ZESZYTY NAUKOWE POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ 2016
Seria: ORGANIZACJA I ZARZĄDZANIE z. 95 Nr kol. 1961

Magdalena WOŁEK
Uniwersytet Śląski
Wydział Nauk Społecznych
Instytut Filozofii
Zakład Antropologii Filozoficznej i Kognitywistyki
e-mail: magdalena.wolek@us.edu.pl

PRAWO DO BYCIA ARTYSTĄ – SZTUKA I PRAWO AUTORSKIE

Streszczenie. Artykuł traktuje o związkach prawa autorskiego i sztuki. Na przykładzie literatury i muzyki autorka wskazuje jak kwestie związane z problemami określenia prawa przekładają się na podstawowe zagadnienia sztuki. Prawo autorskie związane jest z techniką druku, która do dziś wpływa na jego kształt. Ze zderzenia prawa konstruowanego w ramach „paradygmatu druku" z twórczością opartą na nowoczesnych technologiach rodzi się wiele problemów, opisywanych w kategoriach kryzysu praw autorskich.

Plądrofonia, ściśle związana z techniką *samplingu*, wywołuje antynomię prawa autorskiego i artystycznej wolności. Utwory plądrofoniczne powstają na bazie twórczości innych, którą „próbkują", „cytują" czy „zawłaszczają". Pojawia się problem legalności tak konstruowanych dzieł, a do różnych historycznych definicji i ujęć sztuki dochodzi nowy jej rodzaj – sztuka kwestionująca zasadność autorskich praw, sztuka nielegalna.

Słowa kluczowe: prawo autorskie, kryzys, sztuka, epoka druku, plądrofonia

THE RIGHT TO BE AN ARTIST – ART AND AUTHOR'S RIGHTS

Summary. This article discusses the relationship between author's rights and art. Drawing upon examples from literature and music, the author of the article shows how imprecisely drafted law relates to fundamental issues in art. Author's rights and print technology have historically had a mutually influential relationship, a dynamic which continues through present times. The conflict between laws written within the 'print paradigm' and art created with new technology gives rise to various problems which could be described as the crisis of author's rights.

Plunderphonics, a style of music that is strictly connected to *sampling*, creates antinomy between author's rights and artistic freedom. Plunderphonic pieces are based on works of other authors. They sample, quote and appropriate them. Therefore,

the problem of the legality of works drawing upon the creation of others emerges. In addition to historical definitions and descriptions of art arises a new definition: art that questions the legitimacy of author's rights – illegal art.

Keywords: author's rights, crisis, art, print era, plunderphonic, sampling

Powstanie prawa autorskiego jest związane z wynalazkiem druku. Prawo i piętnastowieczny pomysł Gutenberga, mimo całego późniejszego rozwoju technologicznego, nadal wpływa na sposób myślenia o twórcach i ich dziełach. Ze zderzenia prawa konstruowanego w ramach „paradygmatu druku" z twórczością opartą na nowoczesnych technologiach rodzi się wiele problemów, opisywanych w kategoriach kryzysu praw autorskich[1].

Wpływ druku na kulturę doczekał się licznych opracowań. „Druk – jak zauważa Walter Ong – stworzył nowy sens prywatnego posiadania słów. Osoba z pierwotnej kultury oralnej może żywić wobec wiersza swoiste poczucie prawa własności, jest to jednak dość rzadkie i na ogół osłabione wspólnością wiedzy, formuł i tematów, z których się czerpie. Niechęć do plagiatu zaczyna rodzić się wraz pismem"[2]. Elizabeth Eisenstein z kolei zaznacza: „ogólnie biorąc, siła oddziaływania druku wydaje się [...] nieodłączna od wzrostu uznania dla osiągnięć indywidualnych"[3].

Kultura władająca pismem, ale nieznająca jeszcze druku nie wytwarza praw własności intelektualnej. Dzieła powstałe przed epoką Gutenberga stanowiły własność wszystkich, którzy chcieli z nich korzystać. Peter Burke i Asa Briggs mówią wprost: „Plagiat oraz własność intelektualna [...] to koncepcje bezpośrednio związane z rewolucją drukarską"[4]. Badacze ci podkreślają radykalizujące zmiany zapoczątkowane przez pismo, charakter druku. Uznanie zapisu zamiast mowy za wzór języka czy związek słów z przestrzenią, (zainicjowane przez pismo) zostały wzmocnione przez możliwość jego mechanicznej reprodukcji. To spowodowało, że drukowane książki (choć początkowo nadal w zwyczaju było ich głośne czytanie lub wokalizowanie[5]) zaczęły być traktowane nie tyle jak wypowiedzi, ale raczej jak rzeczy. Rzeczy, których dzięki nowej technice reprodukcji powstawało coraz więcej. Tak narodził się rynek wydawniczy, a wraz z nim potrzeba porządkujących go reguł[6].

