

Leonard Górnicki

Rozwój idei praw autorskich:
od starożytności do II wojny światowej



WROCŁAW 2013

Prace Naukowe
Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii
Uniwersytetu Wrocławskiego

Seria: **e-Monografie**

Nr 26

Dostęp online: <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/41089>

Leonard Górnicki

Rozwój idei praw autorskich:
od starożytności
do II wojny światowej

Wrocław 2013

Komitet Redakcyjny
Przewodniczący – *prof. dr hab. Leonard Górnicki*
Sekretarz redakcji – *mgr Aleksandra Dorywała*
Członek – *mgr Bożena Górna*

Recenzent
prof. dr hab. Tomasz Kruszewski

© Copyright by Leonard Górnicki

Korekta
Aleksandra Dorywała

Skład i opracowanie techniczne:
Anna Lenartowicz, Tomasz Kalota eBooki.com.pl

Wydawca
Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa

ISBN 978-83-61370-89-5

Bliskim moim poświęcam

Spis treści

Wstęp.....	9
------------	---

ROZDZIAŁ I

Początki idei ochrony stosunków wynikających ze stworzenia dzieła.

Odrębna droga kultur Wschodu. Cywilizacja grecko-rzymska 19

1. Uwagi ogólne..... 19
2. Kultury Dalekiego Wschodu i Bliskiego Wschodu. Kilka przykładów 32
 - 2.1. Chiny 32
 - 2.2. Prawo żydowskie..... 43
 - 2.3. Kultura islamu 54
3. Starożytna Grecja i Rzym..... 62

ROZDZIAŁ II

Patronat, przywileje oraz normy ogólne dotyczące stworzenia

dzieła w Europie od XV do XVIII wieku 85

1. Uwarunkowania kulturowe i społeczne w Europie w wiekach średnich oraz w epoce renesansu i baroku..... 85
2. Przywileje dla drukarzy, księgarzy i autorów..... 92
3. Normy o charakterze ogólnym 112

ROZDZIAŁ III

Narodziny nowoczesnej idei prawa autorskiego. Okres

ustawodawstw narodowych..... 121

1. Angielski model ochrony: *Statute of Anne* 121
2. Ustawodawstwo duńskie 133
3. Niemiecka i austriacka idea prawa autorskiego 134
4. Pomiedzy monopolem a własnością autora: Rosja..... 143
5. Początki umowy wydawniczej 146

ROZDZIAŁ IV

Współczesne prawo autorskie. Umiejdzynarodowienie ochrony..... 149

1. Idea prawa podmiotowego własności intelektualnej
i romantyczna koncepcja autora 149
2. Stany Zjednoczone 157
3. Francja 171
4. Internacjonalizacja prawa autorskiego 179
5. Ustawodawstwo niemieckie i austriackie a rozwój prawa
autorskiego..... 192
6. Angielski model *copyright* 204
7. Doświadczenia rosyjskie: od modelu własnościowego
do monopoli państwowych..... 206
8. Przeciwko własnościowej koncepcji prawa autorskiego..... 209
9. Idea *droit moral. Immaterialgüterrecht*. Dualistyczna
konstrukcja praw majątkowych i osobistych. Inne ujęcia 217
10. Klasyfikacja teorii dotyczących istoty prawa autorskiego
oraz systemów ustawodawczych..... 226
11. Idea wiecznych praw autorskich a zasada ochrony czasowej 230

ROZDZIAŁ V

Wkład Polski w rozwój koncepcji prawa autorskiego..... 235

1. Idea „praw do rzeczowych podobnych” i jej konsekwencje
oraz system polskiej ustawy 235
2. Pojęciowe określenie przedmiotu prawa autorskiego 240
3. Dominacja autorskich praw osobistych nad prawami
majątkowymi 244
4. „Cywilistyczna metoda represji” za naruszenie praw
autorskich..... 270

Zakończenie 275

Bibliografia 291

Wstęp

Autor i dzieło to fundamentalne pojęcia, wokół których zbudowana jest koncepcja współczesnego prawa autorskiego. Jednak nowoczesna koncepcja autorstwa i utworu, jako emanacji sfery wewnętrznej człowieka, naczyniowej piętnem oryginalności pojawiła się dopiero w epoce oświecenia. Nie bez powodu Michel Foucault w związku z tym stwierdza, że w perspektywie zmian historycznych kategoria autora, czy – jak on to określa funkcji autora – nie wydaje się nienaruszalna w zakresie jej kształtu, złożoności, a nawet samego istnienia. Teksty, zaliczane obecnie do kategorii „literackich”, jak opowieści, bajki, epepeje, tragedie, komedie, były niegdyś odbierane, wprowadzane do obiegu, wartościowane bez uwzględniania autorstwa. Anonimowości tych utworów nie uważano za problem, a jedyną gwarancję zdatości stanowiła ich prawdziwa lub domniemana dawność. Francuski filozof jest przekonany, że można nawet wyobrazić sobie kulturę, w której dyskursy krążyłyby „bez najmniejszej troski o autora”.

Pojęcie autora jest więc związane z pewnym uchwytym momentem indywidualizacji w historii idei, poznania, literatury, historii filozofii i nauki. W przekonaniu Foucaulta również dzisiaj, gdy tworzy się historię jakiegoś pojęcia, gatunku literackiego lub gałęzi filozofii, można wyraźnie zauważyć, że są one „całkowicie podporządkowane owej pierwotnej, niewzruszonej i fundamentalnej całości, jaką stanowi autor i jego dzieło”. Te ogólne uwagi są niewątpliwie cenne i znajdują swe potwierdzenie na kartach niniejszej książki. Z jedną istotną, z pewnością oryginalną myślą Foucaulta nie mogą jednak zgodzić się w pełni: choć oczywiście ma on rację, że forma własności autorskiej jest historycznie wtórna wobec opisywanego przez kodeksy karne przywłaszczenia, to jednak narodzin autora nie można mechanicznie łączyć z kwestią możliwości przypisania komuś winy za stworzone dzieło. Foucault spojrział na ten złożony proces typowo inkwizytorskim i cenzorskim okiem. Jego zdaniem teksty, książki, wypowiedzi zaczęły posiadać autorów – radykalnie

odmiennych od mitycznych bądź sakralnych postaci – w chwili, gdy możliwe stało się ukaranie autora za wypowiedź, którą odbierano jako przekroczenie granic. Jak argumentuje on, wypowiedź w naszej i wielu innych kulturach nie była u swych początków wytworem, rzeczą lub dobrem, lecz aktem – aktem umieszczonym między biegunami *sacrum* i *profanum*, prawa i bezprawia, religii i bluźnierstwa. Ostatecznie dochodzi zaś do takiej konkluzji: „Z historycznego punktu widzenia, zanim stała się ona dobrem włączonym w wymienny obieg własności, była gestem nader ryzykownym”¹. Pogląd Foucaulta, nie chcę go nazwać wprost pesymistycznym, czy nawet fatalistycznym, odzwierciedla jednak głównie kontekst władzy, religijnej i świeckiej, zorganizowanego nadzoru nad jednostką i światem jej myśli wyrażonym na zewnątrz, nie zaś wewnętrzny rozwój kultury i człowieka, postępującą indywidualizację jego osobowości i wiele innych czynników, w szczególności o charakterze gospodarczym. Staram się je wyeksponować w tej książce.

Zasadnicza, dowodzona w niej teza jest taka, że ochrona stosunków wynikających ze stworzenia dzieła występowała, poza społeczeństwami pierwotnymi, we wszystkich czasach i we wszystkich kulturach, choć w różnych formach i w różnych zakresie. Niekoniecznie należy jej szukać w regulacjach prawnych, bo w wielu państwach starożytnych ich nie było, a w Europie średniowiecznej pewien przełom w odniesieniu do tej kwestii stanowiło dopiero wynalezienie druku u schyłku tejże epoki. Idea praw autorskich sięga więc o wiele dalej w czasie niż narodziny prawa autorskiego.

¹ Ogólny kontekst badawczy przyjęty przez Foucaulta zasługuje niemniej jednak na pogłębioną refleksję: „[...] funkcja autora związana jest z prawnym i instytucjonalnym systemem, który otacza, określa i umożliwia uniwersum dyskursu; nie występuje nigdy w ten sam sposób we wszystkich typach dyskursów, we wszystkich epokach i typach cywilizacji; nie daje się zdefiniować przez spontaniczną atrybucję dyskursu do jego twórcy, lecz przez bardzo złożony ciąg operacji; nie odsyła zwyczajnie do rzeczywistej osoby, powołuje natomiast do istnienia wiele instancji mówiących, wiele podmiotowych pozycji, gotowych na przyjęcie wielu klas indywidualów”; M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 199-219.

Stanowiła ona pewne zjawisko kulturowe, odzwierciedlała się w teoriach z dziedziny estetyki oraz w normach określających koncepcję moralności społecznej i honoru jednostki. Dotyczyła przede wszystkim tej sfery, którą obecnie nazywamy prawami osobistymi autora. W zasadzie odmawiano autorowi prawa do gospodarczej eksploatacji dzieła. Respektowanie jego potrzeb i interesów majątkowych miało natomiast charakter uznaniowy i przez długi czas nie był on w tym zakresie głównym uprawnionym podmiotem. Już od starożytności stworzenie dzieła prowadziło do powstawania i zawiązywania nowych stosunków społecznych, przybierających nierzadko postać stosunków prawnych, nawet wtedy, gdy obowiązujący porządek prawny nie zawierał żadnych norm, które można by zaliczyć do prawa autorskiego. Prawo autorskie w znanym nam kształcie jest stosunkowo nowym osiągnięciem cywilizacji Zachodu, mającym swój początek w XVIII stuleciu. Do tego czasu myśl ochrony praw autorskich wzrastała nadzwyczaj powoli. Nowe konstrukcje prawnonaturalne wieku oświecenia oraz idee Wielkiej Rewolucji Francuskiej i rewolucji amerykańskiej doprowadziły wreszcie do przełomu, zaś schyłek XIX stulecia, nacechowany postępowaniem technicznym, społecznym, gospodarczym i kulturowym, a w konsekwencji internacjonalizacją pewnych wartości intelektualnych, mających przecież istotny komercyjny walor, położył podwaliny pod nowoczesny model prawa autorskiego. Trafnie wyraża to Stefan M. Grzybowski: „O prawie autorskim, pojmowanym jako pewna szczególna samoistna część porządku prawnego, można mówić zasadnie dopiero wówczas, gdy w tym porządku da się wyodrębnić, zarówno myślą, jak i w rzeczywistości, określony system norm prawnych, regulujących stosunki powstające w związku z dokonanym już stworzeniem «dzieła» lub aktualnym właśnie jego tworzeniem, czy nawet antycypowanym stosownym zamiarem”².

² S. Grzybowski, *Geneza i miejsce prawa autorskiego w systemie prawa*, w: *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*. T. 13, red. J. Barta, Warszawa 2003, s. 1; tenże, *Prawo autorskie w systemie prawa*, w: S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973, s. 34.

Rozwój idei praw autorów zanalizuję na kilku płaszczyznach: w szczególności prawa, a także w pewnym zakresie kultury, estetyki, filozofii, psychologii, jak również w kilku zasadniczych etapach. Przedstawiam więc jej początki, z uwzględnieniem odmiennej drogi wybranych kultur Wschodu, utrzymującej swoje znaczenie aż do XIX, a nawet XX w., oraz przejawy ochrony praw osobistych autorów i rozwój patronatu w starożytnej Grecji i w Rzymie (rozdział I). Następnie poddaję analizie patronat (mecenat), przywileje i normy ogólne dotyczące stworzenia dzieła i uprawnień autora w Europie od XV do XVIII w. (rozdział II). Dalej przechodzę do narodzin nowoczesnej idei prawa autorskiego, od 1710 r., która dała początek tak zwanemu okresowi ustawodawstw narodowych (rozdział III), a wreszcie do ukształtowania się współczesnego prawa autorskiego, z jego myślą umiędzynarodowienia ochrony prawnautorskiej (rozdział IV). Osobno, bynajmniej nie tylko ze względu na chęć wyeksponowania rodzimej myśli prawniczej, przedstawiam wkład Polski w rozwój koncepcji prawa autorskiego (rozdział V). Zdaję sobie sprawę, że schematyczny podział na pewne etapy rozwoju idei prawa autorskiego nie oddaje w pełni złożoności ewolucji, czasowego współistnienia różnych zjawisk, ponadto zaś ostatni ze wskazanych etapów – umiędzynarodowienia ochrony prawnautorskiej, trwający przecież do dzisiaj, wymaga wyodrębnienia w nim pewnych „kamieni milowych”. W przeciwnej sytuacji niewątpliwie doszłoby bowiem do zatarcia konturów burzliwego rozwoju, jaki przeżywało ustawodawstwo autorskie w ostatnich dziesięcioleciach. Prawo autorskie jest wszakże silnie związane z historią kultury, z gospodarczymi i technicznymi uwarunkowaniami struktury społecznej, i bynajmniej nie na ostatnim miejscu z czynnikiem politycznym. To wszystko nadaje mu wybitnie dynamiczny charakter, a co za tym idzie utrudnia pozostawanie przy formalnym jedynie podziale. Istotne jest uchwycenie zarówno wewnętrznego rozwoju pojęć oraz instytucji prawnych w prawie autorskim, jak również aspektu dynamicznego, to znaczy wpływu na powstanie oraz ewolucję tego prawa czynników kulturowych, gospodarczych,

cywilizacyjnych, politycznych i innych. Z uwagi na ten drugi element zwłaszcza obie wojny światowe, z lat 1914–1918 i 1939–1945, zdają się mieć istotne znaczenie jako pewne cezury, tym bardziej, że przynosiły one ze sobą ogromny postęp techniczny. Ze względu na ów postęp, współpracę na różnych płaszczyznach oraz wymianę międzynarodową internacjonalizacja prawa autorskiego nabrała już w dwudziestoleciu międzywojennym przyspieszenia, jakie niemożliwe było do osiągnięcia we wcześniejszym okresie.

Ale z zupełnie nową jakością w doskonaleniu prawa autorskiego i w przystosowywaniu go do zmieniających się potrzeb życia mamy do czynienia po II wojnie światowej. Można odtąd mówić o postępującej prawdziwej ekspansji własności intelektualnej, w tym prawa autorskiego. Nasza cywilizacja nie przeżywała, jak dotąd, tak szybkiego, błyskotliwego rozwoju w sferze naukowej, przemysłowej, gospodarczej i innych, a postęp techniczny i technologiczny przerósł chyba nawet oczekiwania społeczne. Można mówić o gwałtownym wzroście tej specyficznej formy własności, co w znacznym stopniu związane jest z postępowaniem technicznym oraz technologicznym i to nie tylko w znaczeniu statycznym. Oznacza to, iż ów postęp umożliwia szerokie rozprzestrzenianie wytworów działalności intelektualnej również w znaczeniu dynamicznym, kreatywnym, a więc, że to właśnie ta myśl intelektualna generuje rozwój we wszystkich dziedzinach. Wiedza, fachowość, inwencja twórcza przynoszą nie tylko społeczne poważanie, szacunek, lecz także wymierne korzyści majątkowe w postaci wysokich dochodów oraz nagród. O ile niegdyś w strukturze socjalnej proces wytwarzania dóbr związany był w większym stopniu z własnością ziemi, kapitału, z nakładem pracy fizycznej i z możliwością dysponowania tą pracą, o tyle obecnie punkt ciężkości przesuwają się systematycznie w kierunku szeroko pojętej własności intelektualnej, tj. nakładu pracy twórczej, oryginalnej myśli organizatorskiej i innych czynników indywidualnych. Idea nabiera większego znaczenia niż własność przedmiotów materialnych.

Okres po 1945 r. otwiera w moim przekonaniu nowy etap w dziejach prawa autorskiego, nacechowany rozprzestrzenieniem się techniki oraz wzrastającą pomysłowością w zakresie konkurencji rynkowej. Pozostawiam go poza zakresem niniejszej książki. Jest on solidnie zanalizowany również w polskiej literaturze przedmiotu i do niej można odesłać³.

³ Zob. m.in.: A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1961; M. Poźniak-Niedzielska, *Autorstwo dzieła filmowego. Studium cywilnoprawne*, Warszawa 1968; J. Serda, *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Warszawa 1970; J. Błęszyński, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa 1973; *Konwencje międzynarodowe w zakresie prawa autorskiego i praw pokrewnych*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego (ZNUJ) CCCCLXVI. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej (PWiOWI), z. 134, Warszawa-Kraków 1977; J. Błęszyński, *Konwencja Berneńska a polskie prawo autorskie*, PWN, Warszawa 1979; E. Traple, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979; J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, UJ, Kraków 1980; W. Daniłowicz, *Światowa Organizacja Własności Intelektualnej (WIPO) – nowy typ organizacji wyspecjalizowanej ONZ*, „Przegląd Prawa i Administracji”, AUW, t. XVII, Wrocław 1982; R. Markiewicz, *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, UJ, Kraków 1984; A. Kopff, *Wpływ postępu techniki na prawo autorskie*, UJ, Warszawa-Kraków 1988; J. Błęszyński, *Ochrona autorskich praw majątkowych (roszczenie o wydanie korzyści)*, PWN, Warszawa 1989; T. Trafas, *Wykonanie artystyczne i jego ochrona w świetle prawa*, UJ, Warszawa-Kraków 1989; R. Markiewicz, *Ochrona prac naukowych*, UJ, Warszawa-Kraków 1990; E. Traple, *Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego*, UJ, Kraków 1990; J. Barta, E. Traple, *Wpływ rozwoju techniki i przemian stosunków społecznych na zasadę asymilacji w Konwencji Berneńskiej*, ZNUJ CMXLV. PWiOWI, z. 53, 1990, s. 29-70; M. Czajkowska-Dąbrowska, *Sytuacja prawna autorów obcych w Polsce*, UW, Warszawa 1991; J. Barta, R. Markiewicz, *Główne problemy prawa komputerowego*, Warszawa 1993; A. Nowicka, *Prawnoautorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, Warszawa 1995; L. Giliciński, *Wykonywanie praw własności intelektualnej w prawie Wspólnoty Europejskiej*, ABC, Warszawa 1997; *25 lat Instytutu Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rozprawy pracowników Instytutu*, red. J. Barta, ZNUJ MCCXIII. PWiOWI, z. 69, Kraków 1997 i tam zestawiona literatura; *Własność intelektualna w światowej organizacji handlu [WTO]*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Universitas, Kraków 1998; E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, UŁ, Łódź 1997; J. Barta, R. Markiewicz, *Internet a prawo*, Warszawa 1998; J.A. Badowski, *Nowe uregulowania międzynarodowe*

Punkt ciężkości tej pracy nie leży w przedstawieniu historii prawa autorskiego, a zwłaszcza dziejów światowych ustawodawstw i doktryny prawa⁴. Chodzi bardziej o próbę ukazania prawa, w nakreślonym tu zakresie

w dziedzinie prawa autorskiego i praw pokrewnych, „Państwo i Prawo” 1998, z. 3, s. 36-47; *Własność intelektualna. Nowe problemy, nowe spojrzenie*, red. J. Barta, ZNUJ. PWiOWI, z. 71, Zakamycze 1999; *Prawo autorskie a postęp techniczny*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Kraków 1999; A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, UJ, Zakamycze 1999; *Internet – Problemy prawne*, red. R. Skubisz, Lublin 1999; M. Matlak, *Prawo autorskie w europejskim prawie wspólnotowym*, UJ, Zakamycze 2002; M. Poźniak-Niedzielska, *Ewolucja prawa własności intelektualnej w dobie współczesnej*, „Państwo i Prawo” 2002, z. 10, s. 5-20; *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*. T. 13, red. J. Barta, Warszawa 2003 (oraz późniejsze wydanie) i tam podana literatura; A. Matlak, *Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym*, Zakamycze 2004; M. Barczewski, *Traktatowa ochrona praw autorskich i praw pokrewnych*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2007; P.F. Piesiewicz, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Wolters Kluwer Oficyna, Warszawa 2009; K. Gienas, *Systemy Digital Rights Management w świetle prawa autorskiego*, Wolters Kluwer Oficyna, Warszawa 2008; K. Kłaflkowska-Waśniowska, *Prawa do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, Wolters Kluwer Oficyna, Warszawa 2008; J. Balcarczyk, *Prawo do wizerunku i jego komercjalizacja. Studium cywilnoprawne*, Wolters Kluwer Oficyna, Warszawa 2009; K. Grzybczyk, *Prawo właściwe dla autorskoprawnej umowy licencyjnej*, Wolters Kluwer Oficyna, Warszawa 2009; K. Lewandowski (red.), *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, Poznań 2011; M. Barczewski, S. Sykuna, *ACTA – geneza i podstawowe problemy*, „Państwo i Prawo” 2012, z. 4; *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2013 i tam wskazane publikacje obu uczonych.

⁴ Zob. zvl. L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, Verlag O. Schwartz, Göttingen 1957; tenże, *Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845*, Verlag Schwartz, Göttingen 1995; W. Bappert, *Wege zum Urheberrecht. Die geschichtliche Entwicklung des Urheberrechtsgedankens*, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1962; E. Wadle, *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte*, Verlagsgesellschaft VCH, Weinheim, New York, Basel, Cambridge, Tokyo 1996; tenże, *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte*, Band II, C. H. Beck, München 2003; tenże, *Preußische Privilegien für Werke der Musik. Ein Kapitel aus der Frühzeit des Urheberrechts 1794-1837*, w: *Musik und Recht. Symposium aus Anlaß des 60. Geburtstages von Prof. Dr. Detlef Merten*, hrsg. M.J. Montorno Chiner/H. Schäffer, Schriften zum Öffentlichen Recht Bd. 771, Berlin 1998, s. 85-112; tenże, *Das*

obserwacji naukowej, jako zjawiska kulturowo-cywilizacyjnego i interakcji pomiędzy prawem a innymi regułami kształtującymi życie społeczne. Pierwsze

*Scheitern des Frankfurter Urheberrechtsentwurfes von 1819 -Näheres zur Haltung einzelner deutscher Bundesstaaten, Seminar zur Geschichte des Urheberrechts, Villa Vigoni 1997, w: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA) Bd. 138 Bern (1999) s. 153-181; Historische Studien zum Urheberrecht in Europa. Entwicklungslinien und Grundfragen. Schriften zur Europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte Bd. 10, hrsg. E. Wadle, Berlin 1993; Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht in Deutschland, „Festschrift zumhundertjährigen Bestehen der Deutschen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht und ihrer Zeitschrift“, Bd. I, hrsg. F.K. Beier i inni, Weinheim 1991; B. Kaplan, *An Unhurried View of Copyright*, Columbia University Press, New York 1967; F.J. Kase, *Copyright Thought in Continental Europe: Its Development, Legal Theories and Philosophy. A Selected and Annotated Bibliography*, Fred B. Rothman & Co, South Hackensack 1967; L.R. Patterson, *Copyright in Historical Perspective*, Vanderbilt University Press, Nashville 1968; E. Armstrong, *Before Copyright. The French Book-Privilege System 1498-1526*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; J. Feather, *Publishing, Piracy and Politics: An Historical Study of Copyright in Britain*, Mansell Publishing Limited, London, New York 1994; M. Rose, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1993; P. Goldstein, *Copyright's Highway: from Gutenberg to the Celestial Jukebox*, Hill & Wang, New York 1995; B. Sherman and L. Bently, *The making of modern intellectual property law: the British experience, 1760-1911*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1999; R. Deazley, *On the Origin of the Right to Copy: Charting the Movement of Copyright Law in Eighteenth Century Britain (1695-1775)*, Oxford and Portland, Oregon 2004; tenże, *Rethinking copyright: history, theory, language*, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham, UK 2006; J. Loewenstein, *The author's due: printing and the prehistory of copyright*, University of Chicago Press, Chicago and London 2002; R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010; L. Lessig, *Wolna kultura*, tłum. P. Białokozowicz i inni, wstęp E. Bendyk, Warszawa 2005; S. Teilmann, *British and French Copyright: A Historical Study of Aesthetic Implications*, Department of Comparative Literature University of Southern Denmark, 2004; http://static.sdu.dk/mediafiles/Files/Om_SDU/Institutter/Ilkm/ILKM_files/PhD/StineTeilmann.pdf, (wersja papierowa: Stina Teilmann-Lock Djoef Publishing, 2009); E. Romberg, *Études sur la propriété artistique et littéraire*, Bruxelles, Paris 1892; F.G. Szerszeniewicz, *Istorija awtorskawo prawa na Zapadie*, “Uczienyje Zapiski Imperatorskowo Kazanskowo Uniwiersitieta”, Kazań 1891; A. Osterrieth, *Die Geschichte des Urheberrechts in England*, Leipzig 1895; R.R. Bowker, *Copyright, its history and its law: being a summary of the principles and practice of copyright with special reference to the American code of 1909 and the British act of 1911*, Houghton Mifflin Boston, New York*

wyniki swoich badań w odniesieniu do tego tematu opublikowałem w 2006 r. na łamach „Kwartalnika Prawa Prywatnego”⁵. Do tych wstępnych, cząstkowych ustaleń nawiązuję w tej książce. Tak więc zasadniczym jej celem nie jest sama analiza historyczno-porównawcza regulacji prawnych w tym zakresie, ale uchwycenie w procesie ewolucji kultury i społeczeństwa, w systemach ustawodawczych oraz w nauce prawa, tak jak to nakreśliłem powyżej, rozwoju idei praw autorskich jako specyficznej sfery związanej ze stworzeniem dzieła, czyli przedmiotu niematerialnego. W najnowszych czasach kształtowała się ona w warunkach daleko idącej wymiany doświadczeń prawodawczych, przenikania się różnych wzorców i poglądów doktryny prawa. W ten sposób powstało nowoczesne prawo autorskie w znaczeniu przedmiotowym, to jest ogółu norm prawnych regulujących stosunki wynikające z faktu stworzenia dzieła jako wyniku procesu intelektualnego, duchowego, jak też prawo autorskie w znaczeniu podmiotowym, to znaczy praw przyznanych pewnym określonym osobom, czy to całości praw związanych z powstaniem

1912; z literatury polskiej zob. M. Glücksberg, *Prawa autorów i artystów*, cz. 1, „Gazeta Sądowa Warszawska” (GSW) 1875, Nr 33, s. 258-261, cz. 2, GSW 1875, Nr 34, s. 266-271, cz. 3, GSW 1875, Nr 35, s. 274-277, cz. 4, GSW 1875, Nr 36, s. 282-284; F. Zoll, *Prawa na dobrach niematerialnych*, w: *Encyklopedia podręczna prawa publicznego (konstytucyjnego, administracyjnego i międzynarodowego)*, red. Z. Cybichowski, T. 2, Warszawa (1928); S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, w: *Encyklopedia podręczna prawa prywatnego*, t. I, Warszawa 1931, s. 18-51; tenże, *Autorskie prawo (Suplement)*, w: *Encyklopedia podręczna prawa prywatnego*, T. II, Warszawa b.r.w., s. XCIII-XCVI; tenże, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy. Zagadnienia ogólne*, Kraków 1933; tenże, *Prawo autorskie w systemie prawa*, w: S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973; J. Górski, *Pojęcie prawa autorskiego w rozwoju historycznym*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” (RPEiS) 1931, z. 1; E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie na ziemiach polskich do roku 1926*, UJ, Zakamycze 2000; E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*; A.M. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2007; M. Jankowska, *Autor i prawo do autorstwa*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2011.

⁵ L. Górnicki, *Rozwój idei praw autorskich od początków do II wojny światowej*, „Kwartalnik Prawa Prywatnego” 2006, z. 3, Kraków 2006, s. 735-809.

działa, czy to ich części. Chociaż prawo autorskie jest obecnie kompleksowym, międzygałęziowym działem prawa, przedmiotem rozważań będą tylko konstrukcje cywilistyczne. Poza zakresem niniejszej pracy pozostają w szczególności koncepcje prawnokarnej ochrony prawa autorskiego.

Początki idei ochrony stosunków wynikających ze stworzenia dzieła. Odrębna droga kultur Wschodu. Cywilizacja grecko-rzymska

1. Uwagi ogólne

Działalność twórcza człowieka w sferze literackiej, artystycznej i naukowej występuje we wszystkich rozwiniętych kulturach starożytności. Autorzy i ich dzieła towarzyszą ludzkości od tysiącleci, chociaż nie od razu wraz z pojawieniem się formy pisemnej i niekoniecznie co do zasady sygnowano je podpisem⁶. Twórczość długo pozostawała anonimowa. Tak wysoko rozwinięta kultura jak dawna perska, w ciągu prawie tysiąclecia, czyli od początku epoki Achemenidów (VI w. p.n.e.), aż do końca jednej trzeciej

⁶ Pierwszym znanym z imienia autorem jest pisząca w języku sumeryjskim, ok. 2300 lat p.n.e., poetka Enheduanna (Enheduana, En-hedu-Ana, EnHeduAnna), arcykapłanka świątyni Nanny, akadyjskiego boga księżycy, córka mezopotamskiego króla Sargona Wielkiego z Akadu; zob. J. Roberts, *Enheduanna, Daughter of King Sargon, Princess, Poet, Priestess (2300 B.C.)*, "Transoxiana". Journal Libre de Estudios Orientales, Universidad del Salvador, Junio 2004, Números 8; http://www.transoxiana.com.ar/0108/roberts-enheduanna.html#ref_pie; W.W. Jemielianow, *Drwienij Sumer. Oczierki Kultury*, Pietierburgskoje Wastokowiedienije, Sankt Peterburg 2001, s. 215 i n.; M. van de Meroop, *Historia starożytnego Bliskiego Wschodu ok. 3000-323 p.n.e.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 68; *Hymny i pieśni sumeryjskie*, tłum. K. Szarzyńska, Wydawnictwo AGADE, Warszawa 2005.

okresu panowania Sasanidów (VI w. n.e.), była modelem opartym głównie na ustnej tradycji. W mitologii dawnych Irańczyków demonstrowana jest nawet pewna nieufność wobec słowa pisanego, ponieważ pisma nie uznawali oni za dar bogów, lecz za coś, co zostało wydarte demonom. Nieliczne zabytki literackie w formie pisemnej rzadko były podpisane przez autorów. W III w. n.e. Mani należał jeszcze do wyjątków, kiedy docenił wagę zapisywania przekazywanej przez siebie nauki i podpisywał swoje dzieła⁷. Pismo wykorzystywano wtedy przede wszystkim dla celów administracyjnych i ekonomicznych. Rozkwit wspaniałej klasycznej literatury perskiej przypada na okres kontaktu z kulturą arabską, szeroko wykorzystującą słowo pisane. Dopiero od IV w. n.e. nastąpiło tu upowszechnienie się pisma⁸.

We wszystkich rozwiniętych kulturach utwory podpisane pociągały za sobą powstanie pojęcia ich „ojcostwa” lub „własności”, niezależnie od tego, w jakim stopniu rozpoznawano te kategorie, a w rezultacie problemu filiacji literackich, naśladownictwa, a nawet kradzieży literackiej, nazwanej później plagiatem. Miało to swoje odzwierciedlenie w starożytnych kulturach, które przede wszystkim jednak w odniesieniu do ustnego przekazu dzieła wytworzyły pewne akceptowane społecznie normy i tradycje w zakresie ochrony osobowości i intencji pisarza, czy to oryginalnego autora czy nie⁹. To właśnie

⁷ Swoje listy ten założyciel „religii Światłości” rozpoczynał od słów: „Mani, Apostoła Jezusa Chrystusa”; G. Widengren, *Mani i manicheizm. Życie Maniego*, przeł. A. Kaniewski, „Literatura na świecie” 1987, Nr 12 (197), s. 81.

⁸ Nawet mazdaistyczni kapłani zdecydowali się wreszcie na odtworzenie, ponowne zredagowanie i uzupełnienie zniszczonego prawdopodobnie w IV w. p.n.e. tekstu *Awesty*; szeroko o tych zagadnieniach: P. Huyse, *La Perse antique*, Les Belles Lettres, Paris 2002, rozdz. VII. *Literatura i nauka* oraz VIII. *Sztuka*; korzystam z tłumaczenia na język rosyjski: *Driewniaja Persija*, pieriewod na russkij jazyk A.N. Stiepanowa, Izdatielskij dom „Wecze”, Moskwa 2007, s. 179 i n. oraz s. 222 i n.

⁹ K. Perromat Augustín, *El plagio literario: Historia, Teoría y Práctica*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur Université Paris-Sorbonne, Paris 2010; http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/perromat/These_LePlagiat_KevinPERROMAT.pdf, s. 5 i 13.

ustna, narodowa twórczość stanowiła źródło pisanej literatury, co potwierdzają liczne świadectwa zawarte w starożytnych tekstach oraz wypowiedzi jej autorów. Przejawia się to w ich pełnym szacunku, a nawet kultu odniesieniu do wypowiedzianego Słowa, które stawiano zawsze wyżej niż słowo pisane, dostrzegając w nim boską inspirację. Znajduje to również potwierdzenie w utartym wówczas przekonaniu, że źródłem pisanej twórczości są słowa „dawnych mędrców”, „dawne opowieści”, „pamięć ludu”, czyli to, jak opowiadało się „za dawnych czasów”¹⁰.

W każdej epoce kulturowej istniały tym samym prawa autorów, ale, co podkreśla Eugène Pouillet, nie zawsze znajdowały odzwierciedlenie w prawie pozytywnym¹¹. Uwaga ta jest w ogólności trafna, oczywiście jeżeli pominiemy okres ludów prehistorycznych, w którym nie istniała jeszcze świadomość wyodrębnienia dzieła i nie nastąpiła indywidualizacja jego twórcy¹².

Autorstwo nie pozostawało więc zupełnie bez ochrony w żadnym rozwiniętym społeczeństwie starożytnym, ale jej źródła należy poszukiwać w uwarunkowaniach kulturowych, w ideach z dziedziny estetyki oraz w normach określających koncepcję moralności społecznej i honoru jednostki¹³.

¹⁰ Trafnie podkreśla te elementy we wstępnym artykule do nader cennego wyboru poezji i prozy starożytnego Wschodu I. Braginskij, *U istokow chodożestwiennowo słowa*, w: *Poezija i proza Driewniewo Wastoka*, Chodożestwiennaja Litieratura, Moskwa 1973, s. 6. Ten respekt dla „dawności” nie oznaczał jednak, iż pozostawano stale w kręgu tych samych idei. Jak wskazuje Joanna Sachse, autor-redaktor *Bhagawadgity*, choć dokładał wszelkich starań, aby być w zgodzie z tradycją, to jednak równocześnie zamierzał przekazać treści z nią niezgodne; J. Sachse, *Ze studiów nad Bhagawadgitą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 85.

¹¹ E. Pouillet, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, wyd. 3 przejrane i uzupełnione w zakresie ustawodawstwa, doktryny i orzecznictwa przez Georges Maillarda i Charlesa Claro, Paris 1908, s. 2.

¹² W. Bappert, *op. cit.*, s. 5 i n.

¹³ Specyficznym zabezpieczeniem autorstwa, do czego jeszcze wrócę, była kłątwa, znana również w średniowieczu; przykłady jej zastosowania można odnaleźć już

Ograniczenie analizy jedynie do poszukiwania mechanizmów prawnych ochrony autorów mogłoby nawet prowadzić do przedstawienia problemu w fałszywym świetle¹⁴.

Wielkie cywilizacje starożytnego Wschodu, na co przykładem mogą być Chiny i Persja, stale stosowały praktykę nagradzania za znaczące osiągnięcia w naukach humanistycznych i w sztuce, stymulując w ten sposób rozwój kultury¹⁵.

Odmienność ówczesnych poglądów oraz kategorii myślowych od dzisiejszych jest jednak znacząca. Tradycje Wschodu powinny stanowić w tym zakresie przedmiot odrębnych badań, ale w zachodniej kulturze przede wszystkim samo pojęcie „twórczości” przez niemal tysiąc lat nie występowało ani w filozofii, ani w teologii, ani w sztuce europejskiej. W antycznej Grecji w ogóle nie istniał taki termin, zaś w Rzymie określenia *creator* używano w znaczeniu „ojciec”, a *creator urbis* – „założyciel miasta”. Przez kolejne tysiąc lat, w średniowieczu i jeszcze w epoce odrodzenia słowo *creator*, jako synonim Boga, występowało wyłącznie w teologii. Do dziedziny sztuki termin „twórca” wszedł w XIX stuleciu, stając się synonimem artysty. Od niego powstały przymiotnik „twórczy” i rzeczownik „twórczość”, używane tylko w odniesieniu do artystów i ich pracy. Dopiero jednak w XX w. określenie „twórca” znalazło zastosowanie do całej kultury ludzkiej, w tym do nauki i techniki¹⁶.

u Fenicjan (Jehaumilk, król Byblos); zob. S. Moscati, *Świat Fenicjan*, tłum. M. Gawlikowski, Warszawa 1971, s. 46-47.

¹⁴ Por. K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, „Boston University International Law Journal” 2007, Vol. 25, s. 38; E. Pouillet, *op. cit.*, s. 2-4; M. Glücksberg, *op. cit.*, cz. 1, s. 259; por. też: S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 38.

¹⁵ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 41.

¹⁶ W. Tatarkiewicz, *Dzieje szczęściu pojęć. Sztuka – piękno – forma – twórczość – odtwórczość – przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1976, s. 295-296 oraz wcześniej s. 290 i n.

Pojęcia „artysty” i „twórcy” przez długi okres rozwoju naszej kultury były więc rozłączne. Sztuka występowała bez pierwiastka twórczości. Rozumienie „sztuki” było bowiem inne niż obecnie i obejmowało to, co nazywamy dzisiaj umiejętnością, kunsztem, techniką, wytwarzaniem wedle zasad i reguł, według wiedzy fachowej. Sztuką była wszelka umiejętność wytwarzania rzeczy, którą utożsamiano ze znajomością zasad wytwarzania, zakładając, że posługuje się ona metodami, przepisami, regułami. Zaczątki takiej idei można odnaleźć już w Egipcie, jednej z najstarszych i najbardziej rozwiniętych kultur Wschodu, stanowiącej kolebkę estetyki¹⁷. Do sztuki zaliczano tam również naukę (znajomość pewnych formuł) oraz rzemiosło. Ówczesne myślenie zmierzało nawet w kierunku eksponowania nieograniczonych możliwości sztuki, będącej wszechobejmującą mądrością, do której zmierzał artysta, aby osiągnąć wyżyny mistrzostwa¹⁸.

W starożytnej Grecji zakres sztuki był szeroki i obejmował nie tylko umiejętność artysty, ale także rzemieślnika, a ponadto rozciągał się on też na część nauk, geometrię, logikę czy gramatykę, w nich bowiem również widziano system trafnych metod, reguł postępowania i włączano je do sztuk. Dopiero Cyceeron wyodrębnił spośród sztuk te, które nie wytwarzają rzeczy, lecz tylko obejmują umysłem, *animo cernunt*, a więc te, nazywane przez nas naukami¹⁹. Pojęcie reguły wchodziło w związek z tym do definicji sztuki: *techne* w Grecji, *ars* w Rzymie i w średniowieczu, a nawet jeszcze w początkach ery nowożytnej, w dobie odrodzenia, oznaczały umiejętność. Czynienia czegoś bez reguł, wyłącznie z natchnienia lub fantazji, ani starożytni ani scholastycy nie nazywali sztuką, ale jej przeciwieństwem²⁰. Artysta,

¹⁷ L.S. Koszelewa, *Egipt*, w: *Istorija esteticzeskoj mysli. Tom pierwszy. Driewnij mir. Sriednije wieka*, Iskustwo, Moskwa 1985, s. 64.

¹⁸ L.S. Koszelewa, *op. cit.*, s. 73.

¹⁹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 22, 63, 123-124.

²⁰ *Ibidem*, s. 21-22 i 289, 291; W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. I. Estetyka starożytna*, ZNiO, Wrocław-Kraków 1960, s. 37-39. W tradycji chrześcijańskiej utrzymał się starożytny pogląd, że sztuka nie jest dziedziną twórczości, co

odzwierciedlający jedynie prawa doskonałej natury – jak to ujmuje Władysław Tatarkiewicz – nie tworzył, lecz odtwarzał i rządził się prawami, nie wolnością, choć w antycznej kulturze greckiej wyjątek stanowiła niełączona tu ze sztuką ani z artystami poezja²¹, był on odkrywcą, nie zaś wynalazcą²². Pogląd ten utrzymywał się długo i dopiero w epoce europejskiego odrodzenia uznano wolność twórczości. Według wyobrażeń powstałych w starożytnej Grecji w sztuce nie należało cenić oryginalności, która zresztą przenikała do niej, ale niejako wbrew woli artystów, lecz tylko doskonałość. Ona zaś jest jedna i kiedy zostanie osiągnięta, powinna być powtarzana bez zmian²³.

Pojęcie autorstwa w kulturach starożytnego Wschodu było zdecydowanie inne niż znane nam obecnie, kiedy to autorem nazywamy tego, kto stworzył dzieło noszące piętno indywidualności²⁴. Istnieją dowody, że wielu twórców starowschodnich dzieł literackich i plastycznych nie uświadamiało sobie istoty aktu twórczego i nie uznawało siebie za autorów, choć ich autorstwo było znane. Dopiero z czasem, stopniowo postępował proces indywidualizacji i stawało się widoczne odchodzenie od myślenia mitologicznego²⁵. Często mamy tu jednak do czynienia z autorem zbiorowym, a nie z konkretną osobą. Autorstwo przypisywano całej zbiorowości, wspólnocie lub stosowano umowne oznaczenie autora lub autorów, a rzeczywisty twórca pozostawał anonimowy²⁶. Do dzisiaj jeszcze istnieją społeczności, dla których największe

uwidocznilo się już u dwu wcześniejszych znamienitych teologów: Pseudo-Dionizego Areopagity i św. Augustyna.

²¹ Poeta powoływał do życia nowy świat i nie wiązały go żadne prawa. We wcześniejszych wiekach Grecy nie zaliczali poezji do sztuk, bo sądzili, że pochodzi ona z natchnienia muz; *ibidem*, s. 289 i 22.

²² *Ibidem*, s. 288 i 289.

²³ *Ibidem*, s. 106.

²⁴ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 33.

²⁵ Nawet w proroczych objawieniach widoczne są zaimki osobowe; szerzej: I.P. Weinberg, *Czielawiek w kulturie Driewniewo Bliźniewo Wastoka*, Izdatielstwo „Nauka”. Głównaja Riedakcija Wastocznoj Litieratury, Moskwa 1986, s. 97-98.

²⁶ *Ibidem*, s. 207 (słownik imion i nazw, wraz z odesłaniami do tekstu).

znaczenie ma wzbogacanie dziedzictwa kulturowego, a nie uznanie dla jednostki²⁷. Ponadto nie zawsze wykazywano jako autora rzeczywistego twórcę, ale posługiwano się imieniem innej osoby, zdolnej nadać dziełu odpowiednie znaczenie i powszechne uznanie²⁸. W owych czasach za autora utworów religijno-duchowych uchodził ten, czyje myśli, idee i przeżycia zostały zapisane na ich stronach. Za autorem mogli więc stać inni ludzie, którzy formułowali tekst, nawet jeszcze za życia rzeczywistego autora. Specyficzny wyraz znalazło to w starożytnych Indiach, gdyż tam autorstwo utworów o tematyce duchowej przypisywano dawnym poetom i świętym mędrcom – ryszim, a „teksty” te uważano nie tylko za rezultat „samodzielnej” twórczości, lecz również za werbalny wyraz istniejącej wiekuiście i niezależnie od ludzi wyższej prawdy, mający magiczną siłę²⁹. To mistyczne pojęcie autorstwa, charakteryzujące kultury Wschodu, występuje również w literaturze chrześcijańskiej, która narodziła się na granicy dwóch zupełnie różnych światów językowych i stylistycznych – greckiego i żydowsko-aramejskiego. Cztery kanoniczne Ewangelie, tradycyjnie przypisywane apostołom, stanowią przekaz „według” Mateusza, Marka, Łukasza i Jana, co daje do zrozumienia, że nie chodzi tu o znane nam obecnie pojęcie autorstwa, ale o mistyczną ideę autorytetu: nie jest to więc wprost „Ewangelia Mateusza”, lecz „Ewangelia, poświadczona imieniem Mateusza”. Wyraziście indywidualistyczny charakter wczesnochrześcijańskiej psychologii specyficznie ciążył do swojego przeciwieństwa, do anonimowości, do odrzucenia samoutwierdzenia

²⁷ Magdalena Jankowska wskazuje w czasach nam współczesnych na ludy Kuranko z Sierra Leone, Walpiti ze Środkowej Australii, jak również Romów i Basków, przypisujących autorstwo całej grupie etnicznej, a nie indywidualnej osobie; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 35-36.

²⁸ *Ibidem*, s. 43.

²⁹ G.M. Bongard-Lewin, G.F. Iljin, *India w driewności*, Głównaja Redakcija Wastocznoj Literatury Izdatielstwa „Nauka”, Moskwa 1985, s. 173; por. J. Śliwa, *Literatura starożytnych Indii*, w: *Historia literatury światowej w dziesięciu tomach*. Tom I. *Starożytność*, Wydawnictwo SMS, Bochnia-Kraków-Warszawa b.r.w., s. 190-191.

się, w szczególności w sferze autorstwa utworu. Wpłynęło to w istotny sposób na strukturę procesu literackiego we wczesnym chrześcijaństwie i w średniowieczu³⁰.

Najstarsze dzieje literatury, jak starożytnego Egiptu, dowodzą, że zasadnicza różnica między autorem staroegipskim a nowoczesnym sprowadza się do tego, iż pojęcie „autorstwa” bynajmniej nie zawsze pozostawało w granicach pojęcia „indywidualnego charakteru twórczości”. Nie znano jeszcze wtedy kategorii „plagiatu”. Rola autora nader często polegała na naśladowaniu lub udanej w przybliżeniu kompilacji znanych mu tekstów, przy czym autor nierzadko zapożyczał z tych tekstów nie tylko pewne wyrażenia, ale również całe wyjątki. Podobnie jak w innych państwach starożytnych, a w pewnym stopniu także i w średniowieczu, idea „autorstwa” w dawnym Egipcie nie stała się trwałą własnością myśli społeczno-kulturowej. Autorstwo odgrywało tu istotną rolę niemal wyłącznie w sferze literatury dydaktycznej, którą Egipcjanie widocznie uważali za najważniejszą. W większości tak zwanych „pouczeń” imię autora z zasady występowało na samym początku tekstu, choć wtedy gdy takie pouczenie przypisywano znanej historycznej postaci, można wątpić w jej autorstwo i przypuszczać, że umieszczono jej imię po to, by dodać utworowi autorytetu i rangi. Z kolei w odróżnieniu od owych „pouczeń” w utworach niemających pouczającego charakteru, a więc w większości dzieł literatury pięknej, w najlepszym wypadku znamy jedynie imiona kopistów, pochodzących często z samych wierzchołków społeczeństwa, nie pomijając faraonów, z którymi tak czy inaczej związana jest cała literatura egipska³¹.

W dawnych kulturach autor nie miał takiego znaczenia jak w naszym współczesnym społeczeństwie, opartym na wielowiekowej tradycji

³⁰ S.S. Awiernicew, *Istoki i rozwitje ranniechristianskoj literatury*, w: *Istorija wsie-mirnoj literatury*, tom pierwszy, Izdatielstwo „Nauka”, Moskwa 1983, s. 509.

³¹ Szerzej M.A. Korostowcew, *Literatura Driewniewo Jegipta*, w: *Istorija wsie-mirnoj literatury*, tom pierwszy, s. 56-57.

indywidualizmu i eksponowaniu zdolności twórczych jednostki. Roland Barthes przenikliwie zwraca uwagę, że w pierwotnych społecznościach odpowiedzialność za opowieść spada nie na osobę autora, lecz na pośrednika, szamana lub recytatora, którego podziwia się za „wykonanie”, czyli mistrzowskie opanowanie kodu narracyjnego, a nie za „geniusz”³².

Rozumienie autorstwa w kulturze europejskiej starożytności i średnio-wiecza wyznaczała stworzona przez filozofów starożytnej Grecji kategoria estetyczna *mimesis*, zaczerpnięta przez nich w V w. p.n.e. z mowy kultowej, a oznaczająca „naśladowanie”³³. Nie było to zresztą jakieś nowe podejście do sztuki, bo podwaliny pod nie położono w starożytnym Egipcie, w którym z rytualno-magicznej, kultowej funkcji sztuki wyprowadzano regułę maksymalnie możliwej wizualnej zgodności dzieła z rzeczywistością, choć możliwe było także przyjęcie pewnej stylistycznej konwencji³⁴. Koncepcja *mimesis* została rozbudowana przez tak wpływowych myślicieli jak Platon i Arystoteles, którzy – każdy z nich na swój sposób – kojarzyli ją z powtarzaniem „wyglądu rzeczy”³⁵. Artysta nie powinien więc wychodzić poza porządek

³² R. Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1999, s. 247.

³³ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, I. *Estetyka starożytna*, s. 27-28, 145-146, 172-173 i n., 386-387; K. Perromat Augustín, *op. cit.*, s. 19 i n.; W. Bappert, *op. cit.*, s. 23 i n.; S. Teilmann, *op. cit.*, s. 69 i n.

³⁴ Por. L.S. Koszelewa, *op. cit.*, s. 72-73. Nie w każdej jednak starożytnej kulturze literatura miała na celu odzwierciedlanie rzeczywistości, czego dowodzą dawne Indie. Według indyjskich teoretyków poezja nie była ani odzwierciedleniem subiektywnych przeżyć, ani obiektywnej treści, ale wyłącznie narzędziem, przy pomocy którego poeta budził w duszy ludzkiej uczucia, nastroje i emocje. Element wywołujący nastrój zwano „smakiem estetycznym” (*rasa*), a odpowiadać im miały „nastroje” albo „stany psychiczne” (*bhawa*). Teoria „smaku estetycznego” objęła nie tylko wszystkie gatunki literackie, ale także sztukę w ogólności – muzykę, rzeźbę i malarstwo; S. Schayer, *Klasyczny teatr indyjski*, w: tegoż, *O filozofowaniu hindusów. Artykuły wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył M. Mejor, PWN, Warszawa 1988, s. 22-23.

³⁵ Z reguły jednak w naśladowaniu widziano nie niewolnicze kopiowanie rzeczywistości, ale swobodne wypowiedzanie się o niej. Poglądy Platona można uznać za wyjątek w tym aspekcie, że pojmował on sztukę jako powtarzanie rzeczywistości;

boży. Platon za naśladowcę uważał tego, kto wytwarza nierealne rzeczy: *eidolu demiurgos*, co oznacza, że to naśladowanie rzeczywistości przez sztukę miało stanowić fakt ujemny, bo nie jest ono właściwą drogą do prawdy³⁶. Arystoteles stworzył własne pojęcie i teorię naśladowania, przyznał artyście więcej swobody, a przede wszystkim owo naśladowanie ocenił dodatnio³⁷. Niezależnie jednak od dzielących ich istotnych różnic obaj zakładali bierność umysłu ludzkiego, który jest w stanie pojąć tylko to, co istnieje. Jednak nawet gdyby był zdolny wymyśleć coś, co nie istnieje, to nie powinno się z tej jego predyspozycji korzystać, bowiem widzialny świat jest doskonały i nic doskonalszego wymyśleć nie sposób.

