne oficyny naukowe a także placówki przy oficynach muzealnych. Po drugie, na polskim rynku obserwujemy proces konsolidacji, a więc duże – w tym zagraniczne – koncerny przejmują mniejsze wydawnictwa. Po trzecie, swoją pozycję powoli budują „nowi aktorzy działający na rynku książki. Są to przede wszystkim wydawcy prasy oraz portale internetowe”²⁷⁶.

Na poziomie rynku książki można wyróżnić trzy segmenty: 1) książki przeznaczone do ogólnego handlu, do których można zaliczyć beletrystykę, literaturę dziecięcą i młodzieżową, książki ilustrowane i religijne, 2) książki edukacyjne oraz 3) publikacje profesjonalne²⁷⁷.

Największe nakłady są drukowane i sprzedawane przez największe wydawnictwa. Im mniejszy edytor, tym z reguły mniejsza liczba egzemplarzy opublikowanej przez niego książki. Nie bez znaczenia jest też kategoria utworu. Najwyższy nakład osiągają

²⁷³ Niniejszy podrozdział powstał między innymi dzięki rozmowie z Karoliną Mojak – pracownikiem działu prawnego Wydawnictwa Znak w Krakowie, redaktorem nieistniejącego już Wydawnictwa Akademickiego i Profesjonalnego (anonimowo), Andrzejem Nowakowskim – dyrektorem Wydawnictwa Universitas, Janiną Warzecha – dyrektorem działu prawnego Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, Piotrem Kowalczykiem – wydawcą, autorem e-książek.

²⁷⁴ W roku 2007 Krajowe Biuro ISBN zarejestrowało w Polsce 26 719 wydawnictw.

²⁷⁵ Sztucznie zawyżył liczbę wydawców efekt regulacji nadawania ISBN. Otóż każdy wydawca, którego książki oznaczone są numerami ISBN mógł naliczyć zerową stawkę VAT od ceny książki. Dlatego wiele oficyn ubiegało się o prawo nadania ISBN (dla przypomnienia zerwa stawka VAT została zniesiona w pierwszej połowie 2011 roku).

²⁷⁶ *Raport o stanie kultury „Przemysł książki”*, red. P. Dobrołęcki, K. Frołow, Ł. Gołębiowski, J. Hetman-Krajewska, E. Tenderenda-Ozóg, T. Nowak, P. Miodunka, 2008, źródło: <http://www.kongreskultury.pl>.

²⁷⁷ T. Kowalski, op. cit., s. 217.

podręczniki. W dalszej kolejności jest literatura dziecięca, religijna i beletrystyka. Obecnie w Polsce sprzedaje się ponad dwadzieścia tysięcy tytułów rocznie, z czego ponad połowę stanowią nowości. Charakterystyczne jest, że wśród nowości bardzo wysoka jest ilość przekładów; w stosunku do rodzimych tytułów i wynosi blisko 50%. Dla porównania w największych krajach europejskich liczba ta nie przekracza 25%²⁷⁸.

W ostatnich latach natomiast ożywiła się sprzedaż polskich wydawnictw za granicą, aczkolwiek dotyczy to właściwie tylko wielkich domów wydawniczych oraz literatury tzw. wysokonakładowej. Poza niewielkimi wyjątkami (np. wydawnictwo Ha!art), mniejsi wydawcy, zorientowani na określoną grupę odbiorców, nie podejmują trudu sprzedaży polskiej książki za granicą²⁷⁹. Powodem jest głównie brak dostatecznych środków finansowych na promocję. Według Andrzeja Nowakowskiego (wyd. Universitas) brak wymiany jest spowodowany wysokim stopniem izolacji polskiej literatury ze względu na język. Polska należy bowiem do tzw. „małych języków”, dlatego na rodzimym rynku wydawniczym obserwujemy nasilającą się tendencję „biletu w jedną stronę: one way ticket”, „tzn. stamtąd tu, a nie stąd tam”.

Z przeprowadzonych badań wynika, że zagadnienie zarządzania prawem autorskim przez polskich wydawców książkowych jest, jak sam rynek, bardzo zróżnicowane. Ilu wydawców tyle praktyk w pozyskiwaniu oferty, współpracy z autorami, formułowania postanowień umów, sprzedaży praw zależnych etc. Poniższa próba scharakteryzowania tej sfery i jej ocena, bazuje na rozmowach z przedstawicielami kilku wydawnictw oraz literaturze przedmiotu. Stanowi próbę wskazania pewnych tendencji, nie zaś wyczerpania tematu.

Kluczową rolę w nabywaniu tytułów pełni redaktor, to on najczęściej przygotowuje plan wydawniczy, czyli listę propozycji. Doświadczenie oraz znajomości rynku wydawniczego, a także obszaru którym się zajmuje, predestynują go do poszukiwania autorów i wyboru tytułów wartych opublikowania. Redaktor pozyskuje zawartość z różnych źródeł: bezpośrednio od autora (zamawiając ją uprzednio lub nie), od agenta literackiego (reprezentującego autora) lub postanawia wykupić prawa do publikacji od innego wydawcy.

Proces planowania rozpoczyna się od zebrania informacji dotyczących autorów gotowych do stworzenia interesującego manuskryptu lub od poszukiwania odpowiedniego

²⁷⁸ *Raport o stanie kultury „Przemysł książki”*, op. cit..

²⁷⁹ *Ibidem*.

tematu do publikacji. Istotna przy wyborze autora jest jego wiarygodność, umiejętności pisarskie, dotychczasowy dorobek, wiedza. Ma to szczególne znaczenie przy książkach naukowych, dlatego redaktor niekiedy prosi rady naukowe, recenzentów czy praktyków z danej dziedziny o ocenę umiejętności pisarskich i zakresu wiedzy danego autora, a także o opinię odnośnie wartości konkretnej publikacji, ze względu na tematykę.

Niektórzy autorzy mają swoich agentów, którzy są pewnego rodzaju pośrednikiem w sprzedaży utworu literackiego wydawnictwom. Rolą agenta jest znalezienie wydawcy i pośredniczenie w negocjacjach, dotyczących opłat za utwór, tantiem od sprzedaży. Za swoją pracę otrzymuje on procent od dochodów z tytułu sprzedaży utworu (ok.10-20%). Warto zaznaczyć, że niektóre wydawnictwa przyjmują rękopisy wyłącznie za pośrednictwem agentów literackich, całkowicie pomijając autorów w tym względzie.

Redaktor najchętniej współpracuje ze znanymi i uznanymi na rynku autorami; łatwiej jest mu oszacować, czy kolejna pozycja danego twórcy okaże się sukcesem²⁸⁰. Niekiedy stara się przyciągnąć autorów, którzy ogłosili już książki pod szyldem innego wydawcy. Podjęcie próby „wykupienia” twórcy, który dysponuje dorobkiem, jest niejednokrotnie prostsze (choć zazwyczaj droższe) niż pozyskanie nowego, dobrze zapowiadającego się pisarza.

Najtrudniej jest ocenić pracę debiutanta. Trudno jest z reguły przewidzieć jak napisana przez niego książka zostanie przyjęta przez czytelników²⁸¹. Trudności się piętrzą dodatkowo gdy publikacja jest nowatorska ze względu na treść. Początkujący twórca ma zatem ciężkie zadanie, by przekonać do swojej twórczości osoby odpowiedzialne za publikację. Wydawnictwa często zachęcają młodych twórców do przesyłania fragmentów napisanych przez nich książek bezpośrednio do redakcji. Nie zmienia to faktu, iż niejednokrotnie redaktorzy (zwłaszcza w dużych wydawnictwach), nie są w stanie poświęcić czasu i należytej uwagi wszystkim przesyłanym ofertom. Ponadto, redaktor oceniając wartość propozycji kieruje się własnym doświadczeniem i intuicją, które zawsze obciążone subiektywizmem.

Redaktor w podejmowaniu decyzji o rozpoczęciu procesu wydawniczego konkretnego tytułu, jest bardzo ostrożny. Ocenia pomysł – czy jest oryginalny, konstrukcję – czy jest ona spójna i logiczna, a także to - czy proponowana książka odpowiada profilowi wydawnictwa. Stara się również ocenić krąg czytelników. Redaktor powinien mieć bardzo

²⁸⁰ G. Davies, *Nabywanie tytułów. Organizacja i zarządzanie w redakcji*, Kraków 1997, s. 23.

²⁸¹ G. Davies, op. cit., s. 24.

dobrze rozeznanie w obszarze tematycznym, którym się zajmuje. Powinien być w ścisłym kontakcie z rynkiem i odgadywać jego potrzeby²⁸², a także oceniać konkurencję (badać czy są na rynku podobne książki, a jeśli tak - to czym rozważana propozycja się wyróżnia? Należy bowiem pamiętać, że brak publikacji na dany temat nie otwiera drogi do sukcesu. Może to na przykład oznaczać, że nie ma popytu na dane treści.

W toku przeprowadzonych badań, autorska zauważa, że bardzo częstą praktyką, szczególnie w wydawnictwach naukowych i edukacyjnych, jest poszukiwanie idei, pomysłu na książkę, a dopiero w dalszej kolejności autora, który opracuje temat. W takiej sytuacji, twórca często dobierany jest spośród naukowców lub praktyków, a więc autorytetów w danej dziedzinie. W sytuacji, gdy osoba autora przy wskazanym temacie nie ma kluczowego znaczenia, redaktor może podjąć decyzję o zaproszeniu do współpracy mniej znanego pisarza, co może być korzystne ze względu na wysokość wypłacanego honorarium.

Wydawnictwa dążące do promocji „własnych zasobów intelektualnych” powierzają nierzadko napisanie książki na wybrany temat swemu pracownikowi. W takiej sytuacji zasadniczo wszystkie prawa do publikacji przysługują wydawnictwu, co gwarantuje zwiększenie bazy aktywów niematerialnych, cennych zwłaszcza wtedy, gdy stworzone w ten sposób dzieło wzbudzi zainteresowanie wśród czytelników i w konsekwencji spowoduje zwiększenie wpływów²⁸³.

Autorzy, mający pomysł na publikację, bardzo rzadko przesyłają redaktorowi gotowy manuskrypt. „Nie angażują się oni w napisanie książki, dopóki nie są pewni, że mają na nią wydawcę”²⁸⁴ (wyjątek mogą stanowić debiutanci, zwłaszcza parający się literaturą beletrystyczną). Redaktor ma zatem możliwość przeczytania jedynie zarysu dzieła lub poprzestania na ogólnym opisie pomysłu. Podejmuje więc decyzję o wydaniu książki, często nie czytając całej jej treści. Bierze tym samym na siebie dużą odpowiedzialność i jest zobligowany by czuwać nad powstawaniem publikacji. Powinien mieć stały kontakt z autorem aby mieć pewność, że pisarz pracuje nad książką i wywiąże się z warunków umowy zgodnie z harmonogramem. Jeśli zaistnieje taka potrzeba redaktor niekiedy ingeruje w treść książki - skraca ją, dokonuje poprawek merytorycznych, ujednolica zapisy (przyjęte np. w serii wydawniczej). Za swój wkład pracy zostaje

²⁸² G. Davies, op. cit., s. 27.

²⁸³ T. Woll, *Jak osiągnąć zysk w wydawnictwie*, Kraków 1998, s. 127.

²⁸⁴ G. Davies, op. cit., s. 29.

wyszczególniony z imienia i nazwiska na stronie redakcyjnej. Praca ta jednak nie ma charakteru twórczego, dlatego redaktorowi nie przysługuje dodatkowe wynagrodzenie z tytułu sprzedaży praw autorskich.

Wydawanie książek, których treść nie jest jeszcze znana, wiąże się z dużym ryzykiem, że ostateczny kształt publikacji nie będzie zgodny z tym czego oczekiwano. Natomiast dość rzadko pojawiają się przypadki, gdy umowa z autorem zostaje zerwana. Jeśli jednak ma to miejsce, to najczęściej wynika ze sprzeciwu autora wobec dokonanych przez redaktora zmian.

Dużą część planu wydawniczego rodzimych wydawców stanowią publikacje zagraniczne tłumaczone na język polski. Poszukiwanie za granicą interesujących pozycji również należy do kompetencji redaktora. W zależności od zasobów finansowych wydawcy, redaktorzy uczestniczą w targach książki, podczas których spotykają się z przedstawicielami zagranicznych oficyn lub agencji ich reprezentujących.

Pomocnym źródłem informacji o wydanych lub planowanych publikacjach jest internet, a ściślej – funkcjonujące w jego ramach strony wydawnictw, księgarni elektronicznych (np. amazon), newslettery wydawców, katalogi agencji. Redaktor nierzadko poszukuje tytułów, które zostały opublikowane za granicą. Jeśli tematyka go zainteresuje, dokonać musi oceny, czy po uzyskaniu zgody właściciela praw autorskich książkę warto przetłumaczyć i wprowadzić na polski rynek, czy też nie.

Redaktor poszukuje także publikacji, które uzyskały za granicą status bestsellera. Musi być jednak ostrożny przy zakupie praw, ponieważ nie ma pewności czy z takim samym zainteresowaniem przyjmą książkę rodzimi czytelnicy. W przypadku uznanych autorów, wydawca jest niekiedy skłonny zainwestować środki finansowe w publikację, jeszcze nie ukończoną, a nad którą w danej chwili pracuje twórca. Dotyczy to głównie autorów publikowanych wcześniej w Polsce książek, których kolejny sukces wydawniczy można ze znacznym prawdopodobieństwem przewidzieć.

Na ogół, na światowym rynku, prawami do publikacji zarządzają wydawnictwa²⁸⁵. Tylko niekiedy w roli pośredników występują agenci. Jeśli zatem redaktor jest zainteresowany nabyciem praw, kontaktuje się w pierwszej kolejności z wydawcą, który z kolei może go odesłać bezpośrednio do autora (to są jednak jednostkowe przypadki) albo do agencji będącej w Polsce reprezentantem zagranicznej oficyny. Zadaniem takiej agencji

²⁸⁵ Reprezentują autorów i we własnym zakresie poszukują partnera za granicą, który zechce wydać książkę znajdującą się na liście wydanych tytułów przez daną oficynę.

jest poszukiwanie wydawcy, skłonного do zakupu praw i dokonania publikacji, negocjowanie warunków umowy wydawniczej oraz czuwanie nad jej realizacją.

Niekiedy, szczególnie w przypadku uznanych pisarzy, do agencji zwraca się jednocześnie kilka wydawnictw zainteresowanych kupnem praw autorskich do książki. W takiej sytuacji organizowana jest aukcja, mająca na celu ustalenie propozycji najlepszej dla autora, a także dla agencji i wydawcy zagranicznego. Wydawnictwa licytują warunki umowy, oferując przy tym m.in. też wysokość zaliczki i całego wynagrodzenia, wielkość nakładu oraz przedsięwzięcia promocyjne. Jeśli propozycje akcjonariuszy są bardzo do siebie zbliżone, a więc nie prowadzą do jednoznacznego wytypowania „zwycięscy”, wówczas agencja prosi poszczególne wydawnictwa o przedstawienie po jednej (najlepszej) ofercie tzw. „best ofert” – na podstawie których zostanie podjęta ostateczna decyzja, która z oficyn podpisze umowę na zakup praw. Oferta ta jest o tyle ryzykowna, że może doprowadzić do utraty dobrze zapowiadającej się publikacji, albo do poniesienia wysokich kosztów (przełacenia).

Choć redaktor przygotowuje plan wydawniczy, recenzję książki²⁸⁶, opinie o autorze, a także określa segment rynku czytelniczego, wielkość dzieła, terminy dostarczenia oraz budżet, w którym ocenia opłacalność finansową publikacji, wyszczególniając koszty zakupu praw i wydania książki, to rzadko jest jedyną osobą decydującą o rozpoczęciu procesu wydawniczego. Im większe wydawnictwo, decyzje mają charakter kolegialny i są podejmowane przez pracowników różnych działów: redakcyjnego, marketingu (promocji), handlowego (sprzedaży), prawnego, a także przez zarząd (redaktora naczelnego czy dyrekcję wydawnictwa).

W przypadku literatury wysokonakładowej, coraz większe znaczenie dla ostatecznej decyzji mają pracownicy działu promocji, ponieważ to oni uściślają formę i zakres reklamy, a tym samym określają czy dana publikacja ma szansę powodzenia. Od nich także zależy wysokość budżetu przeznaczonego na promocję, co wpływa ostatecznie na sukces (bądź porażkę) publikacji. Rola pracowników tego działu niekiedy sprowadza się do decydowania o okładkach książek, tytułach, terminie wydania, a nawet do ingerowania w treść książki.

²⁸⁶ W przypadku zagranicznych publikacji recenzja najczęściej zlecona jest osobie sprawnie posługującej się danym językiem. Może być to tłumacz lub pracownik wydawnictwa. Czasami agencje literackiej zabiegające o wydawnictwa mają gotowe recenzje, które przesyłają redaktorowi.

Decyzja o wydaniu danej pozycji jest podejmowana przede wszystkim na podstawie kalkulacji, która uwzględnia cenę książki (uzależnioną od ilości stron, ilustracji, jakości druku etc.), nakład, honoraria dla autora, ilustratora i sposób promocji. Niekiedy przygotowywanych jest kilka kalkulacji, by porównać warunki finansowe w różnych wariantach (np. przy różnym nakładzie). Przy procesie decyzyjnym istotne znaczenie ma także informacja o treści i autorze, aczkolwiek – o czym wspomina Gill Davies - „nawet wydawnictwa specjalistyczne, których wyobrażenia o potrzebach czytelników są dość ściśle określone, pozwalają sobie niekiedy na wydawanie tytułów wyłącznie na podstawie intuicji”²⁸⁷.

Niekiedy wydawnictwo zmuszone jest do nieopłacalnego publikowania dzieł (gdy koszty przewyższają oczekiwane przychody). Wydawcy wówczas zależy na tym, aby zdobyć i utrzymać przy sobie produktywnego i uznanego autora. Bywa też tak, że wydawca decyduje się na publikację takiej książki, co do której wiadomo, że wzbudzi niewielkie zainteresowanie, ale równocześnie niesie ze sobą doniosłe treści. W takiej sytuacji podejmowany bywa trud wprowadzenia do projektu środków finansowych z zewnątrz. Mogą to być na przykład pieniądze sponsora bądź dotacje ministerialne.

Po podjęciu decyzji o wydaniu danej książki rozpoczyna się etap związany z dopełnianiem kwestii formalnych, a więc: wypłacanie zaliczek autorowi, ostateczne sformułowanie umowy, jej podpisanie oraz promocja i wydanie książki. „Autorzy w większości przypadków sami sprzedają wydawnictwom swoje prawa autorskie. Jedyne nielicznych (procent w granicach błędu statystycznego) reprezentują agencje”²⁸⁸. W takiej sytuacji agent literacki pracuje dla autora i jest odpowiedzialny za ochronę jego interesów.

Wydawnictwa często wypłacają autorom zaliczkę, na poczet honorarium. Zaliczki otrzymują autorzy, którzy przychodzą z gotową książką. Dzięki zaliczce twórca i wydawca mają większą pewność, że druga strona nie wycofa swojej decyzji o publikacji, zwłaszcza, że proces wydawniczy trwa kilka miesięcy, co może zniecierpliwic, zniechęcić twórcę i spowodować przejście do konkurencji. Wysokość tej zaliczki to średnio 25% przewidzianego wynagrodzenia.

Zaliczka wypłacana bywa także autorom, którzy dopiero zamierzają pracować nad książką. Wydawca traktuje wtedy zaliczkę jako mobilizację dla autora. Zabezpiecza się przy tym umową, w której autor zobowiązuje się dostarczyć manuskrypt w określonym

²⁸⁷ G. Davies, op. cit., s. 23.

²⁸⁸ *Raport o stanie kultury „Przemysł książki”*, op. cit.

czasie (od miesiąca-dwóch do roku). Ponieważ redakcja, mając ściśle określony plan, powinna go przestrzegać, zdarza się, że wydawca zastrzega sobie w umowie, iż za zwłokę w dostarczeniu książki, naliczane są kary pieniężne (np. odejmuje się 5% z honorarium za każdy tydzień opóźnienia). Redaktorzy często podkreślają, że klauzula ta jest wymogiem narzucanym przez prawników, może jednak powodować zepsucie relacji z autorem, które powinny być raczej nieformalne, przyjacielskie i opierające się na zaufaniu.

Dużo większy problem, niż zwłoka w dostarczeniu manuskryptu, pojawia się wtedy, gdy autor dostarcza książkę, której treść mija się z oczekiwaniami wydawcy. Aby uniknąć takiej sytuacji wydawca zabezpiecza się określając ściśle w umowie wymagania dotyczące spodziewanej treści. W związku z niewywiązaniem się z umowy wydawca może żądać od autora zwrotu wypłaconego honorarium (aczkolwiek nie w pełnym zakresie); zgodnie z polską ustawą autorską: „Twórca zachowuje w każdym razie prawo do otrzymanej wcześniej części wynagrodzenia, nie wyżej niż 25% wynagrodzenia umownego” (art.55 ust.1 pr. aut.). Decyzja o podjęciu wydania jeszcze nie napisanej książki wpisuje się zatem w ryzyko jakie podejmuje wydawca.

Wynagrodzenie twórcy ma charakter: a) procentowy b) ryczałtowy c) mieszany. W pierwszym przypadku, chodzi o określony procent od dochodów ze sprzedaży egzemplarzy książki. Im bardziej znane i uznane jest nazwisko autora, tym ten procent jest wyższy i może sięgać nawet 15%, choć standardowo jest 8%. Wynagrodzenie autora zależy od nakładu i ceny książki, a te określane są m.in. przez redaktora, dział sprzedaży i promocji. Punktem wyjścia jest zatem budżet jaki został zaplanowany na wydanie danej publikacji.

W drugim przypadku zakres eksploatacji książki nie odgrywa roli. Autor otrzymuje tytułem honorarium ustaloną wcześniej kwotę, w całości lub w częściach. Dotyczy to zwłaszcza publikacji zbiorowych, przy których procentowe rozliczanie byłoby nieopłacalne dla wydawcy, w takiej sytuacji autorzy często ograniczają wysokość nakładu – co jest pewnego rodzaju zabezpieczeniem. Gdyby bowiem publikacja cieszyła się dużym zainteresowaniem i przynosiła wysokie zyski wydawnictwo zmuszone byłoby ponownie zapłacić autorowi (za kolejny nakład). Autor przy tej okazji miałby także możliwość negocjacji kolejnego honorarium (wyższego lub w postaci procentu od sprzedaży).

W trzecim przypadku część honorarium wyznaczona jest ryczałtowo, kwotowo, zaś druga - procentowo (np. 5 tys złotych z tytułu dostarczenia dzieła i sprzedaży pierwszych stu egzemplarzy, a następnie 10% od dochodów ze sprzedaży dalszych egzemplarzy; pod uwagę bierze się cenę katalogową i detaliczną).

Z raportu o stanie kultury „Przemysł książki” wynika, że „z pisania książek w Polsce w początkach XXI wieku mogą utrzymać się jedynie najbardziej znani i najlepiej sprzedający się pisarze. Można oszacować, że bestsellerowy polski autor przeciętnie zarabia ok. 10 tys zł miesięcznie, jeśli założymy, że na rynku jest co najmniej kilka jego książek o dobrych wynikach sprzedaży, a on sam angażuje się w ich promocję, uczestnicząc w wielu spotkaniach autorskich, za które pobiera dodatkowe wynagrodzenie”²⁸⁹.

Jeśli chodzi o charakter umów wydawniczych to wydawcy najchętniej opowiadają się za umową przenoszącą prawa lub umową licencyjną wyłączną. Świadomi autorzy rzadko zgadzają się na pierwszy spośród wyżej wymienionych typ umowy. Należy wszakże zaznaczyć, że de facto umowa licencyjna wyłączna niewiele różni się swymi konsekwencjami od umowy przenoszącej prawa, jeśli ta ostatnia ma charakter wyłączny. W porównaniu do innych typów, umowa licencyjna wyłączna, wyróżnia się tym, że jest ex lege czasowo ograniczona (do 5 lat). Zaznaczmy w tym miejscu, że na kwestię czasu trwania umowy wyczuleni są przede wszystkim autorzy podręczników i książek naukowych. Nierzadko zdarzają się sytuacje, w których autor podnosi argument zmienności danej dziedziny i nie życzy sobie, aby pod jego nazwiskiem, za pięć lat była wciąż wydawana książka, która stała się już nieaktualna. Powinien to uwzględnić wydawca, który z kolei może oczekiwać, iż z tego samego powodu (tj. częstych zmian w dziedzinie wiedzy) autor zobowiąże się do napisania książki w bardzo krótkim czasie (jednego-dwóch miesięcy), aby do momentu wydania nie zdezaktualizowała się jej treść.

Przedmiotem umowy wydawniczej jest dzieło (niekiedy przyszłe) spełniające uzgodnione przez strony wymagania, co do kategorii i treści, co do tytułu, objętości. Autor w umowie zazwyczaj przy tym zastrzega, że jego utwór nie narusza praw (w tym autorskich) osób trzecich. Jeśli autor w publikacji zamierza wykorzystać chronione dzieła innych twórców (mogą to być fragmenty tekstu, ilustracje, fotografie), to powinien zawrzeć z właścicielami praw do nich stosowne umowy i przedłożyć je wydawcy.

Autor może się również zwrócić o pomoc do wydawcy w znalezieniu właściciela praw (autora lub jego spadkobierców) i uzyskaniu od niego stosownych zezwoleń na wykorzystanie dzieła²⁹⁰. W sytuacjach wyjątkowych, mimo braku wskazanych zezwoleń,

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Uzyskanie takich pozwoleń związane jest oczywiście z finansami, które należy ująć w planowanym budżecie.

wydawca podejmuje ryzyko związane z publikacją naruszającą prawa autorskie osób trzecich. Jest to jednak wyjątkowa sytuacja, w której wydawca musi udokumentować, że szukał z należytą starannością autora lub jego spadkobierców, ale bezskutecznie. Jest to pewnego rodzaju zabezpieczenie, że w przypadkach spornych zarząd będzie w stanie przedstawić właścicielowi praw lub organom sądowym swoje starania. Niekiedy wydawcy zabezpieczają pieniądze w budżecie na poczet honorarium dla tej osoby i przekazują je do depozytu. Jeśli po wydaniu książki znajdzie się właściciel praw, proponowane jest wynagrodzenie w wysokości założonego depozytu. Ponieważ wysokość honorarium określana jest przez wydawcę, więc istnieje niewielkie ryzyko, że wartość ta nie usatysfakcjonuje twórcę.

Miewają miejsce również sytuacje, gdy autorzy tkwią w przekonaniu, że służą im prawa do wykorzystywanych dzieł. I tak, niekiedy wydawca podejmuje trud sprawdzenia czy autor mówi prawdę, choć najczęściej zabezpiecza się w umowie, że w przypadku jakichkolwiek kwestii spornych z tego tytułu, konsekwencje (w tym także finansowe) ponosi sam autor. Taka klauzula nie ogranicza jednak osoby trzeciej w wykonywaniu przysługujących jej praw; może z roszczeniami wystąpić przeciw autorowi jak i wydawcy.

W umowie autor może się zgodzić (i często to czyni), by wydawnictwo było podmiotem praw zależnych lub reprezentowało go przy sprzedaży takich praw. Prawa zależne mają bardzo różne znaczenie dla różnych wydawców oraz w stosunku do różnych książek (uzależnione od tego czy znajdują nabywcę zagranicznego i czy uda się je adaptować do innych mediów)²⁹¹.

Przez sprzedaż praw zależnych rozumiemy przyznanie innej osobie, zazwyczaj za wynagrodzeniem, praw przez autorsko uprawnionego, przykładowo do: edycji zagranicznych, publikacji w odcinkach, adaptacji dźwiękowych i filmowych, streszczeń etc.²⁹². W umowie szczegółowo określone są zasady podziału wpływów z eksploatacji dzieł zależnych. Podział jest różny, w zależności od pozycji wydawnictwa i nazwiska twórcy. Może być zgodny z proporcją 50:50, albo na korzyść twórcy: 60:40 czy 70:30. Oznacza to, że odpowiednio 50 lub 60 lub 70% wynagrodzenia uzyskanego przez wydawcę od korzystających z dzieła zależnego przypada autorowi.

