

Rozdział I. Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi: historia powstania i misja

§ 1. Uwagi ogólne

W pierwszej części pracy przedstawię okoliczności zakładania pionierskich stowarzyszeń reprezentujących interesy twórców oraz analizę sposobu funkcjonowania oraz stopnia, w jakim realizują one swoje zadania. Historia powstawania pierwszych organizacji oraz kolejne lata ich rozwoju i działania doprowadziły do wykształcenia się pojęcia „zbiorowego zarządzania prawami autorskimi”. Przybliżę zatem to pojęcie oraz elementy, które się na niego składają. Przedstawienie typów systemów zbiorowego zarządzania umożliwi wielostronne spojrzenie na funkcjonowanie zbiorowego zarządzania i stopień realizacji zadań w poszczególnych modelach. Następnie opiszę podmioty wykonujące obowiązki wiążące się ze zbiorowym zarządzaniem prawami autorskimi. Zaprezentuję formy, w jakich mogą działać organizacje zbiorowego zarządzania, oraz ich status prawny. Przedstawię wady i zalety wiążące się z najbardziej powszechną postacią prawną organizacji – stowarzyszeniem. Na tle tego podziału szczególnie przejrzyste będzie można opisać istotne różnice w sposobie sprawowania kontroli nad organizacjami oraz stopniu ingerencji państwa w wykonywanie zadań przez te podmioty. Zebrane w ten sposób informacje pozwolą na zbudowanie fundamentu do dalszych analiz sposobu funkcjonowania organizacji zbiorowego zarządzania.

§ 2. Pierwsze kroki

I. Uwagi ogólne

Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi działają na rynku prawno-autorskim już od prawie dwustu pięćdziesięciu lat. Idea zbiorowego zarządzania powstała na krótko po uznaniu praw własności intelektualnej i jest elementem w znacznej mierze odpowiedzialnym za kierunek rozwoju prawa autorskiego. Organizacje, których od początku głównym zadaniem była reprezentacja interesów twórców i innych właścicieli praw, na przestrzeni lat ewoluowały, aby dostosować swoje działania do zmian spowodowanych postępującą technologią oraz pojawianiem się nowych sposobów eksploatacji dzieł i nowych rynków. Pierwszy pomysł stworzenia takiego podmiotu narodził się w XVIII w. i od tamtej pory system zbiorowego zarządzania prawami autorskimi – poddawany przez ten czas pewnym modyfikacjom – funkcjonuje aż do dziś. W procesie tworzenia pierwszych organizacji reprezentujących interesy twórców nie była obecna ingerencja ustawodawców. Zrzeszenia powstawały w sposób samoistny w odpowiedzi na potrzebę ochrony praw autorów. Historię powstania stowarzyszeń autorskich przedstawię na przykładzie kilku państw charakteryzujących się odmiennym tłem kulturowym, społecznym i ekonomicznym.

Na początku Francja jako kolebka organizacji zajmujących się zbiorowym zarządzaniem prawami autorskimi. Francuska doktryna własności intelektualnej i umysłowej, pojmująca twórczość w charakterze własności duchowej autora jako bliższą mu niż własność przedmiotów materialnych, spowodowała, że dążenia tamtejszych twórców do ochrony ich dzieł były szczególnie nasilone. Dla rozwoju prawa autorskiego w kontynentalnej Europie decydujące znaczenie miało również ustawodawstwo niemieckie. Przedstawię zatem historię powstania pierwszej organizacji niemieckiej, a także wykształcone w późniejszym czasie cechy charakterystyczne systemu zbiorowego zarządzania funkcjonującego w tym kraju.

Nie może zabraknąć także historii zakładania pierwszych stowarzyszeń w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Kontynentalny i angloamerykański model prawa autorskiego różnią się tym, że pierwszy chroni głównie twórcę, drugi – dzieło, co szczególnie uwidacznia się w ustawodawstwie ame-

rykańskim¹. W modelu kontynentalnym za autora uważamy osobę fizyczną, natomiast w kręgu ustawodawstw *copyright* może nim być osoba prawna.

W przeglądzie pionierskich organizacji znalazło się także miejsce dla podmiotów zakładanych w krajach Dalekiego Wschodu. Systemy praw autorskich w Japonii i Chinach zasługują na uwagę ze względu na szczególne uwarunkowania historyczne, kulturowe i społeczne, które znalazły odzwierciedlenie w ustalonych modelach ochrony własności intelektualnej. Pojęcia twórczości i więzi duchowej twórcy z utworem były znane już w starożytnych Chinach – świadomość potrzeby ochrony praw autora istniała tam już przed tysiącem lat. Prawa te były jednak poddawane reglamentacji i cenzurze, co miało zagwarantować pierwszeństwo panującej dynastii². W Chinach nowoczesny system prawa autorskiego rozwinął się bardzo późno, ponieważ myśl o prawie indywidualnym (prawach wyłącznych przysługujących jednostkom) stała w sprzeczności z ukształtowaną koncepcją władzy cesarskiej oraz dobra wspólnoty. Idea traktowania wytworów umysłu człowieka jako jego prywatnej własności była wówczas niezgodna z zasadą zaliczania twórczości do wspólnego dziedzictwa narodu.

W przeglądzie historii pierwszych organizacji nie mogło zabraknąć oczywiście polskiego ZAiKS-u. Powstał on w 1918 r. i w niepodległej Polsce odegrał znaczącą rolę w wypracowywaniu rozwiązań legislacyjnych wprowadzanych w kraju i na świecie po I wojnie światowej. W tej części opiszemy także początki współpracy międzynarodowej zawiązanej pomiędzy organizacjami reprezentującymi twórców, które coraz bardziej potrzebowały kooperacji i harmonizacji przepisów na poziomie ponadnarodowym.