Dla prawidłowego pojmowania autorstwa w okresie starożytności oraz średniowiecza należy pamiętać, że źródła kultury i sztuki miały sakralny charakter. Autorzy zaświadczały więc w swoich dziełach o natchnieniu ich przez nadprzyrodzone istoty, Muzy, bogów lub jedyne Boga³⁸. W greckim i rzymskim kręgu kulturowym wielokrotnie kładziono nacisk na inspirację artysty przez muzy lub bogów albo przeniesienie go w ekstazie do pewnego miejsca czy stanu, natomiast w średniowieczu na słuzenie przez niego chwale bożej i działanie pod jej natchnieniem. Pełnił on w pewnym sensie funkcję

W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, II. *Estetyka średniowieczna*, ZNiO, Wrocław-Kraków 1960, s. 339.

³⁶ Podobny pogląd o wprowadzaniu w błąd przez sztukę i o poszukiwaniu przez mędrca prawdziwie nieprzemijalnych prawd znajdujemy w staroindyjskich *Upanisadach*; por. A.W. Borisow i inni, *Indija*, w: *Istorijska esteticzeskoj mysli. Tom pierwszy*, s. 114-115.

³⁷ E. Stemplinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Verlag B.G. Teubner, Leipzig, Berlin 1912, s. 121 i n.

³⁸ W. Bappert, *op. cit.*, s. 22 i 26-29; K. Schickert, *Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*, Mohr Siebeck, Tübingen 2005, s. 11-34; R. Frohne, *Urheberrecht in der römischen Antike?*, „UFITA – Archiv für Urheber- und Medienrecht” 2005, Vol. 3, s. 807-808. Kontrowersje w nauce w odniesieniu do charakteru inspiracji przez muzy analizuje M. Jankowska, *op. cit.*, s. 28-32.

pośrednika pomiędzy światem ziemskim i nadziemskim³⁹. Wpływało to w istotny sposób na pojmowanie autorstwa dzieła, a nawet może przesunęło punkt ciężkości z samego autora na zakomunikowanie dzieła na zewnątrz, na jego udostępnienie publiczności⁴⁰.

W głośniejszej, a przy tym budzącej liczne kontrowersje książce, wydanej 1976 r., o powstaniu świadomości jako skutku załamania się dwukomorowego umysłu Julian Jaynes, profesor psychologii w Princeton, rozwinął tezę o stopniowym kształtowaniu się samoświadomości człowieka, które ma przypadać dopiero na ostatnie trzy tysiące lat i to w niejednakowym stopniu u różnych ludów⁴¹. Świadomość jest w jego przekonaniu raczej nabytym zbiorem umiejętności dotyczących języka niż wrodzoną jakością rodzaju ludzkiego. Ów dwukomorowy umysł, z jego nadrzędnym aspektem kontrolujących bogów i przywódców, stanowił formę kontroli społecznej i miał zostać rozwinięty jako końcowa faza ewolucji języka. I w tym rozwoju ma leżeć początek cywilizacji⁴². Samoświadomości nie można więc szukać ani w czynnikach biologicznych ani neurofizjologicznych, ale w powstaniu oraz rozwoju języka, w jego zdolności do tworzenia metafor i analogii, odnajdując taki punkt w historii, kiedy w przestrzeni umysłu pojawia się narracyjny odpowiednik „ja”. Większość ludzi w kulturach archaicznych nie była subiektywnie samoświadoma w dzisiejszym tego słowa rozumieniu. Jaynes przytacza wiele dowodów na potwierdzenie swojej tezy, nie tylko z dziedziny psychologii, ale także antropologii kulturowej, archeologii, religii oraz

³⁹ W. Bappert, *op. cit.*, s. 24; K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 100 i 106; tejsze, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*; <http://www.forhistiur.de/zitat/0604deladurantaye.htm>, nb. 192-193.

⁴⁰ W. Bappert, *op. cit.*, s. 40 i 44.

⁴¹ J. Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Mariner Books, Boston, New York 2000.

⁴² J. Jaynes, *op. cit.*, s. 126.

teologii, literatury pięknej i lingwistyki, neurofizjologii i psychiatrii⁴³. Psychika starożytnych była kierowana przez bogów i przywódców, którzy przemawiali do nich, a nawet ukazywali się im⁴⁴. Ludzie mogli mówić, rozumieć, uczyć się i rozwiązywać problemy bez udziału świadomości, posłusznie ulegając halucynacjom słuchowym i wzrokowym⁴⁵. Umysł człowieka dzielił się pod względem funkcjonalnym na dwa ośrodki: jedna część odpowiadała za przyjęcie decyzji, a inna postępowała za nimi, co prawdopodobnie stanowiło rezultat dysocjacji między lewą i prawą półkulą mózgu. W swoim codziennym życiu człowiek posługiwał się zwyczajem i obyczajami, ale kiedy powstał jakiś problem, który wymagał nowej decyzji albo bardziej złożonego uregulowania niż to, które przewidywał zwyczaj, wówczas napięcie wywołane przez konieczność znalezienia rozwiązania okazywało się wystarczające, by sprowokować halucynacje słuchowe. Mechanizm ten pozwalał dużej grupie ludzi na zachowanie przy sobie wskazań boga lub króla w postaci tych słownych omamów, zamiast stałej osobistej obecności przywódcy. Jaynes bada jego występowanie na Bliskim Wschodzie, wzdłuż doliny Tygrysu i Eufratu, w Mezopotamii i Egipcie⁴⁶, w południowym Sudanie, w Afryce Środkowej, w Anatolii, na Cyprze, w Tesalii i na Krecie, w Indiach, na Ukrainie

⁴³ Por. ceną tabelę sporządzoną przez Marcela Kuijstena; M. Kuijsten, *Summary of Evidence for Julian Jaynes's Theory*; <http://www.julianjaynes.org/summary-of-evidence-for-julian-jaynes-theory.php>.

⁴⁴ J. Jaynes, *op. cit.*, s. 134-135 i n.

⁴⁵ W pierwotnych społecznościach, jak wykazał Lucien Lévy-Bruhl, umysłowość miała charakter prelogiczny i mistyczny; L. Lévy-Bruhl, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, PWN, Warszawa 1992; zob. zwł. podsumowanie postawionych tez (s. 420-451); patrz także E.B. Tylor, *Primitive culture*, London 1871 (rozdziały VIII do XIV poświęcone animizmowi); S. Freud, *Totem i tabu*, tłum. J. Prokopiuk i M. Poręba, Wydawnictwo KR, Warszawa 1993.

⁴⁶ Zdaniem Jaynesa w Egipcie dwukomorowa świadomość rozpadła się w okresie między tak zwanym Dawnym Królestwem i Średnim Królestwem, a następnie ponownie między Średnim i Nowym Królestwem. Ale w Mezopotamii, która była najbardziej stałą cywilizacją na świecie, rozpad tej świadomości miał nastąpić w przybliżeniu ok. 1400 r. p.n.e.

i w Azji Środkowej, w Chinach, na Półwyspie Malajskim, potem zaś w Mezoameryce – u Azteków i Inków⁴⁷. Dwukomorowy umysł ulegał powolnej erozji, aż załamał się w przybliżeniu około 1000 r. p.n.e., kiedy zaczęła rozwijać się nowoczesna świadomość, związana z umiejscawianiem tych głosów wewnątrz własnego umysłu, a nie poza nim.

Niezależnie od tego na ile przekonuje nas ta całościowa teoria i w jakim stopniu dzielimy jej szczegółowe argumenty, niewątpliwie wydaje się to, że w długim okresie rozwoju ludzkości przeważały formy świadomości zbiorowej, grupowej nad świadomością indywidualną. Nie sprzyjało to pojawieniu się idei autorstwa i ochrony dzieła.

Aczkolwiek prawa starożytne, wraz z prawem rzymskim, nie znały prawa autorskiego jako przyznanego pewnym osobom prawa do osiągnięcia zysków z rozpowszechniania dzieła lub prawa rozporządzania tym dziełem jako szczególnym przedmiotem prawa, to jednak w różnym zakresie istniała tam ochrona stosunków wynikających ze stworzenia dzieła⁴⁸. Starożytność dobitnie wskazuje, iż idea ochrony pewnych interesów osobistych autora, cieszącego się często honorem i sławą, znacznie wyprzedziła myśl ochrony jego interesów majątkowych⁴⁹.

⁴⁷ J. Jaynes, *op. cit.*, s. 149 i n.

⁴⁸ S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 137-138; C.W. Dallon, *The Problem with Congress and Copyright Law: Forgetting the Past and Ignoring the Public Interest*, "Santa Clara Law Review" 2004, Vol. 44, No. 2, s. 369-372.

⁴⁹ K. Visky, *Geistiges Eigentum der Verfasser im antiken Rom*, „UFITA – Archiv für Urheber- und Medienrecht“ 1987, Vol. 106, s. 17-40.

2. Kultury Dalekiego Wschodu i Bliskiego Wschodu. Kilka przykładów

2.1. Chiny

Znane słowa Konfucjusza: *przekazuję a nie tworzę, wierząc w Starożytnych i kochając ich, mam odwagę porównać się z naszym dawnym P'ang*⁵⁰ posłużyły wielu amerykańskim i europejskim uczonym, jak zwłaszcza profesorowi prawa w Harvard Law School Williamowi P. Alfordowi⁵¹, do uzasadnienia tezy, że w starożytnej chińskiej historii i kulturze kopiowanie cudzych utworów tradycyjnie nie było postrzegane jako zjawisko negatywne⁵². Mądrzy władcy mieli na celu odkrywanie, zachowanie i przekazywanie mądrości starożytnych, która daje wgląd w odpowiedzialność moralną, umożliwia dokonanie przemiany w teraźniejszości. Mądrość przeszłości, moralność i mądrość wieków powinna kierować współczesnymi przywódcami i poddanymi⁵³.

Ta konfucjańska idea miała stać się zasadniczym pojęciem w klasycznej chińskiej poezji i literaturze. Artysta powinien tym samym brać za punkt honoru to, by sięgnąć do przeszłości dla ukształtowania własnej wizji, bo nie

⁵⁰ *The Analects of Confucius*. Translated by James Legge, The University of Adelaide Library, księga 7, w. 1; eBooks@Adelaide 2004; <http://ebooks.adelaide.edu.au/c/confucius/c748a/book7.html#book7>.

⁵¹ Por. K. Shao, *What May Validate Intellectual Property in a Traditional Chinese Mind? Examining the U.S.–China IP Disputes through a Historical Inquiry*, “Journal of Information, Law & Technology” 2006, No. 1, Special Issue: IP, 3.1; http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/law/elj/jilt/2006_1/shao/#abstract.

⁵² W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense: Intellectual Property Law in Chinese Civilization*, Stanford University Press, Stanford 1995, s. 9 i 25; tenże, *Don't Stop Thinking about... Yesterday: Why There Was No Indigenous Counterpart to Intellectual Property Law in Imperial China*, “Journal of Chinese Law” 1993, No. 7, s. 3 i 29 (Alford cytuje krótszy fragment słów Mistrza Konfucjusza); por. też: M. Jankowska, *op. cit.*, s. 41.

⁵³ W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense...*, s. 20 i n.; tenże, *Don't Stop Thinking about... Yesterday...*, s. 21 i n.

należy działać w próżni, w oderwaniu od innych. Kopiowanie cudzego dzieła przynosiło mu zaszczyt, potwierdzało jego wysoką jakość, a dzięki takiemu zabiegowi dawna praca mogła zostać przekształcona w oryginalne pomysły we współczesności. Powtarzanie i przetwarzanie cudzych idei nie miało więc negatywnej konotacji. Ponieważ – jak podkreślano niekiedy – wszystko pochodzi z natury, którą ludzie mogą tylko naśladować, nie można wyłączyć innych od korzystania z tego, co należy do wspólnej przeszłości. Pojęcie prawa autorskiego wydaje się więc być sprzeczne z tą intuicją, opartą na interakcji z przeszłością jako integralnym elementem dawnej chińskiej kultury. Swoje potwierdzenie ma to ponadto znajdować w konfucjańskim nastawieniu do handlu, zakładającym, że prawdziwi uczeni pozwalają światu odkryć ich pracę, prawdziwi artyści zaś tworzą z wyższych powodów niż sam zysk⁵⁴.

W przekonaniu Alforda przez cały okres cesarskiej przeszłości Chin tylko wysiłki drukarzy, księgarzy i innych cechów oraz kupców, zmierzające do uzyskania szczególnych monopolii, wydają się zapowiadać ideę, że podmioty inne niż państwo mogłyby uzyskać ochronę dóbr niematerialnych, pokrewną do ochrony materialnego mienia osobistego oraz nieruchomości. Nawet w tak ograniczonym zakresie myśl ta miała być tolerowana przez państwo i jego lokalnych przedstawicieli głównie ze względu na możliwość przyspieszenia realizacji innych celów. Wyrażany przez czynniki urzędowe niepokój w związku z nieupoważnionym kopiowaniem dzieł koncentrował się często albo na wypaczeniach tekstu i błędach występujących w pirackich kopiach klasyki, w historiach dynastycznych i innych urzędowych pracach, albo na fackie, że osoby odpowiedzialne za takie wydania burzyły miejscowy spokój przez naruszanie monopolii przyznawanych lokalnym urzędnikom i wpływowej arystokracji w poszczególnych okręgach kraju⁵⁵.

⁵⁴ W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense...*, s. 29; tenże, *Don't Stop Thinking about... Yesterday...*, s. 34.

⁵⁵ W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense...*, s. 17; tenże, *Don't Stop Thinking about... Yesterday...*, s. 17.

Te błyskotliwe i niewątpliwie ważne ustalenia winny jednak zostać poddane w pewnym istotnym zakresie rewizji, w pierwszej kolejności co do oceny wpływu konfucjanizmu na chińską mentalność. Amerykański uczony niesłusznie zupełnie pomija pozostałe tradycje myślowe starożytnych Chin, tak jakby inne nurty nie miały znaczenia dla ich kultury i systemu prawnego⁵⁶. Ponieważ zarówno wkład w tradycję polityczno-prawną Chin filozofii Lao Tsy, Konfucjusza, Mo-Ti, czy szkoły legistów, jak też spory i rywalizacja pomiędzy tymi kierunkami są dobrze znane⁵⁷, wskażę jeszcze tylko na jeden aspekt związany w istotny sposób z tematem, to jest na starochińską estetykę. Analiza jej rozwoju nie może bowiem prowadzić do wniosku o dominacji wyobrażeń konfucjańskich. W tym zakresie splatały się ze sobą, uzupełniały, a często zaprzeczały sobie wzajemnie dwie zasadnicze tendencje: taoistyczna i konfucjańska, które na trwałe określiły kształt kultury duchowej i estetyki chińskiej. Lin Tung-Chi ten fenomen ich współistnienia oraz wpływy charakteryzuje tak:

„Czy Chińczycy to konfucjaniści? Oczywiście. Każdy Chińczyk, jeśli w ogóle kształcony, nie może nie być konfucjanistą, w mniejszym czy większym stopniu.

Mimo tego musi istnieć druga strona – przeciwwaga. Bowiem każdy Chińczyk jest tak samo taoistą, a taoista, jak się go definiuje, jest zazwyczaj tym, czym nie jest konfucjanista.

⁵⁶ Położenie silnego nacisku na rolę konfucjanizmu w tradycji kulturowej i politycznej Chin jest widoczne u wielu uczonych Zachodu; por. wywody Marka Edwarda Lewisa, kiedy pisze on o bezprecedensowym triumfie kanonu związanego z Konfucjuszem; M.E. Lewis, *Writing and Authority in Early China*, State University of New York Press, Albany 1999, s. 10, 337 i *passim*.

⁵⁷ Zob. *Istorijska političeskih i pravovih ucijenij. Drievnij mir*. Otwietstwiennyj riedaktor W.S. Nersesjanc, „Nauka”, Moskwa 1985, s. 156-208 i tam podana literatura; G.L. Seidler, *Przedmarksowska myśl polityczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 30-46; tenże, *Myśl polityczna starożytności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 30-52. Seidler wskazuje na renesans prześladowanego przez pewien czas konfucjanizmu za dynastii Han.

Większość ludzi z krajów Okcydentu nie potrafi pojąć osobowości Chińczyka. Niemało problemów wynika, moim zdaniem, z pomijania dwouistości natury Chińczyków⁵⁸.

O ile ideałem taoistycznej estetyki jest kosmos i natura, a społeczeństwo i człowiek są harmonijne, a tym samym piękne, w takim zakresie, w jakim potrafią upodobnić się do tego wzorca, o tyle u podstaw konfucjanizmu znajduje się człowiek w jego więziach społecznych, stanowiący podstawę spokoju i porządku, człowiek jako idealny członek społeczności, a więc mamy tu pewien etyczno-estetyczny ideał⁵⁹. Według taoizmu zasada jest u góry, szczegóły zaś u dołu. Akt twórczy rozumie się tu jako nagłe „objawienie”, które następuje w chwili wyższego skupienia wszystkich wewnętrznych sił w człowieku. Prawdziwe dzieło sztuki rodzi się „wewnątrz”, „w sercu”, a „na zewnątrz” otrzymuje tylko formę: słowną, plastyczną, muzyczną lub każdą inną, jeśli stopi się z pokrewnym sobie wzorcem w naturze. W związku z tym można wyodrębnić trzy powiązane między sobą hierarchicznie stopnie twórczości: po pierwsze – istnieje sztuka oparta na najwyższym, niezmiennym *tao*, a więc mądrość, opanowanie „wyższej harmonii”, tworzenie rzeczy na równi z naturą⁶⁰, po drugie – co ma miejsce najczęściej – jest sztuka oparta na kalkulacji, na umiejętności znajdowania „środka”, niezbędnej granicy, na której równoważą się przeciwstawności, czyli umiejętność „kierowania” ludźmi lub rzeczami, i po trzecie – jest sztuka, równa rzemiosłu, jako rezultat pustej biegłości⁶¹. Jak widać, w starożytnych Chinach pojęcia twórczości oraz więzi duchowej twórcy z utworem nie były czymś obcym. O wiele

⁵⁸ Lin Tung-Chi, *Umysłowość chińska: jej taoistyczne podłoże*, w: *Taoizm*, wybór tekstów W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Biblioteka Pisma Literacko-Artystycznego, Kraków 1988, s. 9. Tekst Lin Tung-Chi przedrukowano z: „Journal of the History of Ideas” 1947, No. 3.

⁵⁹ L.E. Pomerancewa, *Kitaj*, w: *Istoria esteticzieskoj mysli. Tom pierwszy*, s. 132-144.

⁶⁰ Joanna Ślósarska stwierdza: „Zdaniem chińskich artystów i teoretyków sztuki malarstwo, poezja, rzeźba i muzyka bierze początek z *tao*”; J. Ślósarska, *Manifestacja Tao i Cz’an w chińskim malarstwie pejzażowym*, w: *Taoizm*, s. 167.

⁶¹ Szerzej, L.E. Pomerancewa, *op. cit.*, s. 139-140.

bardziej ograniczony charakter miały poglądy estetyczne konfucjanistów, gdyż mieściły się one w obrębie teorii społeczno-politycznej. W ich przekonaniu „szlachetny mąż” nie potrzebuje wielu talentów, wiedzy i sztuki. Sam termin „piękny” występuje u Konfucjusza jako synonim słowa „dobry” lub też oznacza to, co na zewnątrz jest ładne. W ogólności ideał estetyczny konfucjanizmu jest syntezą, jednością pięknego, dobrego i pożytecznego⁶².

Wywody Alforda należy również skorygować w zakresie przyjętej przez niego wadliwej metody badawczej traktowania Chin jako antytezy Zachodu⁶³. Coraz większe kręgi uczonych wskazują bowiem, że podwaliny chińskiego prawa autorskiego zostały położone już przed tysiącem lat⁶⁴. Jeszcze za panowania dynastii Czou (Zhou), w Epoce Wiosen i Jesieni (722–481 p.n.e.) i w Epoce Walczących Królestw (475–221 p.n.e.), kiedy to państwo rozpadło się na ponad sto państweczek, a jednocześnie był to pierwszy okres kulturalnego i literackiego rozkwitu Chin, powstała tam w kręgach elity intelektualnej świadomość potrzeby ochrony praw osobistych autora. Autorzy publikowali pod własnym imieniem lub imionami przedstawicieli reprezentowanych kierunków myślowych, których używano również w tytułach książek. Wierne kopiowanie dzieła oraz zabronione opracowanie dzieł innych artystów i uczonych, cytowanie bez podania źródeł traktowano jako „kradzież”⁶⁵. Wąski zakres i słaba skuteczność ochrony praw autorów spowodowane były kilkoma czynnikami. Po pierwsze – sami autorzy w mniejszym stopniu mieli na myśli sukces handlowy, zależało im bowiem zwłaszcza na jasnym

⁶² *Ibidem*, s. 141-144.

⁶³ Taką metodę w odniesieniu do prawa chińskiego stosował już wielki niemiecki socjolog Max Weber; por. K. Shao, *op. cit.*, 3.2., nb. 38-39; R.M. Marsh, *Weber's Misunderstanding of Traditional Chinese Law*, „The American Journal of Sociology”, Vol. 106, No. 2 (Sep. 2000), s. 281-302.

⁶⁴ Por. Xun Wang, *Die historische Entwicklung des Urheberrechts in China*, in: *Kulturen des Kopierschutzes*, Jens Schröter at all (Hrsg.), „Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften“ 2010, Jg 10, H. 1, s. 95 i n.; K. Shao, *op. cit.*, 3.2., nb. 38-39.

⁶⁵ Xun Wang, *op. cit.*, s. 96-97 (tu przytoczone są konkretne przykłady).

sformułowaniu reprezentowanych szkół filozoficznych i literackich, na pozostawieniu po sobie własnych słów. Byłoby dla nich nie do przyjęcia potraktowanie utworów tylko jako dóbr lub towarów. Po drugie – w razie popełnienia plagiatu strata ekonomiczna miała dla autora ograniczone znaczenie ze względu na trwający nawet kilka lat proces przepisywania dzieła. Największy problem stanowiła możliwość zniekształcenia treści utworu na skutek opuszczenia kilku wyrazów, licznych niezamierzonych zmian lub nawet braku całego rozdziału, przez co jakość dzieła mogła zostać poważnie obniżona. W porównaniu z tą duchową stratą czynniki gospodarcze odgrywały o wiele mniejszą rolę. Po trzecie – w starożytnych Chinach objęto ochroną tylko prawa majątkowe do przedmiotów materialnych, jak w sytuacji dokonania kradzieży egzemplarza książki, ale kopiowanie dzieł lub nieupoważnione cytaty nie były uregulowane. W obowiązującym prawie nie unormowano umów z autorem ani honorariów dla artystów⁶⁶.

Również Alford nie zaprzecza, że dawne prawo chińskie przewidywało restrykcje w razie nieupoważnionej reprodukcji pewnych książek, symboli i produktów, ale uważa, że byłoby błędem utożsamiać to ze znaną nam ochroną własności intelektualnej⁶⁷. Prawdziwy cel tych regulacji miało bowiem stanowić utrzymanie prawowitości i władzy cesarskiej⁶⁸.

Wraz z nastaniem dynastii Qin (221–207 p.n.e.) widoczne stało się zainteresowanie władzy uregulowaniem dystrybucji materiałów piśmiennych, a w okresie dynastii Han (206 p.n.e. do 220 n.e.) podjęto kroki zmierzające do przeciwdziałania nieupoważnionej reprodukcji dzieł klasycznych. Wtedy to, za dynastii Han, zaczęto stosować drzeworyt, będący najstarszą obok kamieniorytu techniką graficzną, początkowo na tkaninie, ale już za dynastii Tang (618–907 n.e.) na papierze, wynalezionym w Chinach, jak podaje tradycja,

⁶⁶ *Ibidem*, s. 97-98 i tam podana literatura.

⁶⁷ W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense...*, s. 12 i n.; tenże, *Don't Stop Thinking about... Yesterday...*, s. 11 i n.

⁶⁸ W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense...*, s. 17.

już w 105 r. n.e. Dynastia Tang, za rządów której nastąpił ogromny rozwój sztuki i literatury, podjęła trwałe wysiłki, by uregulować publikację i wznowienie dzieła. Bodaj najwcześniej uczynił to cesarz Wén Zōng, wydając w 835 r. n.e. edykt, który stał się następnie częścią Tan Kodeksu, zakazujący poddanym nielegalnego kopiowania kalendarzy, almanachów i pokrewnych pozycji, co następnie rozszerzano jeszcze na inne sfery. Dziedzinę astronomii poddano ściślejszej kontroli nadwornych astronomów. Przed swoim upadkiem dynastia Tang zakazała nieupoważnionego kopiowania i dystrybucji deklaracji prawno-państwowych, jak również urzędowych historii oraz wznawiania, dystrybucji albo posiadania „demonicznych ksiąg i mów” (*cao yaoshu yaoyan*) oraz większości dzieł na temat buddyzmu i taoizmu. Monopol państwowy na publikowanie niektórych utworów był wynikiem wzrostu popularności drzeworytnictwa. Dekret z 932 n.e., wydany za późniejszej dynastii Tang (923–937 n.e.), rządzonej przez Turków Shatuo, w części Chin, w tak zwanym Okresie Pięciu Dynastii i Dziesięciu Królestw, stwierdzał, że jeżeli ktoś pragnie opublikować klasykę, to musi skopiować wydania drukowane zaoferowane przez rząd⁶⁹.

W 1009 r. Cesarz Zhēnzōng (Zhào Héng; 997–1022 n.e.) z dynastii Song (Północna Song: 960–1126 n.e. i Południowa Song: 1127–1279 n.e.), zaniepokojony mnożeniem się niepożądanych druków, nakazał, żeby prywatni drukarze zgłaszali utwory, które zamierzali opublikować, do miejscowych urzędników w celu dokonania ich przeglądu oraz rejestracji. Ten prewencyjny przegląd publikacji miał na celu przede wszystkim zatrzymanie prywatnego powielania materiałów, które albo podlegały wyłącznej kontroli państwa albo nosiły znamiona heterodoksji. Nowe prawo pochłaniało i rozszerzało edykt z 835 r. Autoryzowane wersje klasyki miały teraz być publikowane pod patronatem Cesarskiej Uczelni. Reglamentacją objęto także przykładowe

⁶⁹ S. Cherniack, *Book Culture and Textual Transmission in Sung China*, “Harvard Journal of Asiatic Studies”, Vol. 54, No. 1, June 1994, s. 20; K. Shao, *op. cit.*, 3.2.2., nb. 57.

odpowiedzi egzaminacyjne do cesarskiej służby cywilnej, mapy i materiały dotyczące wewnętrznych prac rządu, polityki oraz wojskowości. Kategoria heterodoksyjnych treści rozciągała się na dzieła zawierające szeroko ujmowane wątki pornograficzne, a ponadto na te, które używały imion członków albo przodków rodziny cesarskiej lub były napisane w „niestosownym” stylu literackim albo które nie były „pożyteczne do uczonych”. W razie niewystąpienia o urzędowe zatwierdzenie utworu przed jego wydrukowaniem osoba dokonująca publikacji narażała się na karę stu uderzeń ciężkim bambusem i zniszczenie wydrukowanych już arkuszy. O wiele jeszcze surowsze kary, jak kara zesłania, stosowana za nielegalne odtwarzanie astronomicznych wykresów, spotykały tych, którzy powielali takie podlegające kontroli prewencyjnej lub zakazane pozycje. Jak twierdzi Alford, pomimo że drukarze, aby zwalczać powielanie dzieł, bez upoważnienia zamieszczali nieraz w swych publikacjach informację o uzyskaniu urzędowej legalizacji czy nawet szukali pomocy miejscowych urzędników w sytuacji naruszenia ich praw, to jednak takie doraźne, rozproszone zabiegi niekoniecznie świadczą o skuteczności całego systemu⁷⁰.

W tym okresie Bi Sheng dokonał przełomu w chińskim drukarstwie. Pomiędzy 1041 a 1048 r. wynalazł on bowiem ruchomą czcionkę, przy czym była to pierwsza w świecie znana ruchoma technologia druku, choć jeszcze mało praktyczna dla drukowania na dużą skalę, bo znaki wycięte zostały w miękkiej wypalanej glinie. Stworzony przez niego zbiór czcionek przechowywano po jego śmierci jako najcenniejsze dobro⁷¹. Wynalazek był prosty,

⁷⁰ W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense...*, s. 13-14; tenże, *Don't Stop Thinking about... Yesterday...*, s. 13-14; P.K. Yu, *The Sweet and Sour Story of Chinese Intellectual Property Rights*, in: *Technology, Progress and Prosperity: A History of Intellectual Property and Development*, eds. Graham Dutfield & Uma Suthersanen, Palgrave Macmillan, forthcoming 2013); <http://www.peteryu.com/sweetsour.pdf>, s. 2.

⁷¹ Dwa wieki później wynalazek Bi Shenga ulepszył Wang Zhen (1290–1333 n.e.) produkując drewniane ruchome czcionki, co zwiększyło również szybkość składu. Później bogaty drukarz Hua Sui (1439–1513 n.e.) wynalazł w 1490 r. ruchomy typ

ale znacznie przyczynił się do rozwoju cywilizacji, gdyż miał już główne cechy ruchomego mechanizmu powielania pisma: ruchome czcionki, skład i druk. Dopiero około czterysta lat później Johann Gutenberg wynalazł maszynę drukarską wykorzystującą ruchomy typ czcionki⁷².

Odkrycie Bi Shenga nie bez powodu Xun Wang określa jako „kamień węgielny obecnego systemu prawa autorskiego”. Z jednej bowiem strony zmechanizowana produkcja znacznie zmniejszała koszty i wkrótce stało się możliwie masowe powielanie dzieł, z drugiej natomiast książka zaczęła odąd pełnić funkcję nośnika informacji, towaru, który przynosił księgarzowi ekonomiczny zysk. To pociągnęło za sobą wzrost konkurencji na rynku i w rezultacie konieczność wprowadzenia regulacji prawnych w tym zakresie⁷³.

W erze Xīníng (1068–1077 n.e.), za panowania cesarza Shénzōng (Zhào Xū; 1067–1085 n.e.) z dynastii Song rząd ostatecznie odwołał przyśługujący mu monopol na drukowanie dzieł klasycznych, ponieważ spotkało się to z różnymi zarzutami, w tym co do niemożności prowadzenia interesów. Odtąd klasyka, jako główne źródło edukacji, mogła być drukowana i przedrukowana swobodnie przez każdego⁷⁴.

W czasach wspomianej tu dynastii Song i następnie mongolskiej dynastii Yuan (1279–1368 n.e.) rozwój kultury chińskiej ponownie osiągnął punkt kulminacyjny. Powstawało wtedy wiele prywatnych wydawnictw

czcionki z brązu. Drzeworytnictwo (*xylography*) rozpowszechniło się także w Korei oraz w Japonii (*Ukiyo-e*).

⁷² Szerzej: Tsien Tsuen-Hsuein, in: J. Needham, *Science and Civilisation in China*, Volume 5, Part 1 *Paper and Printing*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, s. 201-202; R. Temple, *Geniusz Chin*, tłum. J. Świercz, Ars Polona, Warszawa 1994, s. 110-115; E. Bhattacharjee, *Bi Sheng und Gutenberg und die beweglichen Lettern*, in: *Information – Wissenschaft & Praxis*, 2001, Bd. 52, No. 1, s. 37-40; zob. też: T.F. Carter, *The Invention of Printing in China, and its spread Westward*, 2nd ed., revised by L.C. Goodrich, Ronald Press, New York 1955 (1st ed., 1925); D. Twitchett, *Printing and Publishing in Medieval China*, Frederick C. Beil, New York 1983.

⁷³ Xun Wang, *op. cit.*, s. 98.

⁷⁴ S. Cherniack, *op. cit.*, s. 28; K. Shao, *op. cit.*, 3.2.2., nb. 57.

i drukarni, aczkolwiek największa część rynku została opanowana przez państwowego wydawcę. W związku z tym prywatni wydawcy i autorzy musieli wszelkimi sposobami zabezpieczać swoje interesy. Jedną z takich metod było umieszczanie w opublikowanej książce klauzuli zakazu przedruku, pod rygorem bezwarunkowego ścigania winnych naruszeń. Najstarsza odnaleziona – jak dotąd – książka z zakazem nieuprawnionego kopiowania to tak zwana historia stolicy Dongdu historyka Wang Chenga, pochodząca w przybliżeniu z lat 60. do 70. XII w.⁷⁵ Niektórzy wydawcy występowali z wnioskami o specjalne zezwolenie na druk, aby nie popełnić żadnych plagiatów. Procedura ta uchodziła jednak za nieoficjalną i w znikomym stopniu pociągała za sobą jakieś formalne konsekwencje.

Warto jednak zaznaczyć, że pojęcie monopolu, prywatnego i państwowego, było w ogólności nieprzychylnie przyjmowane przez kulturę chińską i społeczny zwyczaj. Chińskie cechy w znacznie mniejszym stopniu korzystały z monopolu niż ich średniowieczne europejskie odpowiedniki⁷⁶. Rozwój wielu ośrodków wydawniczych nie był tutaj skutkiem kontroli politycznej lub monopolu cechowego, ale wynikał z naturalnych czynników: zasobów lasów, dostępności bambusa, dogodnego transportu i innych, które określały jakość i cenę książki. Wysoko rozwinięte ekonomicznie oraz kulturowo obszary, takie jak Jiangnan, stały się wiodącymi centrami działalności wydawniczej, a intensywna konkurencja w zakresie ceny i jakości między wydawcami umożliwiawała przyciąganie różnych grup klientów⁷⁷.

Wzrastające znaczenie sfery twórczości i położenie nacisku na oryginalność dzieła postawiły wysokie wymagania co do jakości publikowanych książek. Bardziej niż przedtem autorzy dbali teraz o poprawność i zupełność

⁷⁵ Xun Wang, *op. cit.*, s. 98-99.

⁷⁶ K. Shao, *op. cit.*, 3.2.2., nb. 55.

⁷⁷ L. Chia, *Printing for Profit: The Commercial Publisher of Jianyang, Fujian (11th–17th Centuries)*, Harvard University Press, Cambridge 2002, s. 73, 141 i *passim*; K. Shao, *op. cit.*, 3.2.2., nb. 59.

ich dzieł. Podjęto próby zapobiegania plagiatom, usuwaniu ustępów uważanych za niestosowne i pseudoepigrafii, dokonywanym przez wydawców, nieupoważnionemu przedrukowywaniu dzieł, które często szkodziły reputacji chińskich autorów, mogących wykazać się długą tradycją głoszenia pochwały oryginalności i autentyczności utworów. Kilka wyroków sądowych z XIII w. wskazuje, że oryginalność, reputacja autora i ochrona interesów handlowych były wtedy w Chinach dobrze znane i tworzyły podwaliny pod prawo autorskie⁷⁸.

Mimo to nie mógł jeszcze wtedy rozwinąć się nowoczesny system prawa autorskiego, gdyż w ówczesnych Chinach myśl o prawie indywidualnym, o uprawnieniach przysługujących jednostkom, o przysługujących im prawach wyłącznych, stała w sprzeczności z ukształtowaną koncepcją władzy cesarskiej oraz dobra wspólnoty. Twory ludzkiego ducha z zasady zaliczano przy tym w tej kulturze do wspólnego dziedzictwa, jak to dzisiaj określamy – do domeny publicznej – a więc idea ich prywatnej własności i traktowania jako towaru zaledwie była możliwa do pomyślenia⁷⁹.

Interesy cesarstwa i zbiorowości tym samym zdecydowanie dominowały nad interesami jednostki. Jeszcze za panowania dynastii Yuan, potem zaś za rządów dynastii Ming (1368–1644), w której schyłkowym okresie nastąpił rozkwit rynku książki⁸⁰, usiłowano wzmocnić kontrolę państwa nad publikacjami, chociaż wprowadzono wtedy stosunkowo niewiele formalnych zmian w treści obowiązujących już regulacji. W okresie rządów mongolskiej dynastii Yuan, kiedy ludzie zostali rasowo podzieleni na cztery stany, surowa cenzura prewencyjna służyła celom ściśle politycznym, a mianowicie miała zapobiec wystąpieniu potencjalnych chińskich buntowników Han. Ale już

⁷⁸ K. Shao, *op. cit.*, 3.2.1, nb. 44.

⁷⁹ Xun Wang, *op. cit.*, s. 99; L. Chia, *Printing for Profit...*, s. 5.

⁸⁰ Bliżej o tym Lucille Chia, in: *Printing and Book Culture in Late Imperial China*, eds. C.J. Brokaw and K.-w Chow, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 2005.

dynastia Ming przywróciła swobodę publikacji⁸¹. Kodeksy z owych czasów zakazywały jednak nadal nieupoważnionego wznawiania oficjalnych prac z astronomii, prac dotyczących egzaminów służby państwowej i innych sfer, które od dawna uważano za wrażliwe. Książki z urzędowych drukarni nie mogły być przedrukowywane przez prywatnych wydawców. Każdy z kodeksów zawierał przepisy zakazujące publikowania „demonicznych książek”. Kodeksowe reguły okresowo uzupełniano specjalnymi przepisami, jak te wydane przez cesarza Hóngwǔ (1368–1398), które nakazywały wykluczenie wszystkich prac dyskredytujących nowo założoną dynastię Ming, nawet pośrednio, przez użycie homofonicznej gry słów. Wolność słowa i druku była poważnie ograniczona. Autorów książek niewygodnych dla reżimu skazywano przeważnie na karę śmierci, ich dzieła niszczone, zaś ich rodziny, a nawet znajomi mogli zostać skazani na niewolę⁸². Dekret z 1774 r. Cesarza Qiánlóng (1735–1796), z dynastii Quing, zwanej mandzurską, nakazywał dokonanie przeglądu całej literatury pod tym kątem, by wszelkie innowiercze idee mogły zostać wyeliminowane. W 1778 r., nawiązując do wysiłków ożywienia urzędowej kontroli głównie na szczeblu miejscowym, podjętych przez środkową i późną dynastę Ming, starano się wzmocnić tę funkcję miejscowych urzędników przez ponowne zarządzanie dokonywania wstępnej rewizji publikacji przed ich oddaniem do druku⁸³.

Nowy etap w rozwoju prawa autorskiego w Chinach rozpoczął się tam dopiero po przyjęciu zachodnich wzorców w XX wieku.

2.2. Prawo żydowskie

W tradycji judaizmu ochrona autora i wydawcy ma swe głębokie podstawy religijne i światopoglądowe, wyrażone w prawie żydowskim, zwanym

⁸¹ K. Shao, *op. cit.*, 3.2.2., nb. 58.

⁸² W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense...*, s. 15; tenże, *Don't Stop Thinking about... Yesterday...*, s. 14; Xun Wang, *op. cit.*, s. 99.

⁸³ W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense...*, s. 15.

Halachą (hebr. droga, zachowanie), obejmującym w szczególności prawo biblijne, talmudyczne oraz kodyfikacje halachiczne, która w szczególności sposób zajmuje się przykazaniami – *micwot*, a więc nakazami i zakazami⁸⁴. Fenomen *Halachy*, naświetlający także stosunek do dzieła literackiego i jego ochrony, trafnie scharakteryzował Erich Fromm: „Główny nacisk w biblijnej i późniejszej religijnej myśli żydowskiej położony został nie na poznanie Boga, lecz na czerpanie z Niego wzorów postępowania w życiu codziennym. Suma owych wzorów stworzyła system etyczny zwany w języku hebrajskim halacha. Słowo to w formie czasownikowej oznacza *chodzić*. *Halacha* jest drogą, którą człowiek przez całe swoje życie idzie do Boga”⁸⁵. Zgodnie z tym żydowskie prawo traktuje w poważny sposób ochronę wytworów ludzkiego intelektu, ale koncentruje się raczej nie na problematyce prawa własności⁸⁶, a na sposobie zachowania się oczekiwanym od jednostki przestrzegającej zasad etyki. Punkt wyjścia stanowi tutaj osoba (*gavra*) w jej relacjach międzyludzkich, w związku z czym jest to perspektywa znacznie szersza niż ujęcie nastawione na przedmiot ochrony (*cheftza*). Prawo żydowskie nie знаło kategorii praw własności majątkowej do utworów literackich, co najmniej do

⁸⁴ A. Unterman, *Żydzi. Wiara i życie*, przeł. J. Zabierowski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1999, s. 20-22; szerzej: *Halakhah*, in: *Encyclopaedia Judaica*, Second Edition, Vol. 8, ed. Fred Skolnik, Michael Berenbaum, Keter Publishing House, Detroit 2007, s. 251-259.

⁸⁵ E. Fromm, *Halacha*, przeł. K. Masewicz, w: *Judaizm*, wybór tekstów W. Jaworski, A. Komorowski, red. M. Dziwisz, Biblioteka Pisma Literacko-Artystycznego, Kraków 1989, s. 194.

⁸⁶ W gronie współczesnych nam rabinackich prawników istnieją w tym zakresie dwie przeciwstawne sobie szkoły myślenia co do natury praw twórczych autorów. Jedna uważa, że prawo żydowskie przyznaje autorom prawo własności, pokrewne prawu własności rzeczy ruchomych, druga zaś traktuje prawa autorskie jako amalgamat różnych praw wynikających z regulacji cechowych, wiążącego zwyczaju, ochrony przed nieuczciwą konkurencją i niesłusznym wzbogaceniem, koncesji rynku masowego, rabinackich przywilejów drukarskich i szacunku dla prawa świeckiego, o ile odnosi się to do spraw handlowych; szerzej o tym: N.W. Netanel and D. Nimmer, *Is Copyright Property? – The Debate in Jewish Law*, “Theoretical Inquiries in Law” 2011, Vol. 12, s. 217-251.

czasu rozpowszechnienia się wynalazku druku. Wszystkie utwory należały do domeny publicznej. Nacisk położony został na silną ochronę praw moralnych autorów, w tym integralności dzieła⁸⁷. Posługiwanie się cudzymi słowami, ideami czy pojęciami traktowano w tej tradycji jako zapożyczenie. Talmud zakazał plagiatu, chociaż nie określił go mianem „rozboju” czy w szerszym ujęciu „kradzieży” (*gezel*)⁸⁸. Uczynił to jednak w tym kontekście jeden z czołowych autorytetów rabinackich pierwszej połowy XVII w. Isaiah Ben Abraham Ha-Levi Horowitz (*Shenei Luhot Ha-Brit*, 1649), powtarzając znaną talmudyczną myśl, że obrabowanie człowieka z jego idei jest gorsze niż obrabowanie go z pieniędzy⁸⁹. Rabini zachęcali do wykonywania kopii tekstów biblijnych i innych, ale powinny one być wierne⁹⁰.

⁸⁷ W literaturze przedmiotu podaje się ciekawy przykład sprawy z XI w., którą rozstrzygał Rabbi Isaac ben Jacob Alfasi ha-Cohen (1013–1103), znany jako Alfasi lub Rif (hebrajski akronim: Rabbi Isaac al-Fasi). Jedna ze stron sporu sporządziła rękopis osobistych notatek zawierających jej spostrzeżenia i interpretację literatury talmudycznej, druga zaś ukradła te notatki, gdyż była w rozpaczliwej potrzebie intelektualnej, ale zastrzegła, że zwróci je dopiero po sporządzeniu kopii, co uważa za dozwolone. Alfasi stwierdził w związku z tym, iż absolutnie nie było w granicach prawa drugiej ze stron, by przywłaszczyć sobie cudze pisma. Nie tylko, że osoba ta popełniła grzech, kradnąc dokumenty, ale nawet zdobyta w ten sposób wiedza dotycząca Tory nie mogłaby zostać potraktowana jako spełnienie obowiązku (*micwa*) uczenia się Tory, bo tak pojęty obowiązek pochodziłby z grzechu, a według Talmudu nie jest to w ogóle *micwa*. W moim przekonaniu trudno uznać za trafne stanowisko niektórych badaczy sprowadzających rozstrzygnięcie tej sprawy jedynie do uznania ochrony, to jest zakazu kradzieży materialnej kopii dzieła, stanowiącej przedmiot własności. Przyjęta metoda ochrony opiera się bowiem na wyeksponowaniu pierwiastka moralnego, uczciwości w stosunkach międzyludzkich; zob. D. Ungar, *Copyright Enforcement by Praise and Curse: The Colourful Development of Jewish Intellectual Property*, “Intellectual Property Quarterly” 2011, Issue 1, s. 90.

⁸⁸ Charakterystyczne, że Talmud stwierdza, iż *gezel* popełnia również nie-Żyd badający Torę, ponieważ Tora i wiedza, którą ona zawiera, należą wyłącznie do Żydów.

⁸⁹ N.W. Netanel, *Maharam of Padua v. Giustiniani; the Sixteenth-Century Origins of the Jewish Law of Copyright*, “Houston Law Review” 2007, Vol. 44, No. 4, s. 852.

⁹⁰ V. Hazan, *The Origins of Copyright Law in Ancient Jewish Law*, “Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A.” 18 (1970), s. 23-28; S.J. Petuchowski, *Toward a Conceptual Basis for the Protection of Literary Product in a Post-Printing*

Etyka *Halachy* osadzona była w *Gemarze*, stanowiącej zbiór rabinicznych komentarzy i objaśnień uzupełniających *Misznę*, czyli prawne normy postępowania oparte na *Torze* i z niej wyinterpretowane, wraz z którą tworzy ona *Talmud*, w jego obu wersjach, starszej – jerozolimskiej i nowszej – babilońskiej⁹¹. W szczególności zwraca uwagę, że *Gemara* w traktacie *Yevamot* (78b) zrównuje pozbawienie jednostki zdolności zarobienia na życie z zabójstwem, zaś w traktacie *Makkot* (24a) przedstawia jedenaście podstawowych zasad halachicznego życia Króla Dawida, w tym tę, że nie powinno się współzawodniczyć z przedsięwzięciem zarobkowym innej osoby.

Literatura halachiczna zawiera bogate wyszczególnienie praw i terminu ochrony autora pracy mającej znamiona oryginalności. Większość autorytetów zawsze uznawała prawa związane z dziełem i jego eksploatacją, ale różne były – i nadal są – opinie co do podstaw i zakresu ochrony. Rabin Israel Schneider podzielił w tym zakresie materię *Halachy* na dwie grupy występujących w niej zagadnień: dotyczącą praw drukarza, który wydał pracę zaliczaną do domeny publicznej (*Talmud, Rambama*), oraz ochrony praw autorów⁹². W obu tych sytuacjach istotne znaczenie odgrywała rabinacka praktyka udzielania referencji, listów polecających, aprobaty (*haskama*), zwyczajowo wydrukowanych we wstępnej części dzieł o charakterze religijnym. Praktyka *haskamot* znana jest po pierwsze jako oświadczenie uznanego autorytetu co do uczoności i kompetencji autora pracy, czyli „pieczęć aprobaty”, stosowana do dzisiaj i – po drugie – jako deklaracja władzy rabinackiej ustanawiająca

Era: Precedents in Jewish Law, “University of Baltimore Intellectual Property Law Journal” 1994, Vol. 3, No. 1, s. 48-49; N.W. Netanel, *op. cit.*, s. 863-866; D. Nimmer, *Adams and Bits: of Jewish Kings and Copyrights*, “Southern California Law Review” 1998, Vol. 71, s. 231-232; C.W. Dallan, *op. cit.*, s. 372-373.

⁹¹ A. Unterman, *op. cit.*, s. 148-154.

⁹² I. Schneider, *Jewish Law and Copyright*, “The Journal of Halacha and Contemporary Society”, No. XXI, Spring, 1991, s. 84-96; dostęp online: <http://www.jlaw.com/Articles/copyright1.html>; tekst można odnaleźć również na innych stronach: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsourc/Judaism/copyright.html> lub: http://www.daat.ac.il/DAAT/english/halacha/schneider_1.htm.

zakaz publikowania tej samej pracy przez innego wydawcę w określonym czasie⁹³, ale niekiedy odwoływano się do niej również jako do sposobu cenzury heretyckich idei lub twierdzeń, które mogłyby spowodować napięcie między społecznością żydowską a władzami lokalnymi albo Kościołem⁹⁴. Israel Schneider wskazuje, że pomiędzy 1499 a 1850 r. wydano i dodano do ksiązek oraz prac religijnych 3662 *haskamot*⁹⁵.

Ochrona przyznawana wydawcy miała na celu zabezpieczenie go przed stratami finansowymi. Rozwój prawa autorskiego związany był tu więc wyraźnie, podobnie zresztą jak w innych ówczesnych systemach prawnych, z rozpowszechnieniem się druku i potrzebą ochrony praw drukarzy. Zakres wspomnianych zakazów (*haramin*) czy ograniczonych monopolii, jak stwierdza rabin Schneider, stanowił temat zawziętych debat⁹⁶. Dotyczyły one: 1) okresu ochrony, który wahał się w granicach od trzech do dwudziestu pięciu, a nawet pięćdziesięciu lat, choć zazwyczaj było to siedem lat od daty publikacji, lub miał obowiązywać do chwili sprzedania pierwszej edycji dzieła⁹⁷, 2) jej podmiotu – drukarz lub kupujący i 3) geograficznego zakresu zakazu (*herem*): kraj drukarza albo cały świat.

⁹³ Co do zakresu oraz mocy zakazu i klątwy patrz: D. Nimmer, *Lessons from Maharam Banet's Clash With the Hatam Sofer Over Copyright in the Roedelheim Maḥzor*, http://www.law.depaul.edu/centers_institutes/jljs/pdf/nimmer.pdf, s. 17.

⁹⁴ D. Ungar, *op. cit.*, s. 96; I. Schneider, *Jewish Law and Copyright*; <http://www.jlaw.com/Articles/copyright1.html>.

⁹⁵ I. Schneider, *Jewish Law and Copyright*; <http://www.jlaw.com/Articles/copyright1.html>. Pierwsza *haskama*, sygnowana przez siedmiu rabinów, pochodzi prawdopodobnie z 1490 r., a zamieszczono ją w wydanej w Neapolu książce *Sefer HaAgar*, którą napisał Rabbi Yaakov Ben Yehuda Landau; zob. D. Ungar, *op. cit.*, s. 96; D. Nimmer, *Lessons from Maharam Banet's Clash With the Hatam Sofer Over Copyright in the Roedelheim Maḥzor*, s. 106.

⁹⁶ I. Schneider, *Jewish Law and Copyright*; <http://www.jlaw.com/Articles/copyright1.html>.

⁹⁷ Por. D. Ungar, *op. cit.*, s. 96; N.W. Netanel and D. Nimmer, *op. cit.*, s. 221; D. Nimmer, *Lessons from Maharam Banet's Clash With the Hatam Sofer Over Copyright in the Roedelheim Maḥzor*, s. 106.