W przypadku drobnych dzieł autor nie jest angażowany w sprzedaż. Jeśli natomiast dotyczy to np. tłumaczeń, wydań zagranicznych, warunki konsultowane są z twórcą. Autor

²⁹¹ J. Huenefeld, *Zarządzanie wydawnictwem w warunkach gospodarki wolnorynkowej*, Kraków 1994, s. 216.

²⁹² T. Woll, op. cit., s. 236-237.

musi wyrazić zgodę na warunki wykonywania praw zależnych. Ponadto, to on z reguły jest stroną umowy, a więc podpisuje wszelkie dokumenty z nią związane.

Obecność na międzynarodowych targach książki polskich wydawców spowodowała zwiększenie ich aktywności w sprzedaży praw za granicą. W dotarciu do zagranicznego wydawcy istotne stały się kontakty nawiązywane właśnie podczas tego rodzaju imprez (na co mogą sobie pozwolić nieliczni).

Konkretna pozycja proponowana jest temu wydawcy, który zajmuje się publikacją podobnych rodzajowo książek. Otrzymuje on wtedy oryginał (w języku polskim) niekiedy z recenzjami w języku potencjalnego wydawcy (kooperanta). Jeśli uda się zainteresować zagranicznego wydawcę publikacją polskiej książki, to zakresem jego zobowiązań objęte są koszty tłumaczenia. Wypłacana jest także zaliczka dla polskiego wydawcy, na poczet honorarium, które średnio wynosi 7-8% od sprzedaży (kwota ta następnie jest dzielona między autora i wydawcę w odpowiednich proporcjach). Dodajmy, zagraniczny wydawca po podpisaniu takiej umowy może zwrócić się do Polskiego Instytutu Książki z prośbą o refundację kosztów tłumaczenia i zakupu praw autorskich.

Z kolei polska oficyna, która decyduje się na publikację zagranicznej książki jest zobligowana do kontaktu z wydawcą oryginału, agencją reprezentującą jego interesy lub autorem (w nielicznych przypadkach). To ona także przygotowuje tłumaczenie pozycji i uzgadnia z kooperantem warunki umowy, której jest stroną. W obrocie zagranicznym stosowane są głównie umowy licencyjne, najczęściej wyłączne²⁹³. Postanowienia umów są przedstawiane przeważnie przez właścicieli praw autorskich do oryginału, przy czym istnieje możliwość negocjacji. Funkcjonuje pewnego rodzaju zależność: im książka cenniejsza, ogłaszana w dużym nakładzie, im większy prestiż autora - to umowa jest bardziej „obłożona” różnymi obostrzeniami. Natomiast w przypadku publikacji niskonakładowych, niszowych, z reguły nie pojawiają się rygorystyczne ograniczenia pod względem prawnym, czy finansowym.

W umowach z zagranicznymi licencjodawcami przeważa rozliczenie progowe – procent należny zagranicznemu partnerowi rośnie wraz z ilością sprzedanych egzemplarzy²⁹⁴. Odrębne wynagrodzenie przysługuje za każde pole eksploatacji. Z reguły wielkie oficyny zagraniczne rozdzielają formę papierową od elektronicznej, oczekując za tę drugą dodatkowego wynagrodzenia.

²⁹³ *Raport o stanie kultury „Przemysł książki”*, op. cit.

²⁹⁴ *Ibidem*.

Wydawca, który decyduje się na publikację zagranicznej książki jest zobligowany do przygotowania tłumaczenia pozycji. Umowa z tłumaczem najczęściej ma postać umowy licencyjnej wyłącznej, o takim samym zakresie (polach eksploatacji) co umowa z wydawcą zagranicznym lub autorem dzieła oryginalnego. Wynagrodzenie tłumacza jest najczęściej wyliczane od całości tekstu jaki powstanie (obowiązuje konkretna stawka za jeden arkusz redaktorski). W wyjątkowych sytuacjach jest to procent od dochodów ze sprzedaży egzemplarzy. Poza tym tłumaczowi przysługuje często zaliczka przy podpisaniu umowy, która może wynosić ok. 25%.

W przypadku zakupu praw do książki zagranicznej rzadko się zdarza, aby wydawca również wykupił prawa do okładki, czy ilustracji. Z reguły podejmuje próbę stworzenia własnej okładki, bardziej odpowiedniej dla polskiego odbiorcy. Okładka zawsze musi być zaakceptowana przez drugą stronę; trudności z tym związane pojawiają się stosunkowo rzadko. Najczęściej wydawnictwa (te większe) mają swój dział artystyczny lub współpracują z ilustratorem – tzw. freelancerem²⁹⁵. Przy podejmowaniu decyzji co do okładki, określany jest target i styl pasujący do treści książki. Przygotowywany jest brief²⁹⁶ dla grafika, a o ostatecznym kształcie okładki czy ilustracji decyduje najczęściej szef działu artystycznego wydawnictwa, redaktor wraz z pracownikami działu promocji i sprzedaży. Niekiedy sam pisarz ma wpływ na stronę graficzną książki. Dotyczy to zasadniczo tylko poczytnych autorów, ponieważ proces podjęcia ostatecznej decyzji we wskazanej sytuacji z reguły się wydłuża, co generuje dodatkowe koszty, których wydawnictwo najchętniej unika.

Umowa podpisywana z ilustratorem jest najczęściej umową przenoszącą majątkowe prawa na wydawcę, bez ograniczeń terytorialnych i czasowych. Projekt przygotowany przez grafika podlega ocenie i może nie zostać przyjęty, co jest równoznaczne z wymogiem pracy nad kolejnym projektem. Niekiedy wydawca zastrzega sobie, że projekt niewykorzystany przy określonej publikacji, może zostać użyty przy innej, następnej – w porozumieniu oczywiście z grafikiem. Wynagrodzenie wypłacane grafikowi jest dopiero po przyjęciu dzieła i stanowi określoną ryczałtowo kwotę. Jego honorarium może zostać podniesione za np. nietypowy skład książki, albo za przygotowanie projektu serii książek. Jeśli w książce znajduje się dużo ilustracji (jak np. w przypadku książek dla dzieci), wydawca najczęściej podpisuje umowę licencyjną z

²⁹⁵ Osoba pracująca bez etatu, realizująca projekty na zlecenie, tzw. wolny strzelec.

²⁹⁶ Dokument precyzujący oczekiwania wobec pomysłu i ostatecznego wyglądu okładki.

grafikiem, którego wynagrodzenie stanowi określony procent od dochodów ze sprzedaży egzemplarzy dzieła.

Wydawcy w zależności od typu publikacji wybierają różne kanały dystrybucji. Książki przeznaczone do ogólnego handlu są sprzedawane głównie za pośrednictwem hurtowni księgarskich i księgarń. Z kolei publikacje edukacyjne wymagają bardziej wyspecjalizowanych kanałów dystrybucyjnych, skierowanych także do odbiorców instytucjonalizowanych (uczelni, bibliotek). Niektórzy wydawcy podejmują się trudu własnej sprzedaży przez wysyłkę, kluby książki oraz systemy przedsprzedaży (subskrypcji). Coraz częściej wydawcy oferują także usługę noszącą nazwę „druk na żądanie” (j. ang. *print on demand*)²⁹⁷.

Po wydaniu książki i rozdystrybuowaniu jej egzemplarzy, uwaga koncentruje się na kontroli sprzedaży książek, obliczaniu i przekazywaniu honorarium autorowi.

Autorzy, których wynagrodzenie uzależnione jest od sprzedaży książek są informowani przez wydawcę o wynikach w tym zakresie. Co pół lub co rok, począwszy od daty wydania dzieła, autor powiadamiany jest o ilości wydrukowanych i sprzedanych egzemplarzy. Wydawca podliczając ilość sprzedanych egzemplarzy książek bierze pod uwagę te, które zostały rozdystrybuowane do księgarń. Nie wszystkie jednak mogą znaleźć nabywcę i wydawca otrzymuje po dłuższym okresie zwrot niesprzedanych książek. W takiej sytuacji rozliczenie może mieć charakter ujemny (wydawnictwo jest stratne). Jeśli autorowi zostało wypłacone honorarium z tytułu książek wprowadzonych do księgarń lecz jeszcze niesprzedanych, to rzadko się zdarza, aby wydawca żądał zwrotu nadpłaconego wynagrodzenia. Najczęściej, w tego rodzaju sytuacjach, przy kolejnych rozliczeniach autor nie otrzymuje honorarium, do czasu gdy nadwyżka nadpłaconego wynagrodzenia nie zwróci się przy sprzedaży kolejnych egzemplarzy.

Cykl życia książki wynosi średnio ok. 2-3 lat (choć istnieją książki o ponadczasowym charakterze, przy których okres ten jest zdecydowanie dłuższy np. książki historyczne czy poezja). Oznacza to, że już w trakcie trwania umowy wydawniczej książka może nie mieć swojego nabywcy, a utrzymywanie jej w sprzedaży jest kosztowne. Wydawca często zastrzega sobie możliwość zmielenia książek (zniszczenia egzemplarzy) w każdej chwili. Nie jest to natomiast w interesie twórcy, który chciałby aby jego

²⁹⁷ T. Kowalski, op. cit., s. 219-220.

publikacja była dostępna w księgarniach jak najdłużej. Wycofanie książki ze sprzedaży może spowodować, że nie ujrzy ona nigdy więcej światła dziennego.

Może wystąpić także tego rodzaju sytuacja, że nakład książki zostanie wyczerpany (wszystkie egzemplarze zostaną sprzedane) przed wygaśnięciem umowy. Przewidując to należałoby w interesie autora zadbać, aż w umowie znalazło się postanowienie mówiące o tym, że jeśli wydawca oświadczy, iż nie zamierza przystąpić do następnego wydania, to autorowi przysługuje prawo wypowiedzenia umowy. Autor może wtedy przywołać argument, że wydawca nie wywiązuje się z umowy, co nie jest w jego interesie, a więc zrywa porozumienie.

Istnieją także przypadki, kiedy książka jest w ciągłej sprzedaży dłużej niż strony przewidują. W takiej sytuacji wydawca niekiedy sobie zastrzega, że umowa jest przedłużana automatycznie np. na okres 2 – 3 lat.

W interesie wydawcy nie jest szybkie pozbywanie się praw. Nawet jeśli książka po dwóch latach od wydania nie przynosiła zysków i została wycofana z obrotu, to wydawca po wygaśnięciu umowy z autorem może zabiegać o jej przedłużenie, licząc na jej wznowienie za jakiś czas. Dla przykładu, książki o Janie Pawle II, cieszyły się ogromnym zainteresowaniem po śmierci papieża. Później zapotrzebowanie zmalało. Wydawca mógł jednak zakładać, że w chwili beatyfikacji, popyt na książki o Ojcu Świętym znów wzrośnie. W takiej sytuacji z chwilą wygaśnięcia umowy, wydawca może zabiegać o jej przedłużenie na tych samych lub nowych warunkach. Jeśli umowa zostanie przedłużona wydawca nie jest zobligowany by wznowić druk od razu po jej podpisaniu (może to jednak nigdy nie nastąpić).

Charakterystyczna jest również działalność wydawnictw naukowych i szkolnych, które niekiedy zabiegają o przedłużenie umowy, na kontynuację publikacji podręcznika lub wznowienie z drobnymi zmianami aktualizującymi. W takiej sytuacji najczęściej podpisywany jest aneks do umowy, mogący wprowadzać drobne korekty dotyczące np. wartości wynagrodzenia.

Wydawnictwa często dążą do związania ze sobą autora. Mniejsze oficyny starają się to czynić w sposób nieformalny, tzn. dbając o relacje z pisarzem, by był on zadowolony z efektu, sposobu pracy i sam chciał kontynuować współpracę przy kolejnych dziełach. Duże wydawnictwa ze względu na swój prestiż, możliwości finansowe i organizacyjne, dążą do związania twórcy także w sposób formalny. Przykładowo, wydawca zabiega (czego wyrazem jest umowa) o zapoznanie się z kolejnymi dziełami danego autora i to w pierwszej kolejności, tzn. przed rozpoczęciem negocjacji z innymi podmiotami. Wydawca

ma wtedy czas na zastanowienie się czy jest zainteresowany wydaniem utworu czy nie. Nie oznacza to, że autor musi wydać dzieło w porozumieniu z danym wydawnictwem. Wydawcy zależy jedynie na tym, aby miał pierwszeństwo w podjęciu ewentualnych negocjacji. Niekiedy twórcom narzucane są dalej idące zobowiązania, jak choćby to, że nie będą oni wspierali czy reprezentowali inną oficynę (np. na tarkach książek).

Konkurencja na rynku praw wydawniczych jest coraz większa, rosną koszty kampanii promocyjnych i dystrybucji w dużych sieciach księgarskich – niemalże niedostępnych dla małych wydawnictw²⁹⁸. Zmieniające się technologie zmuszają nadto wydawców do opracowywania nowych modeli biznesowych - np. związanych ze sprzedażą e-książek. Przed przemysłem książki stają wyzwania odnoszące się do prawa autorskiego. Do najbardziej pilnych problemów należą kwestie związane z nieprzestrzeganiem prawa reprografii, wykorzystywaniem tzw. utworów osieroconych i wprowadzeniem regulacji Public Lending Right²⁹⁹.

Wady i zalety zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę książki:

Wady zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę książki:

- ❖ Nieduża elastyczność w doborze oferty, realizowanie głównie sprawdzonych pomysłów,
- ❖ Ograniczone możliwości w wyszukiwaniu nowatorskich pomysłów,
- ❖ Subiektywizm w tworzeniu listy wydawniczej,
- ❖ Niewydolność pracy osób zatrudnionych w wydawnictwie,
- ❖ Nadmiar podmiotów zaangażowanych w proces wydawniczy: producent – hurtownik – detalista.

Zalety zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę książki:

- ❖ Profesjonalizacja pracy redaktorów,
- ❖ Wysoki poziom edytorski wydawanych książek,
- ❖ Zbieranie doświadczeń w kontaktach z partnerami zagranicznymi przy zakupie i sprzedaży licencji na opublikowanie książki,

²⁹⁸ *Raport o stanie kultury „Przemysł książki”*, op. cit.

²⁹⁹ Źródło: www.eifl.net: „W dużym skrócie, prawo europejskie nakazuje, aby autorzy książek, filmów i innych dzieł chronionych prawem autorskim (według uznania krajów członkowskich), a także inni dysponenti praw autorskich, mieli prawo do zezwalania bądź zakazywania wypożyczeń w instytucjach takich jak biblioteki publiczne lub też miały prawo do otrzymywania wynagrodzenia za takie wypożyczenie”.

- ❖ Znaczna ilość środków przeznaczanych na promocję i reklamę, niezbędnych w kreowaniu bestsellerów.

3.3.4. Wydawca książki elektronicznej

Wraz z upowszechnieniem się treści dystrybuowanych w formie elektronicznej książki, wydawcy stanęli przed potrzebą opracowania modelu biznesowego zarządzania prawami autorskimi do tzw. e-książki (j. ang. *e-book*). Choć w Polsce rynek elektronicznej książki wciąż jest nieduży, to obserwujemy coraz większe zainteresowanie nią, zarówno ze strony czytelników jak i pisarzy, a także wydawców i dystrybutorów.

Na początku wymaga wyjaśnienia sam termin „e-book”, który przysparza niemałych trudności. Łukasz Gołębiowski zauważa, że pojęcie e-książki mylnie kojarzone jest z urządzeniem technicznym, służącym do odczytania treści zapisanej w formie elektronicznej (e-czytnik). Przytacza przy tym definicję opublikowaną w „Słowniku informatycznym” (2005 r., wyd. Helion) zgodnie z którą e-książka jest to „elektroniczne urządzenie przenośne, które pozwala wyświetlać zawartość pamięci, np. tekst książki. Jego zawartość można doładowywać poprzez wymianę odpowiednich plików, pochodzących np. z Internetu”³⁰⁰. Z kolei Piotr Kowalczyk dostrzega błędne utożsamianie e-książki z e-papierem, rozumianym jako „technologię produkcji wyświetlaczy dla e-czytników, mającą w zamierzeniu imitować papier”³⁰¹. Wszystkie te trudności w zdefiniowaniu pojęcia książki elektronicznej wynikają z jej niematerialnej formy. E-książka nie jest bowiem bytem samodzielnym, nie istnieje bez urządzenia, na którym można ją odczytać.

Na potrzeby dalszych rozważań e-książka będzie rozumiana - zgodnie z sugestią Piotra Kowalczyka, już przytoczoną w tej pracy - jako „treść zapisana w formie elektronicznej, przeznaczona do odczytania na przystosowanym do tego urządzeniu, przy wykorzystaniu odpowiedniej aplikacji”³⁰².

E-book, choć mogłoby się tak wydawać, nie jest wytworem ostatnich lat. Narodziny książki elektronicznej nastąpiło czterdzieści lat temu, kiedy Michael S. Hart w roku 1971 uruchomił Project Gutenberg. Jest to pierwsza na świecie biblioteka cyfrowa, prowadząca digitalizację książek, do których prawa autorskie już wygasły. Ma ona

³⁰⁰ Ł. Gołębiowski, *Śmierć książki. No future book*, Warszawa 2008, s. 56-57.

³⁰¹ P. Kowalczyk, *Nowoczesne technologie w działalności wydawniczej – jak wydawać, sprzedawać i promować e-książki*, Materiały do szkolenia Biblioteki Analiz 2010.

³⁰² Ibidem.

charakter globalny i opracowywana jest na zasadzie wolontariatu. Projekt nie wykorzystuje środków publicznych i nie służy realizacji celów komercyjnych³⁰³.

Obecnie w katalogu Project Gutenberg znajduje się ponad 34 tysiące tytułów – wśród nich jedynie 25 publikacji jest w języku polskim. Piotr Kowalczyk przypomina, że „pierwszym tekstem zamienionym przez Harta na formę cyfrową była „Deklaracja Niepodległości” i to właśnie ten tekst jest uznawany za pierwszego e-booka na świecie”³⁰⁴.

Początkowo proces digitalizacji polegał na odręcznym przepisywaniu tekstów, co było niezmiernie żmudną pracą. Wraz z rozwojem technologii, linotyp³⁰⁵ został zastąpiony składem komputerowym, a więc każda nowopowstająca książka ma pierwotnie postać cyfrową. Ponadto, na rynek wprowadzane zostały maszyny nowej generacji, umożliwiające wykonanie skanu starych zbiorów, co powoduje, że proces digitalizacji staje się prostszy i bardziej wydajny³⁰⁶.

Pojawienie się książki elektronicznej wynikało z potrzeby zapewnienia dostępu do dóbr kultury, w szczególności tych będących w domenie publicznej. Digitalizacja zbiorów służyć miała przede wszystkim ochronie dziedzictwa kulturowego. Dlatego szczególny nacisk kładziony był i jest nadal „w pierwszym rzędzie na starodruki i książki rzadkie oraz zbiory ulegające procesowi niszczenia”³⁰⁷. W następnej kolejności w formie elektronicznej pojawiły się nowe druki i literatura współczesna. Łukasz Gołębiwski zauważa, że „obecnie w formie cyfrowej mamy mniej niż dwa procent tego, co zostało na świecie opublikowane w formie książkowej, z czego zdecydowana większość to teksty w języku angielskim”³⁰⁸.

Za początek rynku książki elektronicznej w Polsce uznaje się rok 2000, kiedy ze strony internetowej Świata Książki można było ściągnąć darmowy plik z treścią powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny”. W tym samym roku została także wydana pierwsza polska płatna e-książka – „Jak nie dać się ogłupić. 46 krótkich kazań” Jarosława Kamińskiego (Wydawnictwo Nowy Świat), sprzedawana jednocześnie w wersji drukowanej³⁰⁹.

³⁰³ Ł. Gołębiwski, op. cit., 2008, s. 74-75.

³⁰⁴ P. Kowalczyk, *Nowoczesne technologie...*, op. cit.

³⁰⁵ Urządzenie do maszynowego składu tekstów, skonstruowane w 1885 roku przez amerykańskiego zegarmistrza Ottomara Mergenthalera.

³⁰⁶ Ł. Gołębiwski, op. cit., 2008, s. 73.

³⁰⁷ Ł. Gołębiwski, op. cit., 2008, s. 76.

³⁰⁸ Ł. Gołębiwski, op. cit., 2008, s. 72.

³⁰⁹ Książkę tę sprzedawano w wersji elektronicznej w cenie 7 zł i w wersji drukowanej po cenie 20 zł.

Polski rynek e-książki rozwija się wolniej niż amerykański, który w tej materii jest wciąż liderem. Wynika to nie tylko ze stopnia rozwoju, ale także z różnicy skali. Polskimi innowatorami w tej dziedzinie są Wydawnictwo Nowy Świat i Wydawnictwo W.A.B. To pierwsze, oprócz opublikowania pierwszego płatnego e-booka, obecnie intensywnie wykorzystuje międzynarodowe serwisy self-publishingowe, aby dotrzeć z darmowymi fragmentami swoich e-książek do użytkowników mobilnych urządzeń do czytania. Z kolei Wydawnictwo W.A.B m.in. uczestniczyło w rozruchu Nexto.pl³¹⁰, umieszczając jeden ze swoich premierowych tytułów promujących start platformy na początku 2008 roku³¹¹.

W wyniku przeprowadzonych badań trudno zaprzeczyć, że to wydawcy odgrywają kluczową rolę w rozwoju omawianego rynku. To oni zdobywają treść, decydują o tym, które książki zostaną opublikowane w formie cyfrowej i w jakich ramach czasowych. Piotr Kowalczyk twierdzi, że w Polsce „do tej pory wydawcy przyjęli postawę wyczekującą – co mimo wysiłków dystrybutorów treści przekłada się na wyczekującą postawę większości czytelników”³¹². Uruchomienie w wydawnictwie sprzedaży e-książek nie jest procesem szybkim, natomiast nastęrcza wiele problemów. E-book narzuca nowy sposób myślenia o sprzedaży „dóbr”, które pozbawione są materialnej formy. Łukasz Gołębiowski stwierdza, że „musimy się nauczyć sprzedawać wytwory myśli, byty (czy też „bity”) wirtualne”³¹³.

Istotnym problemem są przy tym kwestie prawne. Prawa autorskie skupione są w rękach bardzo wielu osób fizycznych i prawnych – autorów, tłumaczy i wydawców. Często trudno je ustalić i uzyskać od nich zgodę, co niezwykle komplikuje sytuację. A jeśli nawet uda się dotrzeć do właścicieli odnośnych praw autorskich, niezbędne jest renegotjowanie umów, po to by uwzględnić nowe pola eksploatacji. Cały ten proces jest niezmiernie czasochłonny, kosztowny i obciążony ryzykiem.

Warto poza tym przypomnieć, że digitalizacja książek rozpoczęła się bez potrzeby uwzględniania praw autorskich, gdyż w formie elektronicznej udostępniane były tylko utwory znajdujące się w domenie publicznej. Taki stan nie mógł trwać długo. Na elektroniczną wersję zasługiwały też dzieła chronione. Tego rodzaju sytuacji doprowadziła do tego, że właśnie ze względu na prawa autorskie ogromna spuścizna literacka i naukowa wciąż nie może ukazać się w wersji cyfrowej, choć podejmowanych jest wiele prób, by to zmienić. Jeden z najprężniej działających dystrybutorów – Amazon uzyskał zgodę na

³¹⁰ Sklep internetowy e-booków, e-prasy i audiobooków.

³¹¹ P. Kowalczyk, *Nowoczesne technologie...*, op. cit.

³¹² Ibidem.

³¹³ Ł. Gołębiowski, *E-książka/book. Szerokopasmowa kultura*, Warszawa 2009, s. 9.

sprzedaż treści w formie pliku. Jak zauważa Łukasz Gołębiowski - „oczywiście jeszcze nie od wszystkich. Omawiane przedsięwzięcie działa jeszcze ułomnie, trochę na zasadach eksperymentu, ale stopniowo coraz sprawniej i nabiera tempa. W ciągu zaledwie pół roku Amazon podwoił liczbę oferowanych e-booków”³¹⁴.

Forma cyfrowa stała się następnym krokiem rozwoju książki. I choć niekiedy wywołuje kontrowersje oraz rodzi niechęć, to „e-książka zachowuje podstawowe przynajmniej właściwości tradycyjnej”³¹⁵. E-book pozostaje książką, zmianie podlega tylko format nośnika (z tradycyjnego na komputerowy lub mobilny). Nie zmienia się zasadniczo także profesja wydawcy, choć jego sposób pracy może być po części odmienny. Wydawca wciąż szuka nowych talentów, interesujących prac naukowych, negocjuje umowy, zleca tłumaczenia, redaguje tekst, nadaje mu ostateczny kształt i oprawę graficzną, wreszcie promuje publikację. Do niego także należy grupowanie praw autorskich i zarządzanie nimi³¹⁶.

Specyfika e-książki wynika ze sposobu przygotowania i dystrybucji treści. Wydawca przede wszystkim nie ponosi kosztów druku oraz magazynowania, a niekiedy także składu komputerowego³¹⁷. Nie jest także obciążony kosztami związanymi ze zwrotami niesprzedanego nakładu. Piotr Kowalczyk pisze, że „e-książka, która raz trafi do kanałów dystrybucji, znajduje się w nich do czasu, gdy nie zostanie przez wydawcę albo na jego życzenie usunięta”³¹⁸.

Redukcji podlegają koszty i prace związane z dystrybucją, za którą są odpowiedzialni dostawcy treści. Wydawca musi zadbać o to, aby e-book był osiągalny w możliwie dużej liczbie e-księgarń. Czytelnik bardzo mocno przywiązuje się do e-księgarni, która oferuje wg niego najlepsze możliwości zakupu. Istotne są zarówno metody płatności, jak i sposoby pobierania i przeglądania treści, zabezpieczenia go, a także dostępne aplikacje, formaty. Dlatego, by zadbać o jak największy zasięg, wydawca powinien udostępnić czytelnikowi książkę w wielu miejscach.

³¹⁴ Ł. Gołębiowski, op. cit., 2009, s. 38.

³¹⁵ M. Ozóg: *Książka elektroniczna*, [w:] *Liternet: literatura i Internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 61.

³¹⁶ Ł. Gołębiowski, op. cit., 2008, s. 132.

³¹⁷ Jeśli książki mają być drukowane jedynie w formacie ePub nie ma potrzeby przygotowania składu komputerowego. ePub (electronic publication) to otwarty standard pliku wprowadzony i upowszechniony od 2007 roku przez International Digital Publishing Forum. Otwartość polega na tym, że każdy może przygotować pliki ePubowe. Jeśli zrobi to zgodnie ze specyfiką IDPF, będą one prawidłowo odczytywane na urządzeniach rozpoznających ten format.

³¹⁸ P. Kowalczyk, *Nowoczesne technologie...*, op. cit.

Wydawca przygotowuje treść w odpowiednich formatach i dostarcza je wszystkim dystrybutorom, z którymi współpracuje. Obecnie mamy do czynienia z różnorodnością formatów: pdf, ePub, mobi, doc, txt, html itd. Przysparza to problemów nie tylko czytelnikom, ale czasami także wydawcom, którzy przygotowują pliki do dystrybucji i dokonują wyboru formatu. Niekiedy dystrybutorzy oferują darmową konwersję w zamian za umieszczenie książki w ich ofercie, co może się jednak wiązać z eksploatacyjną wyłącznością. Dlatego wydawcy, chcąc uniknąć tego rodzaju ograniczeń, powinni przygotować format e-książki we własnym zakresie.

Z obawy o nielegalne kopiowanie plików i inne naruszenie praw autorskich, wydawcy dążą do zabezpieczenia treści przed nieuprawnionym użytkowaniem. Wszystkie takie technologie, które ograniczają dostęp, mają wspólną nazwę – DRM (Digital Rights Management).

Mówiąc o rynku e-booków, mamy do czynienia z trzema rodzajami zabezpieczeń³¹⁹. Pierwszym z nich są technologie opracowywane przez samych dystrybutorów i wydawców. Takie zabezpieczenie ma na celu ograniczyć dostęp do książki przez wykorzystanie określonego urządzenia i kompatybilnego programu. Własne zabezpieczenia sprawdzają się jedynie w przypadku największych światowych dostawców zapewniających szeroki katalog produktów.

Drugim rodzajem DRM-ów są tzw. zabezpieczenia półotwarte, oferowane przez firmy trzecie. Jest to rozwiązanie atrakcyjne dla wydawców i dystrybutorów, ponieważ nie muszą ponosić kosztów opracowywania własnego systemu. Jest również wygodne dla użytkownika, bo gwarantuje mu możliwość kupowania książek u każdego dostawcy, który to zabezpieczenie stosuje.