II. Historia powstania organizacji zbiorowego zarządzania

1. Prekursorzy organizacji zajmujących się administrowaniem prawami autorskimi

Prekursorami organizacji zajmujących się administrowaniem prawami autorskimi były gildie (cechy) drukarzy angielskich. Wykształciły się one w okresie rozwoju przemysłu drukarskiego i powstania regulacji, których celem była

¹ L. Górnicki, *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Prace Naukowe Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, e-Monografie, Nr 26, Wrocław 2013, s. 283.

² L. Górnicki, *Rozwój idei praw autorskich*, s. 279.

ochrona interesów wydawców. Utworzono wówczas związek drukarzy pod nazwą *Stationer's Company*, reprezentujący w zasadzie wszystkich posiadaczy praw do opublikowanych książek. Stowarzyszenie zajmowało się głównie katalogowaniem dzieł kontrolowanych przez jego członków i rozstrzyganiem sporów pomiędzy nimi. Odgrywało także ważną rolę w lobbowaniu na rzecz przestrzegania praw drukarzy³. *Stationer's Company* ubiegało się w parlamencie o rozszerzenie uprawnień wydawców, a kiedy te działania się nie powiodły, jego celem stało się wywoływanie nacisków w kierunku uznania praw pisarzy. Intencją związku nie była jednak dbałość o interesy autorów. Drukarze zakładali bowiem, że uzyskane prawa autorzy mogliby następnie przenosić na związki wydawców i w ten sposób ich strefa wpływów zostałaby znacznie poszerzona. Podobnym poszukiwaniem monopolu na rozporządzanie prawami do wydawanych książek zajmowali się drukarze w całej Europie. Poza lobbowaniem za wprowadzeniem korzystnych dla nich przepisów związki wydawców działały także na rzecz swoich członków w postępowaniach sądowych toczonych w obronie ich praw. **Gildie** uważa się za istotny element w procesie transformacji praw własności intelektualnej, szczególnie w zakresie zbiorowego zarządzania tymi prawami. W istocie najstarsze i najsilniejsze organizacje zarządzające prawami autorskimi reprezentowały nie tylko autorów, lecz także wydawców. Dziś jest to połączenie naturalne, gdyż wydawcy i producenci są często menadżerami autorów i kompozytorów. Trzeba jednak pamiętać, że te dwie grupy pełnią na rynku prawno-autorskim odmienne funkcje. Wydawcy i producenci nierzadko przejmują we władzach stowarzyszeń decydującą rolę, przez co pozycja twórców może być pomniejszana. Jednak konieczność poniesienia nakładów finansowych oraz włożenia wysiłku w działania promocyjne spowodowała, że więź pomiędzy twórcą a przedsiębiorstwami zajmującymi się marketingiem, produkcją czy wydawnictwem ponownie zaczęła się zacieśniać. Ostatecznie **gildie drukarzy** angielskich oraz *Stationer's Company* nie przeżyły transformacji prawa autorskiego, z pewnością jednak stanowiły inspirację dla organizacji zajmujących się administrowaniem prawami autorskimi w obecnej formie.

2. Francja

Długa tradycja zbiorowego zarządzania prawami ma swoje korzenie we Francji. Pierwsze stowarzyszenie autorskie zostało założone jako związek

³ D. Sinacore-Guinn, *Collective administration of copyright and neighboring rights. International Practices, Procedures and Organizations*, Boston–Toronto–Londyn 1993, s. 81.

walczący o respektowanie praw autorów utworów dramatycznych. Powstanie w 1777 r. związku pod nazwą *Bureau de Législation Dramatique* łączy się z nazwiskiem *Pierre’a-Augustina Carona de Beaumarchais’a*⁴. Ten francuski autor scenariuszy sztuk teatralnych toczył prawniczą batalię przeciwko teatrom, które nie respektowały osobistych i majątkowych praw twórców (autorów scenariuszy i kompozytorów)⁵. W ówczesnym czasie teatry gorliwie promowały artystów i sztuki, ale już mniej chętnie dzieliły się z twórcami uzyskanymi dzięki ich wystawianiu dochodami. Celem wytaczania spraw sądowych było doprowadzenie do uznania praw autorów i kompozytorów do wykonywania ich dzieł w operach i teatrach. Do sukcesu *Beaumarchais’a* przysłużył się słynny „strajk piór”, zorganizowany podczas debaty dwudziestu dwóch najśłynniejszych pisarzy, który stworzył fundamenty pod pierwsze stowarzyszenie autorów⁶. Działania te doprowadziły do zwycięstwa twórców w postaci wydania w 1791 r. dekretu, w którym uznano autorskie prawa do wykonywania ich dzieł. *Beaumarchais* przekształcił wówczas swoją grupę w agencję zajmującą się pobieraniem w imieniu twórców należnych im od teatrów i oper wynagrodzeń. *Bureau de Législation Dramatique* i druga podobna agencja połączyły się w 1829 r., doprowadzając w ten sposób do powstania działającej do dziś organizacji zajmującej się zbiorowym zarządzaniem prawami autorów i kompozytorów do utworów dramatycznych – *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD). Francuscy pisarze poszli tą samą drogą i w 1837 r. powstało *Société des Gens de Lettres* (SGDL), założone m.in. przez *Honoré’a de Balzaka*, *Victora Hugo* i *Alexandra Dumasa*, również działające do dnia dzisiejszego.