Praktyka *haskamot* została dostrzeżona jako ważny środek ochrony od XVI w., kiedy to w tradycji żydowskiej prawo autorskie stało się zdefiniowanym prawem, chronionym za pomocą sankcji i częściowo opartym na rozszerzonej biblijnej zasadzie *hasagat ge'vul*: „naruszenie granicy”, znajdującej szerokie zastosowanie w żydowskim życiu gospodarczym⁹⁸. W literaturze przedmiotu wskazuje się już na aprobatę z 1518 r. dla *Sefer ha-Bahur*, dzieła, którego autorem był żydowski gramatyk i poeta Elijah Levita (Elijah ben Asher ha-Levi Ashkenazi, Elijah Baħur, Elijah Medaķdek, Elijah Tishbi), a dedykowanego w tym wydaniu kardynałowi Egidio da Viterbo (Ægidius Viterbensis), włoskiemu augustyńskiemu zakonnikowi, humaniście i poecie, należącemu do grupy chrześcijańskich kabalistów epoki odrodzenia. Zawierała ona zakaz, pod groźbą kary, przedrukowywania książki przez innych wydawców przez kolejnych dziesięć lat⁹⁹.

Ale za prototyp udzielanej odtąd zwyczajowo ochrony uchodzi późniejsze rozstrzygnięcie halachiczne, z połowy XVI stulecia, Rabbi Moshe Isserlesa (akronim: Ramo), które wcielało w życie, siłą zakazu lub klątwy, ochronę praw wydawców prac religijnych. Jego podstawą stała się zasada *hasagat ge'vul*, chroniąca interesy handlowe przed nieuczciwą konkurencją¹⁰⁰. To *responsum*¹⁰¹ zostało wydane w związku ze skargą, którą złożył

⁹⁸ Ch. Jachter, *Hasagat Gevul: Economic Competition in Jewish Law*, in: *Gray Matter: Discourses in Contemporary Halachah*, by Rabbi Chaim Jachter with Ezra Frazer, Teaneck, NJ, 2000; L. Górnicki, *Z dziejów zwalczania nieuczciwej konkurencji*, w: *O prawie i jego dziejach księgi dwie. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Lityńskiemu w czterdziestopięciolecie pracy naukowej i siedemdziesięciolecie urodzin*, Księga II, Białystok-Katowice 2010, s. 929.

⁹⁹ Por. D. Nimmer, *In the Shadow of the Emperor: The Ĥatam Sofer's Copyright Rulings*, „The Torah u-Madda Journal”, Vol. 15, 2008–2009, s. 35; tenże, *Lessons from Maharam Banet's Clash With the Ĥatam Sofer Over Copyright in the Roedelheim Maħzor*, s. 106.

¹⁰⁰ Szerzej: N.W. Netanel, *op. cit.*, s. 853-860.

¹⁰¹ Responsy halachiczne (*sz'e'lot u-teszuvot*), czyli „pytania i odpowiedzi”, są odpowiedziami autorytetów rabinicznych na pytania zadawane im przez Żydów z całego świata; bliżej: A. Unterman, *op. cit.*, s. 155-159; D. Nimmer, *Lessons*

w sierpniu 1550 r. Rabbi Meir ben Isaac Katzenellenbogen z Padwy (znany jako Maharam z Padwy), będący zarazem autorem komentarza – wraz ze swoim synem, redaktorem i współwydawcą nowej edycji *Mishneh Tory* Majmonidesa, wydanej u chrześcijańskiego drukarza Alvisę Bragadini, a wkrótce potem opublikowanej w konkurencyjnej wersji przez Marca Antonio Giustinianiego. Wenecki patrycjusz Giustiniani nie tylko że przedrukował komentarz Maharama, poddając go na wstępie krytyce, podważającej jego wartość, ale wycenił swoje wydanie taniej (o jedną złotą monetę) niż konkurent. Katzenellenbogen zwrócił się w związku z tym do Moshe Isserlesa, wiodącego prawniczego autorytetu europejskich Żydów, który – choć miał zaledwie dwadzieścia lat – został właśnie wyznaczony na Rabina Krakowa¹⁰², aby zakazał on dystrybucji wydania Giustinianiego wobec pogwałcenia przezeń żydowskiego prawa. Odpowiedź napisana przez Isserlesa w formie *responsu*, który w tradycji halachy ma charakter prawnego precedensu¹⁰³, a – z uwagi na osobę Giustinianiego – oparta na siedmiu prawach potomków Noego, mających zastosowanie do nie-Żydów, ujęła kwestię w granicach roszczeń pieniężnych i naruszenia uczciwości handlowej, abstrahując od kategorii naruszenia prawa własności, traktowanego jako rozbój albo kradzież (*gezel*). Nie była to więc kradzież własności stanowiącej wynik pracy intelektualnej, co specyficznie podkreśla jeszcze brak rozróżnienia przez Isserlesa między oryginalnym komentarzem Katzenellenboga a resztą publikacji należąca do domeny publicznej, ale działanie w warunkach nieuczciwej konkurencji w rozszerzonym jej rozumieniu. Isserles w większym stopniu położył przy tym nacisk na szkodę spowodowaną przez grabieżczą wycenę książki przez Giustinianiego, stanowiącą pogwałcenie zasad konkurencji aniżeli na koszty

from Maharam Banet's Clash With the Hatam Sofer Over Copyright in the Roedelheim Maḥzor, s. 3.

¹⁰² N.W. Netanel, *op. cit.*, s. 839.

¹⁰³ D. Nimmer, *In the Shadow of the Emperor: The Hatam Sofer's Copyright Rulings*, s. 41.

związane z powstaniem pierwszej kopii dzieła, które ponieśli Maharam i Bragadini. Przyznał on wobec tego Maharamowi jedynie wyłączne prawo wyprzedania jego już opublikowanej edycji książki. Była to typowa dla owych czasów ochrona wydawcy, pokrewna udzielanym przez władców europejskich przywilejom dla drukarzy. Przybrała ona postać zakazu skierowanego do potencjalnych żydowskich klientów zakupu jakiegokolwiek ostatnio przedrukowanego w całym świecie wydania z Mishneh Tory, nie zaś tylko wydania Giustinianiego, jak też posiadania nielegalnych wydań dzieła Majmonidesa. Moshe Isserles nie miał oczywiście jakiegokolwiek jurysdykcji nad Giustinianim, toteż objął owym zakazem – pod sankcją klątwy – Żydów, ale jednocześnie ograniczył jego zakres terytorialny do Polski, bo z reguły żydowski sąd nie może wydać decyzji wiążących inne jurysdykcje¹⁰⁴. Niemniej jednak w późniejszym okresie rozwoju tej idei ochrony Moshe Sofer, znany jako Chatam Sofer (1762–1839), w przekonaniu Davida Nimmera „talmudyczny geniusz”¹⁰⁵, poddał krytyce to narzucenie klątwy tylko na „kraj Isserlesa”, wskazując że rynek książek przekracza granice miejscowego porządku¹⁰⁶.

Już trzy lata po orzeczeniu Isserlesa synod w Ferrarze, zwołany przez rabinackich przywódców włoskich Żydów, pośród kilku pierwszych swych decyzji (*takkanot*)¹⁰⁷ przyjął zakaz druku jakiegokolwiek niewydanej już

¹⁰⁴ Bliższa analiza tego *casusu* i orzeczenia zob. N.W. Netanel, *op. cit.*, zwł. s. 831-867; zob. też: D. Ungar, *op. cit.*, s. 92-95.

¹⁰⁵ D. Nimmer, *In the Shadow of the Emperor: The Hatam Sofer's Copyright Rulings*, s. 40.

¹⁰⁶ N.W. Netanel, *op. cit.*, s. 868.

¹⁰⁷ *Takkanot* stanowią pomocnicze ustawodawstwo zappełniające luki w prawie, powstałe z powodu zmiany okoliczności. Alternatywną nazwą dla tych miejscowych decyzji jest *haskamot*, który to termin odnosi się właśnie do aprobaty dla książek; por. D. Nimmer, *In the Shadow of the Emperor: The Hatam Sofer's Copyright Rulings*, s. 50.

wcześniej książki bez zgody trzech rabinów, gminnych przywódców, których nazwiska musiały figurować na stronie tytułowej dzieła¹⁰⁸.

Wkrótce stało się zwyczajem sporządzanie przedmów do książek, z aprobatami zawierającymi ostrzeżenie przed nieupoważnionym przedrukiem utworu, w granicach wskazanego tam okresu ochrony¹⁰⁹.

Prawa autora, podobnie jak to było w wypadku wydawcy, zabezpieczano przede wszystkim za pomocą zasady *hasagat ge'vul*, czyli zakazu wkraczania w ekonomiczne i handlowe prawa innych. Doktrynalne podstawy pod ochronę przejawu pracy intelektualnej mającej cechę oryginalności dał wspomniany już Rabbi Moshe Sofer (*Responsa Chatam Sofer, Choshen Mishpat* no. 79), na zasadzie analogii z talmudycznym „modelem rybaka” (*Gemara; Bava Batra* 21b), wkładającego swój trud w odpowiednie zarzucenie sieci, od którego inni rybacy muszą zarzucać swe sieci z zachowaniem strefy ochronnej, choć ryby żyjące w wodzie są wspólną własnością (*hefker*). Kto więc poświęcił wysiłek, energię twórczą w celu osiągnięcia pewnego stanu, nawet jeśli jest on niematerialny, a więc poza posiadaniem jakiejś namacalnej własności, jest upoważniony prawnie do wynikających z tego dochodów¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 870; D. Ungar, *op. cit.*, s. 95.

¹⁰⁹ Zob. M. Elon, ed., *Principles of Jewish Law*, Keter Publishing House, Jerusalem 1975, s. 344-346; D. Nimmer, *In the Shadow of the Emperor: The Hatam Sofer's Copyright Rulings*, s. 35.

¹¹⁰ Sławne *responsa*, które wydali Rabbi Moshe Sofer oraz zajmujący odmienne stanowisko Mordecai ben Abraham Benet (1753–1829), analizuje David Nimmer. Rabbi Benet podważył ważność prawną zakazów na dwóch płaszczyznach formalnych: 1) zakaz wiąże prawnie tylko wtedy, gdy jest ogłoszony ustnie, a nie zamieszczony we wstępnej części książki i 2) zakaz wiąże jedynie na obszarze jurysdykcji rabina, który go narzuca, a nie na całym świecie, jak chciał Rabbi Sofer; zob. D. Nimmer, *In the Shadow of the Emperor: The Hatam Sofer's Copyright Rulings*, s. 24-67; tenże, *Lessons from Maharam Banet's Clash With the Hatam Sofer Over Copyright in the Roedelheim Mahzor*, s. 1-125; tenże, *Rabbi Banet's Charming Snake*, “Hakirah. The Flatbush Journal of Jewish Law and Thought”, Vol. 8, Summer 2009, s. 69-101; zob. też: D. Ungar, *op. cit.*, s. 97-103.

Inną jeszcze możliwą podstawą ochrony stało się występujące w żydowskim prawie i etyce pojęcie *geneivat da'at* (*g'neivat daat*; *genebath da'ath*), oznaczające kradzież intelektu, myśli, mądrości albo wiedzy, które odnosi się do nieuczciwego wprowadzania w błąd albo oszukiwania, przez co u kogoś powstaje w danej sytuacji mylne przypuszczenie, wiara, wrażliwość. Nie chodzi tutaj o kłamstwo, ale o jakiegokolwiek słowa czy działania wywołujące u innych nieprawidłowe wnioski co do motywów kierujących sprawcą, których konsekwencją stanowi zmniejszenie u nich zdolności rzetelnej i uczciwej oceny, tak przy prowadzeniu interesów, jak i w pozostałych stosunkach międzyludzkich. Pochodzenie tego terminu przypisuje się talmudycznemu żydowskiemu mędrcom z Babilonii Samuelowi z Nehardea, znanemu również jako Samuel bar Abba (ok. 165 n.e. do ok. 257 n.e.), który stwierdzał: „Zakazane jest wprowadzanie ludzi w błąd, nawet nie-Żydów” (*Talmud Chullin* 94a). Tę samą ideę można odnaleźć w innych jeszcze tekstach (*Rambama: Hilchos Mechira* 18:1), m.in. w *Szulchan Aruch*, podstawowym kodeksie prawa żydowskiego, ułożonym przez rabina sefardyjskiego Josefa Ben Efraima Karo, a ukończonym w 1555 r., gdzie poucza się, że nie wolno oszukiwać innych przy kupnie i sprzedaży albo „by ukraść ich intelekt” (*Choshen Mishpat*, 228:6). Wątek ten występuje w pismach wielokrotnie, a często rozważane są konkretne przykłady dotyczące tego zagadnienia (*Talmud Chullin* 94a-b). Złodziejem jest nie tylko ten, kto kradnie własność, ale też ten, kto działa w zwodniczy sposób w stosunku do innych. Talmudycy przyjmowali, że jest siedem typów złodziei, a najbardziej rażący z nich jest ten, który „kradnie umysły” ludzi (*Tosefta Bava Kama* 7:3). W jednym z *midraszy*, czyli komentarzy do ksiąg biblijnych ułożonych w formie przypowieści, *geneivat da'at* uznaje się za najgorszy rodzaj kradzieży, bo szkodzi on bezpośrednio osobie, a nie tylko jej stanowi majątkowemu. *Geneivat da'at* znajduje szerokie zastosowanie także obecnie w prawie żydowskim, a w samym zakresie prawa autorskiego, zwłaszcza do nierzetelnego powoływania źródeł i cytowania literatury, jak również wywoływania wrażenia

przez osobę piszącą lub mówcę, że posiada wiedzę większą niż jest to w rzeczywistości¹¹¹.

Izraelici, już w starożytności nazywani „ludem Księgi” (*Am-HaSefer*), otaczali ochroną nie tylko dzieła literackie. Godny uwagi przykład ochrony dzieła muzycznego stanowią znane „Pieśni Salomona” (*Ha-Shirim Asher li-Shelomo*), które stworzył wybitny włoski kompozytor, skrzypek i wokalista żydowskiego pochodzenia Salamone de Rossi (hebr. Shelomo Min-ha-Adummim), a opublikowali w Wenecji w latach 1622–1623 Pietro oraz Lorenzo Bragadini¹¹². We wstępie do tego wydania utworów Rossiego Rabbi Leon z Modeny, wraz z trzema innymi rabinami udzielili mu – na jego prośbę – ochrony, odwołując się do siły zakazu oraz klątwy. Uzasadniono to tym, że Salamon Rossi z Mantui był pierwszą osobą, która opublikowała hebrajską muzykę, ponosząc przy tym duże koszty własne. Na mocy danej im duchowej władzy rabini zakazali wszystkim Izraelitom, pod klątwą „ukąszenia węża”¹¹³, przedrukowywać w jakikolwiek sposób, w całości lub w części, dzieła muzyczne zawarte w tej pracy bez pozwolenia ich autora albo jego spadkobierców, na okres piętnastu lat od daty publikacji. Żaden Żyd nie mógł też kupić od nikogo, niezależnie od narodowości, jakiegokolwiek z tych

¹¹¹ W żydowskiej etyce biznesu zakaz ten jest obecnie stosowany w pierwszej kolejności do reklamy i technik sprzedaży; bliższą analizę, wraz z przedstawieniem wyjątków od tej zasady, przeprowadza H.H. Friedman, *Geneivat Da'at: The Prohibition Against Deception in Today's World*; <http://www.jlaw.com/Articles/geneivatdaat.html>; zob też: T. Shpitz, *Geneivas Da'as: Misleading Others*; <http://torah.org/advanced/business-halacha/5757/vol2no30.html>; A. Levine, *Moral Issues of the Marketplace in Jewish Law*, Yashar Books, New York 2005, s. 8 i n.

¹¹² F. Rikko, *Salamon Rossi, Hashirim Asher Lish'Lomo (The Songs of Solomon)*, “The Musical Quarterly” 1969, Vol. 55, No. 2, s. 269-275; zob. też: I. Adler, *The Rise of Art Music in the Italian Ghetto*, in: *Jewish Medieval and Renaissance Studies*, ed. A. Altman, Harvard University Press, Cambridge 1967, s. 321-364; D. Harrán, *Salamone Rossi, Jewish Musician in Late Renaissance Mantua*, Oxford University Press, Oxford 2003.

¹¹³ Zob. D. Nimmer, *Lessons from Maharam Banet's Clash With the Hatam Sofer Over Copyright in the Roedelheim Mahzor*, s. 76.

prac bez zezwolenia uprawnionego autora, który miał wskazać przez jakieś specjalne oznakowanie, że zgodził się na sprzedaż dzieła przez inne osoby¹¹⁴.

Modele ochrony praw autorskich stworzone przez *Halachę* w przeszłości są nadal aktualne, aczkolwiek uzupełnia się je nowymi rozwiązaniami¹¹⁵. Nie wygasła jednak dyskusja, czy prawo żydowskie chroni majątkowe prawo autorskie¹¹⁶.

2.3. Kultura islamu

Islamska kultura prawna, którą można zaliczyć do systemów religijno-tradycjonalistycznych nie stworzyła idei własności intelektualnej¹¹⁷. Nie

¹¹⁴ P. Gradenwitz, *An Early Instance of Copyright – Venice 1622*, “Music and Letters” 1946, Vol. 27, No. 3, s. 185-86; D. Ungar, *op. cit.*, s. 96.

¹¹⁵ Wśród nich są między innymi: 1) *Dina de Malchuta Dina* – „prawo kraju jest prawem”, co oznacza, że wszystkie prawa autorskie przyznane twórcy przez prawo cywilne danego państwa są traktowane przez prawo *Tory* jako prawne i wiążące; 2) *Shiur* – prawo zatrzymania, retencja, mająca tu służyć, zgodnie z nową teorią, którą wysunął Rabbi Nechemia Zalman Goldberg, jako podstawa dla własnościowych praw autora, a zakładająca, że sprzedawca, zbywając rzecz nabywcy, może jeszcze zatrzymać dla siebie pewne aspekty posiadania, głównie zaś prawo do wykonywania kopii; 3) reguła korzyści – jeżeli jedna strona uzyskuje korzyść, jest odpowiedzialna za stratę poniesioną przez drugą stronę; bliżej: I. Schneider, *Jewish Law and Copyright*; <http://www.jlaw.com/Articles/copyright2.html>; <http://www.jlaw.com/Articles/copyright3.html>.

¹¹⁶ Rabbi Nachum Menashe Weisfish wyodrębnia dwa poglądy: 1) opinię większości: właściciel praw autorskich posiada majątkowe prawa do produktu, włączając w to oryginalny pomysł, i może ograniczyć użycie jego produktu, nawet jeśli nie poniesie on straty; 2) opinię mniejszości: nie ma żadnego pojęcia prawa autorskiego w prawie żydowskim, ponieważ osoba nie może posiadać niematerialnej idei, chociaż nakaz szacunku dla prawa świeckiego spowodował przyjęcie praktyki handlowej i reguły *Tory* przeciw naruszaniu interesów gospodarczych przez nieuczciwą konkurencję (*hasagat ge'vul*), które skutecznie chronią prawa autorskie; N.M. Weisfish, *Copyright in Jewish Law*, Feldheim publishers, New York 2010, s. 5 i n.

¹¹⁷ Zob. ujęcia o charakterze pewnych syntez: A.H. Khoury, *Ancient and Islamic Source of Intellectual Property protection in the Middle East: A focus on Trademarks*, “IDEA: The Journal of Law and Technology” 2003, No. 43, s. 151 i n.; S. Jamar, *The Protection of Intellectual Property Under Islamic Law*, “Capital

znało jej prawo islamskie i nauka prawa. Ale w arabskiej kulturze Bliskiego Wschodu, jeszcze w okresie pre-islamskim, zwanym Jahilya, nie było pojęciem obcym ani prawo do autorstwa, ani też plagiat. Wysoko ceniono i chroniono poezję, odgrywającą zasadniczą rolę w życiu kulturalnym starożytnych Arabów, którzy już na tym wczesnym etapie rozwoju rozpoznali w pewnym zakresie prawo autorskie¹¹⁸. Kasyda, typowa forma arabskiej poezji lirycznej, znana była w swej pierwotnej wersji już na sto lat przez Mahometem. Poetów uważano za osoby obdarzone nadludzką wiedzą, za dumę i sławę plemienia. Wielu z nich stawało do walki o tytuł najlepszego poety Arabii. Najlepszy poemat umieszczany był w świątyni Kaaba, obok złotych wierszy (*moallakat*), czyli siedmiu sławnych poematów¹¹⁹. Nie mniejszy szacunek dla poezji charakteryzował rozwiniętą kulturę islamu. Z nadejściem islamu prawa dotyczące autorstwa przybrały bardziej jeszcze zaawansowaną postać¹²⁰. Poeci cieszyli się sławą, uznaniem i przyzwoitą pozycją majątkową, a niekiedy także patronatem sułtanów, kalifów i innych dostojników.

University Law Review” 1992, Vol. 21, s. 1079 i n.; S. Beltrametti, *The Legality of Intellectual Property Rights under Islamic Law*, in: Mach, T. et al. (eds.) *The Prague Yearbook of Comparative Law 2009*, Prague 2010, s. 55-93; M. Amanullah, *Author’s Copyright: An Islamic Perspective*, “The Journal of World Intellectual Property” 2006, Vol. 9, No. 3, s. 301-315; M.R. Hassaniien, *Bilateral WTO-Plus Free Trade Agreements in the Middle East: A Case Study of OFTA in the Post-TRIPS Era*, “Wake Forest Intellectual Property Law Journal” 2007–2008, Vol. 8, No. 2, s. 164-167; Ch.M. Cullen, *Can TRIPS Live in Harmony with Islamic Law? An Investigation of the Relationship Between Intellectual Property and Islamic Law*, „SMU Science and Technology Law Review” 2010, No. 14, s. 45-68; S.S. Zimowski, *Consequences of the Arab Spring: How Shari’ah Law and the Egyptian Revolution Will Impact IP Protection and Enforcement*, “Penn State Journal of Law & International Affairs” 2013, Vol. 2, Issue 1, zwł. s. 159-165 i n.; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 42-43; R. Platt, *A comparative survey of moral rights*, “Journal Copyright Society of the U.S.A.” 2009–2010, No. 57, s. 975-977.

¹¹⁸ A.H. Khoury, *op. cit.*, s. 151 i 153; G.E. von Grunebaum, *The Concept of Plagiarism in Arabic Theory*, “Journal of Near Eastern Studies” 1944, Vol. 3, No. 4, s. 234-253; S. Beltrametti, *op. cit.*, s. 56.

¹¹⁹ G.L. Seidler, *Przedmarksowska myśl polityczna*, s. 216.

¹²⁰ S. Beltrametti, *op. cit.*, s. 56.

Znaczącą rolę w kształtowaniu literackiego osądu Arabów miała oryginalność utworu, choć arabskie pojęcie oryginalności oraz plagiatu nie zbiega się z wyobrażeniami powstałymi na Zachodzie w ostatnich kilku stuleciach. Poeci arabscy pozostawali bowiem w znacznej zależności od swoich poprzedników, przez co można odnieść powierzchowne wrażenie, że każdy kopiował każdego, a kradzież literacka stanowiła powszechną, wybaczaną praktykę. Linia graniczna pomiędzy kradzieżą literacką a prawowitym wykorzystaniem motywu lub sposobu ekspresji w dawnej poezji arabskiej nie biegnie jednak tak, jak jesteśmy skłonni dzisiaj ją widzieć, lecz ma swoje mocne oparcie w świadomości ówczesnego arabskiego autora i krytyka, aczkolwiek nie zawsze utrzymywała się ona dokładnie w tym samym punkcie. Gustave E. von Grunebaum przekonująco dowodzi, iż jawne naruszenia konwencji chroniących utwory wydają się występować dużo rzadziej, niż to powszechnie w nauce przyjmowano. Protesty dotyczące popełnienia plagiatu i oskarżenia o bezwstydną kradzież wcale nie są częste, jeśli rozpatrujemy je w kontekście ogromnej liczby tekstów o charakterze anegdotycznym, w których poeci i krytycy są na równi rozrzutni w wychwalaniu własnych osiągnięć i bystrości, jak też w potępieniu słabych stron oraz nieuczciwości konkurenta. We wszystkich potwierdzonych sytuacjach rzeczywistego naruszenia cudzych praw do utworu sprawca został odkryty, dosięgła go dezaprobata publiczności, natomiast narratora potraktowano w sposób uprzywilejowany¹²¹. Arabska teoria literacka wypracowała własną koncepcję plagiatu i jego zakresu, włączając w to ukryte zapożyczenia, do których Arabowie mieli szczególne upodobanie. Zgodnie z wyobrażeniami przyjętymi w kulturach starożytnych, a podtrzymanymi w wiekach średnich, nawiązywanie do przeszłości, szacunek dla tradycji, dla klasycznych wzorców były uznanym kanonem postępowania, a nawet powodem do dumy. Naśladownictwo nie stanowiło więc wady, ale musiało pozostawać w akceptowanych w danej

¹²¹ G.E. von Grunebaum, *op. cit.*, s. 234-235 i n.

społeczności ramach, aby nie stanowić zwykłej kradzieży literackiej, czyli plagiatu. O ile Grecy, o czym dalej, dokonali dystynkcji pomiędzy imitacją a kradzieżą, o tyle Arabowie poczynili odpowiednie rozróżnienia w ramach kradzieży literackiej, zachowując stosowne oceny tylko w dyskusji nad naśladownictwem¹²².

Islamskie prawo, kształtujące się w swoich zrębach w zasadzie w krótkim czasie, od ucieczki Muhammada z Mekki do Medyny, czyli *hidżrą* (622 n.e.) a jego śmiercią (632 n.e.), powstawało poprzez objawienie i przykład, co oznacza, iż podstawę tego prawa stanowił *Koran* i *hadisy*, będące komentarzem do objawienia. Zarówno *Koran*, jak i *Sunna*, to jest zbiór *hadisów*, stały się oryginalnymi źródłami prawa nazywanego *szariatem*. Na tych źródłach budowano islamską doktrynę prawa, począwszy od I w. ery muzułmańskiej¹²³.

Idea *szariatu* nie odnosi się jednak tylko do islamskich przepisów prawnych, opartych na wskazanych wyżej źródłach i wchłaniających w siebie, poza normami zwyczajowymi Arabii z okresu poprzedzającego islam, także normy zapożyczone z innych systemów prawnych¹²⁴. Obejmuje ona całość różnych powiązanych ze sobą elementów, także pozaprawnych, znajdujących swój punkt kulminacyjny w beczasowym pojęciu słuszności i sprawiedliwości, co można najlepiej zrozumieć jako wyższą normę prawną połączoną z pierwiastkiem boskim. *Szariat* jest wyrazem woli Bożej dla rodzaju ludzkiego, opartym na jej odkryciu, przetworzonym przez ludzki intelekt¹²⁵. Jest „Prawem Allacha”¹²⁶. Wyraża on to, co objawione i niezmiennie.

¹²² *Ibidem*, s. 251; K. Perromat Augustín, *op. cit.*, s. 71 i n.

¹²³ E. Szymański, *U źródeł prawa islamskiego*, „Przegląd Orientalistyczny” 1987, Nr 2 (142), s. 147-148 i 149.

¹²⁴ G.L. Seidler, *Przedmarksowska myśl polityczna*, s. 231-232 i tam podana literatura. O wpływie prawa rzymskiego na *szariat* zob. P. Crone, *Roman, provincial and Islamic law. The origins of the Islamic patronate*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

¹²⁵ S. Beltrametti, *op. cit.*, s. 58 i 61.

¹²⁶ I. Mahmood, *Islaamic Sharia Law Based on Quraan, Sunnah and Ijtihad*; http://www.forever-islam.com/documents/102-Islaamic_Sharia_Law.pdf, s. 6.

Różna natomiast może być wykładnia *szariatu*, oznaczana za pomocą terminu *fikh*, a mająca na celu wskazanie sposobu oceny zachowań ludzkich, zaliczanych do jednej z kategorii: koniecznych, zalecanych, indyferentnych, potępianych i zakazanych¹²⁷. Relacje pomiędzy *szariat* i *fikh* ulegały przy tym zmianom, choć zdarzało się, że traktowano je jako synonimy, z czym możemy spotkać się także obecnie. W nowoczesnym prawoznawstwie muzułmańskim nie ma jednakże powszechnie przyjętego poglądu co do współzależności obu tych terminów. Odmiennie czy nawet przeciwstawne punkty widzenia w tym zakresie odzwierciedlają w określonym stopniu historyczną ewolucję wskazanych pojęć¹²⁸.

Ani *Koran* ani *Sunna* nigdzie nie traktują dóbr niematerialnych jako przedmiotu własności prywatnej. Można wobec tego założyć ich istnienie w sposób dorozumiany i poprzeć to odpowiednią interpretacją zasad tego prawa, ale też można – z drugiej strony – wyciągnąć wniosek, iż *szariat* przewiduje wyłącznie własność rzeczy materialnych¹²⁹.

W doktrynie rozróżniano własność fizyczną oraz własność idei. W XII w. Alī ibn Abī Bakr Marghīnānī w komentarzu *Hedāya* rozpoznawał pojęciową rozłączność własności fizycznej z jednej strony i idei z drugiej, pod pewnymi ograniczonymi warunkami, przynajmniej w odniesieniu do rzeczy o pewnej minimalnej wartości pieniężnej. Stwierdzał on, że nie amputuje się ręki złodzieja, który ukradł książkę, ponieważ jego zamiarem nie była kradzież książki jako przedmiotu materialnego, ale zawartych w niej idei¹³⁰. Jednak, jak trafnie zauważa Steven D. Jamar, w tym samym komentarzu kradzież księgi handlowej potraktowana jest nie tylko jako przywłaszczenie sobie

¹²⁷ L.R. Sjukijajnen, *Musulmanskoje prawo. Woprosy teorii i praktyki*, Izdatielstwo „Nauka”. Głównaja Riedakcija Wastocznoj Litieratury, Moskwa 1986, s. 81.

¹²⁸ Zob. o tym: L.R. Sjukijajnen, *op. cit.*, s. 32 i n.

¹²⁹ S. Beltrametti, *op. cit.*, s. 63-64 i 73.

¹³⁰ ‘Alī ibn Abī Bakr Marghīnānī, *The Hedāya, or, Guide: a commentary on the Mussulman laws*, translated by Charles Hamilton, Printed by T. Bensley, Vol. II, London 1791, s. 92.

papieru i materiałów, które składają się na nią, ale też idei. Nie przeciwstawia się tutaj, inaczej niż w poprzednim przykładzie, własności przedmiotów materialnych niematerialnej własności. Ta szczególna reguła nie należy jednakże do żadnego ze źródeł norm *szariatu*: nie jest koraniczna, nie pochodzi ze zwyczaju (*sunna*), nie jest oparta na zgodzie, na zgodnym uznaniu (*idźma*) i nie jest to typ rozumowania na drodze analogii (*kijas*), ale zasada sformułowana przez wybitnego prawnika¹³¹.

W praktyce natomiast islam z czasem wytworzył, na płaszczyźnie odnoszącej się do utworów literackich, pewne pojęcie autorstwa. Poeci byli przekonani, że wraz z zakomunikowaniem dzieła publiczności stawali się jego prawowitymi właścicielami, a przekonanie to w świadomości społecznej stanowiło uznaną normę postępowania, co potwierdza fakt, iż inne osoby rozpowszechniające dzieło w różnych częściach kraju zawsze wskazywały na jego twórcę. W celu zapobieżenia nieupoważnionym przywłaszczeniom reputacji lub władzy wielkich nauczycieli przez tych, którzy fałszywe przypisywali sobie ich teksty, odwoływano się do prawa *szariatu* o oszustwie. Mogło ono znaleźć w tym zakresie nawet szersze jeszcze zastosowanie, ale z ochrony tej wyłączano autorów dzieł naukowych, powołując się na to – akurat co do tej grupy twórców – iż cała wiedza ludzka pochodzi od Boga, a zawarta jest w Koranie, co przecież powinno mieć zastosowanie do religii, kultury i wiedzy w ogólności. Zjawisko plagiatu pisarze i prawnicy poddawali stanowczej i permanentnej krytyce, choć jego zakres postrzegano niejednolicie. Zdaniem jednych obejmował on posługiwanie się cudzymi wyrażeniami, słowami, pomysłami i motywami, drudzy zaś akceptowali korzystanie z czyichś idei, pod warunkiem, że autor używał własnych słów¹³².

Dyskusje nad dopuszczalnością kategorii własności intelektualnej w prawie *szariatu* trwają do dzisiaj. Różnice w podejściu do tego zagadnienia

¹³¹ S. Jamar, *op. cit.*, s. 1085.

¹³² C. Hesse, *The rise of intellectual property, 700 b.c.–a.d. 2000: an idea in the balance*, „Dædalus”, Spring 2002, s. 27-28; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 42-43.

były i są widoczne także w czterech głównych sunnickich szkołach prawniczych (*madhāhib*): malikickiej, hanafickiej – najbardziej wpływowej, szafickiej i hanbalickiej, tradycyjnie związanych swoją działalnością z pewnym określonym terytorium¹³³. Malikici i hanafici, którzy inaczej niż szafici oraz hanbalici – przywiązani do dosłownego tłumaczenia pierwotnych źródeł i dezaprobujący *kijas* – stosują w liberalny sposób wnioskowanie przez analogię, są potencjalnie bardziej skłonni do zaakceptowania własności intelektualnej, zgodnie z regułami dotyczącymi ochrony mienia osobistego. Poparcie dla koncepcji własności intelektualnej może więc zależeć również od praktyki przeważającej w danym regionie geograficznym, w którym mamy do czynienia z islamskim systemem polityczno-prawnym, co najmniej w tym zakresie, w jakim poparcie to jest uzależnione od interpretacji za pomocą *kijas*¹³⁴.

Współcześnie w *szariacie* niektórzy nadal występują przeciwko ochronie praw własności intelektualnej, w tym praw autorskich, argumentując to tym, że pojęcie własności ogranicza się w tej tradycji do przedmiotów materialnych, a dobra niematerialne nie podlegają jakiegokolwiek ochronie w *Koranie*, w *sunnie* i w poglądach dawniejszych prawników muzułmańskich. Nie zostały one tam przyporządkowane ani do instytucji własności prywatnej, ani do sprzedaży i kupna. Ponadto pojęcie własności intelektualnej prowadzi do zmonopolizowania wiedzy, co nie może być zaakceptowane przez islam¹³⁵. Ale zdaniem większości uczonych *szariat* ani nie zaleca, ani nie zakazuje takiej ochrony, stąd też milczenie źródeł daje poszczególnym państwom islamskim możliwość tworzenia odpowiednich regulacji ustawowych i przystępowania do międzynarodowych konwencji, a muzułmanie

¹³³ J. Bielawski, *Islam, religia państwa i prawa*, Warszawa 1973; *Prawo muzułmańskie (Struktury i podstawowe instytucje)*, PWN, Warszawa 1990; J. Danecki, *Podstawowe wiadomości o islamie*, T. 1, „Dialog”, Warszawa 1997; A. Habib Hourani, J. Danecki, *Historia Arabów*, Wydawnictwo MARABUT, Gdańsk 2002; S. Beltrametti, *op. cit.*, s. 62-63; L.R. Sjukijajnen, *op. cit.*, s. 68 i n.

¹³⁴ S.S. Zimowski, *op. cit.*, s. 161.

¹³⁵ R. Platt, *op. cit.*, s. 976.

powinni dotrzymywać umów i przestrzegać praw obowiązujących w ich krajach. W prawoznawstwie islamskim akceptowane jest stanowisko, że ustawodawstwo państwowe rozwiązuje do pewnego stopnia spór prawniczy co do zagadnień niewspomnianych wyraźnie w *Koranie* oraz w *sunnie*. Jeśli więc państwo islamskie ogłosi ustawę regulującą prawa własności intelektualnej, bez naruszania jakiegokolwiek postanowienia tych bezpośrednich źródeł, to wiąże ona wszystkich jego obywateli. W wielu państwach muzułmańskich stosuje się obecnie kombinację prawa wiecznego – *szariatu* – i prawa świeckiego. Krajowe konstytucje często uznają tam *szariat* za bezpośrednie źródło prawa, uwzględniając świeckie ustawodawstwo w tych sytuacjach, gdy tradycyjne źródła prawa islamskiego milczą albo zawierają zbyt niewyraźne wskazania. Te muzułmańskie państwa, które podpisały i ratyfikowały konwencje międzynarodowe w zakresie ochrony własności intelektualnej, domyślnie potwierdziły zgodność pomiędzy *szariatem* a przewidzianymi w nich minimalnymi normami ochrony własności intelektualnej¹³⁶. Są ponadto kraje, które przyjęły w tym zakresie zachodnie wzorce ustawodawcze. Za przykład może posłużyć Egipt, którego prawo autorskie oparte jest głównie na prawie francuskim¹³⁷. Podobnie jest w Jordanii, która przyjęła kontynentalny model europejski, przy czym obowiązujące tu ustawodawstwo traktuje dzieło podlegające ochronie jako emanację osobowości autora¹³⁸.

¹³⁶ M.R. Hassanien, *op. cit.*, s. 165 i n.; Ch.M. Cullen, *op. cit.*, *passim* (i w konkluzjach); S. Beltrametti, *op. cit.*, s. 57; S. Jamar, *op. cit.*, s. 1080 i n.; R. Platt, *op. cit.*, s. 975-976.

¹³⁷ H. Raslan, *Sharia and the Protection of Intellectual Property. The Example of Egypt*, "IDEA. The Intellectual Property Law Review" 2007, Vol. 47, No. 4, s. 497-559; S. Jamar, *op. cit.*, s. 1095-1101; R. Platt, *op. cit.*, s. 977-979.

¹³⁸ R. Olwan, *A Pragmatic Approach to Intellectual Property and Development: A Case Study of the Jordanian Copyright Law in the Internet Age*, "PIJIP Research Paper" 2012, No. 2012-07. American University Washington College of Law, Washington DC.; <http://digitalcommons.wcl.american.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1031&context=research>, zwł. s. 24 i n.

3. Starożytna Grecja i Rzym

W kulturze greckiej nie istniały żadne znane nam formy prawne ochrony praw twórców. Jednak nie można wykluczyć, że autorzy mogliby polegać na równoważnej ochronie zapewnionej przez powszechnie akceptowany system moralny, „niepisane prawa moralności estetycznej”, jak to określił Eduard Stemplinger, uznane w środowisku pisarzy i akceptowane przez publiczność¹³⁹. Jest to ważny okres dla rozwoju idei autorstwa, gdyż w VI w. p.n.e. w pełni ukształtowało się tu pojęcie indywidualnej jaźni wraz z osobistymi ideałami, ambicjami i sferą twórczości. Ta indywidualizacja osobowości pozwoliła na odróżnienie twórczości jednostki od reszty społeczeństwa¹⁴⁰.

Wspominany już Julian Jaynes dostrzega w Grecji przełomowy moment dla rozwoju zindywidualizowanej świadomości. Za punkt wyjścia służą mu spisane w VIII stuleciu p.n.e., a nawiązujące do tradycji ustnej poezji, arcydzieła Homera: *Iliada* i *Odyseja*. Jeszcze w najstarszych częściach *Iliady*, bo jest ona niejednolita w swej strukturze i zawiera wstawki, dokonane czasem wieki później, ludzie nie mieli żadnej świadomości, ale byli automatycznie posłuszni głosom bogów, którzy stale ingerowali w ich życie i kierowali ich losem¹⁴¹. Nikt z ludzi nie zajmował się samoobserwacją, nawet nie oddawał się wspomnieniom. Bohaterowie oblężenia Troi nie mieli świadomych umysłów, nie wykazywali żadnej skłonności do introspekcji, jaką znamy

¹³⁹ E. Stemplinger, *op. cit.*, s. 80; A. Eggert, *Der Rechtsschutz der Urheber in der römischen Antike*, „UFITA – Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht” 1999, Vol. 138, s. 197-198; A.G. Koutsouradis, *Die Entwicklung des Urheberrechts in Griechenland*, „Archiv für Urheber- und Medienrecht” 118 (1992), s. 9; W. Bappert, *op. cit.*, s. 18; H. Selle, *Open Content? Ancient Thinking on Copyright*, „Revue internationale des droits de l’antiquité” 2008, No. 55, s. 474.

¹⁴⁰ Por. E.W. Ploman and L. Clark Hamilton, *Copyright: Intellectual Property in the Information Age*, Routledge & Kegan Paul, London 1980, s. 5.

¹⁴¹ Kilka przykładów z ksiąg *Iliady*: 1: 201 i n.; 2: 54-69 i n.; 3: 162-163; 4: 441-448; 9: 704-705; 16: 520-521; 19: 84-89; zob. Homer, *Iliada*, przeł. F.K. Dmochowski, PIW, Warszawa 1990.

u współczesnego człowieka. Nieustannie otrzymywali oni rozkazy i rady od różnych bóstw, w czym nie należy widzieć zwykłego literackiego tropu, ale dokładny opis doświadczenia świata przez tych ludzi. W niektórych partiach *Iliady* przebija się już jednak subiektywna świadomość, wskazująca na rychły kres panowania dwukomorowego umysłu¹⁴². Z kolei *Odyseja* jest w ogólności postrzegana przez Jaynesa jako przeciwieństwo *Iliady*, gdyż mamy tu chyrego Odyseusza, z jego podstępami i wybiegami, który uczył się radzić sobie w zrujnowanym i opuszczonym przez bogów świecie, człowieka nowej umysłowości¹⁴³. Pamiętamy sławne słowa z Pieśni dziewiątej, w. 19: „Jam jest Odys Laertyd, z fortelów mych znany”¹⁴⁴. *Odyseja* niezaprzeczalnie wskazuje na wzrost subiektywnej świadomości w starożytnej Grecji, który można następnie zaobserwować w ciągu dwu kolejnych stuleci w hymnach homeryckich, w dziełach Hezjoda¹⁴⁵, w poezji lirycznej i elegiach¹⁴⁶, a mający swój punkt kulminacyjny w VI stuleciu p.n.e., w złotym wieku Grecji. Jaynes przypisuje w związku z tym podstawowe znaczenie zwłaszcza jednemu z siedmiu mędrców – Solonowi – traktując go jako pierwszą podobną do nas osobowość, która zdaje się rozumować i działać tak, jak my sami mogliśmy to uczynić¹⁴⁷.

¹⁴² J. Jaynes, *op. cit.*, s. 81-82.

¹⁴³ *Ibidem*, s. 272-277.

¹⁴⁴ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, PIW, Warszawa 1990.

¹⁴⁵ J. Jaynes, *op. cit.*, s. 277-281.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 281-285.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 285-288. Autor skłonny jest przypisać Solonowi sławne „Poznaj samego siebie” (*ibidem*, s. 287), która to sentencja wyryta została na frontonie świątyni Apollina w Delfach, a nie jak pozostałe – na steli stojącej przed świątynią. Słowa te należy jednak raczej łączyć z innym z siedmiu mędrców, z Chilonem; por. *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, teksty wybrał i wstępem poprzedził J. Legowicz, PWN, Warszawa 1970, s. 51. Z kolei jeszcze innemu z siedmiu mędrców, Talesowi, przypisywana jest sentencja: „Trudno jest poznać samego siebie”; *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, s. 48; por. też J. Legowicz, *Zarys historii filozofii. Elementy doksografii*, wydanie VI, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 51.

Starożytni Grecy niezwykle silnie rozwinęli to, co najbardziej człowiecze w nas – świadomość, żyjącą we wspomnieniach, myślach i marzeniach, tę specyficzną przestrzeń, którą wyobrażamy sobie w innych ludziach i w nas samych. Pozwoliło im to, pośród wielu innych osiągnięć, na wzmocnienie poczucia autorstwa dzieła i odpowiedzialności za nie, pomimo powiązania źródła inspiracji z natchnieniem przez muzy. Jak wskazuje Hendrik Selle już sławny Theognis z doryckiej Megary (*Theognis ho Megareús*), żyjący w VI w. p.n.e., który podpisywał utwory swoim imieniem i nazwą rodzinnego miasta, dostarcza nam najwcześniejszego dowodu na postawienie znaku równości pomiędzy plagiatem i kradzieżą¹⁴⁸. Nie tylko, że sugerował on, iż byłoby we własnym interesie czytelnika wyjęcie plagiatorów spod prawa, ale po raz pierwszy w historii europejskiej kultury wystąpił z żądaniem, by poeta został uznany za właściciela tekstu literackiego, który on stworzył¹⁴⁹. Theognis kładł nacisk na jakość własnych utworów jako przejawu jego mądrości (*sophía*) i talentu, a więc ważne były dla niego nie materialne czy handlowe aspekty praw autora, ale prawa osobiste¹⁵⁰.

Rozumienie plagiatu (*plágios*: „zależny, ukośny, poprzeczny, podstępny”) jako kradzieży, a plagiatora jako złodzieja upowszechniło się w starożytnej Grecji. Zarzuty dotyczące popełnienia plagiatu spotykamy zwłaszcza wśród autorów komedii, a także prac filozoficznych¹⁵¹. Dotyczą one cytatów i innych zapożyczeń bez wskazania źródła ich pochodzenia, a nawet przypisania innej osobie całej cudzej pracy lub tylko częściowo zmienionej. Jednak nie zawsze oskarżenia te świadczą o faktycznie zaistniałej kradzieży intelektualnej. Ich

¹⁴⁸ H. Selle, *op. cit.*, s. 481-482; por. też K. Perromat Augustín, *op. cit.*, s. 22-23.

¹⁴⁹ H. Selle, *op. cit.*, s. 476 i 482-483.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 484.

¹⁵¹ E. Stemplinger, *op. cit.*, s. 12-20 i n.; K. Ziegler, *Plagiat*, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band XX, Halbband 40, Munich 1950, szp. 1969-1977; K. Visky, *op. cit.*, s. 25; H. Selle, *op. cit.*, s. 474-475; K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 68; S. McGill, *Plagiarism in Latin Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 6-7.

głębsze podłoże tkwi w rosnącej indywidualizacji twórców. Interesująco ujmuje to Eduard Stemplinger: „Skoro tylko zaczynano podkreślać oryginalność własnej twórczości, zaczynano chronić także swoją duchową własność, etykietować, naznaczać cudze zapożyczenia jako kradzież, piętnować niewygodnych konkurentów jako niesamodzielne duchy”¹⁵². Regularnie pomawiający jeden drugiego o plagiat autorzy komedii, jak wskazuje Maurizio Sonnino, czynili to często jedynie w celu postawienia w złym świetle rywalizującego poety, aby wkraść się w łaski publiczności. Była to wtedy niejako część systemu „rytualnego lżenia” konkurenta, a nie reakcja na rzeczywiste, utrzymywane w sekrecie zapożyczenia. Z oskarżeniami o plagiat i z roszczeniami dotyczącymi oryginalności utworu ściśle koreluje jeszcze inny typ twierdzenia powtarzającego się między twórcami komedii, a mianowicie wskazywanie na swoją współpracę przy powstaniu dzieła komediowego innego autora. O ile przy obwinieniu o plagiat chodziło o zaatakowanie przeciwnika, o tyle przy wskazaniu swojego współautorstwa przeciwnie – o zainicjowanie własnej samoobrony przed oskarżeniem o plagiat¹⁵³.

Zainteresowanie problematyką plagiatu literackiego przybrało na znaczeniu w okresie kultury hellenistycznej, kiedy to wzrastające bogactwo zbiorów Biblioteki Aleksandryjskiej stało się elementem sprzyjającym powstaniu nowej nauki – filologii, za której ojca uchodzi niekiedy grecki gramatyk Arystarch z Samotraki (216–144 p.n.e.), uczeń Arystofanesa z Bizancjum, stojący na czele tejże Biblioteki po śmierci swego nauczyciela. Pierwsi filolodzy, nazywający siebie gramatykami¹⁵⁴, usuwali z tekstów

¹⁵² E. Stemplinger, *op. cit.*, s. 12.

¹⁵³ Bliżej, M. Sonnino, *L'accusa di plagio nella commedia attica antica*, en: R. Gigliucci (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, Roma 1998, s. 19-51.

¹⁵⁴ Łacińskim tłumaczeniem słowa „gramatyk”, stosowanego w Aleksandrii, jest nazwa „literat”. Początkowo nazwa ta obejmowała zarówno tych, którzy tworzyli literaturę piękną, jak i tych, którzy zajmowali się jej teorią. W późniejszym czasie w Aleksandrii pisarzy nazywano „filologami”, zaś w Pergamonie – krytykami; W. Tatariewicz, *Historia estetyki. I. Estetyka starożytna*, s. 274.

interpolacje, dobierali glosy, zestawiali komentarze i słowniki, zbierali informacje biograficzne o pisarzach, układali kanony i wyodrębniali gatunki literackie, sporządzali wykazy najważniejszych autorów i ich dzieł. Ale użyli oni swojej erudycji także do uważnego wykazywania zapożyczeń i prostych paraleli w tekstach omawianych przez nich autorów. Ci krytycy literaccy publikowali jednocześnie komentarze do tekstów, które w rutynowy sposób odwoływały się do ustępów z dzieł innych autorów, zamieszczane na marginesach ich prac. Miały one jednak stanowić tylko pomoc dla czytelnika w zrozumieniu danej kwestii i rzadko w związku z tym można mówić o popełnieniu plagiatu¹⁵⁵.

W epoce hellenistycznej, w której twórcy czuli się obywatelami całego świata, stawiano przed nimi wysokie wymogi co do oryginalności i nowatorstwa utworów, oczekując od ich rzemiosła urozmaiconych środków artystycznych i nawiązywania w wolny sposób do tradycji¹⁵⁶.

Od końca V w. p.n.e. w kulturze hellenistycznej zaczął kształtować się indywidualizm, znajdujący swój wyraz w rozwoju i rozpowszechnieniu się liryki, w stworzeniu indywidualistycznej filozofii, w mistycznych potrzebach duszy, pragnącej znaleźć dla siebie pomoc. Z czasem nastąpiło otwarcie emocjonalnego świata osobowości jako przedmiotu twórczej ekspresji, przy tym jednak ani autorskie „ja”, ani osobisty świat i emocje autora nie uzyskały statusu artystycznej formy wyrazu w ciągu całego okresu istnienia hellenistycznej literatury. W tym czasie powstał nowy typ człowieka – literat, który, jeżeli nie posiadał własnych środków do życia, musiał korzystać

¹⁵⁵ N.A. Czistjakowa, *Ellinistyczieskaja poezija. Litieratura, tradicii i folklor*, Izdatielstwo Leningradskowo Uniwersitieta, Leningrad 1988, s. 28-29; K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa 1988, s. 261-263; P. Lévêque, *Le Monde hellénistique*, Armand Colin, Paris 1969; korzystam z tłumaczenia E.P. Czikowej na język rosyjski: *Ellinistyczieskij mir*, Nauka. Główna Riedakcija Wastocznoj Litieratury, Moskwa 1989, s. 103-104; K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 69; K. Perromat Augustín, *op. cit.*, s. 27-29.