Można także mówić o tzw. zabezpieczeniach otwartych, do których zaliczyć należy cyfrowy znak wodny (watermark). Polega on na umieszczaniu w kodzie źródłowym pliku informacji o właścicielach praw autorskich. Metoda ta nie ogranicza dostępu do pliku, można go otwierać na dowolnym urządzeniu. Choć cyfrowy znak wodny nie chroni przed kopiowaniem plików, to może pomóc w ustaleniu adresu serwera, z którego plik był udostępniany nielegalnie jak i zlokalizować użytkownika, który plik pobrał z nielegalnego źródła.

³¹⁹ Ibidem.

Odmiernym niż DRM, rodzajem zabezpieczenia przed nielegalnym kopiowaniem są książki udostępniane „w chmurze” (j. ang. *cloud shelf*). Zawartość aktualnie czytanego e-booka dostępna jest na serwerze e-księgarni. Użytkownik nie ma fizycznego dostępu do pliku, nie jest on ściągany na dysk, a jedynie do pamięci podręcznej urządzenia.

Alternatywą dla zabezpieczeń DRM jest również ich brak. Wydawnictwo O'Reilly Media, specjalizujące się w publikacjach technicznych i technologicznych zrezygnowało ze stosowania zabezpieczeń w roku 2008, co nie wywołało spadku sprzedaży.

Decyzja wydawców o publikacji e-książki prawie zawsze idzie w parze z wydaniem treści w formie drukowanej. Może mieć jednak różny charakter, ze względu na interwał czasowy. W przeważającej większości przypadków wydanie elektroniczne ukazuje się po publikacji papierowej – i to najczęściej po takim okresie, w którym sprzedała się większość nakładu.

Drugim trybem publikacji jest jednoczesne wydanie książki papierowej z elektroniczną. Wydawca w ten sposób stara się dotrzeć do dwóch – różnych grup odbiorców. Do tych, którzy cenią sobie wersję papierową i zostali zachęcani do przeczytania książki przez recenzentów oraz do tych, którzy cenią sobie czas i chcą zapoznać się z treścią jak najszybciej, by móc podzielić się swoją opinią (internauci, głównie blogerzy). Wydawca może również podjąć decyzję o publikacji książki jedynie w wersji cyfrowej lub przed drukowaną. Wydanie elektroniczne może zostać potraktowane jako test przed premierą publikacji w wersji papierowej i wykorzystane w celu rozpoznania rynku oraz preferencji i opinii czytelników³²⁰.

Z badania Ebook User Survey 2006 opublikowanego przez PC World³²¹ wynika, że według ankietowanych, o sukcesie e-książki decydują trzy istotne kwestie: a) format, b) wybór i c) cena. Formaty wymagają standaryzacji, by możliwe było współdziałanie programów i urządzeń obsługujących e-książki³²². Wybór tytułów powinien być znacznie większy, co wpłynęłoby na zainteresowanie książką w wersji elektronicznej. Inaczej ujmując, im większy będzie wybór, tym łatwiej będzie racjonalizować decyzję o zakupie. Cena e-booków powinna być znacznie niższa niż ceny książek papierowych. Analitycy uważają, że relacja ceny wersji elektronicznej do drukowanej powinna wynosić 1:2. W

³²⁰ Ibidem.

³²¹ D. Konowrocka, *Amazon Kindle, czyli książka 2.0*, źródło: <http://www.pcworld.pl>, 21.11.2007 [odczyt: 13.01.2011].

³²² Np. komputer lub urządzenia mobilne: tablet (urządzenie wielofunkcyjne np. iPad), telefon komórkowy (np. smartfon iPhone), e-czytnik (np. Kindle, e-Clucto).

rzeczywistości wysokość cen uzależniona jest od warunków umów między wydawcami i dystrybutorami oraz „potencjału nabywczego” czytelników.

Najczęściej funkcjonuje tu system agencyjny, w którym wydawca ustala cenę, a dystrybutor dokłada swoją marżę. System ten jest wymuszany przez wydawców na dostawcach, dlatego w Polsce ceny e-książek są wciąż zbyt wysokie, tzn. porównywalne do ceny książki drukowanej. Analitycy twierdzą, że e-książka w dalszym ciągu traktowana jest jak zamiennik książki drukowanej, dlatego nie może kosztować, tyle co oryginał³²³. Ponadto czytelnik doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że przygotowanie e-booka powinno duże mniej kosztować, skoro nie występują koszty druku. Użytkownik nie chce wydawać pieniędzy na wersję elektroniczną, skoro w tej samej cenie może mieć wersję papierową.

Punktem zakupu e-książki jest internet; podobnie jak w tradycyjnych księgarniach czytelnik chce mieć możliwość zapoznania się z treścią książki, po to by przekonać się do jej zakupu. Dlatego tak dużą rolę odgrywają darmowe fragmenty udostępniane w sieci. Najczęściej wydawcy godzą się także na udostępnienie spisu treści. Inni publikują w sieci najlepszy fragment książki – taki, który będzie nakłaniał do przeczytania całości. Ciekawy sposób przeglądania zawartości książki zaproponował Google Books. Czytelnik ma darmowy dostęp do spisu treści, z którego może przejść do najbardziej go interesującego fragmentu. Udostępnianie kolejnych stron zostaje po pewnym czasie wyłączone.

Darmowy fragment dostępny w sieci, jest - w oczach wydawców - przede wszystkim formą zachęty do kupna książki drukowanej i do sięgnięcia po inne tytuły danego autora. Przykładem takiego sposobu przyciągania uwagi czytelnika jest choćby niedawno opublikowane w sieci (na licencji CC) opowiadanie Anny Brzezińskiej, która to licencja umożliwia bezpłatny dostęp do treści i zezwala na dokonywanie modyfikacji utworu w celach niekomercyjnych.

Specyfika książki elektronicznej wymusza również na wydawcy sposób promocji. Wśród możliwych kanałów promocyjnych wyróżnić należy: 1) strony wydawnictw, 2) blogi autorów, 3) serwisy czytelnicze (Na Kanapie³²⁴, Lubimy Czytać³²⁵), 4) serwisy dla autorów (Liternet³²⁶), 5) serwisy społecznościowe. Piotr Kowalczyk zaznacza, że „promocja w internecie nie związana jest na ogół z żadnymi kosztami, można ją prowadzić

³²³ P. Kowalczyk, *Nowoczesne technologie...*, op. cit.

³²⁴ www.nakanapie.pl.

³²⁵ www.lubimyczytac.pl.

³²⁶ www.liternet.pl.

w sposób ciągły (w przeciwieństwie do mediów tradycyjnych) i konsekwentnie powiększać grupę odbiorców książki”³²⁷.

Rynek e-książki w ostatnich miesiącach rozwija się szybciej niż przewidywano. Zmieniają się standardy usług i oczekiwania czytelników. Przed wydawcami stoi wyzwanie stworzenia modelu e-biznesu. Od ich decyzji będzie zależał podział rynku i tempo rozwoju. Polscy wydawcy, obecnie starają się indywidualnie rozwiązywać ten problem, tworząc własne modele zarządzania i promocji. I choć można domniemywać jaką ostateczną formę przybiorą, jedno jest pewne - rynek wydawniczy wciąż będzie koncentrować się na skupianiu praw autorskich i kreowaniu nowych treści.

Wady i zalety zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę książki elektronicznej:

Wady zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę książki elektronicznej:

- ❖ Trudności w uzyskaniu zgody właścicieli praw autorskich na udostępnianie treści w formie elektronicznej,
- ❖ Brak wypracowanego modelu zarządzania i promocji,
- ❖ Duża liczba formatów i związanych z tym konieczności konwersji,
- ❖ Uboga oferta tytułów proponowanych przez polskich wydawców, pomijająca prawie zupełnie bestsellery.

Zalety zarządzania prawami autorskimi przez wydawcę książki elektronicznej:

- ❖ Oszczędności ze względu na brak kosztów produkcji, dystrybucji i magazynowania,
- ❖ Łatwy sposób zarządzania zasobami książkowymi,
- ❖ Możliwość stałego monitoringu sprzedaży,
- ❖ Bezpośredni kontakt z czytelnikami.

Opisane formy zarządzania prawami autorskimi, nie są wobec siebie konkurencyjne. Wyróżniają się bowiem często nieporównywalnymi cechami charakterystycznymi. Zestawianie ich wydaje się interesujące z punktu widzenia twórcy, który ma duży wpływ na wybór formy zarządzania prawami do swoich utworów. Ma on do dyspozycji trzy opcje: zarządzanie indywidualne, zarządzania zbiorowe i powierzenie

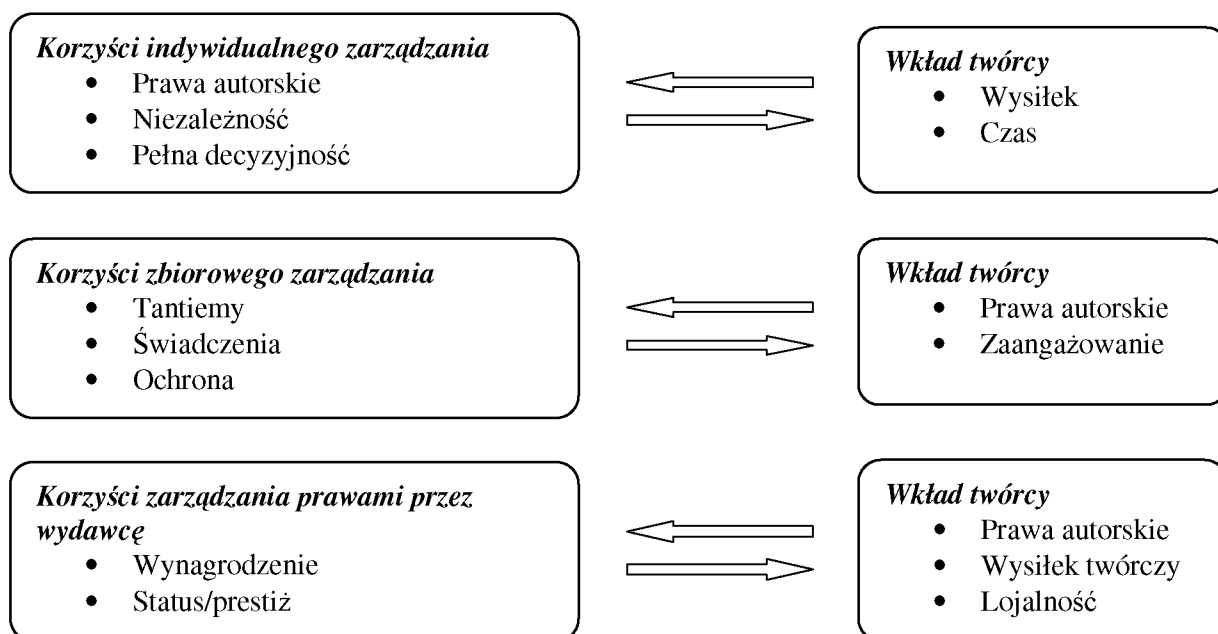
³²⁷ P. Kowalczyk, *Nowoczesne technologie...*, op. cit.

praw wydawcy. Pod pewnymi warunkami, może je także ze sobą łączyć (np. powierzyć prawa w zarząd wydawcy i organizacji zbiorowego zarządzania jednocześnie). Każda z tych form określa inny charakter relacji z twórcą. Autor zobowiązany jest do wniesienia różnego rodzaju wkładu, w zamian za co otrzymuje wymierną korzyść. Opis tych relacji obrazuje schemat nr 5.

Trudno jednoznacznie określić, która z form jest najbardziej optymalna dla twórcy. Żadna nie jest bez wad. O ile wydawca posiada najlepiej rozbudowaną strukturą, dysponuje zasobami finansowymi, ludzkimi i rzeczowymi niezbędnymi do zarządzania, o tyle wkład twórcy w cały proces jest najmniejszy. Zbiorowy zarząd natomiast jest mocno biurokratyzowany, a działania organizacyjne sprowadzają się de facto do inkasa i rozliczania wynagrodzeń. Z kolei indywidualne zarządzanie ogranicza się w zasadzie do aktywności w internecie i skala oddziaływania jest stosunkowo niewielka.

Schemat nr 5.

Zestawienie form zarządzania prawami autorskimi, uwzględniający wkład wniesiony przez twórcę i wymierne korzyści jakie w zamian otrzymuje.



Źródło: Opracowanie własne

Każda z wymienionych form wyróżnia się cechami charakterystycznymi z punktu widzenia procesu zarządzania prawami autorskimi. Zestawienie najważniejszych aspektów wyróżniających, zostało przedstawione w tabeli nr 1.

Tabela nr 1.

Wybrane aspekty procesu zarządzania, charakterystyczne dla poszczególnych form zarządzania prawami autorskimi.

	Indywidualne zarządzanie	Zbiorowe zarządzania	Zarządzanie prawami autorskimi przez wydawcę
Podmiot odpowiedzialny za proces zarządzania	Twórca indywidualnie	Członkowie organizacji zbiorowego zarządzania; kolektywnie za zgodą właściciela praw	Wydawca za zgodą twórcy
Planowanie i podejmowanie decyzji	<ul style="list-style-type: none"> √ Analiza funkcjonowania rynku w najbliższym otoczeniu √ Cele indywidualne (ścieżka kariery) √ Decyzje podejmowane jednoosobowo (w przypadku zespołu – z reguły przez wszystkich członków grupy) i na bieżąco 	<ul style="list-style-type: none"> √ Cele i zadania organizacji ustalone w statucie √ Planowanie i podejmowanie decyzji, w sprawach bieżącej pracy organizacji, podejmowane kolektywnie przez członków (właścicieli praw) √ Ograniczenia decyzyjne np. co do warunków udzielania licencji 	<ul style="list-style-type: none"> √ Ciągły i systematyczny monitoring rynku √ Opracowywanie planów taktycznych (np. serii wydawniczej) i operacyjnych (np. planu wydawniczego, określający zaplanowane publikacje na dany rok) √ Decyzje podejmowane kolektywnie przez pracowników organizacji (zwłaszcza dużych), bez udziału twórcy
Organizowanie	<ul style="list-style-type: none"> √ Praca we własnym imieniu, własnym sumptem i na własny rachunek √ Wielość różnorodnych zadań wykonywanych przez jedną osobą √ Wykorzystywanie głównie zasobów internetu 	<ul style="list-style-type: none"> √ Jasno określona hierarchia organizacji (zarząd, delegaci, organy kontroli) √ Ujednolicone wymagania dotyczące członkostwa w organizacji √ Równe dla wszystkich warunki przekazania praw w zbiorowe zarządzanie √ Standardowe procedury udzielania licencji √ Schemat ściągania tantiem i rozliczania wynagrodzeń 	<ul style="list-style-type: none"> √ Rozbudowana struktura √ Specjalizacja stanowisk (A&R, producent, redaktor) √ Pozyskiwanie twórców √ Przygotowywanie budżetu √ Opracowywanie planu marketingowego
Kierowanie	<ul style="list-style-type: none"> √ Osobista motywacja twórcy do pracy intelektualnej i organizacyjnej √ Cechy twórcy: determinacja, samodyscyplina, systematyczność 	<ul style="list-style-type: none"> √ Zbiorowe zarządzanie prawami wszystkich zainteresowanych tym twórców √ Oczekiwania w stosunku do właścicieli praw sprecyzowane w statucie i regulaminach organizacji √ Motywatorem do oddania praw w zbiorowe zarządzanie są tantiemy z tytułu sprzedaży praw autorskich i pokrewnych do utworu √ Brak ingerencji organizacji w proces twórczy √ Kierowanie rozbudowanym aparatem administracyjnym 	<ul style="list-style-type: none"> √ Współpraca jedynie z tymi twórcami, którzy mają możliwości (i zdolności) wykonać oczekiwaną przez wydawcę pracę √ Formułowanie oczekiwań w stosunku do twórcy w treści umowy √ System motywujący twórcę do pracy oparty na odpowiednim wynagrodzeniu, budowaniu partnerskich relacji oraz na karach finansowych w związku z niedopełnieniem warunków umowy √ Istotny wpływ wydawcy na proces twórczy
Kontrolowanie	<ul style="list-style-type: none"> √ Uczenie się na własnych błędach, pomyłki niwelowane przez twórców √ Statystyki udostępniane przez serwisy internetowe (np. ilość wyświetleń, pobrań) √ Udostępnianie utworów na licencji Creative Commons w celu ochrony praw autorskich 	<ul style="list-style-type: none"> √ Opracowane procedury kontroli korzystania z dzieła √ Pozyskanie należnego wynagrodzenia i jego podział pomiędzy osoby uprawnione √ Współpraca z organami ścigania √ Organizowanie szkoleń na temat poszanowania praw autorskich 	<ul style="list-style-type: none"> √ Stosowanie różnych zabezpieczeń praw autorskich (systemy DRM) √ Kontrola sprzedaży praw i kopii utworów <ul style="list-style-type: none"> √ Dodruki, cofnięcia ze sprzedaży, wznowienia produkcji √ Rozliczanie tantiem √ Współpraca z OZZ

Źródło: Opracowanie własne.

KONCEPCJE ZARZĄDZANIA MAJĄTKOWYMI PRAWAMI AUTORSKIMI

Nieco upraszczając, można stwierdzić, iż aktualnie mamy do czynienia z dwojakim podejściem do wykonywania praw autorskich: własnościowym i wolnościowym. W pierwszym przypadku przepisy prawa autorskiego służą głównie ochronie interesów właścicieli praw autorskich. Wyłącznie w ich rękach znajduje się kompetencja do decydowania o kształcie utworu i sposobie jego eksploataowania, w postaci oryginalnej lub opracowania. Dla nich też zagwarantowane są majątkowe korzyści z tytułu eksploataowania chronionych dóbr. Nadto wspomniane przepisy charakteryzują się znacznym rygoryzmem, gdy w grę wchodzi naruszenie praw do danego dobra.

Drugie podejście przyznaje prymat idei nieskrępowanego przepływu oraz korzystania z dóbr intelektualnych. Wskazuje, że tylko w takich warunkach kultura ma szansę pełnego rozkwitu. Obydwa podejścia różnią się między sobą sposobami rozpowszechniania treści kulturowych i wynagradzania za pracę twórczą oraz wyznaczonymi granicami dozwolonej ingerencji w cudzy dorobek intelektualny. Odmienne od tradycyjnych poglądy na ideę praw autorskich stały się podstawą wyróżnienia również dwóch koncepcji zarządzania: własnościowej i wolnościowej. Pojawiają się przy tym próby łączenia elementów owych dwóch podejść, efektem czego są zupełnie nowe rozwiązania, które dalej będą określane jako koncepcja mieszana. Taki podział stanowi niewątpliwie uproszczony obraz rzeczywistości, ale uzasadniony dla zrozumienia istoty (różnorodności) problematyki zarządzania prawem autorskim.

Dzięki trzem koncepcjom, które zostaną poniżej opisane, możliwa staje się analiza działań właścicieli praw autorskich oraz poddanie tych praw jednemu, drugiemu lub trzeciemu sposobowi zarządzania, stosownie do preferowanych idei, wartości, zamierzonych celów, podejmowania decyzji oraz komunikacji. Charakterystyczne dla poszczególnych koncepcji są również relacje twórcy z najbliższym otoczeniem (odbiorcami, wydawcą i OZZ) oraz przebieg procesu zarządzania majątkowymi prawami autorskimi, które zostaną również pokrótce omówione.

4.1. Koncepcja własnościowa

Do praw autorskich podchodzi się często jak do prawa własności, tyle tylko, że własności szczególnego dobra – a mianowicie dobra niematerialnego, intelektualnego. Nie bez znaczenia szeroko używane są terminy: „własność intelektualna”, „prawo własności intelektualnej”.

Dostrzeżenie podobieństwa między prawem autorskim, a prawem własności nie oznacza mechanicznego przenoszenia własnościowych regulacji mających za przedmiot rzeczy materialne. Chodzi tu bardziej o pewien wzór niż ścisłą replikę. Widać to wyraźnie na przykładzie określenia treści prawa. Treść autorskich praw majątkowych może być określana w analogiczny sposób, jak treść prawa własności. Inaczej mówiąc, autor jest w swoim władztwie nad utworem podobny do właściciela w jego władztwie nad rzeczą; obydwaj bowiem mogą, z wyłączeniem innych, dowolnie – w granicach prawa – korzystać z przedmiotu swoich praw³²⁸.

Zwolennicy podejścia własnościowego przedstawiają liczne argumenty zasadności tej koncepcji. Argumenty te można ująć w czterech głównych wątkach, rozpatrując własność w związku z polityką, etyką, psychologią i gospodarką. Polityczny argument na rzecz własności głosi, że pomaga ona w stabilizacji i ogranicza uprawnienia rządu. Z moralnego punktu widzenia, własność wydaje się uprawniona, ponieważ każdy ma prawo korzystania z własnych owoców swojej pracy. Argumentem psychologicznym jest to, że własności wzbogaca poczucie tożsamości i godności własnej jednostki. Wreszcie ekonomiczna linia rozumowania na rzecz własności utrzymuje, że jest to najskuteczniejszy sposób tworzenia dobrobytu. Zakłada również, że wzrost gospodarczy jest możliwy jedynie wówczas, gdy prawa własności sprawią, iż podjęcie produktywnej działalności będzie warte zachodu³²⁹.

Punktem wyjścia podejścia własnościowego w obszarze kultury jest założenie, że dobra kultury są dobrem prywatnym, należącym do twórcy. Założenie takie wymagało wypracowania mechanizmu „zapewniającego bezpieczeństwo kontekstu materialnego”³³⁰. Stworzona została zatem konstrukcja autorskich praw majątkowych, która zakłada prawo umożliwiające właścicielowi korzystanie i rozporządzanie dobrem niematerialnym

³²⁸ E. Traple, *Prawa majątkowe*, op. cit., s. 114; P. Lech, op. cit., s. 15.

³²⁹ R. Pipes, *Własność a wolność*, Warszawa 2000, s. 20-21 i 103.

³³⁰ Y. Benkler, op. cit., s. 157.

(wynikiem pracy artystycznej, naukowej i wynalazczej) z wyłączeniem innych osób. Oznacza to, że właściciel jest uprawniony do dysponowania dobrem (używania, przetwarzania etc.) oraz do wyzbycia się go (przeniesienia, zrzeczenia). Właścicielowi praw do utworu przyznany jest monopol eksploatacyjny. Bez jego zgody nikt nie może wykorzystać utworu, rozpowszechnić go, ani przekształcić (wyjątek stanowi ściśle limitowany, wyznaczony w ustawie tzw. dozwolony użytek³³¹).

Początkowo przepisy odnoszące się do praw autorskich nakierowane były na kwestię uznania autorstwa, uwzględniając później prawa do kopiowania utworu w celach zarobkowych, a teraz także kopiowanie w ogóle i wszelkie inne formy eksploatacji. Ewaluował również czas ochrony praw autorskich i pokrewnych. W chwili obecnej właściciel praw do utworu może nimi zarządzać przez okres siedemdziesięciu lat po śmierci autora. Dla porównania, w roku 1952, zgodnie z poprzednio obowiązującą ustawą, okres ten wynosił 20, a nawet 10 lat. Ta intensyfikacja prawnego monopolu oraz stałe poszerzanie przedmiotu ochrony³³² zapewnia obecnie właścicielom praw autorskich dogodną pozycję na rynku kultury. Ze względu na proces ujednoczenia systemów krajowych, można mówić o intensyfikacji w skali globalnej³³³.

Własność praw autorskich do utworu, która jest chroniona na zasadzie „wszelkie prawa zastrzeżone” stanowi zabezpieczenie przysługującego twórcy wynagrodzenia, a także zwrotu nakładu inwestycyjnego. Przepisy ustawy zapewniają twórcy możliwość udziału w zyskach w zamian za korzystanie z dzieła, a także kontroli nad charakterem użytkowania. Obrót prawami autorskimi jest więc głównym źródłem korzyści majątkowych. Specyfiką podejścia własnościowego jest pieniądź lub ceny, które jak tłumaczy Lawrence Lessig są „podstawowym warunkiem zwykłej lub normalnej wymiany”³³⁴. Powstanie własności jest możliwe dzięki pracy, a pieniądź staje się motywatorem do wysiłku twórczego, zgodnie z przekonaniem, że za pracę twórczą przysługuje wynagrodzenie. Gwarantowane honorarium ma zachęcać artystę do podjęcia wysiłku twórczego.

³³¹ W ramach dozwolonego użytku można na przykład robić kopię bezpieczeństwa, kopiować dzieła kultury na użytek własny i bliskich krewnych oraz znajomych, udostępniać je w bibliotekach i wypożyczalniach wideo.

³³² Ochrona nie tylko samych dzieł, ale i informacji o tym dziele.

³³³ A. Tarkowski, *Otwarty model licencjonowania Creative Commons*, [w:] <http://www.ebib.info/publikacje/matkonf/mat18/tarkowski.php>, [odczyt: 10.11.2010].

³³⁴ L. Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, Warszawa 2009, s. 122.

Koncepcja własnościowa w podejściu do praw autorskich uwzględnia zatem głównie wpływ czynników ekonomicznych na proces zarządzania. Celem prawa staje się efektywność ekonomiczna, czyli taka, która prowadzi do zwiększenia dobrobytu. Prawa autorskie stają się przedmiotem obrotu handlowego. Twórca zastrzegając prawa do utworu, oświadcza w ten sposób, że dzieło to ma pewną cenę. W istocie, dzięki posiadanym prawom do dzieła, właściciel może uchwycić jego wartość ekonomiczną³³⁵. Podmiotem prawa jest homo oeconomicus – istota ekonomicznie racjonalna. Właściciel praw jest racjonalny w sensie instrumentalnym (wybiera adekwatne środki do realizacji swoich celów) oraz kieruje się motywami egoistycznymi (tj. zależy mu na pomnażaniu tylko jego własnego dobra). Homo oeconomicus nie działa w społecznej próżni, dlatego swoje indywidualne dążenia może realizować często tylko wtedy, jeśli podejmie współpracę z innymi. Motywując ludzi do działania w interesie społecznym, prawo ma w istocie wspierać ich interes własny³³⁶.

Zwolennikami podejścia własnościowego do praw autorskich są głównie autorzy, dla których praca twórcza jest stałym zajęciem, jest zawodem, który stanowi podstawowe źródło dochodu. Celem twórcy jest przede wszystkim sprzedaż praw autorskich (na czas określony), maksymalizacja zysku w formie tantiem, honorarium i prowizji ze sprzedaży materialnych nośników z utworem. By taki cel zrealizować, najbardziej skutecznym sposobem jest podpisanie umowy z wydawcą, który dzięki odpowiednim zasobom posiada możliwości skutecznego działania. W celu pozyskania należności za korzystanie z utworów wskazane jest również, aby twórca powierzył swoje prawa organizacji zbiorowego zarządzania.

Wydawcy, jako główni nabywcy majątkowych praw autorskich posiadają odpowiednie zasoby i możliwości do zakupu praw i dalszego nimi rozporządzania w taki sposób, by osiągnąć jak największe zyski. Dzięki wieloletniemu doświadczeniu i posiadanej wiedzy rozpoznają lub nawet kreują potrzeby odbiorców, stwarzają warunki ułatwiające autorowi tworzenie dzieła, koordynują prace związane z produkcją, dystrybucją i promocją. Wszystkie te czynności pomagają w efektywnym i skutecznym osiągnięciu podstawowego celu zarządzania majątkowymi prawami autorskimi jakim jest zysk finansowy. Miarą sukcesu finansowego przedsięwzięcia kulturalnego jest

³³⁵ D. Throsby, *Ekonomia i kultura*, Warszawa 2010, s. 97.

³³⁶ J. Stelmach, B. Brożek, W. Załuski, *Dziesięć wykładów o ekonomii prawa*, Warszawa 2007, s. 17-19.

zainteresowanie szerokiej publiczności. Dotarcie do masowego odbiorcy staje się warunkiem powodzenia, dlatego twórca współpracuje z wydawcą, który dysponuje odpowiednią infrastrukturą i zasobami by tego dokonać.

