

Andrzej Kopff

Wykonawcy i wtórne użytkowanie ich wykonań

Palestra 6/7(55), 39-46

1962

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wykonawcy i wtórne użytkowanie ich wykonań*

Na łamach „Palestry” poruszył S. Siekierko zagadnienie wtórnego użytkowania wykonań artystycznych¹. Autor zajął w szczególności stanowisko, że remuneracje z tytułu wtórnego użytkowania utrwalonych wykonań artystycznych nie powinny przypadać wykonawcom, lecz że powinny one „przyczynić się do stworzenia w każdym kraju specjalnego funduszu, który miałby za zadanie niesienie pomocy socjalnej tej rzeszy artystów, której sytuacja ekonomiczna — m. i. wskutek stosowania wtórnych użytkowań — uległa wyraźnemu pogorszeniu”.²

Stanowisko swe Siekierko uzasadniał względami społecznymi, przede wszystkim zaś argumentem, że wtórne użytkowanie utrwalonych wykonań ogranicza możliwości zarobkowe innych wykonawców, wskutek czego „poszkodowani są raczej nie ci artyści, z których wykonania wtórnie skorzystano, lecz inni, bliżej nie określani, których możliwości pracy zostały zmniejszone”.³ Wniosek taki jest — zd. S. Siekierki — uzasadniony dodatkowo tą okolicznością, iż wykonawcami wtórnie użytkowanych wykonań artystycznych są z reguły popularni artyści, którzy otrzymują wynagrodzenie za swe wykonania od producentów utrwałeni i których sytuacja ekonomiczna jest na ogół dobra, a przecież nie powinno być intencją ustawodawcy przysparzanie im dodatkowych dochodów i pogłębianie w ten sposób rażącej dysproporcji ekonomicznych między nimi a całą rzeszą mniej zarabiających artystów. W zakończeniu swych wywodów S. Siekierko stwierdza, że proponowane przez niego utworzenie funduszu socjalnego „byłoby szczególnie bliskie naszemu ustrojowi społecznemu, który wprawdzie daleki jest od tendencji do zrównywania szans, ale zarazem przeciwny jest powstawaniu zbyt wielkich i rażącej dysproporcji materialnych”.⁴

Jak więc wynika z powyższego streszczenia poglądów S. Siekierki, zajmuje on w zasadzie stanowisko, że wtórne użytkowanie utrwalonych wykonań artystycznych powinno być źródłem remuneracji i że — co więcej — uprawnione do remuneracji powinno być środowisko artystów, a nie np. producenci fonogramów, jak to postulowali niektórzy autorzy.

* Artykuł polemiczny (przyp. Red.).

¹ S. Siekierko: Problem wtórnego użytkowania wykonań artystycznych, „Palestra” nr 10 z 1961, s. 59 i n.

² Ibidem, s. 62

³ Ibidem, s. 61.

⁴ Ibidem, s. 62.

O tym, że zamiar pozbawienia wykonawców remuneracji byłby zupełnie bezpodstawny, nie warto obecnie nawet wspominać. Jest to zresztą stanowisko powszechnie przyjęte. Znalazło ono wyraz — acz nie dość dobitny — m. i. w art. 12 konwencji o ochronie artystów-wykonawców, producentów fonogramów i organizacji radiowo-telewizyjnych.⁵ Nie inaczej sprawa przedstawia się także na tle projektu prawa autorskiego opracowanego przez Ministerstwo Sprawiedliwości Niemieckiej Rep. Fed. Projekt ten zawiera wyraźne postanowienie, że uprawnionymi do remuneracji z tytułu wtórne użytkowania utrwalonych wykonań są wykonawcy, na których ciąży obowiązek przekazywania pewnej części zainkasowanych kwot producentom utrwaleń.⁶

Również w literaturze prawniczej panują obecnie podobne poglądy. Aby nie rozwijać szerzej tego tematu, wystarczy tu wspomnieć o poglądach Ulmera⁷ i Trollera⁸, z dziedziny zaś judykatury zwróćmy uwagę na wyrok Sądu Federalnego z dnia 31 maja 1960 r.