Nowe możliwości rozwoju stowarzyszeń autorskich pojawiły się w 1847 r. za sprawą sporu sądowego wytoczonego przez dwóch kompozytorów *Paula Henriona* i *Victora Parizota*, wspieranych przez ich wydawcę, właścicielom kawiarni „*Ambassadeurs*” przy *Avenue des Champs-Élysées* w Paryżu, w której urządzano koncerty⁷. W powództwie argumentowali, że nie jest zrozumiałe, dlaczego wymaga się od nich – autorów muzyki, aby płacili za miejsce i jedzenie, podczas gdy nie dostają wynagrodzenia za wykonywanie ich utworów

⁴ P.-A. Caron de Beaumarchais był m.in. autorem sztuki „Wesele Figara” z 1784 r., na podstawie której powstało libretto do opery z muzyką *Wolfganga Amadeusza Mozarta*.

⁵ M. Ficsor, Collective management of copyright and related right, World Intellectual Property 2002, s. 18.

⁶ D. Gervais, Collective Management of Copyright: Theory and Practice in the Digital Age, w: D. Gervais, Collective Management of Copyrights and Related Rights, The Netherlands 2010, s. 4.

⁷ M. Ficsor, Collective management, s. 19.

w lokalu. Sprawę sądową wygrali i właściciele kawiarni zostali zobligowani do wypłaty znacznej sumy odszkodowania. Otworzyło to kompozytorom i autorom tekstów drogę do dochodzenia wynagrodzeń za korzystanie z ich twórczości. Z racji tego, że indywidualna kontrola wszystkich wykonań utworów muzycznych nie była w praktyce możliwa, w 1850 r. powstało pierwsze stowarzyszenie zajmujące się zbiorowym zarządzaniem prawami autorów, kompozytorów i wydawców niedramatycznych utworów muzycznych – *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* (SACEM). Założenie tej organizacji okazało się ogromnym krokiem naprzód w rozwoju systemu zbiorowego zarządzania. W szczególności podkreśla się idealne połączenie metod działania SACEM na rynku niedramatycznych utworów muzycznych, a także szczęśliwy zbieg okoliczności, który pozwolił na szybki rozwój organizacji. W tamtym czasie działały bowiem we Francji prowincjonalne biura zajmujące się zbieraniem lokalnych podatków od każdego przedstawienia wystawianego przez teatry. SACEM, zamiast budować własną sieć przedstawicielstw, zawarła z nimi kontrakt na pobieranie od teatrów wynagrodzeń autorskich w jej imieniu⁸.

Takie rozwiązanie było tylko tymczasowym modelem działania, jednak widocznie przyspieszyło rozwój stowarzyszenia. Niedługo potem SACEM otworzyło oddziały w Belgii, Holandii, Szwajcarii, Hiszpanii, Portugalii, Grecji, Egipcie i w 1880 r. w Wielkiej Brytanii. W ciągu dwudziestu pięciu lat dołączyli do niego zarówno ci wielcy, jak i mniej znani twórcy w historii muzyki: *Gioacchino Rossini, Hector Berlioz, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Maurice Ravel, Georges Bizet, Charles Gounod, Camille Saint-Saens, Jacques Offenbach i Aristide Bruant*, a także *Victor Hugo, Eugène Labiche, Jules Verne, Théophile Gautier, Alphonse Daudet* i wielu innych. Obecnie SACEM posiada 164 tysięcy członków wielu różnych narodowości i zarządza repertuarem różnorodnych gatunków muzycznych⁹.

Kolebką idei systemu zbiorowego zarządzania była Francja, jednak od końca XIX w. do pierwszej dekady XX w. podobne organizacje powstawały w prawie wszystkich państwach europejskich. Warto przyrzeć się procesom ich tworzenia w różnych narodowych systemach prawnych.

3. Niemcy

Konsekwencją założenia pierwszych organizacji zbiorowego zarządzania we Francji było wzmocnienie działań w kierunku zapewnienia ochrony au-

⁸ D. Sinacore-Guinn, *Collective administration*, s. 84.

⁹ Zob. www.sacem.fr/cms/site/en/home?pop=1 (dostęp z 12.9.2018 r.).

torskiej w pozostałych krajach europejskich, także w Niemczech. Francuska SACD funkcjonowała już wówczas dość skutecznie, chroniąc interesy rodzimych kompozytorów utworów dramatycznych. Zagraniczni twórcy mogli liczyć na protekcję wyłącznie w przypadku, gdy pierwsze wydanie lub wykonanie ich utworów miało miejsce we Francji. Inaczej mówiąc, niemiecki twórca otrzymywał za pośrednictwem SACD wynagrodzenie z tytułu wykorzystywania jego dzieła, jeśli zostało pierwszy raz wystawione lub wydrukowane we Francji, ale nie uzyskiwał takiego honorarium za wykonywanie utworu we Francji, jeśli dzieło miało swoją premierę w Niemczech¹⁰. Warto podkreślić, że sytuacja miała miejsce w czasach, kiedy niemiecka muzyka klasyczna była we Francji bardzo popularna i utwory niemieckich kompozytorów często były wykonywane w operach i na koncertach. Francuska SACEM zaczęła rozszerzać swoją działalność poza granice kraju i reprezentowała kilku niemieckich artystów, takich jak *Robert Schumann*, *Richard Wagner*, *Johannes Brahms* i *Max Bruch*¹¹. Znamienny jest jednak fakt, że organizacja tak długo nie przekazywała niemieckim autorom wynagrodzeń pobieranych za wykorzystywanie ich dzieł, jak długo w Niemczech nie płacono za użycie kompozycji francuskich autorów. Pierwsze działania w kierunku zapewnienia prawnej ochrony niemieckich twórców miały miejsce w 1820 r., kiedy to z taką inicjatywą wystąpili kompozytorzy, m.in. *Ludwig van Beethoven*. Pierwsze prawo autorskie uchwalono w Niemczech w 1837 r. i wówczas objęto ochroną wykonywanie dramatycznych dzieł muzycznych i oper. W konsekwencji w 1871 r. niemieccy twórcy założyli pierwsze towarzystwo (*Deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten*), które miało zajmować się ochroną i zarządzaniem ich prawami.