Autor nastawiony na wzbudzenie zainteresowania swoją twórczością wśród potencjalnych nabywców i na chęć sprzedaży praw autorskich do utworu, musi podporządkować się regułom rynku i spełnić przede wszystkim oczekiwania nabywcy. To często nabywca (wydawca) określa jakość utworu, którego potrzebuje, do którego prawa będzie chciał kupić. W swoim wyborze kieruje się oczekiwaniami potencjalnych odbiorców i możliwością zbytu gotowego produktu. Poszukuje takich utworów, które sprawią jak największą oglądalność, słuchalność czy poczytność, a w konsekwencji przyniosą największy dochód. Dla wydawcy ma również znaczenie uzyskana już renoma, pozytywny wizerunek twórcy oraz czy zainteresowanie wśród odbiorców jest na tyle duże, że wywoła chęć dalszego poznawania twórczości artysty.

Zgodnie z koncepcją własnościową, podmiot praw skupia swoją uwagę przede wszystkim na wyprodukowaniu „hitu”, utworu który osiągnie szczyt popularności i będzie cieszył się wielkim powodzeniem. Powodzenie utworu zależy od wielu czynników: pracy twórcy, kompetencji wydawcy, kapitału, inwestycji, całej infrastruktury mediów: reporterów, agentów, redaktorów, publicystów, techników, sprzedawców. Sukces komercyjny twórczości wymaga zatem pracy całej rzeszy pośredników³³⁷.

Masowa produkcja, sieć dystrybucji oraz promocja na szeroką skalę wymaga odpowiedniej infrastruktury, którą są w stanie zapewnić wydawcy. By jednak chcieli inwestować w urzeczywistnienie dostępu do dóbr kultury, niezbędna jest materialna zachęta. Wydawca inwestując w majątkowe prawa autorskie oczekuje w zamian perspektywy zarobku ze sprzedaży nośników, na których utwór zostanie zapisany oraz w postaci tantiem.

Wysokość nakładu inwestycyjnego niejednokrotnie decyduje o pozycji wydawcy na rynku kultury. Rozbudowana infrastruktura, to często gwarancja sukcesu. Przede wszystkim duże koncerny, mające w swoich strukturach odpowiednie działy, profesjonalnych pracowników i kapitał w innych spółkach albo dogodne warunki umów z pośrednikami, mogą liczyć na największą wartość zwrotu z inwestycji. Najwyraźniej widać tą tendencję na przykładzie przemysłu fonograficznego w Polsce, który jest

³³⁷ A. Keen, op. cit., s. 47-48.

zdominowany przez cztery główne koncerty tzw. „majors”³³⁸, generujące największe zyski.

Nastawienie na zysk i dystrybucja utworów na masowym rynku jest ważnym kryterium we wszelkich komercyjnych inicjatywach na polu kultury. Przedsięwzięcia w dziedzinie kultury, sztuki i mediów odwołujące się do reguł rynku są różnie definiowane, ze względu na zakres sfery jaką obejmują. Z powodzeniem funkcjonuje pojęcie „przemysłów kultury”, w Stanach Zjednoczonych najczęściej mówi się o „przemysłach informacyjnych”, w Niemczech przyjął się termin „gospodarki kultury” (j. niem. *kulturwirtschaft*), w Holandii używana jest definicja „przemysłów praw autorskich” (j. ang. *copyright industries*), natomiast w Wielkiej Brytanii „przemysłów kreatywnych, twórczych” (j. ang. *creative industries*)³³⁹.

Mimo różnego nazewnictwa, przedsięwzięcia w obszarze kultury podporządkowane regułom rynku polegają na takiej aktywności, która tworzy dobrobyt poprzez produkcję i dystrybucję własności intelektualnej. Przedmiot praw autorskich stanowi dobro rynkowe. Dobra i usługi kultury są wytwarzane masowo. A celem podmiotów w obrębie przemysłów kultury jest przede wszystkim osiągnięcie zysku.

Zwolennicy podejścia własnościowego do praw autorskich podkreślają profesjonalizację twórcy oraz wydawcy, odpowiedzialnych za proces zarządzania. Profesjonalizm w tym kontekście rozumiany jest jako gwarancja wysokiego poziomu wykonania danej czynności i zaspokojenia określonej potrzeby zbiorowej. Istotne dla modelu własnościowego jest zawód artysty, wymagający odpowiednich studiów lub staż pracy twórczej. W skutek czego amator, czy twórca nieprofesjonalny w dodatku bez doświadczenia, mają mniejsze szanse zaistnienia na komercyjnym rynku kultury. Liczy się również profesjonalizacja pracy wydawcy, doświadczenie w zarządzaniu prawami autorskimi, umiejętność rozpoznawania potrzeb rynku, zbudowane modele biznesowe, wypracowane kontakty z pośrednikami itd.

Podejście własnościowe do praw autorskich ma wpływ na charakter komunikacji właściciela praw autorskich z odbiorcą. Twórca i wydawca są aktywnymi nadawcami. Autor tworzy treść, ma prawo do jej modyfikacji i dyktuje sposób interpretacji dzieła. Wydawca może proponować, sugerować lub narzucać dokonanie pewnych zmian w

³³⁸ Universal Music Polska, EMI Music Poland, Sony BMG Music Entertainment, Warner Music Poland.

³³⁹ www.kongreskultury.pl, [odczyt: 02.03.2011].

treści, tym samym ma udział w ostatecznym kształcie dzieła. Odbiorca natomiast jest jedynie biernym słuchaczem lub widzem. Odbiera treść bez możliwości jej modyfikowania. Jakakolwiek ingerencja w cudzy twórczy dorobek objęty ochroną prawa autorskiego wymaga zgody właściciela tego prawa. Od takiej zgody uzależnione są wszelkie zmiany utworu, jego adaptacje i przeróbki.

Aby przeciwdziałać używaniu treści w sposób sprzeczny z wolą twórcy i wydawcy, właściciele praw autorskich wykorzystują różne systemy zabezpieczeń, które zapewniają i ułatwiają ochronę treści. Dzięki rozwojowi nowych technologii pojawiają się nowe sposoby kontroli dostępu do dzieła. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku zaczęto wprowadzać środki zabezpieczeń, oparte na nowoczesnej technice, określane skrótem DRM (Digital Rights Management). Kontroli podlegają niemal wszystkie czynności podejmowane przez użytkowników w stosunku do dzieła. Dotyczy to m.in. kopiowania dóbr niematerialnych, a nawet czasu i miejsca odtwarzania utworu, częstotliwości jego eksploatacji czy przekazywania dzieła w formie zdigitalizowanej innym podmiotom³⁴⁰.

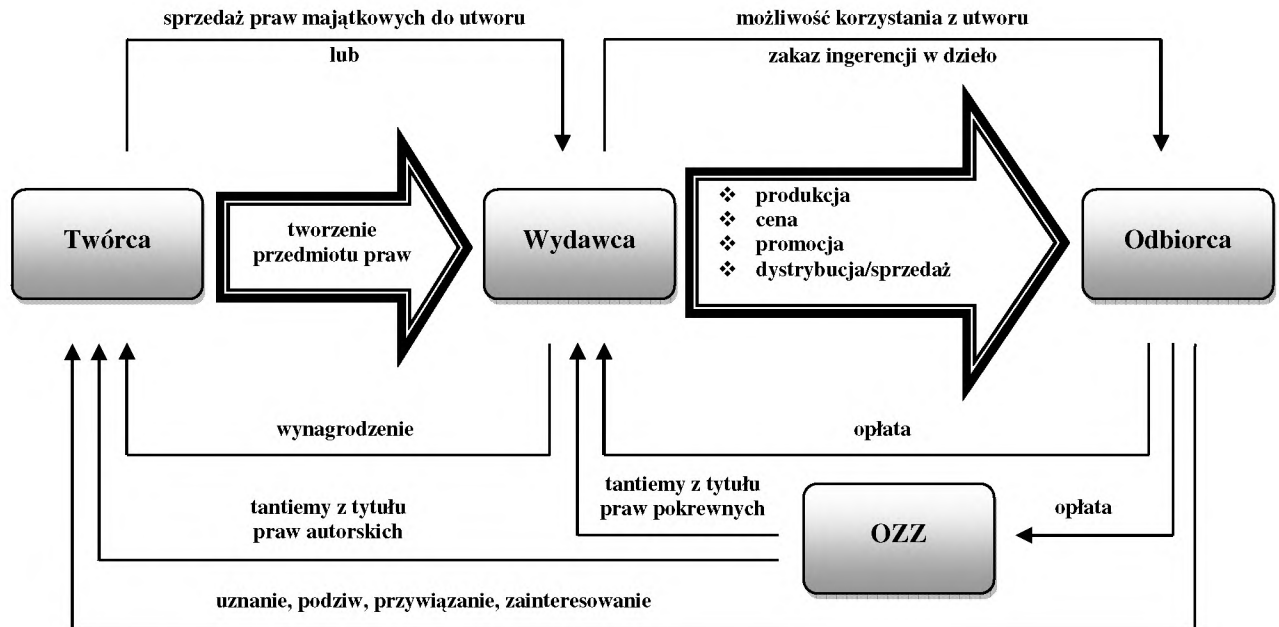
Jednym z aspektów procesu zarządzania prawem autorskim zgodnie z podejściem własnościowym jest wykorzystanie pojęcia łańcucha wartości (value chain), wprowadzonego do ekonomii w roku 1985 przez Michaela Portera do opisu procesów gospodarczych. Łańcuch wartości w odniesieniu do własnościowego podejścia w zarządzaniu prawami autorskimi zaczyna się od twórców, ciągnie się przez wydawców i kończy na odbiorcach, czyli szeroko rozumianej publiczności. W łańcuchu tym uczestniczą twórcy, artyści (wykonawcy), producenci, specjaliści od marketingu, dystrybutorzy i odbiorcy. W przypadku idealnym w każdym ogniwie łańcucha powstaje swego rodzaju wartość dodana czyniąca sam produkt coraz lepiej dopasowanym do odbiorcy³⁴¹. Schemat nr 6 obrazuje cztery grupy podmiotów: twórcę, wydawcę, odbiorcę i organizacje zbiorowego zarządzania, które mają największy wpływ na proces zarządzania prawami autorskimi zgodnie z podejściem własnościowym. Celowo pominięto udział kooperantów i pośredników, którzy uczestniczą w procesie produkcji, promocji i dystrybucji utworów. Wynika to głównie z wielości możliwych praktyk współpracy ich z wydawcą, trudnych do zobrazowania. Ponadto udział kooperantów i pośredników oraz charakter ich pracy w całym procesie zarządzania wynika wyłącznie z ewentualnych potrzeb wydawcy.

³⁴⁰ K. Gienas, op. cit., s. 39-40.

³⁴¹ M. R. Muraszewicz, *Technologia a przemysł kultury*, [w:] *Kultura i przemysł kultury szansą rozwoju dla Polski*, red. J. Szomburg, Gdańsk 2002, s. 54.

Schemat nr 6.

Proces zarządzania majątkowymi prawami autorskimi zgodnie z podejściem własnościowym.



Źródło: Opracowanie własne.

Proces zarządzania prawami autorskimi rozpoczyna się od tworzenia przedmiotu praw. Autor chcąc zachęcić wydawcę do nabycia praw, niekiedy przedstawia gotowy utwór (dotyczy to głównie debiutantów). Nierzadko jednak prezentuje jedynie zarys, pomysł dzieła (opis fabuły książki, demo nagrania utworu), natomiast ostateczny utwór powstaje dopiero po zadeklarowanej chęci zakupu praw przez wydawcę i sprecyzowaniu oczekiwań wobec końcowego kształtu dzieła.

Twórca podpisując umowę sprzedaje wydawcy prawa majątkowe do utworu na czas określony, o sprecyzowanym zasięgu terytorialnym i w zakresie ustalonych pól eksploatacji. W zamian otrzymuje stosowne wynagrodzenie w postaci konkretnej stawki lub procentu ze sprzedaży.

Wydawca po nabyciu praw do utworu stara się przekształcić je w produkty, nierzadko utrwalić w stosownej liczbie kopii i rozpowszechnić. W tym celu wykorzystuje zasoby własne (np. studio muzyczne, tłocznię, drukarnię) lub współpracuje z kooperantami i pośrednikami. Ostatecznymi efektami tych działań są przykładowo egzemplarze książek lub płyt. Odbiorca za dostęp do dzieła zobowiązany jest zapłacić. Wydawca zatem ustala cenę na swoje produkty, dążąc przede wszystkim do pokrycia poniesionych kosztów z

tytułu zakupu praw oraz innych inwestycji związanych z produkcją i dystrybucją. Choć przede wszystkim traktuje oferowane dobro jako możliwość osiągnięcia przychodu.

Wydawca jest również odpowiedzialny za ulokowanie produktu na rynku. W tym celu korzysta z różnego rodzaju systemów dystrybucyjnych i współpracy z pośrednikami (hurtownikami, detalistami), którzy dostarczają gotowy produkt ostatecznemu klientowi. Sprzedaż może się również odbywać drogą elektroniczną, a dystrybucja w formie wysyłkowej. Po to, by zainteresować kupnem produktu potencjalnych nabywców, wydawca wykorzystuje rozmaite instrumenty promocji (np. plakaty, katalogi wysyłkowe, obecność w mediach i na targach).

Cechą charakterystyczną pracy wydawcy jest równoczesne zarządzanie i promowanie przez niego prawami autorskimi wielu (kilkunastu) autorów, a tym samym oferowanie odbiorcom więcej niż jednego produktu na rynku. Jeśli tylko sprecyzowana jest podobna grupa docelowa, wydawca zarządzając grupą produktów, buduje swoją pozycję na rynku i buduje strategię sprzedaży tych dzieł. W swoich działaniach kieruje się doświadczeniem, posiadaną wiedzą i zdolnością wyciągania wniosków z dotychczasowych postępowań. By efektywniej i skuteczniej zarządzać prawami autorskimi rozbudowuje strukturę własnej organizacji, zatrudnia specjalistów od marketingu, sprzedaży, menadżerów będących w stałym kontakcie z twórcą itd.

Odbiorca, kupując produkt staje się właścicielem egzemplarza, ale nie praw autorskich. Ma jedynie możliwość korzystania z utworu w ramach dozwolonego użytku. Nie może modyfikować dzieła, kopiować z zamiarem dalszej odsprzedaży, bez zgody uprawnionego. Nie może również używać utworu do celów komercyjnych, jeśli nie uzyska zgody właściciela praw i nie uiszczy odpowiedniego wynagrodzenia z tego tytułu.

Twórca za swoją pracę uzyskuje stosowne wynagrodzenie. Może to być w formie jednorazowej gratyfikacji, którą otrzymuje najczęściej po wykonaniu pracy (taki rodzaj honorarium nie uwzględnia ilości sprzedanych egzemplarzy z utworem) lub/i wynagrodzenie uzależnione od wielkości sprzedaży (im większa sprzedaż, tym honorarium wyższe), wypłacane najczęściej w odstępach czasowych. Twórca może jednocześnie otrzymywać tantiemy z tytułu praw autorskich, za pośrednictwem organizacji zbiorowego zarządzania. Na wysokość wynagrodzenia nierzadko ma wpływ poziom oglądalności, słuchalności i popytności. Twórcy uznani, podziwiani przez odbiorców, zyskujący ich zainteresowanie mogą liczyć na stosunkowo wyższe honorarium.

Cechy podejścia własnościowego:

Pozytywne:

- ❖ Zwiększenie efektywności obiegu dóbr kultury,
- ❖ Sprzyja rozwijaniu dynamicznego sektora rynku pracy,
- ❖ Możliwości finansowe umożliwiają wprowadzanie innowacji,
- ❖ Jakość (doskonałość techniczna i profesjonalizm wykonania) stanowi korzyść dla konsumenta.

Negatywne:

- ❖ Sprzyjanie koncentracji praw autorskich w rękach nielicznych,
- ❖ Promowanie dużych potentatów,
- ❖ Promowanie kultury w której nie jest się uczestnikiem a jedynie konsumentem³⁴²,
- ❖ Ograniczeniem w dostępie może być cena za dobro i usługę.

4.2. Koncepcja wolnościowa³⁴³

Wolnościowe podejście do praw autorskich opatrywane bywa mianem „wolnej kultury”. Jego podstawowym założeniem jest preferowanie idei dzielenia się przez twórców własnym dorobkiem, dobrowolne udostępnianie wypracowanych treści szerokim rzeszom użytkowników i kreatywne korzystanie z nich przez inne osoby. Zakłada także, swobodną współpracę przy tworzeniu utworów, promuje nieograniczoną dystrybucją oraz możliwość modyfikacji³⁴⁴. Ten punkt widzenia, zakorzeniony w filozofii Oświecenia, zyskał ostatnio znów na popularności, po części dzięki sukcesom internetu jako medium komunikacyjnego.

Inspiracją dla „wolnej kultury” był ruch wolnego oprogramowania (j. ang. *free software*), który wyznaczał pewnego rodzaju kodeks etyczny środowiska programistów i użytkowników oprogramowania, wysuwający na plan pierwszy zasadę swobody przepływu treści, informacji i dzielenia się nimi w celu jej poszerzenia i udoskonalania w

³⁴² www.kongreskultury.pl, [odczyt: 09.10.2010].

³⁴³ Część materiału z podrozdziału została zaprezentowana przez autorkę w referacie pt. *Koncepcja „wolnej kultury”, a prawo na dobrach niematerialnych*, podczas konferencji: *Wolność, twórczość, zniewolenie* na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie, 26.02.2010 r. i opublikowana [w:] *Episteme*, 10/2010, t.1, red. Z. Szczepanik, s. 213-224.

³⁴⁴ Materiały z konferencji naukowej: *Czy wolna kultura jest legalna? Licencje Creative Commons w polskim prawie autorskim*, Warszawa, 25 kwietnia 2008 r.

imię idei wolności i równości na świecie³⁴⁵. Sam termin „wolne oprogramowanie” jest jednak o tyle problematyczny, że w języku angielskim słowo „wolny” („free”) oznacza również „darmowy”. By uniknąć nieporozumień Free Software Foundation wyjaśnia, że zwrot „free” jest bliższy stwierdzeniu „free speech” (j. pl. *wolność wypowiedzi*) niż „free beer” (j. pl. *darmowe piwo*).

Za zasadniczy kanon wolnego oprogramowania traktowane są cztery wolności:

- wolność uruchamiania programu w dowolnym celu,
- wolność analizowania działania programu i dostosowywania go do swoich potrzeb,
- wolność rozpowszechniania niezmienionego programu,
- wolność poprawiania programu i udostępniania publiczności zmienionej wersji.

Ruch wolnej kultury można traktować jako rozszerzenie ruchu free software na inne, niż komputerowe oprogramowanie, dziedziny pracy intelektualnej, można rzec - na obszar całej kultury niematerialnej, w tym utwory muzyczne, słowne, audiowizualne i inne. Termin „wolna kultura” obejmuje zasoby kulturowe, do których dostęp i których wykorzystywania nie są w żaden sposób limitowane³⁴⁶. Zgodnie z Definicją Wolnych Dóbr Kultury³⁴⁷ „wolność” rozumiana jest jako:

- wolność wykorzystywania utworu i czerpania korzyści z jego eksploatacji,
- wolność poznawania utworu i stosowania nabytej w ten sposób wiedzy,
- wolność tworzenia i rozpowszechniania kopii informacji lub utworu, w całości lub we fragmentach,
- wolność wprowadzania zmian, poprawek i rozpowszechniania utworów pochodnych (zależnych).

Józef Kloch przypomina, że „negatywnie, wolność definiowana jest w filozofii jako brak jakichkolwiek ograniczeń (...). Pozytywnie, wolność rozumiana jest jako stan tego, kto robi to, co chce. Na poziomie świadomości wolność jest więc możliwością wyboru, co

³⁴⁵ M. Burnecka, *Kształtowanie więzi społecznych w wolnej kulturze – próba analizy teoretycznej*, [w:] *Dynamika kultury a [r]ewolucja własności intelektualnej*, red. M. Burnecka, R. Próchniak, Wrocław 2007, s. 157.

³⁴⁶ Por. *Wolność twórczości artystycznej i swobodny dostęp do dóbr kultury – raport Inicjatywy Indeks 73 z ogólnopolskiego badania środowisk kulturotwórczych*, red. A. Kaim, L. Makowska, Gdańsk 2009, źródło: www.indeks73.pl, [odczyt: 3.06.2010].

³⁴⁷ Źródło: dokument o nazwie: *Definition of Free Cultural Works*, który ma na celu zidentyfikowanie zespołu czynników umożliwiających zakwalifikowanie danego dzieła lub utworu jako „wolne”. Treść dokumentu w wersji polskiej jest dostępna na stronie: <http://freedomdefined.org/Definition/PL>.

zakłada istnienie kilku motywów i możliwości działania, by móc odpowiedzieć się za konkretną opcją”³⁴⁸.

Dwojakie rozumienie wolności występuje także wśród twórców i odbiorców dóbr kultury. Pierwsze ujęcie wiąże się z dewizą „wszystko można”, rezygnując w konsekwencji z poszanowania praw autorskich. Drugie natomiast wytycza granice wolności odwołując się do wartości etycznych i moralnych, a także „samoregulacji” tworzonej i akceptowanej przez samych zainteresowanych.

„Wolna kultura” traktowana w kategoriach „wszystko można”, nasuwa pewne skojarzenia z pojęciem „piractwa”, rozumianym jako działalność polegająca na kopiowaniu i posługiwaniu się własnością intelektualną bez zgody uprawnionego (autora lub producenta) i bez uiszczenia odpowiednich opłat.

Międzynarodowym ruchem społeczno-politycznym propagującym nieskrępowany dostęp do dzieł jest tzw. Partia Piratów³⁴⁹. Ruch ten postuluje przyznanie swobody niekomercyjnego kopiowania i używania rezultatów pracy twórczej oraz znaczne skrócenie okresu ochrony praw autorskich w przypadku użycia komercyjnego, a także całkowite zniesienie patentów i zdecydowaną walkę z prywatnymi monopolami³⁵⁰.

Zwolennicy nielegalnej wymiany utworów w sieci sprzeciwiają się przemysłom kultury, ich pazerności oraz braku elastyczności przejawiającego się w niezdolności podejmowania innowacyjnych działań³⁵¹; twierdząc, że działalność przedsiębiorstw z tej branży ma charakter monopolistyczny i przynosi szkodę społeczeństwu.

Należy przy tym zaznaczyć, że zwolennicy działalności potocznie nazywanej piractwem, to przede wszystkim odbiorcy dóbr kultury. Choć ich aktywność skierowana jest przeciw koncernom generującym zyski na rynku kultury, to w dalszym rozrachunku, łamane jest prawo, w wyniku czego twórca indywidualny również zostaje poszkodowany.

³⁴⁸ J. Kloch, *Wolność w Internecie?*, [w:] *Internet – fenomen społeczeństwa informacyjnego*, red. T. Zasepa, Częstochowa 2001, s. 43.

³⁴⁹ Także: Partia Piracka – międzynarodowy ruch społeczno-polityczny (<http://www.pp-international.net>); Polska Partia Piratów została oficjalnie zarejestrowana w 2007 roku (<http://www.partiapirotow.org.pl>).

³⁵⁰ Źródło: www.wikipedia.pl, [odczyt 04.08.2010].

Sympatycy tej partii domagają się swobody korzystania z dóbr kultury, gwarantowanego konstytucyjnie prawa do nieskrępowanego dostępu do dzieł takich jak książki, muzyczne nagrania, filmy i inne, niezależnie od formy przekazu.

³⁵¹ J. Hofmolk, A. Tarkowski, *Piractwo ogranicza, piractwo wzbogaca życie kulturalne w Polsce. Analiza dyskursu na temat praw autorskich, rynku rozrywki i udziału w kulturze*, [w:] *Dynamika kultury a [r]ewolucja własności intelektualnej*, red. M. Burnecka, R. Próchniak, Wrocław 2007, s. 187.

Sytuacja prawna piractwa, zwłaszcza na gruncie polskiego prawa, jest niejasna. Piotr Stasiak zauważa, iż część „prawników skłania się do interpretacji, że ściąganie i skopiowanie utworu muzycznego, filmu czy serialu mieści się w granicach tzw. dozwolonego użytku, a więc jest legalne. Nielegalne zaś jest udostępnianie tego utworu innym”³⁵².

Istnieją różne opinie i badania na temat szkodliwości piractwa, a ściślej wymiany plików w sieci. Duże koncerty podkreślają, że zagraża ona ich interesom i interesom twórców, podkreślając przy tym, że wolność zarabiania pieniędzy jest taką samą wolnością jak każda inna³⁵³. Entuzjaści wymiany plików w sieci P2P podnoszą natomiast, że nie chcą już być biernymi odbiorcami, a tylko taki kontakt z kulturą zapewnia im przemysł. Chcą mieć prawo do wolnego wyboru i dostępu do całego dorobku kultury w czasie i miejscu przez siebie wybranym.

Ujmowanie wolnej kultury w kategoriach „wszystko można” i utożsamianie z działaniami „piratów” zostało celowo przedstawione po to, by zasygnalizować różnorodność w rozumieniu idei wolnościowej. Ponieważ w tym przypadku prawa autorskie, będące przedmiotem rozważań w tej dysertacji, są negowane i postuluje się ich zniesienie – dlatego też takie podejście pozostaje poza kręgiem zainteresowań autorki.

Zatem wolnościowe podejście do praw autorskich będzie rozumiane zgodnie ze stwierdzeniem Lawrence Lessiga, według którego „wolność” powinna być rozumiana „w takim znaczeniu, jak w zwrotach: wolność słowa, wolny rynek, wolny handel, wolność gospodarcza, wolna wola czy wolne wybory. Wolna kultura wspiera i chroni autorów oraz wynalazców. Dzieje się to w sposób bezpośredni (przez udzielenie praw własności intelektualnej), ale także w sposób pośredni: przez ograniczenie zasięgu tych praw tak, aby kolejnym twórcom i wynalazcom zagwarantować możliwie daleko idącą wolność korzystania z twórczego dorobku. Wolna kultura nie jest kulturą bez własności, podobnie jak wolny rynek nie oznacza rynku, na którym wszystko jest wolne od opłat”³⁵⁴.

Idea „wolnej kultury” lansowana przez profesora Lawrence Lessiga promuje zatem wolność, która nie jest równoznaczna z dewizą: „wszystko można”. Propaguje kreowanie szeroko pojętej wiedzy i twórczości, powszechnie dostępnych, uściślając jednak granice tej

³⁵² P. Stasiak, *Nowy d@rmowy świat*, www.polityka.pl, 9.11.2009, [odczyt: 12.01.2010].

³⁵³ L. Lessig, op. cit., 2009, s. 183.

³⁵⁴ L. Lessig, op. cit., 2005, s. 22.

wolności wyznaczone przez warunki wolnych licencji. Oznacza to, że omawiana idea respektuje prawa autorskie, a nie sytuuje się w opozycji do nich.

Podstawowym celem takiego podejścia jest powiększenie zasobu tego co wspólne i dostępne z dorobku twórczości poprzez zachęcanie autorów do dzielenia się owocami swojej pracy oraz wspieranie partnerskiej współpracy w zakresie wykorzystania istniejących dzieł. Podejście to znalazło swoje odbicie w ruchu open content i - odnoszącego się głównie do treści naukowych – ruchu open access. Pojęcie open content rozciąga się na wszelkiego rodzaju kategorie pracy twórczej (wyrażonej przez teksty, obrazy, dźwięki, filmy itp.) publikowanej pod nieograniczoną licencją (licencją wolnej kultury) i w formacie, który jawnie pozwala edytować i kopiować dane dzieło w celach niekomercyjnych jak i komercyjnych.

Genezy wolnościowych ruchów dopatrywać się można w swoistym stanie napięcia ujawniające się w sferze własności intelektualnej. Wynika on z konfliktu wartości:

- z jednej strony - tych wyrażonych w koncepcji wolnościowej, afirmującej powszechny, nieskrępowany dostęp do dóbr kultury, odwołującej się do idei dobra wspólnego (commons), a także swobody twórczości artystycznej i badań naukowych oraz

- z drugiej - tych wartości związanych z koncepcją własnościową opartą na rygorystycznej i intensywnej ochronie praw na dobrach niematerialnych, na sprawowaniu ścisłej kontroli nad eksploatacją utworów; traktowania ich przede wszystkim w kategoriach produktu, na którym można dobrze zarabiać.

Zderza się więc idea władztwa i wyłączności, jaką wyprowadzić można z praw własności intelektualnej, z ideą traktowania dorobku twórczego jako dobra wspólnego, dobra sprzyjającego rozwojowi społeczeństwa oraz jednostki³⁵⁵. Ruch open content wypracował więc instrumentarium składające się z wielu (ponad 40) typów licencji dostosowanych do różnych sytuacji faktycznych.