W epoce druku łatwo rozpoznać autora. Jego imię, nazwisko i atrybucje (jak wskazanie piastowanego stanowiska) od zarania ogłaszania dzieł drukiem widniały na stronie tytułowej. Czasami też można w nich było zobaczyć rycinę z jego podobizną. Dzięki drukowi praca autora

[1] Zob. Traple E.: Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
[2] Ong W.: Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii. KUL, Lublin 1992, s. 177.
[3] Eisenstein E.: Rewolucja Gutenberga. Prószyński i S-ka. Warszawa 2004, s. 130-131.
[4] Briggs A., Burke P.: Społeczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu. PWN, Warszawa 2010, s. 82.
[5] Ong W.: op.cit., s. 162.
[6] „Pojawienie się idei własności intelektualnej stanowiło odpowiedź zarówno na rozpowszechnienie się druku jak i wykształcenie społeczeństwa konsumpcyjnego". Briggs A., Burke P.: op.cit., s. 69.

stała się łatwo rozpoznawalna i odróżnialna od tego, co stworzyli inni. Widać ją bowiem czarno na białym. W kulturze rękopisu taka idea autorstwa nie powstała i – jak podkreśla w *Rewolucji Gutenberga* Eisenstein – powstać nie mogła, ze względu na brak koncepcji własności intelektualnej[7].

Przemiany te nie dotyczą wyłącznie literatury. Paweł Gancarczyk, analizując wpływ druku na muzykę XVI wieku, zauważa: „Nie bez przyczyny to w XVI wieku zaczęto tak wielką wagę przywiązywać do oznaczenia autorstwa, a twórcy dążyli do wydania pod swoim nazwiskiem choćby jednego tytułu [...]. Taka postawa nie dziwi, zwłaszcza z perspektywy naszych czasów – kompozytorzy, którzy zmarli przez 1500 rokiem byli skazani na szybkie zapomnienie i czekali na swoje ponowne odkrycie co najmniej do XIX wieku"[8].

Z jednej strony drukowanie umożliwiło utrwalenie i popularyzację wcześniejszych utworów, których autorzy zwykle byli anonimowi, z drugiej zaś wydawcy interesowali się dziełami nowymi, które mogłyby stać się atrakcyjne dla pomału rosnącej grupy czytelników. Wydawcy poszukiwali nie tylko nowych autorów, lecz również sposobów zabezpieczenia swoich praw do druku (z monopolem włącznie) wybranych tytułów. To z kolei przyczyniło się do wzrostu znaczenia takich wartości jak kreacyjność czy nowatorstwo w sztuce[9]. Nowożytna koncepcja autorstwa[10] rodziła się wraz z technologią druku i wraz z prawem, które miało regulować rynek wydawniczy[11].

W początkach koncepcji autorstwa regulacje prawne zarysowują przyszłe problemy sztuki. Prawodawcy wraz ze swymi instytucjami zaczynają określać podstawowe kategorie, które w kolejnych stuleciach staną się, jeśli nie najważniejszymi problemami, to na pewno elementarnymi pojęciami sztuki. Należą do nich, oprócz znanego już wcześniej pojęcia autorstwa, także zagadnienia rozumienia twórczości oraz zdefiniowania dzieła, które ma podlegać ochronie. W związku z tym można postawić tezę, że elementarne kategorie nowożytnej sztuki wywodzą się z prawnych regulacji. W regulacjach prawnych znajdują też źródło dzisiejsze globalne problemy rozumienia sztuki.

---

[7] Eisenstein E.: op.cit., s. 130.

[8] Gancarczyk P.: Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku. Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 203.

[9] Ibidem, s. 213.

[10] Władysław Tatarkiewicz zauważa, że twórczość pojęta jako „robienie rzeczy nowych" ma swe początki w XVII wieku. Postać typową zyskuje natomiast w wieku XIX. Zob. Tatarkiewicz W.: Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne. PWN, Warszawa 1988, s. 297.

[11] Pierwsza ustawa prawnoautorska została przyjęta w Anglii w 1710 roku. Był to *Statute of Anna*. Wskazywał on autora dzieła jako właściciela praw i jednocześnie wyznaczał 14-letni okres ich ochrony. W Statucie Anny wraz z autorem prawo do dzieła przyznawano nabywcom kopii oraz określano konieczność ich rejestracji tak, aby właściciel był możliwy do wskazania (podobnie jak ma to miejsce dzisiaj w wypadku programów i systemów komputerowych). Do tego czasu (XV-XVIII wiek) dziełami i zyskami z ich publikacji na zasadzie przyznanego przywileju dysponowali głównie drukarze/wydawcy. Zob. Górnicki L.: Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej. Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa, Wrocław 2013, s. 121-124; http://www.bibliotekacyfrowa.pl/Content/42471/Rozwoj_idei_praw_autorskich.pdf, 03.05.2016.

Zarówno prawo, jak i sztuka mają wspólne technologiczne korzenie. O ile jednak sztuka reaguje szybko na technologiczne zmiany, o tyle prawo jest w tym względzie powolne. Niektórzy artyści chętnie eksperymentują z nowymi technikami, tworząc w sposób, który nie mieści się w ramach określeń prawno-autorskich. Tym samym prowokują dyskusje na temat zasadności reformowania pewnych ustaleń. Prawo autorskie źródłowo związane jest z „paradygmatem druku" i dlatego nie nadąża za współczesnymi cyfrowymi technologiami, wykorzystywanymi przez twórców. Sposób reagowania na zmiany technologiczne jest jednym ze słabych punktów obecnego Prawa autorskiego[12], ich „rozminięcia się" ze stanem sztuki, do której Prawo to m.in. się odnosi.