W 1965 r. rozpoczęła się nowa era w prawie autorskim. Była ona wynikiem potrzeby dostosowania przepisów do rozwoju techniki, czyli możliwości nadawania utworów przez telewizję i radio, a także coraz łatwiejszego ich kopiowania i nagrywania. Ustawodawca niemiecki utrzymywał, iż zbiorowe zarządzanie jest nieodzowne do prawidłowego funkcjonowania prawa autorskiego, więc reforma tego prawa odbyła się w duchu wzmocnienia i rozszerzenia kompetencji organizacji zbiorowego zarządzania. Stwierdzono, że podmioty te – wykonując swoje prawne, kulturowe, społeczne i ekonomiczne role – uwalniają równocześnie państwo od wypełniania tych zadań. W związku z tym

¹⁰ J. Reinbothe, *Collective Rights Management in Germany*, w: D. Gervais, *Collective Management of Copyrights and Related Rights*, The Netherlands 2010, s. 217.

¹¹ D. Gervais, *Collective Management of Copyrights and Related Rights*, s. 217.

9.9.1965 r. uchwalono równocześnie dwie ustawy: Nowe prawo autorskie oraz Prawo o administracji prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (LACNR). Druga obszernie i drobiazgowo opisywała funkcjonowanie i naturę prawną organizacji zbiorowego zarządzania, podkreślając ekonomiczną i społeczną rolę tych podmiotów. Cechą szczególną systemu niemieckiego jest również działanie tzw. *cashing companies*, czyli instytucji, które zajmują się pobieraniem tantiem z rynku i przekazują pieniądze do właściwych organizacji zbiorowego zarządzania. Nie mają one bezpośredniego kontaktu z właścicielami praw ani ich nie reprezentują. Firmy te inkasują wynagrodzenia za wykorzystywanie utworów na poszczególnych polach eksploatacji. W Niemczech funkcjonuje trzynaście organizacji zbiorowego zarządzania, m.in.: *Zentrastelle für private Überspielungsrechte (ZPÜ)*, *Zentrastelle Bibliothekstantieme (ZBT)*, *Zentrastelle Fotokopie ran Schulen (ZFS)*, *Zentrallstelle Videovermietung (ZVV)*, *Zentrastelle für die Wiedergabe von Film- und Fernsehwerken (ZWF)* i *Arbeitsgemeinschaft Drama (ARGE DRAMA)*¹². Tradycyjnie są to stowarzyszenia działające non-profit, ale istnieją również bardziej komercyjne podmioty ze statusem spółek prawa handlowego.

4. Wielka Brytania

Pierwsze stowarzyszenie autorskie w Wielkiej Brytanii powstało pod wpływem działalności SACD we Francji. W 1832 r. założono Stowarzyszenie Autorów Dramatycznych (*The Dramatic Author's Society*), które – podobnie do swojej francuskiej siostry – wywoływało naciski na organy władzy, w celu doprowadzenia do uznania praw autorskich do wykonan utworów dramatycznych. Działania zakończyły się sukcesem w 1833 r., kiedy to uchwalono *Bulwer-Lytton's Act*. Angielskie stowarzyszenie – choć istniało jedynie do 1875 r. – funkcjonowało jak organizacja zbiorowego zarządzania w dzisiejszym tego słowa znaczeniu¹³. Wydawało bowiem tzw. licencje generalne (*blanket licences*) na wystawianie na scenie każdej sztuki napisanej przez każdego autora będącego członkiem stowarzyszenia. Wynagrodzenia za użycie scenariuszy pobierane były z góry i według ustalonych wcześniej taryf. W celu zapewnienia skutecznego inkasa honorariów zbudowano sieć agentów w całym kraju, a także we wszystkich brytyjskich koloniach. Organizacja zajmowała się także reprezentowaniem swoich członków w sprawach sądowych, wytaczanych w przypadku naruszenia praw autorskich. Co więcej, *The Dramatic Author's Society*

¹² J. Reinbothe, *Collective Rights Management in Germany*, s. 223.

¹³ D. Sinacore-Guinn, *Collective administration*, s. 82.

lobbowało za wprowadzeniem przepisów prawnych pozwalających na pobieranie pieniędzy nawet za amatorskie występy oparte na dziełach członków stowarzyszenia. Z opisu tych aktywności wyłania się obraz systemu zbiorowego zarządzania w postaci, jaką znamy obecnie. Dlaczego zatem stowarzyszenie zaprzestało swojej działalności? Prawdopodobnie powodem była kategoria utworów, jakimi zajmowała się organizacja – prawa do utworów dramatycznych stosunkowo łatwo poddają się indywidualnemu administrowaniu, a jednostkowe negocjacje pozwalają na ustalenie wyższych stawek za korzystanie z uznanych i popularnych dzieł. Podobny wniosek potwierdza D. Sinacore-Guinn, który za przyczynę upadku *The Dramatic Author's Society* wskazuje fakt, iż system zbiorowego zarządzania nie jest odpowiednią formą do administrowania prawami do utworów dramatycznych¹⁴. Charakterystyczną cechą systemu jest bowiem posługiwanie się ustalonymi warunkami umów i taryfami wynagrodzeń, jednakowymi dla wszystkich utworów składających się na repertuar organizacji. W takim przypadku wartość poszczególnych dzieł nie ma znaczenia i w konsekwencji nie przekłada się na wysokość honorarium autora.