Ruch open content bywa niekiedy zamiennie nazywany Creative Commons. Taka terminologia nie jest jednak słuszna. Organizacja Creative Commons, stworzona między innymi przez profesora Lawrence Lessiga, jest jedną z najbardziej znanych instytucji pozarządowych, która wypracowała sześć powszechnie już znanych, modelowych, prostych i zrozumiałych dla osób bez przygotowania prawniczego, licencji (tzw. licencje Creative Commons).

³⁵⁵ P. Wasilewski, *Open Content. Zagadnienia prawne*, Warszawa 2008, s. 23-24.

Korzystanie z wolnych licencji zależy tylko od woli twórcy. Jest on uprawniony do tego, by – bez naruszenia czyichkolwiek praw - zrezygnować z objęcia swoich utworów regułą „wszelkie prawa zastrzeżone”, zastępując ją zasadą „niektóre prawa zastrzeżone”. Twórca w tej sytuacji wchodzi w szczególną relację z odbiorcami jego utworu, nie pozbawiając się wszakże praw autorskich do niego. Dzięki temu autor dysponuje, jak to określiła Małgorzata Burnecka - „potencjalnie szerszym zakresem władztwa nad swoimi utworami, a zatem szerszym zakresem wolności jako takiej”³⁵⁶. W tym kontekście autor zyskuje – nawiązując do dwóch wolności Isaiaha Berlina³⁵⁷: (1) „wolność od” nakazu copyright i otrzymuje nową wartość (2) „wolność do” samorządzenia tym co stworzył³⁵⁸.

Posługiwanie się wolnymi licencjami wpływa nie tylko na działalność pierwotnego twórcy ale także użytkowników dzieł. Wszyscy członkowie społeczności mają potencjalną sposobność wykorzystywania, modyfikowania czy udoskonalania otrzymanego utworu, w ramach własnych umiejętności i potrzeb.

Licencje oparte na zasadach wolnościowych różnią się między sobą „stopniem uwolnienia” kultury. Na przykładzie wspomnianych już licencji Creative Commons istnieje kilka różniących się wariantów chroniących prawa twórcy, zapewniając przy tym pewną swobodę w udostępnianiu rezultatów swojej pracy. W obiegu funkcjonuje sześć podstawowych licencji będących kombinacją czterech warunków: 1) Uznanie autorstwa (tzn. wolno kopiować, rozprowadzać, przedstawiać i wykonywać objęty prawem autorskim utwór oraz opracowane na jego podstawie utwory zależne pod warunkiem, że zostanie przywołane nazwisko autora), 2) Użycie niekomercyjne (tzn. wolno kopiować, rozprowadzać, przedstawiać i wykonywać objęty prawem autorskim utwór oraz opracowane na jego podstawie utwory zależne jedynie do celów niekomercyjnych), 3) Bez utworów zależnych (tzn. wolno kopiować, rozprowadzać, przedstawiać i wykonywać utwór jedynie w jego oryginalnej postaci – tworzenie utworów zależnych nie jest dozwolone), 4) Na tych samych warunkach (tzn. wolno rozprowadzać utwory zależne jedynie na licencji identycznej do tej, na jakiej udostępniono utwór oryginalny).

Licencje open content można potraktować jako pewnego rodzaju „uspołecznione prawo” („samoregulację”), stworzone i zaakceptowane przez twórców i odbiorców. Co należy jednak podkreślić, są uzupełnieniem prawa autorskiego, a nie jego negacją. Piotr

³⁵⁶ M. Burnecka, op. cit., s. 167.

³⁵⁷ I. Berlin, *Dwie koncepcje wolności*, [w:] I. Berlin, *Cztery eseje o wolności*, Poznań 2000.

³⁵⁸ M. Burnecka, op. cit., s. 168.

Wasilewski pisze, że „stają się w rękach twórców narzędziem komunikowania alternatywnej ochrony (...) Na dobrowolnych zasadach twórcy sami udzielają licencji, wykorzystując przy tym umowy wzorcowe, co z kolei prowadzi do unifikacji obrotu”³⁵⁹.

Zwolennicy „wolnej kultury” podkreślają, że występujący tu aspekt wolnościowy wpływa na rozwój kreatywności, a w następstwie - rozwój całej kultury. Bowiem jej celem jest zachęcanie twórców do dzielenia się rezultatami swej pracy i zezwalanie na modyfikację stworzonych przez nich dzieł. W ten sposób powstaje nowa wartość. Dzięki technologii cyfrowej mogą w pełni rozwijać się takie formy działalności twórczej jak „remiks” czy „miks”. Wcześniej było to utrudnione ze względów ekonomicznych, na przeszkodzie stały koszty produkcji³⁶⁰. Co prawda dzięki nowym narzędziom użytkownicy zyskali możliwość dowolnego przetwarzania cudzej twórczości, to prawo nie udzieliło im pozwolenia na taką dowolność³⁶¹. Dlatego też propagatorzy wolnej kultury sami stworzyli mechanizm, który ułatwia autorowi udzielanie zezwoleń na tworzenie i eksploatawanie dzieł zależnych (adaptacji, przeróbek) powstałych na bazie jego twórczości.

Podjęcie wolnościowe do prawa autorskiego i dóbr kultury jest oddolną inicjatywą społeczną. Członkowie społeczeństwa (twórcy i odbiorcy) formułują postulaty swobodnej wymiany myśli i idei. Ich działania są przykładem dobrowolnego wysiłku, zmierzającego do reformy zbioru praw regulujących sferę twórczości. A celem jest ułatwienie autorom i twórcom egzekwowanie swoich praw w sposób tańszy i bardziej elastyczny, co z kolei ma prowadzić do łatwiejszego rozpowszechniania się twórczości³⁶².

Tego typu działania grupowe są możliwe dzięki przestrzeni internetu. Tim O’Reilly stwierdził, że „internet sprawia, iż pewne jednostkowe zachowania, które do tej pory służyły jedynie indywidualnym interesom, zyskują wymiar społeczny i przyczyniają się do stworzenia zasobów wspólnych, które mają istotną wartość dla grupy”, określając takie działanie „architekturą uczestnictwa” (j. ang. *architecture of participation*)³⁶³. Tak pojmowana przestrzeń internetu stwarza znakomite warunki dla nowego sposobu działania, jakim jest według Yochai Benklera tzw. produkcja partnerska (j. ang. *peer production*).

Pojęcie „peer production” jest nawiązaniem do „peer review”, czyli procesu recenzji naukowej, w którym prace naukowe oceniane są przez recenzentów ze środowiska

³⁵⁹ P. Wasilewski, op. cit., s. 33.

³⁶⁰ L. Lessig, op. cit., 2009, s. 89.

³⁶¹ L. Lessig, op. cit., 2009, s. 103.

³⁶² L. Lessig, op. cit., 2009, s. 315.

³⁶³ J. Hofmolk, op. cit., s. 215.

naukowego mających szczegółową wiedzę z danego działu nauki. Celem tego procesu jest podniesienie jakości pracy lub rozpowszechnienie utworu naukowego³⁶⁴.

Produkcja partnerska, to oddolne, oparte na pozaekonomicznych przesłankach, działania dużych grup. Jest wynikiem altruistycznej pracy wolontariuszy, gotowych bezinteresownie poświęcić czas dla wspólnego dobra, motywowanych również poczuciem wspólnie podzielanej pasji³⁶⁵. Relacje między poszczególnymi osobami są wynikiem spontanicznych interakcji i funkcjonują zadaniowo – trwają przez cały czas wykonywania wspólnego projektu³⁶⁶. Obserwujemy więc nową formę działania wychodzącą poza to, co formalnie dopuszczalne i teoretycznie możliwe. Mamy do czynienia ze zmianą jakościową w warunkach wolności osobistej. Jak pisze Yochai Benkler wolność ta „zwiększa znaczenie motywów niepieniężnych podejmowania działalności. To właśnie ta swoboda wyszukiwania potrzebnych informacji, pisania o nich, przyłączania się do różnych inicjatyw i stowarzyszeń, a także rezygnowania z udziału w nich, stanowi podstawę nowych korzyści wynikających”³⁶⁷ ze współpracy w sieci.

Yochai Benkler podkreśla, że swoista wspólnota istniejąca przy okazji produkcji partnerskiej nie oznacza, że „wszystko można”. Jednostki i grupy angażujące się w peer production mogą korzystać ze wspólnych zasobów w ramach innych rodzajów ograniczeń praw wyłącznych niż przewidują przepisy prawa autorskiego. Mogą to być ograniczenia społeczne, fizyczne lub związane z regulacjami, które wyznaczają mniejszą lub większą swobodę działania³⁶⁸.

Chęć współdziałania wynika z potrzeby rozwoju, przyjemności płynącej z pracy, a nie uznania społecznego czy profitów finansowych. Jednostki bądź grupy dzielą te same normy i wartości, jakimi są współpraca, pasja, entuzjazm, zaufanie, wspólna etyka, podobne postrzeganie świata, silne poczucie niezależności i wolności, pragnienie wyrażania własnej osobowości, chęć dzielenia się umiejętnościami i wiedzą etc. Celem partnerskiej współpracy jest wymiana wiedzy i informacji, a jedynym kryterium doboru partnerów, zasób ich wiedzy i zdobyte w danej dziedzinie doświadczenie.

³⁶⁴ R. Próchniak, *Peer production: między rynkiem, przedsiębiorstwem i prawami własności* [w:] *Dynamika kultury a [r]ewolucja własności intelektualnej*, red. M. Burnecka, R. Próchniak, Wrocław 2007, s. 116.

³⁶⁵ J. Hofmolk, A. Tarkowski, op. cit., s. 193.

³⁶⁶ J. Cieślak, J. Hofmolk, *Elektroniczne platformy edukacyjne: otwarte czy zamknięte?*, [w:] *Edukacja ustawiczna dorosłych* (2) s. 30-36.

³⁶⁷ Y. Benkler, op. cit., s. 151-153.

³⁶⁸ Y. Benkler, op. cit., s. 158-159.

W opisywanych działaniach, jednostki nie otrzymują polecenia od przełożonego, nie wykonują obowiązków narzuconych przez żadną organizację. Decyzja o zaangażowaniu jest całkowicie dobrowolna. Osoby, które uważają, że posiadają wystarczające kompetencje i umiejętności do wykonania danego zadania, same się zgłaszają. Metodą weryfikacji, odpowiednio przydzielonych zadań, następuje kontrola ze strony innych użytkowników, którzy wzajemnie oceniają wykonaną przez siebie pracę³⁶⁹. Z kolei, efekt indywidualnych działań poszczególnych osób tworzy wartość, z której mogą korzystać wszyscy, również ci, którzy żadnego wkładu w pracę nie włożyli³⁷⁰. Silne więzi społeczne między dziesiątkami milionów użytkowników sieci pomagają im w dochodzeniu do obszarów kultury, których w innym wypadku by nie znaleźli.

Poszczególne jednostki, niezależnie od siebie poszukują najlepszych możliwości samorealizacji. Projekty są tworzone przez użytkowników internetu w sposób całkowicie rozproszony, na niespotykaną dotąd skalę, bez hierarchicznych struktur. Niski koszt wymiany informacji i porozumiewania się na odległość oraz zwiększona wydajność komunikacji umożliwiają koordynację działań odległych przestrzennie grup oraz dostęp do kreatywnych, zasobów z różnych części świata³⁷¹. Przestrzeń internetu oraz grupa ludzi, która aprobuje te same wartości i normy, sprzyja zmniejszeniu kosztów transakcyjnych, czyli kosztów kontroli, zawierania kontraktów, rozsądzania sporów i egzekwowania formalnych porozumień.

Produkcja partnerska otwiera możliwości aktywnego uczestnictwa jednostek, działających samodzielnie lub wspólnie z innymi, w sferze tworzenia dóbr intelektualnych. Aktywność ta jest przeciwieństwem roli biernych czytelników, słuchaczy lub widzów. Henry Jenkins, twierdzi, że na naszych oczach rodzi się „kultura uczestnictwa”, rozumiana jako proces kulturowy, w którym „fani oraz inni konsumenci kultury zachęceni są do aktywnego uczestnictwa w tworzeniu i transmisji nowych mediów”³⁷². Dzisiejszy odbiorca nie musi być bierny i przyjmować pasywną rolę widza. Wiele narzędzi dostępnych przez internet, umożliwia mu przejście z widowni na scenę. Każdy może być jednocześnie odbiorcą treści jak i nadawcą, choćby poprzez komentarze, krytykę, wprowadzanie zmian czy uzupełnień.

³⁶⁹ Ang. Peer review.

³⁷⁰ J. Hofmokl, op. cit., s. 216, 220.

³⁷¹ J. Hofmokl, op. cit., s.2 20, Y. Benkler, op. cit., s. 35.

³⁷² H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007, s. 28.

W przestrzeni internetowej dominuje wspólne tworzenie (pomnażanie) dóbr, natomiast konsumpcja staje się pochodną procesu wytworzenia. Wyjątkowo łatwo można włączyć się do produkcji dóbr internetowych, dzięki upowszechnieniu się technologii cyfrowej. Niskie koszty wytwarzania i dystrybucji, rozwijają na szeroką skalę twórczość niszową, do której można zaliczyć dzieła twórców niezależnych, i małych wytwórni, a także produkcje amatorskie, offowe oraz tzw. „twórczość domową i garażową”. Chris Anderson, zjawisko to nazywa „długim ogonem”, gdzie każdy, wkładając w to trochę wysiłku, może być autorem. W konsekwencji mamy wówczas do czynienia z obfitością oferty. Ta wielość sprawia, że jakość prezentowanych utworów również jest bardzo różna. Wartość produktu jest mierzona zainteresowaniem jakie dany utwór wzbudza u innych. Popularność przeboju rodzi się na fali marketingu szeptanego oraz autentycznego zaangażowania i sympatii grup konsumentów³⁷³.

Jak zostało już zaznaczone, motywacją do tworzenia nie jest chęć zysku, a potrzeba ekspresji, rozrywka, chęć spróbowania czegoś innego, reputacja i uznanie w oczach innych³⁷⁴. Motywacja do pracy artystycznej wpływa również na podejście do kwestii praw własności intelektualnej. W sferze długiego ogona kultury, zachodzi proces jednoznacznego odchodzenia twórców od przywiązania do praw autorskich. Twórcy udostępniają swoje utwory na warunkach wolnych licencji (np. Creative Commons), dając tym samym przyzwolenie na wykorzystywanie dzieła chronionego prawem autorskich. Dzielą się swoją twórczością, często nie żądając w zamian wynagrodzenia. Swym podejściem do praw autorskich, propagują swobodną współpracę nad tworzeniem oraz kreatywnym wykorzystaniem dóbr kultury.

Podejście wolnościowe do praw autorskich jest domeną osób tworzących z potrzeby samorealizacji, rozwijania swojej pasji, aktywnego wykorzystania wolnego czasu. Choć można podać wiele odstępstw od tej reguły, to dzielą się swoją twórczością przede wszystkim osoby, które mają inne zajęcia i stały dochód. Dla części z nich udostępnianie innym swoich dzieł może być także w pewnym sensie lukratywne. Praca artystyczna wpływa przykładowo na umocnienie pozycji autora w świecie kultury i nauki czy propagowanie jego osoby jako ciekawego wykładowcy.

³⁷³ Ch. Anderson, *Długi ogon. Ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*, Poznań 2008, s. 110, 173, 355.

³⁷⁴ Ch. Anderson, op. cit., s. 110.

Na wolność rozumianą jako swobodę korzystania z dóbr kultury spogląda się podejrzliwie – o czym wspomina Chris Anderson - „zwłaszcza, że przywodzi na myśl nieszczęsne echo sloganów komunizmu i ruchu hipisowskiego”³⁷⁵, z racji specyficznego rozumienia relacji między wolnością a własnością czy podkreślenia wagi informacji jako elementu domeny publicznej. Idee wolnego oprogramowania, a także podobnych konotacji na polu nauki i kultury wyjaśnia Bob Jolliffe podkreślając, że „oprogramowanie (jak i kultura) nie może być wolne (...) Tylko ludzie mogą być wolni. [...] Jeśli przyznamy, że istotną rzeczą, jeśli chodzi o wolne oprogramowanie (...) nie jest to, że oprogramowanie jest wolne, lecz raczej to, że na pewne sposoby pozwala ono ludziom być bardziej wolnymi, wtedy możemy zacząć odkrywać jego emancypacyjny potencjał w rozsądny sposób”³⁷⁶.

Podejście wolnościowe do praw autorskich można ująć w schemat (nr 7) wzajemnych powiązań między twórcą, a odbiorcą i innymi autorami oraz charakteru interakcji między tymi grupami. W odróżnieniu do koncepcji własnościowej pomija wkład wydawcy i organizacji zbiorowego zarządzania. Twórca ma zatem bezpośredni kontakt z odbiorcą, jest w pełni odpowiedzialny za sposób i częstotliwość relacji. Twórca nie dąży do sprzedaży praw autorskich, a jedynie stwarza możliwość swobodnego korzystania z utworu. Nierzadko granica korzystania jest wyznaczana przez jedną z wolnych licencji, na której utwór jest udostępniany.

Tworzenie utworów jest naturalnym początkiem procesu zarządzania realizowanego przez twórcę. Podstawową funkcją zarządzania jest wytwarzanie obiektów będących przedmiotem praw autorskich. W podejściu wolnościowym dopuszczalna jest możliwość dokonywania zapożyczeń i nawiązań do twórczości innych autorów. Twórca tym samym może poszukiwać inspiracji wśród powstałych już dzieł. Z kolei po stworzeniu własnego dzieła, nierzadko zachęca innych twórców i odbiorców do udoskonalania, dokonywania zmian, przeróbek utworu.

Dla tej koncepcji, również charakterystyczne jest to, że odbiorca może być jednocześnie autorem, a więc przynależać do środowiska twórczego. Jego postawa nie musi ograniczać się do biernego słuchania i oglądania. Może być równocześnie nabywcą jak i nadawcą treści. Tym samym relacja między twórcą, a odbiorcą jest otwarta,

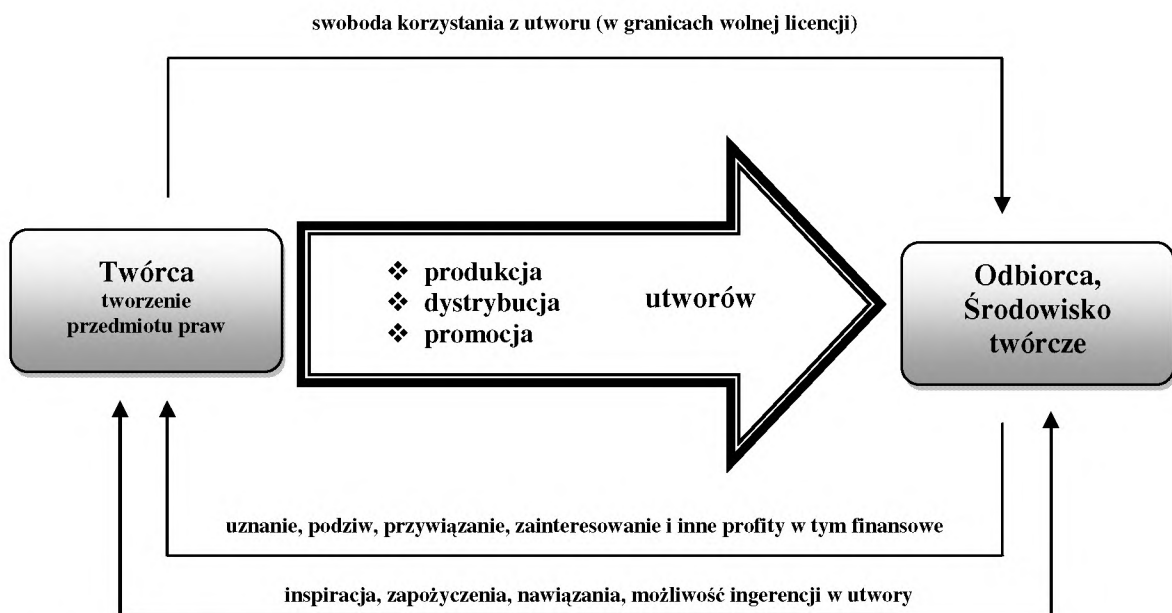
³⁷⁵ Ch. Anderson, op. cit., s. 112.

³⁷⁶ B. Jolliffe, *Aligning the ideals of free software and free knowledge with the South African Freedom Charter*, [w:] *First Monday*, vol. 11, nr 7, [za:] M. Burnecka, op. cit., s. 169.

obustronna i oparta na wymianie. Charakter tej wymiany jest uniwersalny, nie związany z żadnymi konkretnymi warunkami, nie zobowiązujący oraz oparty na koncepcji wolności i równości³⁷⁷.

Schemat nr 7.

Proces zarządzania majątkowymi prawami autorskimi zgodnie z podejściem wolnościowym.



Źródło: Opracowanie własne.

Cały proces związany z zarządzaniem prawami autorskimi jest w gestii twórcy. Poza pracą twórczą (tworzeniem przedmiotu praw), autor odpowiedzialny jest również za realizację pozostałych funkcji począwszy od planowania i podejmowania decyzji poprzez organizowanie, rozpowszechnianie, promowanie i kontrolowanie. Wszystkie te działania mają na celu stały kontakt z odbiorcą, wzbudzanie zainteresowania, zachęcanie do dalszego poznawania. Ponadto odbiór publiczności (wrażenie jakie twórczość artysty wywarła na odbiorcach), może spowodować pojawienie się dodatkowych zleceń (w tym z gratyfikacją finansową) np. stworzenie dzieła na zamówienie, udział w projekcie innego twórcy czy wystąpienie na konferencji.

³⁷⁷ M. Burnecka, op. cit., s. 161-162.

Cechy podejścia wolnościowego:

Pozytywne:

- ❖ Oddolna inicjatywa, tworzenie systemu wartości przez samych uczestników,
- ❖ Brak hierarchii władzy,
- ❖ Przyspieszenie obiegu dóbr kultury pomiędzy twórcą a odbiorcą,
- ❖ Promowanie kultury, w której każdy może być uczestnikiem, a nie jedynie konsumentem,
- ❖ Brak ograniczeń finansowych w dostępie do dóbr kultury,
- ❖ Wpływ na wzrost aktywności społeczeństwa w zakresie tworzenia.

Negatywne:

- ❖ Ograniczenia w dostępie do zasobów wolnej kultury dotyczące posiadanego sprzętu i dostępu do internetu,
- ❖ Podejście wolnościowe utożsamiane z piractwem,
- ❖ Podejście ograniczone do przestrzeni internetu,
- ❖ Preferowane przez osoby, które traktują akt tworzenia jako hobby.

4.3. Porównanie koncepcji własnościowej z wolnościową oraz próba scharakteryzowania podejścia mieszanego

Opisane koncepcje: wolnościowa i własnościowa egzystują obok siebie. Podejście własnościowe jest bliższe ideom ekonomii; wolnościowe bliższe jest naukom humanistycznym. Współistnienie obydwu koncepcji to sprzyjanie instytucjonalności i komercjalizacji dóbr kultury z jednej strony oraz realizacja szczytnych celów i spontaniczność z drugiej strony. W tabeli nr 2 zestawiono obydwa podejścia. Wydaje się jednak, że ze względu na różnice założeń leżących u ich podstaw, możemy powiedzieć, że obydwie koncepcje nie konkurują ze sobą, ale są dla siebie alternatywą. Obydwie koncepcje egzystują obok siebie, a nie przeciw sobie.

Przedstawiciele obydwu koncepcji używają nierzadko argumentów krytykujących alternatywne podejście. Zwolennicy podejścia własnościowego uważają, że wolnościowy charakter wymiany dóbr kultury stanowi wyraz promocji komputeryzacji, ale zarazem „amatorszczyzny” i „tandety” oraz braku profesjonalizmu w obszarze kultury. Z kolei zwolennicy podejścia wolnościowego zarzucają alternatywnej koncepcji trywializację

treści, wyparcie z obiegu niektórych wartości, najtrudniejszych w odbiorze, najmniej popularnych, skierowanych do małej grupy odbiorców.

Tabela nr 2.

Zestawienie elementów koncepcji: własnościowej i wolnościowej.

	koncepcja własnościowa	koncepcja wolnościowa
idee, wartości	prawo korzystania z owoców swojej pracy, twory intelektu – dobrem prywatnym	współpraca, potrzeba ekspresji, chęć dzielenia się wiedzą i umiejętnościami, twory intelektu – dobrem publicznym
cel	maksymalizacja dobrobytu i użyteczności	swobodna wymiana wiedzy, informacji, idei, myśli
monopol prawny	pełny - wszelkie prawa zastrzeżone	niektóre prawa zastrzeżone
charakter twórczości	nowość	nowość, bazowanie na cudzej twórczości, współpraca
władza	strukturalizacja organizacji wydawniczej, osoba zarządzająca, koordynująca (np. A&R czy redaktor)	oddolna inicjatywa, brak przełożonego, brak hierarchicznych struktur
organizowanie	projekty zaplanowane, z ustalonym budżetem i harmonogramem	projekty tworzone w sposób rozproszony, na niespotykaną dotąd skalę
kontrola, ocena	kontrola i ocena dokonywana na bieżąco przez fachowców	uczestnicy sami siebie nawzajem oceniają, oceny dokonują również odbiorcy
komunikacja	jednostronna (od nadawcy do odbiorcy)	dwustronna (zmienia się rola nadawcy i odbiorcy)
ograniczenia	dozwolony użytek	niemożność zrzeczenia się pewnych form wynagrodzenia, zakaz formułowania mniej korzystnych dla twórców warunków umów, domniemanie reprezentacji przez OZZ

Źródło: Opracowanie własne.

Podnoszone argumenty dotyczą wartości estetycznych lub użytkowych utworów produkowanych w obrębie danej koncepcji. Dyskusja na tej płaszczyźnie wydaje się jednak bezprzedmiotowa, ponieważ prawną autorską ochroną są objęte jedynie utwory ustalone, będące rezultatem pracy człowieka i wyróżniające się cechami twórczości o indywidualnym charakterze. Oznacza to, wartość estetyczna oraz zamiar stworzenia dzieła lub wiek i poczytalność autora nie mają zupełnie znaczenia dla sprawowania ochrony.

Obydwa podejść nie należy zatem porównywać pod względem walorów estetycznych czy użytkowych.

Najważniejsza różnica w obydwu koncepcjach dotyczy pojmowania zadań prawa autorskiego w rozwoju społeczeństwa wiedzy. Zwolennicy orientacji własnościowej uważają, że prawo powinno prowadzić do maksymalizacji „dobrobytu” i „użyteczności”. Poziom dobrobytu podnosi się przez wprowadzenie praw autorskich i patentów, które zachęcają autorów i wynalazców do tworzenia i unowocześniania swoich dzieł. Z kolei zwolennicy wolności intelektualnej podnoszą, że zadaniem prawa nie jest zwiększanie czyjegoś dobrobytu, ale raczej „oddawanie ludziom sprawiedliwości”. Rosnące bowiem stale ograniczenia w swobodnym korzystaniu z własności intelektualnej nieuchronnie prowadzą do hamowania rozwoju i spowolnienia produkcji³⁷⁸.

Cel jaki wyznaczają sobie zwolennicy własnościowego podejścia wymaga współpracy wyspecjalizowanych instytucji, zdolnych do zarządzania prawami autorskimi w imieniu twórcy. Reguły funkcjonowania owych instytucji są wyznaczone w pewnym zakresie przez organy władzy. Z kolei cel wyznaczony przez zwolenników wolnościowego podejścia to preferencja spontanicznego zaangażowania społeczności i kreatywności klasy twórczej. Reguły postępowania są formułowane i przestrzegane przez samych twórców i odbiorców.

Wyznaczony cel determinuje sposób jego realizacji. Koncepcja własnościowa zakłada hierarchizację struktur w organizacji, precyzyjny podział zadań i stopnia odpowiedzialności za końcowy efekt. Wszelkie działania są szczegółowo zaplanowane oraz realizowane zgodnie z wyznaczonym harmonogramem i w obrębie określonego budżetu. Z kolei podejście wolnościowe nie zakłada hierarchicznych struktur. Działania są podejmowane z inicjatywy samych uczestników, którzy tworzą w wybranym przez siebie miejscu i czasie, zgodnie z własnymi możliwościami i chęcią.