Problemy ze stosowaniem Prawa autorskiego przywodzą na myśl znane z historii estetyki problemy, przez niektórych zwane kryzysem pojęcia sztuki[13]. Kryzys, który rozpoczął się wraz z XX wiekiem wywołany został przez działania artystów z kręgu awangard. Ruchy awangardowe podważały skostniałe rozumienie sztuki. Jak zauważa Liliana Bieszczad w *Kryzysie pojęcia sztuki*: „Chodzi więc o kryzys tradycyjnego pojmowania sztuki, kryzys, względem którego estetyka musiała się określić, aby zdiagnozować, czy pojawia się jakiś nowy paradygmat, nowe pojęcie sztuki"[14]. Działania artystów z pierwszych dziesięcioleci XX wieku i problemy nieadekwatności teorii estetycznych, do których doprowadzają przypominają dzisiejszą nieadekwatność prawa autorskiego do nowoczesnej praktyki twórczej.

Problemy te podejmują sami twórcy, wyraźnie dostrzegając antynomię zachodzącą między możliwościami oferowanymi przez elektroniczne technologie a ograniczeniami nakładanymi przez Prawo autorskie. Ustawodawstwo prawnoautorskie ma rożne kształty, w zależności od miejsca obowiązywania (przykładem mogą być inaczej rozłożone akcenty w modelu angloamerykańskim, w którym ochronie podlega dzieło i kontynentalnym, skupiającym się na postaci autora, w modelach tych inny jest też okres ochrony danego dzieła). Wszędzie jednak pojawiają się twórcy nierobiący sobie nic z obwarowań Prawa autorskiego. Jednym z pierwszych, a na pewno najsłynniejszym jest John Oswald, którego teksty i nagarnia zyskały rangę artystycznych manifestów, a sama plądrofonia (termin wielokrotnie stosowany przez Oswalda[15]) stała się symbolem wolności i zmiany modelu tworzenia, które świadome własnej historii, bez ograniczeń korzysta z dorobku innych. Plądrofonia promuje bowiem zamiast

[12] Janusz Barta i Ryszard Markiewicz zauważają: „Nowe sposoby korzystania z [...] dzieł [dostępnych w Internecie – M.W.] nie odpowiadają jednak w wielu przypadkach tradycyjnym, uwzględnianym dotychczas w przepisach prawa, kategoriom (polom) eksploatacyjnym, takim jak kopiowanie, nadawanie, publiczne odtwarzanie." Barta J., Markiewicz R.: Internet a prawo. Universitas, Kraków 1998, s. 133.

[13] Zob. Bieszczad L.: Kryzys pojęcia sztuki. Filozoficzno-estetyczne koncepcje sztuki Th.W. Adorna, H.G. Gadamera, A.C. Danto. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2003.

[14] Ibidem, s. 7.

[15] Pierwszy raz termin zostaje użyty w tekście pt. Plunderphonics or Audio Piracy as a Compositional Prerogative. Oswald J.: Plunderphonics or Audio Piracy as a Compositional Prerogative. „Musicworks", No. 34, 1986, p. 5-8.

Prawa autorskiego „prawo znalazcy", „etykę muzycznego długu" – jak w jednym ze swoich tekstów pisze sam jej autor[16].

Plądrofonia jest ściśle związana z techniką nagrań[17], a zwłaszcza ze *samplingiem*, który od lat 70.[18] umożliwiła łatwe korzystanie z cudzej twórczości przez jej „próbkowanie", „cytowanie", „zawłaszczanie" czy właśnie „plądrowanie". W sprawie *Jarvis v. A&M Records*, która była rozpatrywana 1993 roku w Sanach Zjednoczonych[19], padła pierwsza prawna definicja *samplingu*, który określono jako „proces zmian fal analogowych na kod cyfrowy, w którym to procesie pobrana próbka muzyki (dźwięku) może być ponownie użyta lub łączona w różnego rodzaju konfiguracjach z innym zdigitalizowanym czy też nagranym dźwiękiem za pomocą maszyny zdolnej do przetworzenia danych cyfrowych (np. skomputeryzowany syntezator)"[20]. Dzięki technice tej można swobodnie korzystać zarówno z dłuższych fragmentów, jak i poszczególnych elementów zarejestrowanej muzyki. Rozwój i rozpowszechnienie techniki komputerowej, w której wszelkie analogowe treści, w tym kompozycje muzyczne, obrazy czy książki, są transkodowane do postaci łatwo podlegającego rozmaitym modyfikacjom zapisu cyfrowego jeszcze bardziej uprościło i spopularyzowało takie działania[21].

Dzięki sieci wszyscy mają dostęp do twórczości zarówno tej historycznej, jak i współczesnej[22]. Kim Cascone – autor „mikrodźwiękowych" muzycznych badań nad cyfrowym dźwiękiem – zauważa: „Komputery stały się najważniejszymi narzędziami tworzenia i wykonywania muzyki elektronicznej, z kolei Internet stał się – logicznie – nowym medium jej rozpowszechniania. Po raz pierwszy w dziejach efekt twórczy i środki jego dystrybucji zostały tak mocno ze sobą powiązane"[23]. Wszystkie te techniczne wynalazki

---

[16] Oswald J.: Ulepszone przez pożyczającego: etyka muzycznego długu, [w:] Cox Ch., Warner D. (red.): Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej. Słowo, obraz, terytoria. Gdańsk 2010, s. 170.

[17] Od lat 40. XX wieku nagrania służą nie tyko do dokumentacji wykonań muzycznych, ale zaczynają być traktowane jako materiał, z którego – za pomocą stołu mikserskiego, a później odpowiednich programów komputerowych – powstają właściwe, elektroniczne utwory. Pionierami byli tu Pierre Schaeffer i Pierre Henry – twórcy muzyki konkretnej.

