

Stanisław Siekierko

Konferencja Ekspertów w Hadze

Palestra 4/10(34), 55-63

1960

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.

STANISŁAW SIEKIERKO

Konferencja Ekspertów w Hadze

W maju br. obradował w Hadze Komitet Ekspertów, zwołany wspólnie przez UNESCO, Międzynarodową Organizację Pracy (MOP) i Unię Berneńską.

Komitet miał za zadanie opracować projekt międzynarodowej konwencji o ochronie artystów-wykonawców, producentów fonogramów (płyty) i organizacji radiowo-telewizyjnych.

Do Komitetu zaproszono imiennie 32 ekspertów z krajów Europy, Azji, Ameryki Północnej i Południowej. Z Polski zaproszeni zostali: dyrektor generalny ZAIKS-u Walery Jastrzębiec-Rudnicki oraz dyrektor generalny SPATIF-u Stanisław Siekierko. Zgodnie z treścią zaproszenia każdy z ekspertów działał wyłącznie we własnym imieniu, nie angażując w niczym ani kraju, z którego pochodzi, ani instytucji, z którą jest związany. W obradach Komitetu uczestniczyli ponadto — bez prawa udziału w głosowaniu — przedstawiciele kilkunastu zrzeszeń i federacji międzynarodowych, bezpośrednio zainteresowanych tematyką obrad.

Obradom przewodniczył prof. G. Bodenhausen (Holandia)

Opracowany w Hadze projekt konwencji został rozesłany wszystkim rządów w celu ustosunkowania się do niego, a w niedalekiej przyszłości ma się on stać przedmiotem obrad konferencji dyplomatycznej.

Wszystko więc wskazuje na to, że weszliśmy w ostatnią fazę przygotowań do unormowania w skali międzynarodowej pewnego istotnego, ale i skomplikowanego zarazem problemu. Jest to zatem właściwy moment do — skrótego chociażby — zaznajomienia szerszego grona polskich prawników z tym stosunkowo nowym i mało znanym zagadnieniem, a to tym bardziej, że również przed polskimi sądami — wobec braku specjalnego ustawodawstwa w tej dziedzinie — toczą się już sprawy o naruszenie praw muzyków i aktorów, a więc właśnie tych artystów-wykonawców, których chronić ma opracowana w Hadze konwencja.

*

Jak doszło do Konferencji Haskiej?

Już w roku 1926 Międzynarodowa Organizacja Pracy rozpoczęła studia nad zagadnieniem ochrony praw artystów-wykonawców. W 1938 r. powołano specjalną komisję ekspertów i sprawa została wpisana na porządek dzienny sesji MOP w 1940 r. Z powodu działań wojennych do sesji oczywiście nie doszło.

Jeszcze w okresie przedwojennym zagadnieniem tym interesowała się również Unia Berneńska. Z jej inicjatywy sprawa była rozważana na konferencji dyplomatycznej w Rzymie w 1928 roku, zwołanej dla rewizji konwencji berneńskiej. Uznając w zasadzie prawa artystów-wykonawców, Konferencja rzymska wypowiedziała się jednak przeciwko włączeniu tych praw do konwencji berneńskiej, której przedmiotem jest ochrona prawa autorskiego.

Po wojnie Unia Berneńska i MOP równolegle wznowiły prace nad projektem konwencji. W 1951 roku zebrała się w Rzymie konferencja ekspertów, która opracowała projekt międzynarodowej konwencji o ochronie artystów-wykonawców, producentów fonogramów i organizacji radiowych. W projekcie tym zrezygnowano ze zdefiniowania prawnej natury tej ochrony. Ten „wstępny projekt rzymski” został potem rozesłany rządowi dla zgłoszenia uwag, a otrzymane materiały miały posłużyć do ostatecznego opracowania projektu konwencji przez nowy komitet ekspertów. Od tego momentu jednak sprawa posuwała się naprzód bardzo opornie. Mimo szeregu narad — zarówno MOP, jak i Unia Berneńska nie mogły jakoś uzgodnić składu wspólnego komitetu ekspertów.