Obecnie regulacje prawne wspierają działania prowadzone w ramach koncepcji własnościowej, można powiedzieć, że faworyzują takie podejście do kultury. Świadczą o tym choćby: wydłużenie okresu obowiązywania praw (z 20 do 70 lat po śmierci autora), obejmowanie monopolem autorskim nowych pól eksploatacji i nowych przedmiotów ochrony. Ograniczenie monopolu właściciela praw autorskich następuje poprzez przepisy o

³⁷⁸ N. S. Kinsella, *Przeciw własności intelektualnej*, źródło: <http://mises.pl/255/255>, [odczyt: 20.09.2009].

dozwolonym użytku, zezwalające na korzystanie z rozpowszechnionego utworu bez konieczności uzyskiwania zgody właściciela praw.

Unormowania zawarte w ustawie autorskiej mają po części „pro autorski” charakter. Ich uzasadnieniem jest założenie, że w konfrontacji z wydawcą, producentem czy pracodawcą, twórca jest „stroną słabszą”. Taki stan rzeczy nie oznacza bynajmniej wsparcia dla wolnościowego nurtu w prawie autorskim. W szczególności chodzi o zapisy dotyczące niemożności zrzeczenia się pewnych form wynagrodzenia, zakazu formułowania w umowach mniej korzystnych warunków na rzecz twórcy niż te przewidziane w ustawie nawet, gdy twórca czyni to dobrowolnie bądź domniemania reprezentacji przez organizacje zbiorowego zarządzania. Z drugiej strony wymiar prawny jest niezbędny w dalszym rozwoju idei wolnościowej. Ponieważ podejście wolnościowe do praw autorskich nierzadko kojarzone bywa z działaniami nielegalnymi, tożsamymi z piractwem, dlatego przepisy prawa mogą stać się niezbędne dla realizacji ideałów owej wolnej kultury³⁷⁹.

Choć koncepcje wolnościowe i własnościowe znajdują się na przeciwległych biegunach to obydwie uczestniczą w „produkcji”. Obydwie produkują dla społeczeństwa wiedzy niematerialnych, intelektualnych dóbr kultury. Wyznaczają jednak różne role dla prawa autorskiego. Zwolennicy koncepcji własnościowej mają na uwadze głównie interesy podmiotów prawa autorskiego (w tym też twórców). Z kolei zwolennicy koncepcji wolnościowej dążą do ochrony praw społeczeństwa w swobodnym dostępie do dóbr kultury. Jedna koncepcja dominuje w tradycyjnym modelu gospodarki, druga w wirtualnym. Prowadzi to do tego, że obydwie podejścia mają do wniesienia ważny wkład w rozwój kultury i charakter praw autorskich.

Próba pogodzenia interesów społecznych i właścicieli praw autorskich jest formułowanie podejścia mieszanego, wykazującego elementy koncepcji wolnościowej i własnościowej. Jest to na razie zjawisko w obszarze kultury zbyt nowe, aby można było precyzyjnie i wyczerpująco określić zasady jego funkcjonowania. Można natomiast zaobserwować wiele związanych z nim sposobów postępowania. To nowe podejście z pewnością stanowi ważny i interesujący głos w dyskusji na temat efektywnego sposobu zarządzania prawami autorskimi.

³⁷⁹ A. Tarkowski, *Seminarium badawcze o wolnej kulturze: co jest przedmiotem badania? (oraz sporo o piractwie co było do przewidzenia)*, źródło: <http://kultura20.blog.polityka.pl>, [odczyt: 16.11.2010].

Koncepcje wolnościowa i własnościowa funkcjonują w tym samym środowisku i mimo wielu różnic coraz częściej można zaobserwować, że jedno podejście wpływa na drugie. I tak, obserwujemy wpływ praktyk biznesowych na działanie zwolenników koncepcji wolnościowej oraz sytuacje, w których podmioty komercyjne wykorzystują wartości powstające w ramach podejścia wolnościowego. Stykamy się z przypadkami, w których z jednej strony, dobra kultury podlegają przetwarzaniu przez amatorskich twórców, a z drugiej dobra produkcji partnerskiej (o której pisał Yochai Benkler) stają się częścią komercyjnych przedsięwzięć³⁸⁰.

Aby lepiej realizować cel dzielenia się twórczością, zwolennicy podejścia wolnościowego powołują podmioty komercyjne. Przykładem takiego działania jest serwis Wikia (nie mylić z Wikipedią). Zadaniem strony jest rozwijanie i utrzymanie budowy platformy, na której społeczność może dzielić się informacjami, multimediami, opiniami, artykułami. Jest pewnego rodzaju encyklopedią tematyczną. Składa się z tysięcy projektów np. na temat futbolu, psychologii, turystyki, programów telewizyjnych etc. Wikia stawia na otwartość i zachęca każdego do dodawania treści. Jednak w parze z udostępnianiem treści stworzonych przez internautów na warunkach wolnych licencji idą działania generujące zysk z reklam wyświetlanych przy projektach działających na serwerach. Aspekt komercyjny wspomaga utrzymanie całej infrastruktury, nie jest jednak celem samym w sobie, dlatego spotyka się z akceptacją użytkowników³⁸¹.

Na tym przykładzie można zaobserwować, że jednym ze sposobów postępowania w obrębie koncepcji mieszanej jest takie wykorzystywanie praktyk biznesowych przez zwolenników idei wolnościowej, które będą wspomagać ideę dzielenia się, ale nie powstrzymają chęci współdziałania.

Podmioty komercyjne, z kolei nierzadko wykorzystują wartości powstające w ramach podejścia wolnościowego. Wolna kultura, ze względu na zasięg oddziaływania i liczbę uczestników, jest źródłem ciekawych produktów (utworów), talentów interesujących twórców, którzy już zyskali uznanie odbiorców. Stanowi zatem zasób potencjalnych autorów, którzy mogą zrobić karierę w ramach koncepcji własnościowej. Dla zwolenników własności intelektualnej takie źródło talentów to gwarancja większych szans na sukces

³⁸⁰ E. Bendyk, M. Filiciak, J. Hofmokl, T. Kulisiewicz, A. Tarkowski, *Kultura 2.0. Wyzwania cyfrowej przyszłości*, Warszawa 2007, źródło: http://www.nina.gov.pl/files/Raport_Kultura_2.0.pdf, [odczyt: 8.08.2009]

³⁸¹ L. Lessig, op. cit., 2009, s. 204.

komercyjny (ze względu na już zbudowaną markę twórcy) i mniejszego ryzyka niepowodzenia (z powodu sprawdzonego pomysłu na produkt). Muszą się oni jednak liczyć z tym, że autor tworzący w ramach wolnej kultury nierzadko udostępnia swoje utwory w oparciu o wolne licencje, a warunki tych licencji będą musiały być wciąż skutecznie przestrzegane.

W koncepcji mieszanej następuje wyraźne rozróżnienie udzielania zezwoleń na użycie praw autorskich w celach komercyjnych i niekomercyjnych. Podejmowane są próby udostępniania utworów przez twórców w taki sposób, aby z jednej strony nie pozbawiać się możliwości uzyskania przychodu, a z drugiej zapewnić odbiorcom możliwość swobodnego korzystania z twórczości w celach niezarobkowych. Jest to możliwe patrząc całościowo na twórczość danego autora. Prawa autorskie chronią konkretny utwór, ale twórca niejednokrotnie zarządza jednocześnie grupą praw jednocześnie, paletą utworów. Powiedzielibyśmy, że zarządza portfelem pakietem praw. Twórca tworząc kolejne dzieła ocenia je, wybiera, nadaje priorytety lub ich pozbawia. Część utworów udostępnia za darmo, zachęca do korzystania z nich (najczęściej w celach niekomercyjnych), przerabiania, modyfikowania. Traktuje je jako formę promocji swojej twórczości, jako zachętę do poznawania jego kolejnych dokonań, ale także jako inspirację, jako początek pewnego rodzaju dialogu między nim, a odbiorcą i innymi twórcami. Pozostałą część utworów udostępnia odpłatnie. Celem takiego działania jest osiągnięcie jak największej wartości uwzględniając wszystkie utwory, do których twórca ma prawa.

W podejściu mieszanym właściciele praw także uwzględniają różne pola eksploatacji. Udostępnianie utworów na „tradycyjnych polach” (czego efektem końcowym jest egzemplarz utrwalony na różnych nośnikach) wciąż pozostaje refleksem myślenia o prawach autorskich w kategoriach komercyjnych. To znaczy, twórca (i wydawca) oczekuje za korzystanie z książki czy płyty odpowiedniego wynagrodzenia. Z kolei udostępnianie utworów za pośrednictwem sieci informatycznych (w szczególności typu internet), w całości lub we fragmentach, nierzadko ma charakter nieodpłatny. Takie podejście funkcjonuje w wielu branżach kulturalnych, choć mają różny charakter.

Na rynku wydawniczym, wciąż funkcjonuje przekonanie, iż książka papierowa jest dużo bardziej wartościowa niż treść w formie elektronicznej. Twórca i wydawca mogą sobie pozwolić na udostępnienie jednocześnie wersji bezpłatnej - do ściągnięcia z internetu i płatnej – papierowej. U podstaw tkwi założenie, że wersja darmowa „napędzi” sprzedaż wersji odpłatnej. W Polsce przykładem takiego działania jest książka Lawrenca Lessiga

„Wolna kultura”, która mimo wersji darmowej dostępnej w sieci, sprzedała się w całym nakładzie – w wersji papierowej³⁸². W rodzimym kraju (w Polsce), takie podejście do praw autorskich jest jednak przypadkiem jednostkowym, w odróżnieniu od praktyk zachodnich.

W branży muzycznej, choć spada sprzedaż płyt, wciąż nośnik materialny uznawany jest za prestiżowy (zwłaszcza w ostatnim czasie płyty winylowe zyskują uznanie). Częściej jednak wydawcy i twórcy eksperymentują z udostępnianiem utworów w celach komercyjnych i niekomercyjnych w obrębie internetu. Przykładowo, istnieje możliwość bezpłatnego przesłuchania fragmentu piosenki lub całości utworu, ale z ograniczeniem ilościowym, albo darmowego obejrzenia teledysku.

Udostępnianie utworów bezpłatnie i możliwość korzystania z nich w celach niekomercyjnych jest przede wszystkim chwytem marketingowym. Ze względu na zasięg oddziaływania oraz dzięki aktywności samych odbiorców – formą promocji dość skuteczną. Cena za dostęp do utworu, a właściwie jej brak może być istotnym elementem wspomagającym wejście nowego produktu na rynek i wypromowanie nieznanego autora, co jest istotne z punktu widzenia budowania portfolio. Oferowanie odbiorcom twórczości nieodpłatnie ma także na celu wyeliminowanie konkurencji.

Podejście mieszane do zarządzania prawami autorskimi trudno jest ująć w schemat, ze względu na wielość możliwych praktyk działania. Można jednak podjąć próbę scharakteryzowania tej koncepcji, rozpatrując obszar zarządzania prawami autorskimi, w pięciu aspektach: celowościowym, organizacyjnym, prawnym, ekonomicznym i społecznym (schemat nr 8).

Aspekt teleologiczny obejmuje zbiór celów formułowanych i realizowanych przez twórcę. Zarządzanie prawami autorskimi, uwzględniając podejście mieszane służy zarabianiu pieniędzy. Zwolennicy podejścia własnościowego udostępniają wybrane utwory bezpłatnie, ponieważ sądzą, że całe portfolio praw, którymi zarządzają będzie miało większą wartość. Z kolei zwolennicy wolności intelektualnej otwierają się na biznes, ponieważ liczą na zwiększenie dochodów³⁸³.

Aspekt organizacyjny dotyczy zagadnień związanych ze sposobem funkcjonowania różnych podmiotów w całym procesie zarządzania prawami autorskimi. Podejście mieszane zakłada przede wszystkim kooperację wielu podmiotów, a więc także wymaga

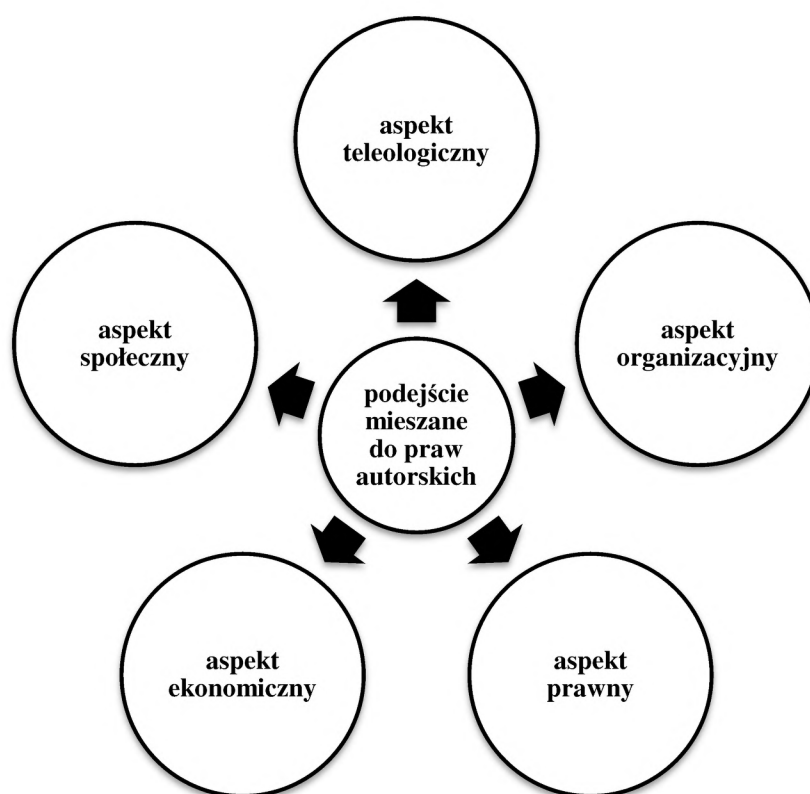
³⁸² Zgodnie z informacją uzyskaną od redaktora, pracującego wówczas w nieistniejącej już oficynie: Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych.

³⁸³ L. Lessig, op. cit., 2009, s. 226-227.

wypracowania procedur, zasad i metod działania, których w chwili obecnej brakuje. Istnieje potrzeba opracowania nowego sposobu współpracy twórcy z wydawcą i organizacją zbiorowego zarządzania, który będzie umożliwiał udostępnianie utworów zarówno w celach komercyjnych jak i niekomercyjnych.

Schemat nr 8.

Aspekty zarządzania prawem autorskim istotne dla podejścia mieszanego.



Źródło: Opracowanie własne.

Istnieją próby wdrażania programów pilotażowych (j. ang. *collecting society projects*), mających na celu doprowadzenie do współdziałania na szczeblu krajowym organizacji zbiorowego zarządzania z organizacją Creative Commons, reprezentującą ruch wolnościowy. „Dzięki tym programom twórcy, którzy oddali swoje utwory w zbiorowy zarząd, mogą udostępniać je dla celów niekomercyjnych na warunkach licencji CC. Jednocześnie OZZ pośredniczy w przyjmowaniu wynagrodzenia za wykorzystanie tych

samych utworów, ale w celach komercyjnych”³⁸⁴. Tego rodzaju programy realizowane są choćby w Holandii, Danii czy Szwecji.

W aspekcie prawnym istotne znaczenie ma rozróżnienie użycia praw w celach komercyjnych i niekomercyjnych, a także respektowanie postanowień ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz przestrzeganie warunków wolnych licencji w stosunku do utworów swobodnie udostępnianych. Zgodnie z koncepcją mieszaną, nienaruszenie zapisów ustawy i licencji jednocześnie jest możliwe pod warunkiem, że zostanie użyta jedna spośród wolnych licencji z warunkiem „użycie niekomercyjne”. Wówczas, tylko może być zrealizowany cel, jakim jest zarabianie pieniędzy.

W aspekcie ekonomicznym istotne jest założenie, że podstawą strategii zarabiania większych pieniędzy jest udostępnianie utworów za darmo. Prace twórcze są swobodnie rozpowszechniane, by w efekcie całe portfolio praw, którymi twórca zarządza, przyniosło korzyści. Takie darmowe udostępnianie można traktować jako wartość dodaną produktu, która ma zachęcić do zakupu praw autorskich lub egzemplarza z zapisem utworu.

Aspekt społeczny obejmuje działania mające na celu interakcję właściciela praw autorskich z otoczeniem i budowanie zaufania między obiema grupami. Twórca udostępnia utwory zarówno do swobodnego korzystania jak i w celach zarobkowych, bez dodatkowych zabezpieczeń, dając tym samym odbiorcy możliwość korzystania z utworu, oceniania, niekiedy dokonywania zmian, tworzenia utworów zależnych. Odbiorca z kolei zobowiązuje się przestrzegać postanowienia ustawy i warunki wolnych licencji, korzystać z utworów zgodnie z oczekiwaniami twórcy i wynagrodzić pracę autora. Jest to pewnego rodzaju umowa społeczna, w której twórca dostosowuje się do potrzeb odbiorców, a odbiorca respektuje oczekiwania twórcy w stosunku do jego pracy twórczej.

Podejście mieszane w zakresie zarządzania majątkowymi prawami autorskimi wydaje się idealistyczną wizją. Pogodzenie interesów właścicieli praw i odbiorców wydaje się trudne, ale nie niemożliwe. Rynek już sam, bez interwencji administracji państwowej, rozwinął narzędzia pozwalające twórcom dokonać wyboru na jakich warunkach chce udostępniać i promować swoją twórczość³⁸⁵. Wydaje się, że zmiany będą postępować. Zdaniem autorski, są dwie drogi, albo zwiększanie różnic między podejściem

³⁸⁴ A. Jastrzębska, *Organizacje zbiorowego zarządzania...*, op. cit., s. 27.

³⁸⁵ Wybór ten jest możliwy dzięki narzędziom takim jak licencje Creative Commons, L. Lessig, op. cit., 2009, s. 225.

wolnościowym a własnościowym, albo uwzględnienie kluczowych argumentów obydwu koncepcji.

Pomoc w budowaniu kompromisu wymaga przede wszystkim niwelowania uprzedzeń wśród twórców i wydawców względem użycia terminu „wolność”. A także reformy kształcenia prawno-autorskiego wśród odbiorców. Po pierwsze, niezbędna jest zmiana praktyk działania właścicieli praw autorskich, uwzględniających jedyną regułę, że zwiększenie bogactwa jest możliwe tylko dzięki maksymalizacji kontroli. Po drugie, istnieje zapotrzebowanie na kształcenie odbiorców w zakresie praw autorskich, ponieważ znajomość tych zagadnień jest niewystarczająca³⁸⁶.

³⁸⁶ Do roku 2010 Polska była na tzw. Watch List – liście krajów, które nie przestrzegają praw autorskich.

FORMY I KONCEPCJE ZARZĄDZANIA PRAWAMI AUTORSKIMI ROZPATRYWANE W KONTEKŚCIE IDEI SPOŁECZEŃSTWA WIEDZY

Szansę rozwoju gospodarczego upatruje się w tym, aby na wszystkich społecznych poziomach wspierać, rozbudowywać i wykorzystywać kształcenie oraz wiedzę. Dlatego podstawowym zadaniem, jakie spoczywa na współczesnym systemie społeczno-gospodarczym, jest tworzenie bodźców zarówno do powstawania wiedzy jak jej upowszechniania. Nasuwa się zatem pytanie na jakich warunkach wiedza powinna być wytwarzana, rozpowszechniana i stosowana?

Do środków instytucjonalnych bezpośrednio wpływających na tworzenie i używanie wartości niematerialnych należy zaliczyć prawa własności intelektualnej (w tym prawa autorskie). Ideą tych praw jest z jednej strony, stymulowanie pracy twórczej, zapewniające autorom swobodę tworzenia i ochronę ich interesów, a z drugiej zaspokojenie potrzeb społecznych poprzez ułatwienia w korzystaniu z zasobów intelektualnych. W wyniku poczynionych wywodów w niniejszej dysertacji, należy stwierdzić, że z uwagi na rozbieżne interesy twórców nowo powstałej wiedzy jak i jej konsumentów, stworzenie zrównoważonego systemu społeczno-ekonomiczno-prawnego jest niezwykle trudne.

Przypomnijmy, obecnie promowane są dwa różne spojrzenia na prawo autorskie: 1) własnościowe i 2) wolnościowe. Pierwsze podejście postuluje rygoryzm w ochronie praw, dając tym samym właścicielowi praw możliwość korzystania i rozporządzania dobrem niematerialnym z wyłączeniem innych osób. Podmioty komercyjne dbając o swoje interesy postulują (z pozytywnym skutkiem) rozszerzenie zakresu ochrony autorskiej i jej intensywności, umacniając tym samym swoją pozycję. Chodzi tu o wprowadzenie nowych przedmiotów ochrony (programy komputerowe, bazy danych), przedłużenie czasu trwania ochrony autorskiej, ustanowienie ochrony zabezpieczeń przed dostępem do utworów oraz ich zwielokrotnieniem, a także ograniczenie dozwolonego użytku, w szczególności w zakresie możliwości jego rozpowszechnienia w ramach nowych postaci pól eksploatacji.

Z kolei rozwiązania w obrębie twórczości oddolnej, dokonują reorientacji przepisów prawa autorskiego i - nawiązując do koncepcji gospodarki daru - promują ideę swobodnej wymiany dóbr intelektualnych. Zaczęły powstawać oddolne ruchy promujące

otwartość (w szczególności w przestrzeni cyfrowej) i udostępniające gotowe narzędzie, dające możliwość twórcy dobrowolnego zrezygnowania z części swych uprawnień na rzecz dobra wspólnego.

Wśród modeli otwartych wyróżnić można:

- 1) Open source (j. pl. *otwarte oprogramowanie*) - odłam ruchu wolnego oprogramowania (j. ang. *free software*), ruch open source kładzie nacisk na kwestie techniczne i organizacyjne związane z wolnością kodu odsuwając na nieco dalszy plan kwestie ideologiczne. Natomiast free software kładzie główny nacisk na strony moralne i etyczne dostępności oprogramowania.
- 2) Open access (j. pl. *otwarty dostęp*) - ruch który działa w szczególności na rzecz budowy otwartego modelu komunikacji naukowej. Promuje wolny, powszechny i natychmiastowy dostęp do cyfrowych form zapisu treści naukowych oraz edukacyjnych.
- 3) Open content³⁸⁷ (j. pl. *otwarta treść*) oraz najbardziej powszechny projekt Creative Commons - ruch społeczny promujący swobodny dostęp do twórczości, zachęcający autorów do dzielenia się owocami swojej pracy (dzięki rozwiązaniom prawnym akceptowanym w skali globalnej) oraz wspierający partnerską współpracę na bazie istniejących dzieł.
- 4) Open data (j. pl. *otwarte dane*) - ruch działający na rzecz zniesienia barier do pełnej dostępności danych naukowych.
- 5) Open innovation (j. pl. *otwarte podejście do innowacji*) – ruch promujący dzielenie się rozwiązaniami innowacyjnymi, wynikami badań, patentami i licencjami na wynalazki, w celu wypracowania jak najlepszego pomysłu.

Zwolennicy podejścia własnościowego jak i wolnościowego, co do zasady deklarują dbałość o interesy twórców. Różnią się jednak w założeniach dotyczących zarządzania prawami autorskimi. Punktem spornym jest pomysł na sposób finansowania kreatywnej pracy twórców. Problem wydaje się bardziej skomplikowany jeśli weźmiemy pod uwagę potrzeby społeczeństwa, które oczekuje swobodnego dostępu do kultury, dziś głównie kultury cyfrowej.

³⁸⁷ Przykłady licencji open content: Free Art. License 1.2; OpenContent License (OPL) 1.0.; GNU Documentation License 1.2; Open Publication License, Open Music Licenses, Licencje Creative Commons.

Wśród zwolenników podejścia własnościowego istnieje przekonanie, że brak poszanowania praw wpływa negatywnie na działalność artystyczną, naukową, obniżając liczbę nowych utworów. Rygorystyczna ochrona prawna jest znaczącym bodźcem dla twórcy. Tworzy jednak monopol ograniczony czasem trwania ochrony. Inaczej ujmując, monopol powstaje wskutek istnienia praw do własności intelektualnej i skutecznej ich ochrony. Monopol w tym świetle powoduje stratę społeczną i spadek poziomu dobrobytu³⁸⁸.

Z drugiej strony, warte uwagi jest podejście wolnościowe i jego zwolennicy, którzy zapoczątkowali proces uspołecznienia prawa własności intelektualnej, gdzie na dobrowolnych zasadach twórcy sami komunikują o alternatywnej formie ochrony ich pracy artystycznej czy naukowej. Powstawanie ruchów promujących otwartość wpłynęło na próbę tworzenia równowagi dla pełnej ochrony praw autorskich³⁸⁹. Pytanie czy była (jest) to próba udana?

Otwarcie zasobów wiedzy budzi dużo kontrowersji. Jest zarówno wielu jej zwolenników, jak i przeciwników. Co więcej argumenty obydwu stron nie są pozbawione racji, o czym może świadczyć poniższy wywód. Nie chcąc utracić rzeczowego charakteru opisanego problemu, należy zatem się zgodzić z niektórymi tezami obydwu stron.

Obecnie postęp rozgrywa się przede wszystkim w zespole i jest inspirowany gospodarczą potrzebą, świadomością tego, że jest zagadnienie, które wymaga rozwiązania. Jeśli wyniki badań, kreatywne pomysły są dostępne dla wszystkich, to jest bardzo prawdopodobne, że ktoś podejmie się trudu weryfikacji, poddania krytycznej ocenie czy poprawienia. W ten sposób modele otwarte mogą bezpośrednio przyczynić się do podniesienia poziomu nauki, kultury poprzez zwiększenie transparentności, widoczności oraz weryfikacji jakości aktywności naukowej i artystycznej. W tym właśnie względzie modele otwarte są cennym uzupełnieniem generującym twórcze rozwiązania. Ponadto przyjęcie modelu otwartego stanowi sposób na rozpowszechnienie wiedzy, ale również nowy, zmieniony sposób jej tworzenia, oparty na intensywnej komunikacji z różnorodnymi, międzynarodowymi środowiskami naukowymi i artystycznymi, która zmieniła się pod wpływem nowych narzędzi komunikacji. W końcu, wśród zalet podejścia wolnościowego do dóbr niematerialnych przede wszystkim należy wymienić: sprzyjanie

³⁸⁸ E. Pohulak-Żołądowska, *Znaczenie ochrony praw własności intelektualnej dla współczesnych gospodarek*, źródło: <http://www.institut.info/Vkonf/site/29.pdf>, [odczyt: 13.05.2011].

³⁸⁹ Więcej na ten temat w ramach ruchu open content w: P. Wasilewski, op. cit., s. 33.

rozwojowi społeczeństwa opartego na wiedzy, zwiększając konkurencyjność nie tylko nauki i kultury, ale również gospodarki³⁹⁰.

Ryszard Tadeusiewicz słusznie zauważa, że naszkicowane wyżej podejście jest jednak trochę wyidealizowane. Zasada mówiąca o tym, że wyniki badań, efekt pracy artystycznej powinny być szeroko dostępne, zaczyna być kwestionowana w zderzeniu z uwarunkowaniami gospodarki opartej na wiedzy. Żyjemy bowiem w świecie, w którym informacja, wiedza, kultura jest między innymi nośnikiem wartości ekonomicznych³⁹¹. W tym kontekście zasada otwartości przysparza problemów. Po pierwsze, jeśli wiedza jest dostępna dla wszystkich, to zawsze znajdzie się jakiś producent, który nie wkładając wysiłku, ani kosztów w pozyskanie wiedzy, wykorzysta ją do stworzenia produktu, który sprzeda z zyskiem. Nie ma oczywiście nic złego w tym, że powstają innowacyjne produkty i że ktoś sprzedaje z zyskiem. Problem polega na tym, że ci którzy przyczynili się do odkrycia, nie mają udziału w przychodach z ich eksploatacji. Wobec takiego ujęcia tematu, pozbawienie twórcy wynagrodzenia za pracę nie jest z pewnością poprawne i motywujące do dalszych działań kreatywnych. Po drugie, to co postrzegamy jako innowację, jako twórczy dorobek, jest inwestycją. Ten, który tę inwestycję podejmuje, jest z reguły na rynku podmiotem konkurencyjnym wobec innego podmiotu. Trudno zatem sobie wyobrazić, aby inwestor (ponoszący nakłady finansowe) udostępnił swoje dobra wyłącznie na zasadach otwartości.