[18] Wtedy powstały pierwsze cyfrowe samplery i syntezatory.

[19] Jarvis v. A&M Records 827 F. Supp. 282 (D.N.J.1993), http://mcir.usc.edu/cases/1990-1999/Pages/Jarvis amrecords.html, 03.06.2016.

[20] Cohen J.E., Loren L.P., Okediji R.G., O'Rourke M.A.: Copyright in a Global Information Economy. New York 2002, p. 433. Cyt. za: Piesiewicz P.F.: Utwór muzyczny i jego twórca. Oficyna a Wolters Kluwer business, Warszawa 2009, s. 99.

[21] Manovich L.: Język nowych mediów. Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 114-118.

[22] Zob. Wołek M.: Revolution Bringing the Bygones Back. New Technologies in the Music of the 20th Century, [in:] Banse G., Rothkegel A. (Hg.): Aneignungs- und Nutzungsweisen Neuer Medien durch Kreativität und Kompetenz. Trafo, Berlin 2015, S. 161-174.

[23] Cascone K.: Estetyka błędu: „postcyfrowe" tendencje we współczesnej muzyce komputerowej, [w:] Cox Ch., Warner D. (red.): Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej. Słowo, obraz, terytoria. Gdańsk 2010, s. 486.

spowodowały, że na niespotykaną wcześniej skalę zaczęto tworzyć dzieła, korzystając z twórczości innych praktycznie na zasadzie „kopiuj i wklej"[24].

O ile przed wynalezieniem druku nawiązywanie, cytowanie czy swobodne korzystanie z istniejących utworów było przyjętym zwyczajem, o tyle w modelu twórczości, rodzącym się wraz z drukiem, w którym liczy się oryginalność[25] – staje się działaniem problematycznym. Podobnie jak to miało miejsce w kulturach oralnych, w dobie cyfrowych technologii mocno odczuwana jest publiczna własność wszelkich kulturowych treści[26]. Współczesna twórczość jest swoistą parafrazą sposobu tworzenia typowego dla kultury oralnej; rodzajem elektronicznego déjà vu.

Elektroniczne technologie przeformułowują zainicjowane przez druk i umocowane w prawie rozumienie autorstwa[27]. Technologie te dzięki łatwości z jaką można sięgać w nich po dzieła innych i osiąganym dzięki temu artystycznym efektom sprzyjają twórczości, w której kategorie oryginalności i nowości stają się wtórne wobec samego faktu tworzenia. Ideałem twórczości przestaje być artystyczne *creatio ex nihilo*. Coraz częściej tworzenie przybiera postać *creatio ex artibus*. „Stara idea oryginalności przez tworzenie ustępuje innej – przez konsumowanie, przez słuchanie; jeśli można to w ogóle nazwać oryginalnością"[28] – pisze Chris Cutler w tekście o plądrofonii. Z kolei Ewa Wójtowicz zauważa: „W obrębie najbardziej aktualnej współczesności sztuka dostarcza wielu dowodów, iż taktyki artystyczne obejmujące pracę na zawłaszczonym materiale stały się równoprawną gałęzią twórczości. [...] wyłania się inspirujący badawczo metakontekst sztuki, który pozwala interpretować dzieła powstałe w wyniku remediacji, remisu bądź rożnych form, niekiedy subwersywnego, przetwarzania wyprodukowanego już wcześniej materiału. Najbardziej

---

[24] Z twórczości tej od pewnego momentu coraz trudniej korzystać. Internetowe treści coraz częściej są bowiem kodowane i blokowane.

[25] Na przykład art. 12 Konwencji Berneńskiej głosi: „Do niedozwolonych odtworzeń, do których stosuje się konwencję niniejszą, zaliczają się w szczególności dokonane bez upoważnienia przyswojenia pośrednie utworu literackiego lub artystycznego, jako to: przystosowania, układy muzyczne, przeróbki powieści, noweli lub poezji na sztukę teatralną i odwrotnie itd., o ile są one tylko odtworzeniem tego samego utworu w tej samej formie, albo w innej formie ze zmianami, dodatkami lub skrótami nieistotnymi i nie noszą cechy **nowego dzieła oryginalnego**" [podkreślenie – M.W.]. Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r. i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r. Dz.U. z dnia 21 listopada 1935 r., nr 84, poz. 515, ratyfikowana zgodnie z ustawą z dn. 5 marca 1934 r. Dz.U. Nr. 27, poz. 213, http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19350840515, 13.05.2016.
Z kolei obowiązująca w Polsce Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. (Dz.U. Nr 24, poz. 83) wymóg nowatorstwa ujmuje w następujący sposób: „Art.1.1. Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażania (utwór)", http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19940240083, 13.05.2016.
Wyznacznikami utworu są tu oryginalność i indywidualność. Zob. Barta J., Markiewicz R.: Przedmiot prawa autorskiego, [w:] Barta J., Markiewicz R.: Komentarz do Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Warszawa 1995, s. 40.

[26] Ong zjawisko to określa mianem wtórnej oralności. Ong W.: op.cit., s. 183.

[27] Zob. Manovich L.: Kim jest autor? Modele autorstwa w nowych mediach. „Kultura Popularna", nr 1, 2003.