W roku 1955 czynnie włączyło się w rozwiązywanie problemu *droits voisins* („praw sąsiednich”) UNESCO, upatrując w nim ściśle powiązanie z konwencją uniwersalną o prawie autorskim, zawartą pod auspicjami UNESCO. Nadal jednak trwały spory kompetencyjne między trzema organizacjami międzynarodowymi patronującymi sprawie konwencji. Wobec braku porozumienia, MOP na własną rękę zwołała w 1956 r. komitet ekspertów, który opracował tzw. genewski projekt konwencji, a UNESCO wraz z Unią Berneńską powołały w 1957 r. inny komitet ekspertów, który opracował z kolei tzw. projekt Monaco. Oba te projekty zostały rozesłane rządowi do ustosunkowania się. Otrzymane odpowiedzi (przeważająca większość) — w tym również i odpowiedź Rządu Pol-

skiego — wskazywały na zasadnicze różnice w obu projektach, stwierdzały, że te dwa sprzeczne w dużej mierze projekty nie mogą służyć za materiał dla konwencji dyplomatycznej, zalecały wreszcie powołanie przez trzy organizacje międzynarodowe wspólnego komitetu ekspertów, który by opracował jednolity projekt międzynarodowej konwencji.

W wykonaniu tych zaleceń UNESCO, MOP i Unia Berneńska zaniechały wreszcie długotrwałych sporów kompetencyjnych i w maju br. zwołały do Hagi wspólny Komitet Ekspertów.

Przesłanki społeczne i ekonomiczne ochrony artystów-wykonawców

W ostatnich sześćdziesięciu latach jesteśmy świadkami szczególnie szybkiego rozwoju techniki w zakresie utrwalania, powielania i rozpowszechniania „produktu” pracy artystów-wykonawców. Ta ciągła ewolucja techniki nagrań i transmisji — od skrzypiącej płyty gramofonowej do precyzyjnych nagrań stereofonicznych, od filmu poprzez radio do telewizji — wpłynęła w bardzo istotny sposób na warunki pracy i egzystencji artysty. Utrwalone bowiem, a więc zmaterializowane w ten sposób wykonanie artystyczne odrywa się od osoby wykonawcy, wchodzi jako autonomiczna wartość do obiegu gospodarczego i staje się dla osób trzecich źródłem dochodów i korzyści materialnych, z których artysta-wykonawca jest najczęściej wyłączony. Obecne możliwości techniczne dają nieograniczoną niemal, w czasie i w przestrzeni, możliwość korzystania z jednorazowego wykonania utworu przez artystę z chwilą, gdy zostało ono utrwalone.

Skutki tego stanu rzeczy są wielostronne. Najbardziej oczywisty z nich to zmniejszenie możliwości zatrudnienia w zawodach artystycznych. W naszych oczach znikli z sal kinowych pianiści, lokale obywają się bez „żywej” muzyki i korzystają z muzyki mechanicznej, teatry niemal z reguły korzystają z instalacji magnetofonowych, a nawet zespoły baletowe tańczą „pod” muzykę mechaniczną, ale jako najwięksi użytkownicy płyt i taśm występują przede wszystkim radio i telewizja. Słabe perspektywy zatrudnienia artysty i istniejące w wielu krajach bezrobocie zniechęcają młodych adeptów i hamują dopływ młodych sił do zawodów artystycznych, co jest oczywiście zjawiskiem społecznie b. niepożądanym, gdyż — na dłuższą metę — musi wpłynąć na obniżenie ogólnego poziomu sztuki wykonawczej.

Do tych przesłanek natury społecznej dochodzą raczej natury ekonomicznej. Utrwalone, a więc zmaterializowane w ten sposób wykonanie może być bez zgody, a nawet wiedzy artysty kopiowane, reprodukowane,

przenoszone na inną technikę, wreszcie rozpowszechniane w najrozmaitszy sposób i w nieograniczonym zakresie. Radio i telewizja ze swym międzynarodowym systemem transmisji i retransmisji powiększają niemal do nieskończoności zasięg odbiorców, do których może dotrzeć jednorazowe wykonanie utworu przez artystę.