Od stwierdzenia, że artystom-wykonawcom powinno przysługiwać prawo do remuneracji, do poglądu Siekierki, że dochody uzyskiwane od wtórnych użytkowników powinny składać się na fundusz socjalny służący niesieniu pomocy słabo zarobkującym wykonawcom — jest jednak bardzo daleka droga. Podejmując polemikę z poglądem tego autora, należy się oczywiście liczyć z możliwością postawienia zarzutu, że próba przyznania remuneracji bezpośrednio wykonawcom prowadzi do pomijania stosunków społeczno-ustrojowych w Polsce. Postaramy się więc rozważyć, czy koncepcja ta jest zgodna z założeniami naszego ustroju społecznego oraz czy można ją pogodzić z zasadami prawnymi panującymi w Polsce Ludowej.

⁵ W myśl art. 12 wspomnianej konwencji uprawnionymi do remuneracji mogą być wprawdzie wykonawcy lub producenci, bądź też jedni i drudzy (przy czym strony przystępujące do konwencji mogą wnieść zastrzeżenie, że podpisują ją bez obowiązków wynikających z art. 12 — por. art. 16), jednakże dyskusja, jaka rozwinęła się na konferencji odbytej w Rzymie w czasie od 10 do 26 października 1961 r. w celu uchwalenia omawianej konwencji, świadczy o docenianiu przez delegatów poszczególnych państw interesów wykonawców oraz o tym, że pominięcie tych interesów uważali za niepożądane. Oficjalne stanowisko niektórych delegacji wynikało ze szczególnej sytuacji panującej w reprezentowanych przez nie państwach, co podkreślił delegat Stanów Zjednoczonych A.L. Kaminstein, witając z radością uchwalenie większością 2/3 głosów art. 12, mimo że wraz z delegacją USA wstrzymał się on od głosu. Co się zaś dotyczy sformułowania, że uprawnionymi do remuneracji mogą być ewentualnie tylko producenci, to warto zwrócić uwagę na stanowisko delegacji brytyjskiej, która domagała się takiego sformułowania, powołując się w tym celu na ustawodawstwo wewnętrzne (Copyright Act z r. 1956) przewidujące prawo do remuneracji tylko po stronie producentów. Delegaci brytyjscy podkreślili jednak przy okazji, że producenci dzielą uzyskane wpływy z wykonawcami, a więc że ci ostatni nie są pozbawieni dochodów z tytułu wtórnego użytkowania ich wykonań. Blżej por. E. Ulmer: *Das Rom-Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen*, „Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht” — *Auslands und Internationaler Teil*, Weinheim 1961, s. 585 i n.

⁶ Projekt referuję za E. Ulmerem: *Letter from Germany*, „Copyright Bulletin” vol. XIV, No 2, Paris 1961, s. 192 i n.

⁷ E. Ulmer, op. cit. (przyt. 6), s. 192

⁸ A. Troller: *Immaterialgüterrecht*, 1959.

Punktem wyjścia do naszych rozważań będzie zasada wynagradzania według ilości i jakości pracy, wyrażona w art. 58 ust. 1 Konstytucji PRL.⁹ Zasada ta znajduje niewątpliwie coraz szersze zastosowanie w obowiązującym systemie płac i wynagrodzeń niezależnie od tego, czy dotyczą one zapłaty za pracę żywą, czy też odnoszą się do pracy uprzedmiotowionej. Między innymi system wynagrodzeń przysługujących twórcom wynalazków pracowniczych oparty jest — w sposób bardziej lub mniej doskonały — na tych samych zasadach.