[28] Cutler Ch.: Plądrofonia, [w:] Cox Ch., Warner D. (red.): Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej. Słowo, obraz, terytoria. Gdańsk 2010, s. 200.

fundamentalna zmiana polega na przekonaniu, że wszystko, co składa się na kulturę jest formą danych, które można i należy przetwarzać wielokrotnie tak, jakby jednorazowa ich obecność w obiegu kultury to było za mało"[29].

Plądrofonia Johna Oswalda jest jaskrawym przykładem przemian zachodzących w koncepcji autorstwa. W 1988 roku kanadyjski kompozytor wydaje winylową EP *Plunderphonics*, a rok później płytę CD pod tym samym, znamiennym tytułem. Nagrania te zapoczątkowały serię kolejnych muzycznych produkcji (tworzonych także na zamówienie grup tego formatu co Kronos Quortet, Berlin Orchestra czy Grateful Dead), na których ich autor bezczelnie, a zarazem mistrzowsko „plądruje" najbardziej rozpoznawalne w muzycznym świecie dzieła pochodzące z różnych okresów, gatunków i stylów, takich jak Elvis Presley, Dolly Parton, James Brown, Count Basi, Metallica, Public Enemy, Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Anton Webern czy też Michael Jackson. Oswald, co charakterystyczne nie ukrywa źródeł, z których korzysta. Jego produkcje oznaczone są oryginalnymi tytułami utworów i ich wykonawców.

Działalność Oswalda odbiła się szerokim echem i stała się ważnym głosem w dyskusji na temat praw autorskich. Od razu też pociągnęła za sobą konsekwencje prawne – mimo że Oswald swoje dzieła rozdawał (np. rozsyłając do radiostacji i bibliotek), nie zarabiając na nich ani centa (sprawa miała miejsce w Kanadzie), zakazano ich dalszej dystrybucji i nakazano by ich twórca zniszczył wszystkie egzemplarze płyty, które pozostały w jego posiadaniu[30]. Paradoksalnie płyta z 1989 roku stała się hitem[31]. Niezależnie od postrzegania samej muzyki Oswalda (niektórym trudno się do niej przekonać) z pewnością do sukcesu przyczynił się jej wywrotowy charakter. Wywrotowość ta nie polega na występowaniu przeciw żadnym normom społecznym, ale przeciw Prawu autorskiemu, określającemu tego rodzaju działania jako plagiat.

Podobnie jak to miało miejsce w kulturach oralnych, w dobie cyfrowych technologii mocno odczuwana jest publiczna własność wszelkich kulturowych treści[32]. Współczesna twórczość jest swoistą parafrazą sposobu tworzenia, typowego dla kultury oralnej. Rodzajem elektronicznego déjà vu. Sytuacja, w której znaleźli się twórcy wynika więc z „przywrócenia", dzięki nowoczesnym technologiom komunikacyjnym, umysłowości, dla której idea wspólnoty wiedzy i jej wytworów jest kluczowa. Umysłowość ta nie jest już „oralna", lecz digitalna.

---

[29] Wójtowicz E.: Jak bardzo „wszystko już było"? Od apropriacji w dobie postmodernizmu do post-aprocjacji w kulturze cyfrowej, [w:] Nowak A., Dolata D., Markowski M. (red.): Czy wszystko już było? Miedzy repetycją a nowością w sztukach wizualnych. E-naukowiec, Lublin 2014. s. 18-19. http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2014/12/Czy_wszystko_juz_bylo.pdf, 30.05.2015.

[30] Jones A.: Plunderphonics, Pataphysics & Pop Mechanics: An Introduction to Musique Actuelle (Experimental Music). SAF Publishing Ltd., 1995, p. 136-137.

[31] Nagrania z niej zostały ponownie wydane w 2002 roku na dwupłytowym albumie 69 Plunderphonic 69.

[32] Ong zjawisko to określa mianem wtórnej oralności. Ong W.: op.cit., s. 183.

I ta digitalna idea wspólnoty wiedzy zderza się z prawem, które funkcjonuje w paradygmacie druku.

Twórczość literacka wymieniana jest jako wzorzec pośród utworów w znaczeniu prawa autorskiego[33]. Trudno się dziwić. Była ona pierwszym obszarem regulowanym tym prawem. I choć z czasem objęło ono kolejne dziedziny twórczości, tj. muzykę (a później też jej wykonanie), dramat, malarstwo, fotografię[34], film, a wreszcie współczesne dzieła multimedialne, to właśnie drukowany dokument pozostaje nadal wzorcem myślenia o utworze chronionym Prawem autorskim.

Mimo że dziś jesteśmy w stanie zapisywać dane w rozmaity sposób (np. na taśmie magnetycznej czy w postaci cyfrowych plików), to system prawodawstwa nie przestawił się jeszcze z kategorii pisma, druku i pierwowzoru, na kategorie zapisu w ogóle. Nadal w celu rejestracji dzieł muzycznych przez różne organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, wymagane jest dostarczenie ich w postaci graficznej. Znamiennym przykładem jest wymóg rejestrowania w ZAIKSIE[35] (Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych) wszelkich utworów muzycznych, nawet tych elektronicznych, w postaci zapisu nutowego lub graficznego. Inne, nowocześniejsze rodzaje zapisu, jakim są nagrania analogowe czy cyfrowe (dużo precyzyjniej niż partytura „oddające" muzykę) nie są do dziś uwzględniane[36]. Na stronie ZAIKSU widnieje informacja: „Wszystko daje się zapisać notacją tradycyjną. Utwór taki [elektroakustyczny – M.W.] musi być również udokumentowany zapisem zgodnym z obowiązującymi w Stowarzyszeniu zasadami. Należy zasięgnąć konsultacji w Zarządzie Sekcji A lub B i przedłożyć zapis nutowy lub graficzny utworu"[37].