Mamy tu w istocie do czynienia z dwiema sytuacjami. W jednym wypadku chodzi o użytkowanie przez kontrahenta efektu pracy twórczej artysty w zakresie wykraczającym poza zawartą umowę. Ta sytuacja jest stosunkowo prosta: artysta ma prawo domagać się od swego kontrahenta dodatkowego wynagrodzenia. Sytuacje tego rodzaju reguluje prawo powszechne. Najczęściej jednak użytkownikiem jest osoba trzecia, nie związana z artystą żadnym stosunkiem umownym. Jest więc rzeczą ze wszech miar uzasadnioną, ażeby również i w tym wypadku, gdy praca twórcza artysty staje się źródłem dodatkowych korzyści materialnych dla osób trzecich, artysta mógł dochodzić słusznej remuneracji. Do ochrony prawnej interesów artystów w tych właśnie wypadkach potrzebne jest specjalne ustawodawstwo, przy czym ze względu na to, że w naszych czasach sztuka nie zna granic i jest przedmiotem coraz żywszej wymiany międzynarodowej, omawiana sytuacja wymaga unormowania jej przez konwencję międzynarodową.

Próby definicji prawnych

Spór o prawną podstawę ochrony artystów-wykonawców toczy się od dziesiątków lat i w tej materii mamy już bogatą literaturę. Przy całej jednak różnorodności teorii lansowanych przez poszczególnych prawników, prawie wszystkie te teorie dadzą się sprowadzić z grubsza do dwóch zasadniczych stanowisk: gdy jedni prawnicy usiłują w tej czy innej formie „spokrewnić” prawo artysty-wykonawcy z prawem autorskim, drudzy utrzymują, że mamy tu do czynienia ze szczególną odmianą prawa pracy.

Pierwsze z tych stanowisk uzasadnia swoją teorię przede wszystkim widowym faktem, jakim jest powiązanie wykonania z wykonywanym utworem. Gdyby nie było autora i utworu — rozumują — nie byłoby również wykonania. Przyjmując to rozumowanie za wspólny punkt wyjścia, zwolennicy tej teorii różnią się jednak znacznie w poglądach, gdy chodzi o prawne zdefiniowanie charakteru powiązania, jakie zachodzi pomiędzy wykonaniem i wykonawcą z jednej strony a utworem i autorem — z drugiej. Gdy np. Troller ze swoją koncepcją „asymilacji” upatruje w artyście-wykonawcy współautora, który nadaje dopiero osta-

teczny kształt utworowi, to Hombourg przyrównuje rolę artysty-wykonawcy do roli tłumacza dzieła, a Puget mówi po prostu o prawie pochodnym w stosunku do prawa autorskiego.

Ze wszystkich jednak odmian koncepcji „pokrewieństwa” z prawem autorskim najszersze rozpowszechnienie zyskała próba zdefiniowania prawa artysty-wykonawcy jako „prawa sąsiedniego” w stosunku do prawa autorskiego. Według tej koncepcji, jeżeli kompozytor jest autorem dzieła, to muzyk jest jak gdyby „autorem” wykonania tego dzieła, jego prawo „sąsiaduje” więc z prawem autora i w tym właśnie „sąsiedztwie” należy upatrywać uzasadnienie dla ochrony prawnej artysty-wykonawcy, analogicznie do ochrony przysługującej autorowi. Nie trzeba głębszej analizy, ażeby dowieść całkowitej powierzchowności tej na pozór efektownej koncepcji. Z punktu widzenia doktryny nie wyjaśnia ona bynajmniej podstawy i natury prawnej ochrony artystów-wykonawców i w gruncie rzeczy nie mówi o niczym więcej jak o wzajemnej relacji dwóch odmiennych rodzajów prawa. Koncepcja „sąsiedztwa” bierze za punkt wyjścia widoczny „gołym okiem” fakt, że między tymi dwoma rodzajami prawa zachodzi pewna współzależność, która ujawnia się przy wykonywaniu tych praw mających z reguły jako wspólną „bazę” — wykonywane dzieło. Utwór muzyczny lub teatralny wymaga bowiem — dla ujawnienia się we właściwej formie — wykonania przez artystę, działalności zaś artysty-wykonawcy wymaga z reguły (choć nie zawsze) istnienie utworu do wykonania. Jest to jednak współzależność czysto zewnętrzna, albowiem prawo autora do jego dzieła istnieje niezależnie od tego, czy dzieło to jest wykonywane, czy też nie; tak samo prawo artysty-wykonawcy do wykonania dzieła istnieje niezależnie od tego, czy to wykonanie ma za podstawę utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Zasługuje również na ochronę np. artysta rewiowy wykonujący „numery” nie oparte na utworach lub artysta wykonujący utwory, do których prawa już wygasły. Ochrona jednego z tych praw nie jest bynajmniej funkcją ochrony drugiego.