¹⁵⁶ N.A. Czistjakowa, *op. cit.*, s. 30.

z ofiarności możliwych protektorów. Naturalną podstawą życia literackiego, artystycznego i naukowego stał się mecenas, zarówno państwowy, jak i prywatny¹⁵⁷. Rozległy mecenas rozciągnęli nad literaturą, sztuką i nauką pierwsi Ptolemeusze. Oczywiście ta nowa sytuacja pociągnęła za sobą konsekwencje, widoczne zwłaszcza w dziedzinie literatury, których nie mogli uniknąć nawet najlepsi prozaicy, dramaturdzy i poeci, to jest rozwój nadwornej twórczości, z jej nieuchronnym pochlebstwem w odniesieniu do darczyńców. Znane jest w greckich *poleis*, że grupy artystów skupiały się w rodzaj koła poetów dworskich lub poetów związanych z różnymi ośrodkami władzy, którzy tworzyli na konkretne zlecenia.

W związku z rozwojem kultury pojawił się nowy cech związany z produkcją i rozpowszechnianiem książek – skrybowie (*bibliographoi*)¹⁵⁸.

W starożytnym Rzymie rozumienie autorstwa i postulat szanowania autorskich praw osobistych, podobnie jak w świecie greckim, funkcjonowały w sferze kultury i moralności, a plagiat literacki można nawet traktować jako ciężkie wykroczenie moralne¹⁵⁹.

Poeta Marcus Valerius Martialis (ok. 38–41 do ok. 102–104 n.e.) zarzucał w *Epigramatach* niejakiemu Fidentinusowi, niekiedy zaś również anonimowym plagiatorom i osobom kupującym wiersze w celu przypisania

¹⁵⁷ B.K. Gold, *Literary Patronage in Greece and Rome*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1987; F.G. Szerszeniewicz, *Istorija awtorskawo prawa na Zapadie*, s. 1-2.

¹⁵⁸ P. Lévêque, *Ellinistyczieskij mir*, s. 93-95 i n., 118 i 122; N.A. Czistjakowa, *op. cit.*, s. 156 i 157; S. Śnieżewski, *Patronat literacki w Rzymie republikańskim do czasów Oktawiana Augusta (zarys zjawiska)*, „Terminus” 2001, R. 3, Nr 1-2, s. 210.

¹⁵⁹ K. Schickert, *op. cit.*, s. 65 i n., 68, 71; A. Eggert, *op. cit.*, s. 210 i n. Sam termin „plagiat” początkowo odnoszono do porywania wolnych ludzi i sprzedawania ich w niewolę (*Lex Fabia de plagiariis; Institutiones* 4.18.10; *Digesta* 21.1.17.7; 48.15); por. K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 71; tejże, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberchaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 96; zob. też, M. Jankowska, *op. cit.* s. 39.

sobie ich autorstwa, naruszanie cudzych praw¹⁶⁰. I tak, Fidentinus fałszywie przedstawiał publiczności jego wiersze jako własne:

*Słyszałem, Fidentynie, że ty wiersze moje
Publicznie deklamujesz podając za swoje,
Albo przyznaj, że moje fraszki ludziom
czytasz,
Albo zapłać, bym milczał, i będziemy kwita!* (I 29)¹⁶¹.

Martialis traktuje więc swoje prawo jako osobiste, ale nie wyklucza też rekompensaty majątkowej albo nawet stanowczo zaznacza, iż nie żąda jej, bo „obdzierca” nie zasługuje na miano poety (XII 63)¹⁶². Dla plagiatora czy osoby nabywającej za pieniądze prawo do autorstwa cena kupna utworu jest zawsze „ceną milczenia”:

*Kupuj: mam takie, nikt wiedział nie będzie.
Kto cudze czyta, goniąc sławy cienie,
Nie za wiersz płaci, tylko za milczenie* (I 66)¹⁶³.

W innym epigramacie zdecydowanie jednak kładzie on nacisk nie na aspekt materialny, ale na zachowanie swojej dobrej sławy:

*Wiersz, co go czytasz właśnie, jest mój, Fidentynie:
Ale, że go źle czytasz, niech jako twój słynie* (I 38)¹⁶⁴.

Fidentinus, i jemu podobni, jest „złodziejem literackim” (I 53), który jego wiersze „zagrał bezkarnie” (I 52) i nigdy nie osiągnie w ten sposób

¹⁶⁰ Szerzej: S. McGill, *Plagiarism in Latin Literature*, s. 74-112; zob. też K. Perromat Augustin, *op. cit.*, s. 40-41.

¹⁶¹ Marcjalis, *Epigramy*, tłum. Stanisław Kołodziejczyk, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 26. Nie wiadomo, czy ów Fidentinus był postacią rzeczywistą.

¹⁶² *M. Waleryusa Marcyalisa Epigramów ksiąg XII*. Przekładał Jan Czubek. Nakładem Akademii Umiejętności Kraków 1908, s. 415.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 26.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 14.

sławy (I 72). Wszak nie można ubrać się w „cudze piórka”, gdyż zdradza to każda zapisana karta (X 100). *Martialis* wykazuje głębokie poczucie istnienia własności literackiej: *Co kupimy, to słusznie swoim nazywamy* (II 20)¹⁶⁵. Posługując się przenośnią względnie utrwaloną w tradycji starożytności, zgodnie z którą autor był przedstawiany jako „ojciec” swoich dzieł, a więc niejako swoich dzieci¹⁶⁶, porównuje on własne utwory z wyzwolonymi niewolnikami i znieważa *Fidentinusa* metaforą *plagiarius*: porywacz, złodziej, handlarz niewolnikami¹⁶⁷. Pragnie on przynajmniej moralnie ukarać *Fidentinusa* i prosi w związku z tym o pomoc swego literackiego patrona:

*Gdy zaś wieszcz powie, że jest właścicielem.
Mów, że to moja czeladź wyzwolona:
Odpowiedź, częściej głośno powtórzona,
Na twarzy wieszczka, co ukradł rozmyślnie,
Wstydu przynajmniej rumieniec wyciśnie* (I, 52)¹⁶⁸.

I dalej:

*Więc choć skargi nie wnoszę, sędzia nie dochodzi.
Sama twa karta woła wielkim głosem: „Złodziej!”* (I, 53)¹⁶⁹.

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 53.

¹⁶⁶ K. Perromat Augustin, *op. cit.*, s. 41.

¹⁶⁷ K. Ziegler uważa, że oznaczenie złodzieja literackiego mianem „porywacza” nie jest oryginalnym pomysłem *Martialisa*, a nawet można je uważać za plagiat, ponieważ wywodzi się ono z dowcipu, na jaki pozwalał sobie *Polemon* z Aten, czwarty scholarz założonej przez *Platona* Starej Akademii, w dyskusjach ze stoikiem *Zenonem* z *Kition*. Miał on, według świadectwa *Diogenesa Laertiosa* (VII 25), stwierdzić: „Wiem, mój *Zenonie*, że wśliznąłeś się przez ogrodową furtkę i wykradasz mi moje twierdzenia, ażeby je potem ubrać w fenicką szatę”; *Diogenes Laertios*, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, PWN, Warszawa 1988, s. 381; K. Ziegler, *op. cit.*, szp. 1960 (w przypisie); terminologiczny wywód *Zieglera* (*op. cit.*, szp. 1973-1974) wydaje się mniej przekonujący.

¹⁶⁸ *M. Waleryusa Marcyalisa Epigramów ksiąg XII.*, s. 21.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 22.

Wbrew temu, co niejednokrotnie twierdzi się w literaturze przedmiotu, Martialis nie jest pierwszym poetą, który postawił znak równości pomiędzy plagiatem a kradzieżą literacką, bo przecież znacznie wcześniej uczynił to wspomniany powyżej Theognis z Megary, choć to od Martialisa pochodzi sam termin *plagiārius*¹⁷⁰. Rzymski poeta w pełni zdaje sobie jednak sprawę z przelania do materii swoich tekstów jego własnej poetyckiej indywidualności. Zostaje ona w ten sposób niejako uprzedmiotowiona, a tym samym stanowi materialny towar, dostępny do nabycia albo kradzieży¹⁷¹.

Autorzy komedii w starożytnym Rzymie dyskutowali nad tym nieuchwytnym punktem, od którego można mówić o plagiacie, pojmowanym przez nich, na wzór kultury greckiej, jako kradzież (*furtum*)¹⁷². Za plagiat nie uchodziło zapożyczenie literackie jako takie, ale tylko w sytuacji, gdy utrzymywano je w tajemnicy¹⁷³. Twórcze naśladownictwo nie spotykało się z naganą, kiedy autor nadał tekstowi osobiste piętno, przewyższające imitowane dzieło albo przynajmniej mu równe. Decydujące znaczenie miała forma utworu, a nie treść, bo materię twórczą traktowano jako dobro powszechne, pozostające do dyspozycji wszystkich¹⁷⁴. Aczkolwiek Rzymianie, a wcześniej

¹⁷⁰ Na ogół w literaturze wychodzi się jednak od Martialisa, biorąc za punkt wyjścia użycie przez niego terminu *plagiārius*; zob. między innymi: L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 18; J. Barta, *Plagiat muzyczny*, ZNUJ DI. PWiOWI, z. 17, 1978, s. 42 i tam podana literatura; S. Grzybowski, *Geneza i miejsce prawa autorskiego w systemie prawa*, s. 2; tenże, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 39; S.P. Green, *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law: Some Observations on the Use of Criminal Sanctions in Enforcing Intellectual Property Rights*, "Hastings Law Journal" 2002, Vol. 54, s. 77; J. Mira Seo, *Plagiarism and Poetic Identity in Martial*, "American Journal of Philology", Winter 2009, Vol. 130, No. 4, s. 567; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 39.

¹⁷¹ Szerzej J. Mira Seo, *op. cit.*, s. 568-593.

¹⁷² Szerzej: K. Ziegler, *op. cit.*, s. 1959; K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 68; por. M. Jankowska, *op. cit.*, s. 37.

¹⁷³ K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 68 i 69.

¹⁷⁴ E. Stemplinger, *op. cit.*, s. 152-158; E. Welslau, *Imitation und Plagiat in der französischen Literatur; von der Renaissance bis zur Revolution*, Schäuble Verlag,

Grecy rozpoznawali zjawisko plagiatu, to jednak nie jest znana żadna sprawa sądowa z tego zakresu¹⁷⁵.

Oryginalną, własnościową koncepcję autorstwa stworzył Kwintyliian (Marcus Fabius Quintilianus – ok. 35 do ok. 96 n.e.) w *Institutionis oratoriae libri XII (Kształcenie mówcy)*. Analizę poglądów Kwintyliiana pod tym kątem przeprowadził John Logie, stawiając sobie pytanie, na ile spełniają one współczesne nam kryteria autorstwa, postawione tak, jak uczyniła to wspomniana wyżej Martha Woodmansee, to jest w kontekście unikalnej wyobraźni twórczej, oryginalności i własnościowego ujęcia¹⁷⁶. Wszystkie te cechy późniejszej romantycznej koncepcji autorstwa Logie dostrzega u Kwintyliiana, szczególnie zaś w księdze XII jego dzieła¹⁷⁷. Uwagi dotyczące prawa własności do utworu pojawiają się w każdej z ksiąg, a Kwintyliian podkreśla prawo autora do decydowania o tym, czy jego praca powinna być opublikowana i jakie jej edycje mają znajdować się w obiegu. Zauważa on również, że na rynku dostępne są nielegalne kopie jego utworu. Społeczeństwo rzymskie w znacznym stopniu opierało się jednak wtedy na tradycji ustnej, nieskrępowanej ochronnymi formułami, i nie rozpoznało jeszcze w pełni praw majątkowych do twórczości wyrażonej na piśmie. Chociaż ówczesna kultura rzymska wiązała natchnienie z muzami czy z bogami, nie zaś z autorem, to Kwintyliian – powołując się na Cycerona, który jego zdaniem jako pierwszy oparł się zależności od muz i zaczął tworzyć ze swego wnętrza – kładł nacisk na własną inwencję twórczą¹⁷⁸. Podkreślał, że nie ma on żadnego poprzednika, który by kierował jego krokami¹⁷⁹. Pomimo oparcia swojego planu

Rheinfelden, Berlin 1995, s. 1, 13, 106.

¹⁷⁵ K. Schickert, *op. cit.*, s. 73.

¹⁷⁶ J. Logie, „I Have No Predecessor to Guide My Steps”: *Quintilian and Roman Authorship*, “Rhetoric Review” 2003, Vol. 22, No. 4, s. 353-373.

¹⁷⁷ Tłumaczenie tej książki na język polski: Marek Fabiusz Kwintyliian, *Kształcenie mówcy. Księgi VIII 6 – XII*, wstęp, przekład i przypisy Stanisław Śnieżewski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

¹⁷⁸ J. Logie, *op. cit.*, s. 366.

¹⁷⁹ *Ibidem*, s. 369.

edukacji na zapamiętywaniu i naśladownictwie ten rzymski retor dochodzi do koncepcji budowy oryginalnej kompozycji utworu¹⁸⁰.

Nie jest prawdą, że w społeczeństwie rzymskim wszystkie utwory ustalone w określonej formie traktowano jako należące do domeny publicznej i przeznaczone do swobodnego wykorzystania. Zdanie: *Oratio publicata res libera est* („mowa opublikowana jest rzeczą wolną”), które wypowiedział znany prozaik i polityk, gorliwy obrońca dawnej religii i rzymskich kultów Kwintus Aureliusz Symmachus (Quintus Aurelius Symmachus – ok. 340 do 402–404 n.e.), przytaczane w literaturze przedmiotu dla poparcia tej tezy, zostało wyrwane z kontekstu, a przez to postawione w fałszywym świetle. Przeciwko takiej powierzchownej interpretacji jednego z listów Symmachusa (*Epistulae* 1.31) słusznie wystąpił Scott McGill, dowodząc, że prawo do autorstwa istniało w starożytnym Rzymie, jako założenie ówczesnej kultury¹⁸¹. Symmachus wyjaśnia w swym liście źródło nieporozumienia z zaprzyjaźnionym ze sobą, utytułowanym i uznanym wówczas poetą, prozaikiem, gramatykiem oraz retorem Auzoniuszem (Ausonius Decimus Magnus – ok. 310 do ok. 395 n.e.), autorem poematu, z którego korzystał on wspólnie z innymi jeszcze osobami, a którego Auzoniusz nie chciał udostępnić publicznie (*Ep.* 1.31.1). W związku z tą sytuacją Symmachus wypowiedział pogląd, iż Auzoniusz utracił prawa do swojego poematu z chwilą wysłania go do zainteresowanych, bowiem tekst ogłoszony jest rzeczą wolną (*Ep.* 1.31.2). Argumentował on dalej w iście humorystycznym tonie, że jeżeli Auzoniusz jest skromny i wzbrania się przed sławą, powinien on nadal wysyłać im swoje poematy, a – co należy tutaj wyjaśnić – Auzoniusz pisał w zasadzie dla przyjaciół, którym posyłał niektóre utwory lub małe ich zbiory wraz z dedykacją – jednak wówczas winien on zachować milczenie, by Symmachus

¹⁸⁰ *Ibidem*, s. 359.

¹⁸¹ S. McGill, *The Right of Authorship in Symmachus' Epistulae 1.31*, “Classical Philology”, April 2009, Vol. 104, No. 2, s. 229-232; tenże, *Plagiarism in Latin Literature*, s. 12-16.

mógł udawać autora tych tekstów i, w konsekwencji, przypisać sobie renomę należną Auzoniuszowi (*Ep.* 1.31.3). Próba obrócenia w żart całej tej sytuacji z pewnością dowodzi świadomości Symmachusa co do popełnienia plagiatu literackiego. W starożytnym Rzymie zasadniczą cechą plagiatu było to, że osoba trudniąca się zawodowo literaturą, przedstawiając umyślnie cudzy tekst jako swój własny, czyli fałszując autorstwo i dopuszczając się kradzieży literackiej, uzyskiwała niezасłużone uznanie ze strony niepodejrzewającej niczego publiczności, a tym samym zagarniała nienależną jej dobrą sławę¹⁸². Symmachus chciał za pomocą żartu obalić uznane społecznie normy autorstwa, to jest prawo autora do zachowania swojej tożsamości jako twórcy oraz kompozycji utworu po jego rozprzestrzenieniu się w świecie¹⁸³. W dalszej części listu, jak wskazuje Scott McGill, Symmachus przedstawił inną perspektywę niż ta, którą oferował on wcześniej, kiedy twierdził, że pisarze tracą prawa do *carmen profectum*, zaś mowa opublikowana jest rzeczą wolną. Publiczność może co prawda powielać utwór, bo autorzy tracą nad nim kontrolę, skoro tylko on ich opuści (*ius omne posuisti*), ale musi jednocześnie stać na straży własnościowych, jakkolwiek mających charakter niematerialny, roszczeń autora do dzieła, jego dobrej sławy związanej ze stworzonym przez niego utworem. Tekst jest więc wolny (*libera*) na jednej płaszczyźnie, lecz stanowi własność (*possessa*) na innej.

Do tych ustaleń nawiązuje Aaron Pelttari, który jednakże dowodzi, że list Symmachusa może zostać w pełni zrozumiany tylko w szerszym kontekście założeń poetyki Auzoniusza, znajdujących swe odzwierciedlenie w odpowiedzi udzielonej Symmachusowi¹⁸⁴. Zarówno list Symmachusa do Auzoniusza, jak i jego odpowiedź przedstawiają czytelnika jako mediatora

¹⁸² Por. S. McGill, *Plagiarism in Latin Literature*, s. 1-5 i s. 8-10 (kwestia terminologii stosowanej do określenia plagiatu).

¹⁸³ S. McGill, *The Right of Authorship in Symmachus' Epistulae 1.31*, s. 229-230.

¹⁸⁴ A. Pelttari, *Symmachus' Epistulae 1.31 and Ausonius' Poetics of the Reader*, "Classical Philology", April 2011, Vol. 106, No. 2, s. 161-169.

pomiędzy autorem i społeczeństwem. Ci, którzy przedstawiają dzieło publicznej widowni, pośredniczą w jego przyjęciu, nadając życie statycznej, pisemnej formie poezji, kreując sposób jego rozumienia. Auzoniusz, choć z wahaniem, bo przecież nie nadał swojemu tekstowi ostatecznego kształtu, stwierdza w swej odpowiedzi Symmachusowi, że przeoczy „zradę” popełnioną przez przyjaciela tylko dlatego, że tekst ten spotkał się z przyjaznym przyjęciem publiczności. Recepcję utworu uważał on więc za moment, w którym jego znaczenie staje się zrozumiałe. Szczególnie w słowach wstępnych do utworów i w dedykacjach do utworów Auzoniusz wielokrotnie ukazywał granice między autorem i czytelnikiem. To właśnie w czytelniku swojej poezji widział on klucz do sukcesu. W jednym ze swych poematów przedstawiał osobę, której go dedykował, jako posiadającą takie samo prawo autorstwa, co on sam¹⁸⁵. Poeta ten znany jest zresztą z osobliwej techniki cytowania i przeróbki utworów poprzedników oraz posługiwania się w swych wierszach specyficzną mieszaniną greki i łaciny¹⁸⁶. W tym świetle staje się lepiej zrozumiała niestosowna propozycja, jaką złożył zaprzyjaźnionemu poecie Symmachus.

Jak wykazała w cennej monografii o ochronie literackiego autorstwa w Rzymie epoki klasycznej Katharina Schickert (Katharina de la Durantaye), spojrzenie na ochronę autora jedynie poprzez pryzmat norm prawnych, abstrahujące od kulturowych i światopoglądowych oraz gospodarczych aspektów, którą to perspektywę badawczą narzucił jeszcze dziewiętnastowieczny pozytywizm prawniczy, jest zdecydowanie zbyt wąskie i dalekie od rzeczywistości. Rzymski, przedchrześcijański antyk opierał się wszak na zupełnie innych wyobrażeniach, a w szczególności na odmiennym pojmowaniu i stosowaniu prawa niż obecnie. Także rozumienie relacji pomiędzy prawem

¹⁸⁵ *Ibidem*, s. 165.

¹⁸⁶ Poziom twórczości Auzoniusza jest bardzo nierówny; por. W.Z. Durow, *Istorija rimskoj literatury*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Państwowego w Sankt-Petersburgu, Sankt-Petersburg 2000, s. 298-300.

i moralnością pozostawało w takim stosunku wzajemnym, który zupełnie nie przystaje do kategorii znamionujących nowoczesny sposób myślenia¹⁸⁷.

W starożytnym Rzymie – na co wskazuje literatura przedmiotu – czyniono wszystko, aby twórcy, jako kategoria uprzywilejowana, mogli oddawać się tylko sztuce. Nie było tam jeszcze konieczności rozwoju szczególnego prawodawstwa autorskiego¹⁸⁸.

Celowi ochrony autorów służył patronat (*patrocinium*), instytucja o szerokim zastosowaniu, stanowiąca podstawowy element rzymskiego społeczeństwa, która zresztą wraz z rozwojem systemu prawnego oraz więzi społecznej zmieniała swój status i rangę¹⁸⁹. We wczesnym Rzymie występowały dwie zasadnicze grupy patronów literackich i artystycznych, mogących pomóc twórcom w rozwoju ich kariery, ewentualnie zaś zaoferować wsparcie materialne: 1) urzędnicy państwowi, na ogół edylowie kurulni (*aediles curules*), oraz 2) zamożni arystokraci, często konsulowie i pretorzy. Do edylów należało zachęcanie autorów do tworzenia dzieł, opieka (*tutela*) nad procesem twórczym, finansowanie autorów i opłacanie wystawienia utworu¹⁹⁰. Aprobata publiczności dla jego dzieła zapewniała autorowi trwałą opiekę, a nawet dodatkową gratyfikację, toteż musiał on zabiegać o uznanie ze strony widzów¹⁹¹.

¹⁸⁷ K. Schickert, *op. cit.*, s. 1 i n.

¹⁸⁸ M.C. Dock, *Étude sur le droit d'auteur*, Paris 1963, s. 41-48 i 83-85.

¹⁸⁹ Co do pozycji i stanu majątkowego pisarzy w cesarskim Rzymie patrz: B.K. Gold, *Literary Patronage in Greece and Rome*, s. 50-66; zob. też *Literary and artistic patronage in ancient Rome*, ed. B.K. Gold, University of Texas Press, Austin 1982; tu w szczególności: G. Williams, *Phases in political patronage of literature in Rome*; *ibidem*, s. 3-27; P. White, *Positions for poets in early imperial Rome*; *ibidem*, s. 50-66; K. Schickert, *op. cit.*, s. 13 i n.; z polskiej literatury: S. Śnieżewski, *op. cit.*, s. 203-218.

¹⁹⁰ K. Schickert, *op. cit.*, s. 94 i n.; Byoung Jo Choe, *Geistiges Eigentum im römischen Recht? – unter besonderer Berücksichtigung des Urheberrechts*, "Seoul Law Journal" 2010, Vol. 52, No. 2, s. 8-10; S. Śnieżewski, *op. cit.*, s. 203-204.

¹⁹¹ K. de la Durantaye, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 148.

Sami cesarze popierali bliskich im politycznie autorów. Publiczny patronat od początku pryncypatu aż do poklasycznego okresu był stałym zjawiskiem rzymskiej polityki kulturalnej¹⁹².

Ponieważ zapłatę za pracę duchową uznawano za sprzeczną z dobrymi obyczajami, obie strony zachowywały dyskrecję w sprawie wynagrodzenia, nawet jeżeli autorzy pisali dzieło na konkretne zamówienie arystokratów. W związku z tym warunki dotyczące patronatu literackiego i artystycznego w Rzymie są trudniej uchwytnie niż w Grecji. Zdarzało się, że organizator zespołów aktorskich (*dominus gregis*) zakupywał egzemplarz utworu od autora, a następnie urzędujący edyl zwracał mu pieniądze, innym razem natomiast edylowie nabywali utwór bezpośrednio od autora¹⁹³. Nawet wtedy, gdy znajdujemy wzmiankę o gratyfikacji finansowej dla autora, to zachodziła sytuacja dokonania zapłaty przez edyla kurulnego za publicznie zleconą pracę.

Relacje pomiędzy patronem (*patronus*) i autorem (*cliens*) z czasem stawały się coraz wyraźniej uzależnione od statusu społecznego autora. Termin *patronus* zaczęto stosować tylko w sytuacjach oczywistej nierówności społecznej, a jeśli ona nie występowała, to używano słowa „przyjaźń” (*amicitia*). Ta specyficzna forma społeczno-politycznego pojęcia *amicitia* była związana z systemem wzajemnej wymiany pomiędzy autorem a patronem, grupą twórców a patronem, jak również z możliwością przechodzenia twórców od jednego patrona do drugiego. Patron stawał się mecenasem, w takim znaczeniu tego słowa, jakie ma swój początek w szczególnej przyjaźni łączącej Horacego (Quintus Horatius Flaccus) z Gaiuszem Cilniuszem Mecenasem (Gaius Cilnius Maecenas), którego nazwisko już w I wieku naszej ery

¹⁹² *Ibidem*, nb. 26-27.

¹⁹³ K. de la Durantaye, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberchaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 144-152 oraz K. Schickert, *op. cit.*, s. 95 i 96 (zdaniem tej badaczki *dominus gregis* ponosił główne ryzyko finansowe związane z wystawieniem sztuki); S. Śnieżewski, *op. cit.*, s. 205.

stało się przydomkiem dla patrona, protektora, opiekuna literatury i sztuki¹⁹⁴. Patron oferował autorom biblioteki, w których mogliby oni pracować, jak również kontakty i wsparcie finansowe w publikacji ich prac, dbał o zainteresowanie publiczne dla ich dzieł, przedstawiał ich znaczącym politycznie osobistościom¹⁹⁵. W Rzymie epoki klasycznej prawdopodobnie blisko połowa autorów była zdana na to, by utrzymywać się ze swojej twórczości¹⁹⁶.

Oczywiście ranga społeczna autora i reprezentowany przez niego gatunek literacki były związane z rozwojem kultury w danym okresie, ponadto zaś pozostawały pod silnym wpływem środowiska politycznego, w którym on działał¹⁹⁷. Autorom nie odmawiano zaszczytów i sławy z tego powodu, że ich osobowość nie stanowiła źródła powstania dzieła, bo przemawiali przez nich przecież bogowie i muzy. Mimo to ponosili oni za nie osobistą odpowiedzialność, dążyli do osiągnięcia uznania, do nieśmiertelności, która w czasach przedchrześcijańskich, zgodnie z dominującą wtedy koncepcją, mogła być osiągnięta w tym świecie, a nie dopiero w życiu pozagrobowym¹⁹⁸.

Katharina de la Durantaye (Katharina Schickert) wykazała na wielu reprezentatywnych przykładach, że w starożytnym Rzymie istniały możliwości ochrony przede wszystkim praw moralnych autora, ale także i pewnych jego interesów majątkowych. Dotyczyło to plagiatu, nieupoważnionej publikacji, nieupoważnionej rewizji albo zmiany tekstów, pewnego rodzaju zabezpieczenia majątkowego, ochrony jego interesów w sytuacji zawierania

¹⁹⁴ K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 44; teźże, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberchaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 20.

¹⁹⁵ K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 45; teźże, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberchaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 22.

¹⁹⁶ K. de la Durantaye, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberchaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 18.

¹⁹⁷ K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 39.

¹⁹⁸ *Ibidem*, s. 107.

umów z wydawcami, wystawcami sztuk teatralnych i innych stosunków powstałych na tle stworzenia dzieła¹⁹⁹. Liczne oskarżenia o plagiat dotyczyły cytatów i innych zapożyczeń bez wskazania źródła ich pochodzenia, jak również prac wykorzystanych w całości, czy to w niezmienionej czy częściowo zmienionej formie, a przypisanej komu innemu²⁰⁰. Niekiedy spotyka się nawet doniesienia o wypędzaniu w starożytnym Rzymie plagiatorów z miasta.

Z przekonania o udziale bogów i muz w procesie twórczym wyrastał społecznie akceptowany pogląd, iż arbitralna zmiana tekstu stanowiła nie tylko wystąpienie przeciw autorowi, ale i przeciw siłom, które go zainspirowały, jakby poddanym w ten sposób krytyce²⁰¹.

Wydawca dzieła z reguły potrzebował uzyskania zezwolenia autora, tak ze względów ekonomicznych, jak i moralnych, honorowych, pod sankcją zasłużenia na pogardę. Czasami płacił on przyzwoicie autorowi za pierwszy dostęp do tekstu w celu jego dalszego powielania, ale twórca nie miał żadnych praw wyłącznych do dzieła. Publiczna dezaprobata zastępowała w tym wypadku sankcję prawną ze względu na brak bezpośredniej ochrony prawnej autora. Skargi Cycerona, Diodora Sycylijskiego, Galena, Owidiusza i Kwintyliana świadczą o tym, że świat rzymski potępiał moralnie nieupoważnione publikowanie dzieł jako przywłaszczenie, nie tylko w materialnym, ale i w idealnym sensie. Dominowała koncepcja, że między autorem a jego dziełem istniały specjalne stosunki, nawet wtedy, kiedy autor nie był

¹⁹⁹ K. Schickert, *op. cit.*, s. 44 i n.; K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 58 i n.; teźże, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 59 i n.; zob. też S. Liemer, *On the Origins of Le Droit Moral: How Non-Economic Rights Came to Be Protected in French IP Law*, "Journal of Intellectual Property Law" 2011, No. 19, s. 72-76.

²⁰⁰ K. Schickert, *op. cit.*, s. 66 i n.

²⁰¹ K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 110.

już w faktycznym jego posiadaniu²⁰². Mimo utyskiwań poetów, dramaturgów, rzeźbiarzy, malarzy, jak też potępienia ze strony opinii publicznej przeróbki i naśladownictwo utworów odnotowywano jednak jako zjawiska powszechne, gdyż pod względem prawnym naruszycciele nie mieli podstaw do obaw²⁰³.

Roszczenia prawne występowały w wąskim zakresie, co wiązało się z praktyką sprzedaży oryginału obrazu, rzeźby lub rękopisu²⁰⁴. Jej znaczenie polegało na tym, że nabywca takiego rękopisu, o ile był właścicielem zakładu przepisywania, który można traktować jako prototyp drukarni, miał możliwość uzyskania wielu odpisów i ich sprzedaży, zanim inne zakłady zdążyły sporządzić z tych odpisów dalsze kopie. Fakt przygotowania odpisów wprost z oryginału dawał przy tym większą pewność uniknięcia błędów, omyłek i zniekształceń tekstu. Koszty produkcji przy wykorzystaniu pracy niewolników były zresztą tak niskie, że nawet zastosowanie w XV w. pierwszych pras drukarskich przyniosło w tym zakresie niewiele lepszy efekt ekonomiczny²⁰⁵. Od chwili jego ogłoszenia utwór stawał się jednak dobrem powszechnym i nie chroniono nawet osobistego stosunku autora do dzieła²⁰⁶. Autorzy mieli zwyczaj dokonywania cesji swych praw na księgarzy, ponieważ to oni dysponowali możliwościami kopiowania i sprzedawania dzieła²⁰⁷. Ale wydawca

²⁰² *Ibidem*, s. 68, 110; K. de la Durantaye, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urhebererschaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 61-87.

²⁰³ L. Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht ...*, s. 3; E. Pouillet, *op. cit.*, s. 2-4.

²⁰⁴ W starożytności materiały stosowane do zapisywania tekstów były drogie i rzadkie: tabliczki gliniane, kamień, papirus, pergamin, skóry zwierzęce, drewno, metalowe płyty; C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 377-378.

²⁰⁵ G.H. Putnam, *Property, Literary*, w: *Cyclopaedia of Political Science, Political Economy, and the Political History of the United States by the Best American and European Writers* by John J. Lalor. Published: Maynard, Merrill, and Co., New York 1899, Vol. III.102.12 i 13; zob. też S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 27.

²⁰⁶ S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 27.

²⁰⁷ K. Dzialtzo, *Autor- und Verlagsrecht im Alterthum*, "Rheinisches Museum für Philologie", Neue Folge, Band 49, 1894, s. 559 i 568; W. Bappert, *op. cit.*, s. 17 i 44;

nie mógł otrzymać wyłącznego prawa dystrybucji dzieła²⁰⁸. Pozostawało mu zawarcie odpowiednich umów z innymi wydawcami. Dla autora istotne znaczenie miał przy tym nie tyle sam zysk ze sprzedaży rękopisu, co fakt powielenia i rozpowszechnienia dzieła, a w rezultacie, jeśli dzieło zostało zauważone przez właściwą osobę, ewentualny mecenat. Autorowi przyznawano prawo do decydowania o ogłoszeniu dzieła, chroniąc go za pomocą *actio iniuriarum aestimatoria*. Zarówno sama możliwość zastosowania tej skargi, jak i jej zakres są zresztą w nauce sporne. Można jednak zasadnie stwierdzić, że Rzymianie, którzy mieli silnie rozwinięte poczucie istnienia sfery tajemnicy twórcy, udzielali mu na podstawie tego „powództwa z powodu doznanej zniewagi” częściowej ochrony osobistej²⁰⁹.

Specyficzny sposób ochrony autorskich interesów majątkowych stanowiła praktyka dedykowania utworu przez autora pewnym osobom, mająca swe początki w literaturze hellenistycznej²¹⁰. Znaczenie i funkcje dedykacji

K. Visky, *op. cit.*, s. 17 i 33; L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 16-17; K. de la Durantaye, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 123.

²⁰⁸ K. Dziatko, *op. cit.*, s. 561.

²⁰⁹ R. Ihering, *Rechtsschutz gegen injuriöse Rechtsverletzungen*, « Jahrbüher für die Dogmatik des heutigen römischen u. deutschen Privatrechts », 23 Bd., n. F. XI. Bd. 1885, s. 313; J. Kohler, *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, Stuttgart 1907, s. 31; zob też: F. Dahn, *Zur neuesten Deutschen Gesetzgebung über Urheberrecht*, „Zeitschrift für Gesetzgebung und Rechtspflege in Preußen mit besonderer Rücksicht auf die Deutsche Gesetzgebung” 1871, Band V, s. 6; K. Schickert, *op. cit.*, s. 63-64 i 72-73; A. Eggert, *op. cit.*, s. 213 i n; S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 27; Byoung Jo Choe, *op. cit.*, s. 27-28; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 37 i tam podana literatura. Przywoływany tu S.M. Grzybowski potwierdza to w specyficzny dla siebie sposób: „Nie trzeba przecież zbyt wiele wysiłku myśli, aby rzymską *specificatioem rei* wykorzystać dla wysunięcia koncepcji przypisania analogicznej roli stworzeniu dzieła, a *actionem iniuriarum aestimatoriam* potraktować jako instrument ochrony interesów twórcy, w razie opublikowania jego dzieła bez jego zgody lub opublikowania i rozpowszechniania tego dzieła w zniekształconej postaci”; S. Grzybowski, *Geneza i miejsce prawa autorskiego w systemie prawa*, s. 1; tenże, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 34.

²¹⁰ H.J. van Dam, *Vobis pagina nostra dedicatur. Dedication in classical antiquity*, in: *Cui dono lepidum novum libellum?: Dedicating Latin Works and Motets in*

są złożone i historycznie zmienne, choć zawsze dzieło zawierające dedykację unieśmiertelnia nie tylko jego twórcę, ale i jej adresata, który w pewnym sensie staje się współautorem pracy jako jej inspirator lub osoba udzielająca aprobaty, co jest prawdziwe zwłaszcza dla starożytności²¹¹. Główną przyczyną popularności tego zwyczaju był rzymski system patronatu²¹². Jeszcze w Rzymie okresu Republiki autorzy stosowali ten chwyt kulturowy głównie na dowód wdzięczności, podziwu i szacunku, poświęcając pracę przyjacielowi lub pierwowzorowi literackiemu. Motywy finansowe były wtedy wtórne. Ale z biegiem czasu twórcy zaczęli wystawiać takie dedykacje bogatym i szanowanym obywatelom, w nadziei otrzymania daru albo nagrody, co uwalniało ich od konieczności zabezpieczenia sobie honorarium od wydawcy. Stopniowo praktyka poświęcania dzieła możnemu protektorowi, która stała się niemal zinstytucjonalizowana, zastąpiła nie tylko honorarium autorskie, ale i same umowy z wydawcami²¹³.

Pomimo istniejącej, zwłaszcza w sferze kultury i moralności, pewnej ochrony stosunków wynikających ze stworzenia dzieła, świat starożytny nie znał jednak prawnych pojęć własności literackiej, artystycznej, przemysłowej i handlowej. Przywoływane rzymskie prawo prywatne, pozostające nadal kolebką współczesnego nam prawa cywilnego, nie traktowało myśli ludzkiej jako przedmiotu prawa, i to zarówno samej myśli, jak i jej rezultatów utrwalonych w postaci dzieła. W świetle rzymskich pojęć to, co nieuchwytnie, co nie miało granic, nie mogło stanowić przedmiotu praw prywatnych. Wybitnie realistycznie i materialistycznie nastawione prawo rzymskie nie

the Sixteenth Century, ed. Ignace Bossuyt, Nele Gabriëls, Demmy Verbeke, Dirk Sacré, Leuven University Press, Leuven 2008, s. 13-33. Tu też szerzej o trzech różnych sposobach poświęcenia komuś pracy.

²¹¹ *Ibidem*, s. 14-15.

²¹² *Ibidem*, s. 21.

²¹³ K. de la Durantaye, *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, s. 82-83; teźże, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberchaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 19 i 132-135; H.J. van Dam, *op. cit.*, s. 21 i n.

potrafiło przyjąć, że coś natury czysto intelektualnej mogłoby stać się przedmiotem prawa. Myśl ludzka, w związku z powyższym, należała do kategorii wyłączonych z obrotu (*extra commercium*)²¹⁴. Główną podstawę własności, majątku w Rzymie stanowiła zresztą zdobycz wojenna, gwałt, siła, a nie praca ludzka. Za pracę duchową (*operae liberales*), jak już wspomniałem, nie należała się zapłata, bo byłaby ona sprzeczna z dobrymi obyczajami, i dopiero w bardzo późnym okresie, za czasów cesarstwa, pod nazwą honorarium, można jej było dochodzić za pomocą procesu kognicyjnego (*cognitio extra ordinem*)²¹⁵.

Znamienną cechą starożytności w analizowanym tutaj zakresie było to, że ideowa koncepcja wyrażona w dziele nie przekładała się na wartość pieniężną. Sami zresztą twórcy starożytni dążyli przez swoje dzieła przede wszystkim nie do zdobycia korzyści majątkowych, lecz do uznania i sławy, która stanowiła ich najwyższy cel²¹⁶. Względy socjalne nie pozwalały przy tym szanującym się autorom zabiegać o dochody mogące płynąć z dzieł. Za manuskrypty, obrazy, rzeźby odzwierciedlające oryginalną myśl twórczą płacono o tyle, o ile wymagały one nakładu pracy fizycznej, pieniędzy i materiału. Wartość utworu sprowadzała się tym samym do wartości jego materialnego nośnika. Cena materiałów użytych do utrwalenia dzieła, która

²¹⁴ F. Zoll, *Kilka uwag o własności literackiej, artystycznej i przemysłowej*, w: *Myśl. Księga zbiorowa wydana staraniem Redakcji „Ogniwa”*, Warszawa MCMIV, s. 470; przyporządkowanie praw autora do kategorii *res extra commercium* patrz: A. Eggert, *op. cit.*, s. 192, 196 i n., 216; przeciwko takiemu ujęciu: Byoung Jo Choe, *op. cit.*, s. 16 i tam podana literatura.

²¹⁵ F. Zoll, *Kilka uwag o własności literackiej, artystycznej i przemysłowej*, s. 469-473; tenże, *Prawa na dobrach niematerialnych*, s. 701; S. Wróblewski, *Posiadanie na tle prawa rzymskiego*, Kraków 1899, s. 10; E. Picard, *Le droit pur*, Paris 1920, s. 92; W. Czempińska, *Rozwój pojęć o ochronie praw wynalazcy*, Warszawa 1931, s. 3-4; S.M. Grzybowski, *Ochrona wynalazków, wzorów i znaków towarowych (Zarys systemu)*, Warszawa 1936, s. 3; K. de la Durantaye, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberchaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 189.

²¹⁶ K. de la Durantaye, *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberchaft im Rom der klassischen Antike*, nb. 214-223.

skądinąd z reguły nie była niska, pozostawała w bezpośrednim związku z jego rangą. W zasadzie też nabycie materialnego nośnika dzieła oddalało związane z nim roszczenia autorów i umożliwiało powielanie form oraz treści utrwalonej w nabytym nośniku, jak również obrót dziełem bez zgody jego autora²¹⁷. Nie odróżniano jeszcze w sensie prawnym własności dzieła jako przedmiotu materialnego od zawartej w nim niematerialnej treści, stąd też przy transakcjach sprzedaży dzieła konieczne było wręczenie jego rękopisu²¹⁸. W związku z powyższym nie było podstaw, aby wynagradzać pracę intelektualną. Ten, kto płacił twórcy, odwzajemniał się tylko za przeniesienie nośnika dzieła²¹⁹. W świecie starożytnym, jak wynika z powyższych wywodów, w zasadzie nie istniały instytucje prawne chroniące prawa twórców. Trafnie ujmuje to Stefan M. Grzybowski: „Porządek prawny świata starożytnego nie znał pojęcia «dzieła» jako niematerialnego przedmiotu intencjonalnego, a tym samym nie znał również prawa autorskiego jako systemu odpowiednich przepisów prawa, ani też jako systemu podmiotowych praw autorskich i wydawniczych (dotyczących zwielokrotniania i rozpowszechniania). Całość problematyki prawnej zamyka się w zagadnieniu własności rękopisu, obrazu, rzeźby – przedmiotów materialnych – oraz dopuszczalności obrotu tymi przedmiotami. Owa własność uzasadniała zarazem dopuszczalność sporządzania dalszych podobnych egzemplarzy i kopii oraz obrotu nimi, ale nie wyłączała wolności takich samych działań innych osób. Wprawdzie częste były umowy zawierane przez twórców dzieł piśmiennych z wydawcami

²¹⁷ C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 372.

²¹⁸ A. Eggert, *op. cit.*, s. 194-195 i 205; K. Visky, *op. cit.*, s. 31. Niekiedy zaprzecza się takiemu ujęciu, ale należy odróżnić ochronę osobistą od uznania majątkowego prawa własności autora; Byoung Jo Choe, *op. cit.*, s. 18.

²¹⁹ A. Eggert, *op. cit.*, s. 193; J. Kohler, *Das Autorrecht, eine civilistische Abhandlung, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom Eigenthum, vom Miteigenthum, vom Rechtsgeschäft und vom Individualrecht*, „Jahrbüher für die Dogmatik des heutigen römischen u. deutschen Privatrechts“, 18 Bd., n. F. 16. Bd., Jena 1880, s. 325 i n.; K. Visky, *op. cit.*, s. 28 i 33; W. Bappert, *op. cit.*, s. 16, 48 i 49; L. Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht...*, s. 2.

czy też nakładcami, przy czym w umowach tych zamieszczano nieraz postanowienia dotyczące sposobu wydania, ale z prawnego punktu widzenia twórca występuje tu tylko jako właściciel przedmiotu materialnego i dysponent odpowiedniego prawa względem tego przedmiotu. Wydawca zaś jest jedynie nabywcą tego przedmiotu. Zagadnienia związane z istnieniem pewnej pobudki lub z zastrzeżeniem określonego warunku nie są tym umowom całkowicie obce, znajdując nawet niekiedy swe uzasadnienie w tym, że zbywca rękopisu jest zarazem twórcą inkorporowanego w nim dzieła²²⁰.

²²⁰ S. Grzybowski, *Geneza i miejsce prawa autorskiego w systemie prawa*, s. 1; tenże, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 37.

Patronat, przywileje oraz normy ogólne dotyczące stworzenia dzieła w Europie od XV do XVIII wieku

1. Uwarunkowania kulturowe i społeczne w Europie w wiekach średnich oraz w epoce renesansu i baroku

Dla prawidłowego pojmowania autorstwa w okresie średniowiecza, jak już wcześniej wspomniałem, należy pamiętać, że źródła kultury i sztuki miały sakralny charakter, w związku z czym ważniejsze od osoby autora stawało się zakomunikowanie dzieła na zewnątrz, jego udostępnienie publiczności.

Bodaj najbardziej zbliżoną do współczesnej koncepcję autorstwa wyraził jeden z największych luminarzy średniowiecza św. Bonawentura (1221–1274), kiedy pisząc o sposobach tworzenia dzieła stwierdzał, iż osoba kopiująca jedynie cudzą pracę, która nic nie dodaje, niczego nie zmienia, jest skrybą (*scriptor*), osoba przepisująca cudzą książkę, ale dodająca jednocześnie elementy różnych tekstów nie pochodzące od niej jest kompilatorem (*compiler*), osoba przepisująca cudzą pracę i uzupełniająca ją o swoje własne wyjaśnienia, powiązane z cudzym dziełem, jest komentatorem (*commentator*), natomiast osoba jednocześnie pisząca swoją pracę i przepisująca cudzą, która jednak za podstawową uważa własną pracę, cudze zaś fragmenty dodaje tylko w celu potwierdzenia swoich myśli

jest autorem (*auctor*)²²¹. Różnicę pomiędzy skrybami, kompilatorami, komentatorami i autorami widział on więc w stopniu samodzielności, jaką wykazali się oni. Sam termin *auctor* nie był jednak jednoznacznie rozumiany w średniowieczu i można go różnie wyjaśniać²²².

Bonawentura przekonywał, że zadaniem sztuki jest odtwarzanie (*representatio*), ale nie tyle przedmiotu zewnętrznego, materialnego, co niematerialnej wewnętrznej idei tkwiącej w umyśle artysty. W istocie chodziło więc w większym stopniu o wyrażanie tego, co przyświecało artyście, a nie o odtwarzanie, gdyż tworzył on bardziej na podobieństwo (*similitudo*) samego siebie niż świata. Ale ta oryginalna koncepcja nigdy nie stała się dominująca. O wiele większe oddziaływanie miały poglądy Tomasza z Akwinu, który twierdził, że sztuka, mająca swój początek i źródło w artyście, naśladuje naturę, jej cel zaś tkwi w wytworze, co oznaczało, iż sprawdzianem wartości dzieła nie są podmiotowe zalety artysty, ale przedmiotowe zalety dzieła²²³.

W średniowieczu teoria naśladowania oparła się na innych założeniach, sformułowanych przez Pseudo-Dionizego Areopagitę i św. Augustyna, nakazujących sztuce naśladowanie świata niewidzialnego, wiecznego, ponieważ jest on doskonalszy niż widzialna rzeczywistość²²⁴.

²²¹ E.L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and cultural transformation in early-modern Europe*, Vol. I and II, Cambridge University Press, Cambridge 1980, s. 121-122; M. Woodmansee, *On The Author Effect: Recovering Collectivity*, in: *The Construction of Authorship, Textual Appropriation in Law and Literature*, eds. M. Woodmansee & P. Jaszi, Duke University Press, Durham-London 1994, s. 17; K. Perromat Augustín, *op. cit.*, s. 59; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 45.

²²² Zob. K. Perromat Augustín, *op. cit.*, s. 58 i n.

²²³ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, II. *Estetyka średniowieczna*, s. 268 i 290.

²²⁴ L.S. Koszelewa, *op. cit.*, s. 111 oraz s. 312-316 i n.; W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, II. *Estetyka średniowieczna*, s. 65. Jednak średniowiecze, w związku z tym, że stawiało sztuce zadania symboliczne, coraz rzadziej mówiło o *imitatio* jako o jej zadaniu (W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, II. *Estetyka średniowieczna*, s. 339).

Artysta w wiekach średnich, zwłaszcza we wczesnym średniowieczu, posiadał jedynie status społeczny rzemieślnika. Martha Woodmansee w głośnym niegdyś artykule *The Genius and the Copyright* interesująco wywodzi, że od epoki renesansu aż do XVIII w. konkurowały ze sobą dwie, wydawałoby się sprzeczne, koncepcje autora: z jednej strony był on przede wszystkim rzemieślnikiem, ale z drugiej strony – podziwiając mistrzostwo niektórych dzieł – podkreślano aspekt inspiracji czy nawet natchnienia autora przez Boga. Renesansowa koncepcja autorstwa łączyła jeszcze w sobie oba te elementy, które choć pozornie sprzeczne, współistniały aż do XVIII w.²²⁵ Dopiero osiemnastowieczni teoretycy odeszli od szukania źródła natchnienia na zewnątrz, kładąc nacisk na geniusz i charakter, na wyobraźnię twórczą, a więc na unikalny świat wewnętrzny autora, na jego oryginalne procesy myślowe, własny sposób tworzenia i łączenia pojęć²²⁶. Te cenne obserwacje, oparte na penetracji świata idei, na dostrzeżeniu interakcji pomiędzy wyobrażeniami ze sfery estetyki a rozwojem prawa, należy poddać jednak pewnej weryfikacji. Status społeczno-kulturowy pisarza był w średniowieczu inny niż artysty, gdyż sztuce przypisywano mechaniczny, a nie intelektualny charakter. Praca artysty, zwłaszcza we wczesnym średniowieczu, podobnie jak to miało miejsce w starożytności, traktowana była jako bliska pracy rąk, mającej niską ocenę społeczną w porównaniu z pracą wykonywaną przy pomocy „słowa i rozumu”. Dzieła artystyczne, wykonywane przez malarzy, rzeźbiarzy i innych twórców, aż do XIV w. kojarzono z takimi pojęciami jak „technika”, „rzemiosło”, „umiejętność”, podczas gdy praca pisarza zaliczała się do kategorii pracy umysłowej („doktor”, „profesor”, „magister”, „litterati”). Związani z nią ludzie tworzyli typ intelektualisty, który uformował się w Europie Zachodniej około XII–XIII w., gdyż wtedy to właśnie wyobrażenie

²²⁵ Por. M. Jankowska, *op. cit.*, s. 32.

²²⁶ M. Woodmansee, *The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the "Author"*, "Eighteenth-Century Studies", Vol. 17, Issue 4, Summer 1984, s. 425-448.

o uczoności jako o bezpłatnym „darze Boskim” ustąpiło na rzecz przekonania, iż wiedza jest takim samym towarem jak wszystkie inne, a jej przekazywanie stanowi jeden z rodzajów specjalizacji pracy. Pisarz, który pracował za pomocą „słowa i rozumu”, uzyskiwał więc wyższą ocenę społeczną niż malarz, którego dzieło traktowano jako specyficzny odpowiednik pisma dla niepiśmiennych. Ale i między rzemieślnikami istniała hierarchia, bowiem status społeczno-kulturowy architekta był wyższy niż malarza, zaś jubilera tworzącego z drogocennych metali czy mistrza witraży władającego szczególnie skomplikowaną technologią wyższy niż architekta. Tylko we Francji architekci już w XIII w. zrównali się w świadomości społecznej z „magistrami”, „nauczycielami”. Zbliżenie sztuki z dostojnością nauki najwcześniej nastąpiło we Włoszech, bo już pod koniec XIV stulecia²²⁷.