---

[33] Na przykład Art. 1, § 6 Ustawy z dnia 10 lipca 1952 r. o Prawie autorskim jako przedmiot prawa wskazuje: „Każdy utwór literacki, naukowy i artystyczny...". W § 2 z kolei znajduje się wyliczenie: „W szczególności przedmiotem prawa autorskiego są utwory 1. wyrażone drukiem, słowem, lub pismem...". Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim. Dz.U. 1952 nr 34, poz. 234. http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19520340234, 13.05.2016.

[34] Dzieła muzyczne i dramatyczne (1777 rok, poprawka do Statutu Anny) malarstwo, rysunek i fotografię (1862 rok, Fine Arts Copyright Act 1862), wykonania muzyki (1882 rok, Copy-right (Musical Compositions) Act 1882 rok), dzieła architektoniczne i inne zostały włączane sukcesywnie do wieku XIX. Zob. Górnicki L.: op.cit., s. 126-127.

[35] W Amerykańskich Organizacjach Zbiorowego Zarządzania prawami autorskimi, takich jak ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) można rejestrować utwory muzyczne w postaci nagrania.

[36] Stan na dzień 6.06.2016 roku. Obecnie w ZAIKSIE toczą się prace mające umożliwić rejestrację niektórych utworów muzycznych (z kategorii tzw. małych praw) w postaci cyfrowego nagrania. Wydaje się, że jest to powód tego, że na stronie internetowej tej organizacji znajdują się sprzeczne informacje. Z jednej strony można przeczytać, że ZAIKS nie uznaje alternatywnych, odmiennych od zapisu nutowego sposobów zapisania utworów muzycznych i nie ma możliwości ominięcia tego wymogu (http://www.zaiks.org.pl/264,158.st_2, 6.06.2016; http://www.zaiks.org.pl/264,158.st_3, 6.06.2016). Z drugiej natomiast jest też tam zdanie: „W przypadku zgłoszenia muzyki elektroakustycznej oraz muzyki ilustracyjnej napisanej dla potrzeb filmu lub teatru, zamiast zapisu nutowego można złożyć nośnik CD" (http://www.zaiks.org.pl/241, 6.06.2016).

[37] http://www.zaiks.org.pl/264,158.st_3, 6.06.2016.

W polskim Prawie autorskim do objęcia utworu ochroną wystarczy, by ten został ustalony, a więc zaistniał w zobiektywizowanej formie, umożliwiającej zapoznanie się z nim potencjalnemu odbiorcy[38] (do tego nie jest konieczne utrwalenie utworu na żadnym nośniku), jednak, by móc wykazać autorstwo dzieła w razie ewentualnych sporów, wymagane jest, by zgłaszać dzieła w formie odpowiedniej dokumentacji, do której w pierwszej kolejności należy ich zapis. „Do zarejestrowania utworu konieczne jest przesłanie dokumentów pocztą lub osobiste ich dostarczenie do siedziby ZAiKS-u. Dokumenty te muszą być opatrzone własnoręcznym podpisem"[39]. Ponadto organizacja radzi, by w celu ochrony przed kradzieżą np. deponować egzemplarz utworu notariusza i poświadczyć moment jego powstania[40]. Wszystkie te zabiegi są typowymi praktykami paradygmatu pisma i druku.

Problemy legalności sztuki pojawiają się we wszystkich dziedzinach twórczości, w których trudno jest wyraźnie zaznaczyć fakt cytowania czy parafrazowania cudzej twórczości. Pomysłodawca plądrofoni słusznie zauważa: „Język muzyczny dysponuje szerokim repertuarem znaków interpunkcyjnych, ale nie ma odpowiednika literackiego znaku cudzysłowu. [...] Przy braku sposobu na oznaczanie cytatu nie można odróżnić zamierzonych odniesień od plagiatu i oszustwa"[41].

Za technologią ułatwiającą „próbkowanie" czy „elektrocytowanie"[42] pojawiła się technologia umożliwiająca kodowanie i całkowite blokowanie dostępu do cyfrowych treści. Jak zauważa Lawrence'a Lessig „dziś *kod* staje się *prawem*. Środki kontroli, zawarte w technologii zabezpieczeń przed kopiowaniem i dostępem stają się zasadami, których pogwałcenie stanowi również pogwałcenie prawa"[43]. Możliwość kodowania jest skrzętnie wykorzystywana przez potentatów mających prawa autorskie do wielu artystycznych dzieł. Według autora *Wolnej kultury* ze względu na koncentrację rynku i rozwój technologiczny współcześnie znaczna część twórczości jest kontrolowana przez nieliczne grono, posługujące

---

[38] Art. 1.3. Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. Nr 24, poz. 83) informuje, że „Utwór jest przedmiotem prawa autorskiego od chwili ustalenie, chociażby miał postać nieukończoną". Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. (Dz.U. Nr 24, poz. 83), http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19940240083, 13.05.2016.

[39] http://www.zaiks.org.pl/264,158.st_2, 6.06.2016.

[40] http://www.zaiks.org.pl/264,158.st_3, 6.06.2016.