I oto mamy zjawisko na pozór paradoksalne: mimo że nikt już nie broni obecnie koncepcji „praw sąsiednich” lub „praw zwanych sąsiednimi”, jednakże terminy te są nadal używane jako obiegowe. Ci, którzy ich używają, twierdzą, że czynią tak dlatego, iż terminy te zyskały szeroką popularność i są po prostu jako skróty bardzo wygodne do oznaczenia problemu. Sądzę jednak, że uparte nawracanie (przynajmniej w terminologii) do tej sztucznej koncepcji ma swoje głębsze uzasadnienie. Postaram się to wyjaśnić bliżej.

W latach trzydziestych cały problem narodził się w postaci poszu-

kiwań ochrony prawnej, na razie wyłącznie dla artystów-wykonawców. Ale już w latach czterdziestych pojawili się nowi pretendenci do wspólnej z artystami ochrony prawnej. Byli to producenci fonogramów, czyli nagrań dźwiękowych, albo — mówiąc popularnie — fabrykanci płyt. Twierdzili oni, że skoro do publicznego rozpowszechnienia korzysta się z płyt zamiast z „żywej” muzyki, to narusza się w ten sposób interesy nie tylko muzyków, ale także tych, którzy są jak gdyby „autorami” tych nagrań (a te są przecież zastrzeżone na użytek wyłącznie prywatny). Z jakiej racji — zapytują oni — ma np. radio korzystać z ich płyt i oszczędzać w ten sposób pieniądze na muzykach, nie remunerując producenta, czyli „autora” płyty? A ponieważ przedmiotem nagrań są z reguły wykonania utworów przez artystów, przeto producenci fonogramów zgłosili pretensje do przyznawania im „praw sąsiednich” na równi z artystami-wykonawcami.

Po ostatniej wojnie pojawia się nowa grupa pretendentów do „sąsiedztwa”. Jest to radiofonia i telewizja, które twierdzą, że chronić trzeba nie tylko treść audycji, ale i samą audycję jako taką. Przy obecnym bowiem stanie techniki — jak twierdzą — łatwo może powstać taka sytuacja, że audycję radiową czy telewizyjną wyprodukowaną dużym nakładem sił i środków przez radiostację A inna radiostacja B bez porozumienia nagrywa, utrwała i nadaje do woli. Jeżeli audycja ta zawiera np. produkcje artystyczne, to taka „kradzież z powietrza” narusza interesy nie tylko aktorów-wykonawców, ale i przedsiębiorstwa radiowego czy telewizyjnego, które wyprodukowało tę audycję i jest jak gdyby jej „autorem”. A że audycje z reguły oparte są na wykonaniu utworów, więc z kolei radiofonia i telewizja pretendują do przyznania im „praw sąsiednich” na równi z artystami-wykonawcami.

Myszę że ci, którzy lansowali koncepcję „praw sąsiednich”, zdawali sobie sami sprawę z całkowitej sztuczności tego pojęcia. Ze względów jednak taktycznych koncepcja ta była dla nich wygodna, gdyż pozwalała doszukiwać się jakiegoś wspólnego mianownika dla wspólnej ochrony prawnej tak odmiennych rodzajów działalności jak działalność artystyczna muzyka czy aktora oraz działalność przemysłowa fabrykanta płyt czy przedsiębiorcy radiowego. Z tej całkowitej sztucznej koncepcji wysnuto argument przemawiający za powiązaniem w jednym akcie prawnym problemu ochrony artystów-wykonawców z problemem ochrony producentów fonogramów i organizacji radiowych. A wpływy tych nowych, potężnych „sąsiadów” okazały się w praktyce tak przemożne, że chociaż koncepcja „praw sąsiednich” jako taka nie utrzymała się, to jednak zamierzony przez nią efekt został osiągnięty.

nięty o tyle, że we wszystkich projektach konwencji opracowywanych w ostatnich dziesięciu latach przewidziana jest wspólna ochrona wszystkich trzech zainteresowanych grup „sąsiadów” w jednym akcie prawnym.