Trudno byłoby w ramach szczupłego artykułu polemicznego rozwinąć należycie ten temat i uzasadnić wysuniętą powyżej tezę. Rzecz wymagałaby bowiem dość obszernego i skomplikowanego wywodu i dlatego musimy poprzestać na odwołaniu się do wyników sprecyzowanych na innym miejscu.¹⁰ Przypomnimy jedynie, że zarówno art. 40 § 1 ustawy o prawie autorskim (który co prawda ma ograniczone znaczenie praktyczne, gdyż Rada Ministrów skorzystała w szerokim zakresie z uprawnień przewidzianych w art. 33 ust. 1 ustawy o prawie autorskim), jak i szczegółowe tabele wynagrodzeń autorskich, a przede wszystkim rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 11 czerwca 1955 r. w sprawie określenia wynagrodzeń oraz zasad zawierania umów o wydanie w formie książkowej dzieł literackich, naukowych i zawodowych (Dz. U. Nr 32, poz. 190), zarządzenie nr 21 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 28 lutego 1951 r. w sprawie zawierania umów i określania wynagrodzeń za prace artystyczne z zakresu plastyki¹¹ oraz uchwała nr 496 Rady Ministrów z dnia 17 lipca 1954 r. w sprawie wysokości wynagrodzeń kompozytorskich i zasad zawierania umów przy zamawianiu dzieł muzycznych (Monitor Polski Nr A-73, poz. 891), realizują — acz w stopniu na pewno nie wyczerpującym — zasady wynagradzania według ilości i jakości pracy twórczej uprzedmiotowionej w utworze literackim, plastycznym lub muzycznym.

Realizacja omawianej zasady wynagradzania według ilości i jakości pracy twórczej uprzedmiotowionej w utworze następuje dzięki postużeniu się kilkoma kryteriami, które należy brać pod uwagę przy ustalaniu wynagrodzeń. W art. 40 ust. 1 prawa autorskiego wymieniono trzy takie kryteria, a mianowicie: 1) wartość utworu, 2) pożytek społeczny oraz 3) wysiłek twórczy, jakiego wymagało stworzenie utworu. Głębsza analiza owych kryteriów doprowadza do przekonania, że kryterium wysiłku twórczego służy urzeczywistnieniu zasady wynagradzania według ilości pracy twórczej, natomiast kryterium wartości (czyli cech jakościowych, dających się *a priori* ocenić) oraz kryterium pożytku społecznego (czyli cech jakościowych decydujących o powodzeniu lub mierzonych powodzeniem utworu) realizują zasadę wynagradzania według jakości pracy twórczej. Rzecz naturalna, pożytku społecznego nie można bezkrytycznie utożsamiać z ilością reprodukcji (np. wyprodukowanych

⁹ Artykuł 58 ust. 1 brzmi: „Obywatele Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej mają prawo do pracy, tj. prawo do zatrudnienia według ilości i jakości pracy”.

¹⁰ Por. A. Kopff: Prawne i ekonomiczne podstawy autorskiego i wynalazczego prawa do wynagrodzenia (praca ma się ukazać drukiem w roku bieżącym w T. III „Studiów Cywilistycznych”).

¹¹ Zarządzenie opublikował E. Drabienko w „Prawie autorskim”, Warszawa 1960, s. 170 i n.

i rozpowszechnionych egzemplarzy), niemniej jednak zapotrzebowanie społeczne, wyrażające się w owej ilości reprodukcji, stanowi jedyny uchwytny miernik pożytku społecznego, wyrównywany ewentualnie umiejętnie stosowanym różnicowaniem wynagrodzeń według kryterium wartości, o którym przed chwilą była mowa. Dochodzimy zatem do przekonania, że zrezygnowanie z wynagrodzeń za dalsze reprodukcje (a do takiej kategorii należy wtórne użytkowanie utrwalonych wykonań artystycznych) byłoby poważnym naruszeniem konstytucyjnej zasady wynagradzania według jakości pracy. Okoliczność tę dostrzegli niewątpliwie autorzy, w których imieniu ZAIKS zawarł z Komitetem do Spraw Radiofonii „Polskie Radio” w dniu 10 kwietnia 1958 r. umowę¹² przewidującą stosowne wynagrodzenie za rozpowszechnianie opublikowanych utworów za pomocą radiofonii i telewizji.