W średniowiecznej Europie twórcy dzieł literackich, malarskich, rzeźbiarskich, muzycznych, architektonicznych zazwyczaj pozostawali anonimowi, służąc chwale Bożej, a nie swemu imieniu, uważając się tylko za narzędzie boskiej łaski²²⁸. Skądinąd zapewniało im to zresztą pewną ochronę przed ewentualnym posądzeniem o herezję²²⁹. Osobowość twórcy, z punktu widzenia prawnego, nie miała w średniowieczu niemal żadnego znaczenia. Jednak nie była ówczesnej umysłowości zupełnie obca myśl, że kopia dzieła pozostaje w integralnym związku z oryginałem, co w jakimś stopniu mogło chronić prawa osobiste autora. Często przywoływany jest w literaturze przedmiotu przykład z Irlandii z ok. 560 r. dotyczący sporu pomiędzy św. Kolumbanem

²²⁷ Szerzej: *Wsiemirnaja istorija i kultura glazami sowriemiennikow i istorikow*. Riedaktor sierii B.A. Filippow. *Sriedniewiekowaja Jewropa glazami sowriemiennikow i istorikow. Kniga dlja cztienija w pjati czastjach. Czast tretja. Sriedniewiekowij czielowiek i jewo mir*, Moskwa 1994, zwł. s. 227 oraz 244-245 i tam podana literatura.

²²⁸ Nie znamy twórców większości dzieł powstałych w Europie pomiędzy V a XV w.; W. Bappert, *op. cit.*, s. 68; L. Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht...*, s. 5; E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie...*, s. 14; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 45-46.

²²⁹ H. Schack, *Urheber- und Urhebervertragsrecht*, Mohr Siebeck, Tübingen 1997, s. 45; por. też, A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 22 (w przypisie).

a jego byłym nauczycielem, opatem św. Finnianem z Moville, który opisał Charles Forbes René, comte de Montalembert (*Les Moines d'Occident, depuis saint Benoît jusqu'à saint Bernard*, 1860). Otóż Kolumban podczas wizyty w klasztorze nauczyciela skopiował jego psalterz, a właściwie, jak przekazuje tradycja, miała to być kopia zrobiona wieczorem w pośpiechu przez „cudowne światło”. Ponieważ Kolumban odmówił zwrotu kopii – znanej zresztą w historii piśmiennictwa jako Cathach, najstarszy irlandzki rękopis psalterza i najwcześniejszy przykład irlandzkiego pisma – Finnian zwrócił się w związku z tym o rozstrzygnięcie sporu do władcy. Najwyższy Król Irlandii Diarmait mac Cerbaill (Diarmaid Mac Cerbhaill), który wydał pozytywne orzeczenie na rzecz skarżącego, uzasadnił je tak: „Do każdej krowy należy jej ciele, dlatego do każdej książki należy jej kopia”²³⁰.

Od około połowy XV w. anonimowość zaczęła stopniowo ustępować na rzecz praktyki sygnowania utworów przez pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, czy architektów. Były to nie tylko podpisy, inicjały, ale także stosowane w sztuce monogramy, ornamenty, własny portret wkomponowany w dzieło albo jakiś inny ślad umożliwiający oznaczenie osoby twórcy. Dochodziły do tego pieczęcie i znaki warsztatowe stosowane przez cechy, które w ten sposób chroniły swoje interesy gospodarcze, zwalczając fałszerstwo dzieł, a jednocześnie stosując znak (*signum*) jako gwarancję jakości. Obok dążenia do uznania i sławy istotne znacznie miała tu więc wartość ekonomiczna dzieła, potraktowanie go jako towaru, który – jeśli był podpisany, zwłaszcza przez uznanego już twórcę – gwarantował większy zysk²³¹. Postępująca indywidualizacja osobowości i istotne dla uwzględnienia autorstwa

²³⁰ R.R. Bowker, *Copyright, its history and its law...*, s. 9; L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 17; K. Perromat Augustín, *op. cit.*, s. 54; W.F. Patry, *Copyright Law and Practice*, The Bureau of National Affairs, Inc., 2000, s. 4; <http://digital-law-online.info/patry/patry2.html>; *The Cathach/The Psalter of St Columba*; <http://www.ria.ie/Library/Special-Collections/Manuscripts/Cathach.aspx>; A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 22 (w przypisie).

²³¹ Szerzej M. Jankowska, *op. cit.*, s. 46-47, 50-52.

utworu aspekty ekonomiczne to są ważne symptomy zachodzących zmian, ale nadal znamię oryginalności nie było traktowane jako wyjątkowa wartość w społeczeństwie. Nie zawsze odróżniano pracę twórczą, w tym pisarza, tłumacza, od pracy mniej lub bardziej mechanicznej, jak praca kopisty lub korektora, kompilatora, i niekoniecznie ceniono ją wyżej²³².

Twórcy często działali ponadto na zamówienie możnych duchownych i świeckich. „Służę temu, kto mi płaci”, mawiał Leonardo da Vinci. Zdarzało się, że twórcę wynagradzano jak sługę, innym razem jak dworzanina, jeszcze innym jak „księcia krwi” albo też nie czyniono tego w ogóle²³³. Mecenat (patronat) miał także inne ograniczenia i uciążliwości dla twórców. Ponieważ możni, jako inicjatorzy i osoby dokonujące nakładów finansowych, stawiali wymogi co do treści i formy dzieła, jak też w mniejszym lub większym stopniu ingerowali w proces jego powstawania, niejednokrotnie chcieli oni uchodzić za ich autorów²³⁴. Znane są w średniowieczu, a potem w epoce renesansu sytuacje, kiedy protektorzy zawierali umowy z artystami u notariusza i ustalali w nich, poza terminem wykonania, ceną, zwłaszcza kompozycję dzieła, motyw, materiał, dobór barw, układ gestów i postaci, fragmenty dzieła, których wykonanie twórca mógł powierzyć uczniom, czy nawet kary za opóźnienie w wywiązaniu się z umowy²³⁵. Ograniczało to sferę inwencji twórczej artysty i mogło nawet sprowadzać go do roli wykonawcy cudzego pomysłu, rzemieślnika.

System patronatu, tak jak to było w starożytności, nadal stanowił jednak jedyną alternatywę dla autorów, którzy potrzebowali materialnego wsparcia lub odpowiedniej promocji dla swojej twórczości. Zanim książki stały się w zaawansowanym społeczeństwie XVII i XVIII w. towarami na

²³² Por. *ibidem.*, s. 32.

²³³ Kilka przykładów od starożytności do XV w. zestawil M. Glücksberg, *op. cit.*, Nr 33, s. 260-261.

²³⁴ E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie...*, s. 15; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 46 i 51-52.

²³⁵ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 46 i 48.

rynku, autorzy używali pozaumownych mechanizmów w postaci dedykowania utworów możliwym, by zainicjować szersze rozprzestrzenianie się ich pracy albo uzyskać materialne i niematerialne nagrody od ich patronów. Znany w średniowieczu zwyczaj poświęcania książek wpływowym osobom i przyjaciółom utrzymał się jeszcze w XVI w., kiedy to wydrukowane prace dedykowano jednocześnie nawet więcej niż jednej osobie²³⁶.

Pewne zmiany w świadomości społecznej zaczęły następować dopiero w późnych wiekach średnich, kiedy to przebiła się myśl, że twórczości nie można sprowadzać jedynie do aktu boskiej łaski, gdyż konieczne są indywidualne właściwości i uzdolnienia autora²³⁷. Jednak nawet w perspektywie moralnej nie zawsze potępiano przejawy naśladownictwa i przeróbki, uznając niekiedy, iż autor powinien czuć się zaszczycony, że ktoś go naśladuje, choć jednocześnie świadome podszywanie się pod autorstwo cudzych dzieł osądzone było surowo. Mimo to nadal występowały sytuacje zamieszczania w książkach całych nawet utworów autorów zarówno anonimowych, jak i o znanej tożsamości, bez wskazania ich nazwisk lub innego oznaczenia²³⁸. Nie wypracowano przy tym skutecznych środków ochrony przed fałszerstwem i naruszaniem treści oraz formy dzieła w rozmaity sposób²³⁹. Zniekształcenia

²³⁶ J. Kostyło (2008), *Commentary on Marcantonio Sabellico's privilege (1486)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (bezpośredni link: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_i_1486).

²³⁷ W. Bappert, *op. cit.*, s. 80-82.

²³⁸ Zob. J. Barta, *Plagiat muzyczny*, s. 42-43; zob. J. Górski, *op. cit.*, s. 45-47; S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 18 i n.; tenże, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 38 i n.; E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie...*, s. 11-17 i tam podana literatura.; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 52-53. O procesach sądowych dotyczących plagiatów od średniowiecza do XVIII w., pojawiających się z biegiem lat coraz częściej, patrz J. Kohler, *Das Autorrecht...*, s. 119 i 167-170 i n.

²³⁹ Obowiązek znakowania produktów wprowadzały cechy. W późniejszym okresie renesansu jeden ze sposobów ochrony stanowiło posługiwanie się pieczęcią, ale taką możliwość posiadali tylko nieliczni uprawnieni; H. Schack, *op. cit.*, s. 48; A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 23.

utworu przez dodatki, które wprowadziły inne osoby, mogły zostać przypisane jego twórcy. Z obawy przed taką ewentualnością Eike von Reggow, autor *Zwierciadła saskiego* (1220–1235), posunął się do rzucenia klątwy trądu i piekła na tych wszystkich, którzy zamierzaliby dopuścić się takiego czynu²⁴⁰.

W Niemczech od końca XV w. ponownie znalazło zastosowanie znane w starożytności pojęcie plagiatu literackiego (*plagiarius, plagium*, a ostatecznie „plagiat”)²⁴¹. Ale w XVII w. niekoniecznie był on rozumiany jako „kradzież” (*furtum*), bo niektórzy postrzegali go jako „oszustwo” (*fraus*), „podstęp” (Friedrich Geisler)²⁴², a inni jako „kłamstwo”, czyli przeciwieństwo uczonej wymiany między ludźmi, podkopanie fundamentu życia intelektualnego (Jakob Thomasius, Johann Michaelis Reinelius)²⁴³.

2. Przywileje dla drukarzy, księgarzy i autorów

Istotny wpływ na ukształtowanie się instytucji prawa autorskiego miał rozwój przywilejów udzielanych wynalazcom w późnym średniowieczu²⁴⁴. Przełomowym wydarzeniem było wynalezienie, a następnie zastosowanie

²⁴⁰ L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 19; H. Schack, *op. cit.*, s. 45.

²⁴¹ L. Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht...*, s. 37; także średniowieczu „duchowa kradzież” (plagiat) nie była obca; por. przykład, który podaje L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 18-19 i 20.

²⁴² F. Geisler, *De mutatione nominum*, Leipzig 1669.

²⁴³ J. Thomasius, *De plagio litterario*, Leipzig 1678; bliżej o koncepcjach Geislera, Thomasiusa, a także Vincentiusa Placciusa zob. M. Mulsow, *Praktiken der Deutorisierung: Die Entstehung von Anonymen- und Pseudonymen-Lexika im 17. Jahrhundert*; <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2002/langtexte/mulsow.pdf>, s. 7-9 i n.; zob. też K. Perromat Augustín, *op. cit.*, s. 220-221 i 284-294.

²⁴⁴ O systemie przywilejów autorskich patrz N. Stolfi, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, T. I, tłum. Emile Potu, Paris 1916, s. 17 i n.; J. Kohler, *Urheberrecht...*, s. 32 i n.; przywileje i listy patentowe rozważa H. Ransom, *The First Copyright Statute: An Essay on Act for the Encouragement of Learning 1710*, University of Texas Press, Austin 1956, s. 25-26.

druku przez Johanna Gutenberga, jak się przyjmuje w 1455 lub 1456 r., pociągające za sobą ułatwienie odtwarzania i powielania dzieła²⁴⁵. Drukarze-nakładcy zaczęli domagać się tych samych przywilejów co wynalazcy. Po-dejmowali się oni kosztownego zazwyczaj druku książek, jeżeli uzyskali od monarchów takie przywileje, które zapewniały im wyłączność, a przez to i możliwość osiągnięcia zysku. Dotychczas drukarz wydający książkę zabiegał o zawarcie umów z poszczególnymi innymi drukarzami, co niekoniecznie dochodziło do skutku, a w każdym razie wobec niemożności dotarcia do wszystkich wydawców nie dawało pewności ochrony²⁴⁶. W umowach tych należy jednak widzieć ważny element rozwoju ochrony stosunków związanych z powstaniem dzieła. Skłoniły one bowiem drukarzy do starania się o bardziej niezawodne zabezpieczenie swoich interesów, to jest o przywilej. Dzięki przywilejom udzielanym im przez panujących lub władzę państwową nieuprawnione przedruki mogły być prawnie ścigane. W ten sposób drukarze, w zamian za pewne opłaty, uzyskiwali ochronę prawną, opartą na przywileju i monopolu, a więc skuteczny środek przeciwko przedrukowi, zamiast dotychczasowego zabiegania o zawarcie umów z poszczególnymi innymi drukarzami²⁴⁷. To drukarze ponosili ryzyko finansowe, toteż kiedy nabywali prawa druku od autorów, musieli się zabezpieczyć, uzyskując od panujących w zamian za określoną sumę pieniężną przywilej, zazwyczaj na okres od trzech do dziesięciu lat, w postaci zakazu, pod surowymi karami, przedruku

²⁴⁵ Kopiowanie ręczne książek, wykonywane zresztą w warsztatach, których większością kierowały klasztory i uniwersytety, jak dowodzi Elizabeth Eisenstein, działało na niekorzyść pojęcia własności intelektualnej: każda z kopii mogła bowiem być bardziej lub mniej dokładna i powstawały różne warianty oryginału; wykluczało to możliwość zaufania jakimkolwiek osobom wynajętym do pracy i „niewolniczym kopiowaniem” musieli trudnić się erudyci, uczeni; zob. bliżej E. Eisenstein, *The Printing press as agent of change: Communication and cultural transformations in early-modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, s. 229.

²⁴⁶ S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 27; C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 383.

²⁴⁷ L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 23.

wydanych przez nich dzieł i kary grzywny²⁴⁸. Inny, konkurencyjny drukarz mógł bowiem szybko i łatwo, unikając dużych nakładów własnych, skopiować przygotowaną już pod względem redakcyjnym i technicznym książkę, a tym samym sprzedawać ją po niższej cenie²⁴⁹. Ponieważ pierwsze druki dotyczyły przeważnie starych książek, utworów religijnych, tekstów prawnych – w związku z czym brak tu było zainteresowanego autora – wydawało się skądinąd logiczne, iż przywilej otrzymywał drukarz, a ewentualnie księgarz, nie zaś autor²⁵⁰. Ponadto w XVI i XVII w. autorzy nadal publikowali niekiedy swoje dzieła anonimowo²⁵¹.

System przywilejów objął wiele krajów Europy, choć w XV stuleciu było to jeszcze zjawisko sporadyczne i o rozpowszechnieniu się tej praktyki można mówić dopiero w XVI, a zwłaszcza w XVII i XVIII w. Nie jest znana liczba przywilejów udzielonych w różnych państwach, co spowodowane jest nie tylko zbyt słabym jeszcze stanem zaawansowania badań, ale też niezachowaniem się odpowiednich dokumentów źródłowych. Karl Schottenloher zidentyfikował 159 pełnych tekstów przywilejów przyznanych pomiędzy 1511 a 1601 r. przez kilku europejskich suwerenów²⁵². Termin ochrony rozciągał się zazwyczaj na okres od dwóch lat wzwyż, a nawet bywał przyznany dożywotnio, aczkolwiek w XVI i XVII w. często wynosił on dziesięć lat²⁵³. Przywileje wydawane były nie tylko przez monarchów i władców terytorialnych, organy władzy zwierzchniej, władze miast, ale także przez papieży,

²⁴⁸ *Ibidem*, s. 24.

²⁴⁹ G.H. Putnam, *Property, Literary*, Vol. III.102.16; C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 382.

²⁵⁰ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja Berneńska*, z objaśnieniami Prof. Dr. Fryderyka Zolla, Warszawa-Kraków 1926, s. 31; L. Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht...*, s. 71; tenże, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 20; S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 27.

²⁵¹ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 55.

²⁵² K. Schottenloher, *Die Druckprivilegien des 16. Jahrhunderts*, „Gutenberg-Jahrbuch” 1933, s. 25.

²⁵³ Por. L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 33.

biskupów, inne władze kościelne, uniwersytety, królewskie akademie muzyczne i inne oficjalne instytucje, w tym sądy o specjalnym charakterze.

Najstarszy przywilej, wydany przez Senat Republiki Weneckiej 18 września 1469 r. niemieckiemu imigrantowi Giovanniemu da Spira (Janowi ze Spiry), udzielający prawa drukowania na zasadzie wyłączności wskazanych w nim dwóch pozycji, tj. *Listów* Cycerona oraz Pliniusza, zabezpieczonego karą grzywny i konfiskatą narzędzi oraz ksiązek konkurenta naruszającego zakaz, dotyczył jednak raczej wyłącznego prawa stosowania wynalazku druku przez 5 lat, niż wyłącznego wydawania tych dzieł, a więc wiązał się ściśle z dziejami prawa wynalazczego²⁵⁴. Tak jak wszystkie przywileje wydawane w Europie miał on charakter terytorialny. Przywileje weneckie ograniczone były do Republiki Wenecji i jej terytoriów zamorskich. Jan ze Spiry, rodem z Bawarii, zmarł w 1470 r., a więc kilka miesięcy później, na skutek zarazy, w związku z czym Senat orzekł o wygaśnięciu przyznanego monopolu. Jego brat Wendelin drukował mimo to jeszcze przez cztery czy pięć lat dłużej, aż konkurencja doprowadziła go do bankructwa²⁵⁵. W Mediolanie pierwszy przywilej, w formie książęcego patentu, został przyznany w 1481 r. na książkę Johannesesa Simonetta *Sforziad* jej wydawcom Antoniusowi Zarottusowi i partnerom na okres sześćoletni, w czasie którego żaden konkurent nie mógł jej wydrukować na tym terenie ani też importować kopii opublikowanych

²⁵⁴ J. Kostylo, *From Gunpowder to Print: The Common Origins of Copyright and Patent*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010, s. 23-25.

²⁵⁵ N. Stolfi, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, T. I, s. 20 i n. ; J. Kohler, *Urheberrecht...*, s. 34 i n. ; H.F. Brown, *The Venetian printing press: 1469-1800. An historical study* (reprint z 1891 r., wyd. Gerard Th. van Heusden), Amsterdam 1969, s. 52; V. Scholderer, *Printing at Venice to the End of 1481*, w: *Fifty Essays in Fifteenth-and Sixteenth-Century Bibliography*, wyd. Dennis E. Rhodes, Amsterdam 1966, s. 74-89; E. Armstrong, *op. cit.*, s. 2; B. Matthews, *The evolution of copyright*, "Political Science Quarterly", Dec. 1890, Vol. 5, Issue 4, s. 587; C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 383.

gdzie indziej pod groźbą kary grzywny w wysokości dwustu dukatów. W 1484 r. książę przyznał Petrowi Justinowi da Tolentino wyłączne prawo drukowania *Convivio* i innych prac Francesca Filelfa, na okres pięciu lat, z zastrzeżeniem grzywny w wysokości stu dukatów dla naruszyciela²⁵⁶. Przykładów jest więcej, również z innych państw włoskich, a poszczególne przywileje różnią się przede wszystkim okresem, na jaki zostały udzielone oraz rodzajem i wysokością kar²⁵⁷. Termin ochrony – tak też było w innych państwach – zależał, oprócz innych czynników, od praktyki, jaka się ukształtowała za panowania danego władcy.

Pierwsze przywileje wydane drukarzom we Francji, a to przez Ludwika XI w 1475 r. i Karola VIII w 1498 r. również oparte były na zasadach dotyczących ochrony wynalazków (*lettres patentes*). Warto zaznaczyć, że z biegiem czasu różnica pomiędzy przywilejami wydawniczymi a listami patentowymi stawała się w całej Europie coraz mniej wyraźna²⁵⁸. Obok króla przywileje wydawał we Francji parlament, sądy szczególne, takie jak Cour des aides czy Grands Jours, parlamenty lokalne, rzadziej zaś hierarchia kościelna (zakony, biskupi) oraz akademie (szkoły i uniwersytety). Inny znany przywilej uzyskał od Ludwika XII w 1507 r. na okres trzech lat drukarz Antoine Vérard na wydanie *Listów Św. Pawła*. Przywołuje się ponadto przywileje królewskie z roku 1508 na *Listy Św. Brunona*, z 1511 na *Kronikę Sigiberta*, z 1516 na Quintiliana *De institutione oratoria* i na *Coutumes de France*²⁵⁹. W ogólności Ludwik XII przyznał dwadzieścia pięć przywilejów pomiędzy 1507 a 1514 r., zaś Franciszek I nadał osiemdziesiąt jeden przywilejów pomiędzy 1515 a 1526 r. Pełny tekst listów patentowych zachował się dla sześćdziesięciu z nich. Żaden z oryginalnych dokumentów nie przetrwał do naszych czasów, ale

²⁵⁶ E. Armstrong, *op. cit.*, s. 3.

²⁵⁷ *Ibidem*, s. 4-7.

²⁵⁸ L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 78-113.

²⁵⁹ A.Ch. Renouard, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, t. I, Paris 1838, s. 35; E. Armstrong, *op. cit.*, s. 21 i n.

większość beneficjentów wydrukowała swój przywilej *in extenso* w książkach, Pozostałe znane są z parafraz, streszczeń albo ekstraktów wydrukowanych w książkach, lub – w kilku sytuacjach – z samej wzmianki „privilegio regis” na stronie tytułowej dzieła. Największa liczba przywilejów uzyskanych w jednym roku wynosi sześć za Ludwika XII (1514) i dwanaście za Franciszka I (1519)²⁶⁰. Przywilejów udzielano z zasady na teksty publikowane po raz pierwszy. Przepisy o cenzurze prewencyjnej, wprowadzone w XVI w., wymagały zgody na publikację, o której uzyskaniu informowano na stronie tytułowej książki, podając też nazwisko autora oraz wydawcy dzieła (ordonans *Lettres patentes* z 1547 r., edykt z *Châteaubriant* z 1551 r. i inne akty). W *Edit de Châteaubriant* (art. 8) po raz pierwszy w ustawodawstwie francuskim użyto przy tym słowa „autor” w znaczeniu kogoś, kto tworzy tekst²⁶¹. Od 1566 r. warunkiem uzyskania przywileju było otrzymanie najpierw zgody cenzora²⁶².

Niewiele później niż w Wenecji i we Francji przywileje, udzielane przez królów, pojawiły się w Hiszpanii. Przykładem jest przywilej przyznany w Sewilli 25 grudnia 1477 r. dla Teodorica Alemana (prawdopodobnie Thierry Martens), drukarza i księgarza (*impresor de libros de molde*), z wieloma uprawnieniami i zwolnieniami handlowymi w obrębie miasta i prowincji Murcia²⁶³. W Portugalii w latach 1501–1504 wydrukowano cztery książki

²⁶⁰ E. Armstrong, *op. cit.*, s. 22. W dalszej części tej pracy zawarta jest wyczerpująca analiza przywilejów we Francji wydanych przez monarchę, parlament oraz inne organy i instytucje. Wskazane są też relacje pomiędzy systemem cenzury a przywilejami, począwszy od ordonansu królewskiego z 1566 r., który włączał przywileje w ramy systemu cenzury. Autorka omawia również formy, warunki i procedury udzielania przywilejów we Francji (*ibidem*, s. 63 i n.).

²⁶¹ L. Pfister, *Author and Work in the French Print Privileges System: Some Milestones*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Privilege and Property...*, s. 120.

²⁶² *Ibidem*, s. 119.

²⁶³ E. Armstrong, *op. cit.*, s. 2 i tam podana literatura; por. inny jeszcze hiszpański przywilej; *ibidem*, s. 7.

powołujące się na uzyskany przywilej królewski²⁶⁴. W Niderlandach pierwszy przywilej pochodzi z 1512 r.²⁶⁵

W Niemczech, gdzie wynaleziono druk, ukrywano przez długi czas jego tajemnicę²⁶⁶, toteż nie istniało tam początkowo zagrożenie możliwością reprodukcji dzieł. Drukarzy niemieckich ściągały do siebie republiki włoskie, oferując im korzystne warunki, po to, by móc jak najskuteczniej rozprzestrzeniać humanizm. Ponieważ jednak przywilej stanowił akt szczególnej łaski, którą obdarzano wybraną osobę ze względu na pewne jej przymioty, zasługi i możliwości, także i tutaj można znaleźć przykłady przywilejów wydawanych już we wczesnym okresie zastosowania druku, jak dokument datowany w Würzburgu na 20 września 1479 r., który otrzymali Stephan Dold, Georg Reyser i Johann Beckenhub, przyznający im wyłączne prawo drukowania brewiarza dla diecezji miejscowego biskupa Rudolfa von Scherenberga, na mocy władzy biskupa, dziekana i kapituły²⁶⁷. Pierwsze przywileje na książki, obejmujące całe terytorium Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, przyznane zostały przez Senat Rzeszy (Reichsregiment) na czele z cesarzem w 1501/1502 r. dla *Sodalitas Celtica*, którą założył Conrad Celtis (Konrad Celtes), niemiecki humanista, poeta, uczonec, a zarazem wydawca. Nie zachował się oryginalny tekst żadnego z tych przywilejów, ale znamy ich treść z objętych nimi książek, to znaczy z opublikowanych w Norymberdze (1501) przez Celtisa łacińskich dzieł *Hrotsvit Gandersheim* i dedykowanych elektorowi Saksonii Fryderykowi III, które odnalazł on w rękopisie w opactwie św. Emmerama w Ratzboonie, oraz z utworu autorstwa Celtisa *Quatuor libri amorum secundum quatuor latera Germanie*, wydanego również w Norymberdze (1502), stanowiącego

²⁶⁴ Bliżej *ibidem*, s. 7-8.

²⁶⁵ Co do przywilejów na tym terytorium: *ibidem*, s. 15-19.

²⁶⁶ *Ibidem*, s. 1-2.

²⁶⁷ Nieco bliżej, wraz z innym jeszcze przykładem, *ibidem*, s. 2 (*in fine*)-3.

część serii jego dzieł zebranych²⁶⁸. W obu tych publikacjach powołano się na ochronę udzieloną przez Senat, a druga z nich wskazywała na dziesięcioletni okres zakazu przedruku utworu w jakimkolwiek z cesarskich miast. W Niemczech wydawano później jeszcze wiele przywilejów cesarskich, ale unikalną cechą przywilejów dla Sodalitas Celtica, uważanej za pierwszą literacką akademię powstałą na tym terytorium, stanowiło to, że poza przywilejami przyznawanymi na utwory religijne jest to jedyny przywilej skierowany raczej do grupy uczonych niż do pojedynczego uczonego, drukarza albo wydawcy. Należy w nim widzieć bardziej gest uczyniony przez wyższą szlachtę w celu promowania sztuki i wiedzy przez uprzywilejowane grupy uczonych niż wczesną formę regulacji rynku książki²⁶⁹.

Przywileje cesarskie, jak przyjmowano, obowiązywały w całym imperium, składającym się z potężnych królestw, jak również z małych niezależnych miast i księstw²⁷⁰, ale choć istniała instancja sądowa umożliwiająca ściganie naruszeń (od 1495), to jednak nie było żadnej administracji pokrywającej całe Cesarstwo. Miało to szczególne znaczenie w aspekcie istniejącej cenzury prewencyjnej publikacji (*censura praevia*), w związku z czym cesarz musiał w praktyce, już na całym wczesnym etapie, powierzyć odpowiednią kontrolę władzom lokalnym²⁷¹.

²⁶⁸ Opieram się w odniesieniu do tych przywilejów na cennym artykule Friedemana Kawohla, który przedstawia to zagadnienie na szerokim tle historycznym; F. Kawohl (2008), *Commentary on Imperial privileges for Conrad Celtis (1501/02)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni do artykułu: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_d_1501).

²⁶⁹ Tak F. Kawohl; *ibidem* (6. *The Privileges*).

²⁷⁰ F. Kawohl zwraca uwagę, że obszar ten w przybliżeniu jest równoważny obecnym terytoriom Holandii, Belgii, Niemiec, Szwajcarii, Austrii, Republiki Czeskiej i części Północnych Włoch; *ibidem* (4. *Sixteenth-century Imperial supervision of books*).

²⁷¹ Szerzej *ibidem* (4. *Sixteenth-century Imperial supervision of books*).

Poza samym cesarzem przywilejów udzielali z jego upoważnienia jezuici, a także między innymi władcy terytorialni oraz wolne miasta niemieckie²⁷². W każdym razie, tak jak i w innych krajach, przywileje objęły tu tylko niewielką liczbę wszystkich publikacji. Ludwig Gieseke wskazuje na sześćdziesiąt pięć przywilejów na książki pomiędzy 1501 a 1530 r., przy czym pięćdziesiąt siedem z tych przywilejów przyznał cesarz, jeden, zarówno cesarz, jak i papież, dwa sam papież, trzy książę Bawarii, jeden książę Saksonii i jeden miasto Lipsk²⁷³. Z kolei Hansjörg Pohlmann zredagował wykaz trzystu pięćdziesięciu dwóch przywilejów cesarskich przyznanych autorom pomiędzy 1511 a 1699 r., wśród których dwadzieścia jeden dotyczyło kompozycji muzycznych, a pięćdziesiąt pięć dzieł artystycznych²⁷⁴. Hans-Joachim Koppitz oszacował, że około jednej czwartej z całkowitej liczby przywilejów na książki przyznano autorom, redaktorom, kompilatorom i tłumaczom, zaś pozostałą część drukarzom, księgarzom, wydawcom, zakonom religijnym i introligatorom – szczególnie co do kalendarzy, almanachów i modlitewników²⁷⁵.

²⁷² L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 24 i n.; B. Matthews, *op. cit.*, s. 588; M. Glücksberg, *op. cit.*, cz. 1, s. 261.

²⁷³ L. Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht...*, s. 41-52.

²⁷⁴ H. Pohlmann, *Neue Materialien zum deutschen Urheberschutz im 16. Jahrhundert*, „Archiv für Geschichte des Buchwesens” 1963, Vol. 4, s. 137 i n. Karl Schottenloher podaje, że za panowania cesarza Karola V zarejestrowano w cesarskim archiwum czterdzieści jeden przywilejów za okres od 1522 do 1556 r.; K. Schottenloher, *op. cit.*, s. 89-111.

²⁷⁵ H-J. Koppitz, *Kaiserliche Privilegien für das Augsburger Druckgewerbe*, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, ed. Helmut Gier and Johannes Janota, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1997, s. 44. Późniejsze przywileje pruskie z lat 1815–1837 przeciwko przedrukowi, wraz ze wskazaniem formy ich publikacji, a także przywileje dotyczące dzieł muzycznych z lat 1794–1837 szeroko analizuje E. Wadle, *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte*, Band II (2003), s. 165-205; osobno przedstawia on wirtemburski przywilej druku dla Berliner Verlag, na tle praktyki udzielania przywilejów w XIX w.; *ibidem*, s. 207-218.

W dawnej Polsce przywileje nadawali nie tylko królowie, ale także biskupi oraz miasta²⁷⁶. Otrzymywali je najczęściej wydawcy, a rzadziej także autorzy, którzy przez umowę o nakład dokonywali przelewu swojego prawa na drukarza²⁷⁷. Umowy o przelew lub zabezpieczenie praw autorskich oraz procesy w sprawach o naruszenie tego prawa zamieszczone są głównie w księgach miejskich, a mianowicie w księgach radzieckich i księgach sądów rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, który na mocy dekretu Zygmunta I Starego z 1523 r. uzyskał jurysdykcję w tych sprawach²⁷⁸.

Przywileje publikowano na początku książki, której dotyczyły, niekiedy zaś także wpisywano do metryki koronnej, będącej głównym źródłem normatywnym w zakresie prawa autorskiego²⁷⁹. Najstarszego przywileju, bez oznaczenia jego daty, udzielił około 1494 lub 1495 r. kardynał Fryderyk Jagiellończyk osiadłemu w Krakowie drukarzowi z Norymbergi, Johannowi Hallerowi, na wydanie mszałów krakowskich, opublikowanych przez George'a Stuchsa. Tenże drukarz, który w 1505 r. założył w Krakowie pierwszą stałą drukarnię, otrzymał 30 września tegoż roku przywilej od króla Aleksandra Jagiellończyka na wszystkie wydrukowane przez siebie dzieła. Żaden drukarz ani księgarz, rodzimy albo obcy, nie mógł importować do Polski albo sprzedawać w granicach Rzeczypospolitej jakiegokolwiek książki wydrukowanej przez uprawnionego, a kopie przeznaczone do sprzedaży z naruszeniem tego przywileju miały być skonfiskowane na rzecz Hallera. Przywilej ten potwierdził następnie po śmierci Aleksandra Zygmunt I Stary²⁸⁰.

²⁷⁶ P. Dąbkowski, *Prawo prywatne polskie*, T. II, Lwów 1911, s. 153.

²⁷⁷ *Ibidem*, s. 152.

²⁷⁸ S. Kutrzeba, *Historia źródeł dawnego prawa polskiego*, t. II, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów-Warszawa-Kraków 1926, s. 350.

²⁷⁹ *Ibidem*, s. 349.

²⁸⁰ E. Armstrong, *op. cit.*, s. 8. Tutaj odesłanie do: *Cracovia impressorum XV et XVI saeculorum*, eddit Joannes Ptaśnik, Leopoli Sumptibus Instituti Ossoliniani, 1922, Vol. II, nr 105, s. 46-47. Haller miał praktycznie w Krakowie monopol na drukowanie dzieł świeckich, kościelnych oraz podręczników dla Akademii

Z kolei około 1584 r. przywilej królewski uzyskali nakładcy dzieł Jana Kochanowskiego²⁸¹.

Ochrona miała charakter terytorialny i zabezpieczała rzadziej autora, najczęściej zaś drukarza wobec innych drukarzy, krajowych i zagranicznych, którzy nie mogli objętych przywilejem książek ani sprowadzać do Polski, ani sprzedawać ich na jej obszarze, pod rygorem kary pieniężnej oznaczonej w poszczególnym przywileju oraz stosowanej powszechnie konfiskaty wszystkich książek. Autor lub drukarz, ewentualnie ich spadkobiercy, mogli udzielić swego pozwolenia na druk w okresie objętym ochroną, a tym samym zrzec się swoich praw²⁸². „Przedmiotem ochrony praw autorskich – jak ustalił Przemysław Dąbkowski – były płody literackie, dzieła zarówno krajowe, jak i zagraniczne, bez względu na język, w jakim zostały spisane (łaciński, polski, czeski, niemiecki, grecki, hebrajski), dalej tłumaczenia dzieł samodzielnych, dzieła sztuki, np. ryciny, nie tylko jako części składowe utworów literackich, ale i jako samoistne przedmioty, dzieła literackie, nie tylko w całości, ale i poszczególne ich ustępy, wreszcie od Stanisława Augusta także pisma periodyczne. Naruszenie praw autorskich polegało na przedruku, tłumaczeniu, kompilacji, przeróbce treści, itp.”²⁸³. Termin ochrony wynosił w Polsce w pierwszej połowie XVI w. z zasady dwa lata, za panowania

Krakowskiej. Poza przywilejem królewskim otrzymywał on też przywileje od biskupów na dzieła religijne; *ibidem*, s. 8-9.

²⁸¹ Szerzej: A. Benis, *Ochrona praw autorskich w dawnej Polsce*, w: *Pamiętnik Sluchaczy Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1877, s. 419-503; M. Glücksberg, *op. cit.*, Nr 33, s. 261; S. Markiewicz, *Prawa autorskie czyli tzw. własność literacka i artystyczna*, „*Ekonomista*” 1867, t. 3, s. 153; zob. także T. Wierzbowski, *Materiały do dziejów piśmiennictwa polskiego i biografii pisarzy polskich*, t. 1 i 2, Warszawa 1904; por. J. Fiołka, *Wpływ Fryderyka Zolla na rozwój ustawodawstwa dotyczącego zwalczania nieuczciwej konkurencji oraz patentów i znaków towarowych*, w: *Fryderyk Zoll 1865–1948. Prawnik-uczony-kodyfikator*, red. A. Mączyński, PAU, Kraków 1994, s. 62; E. Ferenc-Szydelko, *Prawo autorskie...*, s. 18.

²⁸² P. Dąbkowski, *op. cit.*, s. 153-154.

²⁸³ *Ibidem*, s. 153.

Zygmunta Augusta udzielano przywilejów na dziesięć, dwadzieścia, a nawet trzydzieści lat, za Stefana Batorego i za czasów saskich na dziesięć do piętnastu lat, za Stanisława Augusta Poniatowskiego na dwadzieścia lat. Co ciekawe, niekiedy termin nie był określony w postaci stałego okresu, ale oznaczano go na tak długo, dopóki wszystkie wydrukowane egzemplarze nie zostaną sprzedane. Za przykład mogą posłużyć późniejsze przywileje, a to Jana III Sobieskiego z 1691 r. i Augusta III z 18 września 1744 r. Po upływie wyznaczonego terminu ochrona ustawała i każdy mógł wydrukować książkę. Istniały jednak w Rzeczpospolitej okresy, jak choćby pomiędzy rokiem 1539 a 1547, zupełnej wolności przedruku²⁸⁴. Prawa wydawców oraz autorów ograniczały ponadto ogólne zarządzenia monarsze dotyczące cenzury. Królowie polscy wydawali je zwłaszcza w XVI w., w formie edyktów, które w swej treści dotyczyły na ogół sprowadzania i rozpowszechniania książek przeciwnych religii katolickiej²⁸⁵.

Podobnie jak w krajach kontynentalnej Europy przywileje znano również w Anglii, gdzie koncesję na druk określano mianem *copy-right*. Pierwszy królewski przywilej, kreujący własność wydawniczą, uzyskał tu, jak się na ogół przyjmuje, na łacińskie kazanie dziekana Katedry Świętego Pawła, w formie dwuletniego zakazu dla innych drukarzy publikowania tego tekstu, królewski drukarz Richard Pynson w 1518 r.²⁸⁶

²⁸⁴ P. Dąbkowski, *op. cit.*, s. 152 i 153.

²⁸⁵ Takie edykty wydawane były w latach 1520, 1523, 1526, 1529, 1537 i innych; por. S. Kutrzeba, *op. cit.*, s. 349-350.

²⁸⁶ E. Armstrong, *op. cit.*, s. 10-11 oraz wcześniej s. 9-10 o przywilejach w Szkocji i w Skandynawii; H. Ransom, *op. cit.*, s. 25 i 173-75 (wymieniany jest przez niego także wśród tych, którzy uzyskali przywilej w 1518 r. John Rastell); J. Feather, *Publishing, Piracy and Politics...*, s. 10 i n.; B. Matthews, *op. cit.*, s. 588; R.R. Bowker, *Copyright, its history and its law...*, s. 19; M. Glücksberg, *op. cit.*, Nr 33, s. 26. Wcześniej, bo w 1504 r., Henryk VII Tudor przyznał królewskiemu drukarzowi Williamowi Facquesowi wyłączne prawo drukowania oficjalnych dokumentów, który to akt John Feather traktuje jako pierwszy angielski przywilej (J. Feather, *Publishing, Piracy and Politics...*, s. 11).

Przełomowy wynalazek druku dokonany przez Gutenberga spowodował również to, że w świadomości samych autorów zrodziło się poczucie krzywdy związanej z pozbawianiem ich profitów ze sprzedaży własnych dzieł, w razie przedrukowywania ich bez upoważnienia. Do tej pory autorzy dbali głównie o honor i o splendor wzrastający wraz z szerokim rozpowszechnianiem ich utworów, a co za tym idzie również o dokładność sporządzanych kopii. Wynalazek druku uświadomił im możliwość osiągnięcia dochodów z rozpowszechniania utworu, jednak przez długi czas – o czym jeszcze poniżej – ochronę swoich praw mogli oni realizować tylko pośrednio, poprzez drukarzy-nakładców²⁸⁷. Nadawanie przywilejów drukarzom uzależniano w związku z tym od wyrażenia przez autora zgody na opublikowanie dzieła. W Wenecji na mocy zarządzenia z 7 lutego 1544 r. wydany został nawet zakaz publikowania książek bez pisemnej zgody autora. Wkrótce takiej zgody zaczęto wymagać także na terenie Niemiec²⁸⁸.

Przywilej monarszy, którego treść drukowano na ogół na początku lub końcu dzieła, stanowił akt pisemny, zaopatrzony pieczęcią i podpisem królewskim. Składał się on ze wstępu, podającego motywy, jakimi kierował się panujący, udzielając przywileju, treści przywileju, w której określone zostało dzieło mające korzystać z ochrony, czas ochrony i inne jeszcze elementy, a wreszcie z sankcji za naruszenie przywileju, czyli za przekroczenie zakazu. Niekiedy przywileje zawierały zastrzeżenie, by dzieło drukowano na dobrym papierze i sprzedawano po umiarkowanej czy odpowiedniej cenie lub że cena książki nie powinna przekraczać określonej w przywileju kwoty. Panujący uważali przywileje za akt łaski, a udzielając ich traktowali je nie tylko jako źródło własnych dochodów, ale i środek cenzury, gdyż zezwalali na rozpowszechnianie

²⁸⁷ B. Matthews, *op. cit.*, s. 585.

²⁸⁸ J. Górski, *op. cit.*, s. 49 (w przypisie); H. Schack, *op. cit.*, s. 47; A.M. Nizankowska, *op. cit.*, s. 24.

tylko tych dzieł, które zostały przez nich uznane za pożyteczne²⁸⁹. Celem przywileju nie była ochrona treści dzieła, ale zabezpieczenie go przed kopiowaniem. Na pierwszy plan wysuwał się tu tym samym czynnik techniczny i ekonomiczny²⁹⁰. Zasadniczą treść przywileju stanowiło ustanowienie na rzecz drukarza monopolu na wydrukowane przez niego, a wyraźnie wskazane w przywileju książki, który łączył się z zakazem przedruku tychże książek przez innych drukarzy. Przywileje stworzyły więc w zakresie dzieł literackich, jak to określił Fryderyk Zoll jr, „instytucję skutecznych przeciw każdemu praw bezwzględnych”, rodzaju monopolu, praw zakazowych (*Bannrechte*), co stanowiło ich pozytywną stronę²⁹¹. Dzieła przedrukowane wbrew zakazowi podlegały z zasady konfiskacie na rzecz uprzywilejowanego wydawcy, zaś z kar pieniężnych zazwyczaj połowa przypadała panującemu, który udzielił przywileju, a połowa uprzywilejowanemu drukarzowi-nakładcy²⁹². Przywileje dawały jedynie ochronę limitowaną: dla ściśle określonych w nim dzieł, na wskazany w nim okres, choć zdarzały się przywileje „wieczne”²⁹³, a ich moc prawna obejmowała wyłącznie terytorium kraju, w którym przywilej został wydany, i ta ostatnia ich właściwość dała podstawę zasadzie terytorialności, która stała się następnie trwałym elementem ustawodawstwa w zakresie prawa autorskiego. Ta terytorialność przywileju, zasada łaski, niczym nieskrępowana dowolność władcy lub innego uprawnionego do ich udzielania podmiotu co do zakresu oraz czasu trwania przywileju i wyboru obdarzonych nim osób, są niewątpliwie ich ujemnymi stronami. Traktowanie monopolu udzielania przywilejów jako źródła dochodu dla uprawnionych

²⁸⁹ F. Zoll, *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim*, Lwów 1936, s. 8.

²⁹⁰ W. Bappert, *op. cit.*, s. 178 i n.

²⁹¹ F. Zoll, *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim*, s. 8.

²⁹² J. Górski, *op. cit.*, s. 48; F. Zoll, *Prawo cywilne w zarysie*, opracowane przy współudziale Dra Adama Szpunara..., T. II. *Prawo rzeczowe*, zeszyt drugi, Kraków 1947, s. 131-132; B. Matthews, *op. cit.*, s. 587.

²⁹³ Por. J. Górski, *op. cit.*, s. 50.

decydentów powodowało, że zainteresowany wydawca lub rządziej autor niekiedy dwu- czy trzykrotnie musiał występować o udzielenie mu ochrony na skutek upływu jej terminu. Ponadto wstępujący na tron kolejni monarchowie często unieważniali wszystkie przywileje swoich poprzedników. Czynniki te składają się na specyficzny stan niepewności związany z systemem przywilejów²⁹⁴. Te negatywne cechy przywilejów nasiliły się zwłaszcza w późniejszym rozwoju Europy, w tak zwanych państwach policyjnych, gdzie niejako programowo monarchowie przeciwstawiali się uznaniu krępującego ich władzę absolutną obowiązku udzielania przywilejów twórcom. Poza tym z terytorialności przywileju wyprowadzili oni zasadę, iż w ogóle nie należy udzielać przywilejów cudzoziemcom. W uzasadnieniu tego stanowiska podnoszono, że skoro dzieła cudzoziemców są rzeczywiście pożyteczne i z tego powodu powinny być rozpowszechniane, to nie należy tego utrudniać przez monopole udzielane obcym, ze szkodą dla własnych poddanych. W terminologii niemieckiej państwa stojące na takim stanowisku określano mianem „die Raubstaaten”²⁹⁵.

²⁹⁴ J. Górski, *op. cit.*, s. 50; F. Zoll, *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim*, s. 8.

²⁹⁵ F. Zoll, *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim*, s. 8-9. Oto uwaga Fryderyka Zolla dotycząca tej polityki: „Przywileje mają oczywiście znaczenie tylko w obrębie państwa, w którym panujący ich udzielił. Poza granicami tego państwa nie tylko ich nikt nie uznaje, a zwłaszcza monarcha (ustawodawca) nie uznaje żadnego obowiązku do udzielenia przywileju na podstawie w obcym państwie uzyskanego przywileju, lecz i owszem w interesie podnoszenia kultury w swym własnym państwie, udziela przywilejów tym obywatelom własnego państwa (zwłaszcza wydawcom), którzy podejmują się przedruku dzieł w innych państwach przez przywileje na rzecz prawowitych wydawców chronionych. (Przez prawowitych wydawców rozumiem tych, którzy nabyli dzieła od autorów). Tak postępował między innymi cesarz Józef II i jego następcy, którzy udzielali przywilejów osobom, podejmującym się tłumaczenia na język niemiecki i wydawania w Austrii różnych dzieł obcych, za pożyteczne przez władze policyjne w Austrii uznanych”; (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 31-32.

Przywileje nie były zjawiskiem zbyt częstym i ograniczono je z reguły do pewnej jedynie kategorii książek²⁹⁶. Choć ich udzielenie, zakres objętych nim dzieł oraz czas trwania ochrony miały charakter arbitralny, to jednak istotny wpływ na zróżnicowanie czasu trwania przywileju wywierał czynnik ekonomiczny: kalkulacja rentowności przedsięwzięcia, związana z rozmiarami niezbędnych nakładów dokonanych przez wydawcę, przy jednoczesnej możliwości pojawienia się nielegalnych kopii dzieła. Największe koszty i ryzyko ponosił oczywiście ten, kto jako pierwszy sfinansował wydrukowanie książki²⁹⁷.

Arbitralność udzielania przywilejów, a więc także i możliwość występowania związanych z tym nadużyć złagodził istotnie Senat Republiki Weneckiej w rozporządzeniu z 3 stycznia 1533 r. zapewniającym udzielenie przywileju każdemu, kto go zażądał, pod warunkiem dopełnienia odpowiednich wymogów formalnych. We Francji w latach 1723 i 1777 wydano wiele aktów zawierających normy ogólne, które określały procedurę przy udzieleniu przywilejów²⁹⁸.

Długo jednak trwało, aż upowszechniła się myśl, że przywileje nie powinny być udzielane drukarzom, lecz autorom. Propagował ją między innymi już Martin Luther (Marcin Luter), gdy drukarze bez jego zezwolenia²⁹⁹ zaczęli przedrukowywać i rozpowszechniać wydane przez niego, a mające

²⁹⁶ Tylko niewielki procent wydawanych książek zawierał na stronie tytułowej słowa: *cum privilegio*, jak to wykazała na przykładzie praktyki francuskiej Elizabeth Armstrong (zob. sporządzony przez nią wykaz znanych książek, wydrukowanych z *cum privilegio*, wraz z informacją o władzy przyznającej dany przywilej; E. Armstrong, *op. cit.*, s. 283-295). Z praktyki angielskiej z kolei wiadomo, że z pewnością aż do końca 1600 r. przywilejów udzielano tam niemal wyłącznie na książki prawnicze, katechizmy, Biblię, abecadła i almanachy; M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 11.

²⁹⁷ Por. E. Armstrong, *op. cit.*, s. 122.

²⁹⁸ N. Stolfi, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, T. I, s. 28 oraz 223 i n.; J. Kohler, *Urheberrecht...*, s. 480 i n.; J. Górski, *op. cit.*, s. 50.

²⁹⁹ Analizę funkcji zezwolenia autora na druk, w tym w aspekcie honorarium autorskiego, przeprowadza W. Bappert, *op. cit.*, s. 172 i n.

dużą popularność u publiczności *Postillae*. W zdecydowanych słowach broniąc swych interesów autorskich w encyklice z 1525 r., nazwał on te przedruki prostą kradzieżą, równą tej, jakiej dopuszczają się rabusie na drogach publicznych. Luther dał tym samym wyraz pogładowi, że autor jest wyłącznym właścicielem dzieła i korzyści z niego płynących. Tej własności autorskiej nie można bezkarnie „rabować” i „kraść”. Wskazywał on na niesprawiedliwość bogacenia się drukarzy kosztem pracy i talentu autorów. Dzięki usilnym staraniom ów przywódca reformacji uzyskał wydanie uchwały z 7 października 1525 r. przez Radę Miasta Norymbergi, nakazującej wymienianie jego nazwiska przy wszystkich przedrukach jego pism³⁰⁰.

Nawet nowe prądy myślowe okresu renesansu, kładące nacisk na piętno osobowości twórcy tkwiące w dziele, nie zdołały upowszechnić idei zabezpieczenia praw autora³⁰¹. Wyjątek, jak już wspomniałem, stanowiła przez dłuższy czas Republika Wenecka, gdzie przywilejów udzielano nie tylko drukarzom, ale i autorom. I tak już 1 września 1486 r. przywilej, bez ograniczenia czasowego, uzyskał tu Marc Antonio Sabellico (Marcus Antonius Coccius Sabellicus) autor *Historii Weneckiej*³⁰². Zgodnie z brzmieniem przywileju mógł on wybrać drukarza, który miał opublikować jego książkę, a gdyby to uczynił inny drukarz, musiałby zapłacić grzywnę w wysokości 500 dukatów. Przywilej ten, dający ochronę przeciwko nielegalnemu powieleniu dzieła, stworzył precedens dla przyznawania przywilejów nie tylko drukarzom, ale też bezpośrednio samym autorom. W ciągu następnych

³⁰⁰ J. Kohler, *Urheberrecht...*, s. 62; tenże, *Das Autorrecht...*, s. 167; S. Grzybowski, *Geneza i miejsce prawa autorskiego w systemie prawa*, s. 4; L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 38-40; tenże, *Vom Privileg zum Urheberrecht...*, s. 22; zob. też F.G. Szerszeniewicz, *Istorijska awtorskawa prawa na Zapadie*, s. 10-11.