Do osiągnięcia tego efektu walnie przyczynili się i sami autorzy. Początkowo negowali oni w ogóle potrzebę opracowania konwencji twierdząc, że artystom-wykonawcom powinna wystarczyć ochrona z prawa powszechnego, a producentom fonogramów i organizacjom radiowym — z prawa przemysłowego. Kiedy jednak zorientowali się, że nie uda im się nadal skutecznie przeciwstawić powstaniu nowej konwencji, zaczęli działać tak, by podporządkować przyszłe „prawa sąsiednie” podstawowemu prawu autorskiemu. Koncepcja „sąsiedztwa”, interpretowana przez autorów raczej jako koncepcja „sublokatorstwa”, była dla nich wygodnym narzędziem do ograniczenia treści i zakresu działania „praw sąsiednich”. Z tych względów autorzy lansowali tę koncepcję w praktyce, chociaż odzegnawali się od niej formalnie.

Aczkolwiek — podkreślam — koncepcja „praw sąsiednich” nie utrzymała się, wpływ jej na rozwój ustawodawstwa w większości krajów europejskich i pozaeuropejskich zaznaczył się zupełnie wyraźnie o tyle, że w tych krajach, w których ustawodawstwo krajowe unormowało zagadnienie ochrony artystów-wykonawców (i ewentualnie innych zainteresowanych grup), odpowiednie w tym zakresie przepisy stanowią część prawa autorskiego.

Zupełnie odmienne stanowisko zajmują ci wszyscy, którzy utrzymują, że nie należy mieszać sprawy ochrony działalności przemysłowej producentów fonogramów i organizacji radiowych z ochroną działalności artystycznej muzyków czy aktorów i że ochrona tych ostatnich mieści się w ramach prawa pracy, choć oczywiście ze wszystkimi konsekwencjami wynikającymi ze specyficznego charakteru tego rodzaju pracy. Sprawa jest łatwa do uregulowania, jeśli chodzi o stosunki umowne między artystą-wykonawcą a jego kontrahentem: stosunki te normuje umowa o pracę. Czym jednak uzasadnić ochronę pracy artysty wobec osób trzecich, wobec użytkowników produktu jego pracy nie związanych z nim żadną umową? To uzasadnienie upatrują zwolennicy tego stanowiska w osobistym, duchowym, a nierzadko i twórczym wkładzie, jaki wnosi każdy artysta do swojej pracy. Ten wkład, będący przejawem osobowości artystycznej wykonawcy, stanowi o swoistości pracy artystycznej i dokumentuje się za każdym razem, gdy się korzysta w jakiegokolwiek formie z produktu pracy artysty.

Następnym argumentem, na który powołują się zwolennicy tej kon-

cepcji, jest ogromny wzrost wartości użytkowej pracy artysty w związku z rozwojem techniki. Uzasadnia to pretensję artysty do szczególnej ochrony prawnej, która by mu gwarantowała udział w dodatkowych korzyściach ekonomicznych, jakie osoby trzecie ciągną ze zwiększonej wartości użytkowej produktu pracy artystycznej.

Należy obiektywnie przyznać, że żadna z powyższych koncepcji nie zdołała w sposób zupełny zdefiniować podstawy i natury prawnej ochrony żądanej przez artystów-wykonawców i innych. Toteż już dawno MOP, widząc bezskuteczność dotychczasowych starań i poszukiwań, nawoływała do zaniechania prac nad sztucznymi koncepcjami prawnymi i ograniczenia się do stwierdzenia, że istnieje pewien istotny problem socjalny i ekonomiczny, który wymaga unormowania prawnego zarówno w skali krajowej, jak i międzynarodowej. Tym problemem jest zapewnienie należytej ochrony artystom-wykonawcom i ewentualnie innym grupom zagrożonym rozwojem techniki.