[41] Oswald J.: op.cit., s. 173.

[42] "Electroquotation is the amalgam of the electronic media quotation and its creditation, which can be imbedded within the media (i.e. a voice saying, e.g., "you're listening to the voice of James Brown" or credit titles on visual media). The term is intended to be used in opposition to the common use of the word "sampling" or even the phrase "digital sampling" (which is most often a misnomer, in that most musical sampling entails an analog stage and therefore a sample is not a true clone or facsimile: not an example of digital copying). "Sampling" at the time of my employment of the term "electroquotation" usually assumed that no credit for the sampled was attached to the sample: sampling was synonymous with pilfering. I was attempting to distinguish my clone-accurate and credit-accompanied usage from samplickpocketing. In the end, what is perhaps more controversial than the "electroquoting" is the "electrotranslation" – how I transfer recognizable material into a new (musical) language while maintaining the essential identity of the original". Oswald L. in Kevin Holm-Hudson, [in:] Quotation and Context: Sampling and John Oswald's Plunderphonics. "Leonardo Music Journal", No. 7, 1997, p. 24, http://www.jstor.org/stable/1513241, 1.06.2016.

[43] Lessig L.: op.cit., s. 188.

się w tym celu prawem. „Podczas gdy pierwotnie prawo regulowało jedynie sytuację wydawców, zmiana zakresu prawa autorskiego oznacza, że prawo dziś reguluje sytuację wydawców, użytkowników i autorów"[44].

Coraz więcej artystów sprzeciwia się działaniom, które w praktyce utrudniają, a w skrajnych wypadkach nawet uniemożliwiają tworzenie. Działaniom, które choć zgodne z literą prawa, nie zgadzają się z duchem czasu. Wielu twórców ma dziś do wyboru – uniknąć łamania prawa nie robiąc nic (mało interesująca alternatywa) albo tworzyć, poświęcając czas i pieniądze (o ile mają ich wystarczająco dużo) na wymagane licencjami opłaty, poszukiwać właścicieli praw autorskich (nie istnieje żaden rejestr, w którym ci widnieją), konsultując swą działalność z prawnikami. Wszystko po to, by pozostać w zgodzie z zasadami prawa (co może i tak się nie udać, jako że prawu temu daleko do jasności i precyzji). Istnieje też możliwość, by tworzyć albo przyjmując perspektywę nieświadomego własnej historii dziecka, albo w sposób świadomy, ignorując lub obchodząc prawo i jego zabezpieczenia. Obie te opcje są równoznaczne z narażeniem się na wysokie kary[45].

Albert Camus napisał kiedyś: „Dla wszystkich, którzy nie mogą żyć bez sztuki istotną sprawą jest zorientowanie się, czy wśród tylu żandarmów ideologicznych (ileż kapliczek, jakaż samotność!) dziwna swoboda twórcza pozostanie możliwa"[46]. Dzisiaj żandarmem ograniczającym artystyczną wolność licencjami, zakazami i kodami jest Prawo autorskie. Wywrotowcy i obrazoburcy współczesnej sztuki tacy jak Oswald i jemu podobni[47], zwracają się właśnie przeciw prawu. Do różnych historycznych definicji i ujęć sztuki w tym jej anty-, neo- czy postwersji, dochodzi nowy jej rodzaj – sztuka kwestionująca zasadność autorskich praw, sztuka iście nielegalna[48].

---

[44] Ibidem, s. 167.

[45] Lessig przytacza znamienne przykłady żądania od indywidualnych osób za jednorazowe naruszenie praw autorskich kar w wysokości setek milionów dolarów, kar, które są kilkaset (!) razy wyższych niż te, które żąda się np. za błędy w sztuce lekarskiej prowadzące do kalectwa, jakie miały miejsce w Stanach Zjednoczonych. Przy czym obrona wymaga poniesienia przez oskarżonych horendalnych kosztów wynajęcia prawników, które to koszty nigdy, nawet po wygraniu sprawy, nie zwrócą się. Zob. Tamże, s. 212.

[46] Camus A.: Artysta i współczesność, [w:] Gołaszewska W.M.: Kim jest artysta? Warszawa 1986, s. 107.

[47] Zespół Negativland w 270-stronicowej książce „Fair Use: The Story of the Letter U & the Numeral 2" opisuje spory i batalie sądowe, jakie zmuszony był toczyć oskarżany o muzyczne zawłaszczenie i naruszenie znaku towarowego zespołu U2 (sprawa tyczyła trwającego 13 minut nagrania). Na stronie internetowej zespół w duchu manifestu wyznaje: „WE BELIEVE that artistic freedom for all is more important to the health of society then the supplemental and extraneous incomes derived from private copyright tariffs which create a cultural climate of art control and Art Police. No matter how valid the original intent of our copyright laws may have been, they are now clearly being subverted when they are used to censor resented works, to suppress the public need to reuse and reshape information. and to garner purely opportunistic incomes from any public use of previously released cultural material which is, in fact, already publicly available to everyone. [...] No one should be allowed to claim private control over the creative process itself. This struggle is essentially one of art against business, and ultimately about which one must make way for the other", http://www.negativland.com/news/?page_id=10, 24.05.2016.