Trudno przyjąć, żeby istniały jakiegokolwiek powody, by w odmienny sposób traktować wykonawców, aniżeli traktuje się autorów. Okoliczność, że wykonawcy nie korzystają z ochrony prawno-autorskiej, niczego tutaj nie zmienia. Stawiając sprawę w ten sposób, mamy na myśli nie tylko to, że wykonawcy nie są pozbawieni ochrony prawnej *de lege lata*, na co trafnie zwrócił uwagę Sąd Najwyższy w orzeczeniu z dnia 27 maja 1960 r. I CR 429/59, i że, co więcej, myśli się obecnie o opracowaniu odrębnej ustawy o ochronie artystów-wykonawców, lecz przede wszystkim to, że pożytek społeczny, znajdujący wyraz we wtórnym użytkowaniu utrwalonych wykonań artystycznych, jest również miernikiem jakości pracy wykonawców uprzedmiotowionej w wykonaniach. Nie widzimy zaś absolutnie żadnych racji, by wynagrodzenia artystów-wykonawców miały być obliczane wbrew zasadzie wynagradzania według ilości i jakości pracy twórczej. Natomiast koncepcja S. Siekierki sprowadza się do wynagradzania jedynie w zależności od ilości pracy twórczej, o czym świadczy także uwaga autora, że wykonawcy otrzymują przeciw wynagrodzenie za utrwalone wykonania od producentów fonogramów czy taśm filmowych, wobec czego byłoby rzeczą niesłuszną przyznawanie im wynagrodzeń dodatkowych z tytułu wtórnego użytkowania ich wykonań. Uzasadnienie bowiem dla takiej argumentacji o słuszności stosowania jednorazowego wynagrodzenia stanowić może tylko koncepcja wynagradzania według ilości pracy. Stanowisko takie nie byłoby jednak słuszne, chociaż samo spostrzeżenie, że autorzy, wynalazcy czy wykonawcy świadczą swoją pracę jeden tylko raz, jest na pewno trafne. Trzeba wszakże wziąć pod uwagę, że potem następuje zmaterializowanie tej pracy, dzięki czemu staje się ona masą pracy uprzedmiotowionej, posiadającą zdolność obrotową¹³, tym większą przy tym, iż wyższa jest jej jakość. Ograniczanie się do wypłacania wynagrodzenia jednorazowego byłoby zatem niesłuszne, przy czym — co warto dodać — nie tylko ze względu na pominięcie zasady wynagradzania według ilości i jakości pracy, lecz także z tego powodu, że

¹² Umowę tę opublikował E. Drabienko w „Prawie autorskim”, Warszawa 1960, s. 273 i n.

¹³ Por. E. Paszerstnik: Zagadnienia prawne wynagrodzenia za pracę robotników i pracowników umysłowych, Warszawa 1952, s. 172 oraz W. J. Sieriebrowski: Prawo autorskie (patrz: Radzieckie prawo cywilne, T. II, Warszawa 1955, s. 288 i n.).

między ilością a jakością pracy twórczej istnieje ścisły związek. Wolno bowiem bez większego ryzyka przyjąć, że im wyższa jest jakość pracy, tym większy był również jej wkład ilościowy. Ponadto w wypadku pracy twórczej brak jest ścisłego miernika ilości wydatkowanej pracy i dlatego w celu wyrównania niedoskonałości szablonu służącego do jej obliczania trzeba stosować również kryteria jakościowe. Bez ich użycia dojść by bowiem musiało nie tylko do pominięcia zasady wynagradzania według jakości pracy twórczej, lecz także do naruszenia zasady wynagradzania według ilości pracy.

Przyjęcie koncepcji proponowanej przez S. Siekierkę prowadziłoby zatem do naruszenia zasady wyrażonej w art. 58 ust. 1 Konstytucji PRL, a także do naruszenia zasady sformułowanej w art. 14 ust. 3 Konstytucji. Jakże bowiem pogodzić zasadę „od każdego według jego zdolności, każdemu według jego pracy” z koncepcją pomijającą nakaz wynagradzania według świadczonej pracy, czyli pracy określonej ilością i jakością wydatkowanej pracy twórczej?.

Już te powody wystarczają, naszym zdaniem, do krytycznej oceny omawianej koncepcji. Po to jednak, by ocenić bardziej wszechstronnie propozycję odrzucenia idei wynagrodzeń dodatkowych za prace twórcze lub artystyczne, warto jeszcze poświęcić kilka słów koncepcji *droit de suite*.