Na wiedzę należy zatem spojrzeć: z jednej strony jak na ogólnospołeczne dobro, od którego zależy jakość życia, a z drugiej strony jak na wartość ekonomiczną, przedmiot obrotu gospodarczego. Powstaje zatem zasadnicze pytanie: czy wiedza powinna być udostępniana swobodnie, za darmo, czy może winna być chroniona rygorystycznym prawem, ograniczającym do niej dostęp?

Dość aktywnie w ostatnim czasie, środowisko naukowe próbuje poszukiwać odpowiedzi na powyższe pytanie, dostrzegając wady i zalety modelu open access – promującego otwarty dostęp do treści naukowych. Z jednej strony implementacja tego modelu ma znaczenie dla konkurencyjności nauki. Ponadto otwarty dostęp do wyników

³⁹⁰ M. Niezgódka, D. Czerniawska, K. Leszczyński, *Modele otwarte komunikacji naukowej: znaczenie dla konkurencyjności w układzie międzynarodowym*, referat na Konferencję Komitetu Prognoz PAN: *Idea otwarcia zasobów wiedzy, a własność intelektualna*, Warszawa 25.03.2011.

³⁹¹ R. Tadeusiewicz, *Otwarcie zasobów wiedzy jako czynnik, dynamizujący rozwój cywilizacji*, referat na Konferencję Komitetu Prognoz PAN: *Idea otwarcia zasobów wiedzy, a własność intelektualna*, Warszawa 25.03.2011.

nauki, spełnia funkcję napędu cywilizacyjnego rozwoju. Z drugiej strony opublikowany wynik naukowy staje się własnością wszystkich, w wyniku czego naukowiec, który utorował drogę do tej atrakcyjnej nowości, zostaje pozbawiony wszelkich korzyści związanych z tym odkryciem. Obserwujemy zatem, w szczególności w naukach technologicznych, ale także przyrodniczych takich jak farmakologia czy genetyka, że odkrycia naukowe nie są publikowane, tylko patentowane, w efekcie czego badacz i sponsorzy badań uzyskują możliwość udziału w zyskach, których źródłem jest wynik naukowy. Ryszard Tadeusiewicz zwraca uwagę na dwojaki rodzaj negatywnych skutków patentowania. W pierwszej kolejności dostęp do dobrodziejstw jakie niesie odkrycie naukowe jest mocno ograniczony. Korzystać mogą jedynie Ci, którzy odpowiednio za to zapłacili. Jako przykład podaje opatentowanie nowego leku, w wyniku czego firma posiadająca patent dyktuje takie jego ceny, które pozwalają na leczenie jedynie osobom zamożnym, pozbawiając tego przywileju obywateli z mniej bogatych krajów. Po drugie, opatentowane odkrycie w mniejszym stopniu staje się przedmiotem badań weryfikujących, kontrolnych ze strony innych naukowców. Nie podejmują się oni takich badań, skoro z góry można przewidzieć, że każdy wynik wzbogaci jedynie właściciela patentu³⁹². Z powyższych wywodów ponownie wynika, że argumenty przeciwników jak i zwolenników otwarcia zasobów wiedzy (w tym przypadku naukowej) nie są pozbawione racji.

Jeszcze bardziej skomplikowaną sytuację obserwujemy w środowisku artystycznym. Przypomnijmy, twórczość artystyczna nie podlega patentowaniu. Ochrona utworu wynika z samego faktu stworzenia dzieła. Mechanizm zapewniający scentralizowaną kontrolę i możliwość egzekwowania praw przez właścicieli dóbr niematerialnych opiera się na obowiązującym prawie. Idea stworzenia systemu prawa autorskiego, który w swych założeniach stymuluje twórczość oraz zaspokaja potrzeby materialne właścicieli praw, jest jak najbardziej słuszna. Nie można jednak zapominać o trzeciej funkcji prawa jaką jest zaspokajanie potrzeb społecznych poprzez ułatwianie w korzystaniu z zasobów intelektualnych. Niestety, obserwując sposób tworzenia przepisów prawa można odnieść wrażenie, że funkcja ta jest pomijana przez ustawodawców.

Znamiennym tego przykładem jest międzynarodowe porozumienie dotyczące walki z naruszeniem własności intelektualnej określane skrótem ACTA (Anti-Counterfeiting Trade Agreement). Układ ACTA był przez dłuższy czas znany jako „ściśle tajne”

³⁹² R. Tadeusiewicz, op. cit.

porozumienie (poza kontrolą demokratyczną) dotyczące ochrony praw autorskich. Ta aura tajności wywołała falę krytyki społeczeństwa, w szczególności dlatego, że dotyczyła jego funkcjonowania. W konsekwencji podejmowano oddolne próby wykradnięcia tekstu ACTA. Pierwsze informacje dotyczące postanowień porozumienia zostały opublikowane przez serwis wikileaks.org w maju 2008 roku. Układ był negatywnie oceniany nie tylko ze względu na rażąco nieprzejrzysty styl negocjowania, ale w równym stopniu z powodu zawartości. ACTA określa zasady współpracy państw w obszarze ścigania „piractwa” internetowego. Katarzyna Szymielewicz podsumowuje, że „postanowienia układu zmierzają do nałożenia na samych dostawców usług internetowych (ISP) obowiązku blokowania dostępu do sieci p2p (czyli narzędzia wymiany plików), a na rządy obowiązku wprowadzania prawnej sankcji „odcinania od sieci” za naruszenie praw autorskich”³⁹³. Zwłaszcza ten ostatni punkt wzbudza najwięcej kontrowersji, ze względu na kluczowe znaczenia dla funkcjonowania społeczeństwa wiedzy.

Rozwój społeczeństwa wiedzy jest zagrożony ze względu na brak elastyczności prawa własności intelektualnej. Jarosław Lipszyc zauważa, że „polityka zaostrzenia prawa autorskiego nie działa na korzyść społeczeństwa i twórców: im więcej restrykcji, tym mniejsza przestrzeń dla uczestników życia kulturalnego”³⁹⁴. Ten i inne głosy w podobnym tonie nie są najwyraźniej popierane przez eurourzędników. We wrześniu 2011 roku Rada Ministrów Unii Europejskiej podjęła decyzję o przedłużeniu ochrony praw wykonawców i producentów muzycznych z 50 do 70 lat od chwili publikacji. Państwa członkowskie mają dwa lata na wprowadzenie zmian w swoim prawodawstwie. Przypomnijmy, że w ostatnich dwóch dekadach nastąpiła intensyfikacja okresu obowiązywania prawa autorskich z 25 do 70 lat po śmierci twórców, a całkiem poważnie rozważane są propozycje wydłużenia go o kolejne 25 lat. Prawa wykonawców także miały być chronione przez 95 lat, ale nie wyraziły na to zgody niektóre państwa, m.in. Polska. W wyniku kompromisu przyjęto 70-letni okres ochrony wykonawców i wydłużono do tego samego poziomu - ochronę praw producentów³⁹⁵.

Nowe przepisy mają zrekompensować kurczące się dochody producentów i wykonawców ze sprzedaży płyt i muzyki online. Ponadto mają spowodować zastrzyk

³⁹³ K. Szymielewicz, Rządy ubiegły się pod presją społeczeństwa, Krytyka polityczna 23.04.2010, źródło: www.krytykapolityczna.pl, [odczyt: 20.09.2011].

³⁹⁴ Cyt. za: R. Pawłowski, *Unia rozszerza ochronę praw autorskich*, Gazeta Wyborcza 21.09.2011, źródło: www.m.wyborcza.pl, [odczyt: 20.09.2011].

³⁹⁵ Ibidem.

finansowy dla wytwórni, które tracąc dochody nie mają z czego inwestować w promocję nowych wykonawców. Roman Pawłowski zauważa, że „dyrektywa ma im pomóc w walce konkurencyjnej z koncernami amerykańskimi, które mają lepsze warunki do rozwoju – okres ochrony praw producentów wynosi tam 95 lat”³⁹⁶.

Radykalnie ocenia uchwalone zmiany stowarzyszenie Internet Society Poland (ISOC) – polski oddział międzynarodowej organizacji wspierającej rozwój internetu na świecie. Działacze organizacji tak piszą o wspomnianej dyrektywie: „proponowane przedłużenie jest krokiem w kierunku ustanowienia prawa autorskiego jako prawa obowiązującego wiecznie i eliminacji domeny publicznej jako ogólnodostępnego skarbcza kultury”³⁹⁷. Jarosław Lipszyc dodaje: „wydłużenie ochrony praw autorskich wykonawców i producentów muzycznych jest szkodliwe dla kultury, bo ogranicza o kolejna 20 lat dostęp i możliwość wykorzystania utworów archiwalnych. Im dłuższe okresy obowiązywania praw, tym większe problemy mają cyfrowe biblioteki i archiwa”³⁹⁸.

Nie ulega wątpliwości, że zarówno twórcy jak i wykonawcy powinni otrzymywać wynagrodzenie za swoją pracę i mieć kontrolę nad tym co się dzieje z ich twórczością czy nagraniami. Nie ma nic złego w zarabianiu pieniędzy. Zysk jednak nie może być jedynym kryterium funkcjonowania kultury. To właśnie kwestia finansowania twórczości jest najczęstszym argumentem broniącym własnościowego podejścia do praw autorskich.

Dla uzyskania pełnego obrazu problemu godzenia interesów twórców i konsumentów dóbr kultury nie wystarczy krytyka koncepcji własnościowej. Należy przyznać, że podejście wolnościowe również nie jest pozbawione wad. Jednym z zagorzałych przeciwników otwierania w internecie treści oddolnie tworzonych jest Andrew Keen. Uważa on, że kultura zbyt otwarta to kultura zdegradowana³⁹⁹. W swojej książce zatytułowanej „Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę”, kieruje oskarżenie w stronę otwartych modeli, że zachęcają one do plagiatowania i kradzieży własności intelektualnej poprzez wklejanie, remiksowanie, mieszanie, pożyczanie, kopiowanie. Duszą kreatywność i powodują bezpowrotną utratę dzieł, które jeszcze nie powstały, ponieważ twórca będąc pozbawiony szans na przeżycie dzięki pracy twórczej, nie będzie się jej w ogóle podejmował. Ponadto, Keen twierdzi, że „zamiast większego

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ Cyt. za: R. Pawłowski, op. cit.

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ M. Filiciak, E. Bendyk, A. Tarkowski, *Czy amatorzy zagrażają kulturze? Dyskusja o książce Kult amatora Andrew Kenna*, [w:] *Kultura Popularna*, nr 1/2008, s. 99.

uspołecznienia, wiedzy bądź kultury, wszystko, czego dostarcza na Web 2.0⁴⁰⁰, to tak naprawdę bardzo wątpliwe treści pochodzące z anonimowych źródeł, kradzież naszego czasu i igranie z naszą naiwnością”⁴⁰¹.

Keen dużo uwagi poświęca krytyce twórczości oddolnej, która według niego prowadzi do upadku kultury eksperckiej. Warto temu zagadnieniu przyjrzeć się bliżej, ponieważ – jak twierdzi Keen - ma swoje negatywne skutki, ale nie możemy zapominać także o tych pozytywnych.

Niewątpliwie obserwujemy zjawisko, w którym coraz więcej osób staje się twórcami, choć warto pamiętać, że ten proces postępuje co najmniej od dwustu lat. Obniżające się bariery - głównie ekonomiczne i techniczne - w aktywności kulturowej pojedynczych osób nie spowodowały jednak i raczej nie sprawią, że wszyscy ludzie zaczną tworzyć. Należy także zaznaczyć, że nie wszystkie treści kultury tworzone w sieci, są wytworem intencjonalnym, a sieciowa twórczość często jest „efektem ubocznym” procesów komunikacyjnych. Aktywność odbiorców nie zawsze równoznaczna jest z aktem twórczym. Interakcje, mające miejsce w sieci, często mają charakter trywialny, ograniczając się do kopiowania muzyki dla znajomych, czy przesłania linku z adresem ciekawego serwisu itp.⁴⁰². Ponadto, choć aktywność twórczości oddolnej zwiększa się, to wydłuża się także długi ogon treści niechcianych⁴⁰³. Z drugiej strony na twórczość oddolną nie można patrzeć jedynie jak na kulturę ciemnej masy, jako rezerwuar twórczości przyziemnej i bezsensownej. Jak słusznie zauważają Mirosław Filiciak i Alek Tarkowski: „kultura oddolna to również kultura wybitnych jednostek – dotychczas niedostrzeganych, gdyż ich twórczość, jako zbyt niszowa, nie mieściła się w ograniczonych, analogowych kanałach dystrybucji”⁴⁰⁴.

Zmiany jakie nastąpiły w obrębie produkcji i dystrybucji wiedzy nie powinno się rozpatrywać wyłącznie w kontekście rozwoju twórczości oddolnej. Niewątpliwie, dostępność odpowiednich narzędzi, a także specyficzny mechanizm koordynacji i

⁴⁰⁰ Media Web 2.0 to blogi, serwisy zdjęciowe i filmowe, systemy informacji i rekomendacji konsumenckich, dziennikarstwo i tzw. media społeczne tworzone przez amatorów.

⁴⁰¹ A. Keen, op. cit., s. 37.

⁴⁰² *Młodzi i media. Nowe media, a uczestnictwo w kulturze*. Raport, red. M. Filiciak, M. Danielewicz, M. Halawa, P. Mazurek, A. Nowotny, Warszawa 2010, źródło: <http://bi.gazeta.pl/im/9/7651/m7651709.pdf>, [odczyt: 07.04.2010].

⁴⁰³ A. Tarkowski, *Czy grozi nam wstrzymanie produkcji rzeczy nowych?*, źródło: www.kultura20.blog.polityka.pl, 18.09.2009, [odczyt: 20.10.2009].

⁴⁰⁴ M. Filiciak, E. Bendyk, A. Tarkowski, op. cit., s. 99.

współpracy sprawia, że jednostki mają możliwość produkowania treści porównywalnych do tych wytwarzanych przez przemysł kultury. Tym samym twórcy amatorzy dużo łatwiej i szybciej mogą pretendować do miana „zawodowców”. Wzrost autonomii odbiorców i aktywności kulturowej jednostek nie oznacza jednak, aby następowało pełne wyeliminowanie z sieci specjalistów, wielkich graczy (tzn. profesjonalnych twórców, wyspecjalizowanych instytucji czy pośredników). Pomimo istnienia otwartych modeli podmioty komercyjne dysponują najlepszymi warunkami (finansowymi, organizacyjnymi), by z powodzeniem oddziaływać na rozwój kultury. Nic nie wskazuje na to, że przemysł kultury traci swoją pozycję na rynku. Rola wydawcy i prestiż współpracy z profesjonalną instytucją produkującą, promującą i dystrybuującą utwory nie zmały. Powierzenie wydawcom zarządzania prawami autorskimi do utworu jest wciąż celem wielu twórców. Wydanie książki czy płyty we współpracy z wydawcą przynosi prestiż i uznawane jest za podstawowy warunek rozwoju kariery. Problem polega na tym, że profesjonalna kultura ma ograniczoną wydajność. Inaczej ujmując, nie jest w stanie „obsłużyć” wszystkich, zarówno odbiorców (w spełnianiu ich oczekiwań i dostarczaniu różnorodnych, także niszowych treści) jak i twórców (nie zauważając wielu talentów bądź ich nie doceniając).

Alternatywą jest indywidualne zarządzanie prawem autorskim. Część twórców tę formę zarządzania traktuje jako przejściową (licząc, że zwrócą na siebie uwagę potencjalnego wydawcy), albo uzupełniającą działania wydawcy (np. w zakresie darmowego udostępniania utworów). Dla innych jest jedyną możliwą formą zarządzania dobrami intelektualnymi swojego autorstwa. Dzięki internetowi, indywidualni twórcy dysponują nowymi sposobami zarządzania prawami autorskimi. Mogą korzystać z nowoczesnych narzędzi (np. z serwisów publishingowych) – w większości bezpłatnych – dostępnych w sieci. Mają dostęp do niezbędnych informacji i predyspozycje do nabycia umiejętności pozwalających na to, by samodzielnie zarządzać swoją twórczością.

Wydaje się, że autonomia twórcy w decydowaniu o losach własnego dzieła ustępuje jednak regułom zbiorowego zarządzania. Organizacje zarządzające w sposób zbiorowy prawami autorskimi i pokrewnymi (OZZ) stanowią nieocenioną pomoc dla twórców i ich następców prawnych. Rozwój technologii, pozwalający eksploatować dobra intelektualne na olbrzymią, niespotykaną dotąd skalę, prawie całkowicie odebrał twórcom szansę monitorowania losów własnych dzieł. Jednocześnie trudno sobie wyobrazić, aby każdy akt eksploatacji utworu miał być przedmiotem odrębnego kontraktu. Dlatego model

zbiorowego zarządzania prawami autorskimi wspiera (czy zastępuje) model zarządzania indywidualnego⁴⁰⁵.

Nie pozbawione sensu będzie stwierdzenie, że mimo istnienia produkcji społecznej, zaangażowania indywidualnych jednostek w proces tworzenia, przetwarzania i pośredniczenia w wymianie dóbr intelektualnych (szczególnie w przestrzeni internetu), wciąż największą siłą oddziaływania w kulturze mają podmioty komercyjne. Zdołały one skutecznie zadbać o ochronę swoich praw w obrębie ustawy. Negatywnym tego skutkiem, jest fakt, że prawo, chroniące dobra kultury, stało się narzędziem konkurencji i drogą osiągnięcia monopolu.

Silna pozycja podmiotów komercyjnych wynika także z niepokojącej sytuacji słabnącej roli państwa - zarówno jako aktywnego podmiotu, jak również jako regulatora. Państwo jest nieobecne w sferze konstrukcji i akumulacji kultury sieciowej, ograniczając swoją rolę do archiwizacji. A powinno być aktywnym podmiotem, zarówno w sferze udostępniania treści publicznych (których cechuje nierzadko wysoka jakość oraz autentyczność), jak również w charakterze kuratora treści. Ponadto, a może nawet w pierwszej kolejności, państwo powinno pełnić także szczególną funkcję regulacyjną⁴⁰⁶. Wobec wycofania się instytucji państwa z przestrzeni rynkowo-kulturowej, funkcję regulującą prawne podstawy działalności kulturalnej, pełnią niemal wyłącznie przemysły kultury, forsując dogodnie dla siebie warunki tej działalności. Podmioty komercyjne starają się ponadto utrzymać dotychczasową pozycję, która zapewnia właścicielom praw autorskich szeroki wachlarz uprawnień.

Pojawienie się oddolnych inicjatyw społecznych (ruchów wolnościowych) jest najlepszym przykładem potwierdzającym, że obecny stan rzeczy nie jest akceptowany przez wszystkich. Zwolennicy podejścia wolnościowego starają się wymusić zmiany lub tworzą mechanizmy ułatwiające swobodne wykorzystywanie dóbr niematerialnych (w postaci wolnych licencji). Wprowadzanie zmian nie jest jednak proste. Przekonał się o tym jeden z współzałożycieli organizacji Creative Commons – Lawrence Lessig, który w roku 2007, czyli po dziesięciu latach zajmowania się kwestiami związanymi z reformą systemu własności intelektualnej, podjął decyzję o zmianie pola swoich działań w kierunku walki z korupcją systemu politycznego. Twierdzi on, że skrzywienie systemu przez wpływ

⁴⁰⁵ A. Jastrzębska, *Organizacje zbiorowego zarządzania...*, op. cit., s. 20-21.

⁴⁰⁶ M. Filiciak, A. Tarkowski, op. cit., s. 88, 91.

pieniądza spowodowało trudności w ustaleniu kwestii tak prostych jak okres obowiązywania praw. Dlatego walka z „korupcją polityki” jest tak istotna. Wierzy on, że wolne społeczeństwo – wolne od „korupcji” – jest niezbędne dla wolnej kultury⁴⁰⁷.

Podsumowując tę część rozprawy, należy stwierdzić, że obydwa podejścia do własności intelektualnej (własnościowe i wolnościowe) co do ogólnej zasady są słuszne. Nie rozwiązują jednak problemu godzenia interesów właścicieli praw autorskich i konsumentów wartości intelektualnych. Potrzebne jest nowe – najlepiej pośrednie - instrumentarium umożliwiające dostęp do stanu wiedzy, ale i zabezpieczające słuszne interesy twórców. Można się różnić w kwestiach szczegółowych, ale nie powinno budzić wątpliwości, że w celu rozwoju współczesnego społeczeństwa, istotą jest dostęp do stanu wiedzy.

Problem polega na tym jak ukształtować legalność tego dostępu? Jakimi zasadami ten dostęp powinien się kierować? Zakaz nie jest odpowiednim rozwiązaniem, ponieważ – jak wskazuje praktyka - jest nieskuteczny i buduje społeczną demoralizację. Z kolei otwartość wiedzy – prowadzi do powstawania patologii, w wyniku której nagminnie łamane jest prawo twórców do autorstwa i integralności dzieła. Rozmiar problemu wydaje się więc ogromny. Nie zwalnia to jednak od dalszych poszukiwań zrównoważonego rozwiązania.

⁴⁰⁷ A. Tarkowski, *Lawrence Lessig: nowy cel na najbliższe 10 lat*, źródło: www.creativecommon.pl 20.06.2007, [odczyt: 28.09.2007].

PODSUMOWANIE

Racjonalizacja i optymalizacja procesu zarządzania prawem autorskim jest złożonym zagadnieniem. Taki wydaje się najkrótszy wniosek z przeprowadzonych tu rozważań, badań i analiz.

Obecnie mamy do czynienia z kolizją interesów społecznych z interesem właścicieli praw autorskich. Prawo, chroniące dobra kultury, stało się narzędziem konkurencji. Podmioty komercyjne, skoncentrowane na wytwarzaniu wartości ekonomicznych, zdołały skutecznie zadbać o ochronę swoich praw w obrębie ustawy i starają się tę wysoką pozycję utrzymać. Z drugiej strony obserwujemy wzrost znaczenia twórczości amatorskiej, a więc treści tworzonej przez indywidualnych twórców – miłośników, hobbystów. W szybkim tempie rosną pokłady twórczości oddolnej. Piotr Wąglowski zauważa, że ta wielka masa twórców, chce tworzyć i wrzucić do sieci za darmo efekty swojej pracy, co może doprowadzić do sytuacji, w której ochrona majątkowych praw autorskich stanie się przeżytkiem. Po prostu podaż przewyższy popyt⁴⁰⁸.

Choć przedstawiciele ruchów oddolnych przyczynili się do stworzenia alternatywnych narzędzi prawnych, zachęcających do swobodnej wymiany dóbr niematerialnych, to w zarysowanym sporze zwyciężają zwolennicy własności. Ruchy wolnościowe (pomimo dużego zasięgu oddziaływania) nie wyeliminowały - równocześnie stosowanych – tradycyjnych metod rozpowszechniania utworów opartych na ograniczeniach wynikających z prawa autorskiego.

Lawrence Lessig jest przekonany, że kontakt podmiotów rynkowych ze społecznymi i powstawanie form hybrydowych spowoduje „uspołecznienie gospodarki”⁴⁰⁹. Ponadto presja ze strony użytkowników wymusi na podmiotach komercyjnych uznanie praw twórców amatorów na równi z przywilejami twórców kultury profesjonalnej (lub jak kto woli „wysokiej”). Jednak - jak słusznie zauważają Mirosław Filiciak i Alek Tarkowski⁴¹⁰ - nie wszyscy wyrażają tak wiele optymizmu. To co Lessig nazywa „hybrydą komercyjnych i społecznych celów”, dla Nicholasa Carr jest „cyfrową pańszczyzną”. Twierdzi on, że „chłopi pańszczyźniani z radością funkcjonują w ekonomii uwagi, podczas

⁴⁰⁸ P. Stasiak, *Jak zarabiać na freeekonomii. Media w czasach d@rmochy*, źródło: www.polityka.pl, 3.11.2009, [odczyt: 05.07.2010].

⁴⁰⁹ L. Lessig, op. cit., 2009.

⁴¹⁰ M. Filiciak, A. Tarkowski, op. cit., s. 89.

gdy ich nadzorcy równie radośnie poruszają się w sferze ekonomii opartej na gotówce”⁴¹¹. Ponadto to, co przykładowo Henry Jenkins określa jako wyzwolenie spod władzy producentów, inni (np. Manuel Castells) nazywają „utowarowieniem wolności” i „nowym wyzyskiem”⁴¹². Między działaniami komercyjnymi a społecznymi nawiązują się często relacje pasożytnicze, w których najczęściej przywilejów przypada przemysłom kultury.

Nawiązując do powyższych rozważań, trudno nie zgodzić się z twierdzeniem, że poszukanie równowagi pomiędzy prawami odbiorców kultury, a ochroną praw twórcy nie jest łatwe. Ale jednocześnie wydaje się celowe. Szczególnie dziś, w obliczu ciągłych zmian, ich tempa i zakresu, jawi się potrzeba opracowania nowego sposobu zarządzania prawami autorskimi. Sposobu, w wyniku którego będzie stymulowana twórczość i będą spełniane oczekiwania materialne właścicieli praw autorskich, ale również zostaną zaspokojone potrzeby społeczne poprzez ułatwianie korzystania z zasobów niematerialnych. W wyniku badań i analiz poczynionych przez autorkę dysertacji, należy uznać za prawdziwą tezę postawioną na początku rozprawy, iż pożądany jest taki sposób zarządzania prawem autorskim, by z jednej strony nie hamować obiegu dóbr intelektualnych, a z drugiej nie zniechęcać twórców do kreatywnej pracy.

Rozwiązanie opisanego konfliktu wymaga podjęcia stanowczych kroków o charakterze prawnym i organizacyjnym. Bezustanne stawianie na szali: interes właścicieli praw, albo interes społeczny, zaostrza tylko wzajemną niechęć między twórcami, wydawcami, organizacjami zbiorowego zarządzania i odbiorcami. A to z kolei jedynie utrudnia rozwiązanie problemu. Wydaje się bowiem, że kompromis jest możliwy jeśli każda ze stron będzie miała swój wkład w wypracowanie nowego sposobu zarządzania prawem autorskim do utworów.

Dla owocnego funkcjonowania kultury, sztuką jest stworzenie możliwości legalnego, masowego dostępu do intelektualnych dóbr, jednocześnie nie zniechęcając twórców do pracy kreatywnej. Sztuką jest umożliwienie odbiorcom dostępu do treści bez indywidualnego kontaktu z autorem i bez negocjacji, nie pozbawiając twórcy przy tym wynagrodzenia. Wobec takiego ujęcia niezwykle ważny wydaje się udział instytucji państwa w regulowaniu prawnych podstaw działalności kulturalnej - zarówno jako aktywnego podmiotu, jak również jako regulatora. W szczególności, że system prawa

⁴¹¹ Tłum. za: M. Filiciak, A. Tarkowski, op. cit., s. 89, N. Carr, *Sharecropping the long tail*, źródło: http://www.rough.type.com/archives/2006/12/sharecropping_t.php.

⁴¹² Ibidem.

autorskiego obowiązujący obecnie, został wypracowany w XX wieku, a więc w czasach niemal wyłącznie analogowych, co powoduje w efekcie brak regulacji dostosowanych do świata cyfrowego. Należy pamiętać, że zarówno idea własności do dóbr niematerialnych jak i idea wolności, otwartości, po to by mogły spełniać swoją rolę potrzebują gwarancji prawnej, wymagają wmontowania w cały system społeczno-ekonomiczno-prawny. Choćby dlatego instytucja państwa powinna być aktywnym podmiotem.

Stworzenie nowego sposobu zarządzania prawami autorskimi wymaga także inwestycji producentów, wydawców, dystrybutorów. W środowisku tym, odnośnie takich działań panuje jednak nieufność, z obawy na utratę wpływów czy źródeł finansowych, a także niechęć z uwagi na wymogi redefiniowania warunków umów prawno-autorskich, co z kolei jest zajęciem czasochłonnym i kosztownym. Budowa nowego sposobu zarządzania własnością intelektualną twórców nie może także się odbyć bez zaangażowania organizacji zbiorowego zarządzania, jako nie tylko reprezentanta interesów autorskich, ale również jako aktywnego pośrednika w kontaktach twórcy (wydawca) - odbiorcy. W chwili obecnej jednak organizacje te są zamknięte na współpracę z odbiorcami i na różne zmiany, twardo broniąc status quo.