³⁰¹ W. Bappert, *op. cit.*, s. 106 i n.

³⁰² Marco Antonio Sabellico's *Printing Privilege, Venice (1486)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyright-history.org (bezpośredni link: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_i_1486); E. Armstrong, *op. cit.*, s. 3-4.

trzydziestu czterech lat przyznano tu dwieście pięćdziesiąt cztery przywileje, z których siedemdziesiąt dziewięć (ok. 30%) otrzymali autorzy (czterdzieści dziewięć), redaktorzy, komentatorzy i tłumacze oryginalnych prac³⁰³. Przywileje dla autorów można potraktować jako rozszerzenie tradycyjnego systemu patronatu i raczej jako formę nagrody dla autora niż uznanie jego własności intelektualnej. Nie uznawano w ten sposób prawa, które immanentnie tkwi w osobie autora, ale widziano w tym przysługę, łaskawie udzieloną przez suwerena, czyniącego ustępstwo handlowe dla autora albo drukarza. Tym tłumaczy się łacińska formuła *Cum Gratia et Privilegio*, występująca często na stronie tytułowej prac, które otrzymały przywilej. Przywilej dla Sabellico był wyjątkowy w tym sensie, że stanowił formę nagrody dla utworu literackiego, który promował interes publiczny. Uznano przysługujące mu prawo do jego pracy nie dlatego, że napisana przez niego książka stanowiła jego „prawowitą własność”, ale z tego powodu, by nagrodzić wysiłek włożony przez autora w stworzenie dzieła mającego wielkie znaczenie dla społeczności lokalnej³⁰⁴. Nie chodziło o uznanie naturalnych praw autora³⁰⁵.

W późniejszym czasie znane przywileje w Wenecji otrzymali też Pietro Francesco da Ravenna (Piotr Franciszek z Rawenny), nauczyciel prawa kanonicznego na Uniwersytecie w Padwie, na druk i sprzedaż jego *Phoenix* (1492), w którym to dziele zamieścił on system treningu pamięci³⁰⁶, Rafael Regiona na komentarz do *De Institutione Oratoria Quintiliana*, Sebastian

³⁰³ J. Kostyło (2008), *Commentary on Marcantonio Sabellico's privilege (1486)*; tejsze, *From Gunpowder to Print...*, s. 29.

³⁰⁴ J. Kostyło (2008), *Commentary on Marcantonio Sabellico's privilege (1486)*.

³⁰⁵ Inaczej Ruth Chavasse, która uważa ten przywilej za najslawniejszy pod tym względem, że zawiera on pierwsze znane prawo autorskie przyznane autorowi; R. Chavasse, *The first known author's copyright, September 1486, in the context of a humanist career*, „Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester” 1986/87, Bd 69, s. 11-37, zwł. s. 26 i n.

³⁰⁶ C. May, *The Venetian Moment: New Technologies, Legal Innovation and the Institutional Origins of Intellectual Property*, „Prometheus” 2002, Vol. 20, No. 2, s. 172; J. Kostyło, *From Gunpowder to Print...*, s. 29.

Manillo (1493) na tłumaczenie dzieł Seneki oraz *Żywotów sławnych mężów* Plutarcha i Albrecht Dürer na swoje drzeworyty. Przywileje te, jak już wspominałem, miały jednolitą podstawę z prawem patentowym. Przywilej wydany mistrzowi Petrowi Francescowi da Ravenna znamienne głosił: *ne alieni colligant fructus laborum et vigiliarum suarum* – nikt obcy nie powinien zbierać owoców jego pracy i czuwania³⁰⁷. W Hiszpanii dr Juliano Gutiérrez, lekarz króla Ferdynanda i królowej Isabeli, opublikował 4 kwietnia 1498 r. swoją książkę *De la cura de la piedra*, o leczeniu kamieni żółciowych, z informacją wydrukowaną na końcu, że Rada wyceniła ją na 75 *maravedís* i dała przywilej, zgodnie z którym nikt inny nie powinien jej wydrukować albo sprzedawać³⁰⁸.

W Niemczech w 1528 r. wdowa po Albrechcie Dürerze uzyskała wyłączne prawo publikowania jego dzieł, zaś w 1532 r. zapadł wyrok sądowy w tej sprawie. Nie była to jedyna sytuacja, w której przywilej przyznano spadkobiercom autorów³⁰⁹. W Anglii pierwszy przywilej udzielony autorowi pochodził z 1530 r., a uzyskał go na siedem lat królewski kapelan John Palsgrave na podręcznik języka francuskiego³¹⁰. Zdarzało się, że przywileje uzyskiwali tłumacze, jak też redaktorzy określonych prac lub pewnych typów prac³¹¹.

Przyczyny i uwarunkowania przywilejów udzielanych autorom, jak już wzmiankowałem, były odmienne niż w wypadku drukarzy. Oczywiście brano pod uwagę czas oraz nakład pracy i koszty związane z powstaniem

³⁰⁷ Szerzej: E. Armstrong, *op. cit.*, s. 6; M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 9-10; H.F. Brown, *op. cit.*, s. 53; B. Matthews, *op. cit.*, s. 583-588; W. Spasowicz, *Rzecz o tak zwanej „własności literackiej”*, w: tegoż, *Pisma*, T. IV, Petersburg 1892, s. 73-74; J. Górski, *op. cit.*, s. 49; C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 383-384.

³⁰⁸ E. Armstrong, *op. cit.*, s. 7.

³⁰⁹ L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 36-37; H.F. Brown, *op. cit.*, s. 53; C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 384; W.F. Patry, *Copyright Law and Practice*, The Bureau of National Affairs, Inc., 2000, s. 5; <http://digital-law-online.info/patry/patry2.html>.

³¹⁰ M. Glücksberg, *op. cit.*, Nr 33, s. 261.

³¹¹ C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 383.

dzieła. Jednak nie te własnościowe elementy miały decydujące znaczenie dla władz udzielających przywileju. Zasadnicze ich motywy najlepiej odzwierciedlają takie pojęcia jak „cześć”, „prestż”, „nagroda”, „szczególna wartość pracy” autora³¹². Legły one choćby u podstaw uroczystego papieskiego przywileju Leona X dla Ludovica Ariosta na pierwsze wydanie poematu *Orlando szalony* (27 marca 1516 r.)³¹³.

Do XVI w. nadawanie przywilejów autorom należało do rzadkości. Praktyka taka rozpowszechniła się dopiero w wiekach XVII i XVIII. W Anglii przełom ten nastąpił za panowania Jakuba I Stuarta, jako króla Anglii i Irlandii (1603–1625), który znany był jako twórca poezji i książek o prerogatywach władzy monarszej. Zaczęto uznawać, że autorzy, nie zaś drukarze czy księgarze potrzebują ochrony ich praw w zakresie kopiowania dzieła, a liczba patentów autorskich znacząco wzrosła³¹⁴. Nawet jednak jeśli ochronę uzyskiwali w owym czasie sami autorzy, byli oni zmuszeni do przelania swych praw na wydawców czy nakładców, jedynie ci ostatni bowiem, na mocy przywilejów cechowych, mieli zastrzeżony monopol drukowania

³¹² Por. przykłady, które podaje Mark Rose; M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 17; E. Armstrong, *op. cit.*, s. 11-12; L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 28.

³¹³ Wyłączne prawa Ludovica Ariosta dotyczyły wydrukowania i sprzedaży pierwszego wydania poematu w czasie trwania życia poety. Wyjątkowo wysoka była kara dla naruszcycieli, bo wynosiła tysiąc dukatów. Ariosto otrzymał potem od różnych włoskich państw i we Francji przywileje na ten utwór. Jego prawo autorskie potwierdził wenecki Senat w 1528 i w 1535 r., a po jego śmierci potwierdzono je dla jego spadkobierców; zob. *Ariosto's Printing Privilege, Venice (1515)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_i_1515).

³¹⁴ E. Laboulaye et G. Guiffrey, *La propriété littéraire au XVIIIe siècle*, Paris 1859, s. VII-VIII; F. Zoll, *Problem kredytu opartego na zastawianiu przedsiębiorstw handlowych i przemysłowych*, Kraków MCMXXXII, s. 4; tenże, *Prawo cywilne w zarysie*, s. 132; S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 42; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 53 i n.

i sprzedaży wszystkich dzieł³¹⁵. Warto zwrócić uwagę, iż ten zwyczaj cesji praw przez autorów na wydawców nie zniknął nawet po wejściu w życie ustaw autorskich. Jeszcze wiele lat po przyjęciu takich ustaw większość autorów przelewała swoje prawa do utworu wraz z jego rękopisem na wydawcę, w zamian za jednorazową wypłatę honorarium. W każdym razie w epoce przywilejów nie istniała bezpośrednia ochrona praw autorskich, ale występowała ona w sposób pośredni i *de facto*³¹⁶. Prawo autorskie nie było bezpośrednim wynikiem rozwoju tych przywilejów, jakkolwiek udzielano ich nieraz i autorom³¹⁷. Nie istniało jeszcze prawo autorskie, gdyż, jak warto przypomnieć, według naszych współczesnych poglądów mamy z nim do czynienia dopiero wtedy, gdy dysponujemy – jak to ujmuje Stefan M. Grzybowski – „[...] chociażby niedoskonałym i niepełnym systemem, regulującym normami prawnymi ogół stosunków powstających lub mogących powstać w wyniku dokonanego już lub antycypowanego stworzenia dzieła”³¹⁸.

3. Normy o charakterze ogólnym

Oprócz przywilejów wydawano również normy prawne o charakterze ogólnym, które jednak nie eliminowały samych przywilejów. Służyły one nie tylko władzom państwowym, wpływającym w ten sposób na rynek oraz rozciągającym kontrolę i cenzurę nad światem myśli ludzkiej, ale również drukarzom-nakładcom. W ich kręgu zaczęło się nawet kształtować przekonanie, iż prawowity nabywca rękopisu, który dokonał pierwodruku książki, powinien – niezależnie od przywileju – posiadać własność wydawniczą, tj. prawo powielania i rozpowszechniania książki tak długo, jak długo czynił użytek

³¹⁵ J. Górski, *op. cit.*, s. 50-51.

³¹⁶ *Ibidem*, s. 50.

³¹⁷ S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 27.

³¹⁸ S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 35.

z prawa jej drukowania³¹⁹. Wspomniane normy prawne o charakterze ogólnym oczywiście im tego nie zapewniały, przyznając ochronę o węższym zakresie. Nadal utrzymywał się prymat przywileju³²⁰.

W Wenecji już w 1517 r. zapoczątkowano wprowadzanie regulacji o charakterze ogólnym, wydając pierwszy akt publicznego ustawodawstwa regulujący tam rynek drukarski. Ponieważ udzielanie przywilejów prowadziło do monopolizacji rynku przez drukarzy i do nieuczciwej konkurencji, Pierwszy Dekret Senatu Wenecji z 1 sierpnia 1517 r. odwoływał wszystkie obowiązujące przywileje i wprowadzał wolność druku książek na zasadach sprawiedliwości, równości i niedyskryminacji³²¹. Opublikowane już prace stawały się domeną publiczną. Odtąd źródłem przywilejów mogła być tylko decyzja Senatu, podjęta większością dwóch trzecich głosów, podczas gdy do 1517 r. przywilej na druk miała prawo przyznać pewna liczba organów rządowych: Książęcy Radni, Senat albo Rada Dziesięciu³²². Ochrona ograniczona została do przyszłych prac albo prac jeszcze niewydanych, co oznacza,

³¹⁹ Zasadę własności wydawniczej (*Das Verlagseigentumsprinzip*) szczegółowo omawia W. Bappert, *op. cit.*, s. 217-230.

³²⁰ Na terytorium Niemiec, aby uzyskać ochronę sądową, wydawca musiał posiadać przywilej. O zagadnieniu własności wydawniczej, związanym bardziej z dziejami przemysłowych praw ochronnych niż z rozwojem prawa autorskiego, nieco bliżej patrz L. Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht...*, s. 93 i n.

³²¹ Przywilejów było tu tak dużo, że czasami nawet upoważnieni do tego urzędnicy sami nie wiedzieli, czy już wcześniej na określoną książkę nie był nadany przywilej, dlatego często dodawali oni do nowych przywilejów klauzulę: „pod warunkiem że nie ma żadnej wcześniejszej koncesji dla innych podobnych książek” albo „pod warunkiem że ten sam przywilej nie był poprzednio przyznany komuś innemu”; J. Kostyło (2008), *Commentary on the Venetian Senate's decree on press affairs (1517)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_i_1517); M. Borghi, *A Venetian Experiment on Perpetual Copyright*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Privilege and Property...*, s. 146.

³²² J. Kostyło (2008), *Commentary on the Venetian Senate's decree on press affairs (1517)*; punkt 3. *Crisis of the Venetian printing industry and the first press regulation*.

iż przywilejami objęto wyłącznie nowe, do tej pory niedrukowane książki i inne prace. Przywilej nadany niezgodnie z tym dekretem miał być uznawany za nieważny³²³. Wydany w 1533 r. dekret wprowadzał dalsze restrykcje, gdyż udzielony przywilej miał stracić ważność, gdyby książka nie została wydrukowana w przeciągu jednego roku od jego przyznania³²⁴. Łatwość zgłoszenia utworu jako nowego, po dokonaniu w nim korekt, zmian i uzupełnień, spowodowała wprowadzenie dwóch poprawek ustawodawczych w latach 1534 i 1537 ograniczających czas trwania przywilejów do dziesięciu lat i narzucających ściślejsze reguły odnawiania istniejących przywilejów³²⁵. Definiując nowe kryteria przyznawania przywilejów, wenecki reżim prawny rozszerzył granicę ochrony poza aspekt materialnego kopiowania i wprowadził pojęcie nowości i oryginalności dzieła na rynek książek³²⁶. Regulacje rynku książki połączono jednak z systemem cenzury, wprowadzonej na mocy Dekretu Rady Dziesięciu z 1527 r. ustanawiającego obowiązkową cenzurę prewencyjną³²⁷.

Prawa autorów uwzględniał w pewnym zakresie dekret Rady Dziesięciu z 1545 r. regulujący stosunki pomiędzy autorem a wydawcą³²⁸. Wprowadzał on zakaz druku i rozpowszechniania dzieła bez przedstawienia przez wydawców dowodu z dokumentów, że publikacja odbywała się za wiedzą

³²³ H.F. Brown, *op. cit.*, s. 74 i n. oraz s. 207 i n.; C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 386.

³²⁴ M. Borghi, *op. cit.*, s. 146.

³²⁵ J. Kostyło (2008), *Commentary on the Venetian Senate's decree on press affairs (1517)*; punkt 4. *Expansion of the scope of protection beyond the sphere of verbatim reproduction (1517–1537)*.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Venetian Decree on Pre-publication Censorship*, Venice (1527), in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_i_1527).

³²⁸ *Venetian Decree on Author-Printer Relations*, Venice (1545), in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_i_1545).

i zezwoleniem autora. Dekret ten uważa się niekiedy za pierwszy w Europie akt prawny uznający prawo autorskie. W rzeczywistości jednak był to raczej jeden ze środków zaradczych mających uregulować rynek drukarski i wyeliminować nadużycia aniżeli stwierdzenie praw autora jako takich. Niemniej jednak pojęcie autora jako artystycznej osobowości jest tutaj po raz pierwszy prawnie zdefiniowane i przeciwstawione interesom finansowym drukarzy.

W Wenecji dokonano też pierwszej ogólnej kodyfikacji systemu przywilejów w Europie. Dekret z 11 maja 1603 r. normalizował czas ich trwania, tworząc trzystopniowy system. Przyznawano je na okres dwudziestu lat dla książek, które nie były nigdy przedtem drukowane. Książki niemające cechy nowości, ale niedrukowane wcześniej w Wenecji oraz książki „wielkiej wartości”, których nakład został wyczerpany od przynajmniej dwudziestu lat, otrzymywały przywilej dziesięcioletni. Natomiast książki „wielkiej wartości”, o nakładzie wyczerpanym przynajmniej od dziesięciu lat, uzyskiwały przywilej na pięć lat. W praktyce tylko przedruk książek wyczerpanych od mniej niż dziesięciu lat nie został objęty przywilejami³²⁹. W latach 1767–1789 funkcjonował tu system wieczyście odnawialnych przywilejów³³⁰.

Pierwszą ustawą przeciwko przedrukowi było rozporządzenie władz Bazylei z 28 października 1531 r., zgodnie z którym żaden drukarz nie mógł przez trzy lata wydawać dzieł rozpowszechnionych uprzednio przez innego drukarza³³¹.

W Niemczech uchwała rady miejskiej Norymbergi z 7 października 1525 r., a następnie z 1550 r., zakazywała przedruku dzieł opublikowanych przez innych księgarzy przed upływem określonego, bardzo jednak krótkiego terminu³³².

³²⁹ M. Borghi, *op. cit.*, s. 147-148 i n.

³³⁰ *Ibidem*, s. 150-154.

³³¹ J. Kohler, *Urheberrecht...*, s. 61 i n.; tenże, *Das Autorrecht...*, s. 343 i n.

³³² J. Kohler, *Urheberrecht...*, s. 39 i n.

W Anglii patentem królowej Marii I Tudor oraz Filipa II z 4 maja 1557 r. został wprowadzony monopol drukarski dla Stationers' Company (The Worshipful Company of Stationers of London), skupiającej angielskich drukarzy, księgarzy, sprzedawców papieru i introligatorów³³³. Ta uznana urzędowo gildia odkupywała od autora *copyright*, to jest „prawo do kopiowania” utworu (*right to copy*). Prawo to traktowano jako wieczne, przenoszalne, dziedziczne i obejmujące uprawnienie do publikacji dzieła. Ten okres w rozwoju regulacji prawnych związanych z powstaniem dzieła określa się mianem *stationer's copyright*³³⁴.

W walce z szerzącym się piractwem w 1559 r. królowa Elżbieta wydała nakazy (*Injunctions*) przeciw publikowaniu „bezpłodnych, próżnych i niesławnych książek i dzienników”³³⁵, a w dekreście Izby Gwiazdzistej (Star Chamber) z 29 czerwca 1566 r. określono kary za naruszenie wskazanych regulacji z 1559 r. dotyczących druku³³⁶. Jednak najistotniejsze znaczenie

³³³ L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 28-41 i n. Według preambuły statutu tej gildii ustanowionego w 1557 r. została ona powołana, by „dostarczyć odpowiednie środki przeciwko buntowniczym i heretyckim tekstom wydrukowanym przez schizmatyków”; *ibidem*, s. 29; R. Deazley, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 2 (w przypisie).

³³⁴ Lyman Ray Patterson uważa, że gildia raczej współpracowała z autorami, niż konkurowała; L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 64 i n.; zob. też M. Jankowska, *op. cit.*, s. 58 i n.

³³⁵ Szerzej o tych nakazach dotyczących cenzury prewencyjnej, ich roli i znaczeniu Tajnej Rady (*Privy Council*) i nowo utworzonej Kościelnej Komisji (Wysokiej Komisji) – *Ecclesiastical Commission (High Commission)* pisze R. Deazley (2008), *Commentary on the Elizabethan Injunctions 1559*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyright-history.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/show-Record?idu=commentary_uk_1559).

³³⁶ Już Henryk VIII Tudor wprowadził cenzurę, aczkolwiek jeszcze wcześniej proklamacje w tym zakresie wydawał w latach 1486–1487 Henryk VII. Proklamacje, zgodnie z przyjętym zwyczajem, traciły jednak moc prawną z końcem panowania danego monarchy. Zgodnie z dekretem Henryka VIII z 16 listopada 1538 r. wszystkie nowe książki musiały być przed ich publikacją zatwierdzone przez królewską Tajną Radę (*Privy Council*) lub inne uprawnione podmioty, jak zwłaszcza król czy biskup. Na drukowanych dziełach należało umieszczać nazwiska autora

miał bodaj dekret Izby Gwiazdzistej z 23 czerwca 1586 r. upoważniający The Charter of the Stationer's Company do prowadzenia rejestru legalnie opublikowanych dzieł, głównie po to, by wyeliminować książki wrogie dla Kościoła oraz rządu³³⁷. Wpis do takiego rejestru, dokonywany za odpowiednią opłatą, w zasadzie nieoparty na ograniczeniu czasu trwania prawa, zrównano z uzyskaniem przywileju. Dopuszczalny był przelew uzyskanych w ten sposób praw w postaci sprzedaży, darowizny i spadkobrania³³⁸. W innym jeszcze dekrete, z 1637 r., Izba Gwiazdzista uregulowała druk wszystkich utworów literackich, czy to kościelnych, czy świeckich, oraz szczegółowo, w 33 pozycjach, obowiązki autorów i wydawców³³⁹. Zniesienie przez parlament 5 lipca 1641 r. Izby Gwiazdzistej, prowadzące *de facto* do zaprzestania cenzury, spowodowało ponownie zamieszanie na angielskim rynku księgarskim³⁴⁰. Wydany w 1642 r., krótko obowiązujący edykt angielskiego parlamentu zastrzegał, że teksty nie mogły być wydrukowane bez pozwolenia autora oraz wskazania jego imienia i nazwiska na stronie tytułowej książki,

i wydawcy, co umożliwiło przypisanie konkretnemu podmiotowi odpowiedzialności za ich treść. Ponadto został powtórzony zakaz przywozu do kraju, pod groźbą konfiskaty mienia i osadzenia w więzieniu, książek angielskich autorów drukowanych zagranicą. Za panowania Henryka VIII dalszym zaostreniem tych przepisów było zobowiązanie wydawców, na mocy proklamacji z 8 lipca 1546 r., do umieszczania na egzemplarzach angielskich książek oraz sztuk teatralnych nie tylko swojego nazwiska i nazwiska ich autora, ale także dnia opublikowania utworu, a ponadto do przedłożenia pierwszego egzemplarza publikacji burmistrzowi miasta zamieszkania, w ciągu dwóch dni od jej wydania, pod groźbą konfiskaty nakładu; J. Loewenstein, *op. cit.*, s. 7-8, 28, 55-58; L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 6 i 23-27.

³³⁷ L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 115-119 i 235-242.

³³⁸ H. Ransom, *op. cit.*, s. 35 i n.; J. Loewenstein, *op. cit.*, s. 38-39; C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 397-398.

³³⁹ Bliżej R. Deazley (2008), *Commentary on Star Chamber Decree 1637*, in: *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, eds L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_uk_1637); J. Loewenstein, *op. cit.*, s. 159-160; L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 61, 119-126 i 243-253.

³⁴⁰ Szerzej H. Ransom, *op. cit.*, s. 66 i n.; L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 126 i n.

głównie po to, by zapobiec publikacjom „oszczerczym, buntowniczym, albo bluźnierczym”³⁴¹. Pojawienie się możliwości łatwego i taniego drukowania książek, wzrastająca liczba drukarzy pociągnęły za sobą wzrost liczby pirackich wydawnictw.

Licensing Order uchwalony przez parlament 16 czerwca 1643 r. wprowadzał nowy system cenzury prewencyjnej, powierzając odpowiedzialność za jego wykonanie Stationer’s Company, w zamian za monopol handlu książkami. Jednak ten pierwszy akt regulujący prasę w Anglii rozpoznawał, jak zauważa Joseph Loewenstein, aczkolwiek w niewielkim stopniu, kwestię autorstwa. Sugerował on mianowicie myśl, że utwór literacki musi mieć coś wspólnego z właścicielem według *common law* i nie jest w prosty sposób związany z gildią drukarzy, księgarzy, sprzedawców papieru i introligatorów, której uprawnienia ekonomiczne mogłyby wymagać ochrony. Zakazany był druk nawet przepisowo zarejestrowanych kopii, wyprodukowanych dla jakiegokolwiek członka Stationer’s Company bez licencji i zgody właściciela lub właścicieli³⁴².

Dekret królewski, zwany *Licensing Act (An Act for Preventing the Frequent Abuses in Printing Seditious Treasonable and Unlicensed Books and Pamphlets and for Regulating Printing and Printing Presses)* z 1662 r. (13 i 14 Car. II, c. 33), wydany za panowania Karola II, zawierał postanowienie o ustanowieniu rejestru licencjonowanych książek, wraz z obowiązkiem złożenia kopii książki do depozytu prowadzonego przez Stationer’s Company. Dekret ten stanowi ostatni przejaw sytuacji, kiedy to cenzura prasy formalnie i strategicznie połączyła się z ochroną interesów ekonomicznych Stationer’s Company. W istocie oznaczał on powrót do dekretu Izby

³⁴¹ M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 22. Z kolei ordonanse angielskiego parlamentu (1643, 1647, 1649), jak pokreśla Rose, powracały do klasycznego modelu cenzury; J. Loewenstein, *op. cit.* s. 186-188.

³⁴² J. Loewenstein, *op. cit.*, s. 39 i 188-190.

Gwiazdzistej z 1637 r., ale teraz pozostawało to pod władzą parlamentu³⁴³. *Licensing Act* uznawał za nielegalne opublikowanie książki bez zezwolenia wskazanej powyżej gildii. Zezwolenie takie musiało być uwidocznione na początkowej stronie każdego egzemplarza wydrukowanej książki. Księgarze, zapłaciwszy określoną sumę na rzecz skarbu, uzyskiwali licencję na monopoliczne wydania dzieła. Dekret miał na celu utrzymanie cenzury, uregulowanie handlu książkami, kontrolę importu książek, jak też ochronienie drukarzy przed piractwem. Obowiązywał on pomiędzy 1662 a 1679 r. oraz 1685 a 1695 r. Odnawiano go kilkakrotnie. Pomimo opozycji udało się to jeszcze w 1693 r., ale kolejna próba jego prolongowania w maju 1695 r. zakończyła się już niepowodzeniem³⁴⁴.

W europejskich monarchiach absolutnych przepisy policyjne dotyczące cenzury prewencyjnej stanowiły pośrednią ochronę praw autora. Nakładca nie mógł uzyskać zgody cenzora na ukazanie się dzieła drukiem, dopóki nie przedłożył pisemnej zgody jego autora³⁴⁵.

Zarówno przywileje, jak i pierwsze normy o charakterze ogólnym charakteryzowały się tym, że statuowana w nich ochrona prawna dotyczyła jedynie konkretnych dzieł lub ich wydań albo oznaczonego zakresu działania wydawcy. Nie określano jeszcze utworu, jako przedmiotu prawa autorskiego, ani za pomocą wyliczenia rodzaju utworów podlegających ochronie, ani tym bardziej za pomocą syntetycznej jego definicji³⁴⁶.

³⁴³ R. Deazley (2008), *Commentary on the Licensing Act 1662*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds L. Bently & M. Kretschmer; www.copyright-history.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/show-Record?id=commentary_uk_1662); tenże, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 6 i n.; L. R. Patterson, *op. cit.*, s. 61-63 i 134-138 i n.

³⁴⁴ A. Plant, *The Economic Aspects of Copyright in Books*, "Economica", New Series, Vol. 1, Issue 2, May, 1934, s. 177; C.W. Dallon, *op. cit.*, s. 399-400 i tam podana literatura.

³⁴⁵ L. Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht...*, s. 57 i n.

³⁴⁶ Por. S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 45-46.

Narodziny nowoczesnej idei prawa autorskiego. Okres ustawodawstw narodowych

1. Angielski model ochrony: *Statute of Anne*

W dwóch krajach europejskich, w Anglii i w Danii, na fali dążeń emancypacyjnych i liberalnych zmierzających do zamiany przywilejów uzyskiwanych u państwa czy monarchy na prawo powszechne, pojawiły się już w XVIII w. ustawy autorskie. Najwcześniej nastąpiło to w Anglii. Przedstawiony Izbie Gmin 11 stycznia 1709 r. przez Edwarda Wortleya i uchwalony przez parlament akt, zwany *Statutem Królowej Anny*, obowiązujący od 10 kwietnia 1710 r., którego pełna nazwa brzmi: *Akt o poparciu wiedzy, przez przyznanie autorom i nabywcom kopii wydrukowanych książek praw do takich kopii, na wskazany niżej okres czasu (An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned, 8 Anne, cap. 19)*, został wydany w celu „zachęcenia uczonych ludzi do ułożenia i napisania użytecznych książek”³⁴⁷. Znamionował on właśnie stopniowe przejście od systemu

³⁴⁷ Niekiedy podaje się jako datę wydania tego aktu 1709 r., co związane jest ze zmianą kalendarza używanego w Anglii. Przed wejściem w życie *Calendar (New Style) Act of 1750* Anglia używała kalendarza juliańskiego, zgodnie z którym nowy rok rozpoczynał się 25 marca. Przy zastosowaniu tego kalendarza Statut Anny był ustanowiony w 1709 r., ale pod kalendarzem gregoriańskim, przyjętym

przywilejów do systemu prawa autorskiego (*statutory copyright*)³⁴⁸. *Statute of Anne* (Section I–XI), jak wspomniałem, ograniczał się wyłącznie do książek, tj. do utworów literackich, map i rysunków. Wprowadził on dwa nowe pojęcia: autora, jako właściciela prawa autorskiego, oraz terminu ochrony, wzorując to ograniczenie terminem na odpowiednich rozwiązaniach rządzących w Anglii patentami³⁴⁹. Po raz pierwszy w światowym ustawodawstwie prawo do tekstu, do „druku i przedruku”, otrzymał autor. Angielski ustawodawca dostrzegł tym samym szkodliwość dotychczasowej praktyki monopolistycznej – uniemożliwiającej swobodny obrót prawami do książki na publicznym rynku – zgodnie z którą autor mógł sprzedać swój utwór (rękopis) i w związku z tym tracił do niego prawa, zaś wydawca otrzymywał bezterminowe prawa do nabytego tekstu (map, rysunków technicznych). Raz zabezpieczone przez rejestrację prawo wydrukowania książki mogło zostać zapisane w testamencie albo sprzedane innemu członkowi gildii: księgarzowi i drukarzowi, bo tylko dla nich było ono dostępne, a nie dla autorów³⁵⁰. Ustawodawca stanowczo wystąpił przeciwko takiemu procederowi, choć jeszcze w złożonym parlamentowi projekcie tego aktu ukryta była idea praw

w Anglii od 1750 r., Statut ten został wydany w 1710 r.; zob. J. Feather, *The Book Trade in Politics: The Making of the Copyright Act of 1710*, „Publishing History”, Vol. 19, 1980, No. 8, s. 39 (przypis 3). Tekst statutu przytacza R. Deazley, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 233-238.

³⁴⁸ H. Ransom, *op. cit.*, s. 98 i n.; M. Rose, *The Public Sphere and the Emergence of Copyright: Areopagitica, the Stationers' Company, and the Statute of Anne*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds), *Privilege and Property...*, 83; R. Deazley, *Rethinking copyright...*, s. 13 i n.; tenże, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 31 i n.; W.F. Patry, *Copyright Law and Practice*, The Bureau of National Affairs, Inc., 2000, s. 11; <http://digital-law-online.info/patry/patry2.html>. Wielka Brytania jako pierwsza, już w 1694 r., zniosła cenzurę prewencyjną.

³⁴⁹ A. Plant, *op. cit.*, s. 179; M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 44-45; T. Ross, *Copyright and the Invention of Tradition*, „Eighteenth-Century Studies”, Vol. 26, Issue 1, Autumn, 1992, s. 4; T.T. Ochoa and M. Rose, *Anti-Monopoly Origins of the Patent & Copyright Clause*, „Journal of the Copyright Society of the U.S.A.” 2002, No 49, s. 680-681.

³⁵⁰ T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 680.

istniejących na wieczne czasy³⁵¹. O oddaniu dzieła do druku zgodnie ze *Statutem Anny* mógł decydować jedynie sam autor, a jego zgoda musiała zostać udzielona na piśmie. Zapewniono mu, w wypadku nowo powstających książek, wyłączne prawo drukowania dzieł literackich oraz czerpania z nich korzyści materialnych w okresie 14 lat od dnia pierwszej ich publikacji, a po upływie tego terminu na dalszych 14 lat, jeśli autor jeszcze żył³⁵². „W Statucie Anny – jak wskazuje Mark Rose – autor był ustanowiony jako prawnie umocowana postać na rynku znacznie wcześniej, zanim profesjonalne autorstwo było zrealizowane w praktyce”³⁵³.

Termin ochrony został podwojony w 1801 r. (41, *Georg. III, 107*), przy czym w 1814 r. (54 *Geo. III, c. 156*) zastrzeżono, że ten 28-letni bezwarunkowy termin ochrony rozciąga się na dalszy okres życia autora, jeżeli on nadal żył, następnie zaś termin ów potrojono w *The Revision Act of 1842* (5 i 6 *Vict. c. 45*), a więc wynosił do 42 lat od pierwszego wydania dzieła lub do 7 lat od daty śmierci autora, a od 1890 r. do trzydziestu lat od daty śmierci autora. Rozciągał się tym samym na cały okres życia autora („for the natural life of the author”). System angielski przyjmował więc odtąd obliczanie terminów albo od wydania książki, albo od śmierci autora, stosownie do tego, która z tych sytuacji następowała później³⁵⁴.

³⁵¹ Co do relacji pomiędzy projektem wniesionym do parlamentu, opartym na prawie własności książek, którego źródło stanowiła praca autora, a ostatecznym tekstem aktu, w kontekście uwarunkowań podatkowych rynku książki zob. R. Deazley, (2008), *Commentary on the Statute of Anne 1710*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds L. Bently & M. Kretschmer; www.copyright-history.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/show-Record?id=commentary_uk_1710).

³⁵² T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 681; E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie...*, s. 21.

³⁵³ M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 4.

³⁵⁴ Por. W. Spasowicz, *Rzecz o tak zwanej „własności literackiej”*, s. 74 i 88; S.A. Bieljackin, *Nowoje awtorskoje prawo w jewo osnownych principach*, Izdaniye jiridyczeskawo kniżnawo składa „Prawo”, Sankt Peterburg 1912, s. 22; B. Matthews, *op. cit.*, s. 590.

Naruszenia praw wyłącznych powodowały możliwość wystąpienia w terminie trzech miesięcy z odpowiednimi żądaniami, a zwłaszcza zniszczenia nielegalnych egzemplarzy i zapłacenia przez naruszydiciela kary pieniężnej. Autor mógł więc samodzielnie występować w sądzie w obronie swoich praw³⁵⁵.

Ustanowione przez statut prawo autorskie było zbywalne, aczkolwiek nie zawierał on regulacji w tym zakresie, ani też nie odsyłał do istniejących umownych procedur. Prawa autorskie uzyskiwali także nabywcy kopii drukowanych książek.

Książki ujęte dotychczas w rejestrze Stationer's Company, opublikowane do 1710 r., włączając w to wartościowe stare prawa wydawnicze do dzieł Shakespeare'a i Milтона, otrzymały jednorazową ochronę przez okres 21 lat od daty wejścia w życie ustawy, tj. od 10 kwietnia 1710 r. i każdy mógł je opublikować³⁵⁶. Po wygaśnięciu terminów ochrony dzieło stawało się więc własnością ogółu, choć statut nie posługiwał się konstrukcją domeny publicznej. Co do znaczenia tego pojęcia nie było w Anglii jasności aż do sprawy *Donaldson v. Beckett* z 1774 r., o której poniżej³⁵⁷. *Statute of Anne* wprowadził także rejestrację publikowanych dzieł w centrum wydawnictw książkowych – Stationers Hall. Wpis w rejestrze miał istotne znaczenie dla stwierdzenia własności kopii dzieła (*copy-right*), tj. pełnił głównie funkcje dowodowe. Na wydawców nałożono, pod groźbą kary pieniężnej, obowiązek przekazywania dziewięciu kopii drukowanych książek Królewskiej Bibliotece, sześciu uniwersytetom i dwóm innym instytucjom publicznym, ale nie był to warunek uzyskania *copyright*³⁵⁸.

³⁵⁵ M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 49 i n.

³⁵⁶ R. Deazley, *Rethinking copyright...*, s. 13; T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 681.

³⁵⁷ Por. L. Lessig, *op. cit.*, s. 119-121.

³⁵⁸ Wymóg składania kopii do depozytu miał na celu to, aby po wygaśnięciu prawa autorskiego dostępny był gdzieś egzemplarz utworu umożliwiający jego skopiowanie, bez potrzeby poszukiwania autora. Ponadto depozyt, jeśli powiązać go z obowiązkiem rejestracji, miał rozwiązać ewentualny problem dowodowy; W.F. Patry,

Statute of Anne uchodzi na ogół w literaturze za pierwszy ustawowy wyraz nowoczesnie pojętej zasady *copyright*, tj. prawa do ochrony opublikowanego dzieła. W rzeczywistości jednak, jak się niekiedy zwraca uwagę, ani w tytule, w którym była mowa o prawie własności kopii drukowanych książek – to jest o wyraźnie możliwej do rozpoznania formie własności, porównywalnej z jakąkolwiek inną ruchomością lub majątkiem – ani w swej treści nie wykazywał on jeszcze pełnego zrozumienia dla istoty tej instytucji. Usamodzielnienie się prawa intelektualnego nastąpiło wówczas, gdy zaczęto odróżniać prawa na rękopisie jako przedmiocie materialnym (*right in copy*) i prawo wyłączne do powielania dzieła (*right to copy*)³⁵⁹. *Statute of Anne* wymogli zresztą nie sami autorzy, a przedsiębiorcy, którzy chcieli podważyć dotychczasowy monopol na publikowanie oraz rozpowszechnianie książek (*Stationer's copyright*), należący do przywoływanej już najstarszej gildii wydawców i handlowców (*Stationer's Company*)³⁶⁰. Chodziło więc nie o prawa autorów, a o znalezienie prawnych sposobów przeciwdziałania konkurencji. Lyman Ray Patterson ujmuje to tak: „[...] *Statut Anny* był zasadniczo statutem reglamentacji handlu”³⁶¹. Pojęcie „autora” zostało wykorzystane do

Copyright Law and Practice, The Bureau of National Affairs, Inc., 2000, s. 12; <http://digital-law-online.info/patry/patry2.html>.

³⁵⁹ R.R. Bowker, *The Nature and Origin of Copyright*, w: *The Question of Copyright*, wyd. G.H. Putnam, New York, London, 1896, s. 322-323; S. Rubinstein, *Copyright in the past and in the future*, “Revue Internationale du droit d'auteur”, avril 1957, No. V, s. 75 i n.; J. Feather, *From Rights in Copies to Copyright: The Recognition of Author's Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Century*, w: *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, wyd. M. Woodmansee i P. Jaszi, Duke University Press, Durham 1994; R. Deazley, *Rethinking copyright...*, s. 13-14.

³⁶⁰ Już w 1701 r. angielscy księgarze złożyli do parlamentu petycję, w której po raz pierwszy sformułowali oni koncepcję „własności literackiej”; D. Saunders, *Authorship and copyright*, London 1992, s. 52; zob. też M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 4-5.

³⁶¹ Celem *Statutu Anny* było jego zdaniem wprowadzenie *copyright*, które działałoby głównie jako sposób reglamentacji handlu w interesie społeczeństwa, przez zapobieganie monopolowi, i w interesie wydawcy, przez chronienie opublikowanych

uzyskania mocnej jurydycznej podstawy dla handlu książkami, jako towarami konsumpcyjnymi³⁶².

Ale ustawodawca angielski nie ograniczał się tylko do aspektu ekonomicznego i u podstaw odpowiednich regulacji prawnych leżał interes ogółu. Punktem wyjścia był społeczny wkład autora w promowanie postępu, kreowanie użytecznej wiedzy, to znaczy jego działanie w interesie kultury, w zamian za co otrzymywał on prawa i ich ochronę. Żaden jednostronny interes: ani autora, ani rynku, ani społeczeństwa nie uzyskał tu przewagi. Chodziło raczej o pewien kompromis pomiędzy autorem, rynkiem książki, państwem i publicznością. To miał być wolny rynek idei, a nie rynek księgarzy czy innych monopolistów³⁶³.

Poprawka do *Statute of Anne* z 1777 r. objęła ochroną kompozycje muzyczne i dramatyczne, podobnie jak książki. W 1833 r. wydano *Dramatic Literary Property Act 1833 (3 i 4 Will. 4. c. 15)*, regulujący publiczne wykonania

dziel przed piractwem, a nie autora; L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 14 i 143 i n. Patterson stwierdza nawet, że jedyną różnicą między zabezpieczeniem *copyright* autora a *copyright* innego podmiotu było to, że autor nie musiał nabywać prawa; *ibidem*, s. 146. Pogląd, że celem statutu nie było zabezpieczenie praw własności autora, ale uregulowanie rynku księgarskiego i wydawczego, jest coraz częściej reprezentowany w nauce; por. R. Deazley, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. XIX-XXI i tam podana literatura; S. Teilmann, *op. cit.*, s. 19 i n. John Feather, a za nim Bibi Zorina Khan znamienne nawet zapewniają, że statut ten całkowicie zignorował autorów książek i na pewno nie było jego zamiarem to, by nadać im jakiegokolwiek dodatkowe prawa; J. Feather, *Publishing, Piracy and Politics...*, s. 64; por. tenże, *The Book Trade in Politics...*, s. 34-37; B. Zorina Khan, *Intellectual Property and Economic Development: Lessons from American and European History*, British Commission on Intellectual Property Rights. Study Paper 1a, London 2002; http://www.cipr.org.uk/papers/pdfs/study_papers/sp1a_khan_study.pdf, s. 33.

³⁶² O tym, jak przyjęta ideologia „autorstwa” oddziaływała na angielską, a następnie amerykańską doktrynę prawa autorskiego, pisze P. Jaszi, *On the Author Effect: Contemporary Copyright and Collective Creativity*, in: *The Construction of Authorship, Textual Appropriation in Law and Literature*, s. 455-502.

³⁶³ Por. R. Deazley, (2008), *Commentary on the Statute of Anne 1710*, (5. *Reconsidering the Statute of Anne*); tenże, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 46; por. M. Rose, *The Public Sphere...*, s. 84.

utworów dramatycznych. W 1842 r. (5 i 6 Vict., c. 45), poza kwestią terminu ochrony, wprowadzono jeszcze kilka drobnych poprawek. W 1862 r. *Copyright Act 1842* został rozszerzony na dzieła malarstwa, rysunki i fotografie przez *Fine Arts Copyright Act 1862* (25 i 26 Vict. c. 68). W 1882 r. uchwalono pierwszą ustawę dotyczącą prawa do wykonań utworów muzycznych, tj. *Copyright (Musical Compositions) Act 1882* (45 i 46 Vict. c. 40), a następnie ukazała się ustawa *Copyright (Musical Compositions) Act 1888* (51 i 52 Vict. c. 17)³⁶⁴.

W 1735 r. zabezpieczono w Anglii prawa artystów, zaś w 1766 r. prawa autorskie stały się przenośne przez sukcesję. Chociaż w angielskiej doktrynie nacisk położony był na ochronę interesów majątkowych (*ordinary damages*), to jednak ustawa z 1899 r. wprowadzała zasadę, że naruszenie prawa autorskiego zobowiązywało do odszkodowania w postaci tzw. „nominalnej szkody” (*nominal damages*), tj. wyrównania również szkody niemajątkowej. Ta pewna minimalna suma odszkodowania za krzywdę (*sharling, penny, farthing* i inne) pozostawała w sferze odpowiedzialności deliktowej (*torts*), a nawet karnej. Oprócz tego wyodrębniano jeszcze *vindictive damages* (*exemplary*), tj. odszkodowanie w razie wyrządzenia wielkiej krzywdy. Mimo że ustawa z 1899 r. stała tradycyjnie na stanowisku własnościowej koncepcji prawa autorskiego (*peculiar property*), gwarantowała ona ochronę osobistych praw i interesów autora³⁶⁵.

Należy wyraźnie zaznaczyć, że przyznanie autorom ustawowej ochrony w Anglii poprzedzone było długotrwałym zwyczajem. Z prawa pospolitego (*common law copyright*) już w bardzo wczesnym okresie zaczęto wyprowadzać zasadę konieczności ochrony prawnej twórczości duchowej, w interesie edukacji i prawidłowego rozwoju kultury. *Common law*, chroniąc prawo

³⁶⁴ Szerzej o tym N.N. Feltes, *Modes of Production of Victorian Novels*, University of Chicago Press, Chicago 1986; L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 147.

³⁶⁵ Por. S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 448; tenże, *Prawa osobistości ze szczególnym uwzględnieniem przepisów prawa cywilnego i administracyjnego o imieniu i nazwisku*, Warszawa 1937, s. 6; S.A. Bieljackin, *op. cit.*, s. 22-23.

autorskie, wychodziło z naturalnego przekonania, że nikt nie powinien przekazywać cudzych myśli, które znalazły swój zewnętrzny wyraz, publikować ich bez zgody autora. Dobre imię autora zasługiwało w świetle prawa powszechnego na uznanie i ochronę. Autorowi przyznawano wyłączne prawo do jego rękopisu, mógł on nim swobodnie rozporządzać, ustalać warunki korzystania z dzieła, w tym określać krąg osób, którym manuskrypt zostanie udostępniony. Wierzytiele autora nie mogli zatrzymywać manuskryptu bez jego zgody. W razie naruszenia jego praw wyłącznych autor mógł żądać nie tylko wynagrodzenia szkody majątkowej, ale również i wynagrodzenia szkody w sferze jego praw osobistych, a więc szkody moralnej. Przyznanie ochrony sądowej było niezależne od naruszenia praw majątkowych autora. Prawa autorów, traktowane jako prawo własności, miały charakter praw bezterminowych (*perpetual duration of common law copyright*). Przyjmowano jednak, że *common law copyright* działa jedynie w odniesieniu do dzieł niepublikowanych. Publikacja powodowała, że jeszcze za życia autora dzieło stawało się dobrem powszechnym, stąd też wyniknęła konieczność udzielania przywilejów³⁶⁶.

Wkrótce po wejściu w życie *Statute of Anne*, na forum parlamentu oraz w doktrynie i w praktyce sądowej wyniknęły spory, które ciągnęły się z górą sześćdziesiąt lat, dotyczące zwłaszcza stosunku zasad wyprowadzanych z prawa pospolitego (*common law copyright*) do ustawy (*statutory copyright*). Tradycyjnie przyznawana w Anglii ochrona (*old copyright*) miała silne korzenie, gdyż poza *common law* kształtowały ją także ordynanse gildii oraz akty władz ustanawiające cenzurę.

Wydawcy i księgarze nie chcieli uznawać regulacji *Statutu Anny*, odwoływali się oni do reguł prawa pospolitego, do idei wiecznego *copyright*³⁶⁷. W latach 1735 i 1737 podjęli próbę przekonania parlamentu o konieczności

³⁶⁶ W.A. Copinger, *The Law of Copyright*, London 1909, s. 2 i n.; S.A. Bieljackin, *op. cit.*, s. 19-21.

³⁶⁷ L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 154.

przedłużenia terminów działania *copyright*, lecz ponieśli klęskę³⁶⁸, w związku z czym zwrócili się do sądów, składając do nich wiele powództw zmierzających do uzyskania zakazu publikacji książek, nawet jeżeli *copyright* już wygasnął po wejściu w życie *Statutu Anny*³⁶⁹. Argumentacja była taka, że prawo autorskie ma swe źródło w prawach naturalnych człowieka, w akcie twórczym, a co za tym idzie, autor może dokonać na nich przelewu prawa do wydawania utworu, bez żadnych ograniczeń czasowych, gdyż tak pojęte prawo nie jest związane ramami czasowymi. W ten sposób przeciwstawili się oni idei *copyright* jako prawa kreowanego przez przepis prawny, tworzony przez uprawniony podmiot, a jednocześnie teorii o pierwszeństwie prawa pozytywnego, stanowionego przed prawem niepisany. Zgodnie z tym poglądem ustawodawstwo nie tworzyło praw na nowo, ale raczej służyło uzupełnieniu i wsparciu istniejącego od dawna *common law copyright*³⁷⁰. Spór miał podstawowe znaczenie dla samej koncepcji prawa³⁷¹. W efekcie znalazł on zupełnie różne rozwiązania w dwóch sławnych *casusach*, a mianowicie *Millar v. Taylor* z 1769 r. (4 Burr. 2303, 98 Eng. Rep. 201; K.B. 1769) oraz stanowiącym jej kontynuację *Donaldson v. Beckett* z 1774 r. (1 Eng. Rep. 847, H.L. 1774)³⁷².

Obie sprawy dotyczyły praw do poematu epickiego Jamesa Thomsona *The Seasons (Pory roku)*. W 1729 r. James Thomson przełał prawa do wydrukowanego rok wcześniej utworu *The Seasons* na londyńskiego księgarza

³⁶⁸ *Ibidem*, s. 155-158 (tutaj także o innych jeszcze petycjach księgarzy).

³⁶⁹ *Ibidem*, s. 158-168.

³⁷⁰ T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 682-683.

³⁷¹ Szerzej o tym kilkudziesięcioletnim okresie zwanym „bitwą księgarzy”, o wysuwanych przed sądami argumentach i przebiegu spraw zob. R. Deazley (2008), *Commentary on Millar v. Taylor (1769)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copylaw.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_uk_1769); tenże, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 115 i n.

³⁷² R. Deazley, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 169-190 i 191-210; tenże, *Rethinking copyright...*, s. 15 i n.; J. Loewenstein, *op. cit.*, s. 13-22; B. Sherman and L. Bently, *op. cit.*, s. 13-15 i n. (przedstawienie dyskusji i wysuwanych argumentów); L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 168-179; R. Deazley, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 169-190.

Andrew Millara. W 1765 r. ustawowe prawo autorskie (*statutory copyright*) wygasło i konkurencyjny księgarz, Robert Taylor, działający poza Stationer's Company, opublikował tanią edycję poematu. Millar wniósł skargę, żądając zasądzenia od Taylora wynagrodzenia szkody oraz utraconych korzyści, opierając się na twierdzeniu, że przysługiwało mu wieczne prawo zwyczajowe do poematu Thomsona, wynikające z *common law*. Sąd Kanclerski, przed którym toczyło się postępowanie, uznał jednak, iż nie jest odpowiednim forum do decydowania o istnieniu wiecznego *copyright* i przekazał problem do zaopiniowania przez sędziów Sądu Ławy Królewskiej (Court of the King's Bench), co dało początek sprawie *Millar v. Taylor* (1769). W rezultacie Sąd Ławy Królewskiej większością jednego głosu przychylił się do stanowiska skarżącego. Utwór miał należeć do autora jako jego własność literacka, a więc to autor korzystał z wyłącznego prawa publikowania jego pracy na wieczne czasy, na podstawie *common law copyright*, to jest zasad wcześniejszych i niezależnych, zachowujących swoją moc pomimo zastrzeżeń uczynionych w *Statucie Anny*. Przewodniczący William Murray, Lord Mansfield oraz Sir Richard Aston, każdy we własnej perspektywie, wskazywali przy tym nie tylko na prawa majątkowe autora, na to, że powinien on zebrać korzyści finansowe z własnej pomysłowości i pracy, lecz także na wiele niemajątkowych uprawnień, nazywanych obecnie prawami osobistymi. To tradycyjne prawnonaturalne myślenie, eksponujące prymat ponadustawowego prawa oznaczało udzielenie poparcia staraniom księgarzy o uznanie wiecznych praw autorskich, pod osłoną których realizowali oni swoje interesy³⁷³.