Koncepcja ta, wysunięta — jak wiadomo — przez naukę francuską, stosowana była w zasadzie w stosunku do twórców dzieł plastycznych i polegała na zapewnieniu im udziału w cenie sprzedażnej oryginalnego dzieła sztuki plastycznej, jeżeli sprzedawca uzyskał cenę przewyższającą znacznie cenę nabycia. Idea *droit de suite*, pojęta początkowo dość wąsko, została w ostatnich latach rozciągnięta także na inne dziedziny twórczości. Nie chodzi tu tylko o jej stosowanie do każdej kolejnej transakcji kupna-sprzedaży mającej za przedmiot dzieła sztuk plastycznych, lecz np. o wprowadzenie obowiązku opłat ponoszonych przez wypożyczalnię książek jako rekompensaty za zmniejszony popyt książek. Opisana ewolucja koncepcji *droit de suite (Folgerecht)*¹⁴ świadczy dobitnie z jednej strony o potęgujących się tendencjach do zapewnienia twórcom udziału w wytworzonych przez nich wartościach majątkowych, a z drugiej strony jest niewątpliwie wynikiem pojawienia się i stałego rozpowszechniania nowych sposobów reprodukcyjnych, eliminujących lub ograniczających dawne sposoby reprodukcyjne. Jeżeli zaś w związku z rozwojem techniki owe dawniej wyłączne sposoby reprodukcyjne tracą na znaczeniu, to trzeba się zgodzić, że obliczanie wynagrodzeń od tradycyjnych już sposobów reprodukcji nie jest wystarczają-

¹⁴ Na temat poruszonych zagadnień por. bliżej: E. Ulmer: op. cit. (przyp. 6), s. 192 i n.; B. S. Larsen: Letter from Norway, „Copyright Bulletin”, vol. XIV, No 2, Paris 1961, op. cit., s. 186 i n., H. Wicher: *Folgerecht führt zur Nivellierung*, „Die Weltkunst, XXXII Jahrgang, No 7, s. 10, München 1962; D. Reimer: *Kongress der ALAI vom 11—16 September 1961 in Florenz* (sprawozdanie zawierające m. i. informacje o wystąpieniu Torben Lunda dotyczącym zakresu stosowania koncepcji *droit de suite* na tle nowych ustaw o prawie autorskim w Szwecji, Norwegii i Danii, a w szczególności opłat przypadających autorom z tytułu wypożyczania i wynajmowania książek oraz płyt), „Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht” — *Auslands und Internationaler Teil*, Weinheim 1961, s. 612 i n.

jące i że trzeba za podstawę obliczenia przyjąć także nowe metody rozpowszechniania dzieł i wykonań. W przeciwnym razie doszłoby bowiem do znacznego pogorszenia sytuacji ekonomicznej twórców, a do tego przecież nie wolno.

Z omawianego punktu widzenia przyjęcie propozycji S. Siekierki byłoby więc krokiem wstecz na drodze wiodącej do zapewnienia wszechstronnej ochrony interesów majątkowych wykonawców.

Koncepcja ta budzi jednak dalsze jeszcze wątpliwości. Przede wszystkim powstaje pytanie, czy można w sposób dowolny czynić podmiotem wynagrodzenia nie te osoby, które pracę świadczyły, lecz zgoła inne, chociażby nawet jak najbardziej potrzebujące pomocy? W świetle cytowanego artykułu 14 ust. 3 Konstytucji PRL oraz w świetle powszechnie obowiązujących zasad prawnych i społecznego poczucia prawnego pociągnięcie takie nie wydaje się możliwe.