I oto po wielu latach dyskusji, po wielu uczonych rozprawach we wszystkich niemal językach wrócono do punktu wyjścia i zgodzono się milcząco z tezą MOP. Projekt konwencji opracowany w Hadze rezygnuje świadomie z wszelkich prób definicji prawnej i od razu w samym tytule głosi, że chodzi po prostu o ochronę artystów-wykonawców, producentów fonogramów i organizacji radiowych.

Przebieg i wyniki prac Komitetu Ekspertów

W całym przebiegu obrad Komitetu dawały znać o sobie poważne różnice poglądów między uczestnikami. Chociaż bowiem eksperci działali w zasadzie tylko w imieniu własnym, to jednak stanowiska ich były odbiciem interesów tych grup, z którymi byli powiązani, a interesy te były odmienne, a nierzadko wręcz sprzeczne. Najlicniejsza grupa ekspertów broniła interesów autorów i ta starała się wpłynąć na treść konwencji w sensie ograniczającym, tzn. by konwencja nie naruszała w niczym praw i interesów autorów. Druga grupa ekspertów rekrutowała się spośród obrońców interesów radiofonii i telewizji zachodnio-europejskiej. Ich wysiłki szły w dwóch kierunkach: z jednej strony starały się ograniczyć zakres przyszłych praw autorów-wykonawców i producentów fonogramów w stosunku do radiofonii i telewizji, z drugiej zaś — uzyskać możliwie szeroką ochronę własnych interesów. Trzecią grupę stanowili przedstawiciele fabrykantów płyt (zachodnio-europejskich koncernów płytowych), którzy za główne zadanie poczytywali usankcjonowanie w konwencji ich prawa do remuneracji w ra-

zie korzystania z płyt do publicznego lub radiowego rozpowszechniania (przez co oczywiście zmniejsza się remuneracja należna w tych wypadkach artyście-wykonawcy). Wreszcie ostatnią grupę — stosunkowo nieliczną — stanowili przedstawiciele artystów-wykonawców.

Jak widać z powyższego, w Komitecie ostro ścierały się poglądy i stanowiska różnych grup. Jeżeli mimo tych różnic udało się osiągnąć przyjęcie jednolitego projektu konwencji, to należy to przypisać przeświadczeniu, jakiemu dawała wyraz większość uczestników, że tylko na drodze porozumienia i wzajemnych ustępstw możliwy jest do osiągnięcia jakikolwiek konkretny rezultat prac Komitetu. Dlatego też w przyjętym projekcie konwencji należy upatrywać pewien wyraźny kompromis, który nie zadowala w pełni żadnej z zainteresowanych grup, ale który może służyć za realny punkt wyjścia do unormowania w zakresie międzynarodowym pewnego skomplikowanego problemu socjalnego, ekonomicznego i prawnego.

Układ sił w Komitecie sprawił, że obrona interesów artystów-wykonawców nie była bynajmniej łatwa. Należy stwierdzić, że zakres ochrony prawnej artystów-wykonawców przewidziany ostatecznie w projekcie konwencji jest niewielki. Takie ograniczenie zakresu ochrony motywowane było przez większość Komitetu koniecznością szukania przy normowaniu tego stosunkowo nowego zagadnienia takiego wspólnego mianownika prawnego, który umożliwiłby ratyfikowanie konwencji w przyszłości przez możliwie dużą liczbę państw. Wskazywano przy tym i na tę okoliczność, że konwencja będzie mieć zastosowanie tylko do sytuacji międzynarodowych, nic więc nie stoi na przeszkodzie, ażeby ustawodawstwo krajowe różnych państw ustaliło znacznie szerszy zakres ochrony prawnej „na wewnątrz”.

Pozostają do zreferowania postanowienia projektu konwencji oraz wnioski, jakie z nowej sytuacji w tej dziedzinie płyną dla nas. Ale o tym — w następnym artykule.