Po śmierci Millara (8 czerwca 1768 r.) prawa do *The Seasons* przeszły na Thomasa Becketta³⁷⁴. Szkoccy wydawcy, Alexander Donaldson oraz John Donaldson, zostali oskarżeni przez Thomasa Becketta i innych o opublikowanie nieautoryzowanej edycji, nakazano im zaprzestanie druku i sprzedaży

³⁷³ P. Goldstein, *op. cit.*, s. 46.

³⁷⁴ L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 172.

książki, w związku z czym odwołali się oni ostatecznie do Izby Lordów (House of Lords), ostatek instancji apelacyjnej w Wielkiej Brytanii. Na tle sprawy *Donaldson v. Beckett*, decyzją Izby Lordów, podjętą od 4 do 22 lutego 1774 r., w gronie jedenastu sędziów, którzy oddali swe głosy (Lord Mansfield powstrzymał się od głosowania), wśród których nie było jednomyślności, tylko jednym głosem (6:5) odrzucono ideę wiecznych praw autorskich do dzieł opublikowanych³⁷⁵. Ostatecznie na tle sprawy *Donaldson v. Beckett* Izba Lordów, podejmując od 4 do 22 lutego 1774 r. decyzję, przyjęła tym samym, iż autor miał wyłączne prawo decydowania o powielaniu i publikowaniu swoich dzieł według zasad prawa pospolitego, przyznających mu własność dzieła (*literary propriety*), natomiast w momencie wydrukowania książki prawa autorskie regulował jedynie *Statut Anny* (*statutory property*)³⁷⁶. Jak podkreśla Mark Rose, powołując się na artykuł Johna Whichera, istnieją jednak podstawy do przypuszczenia, że mógł to być błąd pisarza sądowego Izby Lordów, który rejestrował opinie sędziów, i że stosunek głosów przedstawiał się w rzeczywistości akurat odwrotnie, na korzyść wiecznych praw autorów³⁷⁷. Petycje wniesione do Izby Gmin przez księgarzy, sześć dni po decyzji

³⁷⁵ Tekst sprawy *Donaldson versus Beckett* opublikowany został w vol. XVII (1771–1774) Williama Cobbetta *Parliamentary History of England*, Bagshaw, London, 1806–1820 (reprint: AMS Press, New York 1966).

³⁷⁶ Por. A. Osterrieth, *Die Geschichte des Urheberrechts in England*, s. 116. Lyman Ray Patterson w tej idei prawa autorskiego jako naturalnego prawa autora do jego dzieła, połączonej z ideą, że po jego opublikowaniu ma on tylko monopol nadany przez statut, dostrzega „pojęciowy dylemat współczesnego prawa autorskiego”; L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 17.

³⁷⁷ M. Rose, *The Autor as Proprietor: Donaldson v. Becket and the Genealogy of Modern Authorship*, “Representations” 1988, No. 23, s. 51-85; J. Whicher, *The Ghost of Donaldson v. Beckett*, “Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A.” 9 (1961–1962), s. 102-151, 194-229; na nieścisłości w odnotowaniu stanowiska niektórych sędziów wskazuje też R. Deazley (2008), *Commentary on Donaldson v. Becket (1774)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_uk_1774).

sądu nie zdołały zmienić podjętej decyzji³⁷⁸. W rezultacie londyńscy wydawcy przegrali w 1774 r. batalię o przyjęcie ustawy o wiecznym prawie autorskim, pojmowanym jako pewna odmiana „prawa naturalnego” autorstwa, niemniej jednak wysuwane przez nich argumenty przyczyniły się do rozwoju koncepcji autora jako właściciela i ukształtowania angloamerykańskiego modelu prawa autorskiego³⁷⁹.

Zmiany w angielskim ustawodawstwie dotyczącym ochrony stosunków wynikających ze stworzenia dzieła następowały nadzwyczaj powoli³⁸⁰. Jak dowodzą Brad Sherman i Lionel Bently, idea praw własności intelektualnej narodziła się tu około połowy XIX stulecia, aczkolwiek miała ona wtedy jeszcze „kruche i niepewne istnienie”³⁸¹. Na rozszerzenie zakresu ochrony prawa autorskiego na sztuki piękne i niektóre inne dziedziny istotny wpływ

³⁷⁸ R. Deazley, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 213 i n.

³⁷⁹ Mark Rose zauważa występowanie w trakcie tych debat sądowych trzech stanowisk: 1) rzeczników wiecznego *copyright*, popierających naturalne prawo autora do własności jego pracy; 2) przeciwników wiecznego *copyright*, którzy twierdzili, że idee nie mogą być potraktowane jako własność i że *copyright* można uważać jedynie za ograniczone prawo osobiste tego samego rodzaju co patent; 3) zwolenników poglądu, że za własność nie należy uważać ani fizycznej książki, ani idei w niej zawartych, ale coś całkowicie innego, co składa się z połączenia stylu i uczucia; M. Rose, *The Author as Proprietor...*, s. 65.

³⁸⁰ Zob. zwł.: An Act to Amend the Laws Relating to Dramatic Literary Property 3 & 4 Wm. IV c. 15, 1833 (1833 Dramatic Property Act); An Act for Securing to Authors in Certain Cases the Benefit of International Copyright 1 & 2 Viet. c. 59, 1838 (1838 International Copyright Act); An Act to Amend the Law of Copyright 5 & 6 Viet. c. 45, 1842 (1842 Copyright Act); An Act to Amend the Law Relating to International Copyright 7 & 8 Viet. c. 12, 1844 (1844 International Copyright Act); An Act to Enable Her Majesty to Carry into Effect a Convention with France on the Subject of Copyright, to Extend and Explain the International Copyright Acts, and to Explain the Acts Relating to Copyright in Engravings 15 & 16 Viet. c. 12 (1852); Bill for amending Law relating to Copyright in Works of Fine Art, 1861, Paper No. 104, I. 519-532; An Act for Amending the Law Relating to Copyright in Works of the Fine Arts, and for Repressing the Commission of Fraud in Production and Sale of Such Works 25 & 26 Viet. c. 68, 1862 (1862 Fine Art Copyright Act); Bill for amending Law relating to Copyright in Works of Fine Art, 1862, Paper No. 53, I. 493-502 (20 March).

³⁸¹ B. Sherman and L. Bently, *op. cit.*, s. 129.

miały bilateralne umowy zawierane przez Wielką Brytanię z innymi państwami. Ich konsekwencją była konieczność dostosowania własnego prawa do wymogów wynikających z zasady wzajemności. Niekiedy nawet pewne postanowienia tych umów wykorzystywano jako gotowy wzorzec w ustawodawstwie wewnętrznym Wielkiej Brytanii. Te reformy ustawodawstwa autorskiego, które w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX w. doprowadziły do rozszerzenia ochrony na wszystkie dzieła literatury i sztuki w najszerszym rozumieniu, trwały aż do chwili uchwalenia nowej ustawy autorskiej z 1911 roku³⁸².

2. Ustawodawstwo duńskie

Dania jest jednym z krajów, które mają najdawniejsze, najszerszej uznane i stosowane w praktyce prawo własności literackiej. Ordonans z 7 stycznia 1741 r., odchodząc od systemu przywilejów, zapewniał wieczną ochronę praw autorskich na rzecz twórców duńskich i ich spadkobierców. Autor tracił jednakże swoje prawo, jeżeli wydawca nie zaczął publikować ponownie książki po pewnym czasie, który nie musiał przekraczać jednego roku, połowy albo ćwierci roku, według rangi dzieła, od momentu, kiedy edycja utworu była całkowicie sprzedana. W tym wypadku każdy mógł swobodnie wydawać dzieło, istniało bowiem domniemanie, że prawowity właściciel przez fakt długiego powstrzymywania się od publikacji zrezygnował ze swego prawa. Ordonans zdecydowanie zwalczał podrabianie, zakazując rodzimym wydawcom publikowania, wprowadzania do obiegu albo sprzedawania takich prac. Późniejszy ordonans z 7 maja 1828 r. ustalał, że chociaż podrabianie zagranicznych pism prawie nigdy nie ma miejsce w tym Królestwie, król uznał za użyteczne, by ochrona zawarta w ordonansie z 7 stycznia 1741 r. przeciw podrabianiu, jednak dotycząca szczególnie dzieł wydawców z królestwa Danii,

³⁸² *Ibidem*, s. 111 i n.

miała także znaleźć zastosowanie do dzieł poddanych wszystkich państw obcych, w których prawo wydawnicze poddanych króla duńskiego jest chronione na zasadzie wzajemności. Takie same postanowienia zawarte były w prawie z 29 grudnia 1857 r., które regulowało szeroko i wyczerpująco sferę własności literackiej oraz dzieł sztuki, przewidując trzydziestoletni termin ochrony prawa autorskiego po śmierci twórcy. Ogólne rozwiązania prawne dotyczące własności artystycznej zawierał ordonans wydany 13 grudnia 1837 r., który ochronę obrazów, rytownictwa, litografii i rzeźbiarstwa ograniczał do pięciu lat, jednak okres ten mógł zostać podwojony, gdy chodziło o dzieło, którego rangę i zasługi stwierdziła Akademia Sztuk Pięknych. Przepisy te zostały zastąpione prawodawstwem z 29 grudnia 1857 r. i 12 kwietnia 1889 r. Na jego podstawie prawo wyłączne pisarza i artysty istniało za jego życia i trwało pięćdziesiąt lat po jego śmierci.

Aż do oddzielenia dwu królestw przez traktat pokojowy w Kilonii, z 14 stycznia 1814 r., prawodawstwo duńskie z 7 stycznia 1741 r. obowiązywało również w Norwegii. Kiedy rząd duński ogłosił ordonans z 7 maja 1828 r., uwzględniający prawa pisarzy obcych, rząd norweski przyjął podobny ordonans 13 września 1828 roku³⁸³.

3. Niemiecka i austriacka idea prawa autorskiego

W Niemczech idea prawa autorskiego zaczęła rozwijać się później niż w innych krajach, bo dopiero pod koniec XVIII wieku³⁸⁴. W pierwszej połowie XIX stulecia w dalszym ciągu w państwach niemieckich pokutowała jeszcze idea przywilejów. Tylko niektóre z nich zaczęły odrywać się od systemu

³⁸³ E. Romberg, *op. cit.*, s. 110-113; A.-Ch. Renouard, *Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, Jules Renouard, Tom 1, Paris 1838, s. 283; F. Grimont, *Manuel-annuaire de l'imprimerie, de la librairie et de la presse*, P. Jannet, Paris 1835, s. 96 i 97; F.G. Szerszeniewicz, *Istorijska awtorskawa prava na Zapadie*, s. 41.

³⁸⁴ F.G. Szerszeniewicz, *Istorijska awtorskawa prava na Zapadie*, s. 29-30.

przywilejów i chronić utwory przed bezprawnym przedrukiem (kontrefakcją), niezależnie od tego, czy udzielono na nie przywileju, czy też nie. Tak uczyniły Hanower i Saksonia³⁸⁵. Znano tu jednak również normy o charakterze ogólnym, czego dowodzi uregulowanie w obowiązującym również na ziemiach polskich zaboru pruskiego *Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten* (ALR), zwanym Landrechem Pruskim z 1794 r. – pośród źródeł nabycia własności na podstawie umów pomiędzy żyjącymi – „umów względem wydawania pism”, w tym ochrony autorów przed kontrefakcją w stosunkach wewnętrznych, tj. w granicach państwa udzielającego ochrony (cz. 1, tytuł 11, oddział 8, § 996-1036 ALR)³⁸⁶, co zresztą stało się wkrótce europejskim standardem. Regulacje te miały na celu przejście od systemu przywilejów do systemu ogólnego prawa wydawniczego³⁸⁷. Landrecht Pruski regulował przy tym jedynie własność wydawcy publikacji, aczkolwiek uzależnił ją od uzyskania zgody autora albo jego spadkobiercy. Prawo wyłączne do powielania i sprzedaży książek (§ 996) nie było jednak prawem pierwotnie nadanym autorowi (*Urheberrecht*), a następnie przeniesionym na mocy umowy na wydawcę. Tytuł prawny raczej w ogóle tutaj nie istniał, zanim umowa wydawnicza nie została zawarta³⁸⁸. Była to koncepcja własności wydawcy, jego prawa (*Verlagsrecht*), opartej na umowie nabycia rękopisu (§§ 998 i 999). Nawiązywała ona bardziej do idei Samuela Pufendorfa i Hugona Grotiusa, traktujących własność jako „naturalną wolność”, niż do koncepcji własności jako wyniku pracy, sformułowanej przez Johna Locke’a³⁸⁹.

³⁸⁵ *Ibidem*, s. 31.

³⁸⁶ Zob. tłumaczenie Landrechu na język polski: *Powszechnie prawo krajowe dla państw pruskich*, nowe wydanie, część pierwsza, tom pierwszy, Poznań 1826, s. 414-419. W tymże tytule 11 Landrecht Pruski regulował również umowy z rzemieślnikami i artystami (§ 920 i n.); *ibidem*, s. 404 i n.

³⁸⁷ F.G. Szerszeniewicz, *Istorijska awtorskawa prawa na Zapadie*, s. 31.

³⁸⁸ F. Kawohl, *The Berlin Publisher Friedrich Nicolai and the Reprinting Sections of the Prussian Statute Book of 1794*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Privilege and Property...*, s. 239.

³⁸⁹ *Ibidem*, s. 220.

Umowy wydawnicze zostały ograniczone do pierwszego wydania, co oznaczało, że autor lub jego spadkobiercy mieli prawo zdecydować o możliwości opublikowania kolejnej edycji dzieła przez wydawcę (§§ 1016 i 1017), chyba że w umowie nie określono liczby egzemplarzy pierwszego wydania (§§ 1013-1015). Odpowiednia klauzula umowna mogła jednak pozbawić spadkobierców autora prawa decydowania o nowej edycji (§ 1020). Konsekwencją ogólnego ograniczenia umów wydawniczych tylko do pierwszego wydania stanowiło to, że jeżeli autor chciał zawrzeć umowę na nową edycję z innym wydawcą, był zobowiązany wykupić wszystkie niesprzedane pozostałe kopie dzieła, by wynagrodzić straty dotychczasowego wydawcy (§ 1019).

W każdym z państw niemieckich istniały jednak odmienne przepisy i dopiero w 1815 r. trzydzieści osiem z tych państw w Niemieckim Akcie Związkowym wyraziło zgodę na zunifikowanie regulacji prawnych co do swobody druku, praw wydawców i autorów³⁹⁰. Wydany w związku z tym w 1832 r. dekret zmierzał do zniesienia różnic pomiędzy krajami związkowymi w zakresie kar i środków prawnych dotyczących piractwa, a ten proces unifikacji kontynuowano w aktach prawnych z 1835 i 1837 roku³⁹¹. Według pruskiej ustawy o ochronie własności na dziełach nauki i sztuki przed kopiowaniem i naśladownictwem (*Gesetz zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*) z 11 czerwca 1837 r. właściciel przywileju miał jeszcze możliwość swobodnego wyboru pomiędzy dalszym korzystaniem z przywileju a ochroną ustawy. Była to zresztą jedna z najnowocześniejszych i najobszerniejszych w owym czasie ustaw autorskich, a na pewno najbardziej wpływowa taka ustawa w państwach niemieckich w dziewiętnastym wieku i stanowiąca dla nich wzór, zanim przyjęto tu, nawiązujące do niej, ujednolicone ustawodawstwo Rzeszy Niemieckiej w 1870 roku. Chociaż już prawodawstwo Badenii z 1806

³⁹⁰ Ustalone wtedy zasady prawa autorskiego, które miały obowiązywać w państwach Związku, przytacza E. Ferenc-Szydelko, *Prawo autorskie...*, s. 74-75 (w przypisie).

³⁹¹ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 75.

i 1809 r. uznawało raczej własność autora niż wydawcy, to jednak dopiero pruska ustawa przesunęła punkt ciężkości z ochrony wyraźnie w kierunku autora, a nie wydawcy i objęła abstrakcyjnie pojęte utwory, nie zaś szczególne materialne towary. Własność autorska została ujęta jako wyłączne prawo do opublikowania dzieła i jego powielania. Ochroną objęto też nieopublikowane wykłady (§§ 1, 3 i 5). Uprawnienia te przechodziły na spadkobierców i wygasły trzydzieści lat po śmierci autora, niezależnie od tego, czy utwór opublikowano za życia autora, czy nie (§ 6). Ważne, iż ochronę rozciągnięto na wyłączne prawo do kopiowania kompozycji muzycznych (§ 19). Ale istotny postęp stanowiła konieczność uzyskania zezwolenia autora, jego spadkobierców lub następców prawnych na publiczne wykonanie utworu dramatycznego i muzycznego w całości albo z nieistotnymi skrótami, dopóki dzieło nie ukazało się drukiem. Uprawnienie to przysługiwało autorowi dożywotnio, a spadkobiercom lub następcom prawnym autora jeszcze dziesięć lat po jego śmierci (§ 32)³⁹². Nie bez powodu Ludwig Gieseke przekonuje, że była to ustawa jak na owe czasy wzorowa³⁹³.

Dopiero jednak ustawa z 11 czerwca 1870 r. o prawie autorskim do utworów literackich, rysunków, kompozycji muzycznych i utworów dramatycznych

³⁹² Gesetz – Sammlung für die Königlichen Preussischen Staaten No 22 (No 1840), s. 165; szczegółowo o tej ustawie i jej historii zob. E. Wadle, *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte* (1996), s. 167-222 i n. (uczony ten zwraca uwagę na poglądy Friedricha Carla von Savigny'ego w tym zakresie i jego udział w pracach nad ustawą; *ibidem*, s. 267-307); tenże, *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte*, Band II (2003), s. 106; zob. również L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 151-154 i n F. Kawohl (2008), *Commentary on the Prussian Copyright Act (1837)*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?idu=commentary_d_1837a); E. Ferenc-Szydelko, *Prawo autorskie...*, s. 25 i 73-75 (autorka podkreśla, że ustawa ta obowiązywała w byłym Wielkim Księstwie Poznańskim po wcieleniu tego terytorium do Prus w 1848 r.; *ibidem*, s. 74).

³⁹³ L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, s. 154.

(*Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken*; Bundesgesetzblatt des Norddeutschen Bundes N° 19, Nr 506) ostatecznie zakazała udzielania przywilejów (§ 71, Abs. 1)³⁹⁴. Tę niezwykle ważną dla rozwoju prawa autorskiego w Europie ustawę poprzedziła bawarska ustawa autorska z 28 czerwca 1865 r., będąca syntezą projektów niemieckiego i austriackiego z 1857 r. (tzw. nowy projekt frankfurcki). Ustawa ta, wraz z komentarzem profesora Gustava von Mandry, posłużyła jako podstawowy materiał przy opracowaniu wspomnianej już ustawy Związku Północnoniemieckiego z 11 czerwca 1870 roku³⁹⁵. Dnia 22 kwietnia 1872 r. otrzymała ona moc obowiązującą na całym terytorium Cesarstwa Niemieckiego. Już na tle ustawy bawarskiej określano prawo autorskie jako prawo o charakterze bezwzględny, podobnie jak wszystkie prawa rzeczowe, lecz niemające rzeczowej podstawy (*absoluten Charakters – aber ohne sachliche Grundlage*). Było to prawo osobnej kategorii, ani rzeczowe, ani obligacyjne, obejmowało ono uprawnienie do przeszkodzenia osobom trzecim w odtwarzaniu, rozpowszechnianiu, a ewentualnie ogłoszeniu dzieła³⁹⁶. Prawnicy niemieccy – niemal bez wyjątku – zaczęli traktować *Urheberrecht* jako odrębne prawo prywatne, ukształtowane na podobieństwo prawa własności, ale w granicach celu, dla którego zostało ono ustanowione. W przeciwieństwie do wielu starszych ustawodawstw, łączących powstanie prawa autorskiego z dopełnieniem rozlicznych formalności i wywodzących z nich domniemanie przysługiwania prawa autorskiego, może za wyjątkiem Wielkiej Brytanii, gdyż tam formalnościom przypisywano raczej deklaracyjny charakter, ustawa z 1870 r. jako pierwsza zarzucała system rejestracji, zastępując go domniemaniem autorstwa, ustanowionym dla osoby uwidocznionej na

³⁹⁴ E. Wadle, *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte*, Band II (2003), s. 101-102; E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie...*, s. 25.

³⁹⁵ G. von Mandry, *Das Urheberrecht an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst: Ein Kommentar zu dem k. bayerischen Gesetze vom 28. Juni 1865*, Erlangen 1867.

³⁹⁶ *Ibidem*, s. 47.

dziele jako autor. Możliwe było przeprowadzenie dowodu przeciwnego. Domniemanie prawne autorstwa, wprowadzone w miejsce uciążliwych formalności, aczkolwiek ustawodawca niemiecki uczynił później pewien wyjątek w odniesieniu do utworów fotograficznych, zostało następnie przyjęte w Konwencji Berneńskiej z 1886 r. jako standard międzynarodowej ochrony. Jednak jeszcze u schyłku XIX w. zaledwie kilka krajów europejskich zupełnie zerwało z wymogami formalnymi w prawie autorskim³⁹⁷.

Ustawa nie zawierała określenia istoty prawa autorskiego. W świetle jej postanowień prawo autorskie było prawem w zasadzie majątkowym, jednak tkwił w nim ważny element prawa osobistego, bowiem do czasu, gdy rękopis nie został wydany, nikt nie miał prawa opublikowania go bez zgody autora, nawet i osoba, która nabyła rękopis na własność przez darowiznę, kupno na licytacji lub innymi sposobami (§ 5.a). Komentatorzy skłonni byli przyznawać spadkobiercom autora bezwarunkowe prawo zezwalania albo odmawiania zezwolenia na wydawanie wszelkich jego pism, w tym listów prywatnych, które również podpadały pod pojęcie *Schriftwerk* (§ 1). Ustawa objęła ochroną (§ 5.b) nie tylko utwory w formie pisanej, ale także ustne publiczne wykłady (*Vorträge*) oraz utwory, których celem było podbudowanie, pouczenie albo rozrywka (*Erbaung, Belehrung oder Unterhaltung*). Autorowi służyło wyłączne prawo mechanicznego reprodukcji swoich pism (§ 1), wyłączne prawo wydawania przekładów swych dzieł w innych językach (§ 6), wyłączne prawo decydowania o przedstawianiu lub publicznym wykonywaniu utworów dramatycznych i muzycznych (§ 50). Zgodnie z ustalonym zwyczajem rynku księgarskiego autor artykułu drukowanego w czasopiśmie mógł go wydrukować ponownie dopiero po upływie 2 lat po jego ogłoszeniu w czasopiśmie (§ 10). Prawo autorskie było zbywalne *inter*

³⁹⁷ S. van Gompel, "Les formalités sont mortes, vive les formalités!". *Copyright Formalities and the Reasons for their Decline in Nineteenth Century Europe*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Privilege and Property...*, s. 159; J. Błęszyński, *Konwencja Berneńska a polskie prawo autorskie*, s. 176.

vivos oraz *mortis causa* (§ 3). Termin ochrony upływał 30 lat po śmierci autora (§ 8), nawet w razie, gdyby wydanie dzieła nastąpiło pośmiertnie (§ 12). Jeżeli dzieło było wydane bezimiennie lub pod zmyślonym nazwiskiem, termin ochrony upływał po 30 latach od wydania dzieła (§ 11). Prawo autorskie nigdy nie przechodziło na rzecz skarbu państwa (§ 17).

Konstrukcja odpowiednich przepisów ustawy przemawiała raczej za udzieleniem przez nią ochrony tylko autorskim prawom majątkowym, jednak w orzecznictwie, wskazującym na osobisto-prawne części składowe prawa autorskiego, można odnaleźć próby poszukiwania w jej postanowieniach również ochrony autorskich praw osobistych. W zapoczątkowującym ten nurt interpretacyjny wyroku Trybunału Rzeszy z 1 lipca 1884 r. stwierdzano: „Nie ulega wątpliwości, że ustawa Rzeszy z 11.VI.1870 przyłączając się do panującej doktryny chce chronić nie tylko interesy majątkowe, ale i duchowy interes pisarza, które ten ma lub może mieć w tym, aby jego dzieło nie było ogłoszone albo też tylko tak, jak on je stworzył”³⁹⁸. Jednak w dalszej części uzasadnienia Trybunał traktował prawo autorskie jako „prawo bezwzględne identyczne z prawem własności”. Następnie zaś podnosił, że autor może wystąpić ze skargą bez zaistnienia szkody majątkowej, a nawet bez podawania przyczyn. Z kolei później argumentował, że skoro prawo to odnosi się do całego prawa autorskiego, z jego majątkowo-prawnymi i indywidualno-prawnymi częściami składowymi, przechodzi ono na dziedziców oraz na innych następców prawnych. Trybunał dodał, iż takie ujęcie, odpowiadające doktrynie własności umysłowej, wyrażonej w ustawie z 1870 r., przyznaje autorowi, poza jednoczesną ochroną jego interesów majątkowych, a także honoru i sławy pisarza, ochronę wykraczającą poza okres jego życia, dając mu życie również w przyszłych pokoleniach³⁹⁹. Koncepcja ta, jak widać, nie była ani jasna

³⁹⁸ Cyt. za: S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 247-248.

³⁹⁹ S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 248.

ani konsekwentna i została ostatecznie, pod rządami zmienionego już ustawodawstwa, zarzucona tak przez naukę, jak i przez orzecznictwo.

Ochrona praw autorskich miała w istocie charakter prawnokarny. Czynienie wyciągów z cudzych dzieł bez podawania autora lub źródła pociągało za sobą karę pieniężną (§ 21). Orzekał ją sąd na skutek skargi, przedawniającej się z upływem 3 miesięcy. Szczegółowo ustawa regulowała ochronę w wypadku bezprawnego przedruku (*Nachdruck*), czyli kontrefakcji (§ 22 i n.). Skarga o kontrefakcję wytaczana była w drodze karnej, a wystąpić z nią mógł wyłącznie poszkodowany. Jedynie zabezpieczenie przyrządów służących do kontrefakcji mogło nastąpić w drodze procesu cywilnego (§ 26). Bezprawny przedruk podlegał karze od chwili jego dokonania, jednakże jego usiłowanie pociągało za sobą zajęcie (*Einziehung*) i zniszczenie przyrządów służących do reprodukcji. Jeżeli kontrefakcji dokonano w dobrej wierze i pod wpływem błędu, ustawa przewidywała zamiast kary jedynie obowiązek zwrotu poszkodowanemu niesłusznego wzbogacenia. Przy bezprawnym przedruku popełnionym rozmyślnie lub przez nieostrożność winowajca oprócz kary pieniężnej na rzecz skarbu państwa, którą w razie niemożności uiszczenia zamieniano na więzienie, podlegał jeszcze odpowiedzialności majątkowej względem poszkodowanego. Ten ostatni miał do wyboru albo żądanie skazania winowajcy na pieniężną karę prywatną (*Geldbusse*) albo dochodzenie rzeczywistej szkody i utraconych korzyści (§ 18). Przewidziano solidarną odpowiedzialność współuczestników kontrefakcji (§ 18, 20, 25)⁴⁰⁰.

Począwszy od ustawy z 1870 r., niemieckie ustawodawstwo autorskie nie używało już dla prawa autorskiego określenia „własność”, aczkolwiek posługiwano się nim w orzecznictwie sądów Rzeszy. Znamienny rys niemieckiego modelu ochrony stanowiło to, że poza tą ustawą jeszcze dwie inne ustawy w zakresie prawa autorskiego obowiązywały w Rzeszy, w tym w zaborze pruskim, a mianowicie ustawa z dnia 9 stycznia 1876 r. o prawie

⁴⁰⁰ Por. W. Spasowicz, *Rzecz o tak zwanej „własności literackiej”*, s. 80-85.

autorskim do dzieł sztuk plastycznych (*Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste vom 9. Januar 1876*; RGBI N° 2, Nr 1109, s. 4) oraz ustawa z dnia 10 stycznia 1876 r. o ochronie fotografii od bezprawnego kopiowania (*Das Reichsgesetz, betreffend den Schutz der Photographien gegen unbefugte Nachbildung vom 10. Januar 1876*; RGBI N° 2, Nr 1111, s. 8)⁴⁰¹.

W cesarstwie austriackim obowiązywał najpierw od 19 października 1846 r. patent cesarski „Ustawa dla ochrony własności literackiej i artystycznej [...]”, zwany ustawą o prawie autorskim (*Gesetz vom 26. December 1845, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie*; RGBL No. 197, s. 667-675)⁴⁰², a potem także patent cesarski o przedruku z 19 października 1846 r., uzupełniony postanowieniami ustawy karnej odnośnie do kontrefakcji. Ustawa o prawie autorskim z 1846 r. była pierwszym nowoczesnym ustawodawstwem autorskim w Austrii. Obowiązywała ona tylko w dziedzicznych ziemiach monarchii habsburskiej i nie miała zastosowania do terytorium Węgier, Siedmiogrodu i ziem polskich. Ustawa ta przyjęła koncepcję własnościową: „Utwory literackie i dzieła sztuki tworzą własność jej posiadacza (autora), to znaczy tego, kto je pierwotnie stworzył lub wykonał” (§ 1) i dalej: „Posiadaczowi dzieła literackiego lub dzieła sztuki przysługuje, pod warunkami ustalonymi w niniejszej ustawie, wyłączne prawo dowolnego rozporządzania swoim dziełem” (§ 2 ust.1). Podstawę jej konstrukcji jurydycznej stanowiło jednak przede wszystkim oznaczenie granic występków przedruku i naśladownictwa, a uprawnienia przysługujące autorowi i artyście ograniczały się do wystąpienia z wnioskiem w sprawie represji karnej i z żądaniem wynagrodzenia szkody.

⁴⁰¹ Ochronę utworów fotograficznych uzależniono od wskazania nazwy i miejsca zamieszkania fotografa albo wydawcy i roku pierwszej publikacji na każdej kopii jego pracy (art. 5 ustawy); S. van Gompel, *op. cit.*, s. 177.

⁴⁰² H.M. Schuster, *Der Entwurf eines neuen österreichischen Urheberrechtsgesetzes*, „Allgemeine österreichische Gerichts-Zeitung” 1892, 43 Jahrgang, n.F., 29 Jahrg., s. 297-299, 306-307, 329-332, 338-339, 346-348, 357-358, 372-373.

4. Pomiędzy monopolem a własnością autora: Rosja

W ustawodawstwie Rosji, któremu dotąd obca była jakakolwiek myśl o prawie autorskim jako o prywatnym przywileju⁴⁰³, uznano prawa autorów dzieł literackich w specjalnym rozdziale *O prawach twórców i wydawców* ustawy o cenzurze z 22 kwietnia 1828 r., choć zaledwie w pięciu artykułach. W objaśnieniach i uzupełnieniach do tejże ustawy, wydanych pod nazwą *Przepisów o prawach twórców, tłumaczy i wydawców* 8 stycznia 1830 r., prawa autorów określone zostały mianem „własności literackiej”.

Ustawodawstwo rosyjskie zajmowało się prawami autorskimi po pierwsze z punktu widzenia interesów państwa, tj. możliwości rozprzestrzeniania za pomocą dzieł literatury i sztuki szkodliwych dla cesarstwa idei, po drugie z punktu widzenia praw autora, które traktowano jako naturalną konsekwencję więzi autora z jego dziełem, i po trzecie z punktu widzenia interesów oficjalnie uznanej w Rosji nauki i oświaty⁴⁰⁴. Poza uregulowaniem praw autorskich, czyli praw autorów w stosunku do publiczności, ustawa o cenzurze zawierała postanowienia odnoszące się do umowy wydawniczej, tj. stosunku autora do wydawców. Termin istnienia prawa autorskiego wynosił 25 lat od śmierci autora, zaś w objaśnieniach i uzupełnieniach do ustawy o cenzurze z 8 stycznia 1830 r. stwierdzono, że termin ten po upływie 25 lat może być jeszcze zwiększony o 10 lat, jeżeli w ciągu ostatniego pięciolecia przed upływem 25 lat ci, którym prawo to służyło, dokonali nowego wydania dzieła. Dnia 15 kwietnia 1857 r. zniesiono postanowienie o dodatkowym dziesięcioletnim terminie, rozciągając jednocześnie termin istnienia prawa autorskiego do 50 lat po śmierci autora⁴⁰⁵. Ustawami z lat 1845 i 1848 rozszerzono prawo

⁴⁰³ Prawo rosyjskie przyznawało przywileje wyłącznego publikowania dzieła jedynie niektórym osobom prawnym prawa publicznego, korporacjom naukowym, akademiom nauk; S.A. Bieljackin, *op. cit.*, s. 32.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, s. 32.

⁴⁰⁵ „Najwyżej zatwierdzone zdanie Rady Państwa” z 15 kwietnia 1857 r. rozszerzało termin ochrony z 25 na 50 lat od śmierci autora.

autorskie na dzieła muzyczne i dzieła sztuki plastycznej. Skomplikowany charakter miał przepis ustawy o cenzurze z 1828 r. dotyczący odpowiedzialności cywilnej za kontrefakcję, to jest przedruk uczyniony bez zezwolenia właściciela praw autorskich: należne odszkodowanie określano tu jako iloczyn liczby samowolnie wprowadzonych do obiegu egzemplarzy wydania dzieła pomnożonej przez różnicę pomiędzy ceną handlową, wyznaczoną przez prawnego wydawcę, i kwotą, jaką osoba dopuszczająca się kontrefakcji wydatkowała na opublikowanie egzemplarza dzieła (§ 304). Specyficzna rękojmia przeciwko kontrefakcji, jaką dawała ustawa o cenzurze z 1828 r. (*imprimatur* komitetu cenzury), upadła wraz z wprowadzeniem nowych przepisów dotyczących druku z 6 kwietnia 1865 r. znoszących taką procedurę. Zwraca uwagę, że prawo autorskie według ustawy o cenzurze 1828 r. nie podlegało egzekucji na rzecz wierzycieli autora, jeżeli nie zostało zbyte osobie trzeciej przez autora lub jego spadkobierców (§ 286). Według ustawy procedury cywilnej z 20 listopada 1864 r. prawo autorskie mogło wejść do umowy konkursowej i być sprzedane przez licytację tylko w razie nabycia go przez wydawcę i za długi tegoż wydawcy. Nabywca prawa autorskiego z licytacji podlegał wszelkim zobowiązaniom wobec autora ciężącym na wydawcy, który popadł w upadłość. Wierzyciele autora nie mogli zajmować i sprzedawać nie tylko rękopisów, ale również książek już opublikowanych, lecz jeszcze nieznajdujących się w sprzedaży (§ 1041 i 1042 ustawy procesowej). Zgodnie z ustawą o cenzurze z 1828 r., pomimo zawartych umów, autor mógł ponownie wydać książkę sprzedaną już wydawcy, jeżeli dokonał w niej uzupełnień lub zmian obejmujących co najmniej dwie trzecie całości lub jeżeli nadał jej całkiem nową formę (§ 289). Jeśli umowa z wydawcą nie zawierała odmiennych postanowień, autor mógł ponownie wydać swe dzieło po upływie 5 lat od pierwszego wydania sprzedanego wydawcy (§ 287). Autor artykułu zamieszczonego w wydawnictwie zbiorowym lub periodycznym mógł opublikować go osobno, nawet natychmiast, jeżeli nie umówił się inaczej z wydawcą, który ogłosił drukiem jego pracę (§ 292). Przeżytek stanowiła

zupełna wolność dokonywania przekładów, do której przyzwyczajono się w Rosji. W objaśnieniach i uzupełnieniach do ustawy o cenzurze z 8 stycznia 1830 r. zagwarantowano monopol dotyczący zezwolenia na dokonywanie przekładów jedynie autorom książek będących wynikiem badań naukowych i to pod dwoma warunkami: po pierwsze, że autorzy wyraźnie zastrzegli na oryginale wyłączne prawo do dokonania przekładu i po drugie, że przekład miał zostać ogłoszony przez nich w przeciągu trzech lat od wydania oryginału (art. 302). Mocno przestarzałe już w chwili ich powstania były nie tylko przepisy ustawy o cenzurze z 1828 r. określające, co może być przedmiotem prawa autorskiego, ale także wieczysty zakaz ogłaszania drukiem listów i papierów nieprzeznaczonych pierwotnie do druku, chyba że wyraził na to zgodę ten, kto je pisał, oraz ten, do kogo były one adresowane, lub – po ich śmierci – zgodę wyrażali spadkobiercy ustawowi obydwu (§ 293 i 294), wreszcie zaś przepisy zakreślające objętość dozwolonych prawem wyciągów i zapożyczeń z cudzych książek: nie więcej niż arkusz druku (§ 297), w chrestomatiach więcej niż arkusz (§ 298), do których to postanowień dochodziła jeszcze reguła, iż nie wolno cytować więcej niż jedną trzecią cudzego dzieła, a tekst książki powinien być dwa razy większy niż zawarte w nim wyciągi z cudzego dzieła (§ 299). Niezwykle surowe kary za naruszenie praw autorskich przewidywało rosyjskie prawo karne. Poszkodowany mógł dochodzić swoich roszczeń na drodze cywilnej i zażądać wynagrodzenia pieniężnego lub złożyć skargę karną i zażądać wynagrodzenia oraz ukarania winowajcy. W 1887 r. normy prawa autorskiego umieszczono w kodeksie cywilnym, w T. X cz. 1 *Swodu Zakonow*, jako dodatek do art. 420, tj. przy prawie własności, jednak nadal autor, który opublikował książkę z ominięciem przepisów formalnych ustawy o cenzurze, tracił prawa autorskie⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ Dodam, że obok „Najwyżej zatwierdzonego zdania Rady Państwa” Cesarstwa Rosyjskiego z 8 stycznia 1830 r. „o prawach autorów, tłumaczy i wydawców”, uzupełniającego ustawę o cenzurze z 1828 r. weszły jeszcze w życie na terytorium Cesarstwa, w tym Królestwa Polskiego: rozporządzenie o własności muzycznej

5. Początki umowy wydawniczej

Na początku XVIII w. pojawił się typ umowy zwanej umową wydawniczą. Drukarze, jako że mieli możliwość uzyskiwania przywilejów, zwracali się do autorów w celu zawarcia z nimi umów o wydanie ich utworów, płacąc im odpowiednie wynagrodzenie. Umowy te dowodzą, że w życiu codziennym w XVIII w. uważano autora za jedynie upoważnionego do rozporządzania dziełem. Z kodyfikacji europejskich XVIII stulecia umowę wydawniczą regulował, jak już powyżej wspomniałem, Landrecht Pruski z 1794 r. Kolejną ustawą, która uznała umowę wydawniczą, był *Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch*, austriacki kodeks cywilny z 1811 r. (§§ 1164-1171)⁴⁰⁷.

Aż do chwili uznania prawa autorskiego w XIX stuleciu prawa autorów pozostawały niejako w ukryciu pod przywilejami wydawców. Dopiero powstawanie ustawodawstw autorskich zmieniło wzajemne relacje pomiędzy autorami a wydawcami. Odtąd wydawcy znaleźli sobie ochronę w prawach autorów, a prawo wydawnicze stało się pochodne od prawa autorskiego⁴⁰⁸. Z ważnych kodyfikacji europejskich, przyjętych jeszcze przed umiędzynarodowieniem ochrony dzieł literackich i artystycznych, umowę wydawniczą (*Verlagsvertrag*) unormowało szwajcarskie prawo o zobowiązaniach (*Obligationsrecht, code des obligations*, część II, tytuł 12) z 14 czerwca 1881 r. Ten kodeks zobowiązań został następnie, z pewnymi modyfikacjami wprowadzonymi w ustawie przechodniej, włączony do ZGB – szwajcarskiego

z 9 stycznia 1845 r. i rozporządzenie o własności artystycznej z 21 stycznia 1846 r.; S.A. Bieljackin, *op. cit.*, s. 32-34; W. Spasowicz, *Rzecz o tak zwanej „własności literackiej”*, s. 91-95; tenże, *Prawo autorskie i kontrefakcja*, Warszawa 1874; A.P. Siergiejew, *Prawo intelektualnej собственности в Росийской Фидерации*, Moskwa 1996, s. 36-37; M. Glücksberg, *op. cit.*, Nr 34, s. 269 i n.

⁴⁰⁷ Tłumaczenie kodeksu: *Powszechny Austriacki Kodeks Cywilny z uzupełniającymi ustawami i rozporządzeniami objaśniony orzeczeniami Sądu Najwyższego przez Prof. dra St. Wróblewskiego*, T. I. i II, Kraków 1914-1918.

⁴⁰⁸ Szerzej F.G. Szerszeniewicz, *Kurs торгового права*, T. II, SPb 1908, rozdział X, § 134.

kodeksu cywilnego (*Schweizerisches Zivilgesetzbuch, Code civil suisse, Codice Civile svizzero*) z 10 grudnia 1907 r., z mocą obowiązującą od 1 maja 1908 r., jako wyodrębniona redakcyjnie, posiadająca własną numerację artykułów ostatnia, piąta księga ZGB.

Zamieszczanie postanowień o umowie wydawniczej w kodeksie cywilnym bynajmniej jednak nie stało się regułą. I tak na przykład, o czym jeszcze dalej, w Niemczech wydano w 1901 r. odrębną ustawę o umowie wydawniczej liczącą aż 50 paragrafów, zaś w Rosji umowę wydawniczą uregulowała ustawa o prawie autorskim z 1911 r. (Rozdział VII, art. 65-75).

Współczesne prawo autorskie. Umiejdzynarodowienie ochrony

1. Idea prawa podmiotowego własności intelektualnej i romantyczna koncepcja autora

Doktryna praw naturalnych, niezbywalnych, przysługujących jednostce, i ideologia oświecenia, kładące nacisk na to, że własność płodów ducha ludzkiego, geniuszu ludzkiego jest przyrodzonym prawem człowieka, że każdy może swobodnie rozporządzać owocem swojej pracy twórczej, najgłębszej twórczej siły tkwiącej w naturze człowieka, która jest źródłem i uzasadnieniem prawa własności, znalazła pełne odzwierciedlenie w obu wielkich rewolucjach: francuskiej i amerykańskiej. Równocześnie podważono ideę nadawania praw autorom i wynalazcom w formie przywileju władzy, nie tylko ze względu na jej arbitralność oraz związane z tym nadużycia, ale i z uwagi na częste w praktyce państw europejskich unieważnianie przez nowo wstępujących na tron monarchów wszystkich przywilejów swoich poprzedników. Tak więc pojawiła się myśl, że prawo twórcy nie powinno wypływać z łaski monarszej (*ius speciale*), ale z bardziej ogólnego prawa, które stanowiło jego naturalne prawo do nowego dzieła (*ius ordinarium*). Szczególny wkład w powstanie i rozpowszechnienie tych nowych idei mieli myśliciele angielscy: prekursor koncepcji własnościowej John Locke, William Warburton, William Blackstone oraz pisarze i myśliciele francuscy – Denis Diderot, François Marie Arouet (Volter), adwokat Louis d’Héricourt,

adwokat Izaak René Le Chapelier, a także teolog, profesor retoryki i filozofii, a zarazem znany polityk Joseph Lakanal⁴⁰⁹.

Koncepcja praw naturalnych i praw podmiotowych twórcy, określanych mianem własności, zarówno gdy chodziło o dzieła literackie, artystyczne, jak i przemysłowe – choć w istocie płody twórczości nie są rzeczami w rozumieniu prawa cywilnego – była elementem wspólnym dla aktów prawnych rewolucji amerykańskiej i francuskiej. Zarówno we Francji, jak i w Stanach Zjednoczonych na fali rewolucyjnej doszło do powstania specyficznych modeli prawa autorskiego, które uczeni stawiają często na dwóch skrajnych biegunach, choć niektórzy z nich, jak Jane Ginsburg, starają się dowodzić, że w punkcie wyjścia nie były one przeciwstawne sobie. W obu występuje to samo napięcie pomiędzy roszczeniami autorów do wyłączności a interesem publicznym w dostępie do ich dzieł⁴¹⁰.

W każdym razie oba te modele najwcześniej przyjęły konstrukcje prawne ochrony dóbr intelektualnych oparte na zasadach prawa cywilnego.

Z aktami prawnymi rewolucji francuskiej wiąże się doktryna własności intelektualnej, umysłowej (*propriété intellectuelle, littéraire et artistique, geistiges Eigentum*). Odzwierciedlała ona w pełni przejście od starego systemu

⁴⁰⁹ Blżej E. Pouillet, *op. cit.*, s. 11 i n.; N. Stolfi, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, T. I, s. 72 oraz 290 i n.; J. Kohler, *Urheberrecht...*, s. 61; A.Ch. Renouard, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, t. I, s. 438; A. Strowel, *Droit d'auteur et copyright: divergences et convergences*, Bruxelles, Bruylant et Paris 1993, s. 185-187 (wpływy koncepcji Locke'a w rewolucyjnej Francji); R. Deazley, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 149 i n.; M.C. Dock, *op. cit.*, s. 116-117; M. Rose, *The Author as Proprietor...*, s. 62; (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 32-33; F. Zoll, *Prawa na dobrach niematerialnych*, s. 702; tenże, *Prawo cywilne w zarysie*, s. 130-131; J. Górski, *op. cit.*, s. 52-53; S. Sołtysiński, *Powstanie i rozwój prawnych form ochrony wynalazcy na przestrzeni XIV–XVII w.*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 1966, z. 1, s. 110 i 112; S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 42-43; E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie...*, s. 21 i 23.

⁴¹⁰ J.C. Ginsburg, *A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America*, “Tulane Law Review” 1990, Vol. 64, No. 5, s. 991-1031.

ochrony jurydycznej do nowego, w którym twórczość pojęta została jako własność duchowa autora, a nie tak jak każdy inny wynik jego pracy, jak to było w systemie przywilejów. Podkreśla to Stefan Grzybowski: „Momentem zwrotnym w rozwoju myśli prawniczej w zakresie konsekwencji normatywnych twórczości było porzucenie koncepcji przywilejów na rzecz doktryny o własności intelektualnej. Doktryna ta opierała się na przeciwstawieniu powszechnej swobody korzystania ze stworzonego dzieła, ograniczonej jedynie indywidualnymi przywilejami stwarzającymi na rzecz określonych osób sytuację monopolistyczną, prawu własności twórcy, ograniczonemu jedynie interesami powszechnymi”⁴¹¹. W swoim sprawozdaniu dla Konwentu ze stycznia 1793 r. Lakanal pisał o własności będącej „wytworem geniuszu ludzkiego”, która ze wszystkich rodzajów własności daje najmniej powodów do zaprzeczania jej, i wyrażał jednocześnie zdziwienie, że trzeba było dopiero uznać tę własność i zapewnić jej wykonywanie przez ustawę, stworzoną w wyniku tak wielkiej rewolucji⁴¹². Le Chapelier natomiast znamienne stwierdzał: „Najbardziej święta, najbardziej prawowita, najbardziej nienaruszalna, i jeżeli tak mogę mówić, najbardziej osobista z wszystkich własności jest praca, owoc myśli pisarza; to jest własność innego rodzaju niż wszystkie inne własności”. Nieco dalej dodawał on, iż prawo do rozporządzania dziełem przez autora musi być traktowane jako wyjątek, gdyż ze swej istoty ogłoszone dzieło jest własnością publiczną⁴¹³. Idea autorstwa nie od razu mogła zostać przyjęta. W pierwszym, rewolucyjnym okresie indywidualistyczne wyobrażenie o autorze jako właścicielu praw własności intelektualnej kojarzyło się we Francji z represyjną polityką monarchizmu, toteż francuscy

⁴¹¹ S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 63.

⁴¹² F. Zoll, *Prawo cywilne w zarysie*, s. 130-131; por. też M. Poźniak-Niedzielska, *Wzory zdobnicze i ich ochrona*, Warszawa 1978, s. 72-73.

⁴¹³ Zob. szerzej *Rapport de M. Le Chapelier*, w: *Réimpression de l'ancien Moniteur, seule histoire authentique et inaltérée de la Révolution française depuis la réunion des Etats généraux jusqu'au consulat (mai 1789–novembre 1799)*, Henri Plon, Paris 1860, Le Moniteur, t. VII, s. 116-117.

rewolucjoniści dążyli do zrzucenia z tronu absolutnego autora i nadania mu rangi sługi społeczeństwa, wzorowego obywatela. Dekret Zgromadzenia Narodowego z 1789 r. przyjmował nawet, że wszystko, co autor udostępnił publiczności, stanowiło własność społeczeństwa. Wycofano się jednak z tej radykalnej koncepcji⁴¹⁴.

Początkowo uważano, że wyłączne prawo korzystania z dzieła lub patent stanowią umowę pomiędzy społeczeństwem a autorem czy wynalazcą. Społeczeństwo uznawało właściciela praw wyłącznych, gwarantowało mu wynagrodzenie i monopolistyczne wykorzystanie tworu jego pracy umysłowej w celach komercyjnych lub przemysłowych. Doktrynie tej odpowiadała koncepcja „praw przyrodzonych”, wynikających z natury działalności twórczej, istniejących niezależnie od faktu ich przyznania przez władzę państwową⁴¹⁵.

Jak z powyższych rozważań wynika, czasy nowożytne dodały nową kategorię dóbr nieznaną światu starożytnemu, a mianowicie dóbr niematerialnych, tj. twórców myśli ludzkiej, wyrażających się w dziełach literackich, artystycznych oraz w wynalazkach przemysłowych. Podstawę ideową ochrony jurydycznej tych dóbr niematerialnych stanowił światopogląd chrześcijański, który wywyższył godność pracy ludzkiej i uczynił ją najszlachetniejszym źródłem prawa własności oraz słusznym korzyści. W świecie starożytnym, a szczególnie w starożytnym Rzymie, uznawano, że praca zarobkowa obniża godność wolnego człowieka, a nawet go upadla, i stawia pod względem społecznym na równi z niewolnikiem. Tym samym dopiero w czasach nowożytnych dobra niematerialne, podobnie jak niegdyś wyłącznie dobra materialne, weszły w skład pojęcia majątku jednostek⁴¹⁶.

⁴¹⁴ C. Hesse, *Enlightenment Epistemology and the Law of Authorship in Revolutionary France*, „Representations” 1988, No. 30, s. 109.

⁴¹⁵ Por. A.P. Siergiejew, *op. cit.*, s. 10.

⁴¹⁶ F. Zoll, *Problem kredytu...*, s. 3-5; tenże, *Prawa na dobrach niematerialnych*, s. 701; S.M. Grzybowski, *Ochrona wynalazków, wzorów i znaków towarowych...*, s. 3.