[48] „Sztuka nielegalna" jest nazwą wytwórni muzycznej, która istniała od 1998 roku, a w 2012 roku zawiesiła działalność. Wytwórnia ta wydawała muzykę tworzoną opierając się na samplach. O objeżdżających Stany Zjednoczone wystawach „sztuki nielegalnej" wspomina też Lessig. Zob. Lessig L.: op.cit., s. 213.

Bibliografia

1. Barta J., Markiewicz R.: Internet a prawo. Universitas, Kraków 1998.
2. Barta J., Markiewicz R.: Przedmiot prawa autorskiego, [w:] Barta J., Czajkowska-Dąbrowska M., Ćwiąkalski Z., Markiewicz R., Traple E.: Komentarz do Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Warszawa 1995.
3. Bieszczad L.: Kryzys pojęcia sztuki. Filozoficzno-estetyczne koncepcje sztuki Th.W. Adorna, H.G. Gadamera, A.C. Danto. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2003.
4. Briggs A., Burke P.: Społeczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu. PWN, Warszawa 2010.
5. Cascone K.: Estetyka błędu: „postcyfrowe" tendencje we współczesnej muzyce komputerowej, [w:] Cox Ch., Warner D. (red.): Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej. Słowo, obraz, terytoria. Gdańsk 2010.
6. Cutler Ch.: Plądrofonia, [w:]. Cox Ch., Warner D. (red.): Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej. Słowo, obraz, terytoria. Gdańsk 2010.
7. Eisenstein E.: Rewolucja Gutenberga. Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
8. Gancarczyk P.: Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku. Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
9. Górnicki L.: Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej. Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa, Wrocław 2013, http://www.biblioteka cyfrowa.pl/Content/42471/Rozwoj_idei_praw_autorskich.pdf, 3.05.206.
10. Jones A.: Plunderphonics, Pataphysics & Pop Mechanics: An Introduction to Musique Actuelle (Experimental Music). SAF Publishing Ltd., 1995.
11. Holm-Hudson K.W.: Quotation and Context: Sampling and John Oswald's Plunderphonics. „Leonardo Music Journal", No. 7, 1997.
12. http://www.jstor.org/stable/1513241, 1.06.2016.
13. Lessig L.: Wolna kultura. WSiP, Warszawa 2005.
14. Manovich L.: Język nowych mediów. Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
15. Manovich L.: Kim jest autor? Modele autorstwa w nowych mediach. „Kultura popularna", nr 1, 2003.
16. Negativeland: Fair Use: The Story of the Letter U & the Numeral 2. Seeland, 1995.
17. Ong W.: Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii. KUL, Lublin 1992.
18. Oswald J.: Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative. „Musicworks", No. 34, 1986.

19. Oswald J.: Ulepszone przez pożyczającego: etyka muzycznego długu, [w:] Cox Ch., Warner D. (red.): Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej. Słowo, obraz, terytoria. Gdańsk 2010.
20. Piesiewicz P.F.: Utwór muzyczny i jego twórca. Oficyna a Wolters Kluwer business, Warszawa 2009.
21. Tatarkiewicz W.: Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne. PWN, Warszawa 1988.
22. Traple E.: Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
23. Wołek M.: Revolution Bringing the Bygones Back. New Technologies in the Music of the 20th Century, [in:] Banse G., Rothkegel A. (Hg.): Aneignungs- und Nutzungsweisen Neuer Medien durch Kreativität und Kompetenz. Trafo, Berlin 2015.
24. Wójtowicz E.: Jak bardzo „wszystko już było"? Od apropriacji w dobie postmodernizmu do post-aprocjacji w kulturze cyfrowej, [w:] Nowak A., Dolata D., Markowski M. (red.): Czy wszystko już było? Miedzy repetycją a nowością w sztukach wizualnych. E-naukowiec, Lublin 2014.
25. Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r. i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r., Dz.U. z dnia 21 listopada 1935 r., nr 84, poz. 515, ratyfikowana zgodnie z ustawą z dn. 5 marca 1934 r. Dz.U. nr 27, poz. 213.
26. http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19350840515, 13.05.2016.
27. Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. (Dz.U. Nr 24, poz. 83), http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19940240083, 13.05.2016.
28. Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim, Dz.U. 1952 Nr 34, poz. 234, http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19520340234, 13.05.2016.
29. Jarvis v. A&M Records 827 F. Supp. 282 (D.N.J.1993), http://mcir.usc.edu/cases/1990-1999/Pages/jarvisamrecords.html, 3.06.2016.
30. http://www.negativland.com/news/?page_id=10, 24.05.2016.
31. http://plunderphonics.com, 6.06.2016.
32. http://www.zaiks.org.pl/264,158.st_2, 6.06.2016.
33. http://www.zaiks.org.pl/264,158.st_3, 6.06.2016.
34. http://www.zaiks.org.pl/241, 6.06.2016.

Abstract

This article discusses the relationship between author's rights and art. Drawing upon examples from literature and music, the author of the article shows how imprecisely drafted law relates to fundamental issues in art. Author's rights and print technology have historically had a mutually influential relationship, a dynamic which continues through present times. The conflict between laws written within the 'print paradigm' and art created with new technology gives rise to various problems which could be described as the crisis of author's rights.

Plunderphonics, a style of music that is strictly connected to sampling, creates antinomy between author's rights and artistic freedom. Plunderphonic pieces are based on works of other authors. They sample, quote and appropriate them. Therefore, the problem of the legality of works drawing upon the creation of others emerges. In addition to historical definitions and descriptions of art arises a new definition: art that questions the legitimacy of author's rights – illegal art