W historii powstania i upadku pierwszej angielskiej organizacji – działającej w sposób bardzo podobny do tych współczesnych – można zatem spostrzec główne wady i zalety zbiorowego zarządzania. System sprawdza się w przypadku monitorowania masowego wykorzystywania znacznej liczby utworów o zbliżonej wartości artystycznej. Jak już zostało wcześniej powiedziane, liczne akty odtworzenia dzieła pozostają poza możliwością sprawowania nad nimi indywidualnej kontroli przez autora. Z drugiej strony poddanie masowej eksploatacji utworów sprawnemu systemowi nadzoru i inkasowania opłat pozwala właścicielom praw na uzyskanie stosownych wynagrodzeń z tytułu wykorzystywania ich potencjału twórczego do celów komercyjnych. Natomiast w odniesieniu do dzieł, których eksploatacja nie odbywa się w sposób masowy, bardziej odpowiednie mogą być systemy dopuszczające indywidualne negocjacje wynagrodzeń. Przyjęto przy tym, że krótkie utwory słowno-muzyczne podlegają ochronie jako małe prawa, a dzieła złożone (jak np. opera, balet, musical, sztuka teatralna czy dramat) występują w obrocie prawno-autorskim pod nazwą wielkich praw (*big ticket*).

5. Stany Zjednoczone

W Stanach Zjednoczonych zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi rozwinęło się – tak jak i w innych krajach – w odpowiedzi na powszechnie wy-

¹⁴ D. Sinacore-Guinn, *Collective administration*, s. 83.

stępujące naruszenia uznanych praw twórców. To, co odróżnia amerykańską historię powstania organizacji zbiorowego zarządzania, to dwie odrębne drogi ich rozwoju¹⁵. Pierwszy model działania (*copyright collective*) odnosi się do zarządzania prawami do publicznego wykonywania utworów muzycznych, natomiast drugi (*collecting society*) – do administrowania prawami do kopiowania opublikowanych dzieł. W obydwu organizacje działają w roli agentów indywidualnych podmiotów uprawnionych – uzyskują licencje od jak największej liczby właścicieli praw, a następnie na tej podstawie udzielają użytkownikom zezwoleń na korzystanie z utworów. Różnica pomiędzy nimi polega na sposobie ustalania warunków umów licencyjnych zawieranych z użytkownikami. W pierwszym modelu wysokość wynagrodzenia za korzystanie z dzieł zawartych w repertuarze organizacji ustala sama organizacja, w drugim – właściele praw do utworów. Głównymi przedstawicielami pierwszego modelu działania są trzy organizacje dostarczające licencji na publiczne wykonywanie niedramatycznych utworów muzycznych znajdujących się w ich repertuarze: ASCAP, BMI i SESAC.

ASCAP (*American Society of Composers, Authors and Publishers*) zostało założone w 1914 r. przez grupę kompozytorów na spotkaniu w Hotelu Claridge w Nowym Jorku. Pierwszym przewodniczącym kolektywu był wydawca *George Maxwell*, a pośród założycieli znaleźli się *Victor Herbert* i *Irving Berlin*¹⁶. Organizacja powstała w celu ochrony praw twórców niedramatycznych dzieł muzycznych przed wykonywaniem utworów bez zezwolenia w restauracjach, barach i hotelach. ASCAP sprzedaje licencje na korzystanie ze swojego repertuaru nadawcom radiowym i telewizyjnym, producentom filmowym oraz nadawcom internetowym. W imieniu autorów wytacza również sprawy sądowe o naruszenie ich praw. Organizacja działa jako prywatna spółka non-profit i jest własnością jej członków. Obecnie skupia ponad 480 tysięcy amerykańskich kompozytorów, autorów piosenek i tekstów oraz wydawców muzycznych każdego rodzaju muzyki. Poprzez umowy o wzajemnej reprezentacji z zagranicznymi organizacjami reprezentuje także setki tysięcy twórców muzycznych na całym świecie¹⁷.

BMI (*Broadcast Music, Inc.*) to druga amerykańska organizacja zarządzająca prawami do niedramatycznych utworów muzycznych. Powstała w wyniku

¹⁵ G. Lunney, *Copyright Collectives and Collecting Societies: the United States experience*, w: D. Gervais, *Collective Management of Copyrights and Related Rights*, The Netherlands 2010, s. 341.

¹⁶ Zob. <https://www.ascap.com/about-us> (dostęp z 12.9.2018 r.).

¹⁷ Zob. www.ascap.com (dostęp z 12.9.2018 r.).