S. Siekierko nie wspomina, na jakiej konstrukcji prawnej zamierzają oprzeć zainteresowane stowarzyszenia artystyczne prawa artystów-wykonawców. Zgodnie z powszechnie panującym poglądem można jednak przypuszczać, że będzie to konstrukcja praw bezwzględnych, zbliżona do prawa autorskiego. Jeśli tak, to trzeba by było użyć szczególnej fikcji prawnej, by podmiotem nabycia pierwotnego prawa do wynagrodzenia z tytułu wtórnych użytkowań utrwalonych wykonań artystycznych uczynić nie wykonawcę (który *nota bene* musiałby jednak pozostać podmiotem prawa do rozporządzania wykonaniem i osobą uprawnioną do wynagrodzenia z tytułu innych form rozpowszechniania tegoż wykonania), lecz organizację gospodarującą proponowanym funduszem, lub też zająć stanowisko, że mamy tu do czynienia z ukrytą cesją praw. Zarówno jedno, jak i drugie rozwiązanie budzi poważne sprzeczności. U podstaw ustawy o ochronie artystów-wykonawców będzie bowiem musiała niewątpliwie znaleźć się zasada, że prawo do ochrony wykonań przysługuje wykonawcy, podobnie jak prawo autorskie przysługuje — stosownie do art. 7 ustawy o prawie autorskim — twórcom utworów.

Bez owej fikcji lub ukrytej cesji prawa do wynagrodzenia za wtórne użytkowanie utrwalonych wykonań nie da się rozwiązać problemem w myśl życzeń S. Siekierki. Gdyby bowiem przyjęło się nawet dość ryzykowne twierdzenie o szkodach wyrządzonych nie określonym wykonawcom, to mogliby oni domagać się co najwyżej — zgodnie z art. 134 k.z. — odszkodowania w granicach wylegitymowanej szkody, i to pod warunkiem udowodnienia związku przyczynowego pomiędzy ich szkodą a zachowaniem się użytkowników. Przeprowadzenie zaś takich dowodów pozbawione by było jakichkolwiek szans.

Jeśli mówimy już o szkodzie, to wydaje się, że mielibyśmy z nią rzeczywiście do czynienia, ale po stronie tych wykonawców, których wykonania byłyby wtórnie użytkowane bez wypłacenia im remuneracji z tego tytułu. Wbrew bowiem stanowisku S. Siekierki wydaje się, że wskutek wtórnego użytkowania utrwalonych wykonań artystycznych spada niejednokrotnie zainteresowanie fonogramami. Powszechnie zwracają na to uwagę producenci nagrań i właśnie dlatego domagają się remuneracji z tytułu wtórnego użytkowania utrwalonych wykonań. Ograniczony zbyt fonogramów wiąże się jednak nie tylko ze stratą producen-

tów, lecz również pociąga za sobą ujemne następstwa dla wykonawców. Gdyby bowiem nakłady płyt powtarzały się częściej, to wykonawcy mogliby otrzymać z tego tytułu wynagrodzenie, podobnie jak ma to miejsce w wypadku ponawianych nakładów książek. Wynagrodzenie za wtórne użytkowanie powinno więc stanowić częściową rekompensatę za ograniczenie możliwości zarobkowych w związku ze zmniejszonym zainteresowaniem fonogramami.

Natomiast w sposób krytyczny można ustosunkować się do argumentu, że muzyka w „konserwach” eliminuje potrzebę korzystania z „żywych” wykonawców i że tym samym wyrządza im szkody. Jeśli twierdzenie takie jest trafne, to tylko częściowo. Gdybyśmy mieli problem „zagrożenia” muzyki żywej przez muzykę mechaniczną omówić w sposób wszechstronny, wraz ze zwróceniem uwagi na wszelkie konsekwencje ekonomiczne związane z rozwojem urządzeń technicznych służących utrwaleniu wykonan, to musielibyśmy także wkroczyć na teren użytku prywatnego. Trzeba by bowiem było poświęcić uwagę możliwości nagrywania wykonan na taśmy magnetofonowe przez posiadaczy magnetofonów i żądać od nich lub od producentów magnetofonów pewnych zryczałtowanych opłat, tak jak to dzieje się obecnie w NRF.