Nasuwa się pytanie: czy w ogóle istnieje możliwość pogodzenia dwóch, wydawałoby się sprzecznych interesów? W niektórych krajach europejskich, potrzeba takiego godzenia stała się impulsem do wdrażania – wspomnianych już - programów pilotażowych (j. ang. *collecting society project*), mających na celu doprowadzenie do współdziałania na szczeblu krajowym organizacji zbiorowego zarządzania z organizacją Creative Commons. Projekt holenderski czy duński umożliwia twórcom udostępnianie swoich dzieł nieodpłatnie w celach niekomercyjnych. Ponadto twórca może uzyskiwać tantiemy za pośrednictwem OZZ za korzystanie z tych samych dzieł w celach komercyjnych⁴¹³.

Próba pogodzenia dwóch różnych założeń dotyczących zarządzania prawami autorskimi jest również wykorzystanie wolnych licencji przez wydawców w porozumieniu z autorem. Ostatnim, dość mocno nagłośnionym przykładem jest udostępnione na licencji CC, opowiadanie Anny Brzezińskiej „Płomień na kamieniu”, będącym formą promocji dwóch tomów opowiadań „Wilżyńska Dolina”, wydanych przez Agencję Wydawniczą Runa.

⁴¹³ A. Jastrzębska, *Organizacje zbiorowego zarządzania...*, op. cit., s. 20-33.

W Polsce, powyższy przykład jest niestety jednostkowy. Z kolei współpraca organizacji zbiorowego zarządzania z Creative Commons do tej pory nie została nawiązana. Praktyka upoważnia zatem do ostrożnego optymizmu w kwestii tworzenia stanu równowagi pomiędzy oczekiwaniami zwolenników podejścia własnościowego i wolnościowego. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że próba godzenia interesu prywatnego i odbiorców kultury, a także stworzenie przyjaznych warunków umożliwiających twórcy dzielenie się swoją twórczością, nie demotywuujących go do dalszej pracy jest możliwa, ale wymaga jednakowego zaangażowania różnych sfer: publicznej, prywatnej i społecznej. W toku poczynionych rozważań i badań należy zatem stwierdzić, że druga teza sformułowana na początku rozprawy także jest prawdziwa. Mianowicie: rodząca się w dobie społeczeństwa wiedzy, potrzeba opracowania nowych unormowań prawnych i sposobów zarządzania prawem autorskim wymaga współpracy na szczeblu krajowym: przemysłów kultury, administracji rządowej, organizacji zbiorowego zarządzania oraz organizacji o charakterze wolnościowym (np. Creative Commons).

Przemysły kultury, organizacje ekonomiczne są w stanie zapewnić przede wszystkim kapitał niezbędny do rozwoju, mogą podzielić się posiadaną wiedzą i doświadczeniem. Administracja rządowa prócz stymulowania tworzenia wiedzy i jej upowszechniania powinna wprowadzać uregulowania prawne dostosowane do świata cyfrowego. Organizacje zbiorowego zarządzania, dzięki posiadanej strukturze, mogą pomóc w uelastycznieniu dystrybucji dzieł, pozwalając zachować część repertuaru dla celów niekomercyjnych. Z kolei modele otwarte mogą stanowić uzupełnienie w kwestiach produkcji i dystrybucji dóbr niematerialnych, a także przy opracowywaniu przyjaznych rozwiązań prawnych.

Rozważania zawarte w niniejszej pracy stanowią próbę spojrzenia na całe zagadnienie od strony teoretycznej, nie tracąc przy tym z oczu pragmatycznego aspektu zarządzania prawem autorskim. Nie uciekano od opisu kwestii spornych oraz wskazania wad i zalet funkcjonujących form i koncepcji. Pozostaje mieć nadzieję, że wiele poruszonych wątków nie pozostanie bez echa i zostaną rozwinięte w przyszłości choćby w teorii przez kolejne naukowe opracowania lub w praktyce, poprzez uświadamianie wagi problemu wśród tych, dla których tematyka zarządzania prawem autorskim nie jest obojętna.

BIBLIOGRAFIA I NETOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA:

- Amatorzy kontra profesjonalści*, red. Maj Anna, Katowice 2009
- Anderson Chris, *Długi ogon. Ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*, Poznań 2008
- Barney Jay B., *Firm Resources and Sustained Competitive Advantage*, [w:] *Jurnal of Management*, 1999, t.17
- Barta Janusz, Markiewicz Ryszard, *Prawo autorskie*, Warszawa 2008
- Barta Janusz, Markiewicz Ryszard, *Prawo autorskie*, Warszawa 2010
- Barta Janusz, Markiewicz Ryszard, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa 1995
- Bednarski Adam, *Zarys teorii organizacji i zarządzania*, Toruń 2001
- Beliczyński Jan, *Praktyka i wiedza z zakresu zarządzania w starożytności*, [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie. Prace z zakresu dyscypliny zarządzania*, Kraków 2011, nr 871
- Bendixen Peter, *Wprowadzenie do ekonomiki kultury i sztuki*, Kraków 2001
- Benkler Yochai, *Bogactwo sieci. Jak produkcja społeczna zmienia rynki i wolność*, Warszawa 2008
- Berlin Isaiah, *Cztery eseje o wolności*, Poznań 2000
- Berlin Isaiah, *Dwie koncepcje wolności*, [w:] Berlin Isaiah, *Cztery eseje o wolności*, Poznań 2000
- Bielski Marcin, *Organizacja: istota, struktury, procesy*, Łódź 2001
- Biernačka Anna, *Jakich autorów i na jakiej podstawie chroni organizacja ZAiKS*, [w:] *Materiały z konferencji: Organizacje zbiorowego zarządu „od kuchni” – fakty i mity opłat dla ZAiKS, STOART, ZPAV, a licencje CC oraz Open Source*, Warszawa 15.02.2011
- Błęszyński Jan, *Zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi de lege lata i de lege ferenda*, [w:] *Przeгляд Ustawodawstwa Gospodarczego* 2000, nr 4
- Borowska-Pietrzak Agata, *Szkoła humanistyczna* [w:] *Koncepcje zarządzania. Podręcznik akademicki*, red. Czerska Małgorzata, Szpitter Agnieszka A., Warszawa 2010
- Bratnicki Mariusz, *Podstawy współczesnego myślenia o zarządzaniu*, Dąbrowa Górnicza 2000
- Brzozowska Monika, *Prawo autorskie w administracji publicznej*, Wrocław 2010
- Brzozowska Monika, *Prawo autorskie w kulturze. Praktyczny przewodnik po zakamarkach prawa autorskiego w muzeach, teatrach i innych instytucjach*, Bytom 2010
- Burnecka Małgorzata, *Kształtowanie więzi społecznych w wolnej kulturze – próba analizy teoretycznej*, [w:] *Dynamika kultury a [r]ewolucja własności intelektualnej*, red. Burnecka Małgorzata, Próchniak Rafał, Warszawa 2007
- Cieślak Justyna, Hofmokl Justyna, *Elektroniczne platformy edukacyjne: otwarte czy zamknięte?*, [w:] *Edukacja ustawiczna dorosłych* (2)
- Clark Charles, *The answer to the machine is in the machine* [w:] *The future of Copyright in a Digital Environment*, red. Bernt Hugenholtz, Kluwer Law International 1996
- Czy wolna kultura jest legalna? Licencje Creative Commons w polskim prawie autorskim*, materiały z konferencji naukowej Warszawa, 25 kwietnia 2008
- Davenport Thomas H., Prusak Laurence, *Working Knowledge. How Organizations Manage What They Know*, Boston 2000

- Davies Gill, *Nabywanie tytułów. Organizacja i zarządzanie w redakcji*, Kraków 1997
- Derlikowski Paweł, *Konieczność pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządu*, [w:] Materiały z konferencji: *Organizacje zbiorowego zarządu „od kuchni” – fakty i mity opłat dla ZAiKS, STOART, ZPAV, a licencje CC oraz Open Source*, Warszawa 15.02.2011
- Dmochowski Franciszek, *O własności literackiej i artystycznej*, [w:] Biblioteka Warszawska 1860, tom 4
- Dołhasz Magdalena, Fudaliński Janusz, Kosła Małgorzata, Smutek Halina, *Podstawy zarządzania. Koncepcje – strategie – zastosowania*, Warszawa 2009
- Dragičević-Šešić Milena, Stojković Branimir, *Kultura: zarządzanie, animacja, marketing*, Warszawa 2010
- Drucker Peter F., *Spółczesność pokapitalistyczna*, Warszawa 1999
- Drucker Peter F., *Zarządzanie w czasach burzliwych*, Warszawa 1995
- Dylematy animacji kulturalnej*, red. Gajda Janusz, Żardecki Wiesław, Lublin 2001
- Dynamika kultury a [r]ewolucja własności intelektualnej*, red. Burnecka Małgorzata, Próchniak Rafał, Warszawa 2007
- Ferenc-Szydełko Ewa, *Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926 roku*, [w:] Zeszyty naukowe UJ, Kraków 2000, nr 75
- Filiciak Mirosław, Bendyk Edwin, Tarkowski Alek, *Czy amatorzy zagrażają kulturze? Dyskusja o książce Kult amatora Andrew Kenna*, [w:] *Kultura Popularna*, nr 1/2008
- Filiciak Mirosław, Tarkowski Alek, *Niebezpieczne związki – rynkowa i społeczna produkcja kultury*, [w:] *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. Gwóźdź Andrzej, Warszawa 2010
- Florida Richard, *Narodziny klasy kreatywnej*, Warszawa 2010
- Gałuszka Patryk, *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Warszawa 2009
- Gienas Krzysztof, *Systemy Digital Rights Management w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2008
- Glińska-Neweś Aldona, Godziszewski Bohdan, *Zarządzanie zasobami*, [w:] *Osiągnięcia i perspektywy nauk o zarządzaniu*, red. Lachiewicz Stefan, Nogalski Bogdan, Warszawa 2010
- Goban-Klas Tomasz, Sienkiewicz Piotr, *Spółczesność informacyjna: szanse, zagrożenia, wyzwania*, Kraków 1999
- Golat Rafał, *Podstawy prawa kultury*, Poznań 2006
- Golat Rafał, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2010
- Gołębiowski Łukasz, *E-książka/book. Szerokopasmowa kultura*, Warszawa 2009
- Gołębiowski Łukasz, *Śmierć książki. No future book*, Warszawa 2008
- Górnicki Leonard, *Rozwój idei praw autorskich od początków do II wojny światowej*, [w:] *Kwartalnik Prawa Prywatnego*, 2006
- Griffin Ricky W., *Podstawy zarządzania organizacjami*, Warszawa 2006
- Grzybowski Stefan, *Geneza i miejsce prawa autorskiego w systemie prawa*, [w:] *Prawo autorskie. System prawa prywatnego*, red. Barta Janusz, Warszawa 2003, tom 13
- Grzybowski Stefan, Kopff Andrzej, Serda Jerzy, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973
- Hofmokl Justyna, *Internet jako nowe dobro wspólne*, Warszawa 2009

- Hofmokl Justyna, Tarkowski Alek, *Piractwo ogranicza, piractwo wzbogaca życie kulturalne w Polsce. Analiza dyskursu na temat praw autorskich, rynku rozrywki i udziału w kulturze*, [w:] *Dynamika kultury a (r)ewolucja własności intelektualnej*, red. Burnecka Małgorzata, Próchniak Rafał, Warszawa 2007
- Hołda Joanna, Hołda Zbigniew, Ostrowska Dorota, *Prawne podstawy działalności kulturalnej*, Kraków 2005
- Huenefeld John, *Zarządzanie wydawnictwem w warunkach gospodarki wolnorynkowej*, Kraków 1994
- Hull Geoffrey P., *The Recording Industry*, New York, London 2004
- Internet – fenomen społeczeństwa informacyjnego*, red. Zasepa Tadeusz, Częstochowa 2001
- Jankowska Marlena, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011
- Janowska Anna Anetta, *Muzyka cyfrowa a nowe modele dystrybucji na rynku fonograficznym*, [w:] *Wokół mediów ery Web 2.0*, red. Jung Bohdan, Warszawa 2010
- Jastrzębska Anna, *Koncepcja „wolnej kultury”, a prawo na dobrach niematerialnych*, [w:] *Episteme* 10/2010, tom 1
- Jastrzębska Anna, *Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi a Creative Commons*, [w:] *Zeszyty naukowe UJ, Prace z Prawa Własności Intelektualnej*, red. Andrzej Matlak, Zeszyt 2 (108) 2010
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007
- Jolliffe Bob, *Aligning the ideale of free software and free knowledge with the South African Freedom Charter*, [w:] *First Monday*, vol. 11, nr 7, [za:] Małgorzata Burnecka, *Kształtowanie więzi społecznych w wolnej kulturze – próba analizy teoretycznej*, [w:] *Dynamika kultury a [r]ewolucja własności intelektualnej*, red. Burnecka Małgorzata, Próchniak Rafał, Warszawa 2007
- Keen Andrew, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, Warszawa 2007
- Kemp Barry J., *Starożytny Egipt*, Warszawa 2009
- Kępiński Marian, *Zadania OZZ w świetle prawa autorskiego* [w:] *Prawo autorskie. System prawa prywatnego*, red. Barta Janusz, Warszawa 2007, tom 13, wydanie 2
- Kieżun Witold, *Sprawne zarządzanie organizacją. Zarys teorii i praktyka*, Warszawa 1997
- Kisielnicki Jerzy, *Zarządzanie. Jak zarządzać i być zarządzanym*, Warszawa 2008
- Kloch Józef, *Wolność w Internecie?*, [w:] *Internet – fenomen społeczeństwa informacyjnego*, red. Zasepa Tadeusz, Częstochowa 2001
- Koncepcje zarządzania. Podręcznik akademicki*, red. Czernska Małgorzata, Szpitter Agnieszka A., Warszawa 2010
- Kostera Monika, Śliwa Martyna, *Zarządzanie w XXI wieku. Jakość, twórczość, kultura*, Warszawa 2010
- Kotarba Wiesław, *Wpływ postępu techniki na prawo autorskie*, [w:] *Zeszyty Naukowe UJ, PWiOWI* 1998, z. 48
- Kotarbiński Tadeusz, *Traktat o dobrej robocie*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1975
- Kowalczyk Piotr, *Nowoczesne technologie w działalności wydawniczej – jak wydawać, sprzedawać i promować e-książki*, [w:] *Materiały do szkolenia Biblioteki Analiz* 2010
- Kowalewicz Krzysztof, *Dźwięki sponsorowane, czyli jak wydać płytę*, *Gazeta Wyborcza* 22.02.2008

- Kowalski Tadeusz, *Między twórczością, a biznesem. Wprowadzenie do zarządzania w mediach i rozrywce*, Warszawa 2008
- Koźmiński Andrzej K., Jemielniak Dariusz, *Zarządzanie od podstaw*, Warszawa 2008
- Koźmiński Andrzej K., *Zarządzanie tu i teraz*, Warszawa 1996
- Koźuch Barbara, *Nauka o organizacji*, Warszawa 2007
- Krzykała- Zięba Małgorzata, *Strategia organizacji zbiorowego zarządzania na przykładzie związku artystów scen polskich*, [w:] *Zarządzanie w kulturze*, red. Gawel Łukasz, Orzechowski Emil, Tom 8, Kraków 2007
- Krzysztofek Kazimierz, *Tendencje rozwoju kreatywnej ekonomii w sieciach*, [w:] *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. Gwóźdź Andrzej, Warszawa 2010
- Kultura i przemysły kultury szansą rozwoju dla Polski*, red. Szomburg Jan, Gdańsk 2002
- Lassota Marcin, *Artyści wykonawcy i ich ochrona na przykładzie organizacji STOART – kiedy i na jakiej podstawie prawnej pobierane zostają tantiemy*, [w:] *Materiały z konferencji: Organizacje zbiorowego zarządu „od kuchni” – fakty i mity opłat dla ZAiKS, STOART, ZPAV, a licencje CC oraz Open Source*, Warszawa 15.02.2011
- Lech Paweł, *Własnościowa koncepcja autorskich praw majątkowych – czy to ma sens?*, [w:] *Dynamika kultury a [r]ewolucja własności intelektualnej*, red. Burnecka Małgorzata, Próchniak Rafał, Wrocław 2007
- Lessig Lawrence, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*, Warszawa 2009
- Lessig Lawrence, *Wolna kultura*, Warszawa 2005
- Liternet: literatura i Internet*, red. Marecki Piotr, Kraków 2002
- Machała Wojciech, *Dozwolony użytek utworów w prawie europejskim i w ustawie o prawie autorskim*, [w:] *Państwo i Prawo* 2004, z. 12
- Marcinkowska Joanna, *Dozwolony użytek w prawie autorskim. Podstawowe zagadnienia*, [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Własności i Ochrony Własności Intelektualnej*, Kraków 2004, z. 87
- Martyniak Zbigniew, *Organizacja i zarządzania. 70 problemów teorii i praktyki*, Kraków-Kluczbork 2001
- Matlak Andrzej, *Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym*, Kraków 2004
- Mikołajczyk Zofia, *Metody organizowania pracy w warunkach nowoczesnego przemysłu*, Warszawa 1973
- Muraszkiewicz Mieczysław R., *Technologia a przemysły kultury*, [w:] *Kultura i przemysły kultury szansą rozwoju dla Polski*, red. Szomburg Jan, Gdańsk 2002
- Nierenberg Bogusław, *Zarządzanie mediami. Ujęcie systemowe*, Kraków 2011
- Nieżgódka Marek, Czerniawska Dominika, Leszczyński Karol, *Modele otwarte komunikacji naukowej: znaczenie dla konkurencyjności w układzie międzynarodowym*, referat na Konferencję Komitetu Prognoz PAN: *Idea otwarcia zasobów wiedzy, a własność intelektualna*, Warszawa 25.03.2011
- Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. Gwóźdź Andrzej, Warszawa 2010
- Osiągnięcia i perspektywy nauk o zarządzaniu*, red. Lachiewicz Stefan, Nogalski Bogdan, Warszawa 2010
- Ożóg Marcin: *Książka elektroniczna*, [w:] *Liternet: literatura i Internet*, red. Marecki Piotr, Kraków 2002

- Passman Donald S., *All you need to know about the music business*, New Your, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore 2000
- Pęczak Mirosław, *Sklep z melodiami*, Polityka nr 5 (2741)
- Piesiewicz Piotr F., *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009
- Piotrowski Włodzimierz, *Organizacja i zarządzanie – kierunki, koncepcje, punkty widzenia*, [w:] *Zarządzanie. Teoria i praktyka*, red. Koźmiński Andrzej K., Piotrowski Włodzimierz, Warszawa 2004
- Pipes Richard, *Własność a wolność*, Warszawa 2000
- Plawgo Bogusław, *Zachowania małych i średnich przedsiębiorstw w procesie internacjonalizacji*, Warszawa 2004
- Podręcznik zarządzania własnością intelektualną*, red. Anders Jakub, Poznań 2009
- Prawa autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, 5 wydanie, Warszawa 2011
- Prawo autorskie. System prawa prywatnego*, red. Barta Janusz, Warszawa 2003, tom 13
- Prawo autorskie. System prawa prywatnego*, red. Barta Janusz, Warszawa 2007, tom 13, wydanie 2
- Prawo własności intelektualnej. Repetytorium*, red. Załucki Mariusz, Warszawa 2008
- Pringle Charles D., Jennings Daniel F., Longenecker Justin G., *Managing Organizations: Functions and Behavior*, Columbus 1988
- Próchniak Rafał, *Peer production: między rynkiem, przedsiębiorstwem i prawami własności* [w:] *Dynamika kultury a [r]ewolucja własności intelektualnej*, red. Burnecka Małgorzata, Próchniak Rafał, Wrocław 2007
- Sadler Philip, *Zarządzanie w społeczeństwie postindustrialnym*, Kraków 1997
- Schoderbek Peter P., Cosier Richard A., Aplin John C., *Management*, San Diego 1988
- Sokołowska Stanisława, *Organizacja i zarządzanie. Ujęcie teoretyczne*, Opole 2009
- Stelmach Jerzy, Brożek Bartosz, Załuski Wojciech, *Dziesięć wykładów o ekonomii prawa*, Warszawa 2007
- Sterling J. A. L., *World Copyright Law*, London 2003
- Szpitter Agnieszka A., *Szkola systemowa* [w:] *Koncepcje zarządzania. Podręcznik akademicki*, red. Czernska Małgorzata, Szpitter Agnieszka A., Warszawa 2010
- Tadeusiewicz Ryszard, *Otwarcie zasobów wiedzy jako czynnik, dynamizujący rozwój cywilizacji*, referat na Konferencję Komitetu Prognoz PAN: *Idea otwarcia zasobów wiedzy, a własność intelektualna*, Warszawa 25.03.2011
- Throsby David, *Ekonomia i kultura*, Warszawa 2010
- Traple Elżbieta, *Prawa majątkowe*, [w:] *Prawo autorskie. System prawa prywatnego*, red. J. Barta, Warszawa 2003, tom 13
- Traple Elżbieta, *Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego*, [w:] *Rozprawy habilitacyjne UJ*, nr 179, Kraków 1990
- Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych
- Ustawa z dnia 27 lipca 2001 r. o ochronie baz danych
- Ustawa z dnia 30 czerwca 2000 r. – prawo własności przemysłowej
- Ustawa z dnia 26 czerwca 2003 r. o ochronie prawnej odmian roślin

- Walerian Marek, *Zakres zbiorowego zarządzania prawami autorskimi w polskiej ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz znaczenie tego pojęcia*, [w:] *Problemy prawa autorskiego*. Zeszyty PWiOWI, red. Barta Janusz, Kraków 2001, nr 78
- Wasilewski Piotr, *Open content. Zagadnienia prawne*, Warszawa 2008
- Wejbert-Wąsiewicz Ewelina, *Kim jest artysta?*, [w:] *Realia i Co Dalej...*: dwumiesięcznik społeczno-polityczny, nr 1(22) 2011
- Wokół mediów ery Web 2.0, red. Jung Bohdan, Warszawa 2010
- Woll Thomas, *Jak osiągnąć zysk w wydawnictwie*, Kraków 1998
- Zacher Lech W., *Transformacje społeczeństw: od informacji do wiedzy: interdyscyplinarne wykłady, wpływ techniki i globalizacji*, Warszawa 2007
- Zarządzanie. Teoria i praktyka*, red. Koźmiński Andrzej K., Piotrowski Włodzimierz, Warszawa 2004
- Zieleniewski Jan, *Organizacja i zarządzanie*, Warszawa 1969
- Zimmiewicz Kazimierz, *Podstawy zarządzania*, Poznań 1993
- Zymnik Zofia, *Koszty jakości w zarządzaniu przedsiębiorstwem*, Wrocław 2002
- Żardecki Wiesław, *Dylematy przemian animacji kulturalnej w perspektywie historycznej*, [w:] *Dylematy animacji kulturalnej*, red. Gajda Janusz, Żardecki Wiesław, Lublin 2001

NETOGRAFIA:

- Bendyk Edwin, Filiciak Mirosław, Hofmokl Justyna, Kulisiewicz Tomasz, Tarkowski Alek, *Kultura 2.0. Wyzwania cyfrowej przyszłości*, Warszawa 2007, źródło: http://www.nina.gov.pl/files/Raport_Kultura_2.0.pdf.
- Carr Nicholas, *Sharecropping the long tail*, źródło: http://www.routhtype.com/archives/2006/12/sharecropping_t.php
- Definition of Free Cultural Works*, źródło: <http://freedomdefined.org/Definition/PI>
- Gienas Krzysztof, *Digital Rights Management – nowa era prawa autorskiego?*, [w:] *CBKE e-Biuletyn 1/2005*, źródło: <http://cbke.prawo.uni.wroc.pl/files/ebiuletyn>
- Gienas Krzysztof, *Dozwolony użytek na rozdrożu*, [w:] *Internet Standard 23.12.2005*, źródło: www.internetstandrad.com.pl
- Kinsella Stephan N., *Przeciw własności intelektualnej*, źródło: <http://mises.pl/255/255>
- Kleiber Michał, debata: *Spółeczeństwo wiedzy – w Polsce?*, 29 marca 2004 r., źródło: http://www.nauka.gov.pl/mn/_gAllery/80/13/8013.doc
- Konowrocka Dorota, *Amazon Kindle, czyli książka 2.0*, źródło: <http://www.pcworld.pl>, 21.11.2007
- Kowalczyk Piotr, *Czym jest self publishing i dlaczego warto dbać o jego rozwój*, źródło: <http://www.passwordincorrect.com>, 17.09.2010
- Kowalczyk Piotr, *Pisarzu zostać Indie*, źródło: <http://www.passwordincorrect.com>, 28.02.2010
- Kowalczyk Piotr, *Self-Publishing przebojem wchodzi na rynek (oraz co zrobić, żeby był to rynek polski)*, źródło: <http://www.passwordincorrect.com>, 16.01.2011
- Młodzi i media. Nowe media, a uczestnictwo w kulturze*. Raport, red. Filiciak Mirosław, Danielewicz Michał, Halawa Mateusz, Mazurek Paweł, Nowotny Agata, źródło: <http://bi.gazeta.pl/im/9/7651/m7651709.pdf>

Pawłowski Roman, *Unia rozszerza ochronę praw autorskich*, Gazeta Wyborcza 21.09.2011, źródło: www.m.wyborcza.pl

Pohulak-Żołędowska Elżbieta, *Znaczenie ochrony praw własności intelektualnej dla współczesnych gospodarek*, źródło: <http://www.institut.info/Vkonf/site/29.pdf>

Raport o stanie kultury „Przemysł książki”, red. Dobrołęcki Piotr, Frołow Kuba, Gołębiowski Łukasz, Hetman-Krajewska Joanna, Tenderenda-Ożóg Ewa, Nowak Tomasz, Miodunka Piotr, 2008, źródło: <http://www.kongreskultury.pl>.

Rhea Joseph, *New option for authors: Now you can turn of Digital Rights Management (DRM)*, źródło: <http://www.kindleboards.com/index.php/topic,18300.0/all.html>

Stasiak Piotr, *Jak zarabiać na freeekonomii. Media w czasach d@rmochy*, źródło: www.polityka.pl, 3.11.2009

Stasiak Piotr, *Nowy d@rmowy świat*, źródło: www.polityka.pl, 9.11.2009

Szymielewicz Katarzyna, *Rządy ubiegły się pod presją społeczeństwa*, Krytyka polityczna 23.04.2010, źródło: www.krytykapolityczna.pl

Tarkowski Alek, *Czy grozi nam wstrzymanie produkcji rzeczy nowych?*, źródło: www.kultura20.blog.polityka.pl, 18.09.2009

Tarkowski, *Lawrence Lessig: nowy cel na najbliższe 10 lat*, źródło: www.creativecommon.pl 20.06.2007

Tarkowski Alek, *Otwarty model licencjonowania Creative Commons*, źródło: <http://www.ebib.info/publikacje/matkonf/mat18/tarkowski.php>

Tarkowski Alek, *Seminarium badawcze o wolnej kulturze: co jest przedmiotem badania? (oraz sporo o piractwie co było do przewidzenia)*, źródło: <http://kultura20.blog.polityka.pl>

Walczak Waldemar, *Własność intelektualna – cenne niematerialne aktywa organizacji*, E-mentor nr 2 (39)/2011, źródło: www.e-mentor.edu.pl

Wolność twórczości artystycznej i swobodny dostęp do dóbr kultury – raport Inicjatywy Indeks 73 z ogólnopolskiego badania środowisk kulturotwórczych, red. Kaim Agnieszka, Makowska Lidia, Gdańsk 2009, źródło: www.indeks73.pl

Zielona Księga. Prawa autorskie w gospodarce wiedzy, Komisja Unii Europejskiej, Bruksela 16.07.2008, źródło: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0466:FIN:PL:PDF>

<http://thereader.blogspot.com/2011/02/publishing-perestroika-indie-authors.html>

<http://virtualo.eu/self-publishing>

<http://poczytaj.to>

www.amazon.com/Kindle

www.authonomy.com

www.blurb.com

www.cashmusic.org

wwwcreatespace.com

www.eifl.net

www.feedbooks.com

www.jamendo.com.pl

www.kongreskultury.pl

www.liternet.pl
www.lubimyczytać.pl
www.lulu.com
www.megatotal.pl
www.nakanapie.pl
www.partiapirotow.org.pl
www.passwordincorrect.com
www.polskaksiazka.pl
www.pp-international.net
www.sellaband.com
www.smashwords.com
www.wikipedia.pl
www.wydaje.pl
www.xlibris.com
www.zaiks.org.pl
www.zpav.pl/ozz/producenci/index.php