niezadowolenia nadawców muzyki z warunków licencyjnych ustalanych przez ASCAP. W latach 30. XX w. radio stało się wiodącym źródłem muzyki rozrywkowej¹⁸. Oznaczało to poważne zagrożenie dla – i tak już coraz niższych w dobie Wielkiego Kryzysu – przychodów artystów ze sprzedaży nagrań i publicznych wykonań. ASCAP zażądała wówczas od stacji radiowych podpisania umów licencyjnych na bardzo niekorzystnych warunkach – nadawcy mieli płać stały procent od swojego dochodu niezależnie od tego, ile utworów z repertuaru wykorzystywali. W odpowiedzi na to w 1939 r. *The National Association of Broadcasters* założyło organizację BMI (*Broadcast Music, Inc.*) jako alternatywę w zapewnieniu tańszego dostępu do utworów muzycznych. Jej powstanie pozwoliło radiowym nadawcom na zbojkotowanie ASCAP i nieprzedłużenie z nią umów licencyjnych. Na początku organizacja skupiała kompozytorów nowych gatunków amerykańskiej muzyki, takich jak jazz, blues i country. W późniejszym czasie zdołała pozyskać prawa do wielu innych utworów, kupując je m.in. od niezależnych wydawców lub od tych posiadaczy praw, którzy nie przedłużyli umów z ASCAP. Aby zachęcić nowych twórców do współpracy, BMI zaproponowała nowatorski sposób wynagradzania autorów piosenek i wydawców, oferując stałą opłatę za każde wykonanie utworu. Takie rozwiązanie było bardzo atrakcyjne w porównaniu z systemem wynagrodzeń stosowanym przez ASCAP, który dyskryminował mniej popularnych twórców. W ten sposób – pomimo początkowego skupienia raczej na przychodach stacji radiowych, a nie autorów – BMI stała się główną amerykańską organizacją *non-profit* zarządzającą prawami do publicznego wykonywania utworów muzycznych gatunków takich jak gospel, jazz, folk, blues, country i rock and roll¹⁹. Obie organizacje łączy stosowanie reguł ustalonych układem sądowym z 1941 r. Uгода dotyczyła sporu wytoczonego ASCAP i BMI przez Departament Sprawiedliwości, który zarzucał stowarzyszeniom, że poprzez swoje praktyki licencyjne ograniczają w sposób nieuzasadniony zasady wolnego handlu²⁰. Strony rozwiązały spór, ustalając przed sądem warunki, na których będą zawierały umowy licencyjne. Na przestrzeni lat postanowienia układu zmieniały się, w celu dostosowania ich do rozwoju technologii i transformacji rynku muzycznego, jednak pozostał on do dziś sposobem na ograniczenie potencjału organizacji zbiorowego zarządzania do praktyk antykonkurencyjnych.

¹⁸ Zob. www.bmi.com (dostęp z 12.9.2018 r.).

¹⁹ Tamże (dostęp z 12.9.2018 r.).

²⁰ G. Lunney, *Copyright Collectives*, s. 341.

Ostatnią z trzech organizacji zajmujących się w Stanach Zjednoczonych reprezentowaniem kompozytorów, autorów tekstów piosenek i wydawców jest SESAC. Pierwotnie SESAC był tylko skrótem od *The Society of European Stage Authors & Composers*, dziś jest już oficjalną nazwą organizacji²¹. Stowarzyszenie powstało w 1930 r. w Nowym Jorku, w celu wzmocnienia reprezentacji europejskich kompozytorów na rynku muzycznym w Ameryce. Jego założycielem był niemiecki imigrant *Paul Heinecke*, który przewodził organizacji aż do 1972 r.²² Po tym, jak w latach 30. ubiegłego wieku SESAC poprzez swoją działalność ugruntowała w Stanach Zjednoczonych popularność europejskiej muzyki klasycznej, swoją uwagę skierowała także ku amerykańskiej twórczości. Dostarczała nadawcom wysokiej jakości nagrania, głównie muzyki gospel. Obecnie szczyty się tym, że jest najszybciej rozwijającą się i najbardziej dostosowaną technologicznie do zarządzania prawami autorskimi organizacją²³. Reprezentowani przez nią kompozytorzy i wydawcy otrzymują wynagrodzenie ustalone na podstawie kilku czynników: specjalnego systemu monitorowania publicznych wykonań utworów, komputerowych baz danych oraz rejestrów prowadzonych przez nadawców. Jednak tym, co odróżnia SESAC od ASCAP i BMI, jest fakt, iż działa ona na zasadzie *for-profit* oraz że do swoich praktyk licencyjnych nie stosuje postanowień ugody sądowej z 1941 r.

Drugi model amerykańskiego systemu zbiorowego zarządzania prawami autorskimi (*collecting society*) powstał w odpowiedzi na masowe kopiowanie dzieł literackich bez zezwolenia ich autorów. Podobnie jak wcześniej w przypadku wykonywania utworów muzycznych, zaistniał problem kontroli aktów powielania książek czy artykułów prasowych. W 1978 r. założono *The Copyright Clearance Center* (CCC), które pozwalało właścicielom praw do utworów literackich rejestrować swoje dzieła, a także określać cenę i warunki, na jakich można wykonać ich kopię. W ten sposób CCC pozwala na rozwiązanie problemu kosztów indywidualnego kontrolowania masowego wykorzystywania utworów literackich. Nie zachodzi przy tym ograniczenie konkurencji pomiędzy właścicielami praw, ponieważ to oni sami ustalają warunki i ceny udzielanych licencji. W związku z tym – w odróżnieniu od ASCAP i BMI – *The Copyright Clearance Center* nigdy nie było oskarżone o prowadzenie polityki monopolistycznej²⁴. CCC działa jako agencja, która rejestruje prawa do utwo-

²¹ G. Lunney, *Copyright Collectives*, s. 345.

²² Zob. www.sesac.com (dostęp z 12.9.2018 r.).

²³ G. Lunney, *Copyright Collectives*, s. 345.