Zagadnienia tego, o być może nawet donioślejszym znaczeniu ekonomicznym dla wykonawców, S. Siekierko nie porusza wcale. Jeśli by się zaś nim zajął, to zapewne musiałby w okolicznościach tych dostrzec zagrożenie interesów tych wykonawców, których wykonania są wtórnie użytkowane, a tym samym im właśnie przyznać prawo do remuneracji. Wydaje się bowiem bardzo prawdopodobne, że np. pianista, którego koncertu można wysłuchać każdej chwili z taśmy magnetofonowej, musi liczyć się poważnie z trudnościami zorganizowania koncertów „żywych”, przynoszących mu podstawowy dochód. Natomiast inny pianista, którego wykonanie nie zostało utrwalone, może liczyć na zainteresowanie ze strony publiczności tym samym koncertem, ponieważ jego wykonanie nie jest dostępne w „konserwie muzycznej”. Jeśli uzna się to rozumowanie za słuszne, to trzeba w konsekwencji przyznać, że jest ono argumentem przemawiającym za naszą tezą co do „podmiotu strat” i że sprzeciwia się tezie S. Siekierki.

Dość często używa się również argumentu, że filmy dźwiękowe zastąpiły pianistów grających w kinach i że tym samym ograniczyły możliwości zarobkowe muzyków. Nie sądzimy, by argument ten był przekonywający, ponieważ produkcja filmów dźwiękowych równoważy bodaj z nadatkiem te straty. Zgodzić się wreszcie trzeba z tym, że w wielu wypadkach rozwój techniki powoduje konieczność poważnych przesunięć na rynku pracy i z faktem tym trzeba się będzie liczyć także w przyszłości przy wyborze zawodu muzyka-odtwórcy. Można natomiast, a nawet trzeba, próbować zaradzić złu przejściowo, nie można jednak z tego robić trwałej zasady, a to tym więcej, że proponowany fundusz „ratunkowy” miałby pochodzić z przymusowego wywłaszczenia wykonawców z rezultatów ich pracy.

Wydaje się również, że S. Siekierko przechodzi zbyt łatwo nad konsekwencjami przyjęcia koncepcji funduszu na terenie międzynarodowym. Nie można bowiem zapominać o zasadzie wzajemności panującej w stosunkach międzynarodowych. Odmawiając remuneracji wykonaw-

com zagranicznym pozbawiamy własnych wykonawców takiej remuneracji w razie wtórnego użytkowania ich wykonań za granicą, a to chyba nie jest pożądane z punktu widzenia interesów wykonawców. Argument zmniejszenia się możliwości zarobkowych wykonawców krajowych w związku z wtórnym użytkowaniem wykonań artystów zagranicznych nie może stanowić dla ostatnio wymienionych żadnego uzasadnienia. Mogą oni bowiem słusznie stać na stanowisku, że wykorzystanie ich pracy powinno stanowić dla nich źródło dochodu, z którego nie mają potrzeby rezygnować w interesie nie znanych im obcokrajowców. Sądzę, że na tym przykładzie szczególnie widoczny jest błąd w założeniach S. Siekierki, dla którego decydujące znaczenie ma nie zapłata za wykorzystanie wartości majątkowych stanowiących pracę danych artystów, lecz fundowana przez nich pomoc socjalna.

Wszystko, co dotychczas zostało powiedziane, nie może być, oczywiście, użyte do wniosku pomijającego w całości koncepcję S. Siekierki. Uważamy jednak, że należałoby pójść po linii bardziej zgodnej z zasadami prawnymi i ustrojowymi Polski Ludowej. Dlatego też nie opowiadamy się za całkowitym pozbawieniem wykonawców remuneracji z tytułu wtórnych użytkowań utrwalonych wykonań artystycznych, lecz przyznajemy im prawo do takiej remuneracji łącznie z obowiązkiem pewnego procentowego opodatkowania się na rzecz postulowanego funduszu socjalnego. Projekt ten zbliża się do norweskiej ustawy z dnia 14 grudnia 1956 r., która przewiduje obowiązek wykonawców opodatkowania się na rzecz funduszu socjalnego wówczas, gdy „z wykonań artystycznych czyniony jest użytek komercyjny” (*commercial use is made of artists' performances*).¹⁵

¹⁵ Podaję za B. S. Larsenem, op. cit., s. 186.