²⁴ G. Lunney, *Copyright Collectives*, s. 370.

rów, a następnie zbiera od użytkowników opłaty według taryf podanych przez właścicieli praw. Umożliwia otrzymanie dostępu do kopiowanych materiałów w dwóch formach: rocznej licencji ogólnej na cały swój repertuar za opłatą ustalaną przez CCC lub licencji na pojedyncze akty kopiowania w cenie określonej przez właściciela praw do utworu. Proponowane rozwiązanie jest bardzo wygodne, zwłaszcza dla instytucji akademickich, kancelarii prawnych i przedsiębiorstw wymagających szybkiego dostępu do legalnych treści. Organizacja szczeni się tym, że stosuje niestandardowe rozwiązania informatyczne, w celu spełnienia oczekiwań właścicieli praw i użytkowników. W 2010 r. powstał podmiot zależny od CCC – *RightsDirect* z siedzibą w Amsterdamie, który ma obsługiwać kraje europejskie. Podobnie jak CCC w Ameryce, *RightsDirect* funkcjonuje w Europie jako agent dostarczający licencji na dostęp do książek, czasopism, gazet i obrazów najważniejszych światowych wydawców²⁵.

Obydwie przedstawione drogi rozwoju systemu zbiorowego zarządzania w Stanach Zjednoczonych sprowadzają się do działania w imieniu indywidualnych właścicieli praw do utworów, dostarczania licencji użytkownikom i pobierania opłat za wykorzystywanie treści zawartych w repertuarze agencji. W ten sposób zredukowane są koszty związane z kontrolowaniem masowego korzystania z utworów, zezwalaniem na pojedyncze akty użycia i pobieraniem wynagrodzeń z tego tytułu. Pomimo podobieństw obydwu modeli, istnieje między nimi znacząca różnica. Działania *copyright collective* wiążą się bowiem z niebezpieczeństwem naruszeń prawa konkurencji. Ma to swoje odzwierciedlenie w licznych sprawach sądowych wytaczanych organizacjom ASCAP, BMI i SESAC zarówno przez użytkowników, jak i podmioty uprawnione. Działania korporacji zmierzające do maksymalizacji uzyskiwanych przychodów, narzucanie warunków umów licencyjnych i wysokości opłat otwierają pole do nadużyć i budowania pozycji dominującej na rynku prawnoprawnym. Omówienie działania organizacji zbiorowego zarządzania w warunkach monopolu faktycznego i prawnego wymaga szczególnej uwagi, dlatego powrócę jeszcze do tego zagadnienia w dalszej części pracy. W tym miejscu chciałam zwrócić jedynie uwagę, iż pojawienie się i rozwój na rynku amerykańskim alternatywnego dla *copyright collective* sposobu administrowania prawami podaje w wątpliwość konieczność znoszenia słabości systemu zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, związanych z ujednoliconymi warunkami licencji i zryczałtowanymi taryfami za eksploatowanie utworów.

²⁵ Zob. www.rightsdirect.com (dostęp z 12.9.2018 r.).

6. Japonia

Bardzo ciekawie kształtowała się również historia rozwoju zbiorowego zarządzania w Japonii. W 1931 r. zmieniono krajowe prawo autorskie, zobowiązując wykonawców do uzyskiwania pozwoleń od autorów tekstów piosenek i kompozytorów muzyki na publiczne wykonywanie zagranicznych utworów muzycznych. Ponadto takie same obowiązki zostały nałożone na nadawców, czyli stacje radiowe. W odpowiedzi na to, w tym samym roku, dr *Wilhelm Plange* otworzył w Tokio agencję reprezentującą europejskich posiadaczy praw do utworów muzycznych²⁶. Zajął się w ten sposób zarządzaniem wynagrodzeniami autorskimi pobieranymi od wykonawców i japońskiej korporacji nadawców radiowych *Nippon Hōsō Kyōkai* (NHK) na rzecz podmiotów zagranicznych. Ponieważ honoraria te były wyższe od pobieranych wówczas przez krajowych posiadaczy praw, niektórzy wykonawcy i stacje radiowe zaniechały wykorzystywania zagranicznych utworów muzycznych. Sprzeciw wobec działań *Planga* nasilił się jeszcze bardziej, kiedy jego działania zostały rozszerzone na zarządzanie prawami autorów japońskich. W rezultacie w 1939 r. rząd zdecydował się ustanowić bardzo restrykcyjnie regulujące biznes zarządzania prawami autorskimi prawo, które wymuszało na nim uzyskanie specjalnej licencji na dalsze prowadzenie działalności. Wniosek *Planga* w tej sprawie został odrzucony, skutkiem czego nie mógł już prowadzić swojej agencji. Z powodu silnej niechęci, jaką budziły wśród wykonawców i nadawców jego działania, zostały one nazwane „trąbą powietrzną *Planga*”²⁷.

7. Chiny

W Chinach rozwój systemu zbiorowego zarządzania prawami autorskimi rozpoczął się późno, bo dopiero w 1992 r., kiedy to została założona pierwsza organizacja zbiorowego zarządzania prawami do utworów muzycznych – *The Music Copyright Society of China* (MCSC)²⁸. Jej członkami są głównie kompozytorzy i autorzy tekstów, ale także niektórzy producenci audio-video. Stowarzyszenie zajmuje się zarządzaniem prawami do utworów muzycznych, w szczególności do artystycznych wykonań (w tym wykonań publicznych

²⁶ K. Okumura, *Collective Management of Copyright and Neighbouring Rights in Japan*, w: D. Gervais, *Collective Management of Copyrights and Related Rights*, The Netherlands 2010, s. 384.

²⁷ K. Okumura, *Collective Management of Copyright*, s. 384.

²⁸ Ch. Xu, *Collective administration of copyright in China*, e-Copyright Bulletin lipiec-wrzesień 2005, s. 3.

na żywo i korzystania z nagrań), a także prawami do nadań i mechanicznych reprodukcji. Początkowo do MCSC należało bardzo niewielu członków, a liczba udzielanych przez organizację licencji oraz pobieranych wynagrodzeń była znikoma. Po kilkunastu latach istnienia, pod koniec 2003 r., stowarzyszenie liczyło 3103 członków i administrowało prawami do 14 milionów utworów muzycznych należących do 160 krajowych właścicieli praw oraz 4 milionów utworów z repertuaru należącego do wydawców²⁹. W tamtym czasie MCSC powołała siedemnaście lokalnych biur – w Szanghaju, Pekinie, Syczuanie i na prowincjach Jiangsu. Ich głównym zadaniem jest udzielanie licencji i pobieranie opłat, jednak nie są one odpowiedzialne za dystrybucję wynagrodzeń do podmiotów uprawnionych. Repartycja honorariów autorskich należy bowiem do kompetencji centrali MCSC, a nie jej biur lokalnych.

Dwa inne stowarzyszenia autorskie – *The China Literary Works Copyright Society*, odpowiedzialne za zarządzanie prawami do utworów literackich, oraz *The China Audio-Video Product Copyright Society*, mające zajmować się prawami do nagrań audio-video – w 2005 r. były jeszcze w fazie budowy struktury i nie prowadziły w pełnym zakresie swojej właściwej działalności³⁰.

8. Polska

W Polsce działa obecnie dwanaście organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi. Pierwszą polską organizacją zarządzającą prawami autorskimi było Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, które powstało w marcu 1918 r. Założyciele organizacji spotkali się wówczas w warszawskiej kawiarni „Udziałowa” pod przewodnictwem S. Ossorya-Brochockiego (autora, aktora i satyryka). W gronie założycieli znaleźli się również J. Tuwim, J. Brzechwa, A. Śłonimski i T. Żeromski. Pierwotna nazwa stowarzyszenia, Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych, pozostała w skrócie literowym obecnej nazwy organizacji – Stowarzyszenie Autorów ZAiKS³¹. To, m.in. dzięki staraniom zrzeszonych w organizacji autorów doprowadzono do uchwalenia w 1926 r. pierwszej w wolnej Polsce i jednej z pierwszych w Europie ustawy o prawach autorskich. Był to bardzo ważny krok w ochronie praw polskich twórców, gdyż ustanowiono wtedy także odpowiedzialność karną za naruszenie praw autorskich.

²⁹ Ch. Xu, *Collective administration*, s. 4.

³⁰ Ch. Xu, *Collective administration*, s. 4.

³¹ Zob. https://zaiks.org.pl/86,34,historia_zaiks-u.st_1 (dostęp z 12.9.2018 r.).

Mało znanym faktem jest, że wieloletni radca prawny ZAiKS-u *J. Brzechwa* (znany, m.in. jako autor wierszy dla dzieci) stawał wielokrotnie przed obliczem sądu w obronie praw swoich kolegów³². ZAiKS działa w formie stowarzyszenia, co oznacza, że twórcy-członkowie wybierają spośród siebie władze stowarzyszenia: Radę Stowarzyszenia, Zarząd Stowarzyszenia i Prezydium, Komisję Rewizyjną oraz Sąd Koleżeński. Poprzez udział w Zjazdach Delegatów oraz bieżącą pracę w poszczególnych sekcjach stowarzyszenia członkowie mają decydujący wpływ na kształt organizacji, jej zadania, cele i wybór najlepszych metod pracy. ZAiKS określa swoją misję jako ochronę praw polskich autorów, którzy budują polską kulturę i stanowią intelektualną elitę społeczeństwa. Działania organizacji nie mają charakteru zarobkowego, co oznacza, że celem stowarzyszenia jest efektywna ochrona praw autorów, a nie dążenie do zysku. W 1926 r. ZAiKS rozpoczął współpracę i wzajemną reprezentację z francuskim związkiem SACEM, angielskim PRS, a także organizacjami chroniącymi autorów z Austrii, Niemiec, Hiszpanii, Szwecji, Danii, Włoch, Węgier i Czechosłowacji, a rok później z amerykańską organizacją ASCAP. Dzięki ponad stu umowom dwustronnym z podobnymi organizacjami z całego świata zarządza dziś prawami do utworów zarówno autorów polskich, jak i zagranicznych. Jak można dowiedzieć się ze strony internetowej organizacji, łącznie na repertuar ZAiKS-u składa się ok. 2,5 miliona autorów i ok. 17 milionów utworów, co stanowi niemal 96% repertuaru światowego.

9. Współpraca międzynarodowa

Stowarzyszenia powstawały w prawie wszystkich państwach europejskich i choć kształtowały się w ramach praw narodowych, z biegiem czasu coraz bardziej potrzebowały kooperacji i harmonizacji na poziomie międzynarodowym. Szybko okazało się, że dla utworów członków tych organizacji rynek wykracza poza granice terytoriów, na których działały. Aby uniknąć kosztownego zakładania agend w innych krajach, opracowano **system porozumień o wzajemnej reprezentacji**, pozwalający na pobieranie wynagrodzeń autorskich z tytułu wykorzystywania utworów z repertuaru danego stowarzyszenia poza granicami państwa, w którym funkcjonowało. Utrwaliła się w ten sposób, stosowana do dziś, zasada terytorialności w działaniu organizacji zbiorowego zarządzania. Działają one w granicach państw, w których mają siedzibę, a prawa twórców krajowych za granicą reprezentują poprzez umowy z innymi obcymi stowarzyszeniami. Współpraca organizacji rozwijała się poprzez zawieranie porozu-

³² Zob. https://zaiks.org.pl/89,24,zarzadzanie_prawami (dostęp z 12.9.2018 r.).