Nowoczesne ideały ochrony dóbr niematerialnych opierają się na specyficznym połączeniu własnościowej koncepcji prawa autorskiego, jako rezultatu pracy i wysiłku, z tak zwaną romantyczną koncepcją autorstwa, kładącą nacisk na geniusz twórczy. Oba te, jak można by zakładać konkurencyjne ujęcia, jedno przecież bliższe wydawcom, a drugie autorom, znalazły swoje odzwierciedlenie w ustawodawstwach wielu państw. W zasadzie istotny krok w kierunku pewnej syntezy uczynili najpierw nie prawodawcy, a – na co wskazuje przywoływana już w niniejszej pracy Martha Woodmansee – osiemnastowieczni teoretycy, kładąc nacisk nie na zewnętrzną inspirację i element mistrzostwa, rutyny, ale na natchnienie, którego źródło emanowało już nie z zewnątrz lub z góry, ale z wnętrza pisarza, z jego oryginalnego geniuszu, w związku z czym powstawał wytwór unikalny, niepowtarzalny, stanowiący własność pisarza⁴¹⁷. Jeden z głównych twórców projektu francuskiej ustawy chroniącej wynalazki z 1790 r. oraz ustawy autorskiej, poeta Stanislas de Boufflers, w uzasadnieniu projektu ujmował to tak: „[...] nic nie jest bardziej własnością jednostki, niż jej własna myśl”⁴¹⁸. Ta świadomość była już na tyle dobrem społecznym, że mogła zostać bez oporów zaakceptowana przez ustawodawcę. W uzasadnieniu, jakie sporządził de Boufflers, wyraźnie dźwięczała nuta Denisa Diderota, który w *Liście historycznym i politycznym o handlu książkami (Lettre historique et politique sur le commerce de la librairie, 1763)* zapewniał, że własne myśli to „[...] najcenniejsza część siebie, która nigdy nie zginie”⁴¹⁹.

⁴¹⁷ M. Woodmansee, *The Genius and the Copyright...*, s. 426.

⁴¹⁸ C.P. Molard, *Descriptions des machines et procedes specifiques dans les brevets d'invention, de perfectionnement et d'importation, dont la duree est expiree*, Paris 1811, s. 8.

⁴¹⁹ F.G. Szerszeniewicz, *Istorija awtorskawo prawa na Zapadie*, s. 22-23; C. Hesse, *The rise of intellectual property...*, s. 34; teźe, *Enlightenment Epistemology and the Law of Authorship in Revolutionary France*, s. 113; teźe, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991, s. 100-101; L. Pfister, *op. cit.*, s. 130.

Połączenie świata wewnętrznego, twórczego geniuszu z własnością znajdowało swą mocną podstawę w światopoglądzie epoki, kreującym nową ideę autorstwa⁴²⁰. Teorie własnościowe, powstałe w XVII i XVIII stuleciu, oparte na chrześcijańskiej idei godności pracy, nawet jeśli miały w pełni racjonalistyczny charakter, podbudowane dodatkowo nowoczesnym poglądem na prawa naturalne człowieka, dały impuls nowemu spojrzeniu na osobę autora i autorstwo. Najbardziej wpływowy z tych myślicieli John Locke w *Second Treatise of Government* (1690)⁴²¹ znajdował uzasadnienie dla praw autora w nakładzie czasu i wysiłku niezbędnego do stworzenia dzieła, które miały stanowić produkt pracy, a więc przedmiot prawa własności. Pojęciem własności Locke określał podmiotowe prawa naturalne, otrzymywane z chwilą urodzenia, a polegające na własności ludzkiej osoby i mienia. Powstanie władztwa człowieka nad rzeczą tłumaczył on niezbywalnym prawem do własności samego siebie, uzasadniającym z kolei własność innych, zewnętrznych wobec człowieka przedmiotów, poddanych przezeń przemianie, przekształceniu ze stanu naturalnego w wyniku jego pracy⁴²². Europejski oddźwięk miały później również rozważania poety i krytyka Edwarda Younga zawarte w dziele *Conjectures on Original Composition* (1759)⁴²³. Eksponowały one z kolei wątek oryginalnej osobowości autora znajdującej odzwierciedlenie w książce,

⁴²⁰ Przyczyny pojawienia się tej nowej koncepcji autora miały złożony charakter i nie można ich rozpatrywać jedynie w kategoriach społeczno-ekonomicznych; zob. C. Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810*, s. 85 i n. oraz s. 240 i n.

⁴²¹ J. Locke, *Second Treatise of Government*, ed. Jonathan Bennett; <http://www.earlymoderntexts.com/pdf/lockseco.pdf>, zwł. s. 4 i n., 10 i n.

⁴²² Por. C. Hesse, *The rise of intellectual property...*, s. 33; M. Rose, *The Author as Proprietor...*, s. 56; tenże, *Authors and Owners...*, s. 5-6; por. A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 25; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 77; R. Deazley, *Rethinking copyright...*, s. 3-4; S. Teilmann, *op. cit.*, s. 29 i n. O poglądach Locke'a na zagadnienie wolności druku oraz o idei zabezpieczenia autorowi własności kopii dzieła zob. R. Deazley, *On the Origin of the Right to Copy...*, s. 3-5, 8, 9-10.

⁴²³ E. Young, *Conjectures on Original Composition*, Millar, London M.DCC.LIX; dostęp online: <http://rpo.library.utoronto.ca/content/conjectures-original-composition-1759>.

która w związku z tym jest czymś więcej niż tylko zwykłą pracą, a nawet przewyższa ona pracę wynalazcy, bo nie tylko rozwiązuje pewien problem w naturze, ale tworzy coś od siebie, co nosi niezatarte piętno unikalnej osobowości. O ile patenty na mechaniczne wynalazki mogą być objęte ograniczeniami, o tyle efekty działalności autora powinny należeć wiecznie do ich twórcy. W koncepcji Younga Bóg przestał być źródłem, z którego wszystko wypływa, i został zastąpiony przez indywidualność autora. Od tej indywidualności stawała się zależna oryginalność pracy i w konsekwencji jej wartość⁴²⁴. Samuel Johnson w swoim *Życiu Milтона (Life of Milton, 1779)* oświadczał natomiast kategorycznie: „Najwyższą chwałą geniusza jest oryginalna inwencja”⁴²⁵.

Mamy dwa przeciwstawne ujęcia: własności jako wyniku pracy i własności jako konsekwencji geniuszu twórcy. Nie sposób jednak odmówić słuszności twierdzeniu Marka Rose’a, że u podstaw obu tych stanowisk była praca. Zwolennicy wiecznego prawa autorskiego skupili się na pracy autora, zaś przeciwnicy na skutkach jego wysiłku, na utworze. W ten sposób obie strony zbliżyły się do problemu, biorąc za punkt wyjścia odmienne orientacje. Mimo to jednak koncentrowały się na tej samej parze pojęć: „autora” i „pracy”, „osoby” i „rzeczy”⁴²⁶. Jeden logiczny punkt połączenia między oryginalnością a własnością stanowiła „wartość”, innym zaś była „osobowość” i te pojęcia wartości i indywidualności spłoty się ze sobą głęboko. Utwór literacki postrzegano w XVIII w. jednocześnie jako obiektywny i subiektywny⁴²⁷.

⁴²⁴ C. Hesse, *The rise of intellectual property...*, s. 33-34; M. Rose, *The Autor as Proprietor...*, s. 61-62, 65 i 75-76; tenże, *Authors and Owners...*, s. 6 i 117-118, 119, 120, 121; S. Teilmann, *op. cit.*, s. 33-34 i 64-66.

⁴²⁵ M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 6.

⁴²⁶ M. Rose, *The Autor as Proprietor...*, s. 62-63.

⁴²⁷ M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 121.

Niewątpliwie ta specyficzna fuzja obu koncepcji, o której tak sugestywnie pisze Rose⁴²⁸, wpłynęła, choć w niejednakowym stopniu, na kształt prawa autorskiego w wielu krajach, gdyż odpowiadała ona nie tylko rosnącym potrzebom rynku intelektu i wiedzy, ale także samym autorom, coraz częściej trudniącym się twórczością w sposób profesjonalny, traktującym ją jako źródło dochodu. Taka konstatacja nie powinna jednak prowadzić do zatarcia istotnych różnic pomiędzy modelem „copyright” a modelem „prawa autorskiego”⁴²⁹, ponadto wymaga ona uwzględnienia, że o systemie prawa autorskiego w danym kraju decydują jeszcze inne, często bardzo indywidualne czynniki o różnym charakterze. Wśród nich są uwarunkowania kulturowo-historyczne, religijne, narodowe, ideowe, etyczne i estetyczne, polityczne, gospodarcze, cywilizacyjne, prawne, w tym dotyczące nauki prawa i mentalności prawników – praktyków – i inne. Dopiero na obecnym etapie globalizacji, integracji, urynkowienia niemal całej kultury następuje stopniowe

⁴²⁸ Zdaniem Marka Rose’a wyróżniającą cechą współczesnego autora stanowi własność indywidualna. Autor jest traktowany jako twórca i w związku z tym właściciel specjalnego rodzaju towaru, tj. dzieła (M. Rose, *Authors and Owners...*, s. 1). Ale chroniona prawem autorskim praktyka zabezpieczania w dziełach praw mogących stanowić przedmiot obrotu, które potraktowane są jako towary, pojawiła się dopiero jako współczesna instytucja, związana z powstaniem prasy drukarskiej, indywidualizacją autorstwa w późnych wiekach średnich i we wczesnym renesansie oraz z rozwojem zaawansowanego społeczeństwa rynkowego w XVII i XVIII w. (*ibidem*, s. 3). Głównym celem, jaki postawił sobie Rose, nie było analizowanie autorstwa w aspekcie subiektywnym, w sensie produktu świadomości autora, ale autorstwa opartego na pojęciach własności, oryginalności i indywidualności (*ibidem*, s. 7).

⁴²⁹ Zdaje się to czynić Martin Fredriksson w imię eksponowania kulturowych uwarunkowań prawa, co zresztą samo w sobie jest oczywiste i jak najbardziej pożądane. Ale postawienie na jednej płaszczyźnie – w świetle wskazanego powyżej punktu wyjścia – ustawodawstwa autorskiego Anglii i Francji, niemieckich i szwedzkich aktów prawnych od późnego XVIII i wczesnego XIX stulecia, a wreszcie i amerykańskiej ustawy o prawie autorskim z 1790 r. musi budzić zastrzeżenia; M. Fredriksson, *Copyright and the story of the author*, <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/Fredriksson.pdf>, zwł. s. 8; w polskiej literaturze tym samym tropem co Fredriksson idzie M. Jankowska, *op. cit.*, s. 33 (w przypisie).

zblizenie do siebie odmiennych niegdys systemow prawa autorskiego. Jednak nalezy pamietac, ze ukszaltowaly sie one w Europie glownie jako instytucja prawa majatkowego, a wyzsze, niemajatkowe, idealne interesy tworca zaczeto chronic stosunkowo pozno, o czym bedzie jeszcze mowa dalej. Widoczne jest wobec tego ewidentne zachwianie proporcji pomiedzy podejsciem wlasnosciovym, rozumianym w kategoriach majatkowych, a wlasnoscia jako wynikiem geniuszu, ktora powinna znalezc odzwierciedlenie w uczynieniu autorskich praw osobistych (*droit moral*) centralna idea ustawodawstwa. Dopiero dlugi rozwij doprowadzil do ukszaltowania sie takiego ujecia, i to nie wszedzie. Dominacja pierwiastka majatkowego we wspolczesnym prawie autorskim byla oczywista konsekwencja odmawiania autorom przez wiele wiekow naturalnego prawa do gospodarczej eksploatacji tworow ich ducha i intelektu. Punkt ciężkości w dawniejszym etapie rozwoju spoczywal wiec bardziej na uprawnieniach osobistych, zaś ewentualna gratyfikacja dla autora (patronat) czy tez przyznanie mu monopolu eksploatacji (przywilej) traktowano najczesciej jako akt łaski, bo w przeciwnym wypadku pozostawiala mu tylko wartosc materialnego nošnika dzieła, co oczywiscie umozliwialo uzyskanie tylko jednorazowej zapłaty. W nowoczesnym ustawodawstwie autorskim nawet przesłanka oryginalności dzieła została zupełnie inaczej potraktowana w kontynentalnym prawie europejskim, wykazujacym w tym zakresie wplyw idei romantycznego autorstwa, inaczej zaś zwłaszcza w amerykańskim *common law*.

2. Stany Zjednoczone

Statut Anny nie miał zastosowania do kolonii w Ameryce⁴³⁰. Pierwszy akt prawny dotyczacy praw autorskich wydano tu w stanie Massachusetts

⁴³⁰ Szerzej: T.T. Ochoa, *Copyright Duration: Theories and Practice*, in: *Intellectual Property and Information Wealth. Issues and Practices in the Digital Age*. Vol. 1. *Copyright and related rights*, ed. P.K. Yu, Greenwood Publishing Group, Westport,

w 1672 roku⁴³¹. W 1783 r. trzy stany ustanowiły prawa autorskie, a w ciągu następujących trzech lat uczyniły to wszystkie pozostałe stany, za wyjątkiem Delaware⁴³². Prawa naturalne autora do dzieła uznał stan Massachusetts, a za nim New Hampshire i Rhode Island, natomiast pozostałe stany, na wzór *Statutu Anny*, gwarantowały autorowi prawa wyłączne do dzieła ze względu na promocję nauki i literatury⁴³³. Jeżeli chodzi o czas ochrony, to siedem ze stanów poszło za *Statutem Anny*, przewidując dwa czternastoletnie jego okresy, natomiast pięć pozostałych stanów przyznało *copyright* na pojedyncze okresy czternastu, dwudziestu i dwudziestu jeden lat, bez żadnego prawa ich odnowienia⁴³⁴.

Ojcowie konstytucji Stanów Zjednoczonych Thomas Jefferson i James Madison byli sceptycznie nastawieni do wszelkich monopoli, ale różnie zapatrywali się na celowość ochrony praw autorskich i patentowych⁴³⁵. Jefferson w liście z 20 grudnia 1787 r. napisanym z Francji do Madisona, a odnoszącym się do powstałego wówczas szkicu projektu Konstytucji, przyrównywał znaczenie wolności od wszelkich monopoli do zapewnienia

Connecticut, London 2007, s. 142; T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 685-686 (przypis 55).

⁴³¹ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 67. Przed 1783 r. wydano w Ameryce jeszcze dwa akty prawne regulujące *copyright*. Wszystkie te wczesne akty ograniczały prawo autorskie do siedmiu lub pięciu lat; bliżej: T.T. Ochoa, *Copyright Duration: Theories and Practice*, s. 142; T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 687.

⁴³² Kongres Kontynentalny, tj. legislatura federalna, powołana przez trzynastą kolonię, które później utworzyły Stany Zjednoczone, wydał 2 maja 1783 r. rezolucję zalecającą poszczególnym stanom ustanowienie praw autorskich. Pomiędzy 1783 a 1786 r. dwanaście stanów wprowadziło ogólne prawa autorskie; E.C. Walterscheid, *To Promote the Progress of Science and Useful Arts: The Background and Origin of the Intellectual Property Clause of the United States Constitution*, „Journal of Intellectual Property Law” 1994, Vol. 2, No. 1, s. 20 i 21; L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 183-192

⁴³³ L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 187; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 67-68.

⁴³⁴ T.T. Ochoa, *Copyright Duration: Theories and Practice*, s. 143; T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 687-688.

⁴³⁵ T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 691-693.

wolności słowa, religii i prasy⁴³⁶. Ten swój pogląd powtórzył on w liście do Madisonsa z 31 lipca 1788 roku⁴³⁷. Z kolei Madison, w liście z 17 października 1788 r., odpowiedział, że choć monopole są sprawiedliwie klasyfikowane spośród wielkich naruszeń porządku publicznego, to jednak stworzenie zachęty dla powstawania utworów literackich i pomysłowych odkryć jest zbyt dużą wartością, aby wyrzec się ich całkowicie⁴³⁸. Pod wpływem Madisonsa Jefferson częściowo zmienił swoje poglądy na temat praw autorskich i patentów, dopuszczając w pewnym zakresie ograniczony czasowo monopol, na co wskazuje przedłożona przez niego Madisonowi w liście z 28 sierpnia 1789 r. propozycja ustawodawcza⁴³⁹. Jednak jego koncepcja pozostała do końca w ramach podejścia użytykarystycznego. W sławnym, wielokrotnie przywoływanym w literaturze przedmiotu liście z 13 sierpnia 1813 r. do Izaaka McPhersona stwierdzał on, formalnie w odniesieniu do prawa patentowego, iż skoro uznajemy, że nie ma żadnego prawa naturalnego do własności ziemi, to w o ileż mniejszym stopniu istnieje prawo naturalne do własności idei. Jeśli ktoś, argumentował Jefferson, otrzymuje ideę ode mnie, uzyskuje

⁴³⁶ Tekst listu: *The Letters of Thomas Jefferson 1743-1826. To James Madison Paris, Dec.20, 1787*; <http://www.let.rug.nl/usa/presidents/thomas-jefferson/letters-of-thomas-jefferson/jefl66.php>.

⁴³⁷ Tekst listu: *Letter to James Madison, Thomas Jefferson, Paris, July 31, 1788*; <http://teachingamericanhistory.org/library/document/letter-to-james-madison-15/>.

⁴³⁸ Tekst listu: *James Madison letter to Thomas Jefferson – October 17, 1788*; <http://www.revolutionary-war-and-beyond.com/james-madison-letter-to-thomas-jefferson-october-17-1788.html>.

⁴³⁹ Projekt Jeffersona: „Art. 9. Monopolies may be allowed to persons for their own productions in literature and their own inventions in the arts for a term not exceeding – years but for no longer term and no other purpose”. Jak widać, nie przesądził on jeszcze, na ile lat mogą być przyznane te monopole; tekst listu: *Letter to James Madison, August 28, 1789 (On the liberty to write, speak, and publish and its limits)*; http://www.founding.com/founders_library/pageID.2184/default.asp. Ale w liście z 6 września 1789 r. zaproponował termin 19 lat: „Establish the principle also in the new law to be passed for protecting copy rights and new inventions, by securing the exclusive right for 19. instead of 14. years”; tekst listu: *Letter to James Madison, Thomas Jefferson, Paris, September 06, 1789*; <http://teachingamericanhistory.org/library/document/letter-to-james-madison-17>.

pouczenie, nie pomniejszając mojej idei, tak jak jego świeca zapalona od mojej otrzymuje światło, nie zaciemniając mojego⁴⁴⁰.

Odpowiednie propozycje, by dać Kongresowi moc przyznania *copyrights*, przedłożyli Konwentowi Konstytucyjnemu z 1787 r. James Madison (Wirginia) i Charles Pinckney (Południowa Karolina)⁴⁴¹. Podczas gdy Pinckney wystąpił o zabezpieczenie praw wyłącznych autorów na określony czas i przyznanie patentów na użyteczne wynalazki, Madison wysunął tylko postulat zabezpieczenia *copyright* dla autorów prac literackich na ograniczony czas. W rękopisie jego uwag co prawda znalazła wyraz myśl zabezpieczenia praw wynalazców użytecznych urządzeń, ale w wersji przygotowanej do publikacji opuścił on te wywody. Ostatecznie Komitet Jedenastu, którego członkiem był Madison, przygotował klauzulę patentową i klauzulę *copyright* – w brzmieniu obowiązującym w Stanach Zjednoczonych do dzisiaj – i zalecił jej przyjęcie⁴⁴². Klauzula ta została jednomyślnie zatwierdzona przez delegatów stanów bez żadnej debaty⁴⁴³.

⁴⁴⁰ Tekst listu: *Thomas Jefferson to Isaac McPherson, 13 Aug. 1813*; http://press-pubs.uchicago.edu/founders/documents/a1_8_8s12.html.

⁴⁴¹ L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 192-196.

⁴⁴² E.C. Walterscheid, *To Promote the Progress of Science and Useful Arts...*, s. 53.

⁴⁴³ T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 688-689; O. Bracha, (2008), *Commentary on the Intellectual Property Constitutional Clause 1789*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_us_1789). 3. *The Making of the Clause*. O wpływie uwag Jamesa Madisonsa i Charlesa Pinckney'a na ostateczny kształt tej klauzuli pisze E.C. Walterscheid, *To Promote the Progress of Science and Useful Arts...*, s. 45-50. Na związane z tym wątpliwości i niejasności zwraca uwagę D. Oliar, *The (Constitutional) Convention on IP: A New Reading*, „UCLA Law Review” 2009, Vol. 57, Issue 2, zwł. s. 426 i n. Twierdzi on, że twórcy konstytucji amerykańskiej, używając zwrotu „[...] popierać rozwój nauki i sztuk użytecznych”, zamierzali ograniczyć władzę przyznawania praw własności intelektualnej przez Kongres; D. Oliar, *Making Sense of the Intellectual Property Clause: Promotion of Progress as a Limitation on Congress's Intellectual Property Power*, „Georgetown Law Journal” 2006, Vol. 94, s. 1771-1845. Edward C. Walterscheid zarzuca jednak Dotanowi Oliarowi, że jego interpretacja pochodzenia tej klauzuli opiera się

Znalazła ona swoje miejsce w Konstytucji Stanów Zjednoczonych z 17 września 1787 r. w art. I § 8 ust. 8: „Kongres jest władny: [...] popierać rozwój nauki i sztuk użytecznych przez zapewnienie na czas określony autorom i wynalazcom wyłącznego prawa do ich dzieł oraz wynalazków”⁴⁴⁴. Artykuł ten opierał się na *Statucie Anny* i związanej z nim ideologii prawodawczej, która nadawanie patentów i praw autorskich traktowała jako wyjątek od ogólnej zasady walki z monopolami, wychodząc z założenia, że dopóki poddawano je właściwym ograniczeniom, prawa autorskie i patenty służyły dobru publicznemu i dlatego mogły być legalnie przyznane⁴⁴⁵. Pragmatyczne podejście, specyficzna logika utylitarna, kładąca nacisk na korzyści w obrocie: w nauce, w sztuce i w twórczości wynalazczej, znalazła odzwierciedlenie w klauzuli dającej Kongresowi moc „popierania rozwoju nauki i sztuk użytecznych”. Interesy ogółu zabezpieczał zwrot o zapewnieniu autorom i wynalazcom wyłącznego prawa do ich dzieł oraz wynalazków „na czas określony”. Z produkcji kulturalnej korzystać bowiem powinien nie tylko

tylko na gramatycznej jej strukturze i ignoruje fakt, iż jest to jedna z osiemnastu klauzul wskazujących wyliczone uprawnienia Kongresu. Wszystkie te klauzule mają jednolitą równoległą strukturę gramatyczną, w której udzielenie mocy w każdej z tych sytuacji jest zakomunikowane jako forma bezokolicznikowa czasownika. W ujęciu Oliara klauzula własności intelektualnej jest potraktowana natomiast tak, jak gdyby forma bezokolicznikowa czasownika nie oznaczała przyznawania władzy (mocy), ale zamiast tego stanowiła jedynie „finalne” stwierdzenie celu albo przedmiotu. Ponadto Walterscheid uważa, iż Oliar buduje swą rekonstrukcję pochodzenia klauzuli jedynie na przypuszczeniach, a nie na dowodach; E.C. Walterscheid, *Originalism and the IP Clause: A Commentary on Professor Oliar's „New Reading”*, “UCLA Law Review Discourse” 2010, Vol. 58, s. 113-126.

⁴⁴⁴ Cyt. według: *Konstytucja Stanów Zjednoczonych Ameryki z 17 września 1787 roku wraz z poprawkami*, w: *Powszechna historia państwa i prawa. Wybór tekstów źródłowych*, wyboru dokonali Marian Józef Ptak i Marek Kinstler, Wrocław 1999, s. 344.

⁴⁴⁵ O. Bracha (2008), *Commentary on the Intellectual Property Constitutional Clause 1789 (4. The Origins of the Clause)*.

sam autor, ale i wydawca, jak również ogół społeczeństwa⁴⁴⁶. Niekiedy podkreśla się pewną charakterystyczną odmienność sformułowań w *Statucie Anny* i w Konstytucji Stanów Zjednoczonych: pierwszy z tych aktów miał zostać wydany w celu „zachęcenia uczonych ludzi do ułożenia i napisania użytecznych książek”, natomiast drugi dawał Kongresowi moc promowania postępu nauki oraz sztuk użytecznych. Wnosić można, że twórcy Konstytucji Stanów Zjednoczonych chcieli dać Kongresowi większą władzę dyskrecyjną, aby mógł on podjąć odpowiednie kroki w celu promowania dystrybucji, rozpowszechniania dzieł, a nie dawania zachęty autorom, czyli popierania procesu twórczego. Jak twierdzą senator Orrin G. Hatch i profesor Thomas R. Lee przynajmniej do wejścia w życie aktualnie obowiązującej ustawy, tj. *Copyright Act* z 1976 r. (*Act of October 19, 1976*, Pub. L. No 94-533, 90 Stat. 2541, ze zm.), amerykańskie prawo autorskie nastawione było wyłącznie na dystrybucję i rozpowszechnianie, nie zaś na tworzenie dzieła. Przez niemal dwa wieki Kongres koncentrował się nie na zachęcaniu do procesu twórczego, ale na dostarczaniu podniety do opublikowania dzieła⁴⁴⁷. Klauzula *copyright* i klauzula patentowa z art. I § 8 ust. 8 Konstytucji, zwana dzisiaj klauzulą własności intelektualnej albo klauzulą praw wyłącznych, stanowi właściwie – jak zwraca uwagę Malla Pollack – „klauzulę postępu”, poparcia dla rozwoju nauki i sztuk użytecznych. Współcześnie Kongres stawia sobie za główny cel zapewnienie maksymalnej kontroli i korzyści gospodarczej właścicielom praw autorskich, co jej zdaniem nie znajduje podstaw w literalnym brzmieniu Konstytucji⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ W.F. Patry, *Copyright Law and Practice*, The Bureau of National Affairs, Inc., 2000, s. 23-25; <http://digital-law-online.info/patry/patry4.html>.

⁴⁴⁷ Szerzej O.G. Hatch & T.R. Lee, „*To Promote the progress of science*”: *The copyright clause and Congress’s power to extend copyrights*, “*Harvard Journal of Law & Technology*” 2002, Vol. 16, No. 1, s. 1-23 i tam podana literatura.

⁴⁴⁸ M. Pollack wyróżnia cztery możliwe znaczenia „postępu” w klauzuli postępu; M. Pollack, *What Is Congress Supposed to Promote?: Defining “Progress” in Article I, Section 8, Clause 8 of the United States Constitution, or Introducing the Progress Clause*, “*Nebraska Law Review*” 2002, Vol. 80, s. 754 i n.

Ale można temu rozumowaniu, kładącemu nacisk na utylitarny wątek, przeciwstawić inną perspektywę interpretacji odnośnej klauzuli, co czyni Patrick Cronin, przypominając łatwość, z jaką twórcy stanowych praw autorskich, poprzedzających konstytucyjną klauzulę *copyright*, przechodzili od prawnonaturalnych do utylitarystycznych uzasadnień prawa autorskiego. To samo ambiwalentne nastawienie do teoretycznych usprawiedliwień ochrony ma cechować klauzulę *copyright* w Konstytucji Stanów Zjednoczonych. Z jednej strony ogranicza ona władzę Kongresu przyznawania praw wyłącznych autorom, bo może on to czynić na „czas określony” i tylko w celu promowania „rozwoju nauki i sztuk użytecznych”, co wskazuje na pragmatyczne podejście do reżimu ochrony praw autorskich, jednak z drugiej strony wskazuje na zabezpieczenie praw wyłącznych autorów⁴⁴⁹, a to może sugerować, że byli oni już w jakiejś formie uprawnieni do korzystania z nich i że Konstytucja potwierdziła jedynie te prawa oraz określiła ich ograniczenia⁴⁵⁰.

Amerykańską ustawę o prawie autorskim z 31 maja 1790 r., zwaną *Copyright Act (An Act for the Encouragement of Learning, by Securing the Copies of Maps, Charts, and Books to the Authors and Proprietors of Such Copies)*⁴⁵¹, wzorowano na angielskim *Statucie Anny* z 1710 r. czy niemal prawie dosłownie go skopiowano⁴⁵². Wyjątkiem było rozszerzenie zakresu przedmiotowego ochrony, który poza dziełami literackimi obejmował mapy lądowe oraz mapy nawigacyjne⁴⁵³. Również i *Copyright Act* uznawał rejestrację za

⁴⁴⁹ Na ten aspekt zasadniczej zmiany idei: od *copyright* wydawcy do *copyright* autora, czyli do właściwego prawa autorskiego kładzie nacisk L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 196.

⁴⁵⁰ P. Cronin, *The Historical Origins of the Conflict between Copyright and the First Amendment*, „Columbia Journal of Law & the Arts” 2012, Vol. 35, s. 225 i n.

⁴⁵¹ *Act of May 31, 1790*, ch. 15, 1 Stat. 124 (1790).

⁴⁵² Historia ustawy: W.F. Patry, *Copyright Law and Practice*, The Bureau of National Affairs, Inc., 2000, s. 25-30; <http://digital-law-online.info/patry/patry5.html>. Analiza postanowień ustawy: L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 197-202.

⁴⁵³ T.T. Ochoa, *Copyright Duration: Theories and Practice*, s. 143; T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 695.

niezbędny wymóg dla uzyskania ustawowej ochrony prawa autorskiego, rozciągał tę ochronę na nabywców kopii dzieła, określał termin ochrony jako wielokrotność czternastu lat, przewidywał obowiązek deponowania kopii dzieła w bibliotekach, udzielał jednorazowej ochrony opublikowanym już dziełom. Był on tak pomyślany, by dostarczyć podniety, zachęty dla autorów, artystów i naukowców do tworzenia oryginalnych dzieł, przez przyznanie im monopolu na ich eksploatację. Nacisk położono przy tym nie na sam proces twórczy – o czym jeszcze poniżej – a na opublikowanie i rozpowszechnienie dzieła. Prawa autorskie można było naruszyć jedynie przez publikowanie utworu, przedruk i dystrybucję bez zgody właściciela tych praw. Monopol autorski został przy tym ograniczony czasowo w celu pobudzenia kreatywności, twórczości oraz postępu nauki, jak też sztuk użytecznych przez szeroki publiczny dostęp do prac (*domain public*)⁴⁵⁴.

Ochronę zacieśniano wyłącznie do obywateli lub osób zamieszkałych w Stanach Zjednoczonych i do dzieł tam wyprodukowanych⁴⁵⁵. Zwraca w związku z tym uwagę, iż od 3 marca 1891 r. (*International Copyright Act of 1891*; 26 Stat. 1106 by the 51st Congress) ochroną zostali objęci autorzy zagraniczni według tzw. „systemu proklamacji”, wydawanych przez prezydenta Stanów Zjednoczonych. Na podstawie tej ustawy obywatele danego państwa korzystali w tym państwie z ochrony praw autorskich. Umożliwiała więc ona uzyskanie ochrony obywatelom obcym w Stanach Zjednoczonych na zasadzie wzajemności, po dopełnieniu licznych formalności. Prawa autorów

⁴⁵⁴ Por. L. Lessig, *op. cit.*, s. 159-160. Zaledwie niewielka liczba autorów odnawiała prawa autorskie po upływie 14 lat, większość pozwalała przechodzić swym utworom do domeny publicznej. Decydujące znaczenie miała tu oczywiście wartość komercyjna utworu; *ibidem*, s. 16 i tam przywołana literatura.

⁴⁵⁵ Lyman Ray Patterson w tym ograniczeniu korzyści przyznanych przez ustawę jedynie do obywateli i stałych mieszkańców Stanów Zjednoczonych widzi podstawowy argument popierający jego tezę, że ustawa, inaczej niż klauzula konstytucyjna, potraktowała *copyright* jako ustawowy przywilej, a nie prawo. Przyznane uprawnienia mają więc całkowicie ustawowy charakter, bez jakiegokolwiek oparcia w prawach naturalnych autora; L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 198-199 i 200.

obcych zasadniczo ograniczyła jednak tzw. *manufacturing clause*, tj. klauzula ponownego wydania, zgodnie z którą jedynie to dzieło obcego autora wydane za granicą mogło uzyskać *copyright* w USA, które zostało ponownie wydane w Stanach Zjednoczonych. Miała ona na celu zapewnienie amerykańskim drukarzom stałej pracy przy przedruku dzieł autorów obcych. Przepis ten po kilku latach częściowo zniesiono, pozostawiając *manufacturing clause* tylko w odniesieniu do książek wydawanych w języku angielskim. Ustawodawstwo amerykańskie charakteryzowało niemniej jednak narzucanie wielu ścisłych i uciążliwych wymogów w celu otrzymywania korzyści prawnych i ochrony, których nie znał kontynentalny system europejski. Podkreślić przy tym należy, że publikacja nie była warunkiem uzyskania ochrony.

Kolejne zmiany ustawy i uzupełniające ustawodawstwo (1802, 1819, 1831, 1834, 1846, 1855, 1856, 1859, 1861, 1865, 1867, 1870, 1873, 1874, 1879, 1882, 1891, 1893, 1895, 1897, 1904, 1905, 1908)⁴⁵⁶ przyniosły zwłaszcza rozszerzenie zakresu oraz czasu trwania ochrony, liczonej od daty pierwszej publikacji dzieła⁴⁵⁷. Poprawka z 1802 r. rozszerzyła ochronę na druki historyczne i inne. Rewizja *Copyright Act* z 1831 r., będąca konsolidacją poprzednich aktów, aby – jak twierdził Kongres – dać amerykańskim autorom tę samą ochronę co w Europie, rozciągnęła okres ochrony praw autorskich do dwudziestu ośmiu lat, z możliwością jej przedłużenia na dalszych czternaście lat. Rozszerzenie miało zastosowanie zarówno do dzieł przysłych, jak i aktualnych, do których prawa autorskie nie wygasły. Ochroną objęto kompozycje

⁴⁵⁶ Analizę przeprowadza W.F. Patry, *Copyright Law and Practice*, The Bureau of National Affairs, Inc., 2000, s. 36-56; <http://digital-law-online.info/patry/patry6.html>.

⁴⁵⁷ Mimo to ustawodawstwo amerykańskie odbiegało od europejskiego. Bibi Zorina Khan podnosi, że zakres praw autorskich był w Stanach Zjednoczonych bardziej okrojony niż w krajach europejskich, termin ochrony kształtował się tam jako jeden z najkrótszych w świecie, obok Grecji, a prawa autorskie definiowano zawsze pod kątem obawy o ochronę interesu publicznego; B. Zorina Khan, *Intellectual Property and Economic Development: Lessons from American and European History*, s. 3.

muzyczne w tradycyjnym zapisie nutowym⁴⁵⁸. W 1865 r. rozciągnięto ochronę na utwory fotograficzne (w 1903 r. Sąd Najwyższy uznał, że odpowiedni przepis dotyczy również filmu). W 1870 r., dokonując drugiej ogólnej rewizji *Copyright Act*, objęto ochroną utwory plastyczne, rysunki, rzeźbę. Zabroniono dokonywania nieautoryzowanych tłumaczeń i dramatyzacji. Przeniesiono rejestrację z sądów okręgowych do Biura Copyright w Waszyngtonie (Library of Congress Copyright Office), które prowadziło specjalny rejestr (*Register of Copyrights*).

Zgodnie z rozstrzygnięciem, które podjął Sąd Najwyższy w 1834 r. w sprawie *Wheaton v. Peters* (33 US 591. 8 L Bd 1055; 1834), podobnej do wspomianej angielskiej sprawy *Donaldson v. Beckett*, chociaż autor niewydanej pracy miał *common-law right* do decydowania o pierwszej publikacji dzieła, to jednak po jego opublikowaniu nie przysługiwało mu *common-law right* w zakresie sprawowania kontroli nad kopiowaniem utworu⁴⁵⁹.

Do połowy XIX w. udzielana autorowi przez sądy ochrona ograniczała się w znacznym stopniu do sytuacji kopiowania jego dzieła bez dokonywania w nim zmian. Z czasem sądy dostrzegły, że jest ona nieadekwatna do skali naruszeń i w sytuacjach dotyczących dzieł podobnych zaczęto badać, na ile poważne są te podobieństwa, na ile zaś są to utwory samodzielne i czy nie zachodzi „złudne przekształcenie”, mające na celu ominięcie zakazu kopiowania podobnych dzieł. Przy porównywaniu utworów brano pod uwagę dobrą wiarę oraz winę sprawcy, stwierdzając ją w razie zaistnienia naruszeń umyślnych. Za niepociąganiem do odpowiedzialności tych, którzy dokonali plagiatu w sposób nieumyślny, opowiadał się także Kongres⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ R.R. Bowker, *Copyright, its history and its law...*, s. 36. Ochrona nie obejmowała jednak publicznego wykonywania utworów. Wprowadzono ją dopiero na mocy poprawki z 1897 r. Wcześniej, w 1856 r., przyznano ochronę publicznym wykonaniom utworów dramatycznych.

⁴⁵⁹ L.R. Patterson, *op. cit.*, s. 203-212; T.T. Ochoa, *Copyright Duration: Theories and Practice*, s. 143; zob. też T.T. Ochoa and M. Rose, *op. cit.*, s. 689 i 699-701.

⁴⁶⁰ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 68-70.

W literaturze amerykańskiej powstały dwa główne nurty interpretacyjne: jeden, zachowawczy, oparty na literalnej wykładni ustawy i jej praktycznej funkcji, który akceptował pragmatyczny angielski model limitowanego czasowo monopolu, na tyle tylko, aby dawało to podjętę do stworzenia dzieła, i drugi, znajdujący swą podstawę w doktrynach prawnonaturalnych, zmierzający do rozszerzania ochrony. Ten drugi nurt nawiązywał do *common law copyright*, wyprowadzając te zasady nie z koncepcji własnościowej, a z *right of privacy*, jako jednego z praw osobistych człowieka⁴⁶¹.

Nowa ustawa, z 4 marca 1909 r. (*Act of March 4, 1909*, Pub. L. No 60-349 ch. 320, 35 Stat. 1075), ze zmianami (1914, 1919), oparta na koncepcji własnościowej, rozumiała *copyright* jako autorskie prawa majątkowe, ściśle związane z dziełem, w stosunku do którego on powstał⁴⁶². *Copyright* bardziej służył ochronie dzieła niż jego twórcy. Ochrona powstawała na rzecz osób określonych w ustawie, o ile wypełniały one stawiane przez nią warunki formalne. Można nawet mówić o zjawisku pewnego oderwania się dzieła od osoby twórcy⁴⁶³. Publikacja nie stanowiła warunku uzyskania ochrony. Ustawa wyrażała tę zasadę tak, że żaden jej przepis nie mógł być interpretowany

⁴⁶¹ O ochronie prawa do prywatności, jako o konsekwencji przyznania autorom wyłącznego prawa decydowania o pierwszej publikacji dzieła zob. S.D. Warren and L.D. Brandeis, *The Right to Privacy*, "Harvard Law Review" 1890, Vol. IV, No. 5, s. 193 i n.; zob. też P. Goldstein, *op. cit.*, s. 15.

⁴⁶² W.F. Patry, *Copyright Law and Practice*, The Bureau of National Affairs, Inc., 2000, s. 56-61; <http://digital-law-online.info/patry/patry6.html>.

⁴⁶³ B. Czachórska, *Osoby uprawnione zgodnie z ustawą amerykańską z 4 marca 1909 do ujawnienia się jako copyright owner utworów wydanych przez wydawnictwa polskie*, „Studia Cywilistyczne” 1976, t. XXVII, s. 200 oraz 168. Zdaniem Pameli Samuelson nawet w aktualnym stanie prawnym, po przystąpieniu Stanów Zjednoczonych do Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych, po zniesieniu wszystkich formalności warunkujących ochronę, amerykańskie prawo autorskie będzie się różniło znacząco od prawa Unii Europejskiej po pierwsze wpływami ekonomicznymi, swoistym rozumowaniem ekonomicznym i po drugie – wpływami konstytucyjnymi, które stawiają specyficzne granice prawu autorskiemu, w tym w zakresie rozgraniczenia prawa autorskiego od ochrony patentowej; P. Samuelson, *Economic and Constitutional Influences on Copyright Law in the United States*, in: *United States Intellectual Property Law*, wyd. Hugh Hansen, Sweet and Maxwell 2002.

jako zniesienie lub ograniczenie prawa autora lub właściciela dzieła niepublikowanego, stosownie do prawa zwyczajowego i zasad sprawiedliwości, które to prawo autora (właściciela) zakazywało kopiowania, publikowania i użycia takiego niepublikowanego utworu bez zezwolenia autora i upoważniało go do otrzymania odszkodowania w razie naruszenia tego prawa (art. 2). Ustawa odnosiła się więc wyłącznie do utworów publikowanych, przy czym nie zdefiniowano w niej wyraźnie pojęcia „publikacji”. W stosunku do utworów nieopublikowanych obowiązywały zasady *common law copyright* wraz z *equity law*. Chroniono je bez potrzeby dokonywania jakichkolwiek formalności.

Copyright Act potwierdzał częściowe zniesienie *manufacturing clause*, pozostawiając ją tylko w odniesieniu do książek wydawanych w języku angielskim, żądając w związku z tym, aby każde dzieło literackie w języku angielskim podlegające ochronie było wyprodukowane na terenie Stanów Zjednoczonych i przewidując tylko pewne wyłączenia przedmiotowe oraz podmiotowe, w stosunku do których *manufacturing clause* nie miała zastosowania. Zwolnienie z klauzuli wyprodukowania dzieła w stosunku do dzieł autorstwa obcego w języku angielskim można było uzyskać, zapewniając dziełu tzw. *ad interim copyright* (art. 22).

Charakterystyczne było rozszerzenie kategorii chronionych dzieł, tak aby objąć ochroną wszystkie prace autorskie. W szczególności zabroniono nieautoryzowanej mechanicznej reprodukcji kompozycji muzycznych. Kongres kładł nacisk na trudności zachowania równowagi pomiędzy interesem publicznym a prawami właściciela, zwłaszcza gdy chodziło o ochronę kompozytorów. Autor mógł uzyskać *copyright* jedynie na swoje prawdziwe nazwisko, nie zaś na nazwisko fikcyjne lub pseudonim, pod rygorem utraty ochrony. Książki opublikowane pod pseudonimem otrzymywały ochronę, pod warunkiem, że świadectwo uzyskania *copyrightu* było wystawione na prawdziwe nazwisko autora albo osoby lub firmy, na którą formalnie przelał on swoje prawa. Pojęcie „autor” obejmować miało również pracodawcę w wypadku *works made for hire*, tj. konstrukcji umożliwiającej pracodawcy

pierwotne nabycie praw autorskich do utworu (art. 26)⁴⁶⁴. Ochronę uzyskać mogły wyłącznie utwory, które dały się rozsądnie podciągnąć pod jedną z kategorii wymienionych w ustawie. Ustawa z 4 marca 1909 r. określała przedmiot *copyrightu* jako „wszelkie utwory pisane” (art. 4). Były to: 1) książki (w tym pamflety, broszury, ulotki, oddzielne poematy lub pojedyncze karty); dzieła zbiorowe, encyklopedie, księgi adresowe, słowniki geograficzne i inne dzieła zbiorowe, 2) czasopisma i gazety, 3) odczyty, kazania, przemówienia przygotowane do ustnego wygłoszenia, 4) utwory dramatyczne lub dramatyczno-muzyczne, 5) utwory muzyczne, 6) mapy, 7) dzieła sztuki; modele lub szkice do dzieł sztuki, 8) reprodukcje dzieł sztuki, 9) rysunki i prace plastyczne o charakterze naukowym lub technicznym, 10) fotografie, 11) ryciny i ilustracje barwne, 12) utwory kinematograficzne, 13) obrazy kinematograficzne niebędące utworami kinematograficznymi (art. 5). Przedmiotem *copyrightu* mogły być dzieła powstałe na skutek przetworzenia innego dzieła, w stosunku do którego powstał *copyright*, lub dzieła zaliczane do *public domain* (art. 7). Sama ustawa nie definiowała pojęcia oryginalności i nie zastrzegła wyraźnie ograniczenia ochrony do dzieł spełniających te wymogi. W świetle orzecznictwa w celu stwierdzenia, czy dane dzieło mogło stanowić przedmiot *copyrightu*, wystarczał nawet najmniejszy stopień oryginalności, której nie łączono ani z nowością, ani z wyróżniającą się jakością, ale z niezależnym aktem twórczym, z odzwierciedleniem indywidualności autora w utworze. Do uzyskania ochrony prawnej nie było potrzeba nic więcej poza wkładem skrupulatnej pracy i pilności autora. W ten sposób sądy, zgodnie z wypracowaną doktryną „swoconego czoła” (*sweat of the brow*), uznawały za przedmiot *copyright* nawet kompilacje⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ Szerzej R.M. Sarbiński, *Instytucja work made for hire w amerykańskim prawie autorskim*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 1995, Nr 5, s. 23-24; J. Sieńczyło-Chlabicz, *Amerykańskie prawo autorskie. Sytuacja prawna producenta dzieła audiowizualnego według amerykańskiego prawa autorskiego*, Temida 2, Białystok 1998, s. 20-24; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 155 i n.; zob. też K. Grzybczyk, *Work made for hire w porównaniu z konstrukcjami prawa polskiego*, „Rejent” 1997, Nr 4, s. 105.

⁴⁶⁵ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 147 i n.

W porównaniu z poprzednim stanem prawnym zmianie uległy warunki rejestracji i zdeponowania dzieła w Copyright Office. Zwraca uwagę to, że czynności formalne, jakich należało dokonać przy rejestracji, różniły się w pewnym stopniu, zależnie od tego, czy dzieło opublikowano w celu sprzedaży, czy chodziło o dzieła nieodtwarzane w egzemplarzach przeznaczonych na sprzedaż lub do rozpowszechniania. *Copyright Act* przewidywał po upływie 28 lat od daty ukazania się pierwszego wydania dzieła, w ostatnim roku upływu terminu ochrony, możliwość odnowienia prawa autorskiego na dalsze dwadzieścia osiem lat (art. 24).

Aż do 1976 r. nie dokonano żadnych ogólnych rewizji *Copyright Act 1909*, poprzestając na poprawkach do tej ustawy. Do wybuchu II wojny światowej ukazało się ich kilka (1912, 1913, 1914, 1919, 1926, 1928, 1938, 1939), a miały one głównie na celu dostosowanie amerykańskiego prawa autorskiego do nowych technologii oraz do rozwoju międzynarodowych regulacji prawnych, poza tym zaś dokonanie pewnych formalnych zmian⁴⁶⁶.

Stany Zjednoczone już w XIX w. były znane z braku poszanowania dla praw autorów obcych. Jednym z bardziej sławnych przykładów są utwory Charlesa Dickensa sprzedawane tu w licznych pirackich kopiach, po wielokrotnie niższej cenie niż w Wielkiej Brytanii⁴⁶⁷. Piractwo wydawców amerykańskich rozpowszechniło się jednak zwłaszcza podczas I wojny światowej, gdyż na czas wojny wszelka ochrona praw autorskich w stosunkach pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Wielką Brytanią uległa zawieszeniu.

Wnioski z tej praktyki wyciągnęła później również niepodległa Polska. Ponieważ Stany Zjednoczone nie przystąpiły do Konwencji Berneńskiej

⁴⁶⁶ Zob. bliżej W.F. Patry, *Copyright Law and Practice*, The Bureau of National Affairs, Inc., 2000, s. 61-65; <http://digital-law-online.info/patry/patry7.html>; zob. też S. Czosnowski, *Ochrona praw autorskich w Stanach Zjednoczonych*, Warszawa 1928, s. 5-30; B. Czachórska, *op. cit.*, s. 157-200; M. Czajkowska-Dąbrowska, *op. cit.*, s. 36 i n.

⁴⁶⁷ W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense...*, s. 5 i 130 (przypis); tenże, *Don't Stop Thinking about...Yesterday...*, s. 6; J.C. Ginsburg, *op. cit.*, s. 1001.

o ochronie dzieł literackich i artystycznych z 1886 r., omawianej poniżej, którą państwa związkowe respektowały nawet w okresie wojny, II RP zawarła z tym państwem porozumienie, zapewniające ochronę praw autorskich w Ameryce obywatelom polskim. Było to z jednej strony *Oświadczenie rządowe ministra spraw zagranicznych Polski z dnia 16 lutego 1927 r.* (Dz.U. RP, Nr 12, poz. 99), z drugiej natomiast *Proklamacja Prezydenta Stanów Zjednoczonych Calvina Coolidge (II Zbiór systematyczny rozporządzeń i okólników Ministerstwa Sprawiedliwości z 1935 r., poz. 438)*⁴⁶⁸. Wzajemność nie oznaczała jednak w tym wypadku równości uprawnień, gdyż – wyprzedzając nieco wywoły – polska ustawa o prawie autorskim z 1926 r., jak też związanie Polski Konwencją Berneńską, pociągały za sobą przyznanie obywatelom amerykańskim ochrony automatycznie, natomiast obywatele polscy otrzymywali ochronę w Stanach Zjednoczonych pod warunkiem wniesienia stosownej opłaty i spełnienia uciążliwych formalności, a w niektórych sytuacjach, jak w odniesieniu do powieści ogłaszanych w czasopiśmie, uzyskanie ochrony było praktycznie niemożliwe. Jak wiadomo, Stany Zjednoczone stały się sygnatariuszem Konwencji Berneńskiej dopiero w 1988 r.

3. Francja

W przedrewolucyjnej Francji system cenzury prewencyjnej współistniał z systemem udzielania przywilejów. Autorzy nie mogli sami opublikować swoich rękopisów, bo uprawnienie takie przysługiwało tylko członkom królewskiego cechu wydawców i drukarzy. Wszystkie książki musiały zostać zaakceptowane przez oficjalnych cenzorów, a wydawcy mieli obowiązek

⁴⁶⁸ Teksty przedrukowała B. Czachórska, *op. cit.*, s. 201-204; patrz kolejno: *Proklamacja Prezydenta Stanów Zjednoczonych Ameryki* (s. 201-202), *Nota Posła Rzeczypospolitej Polskiej w Waszyngtonie z 4 lutego 1927 r.* (s. 203), *Oświadczenie rządowe z dnia 16 lutego 1927 r.* (s. 204).

otrzymać królewski przywilej, zanim książka mogła zostać opublikowana. Taka urzędowa aprobatą dzieła, zezwolenie na jego publikację stanowiło pewien rodzaj prawa autorskiego. Przywileje te miały bowiem charakter wyłączny, a przyznawano je zwykle na sześć lat, z możliwością ich odnowienia. Korona mogła jednak odwoływać albo rozszerzać te przywileje w dowolny sposób. Z czasem przyjęto, że właściciel przywileju królewskiego ma wyłączne prawo, by otrzymać jego odnowienie na czas nieokreślony. W 1761 r. Rada Królewska przyznała królewski przywilej raczej spadkobiercom autora niż wydawcom, zapoczątkowując krajową debatę nad naturą prawa wydawniczego. Pierwsze symptomy przełomu nastąpiły 30 sierpnia 1777 r., kiedy to sześć królewskich edyktów dotyczących księgarstwa przedłużało czas udzielania przywilejów, tej „emanacji łaskawości” króla, ale mającej swe podstawy „w sprawiedliwości”, do minimum dziesięciu lat lub rozciągało je na całe życie autora, jeżeli przeżył on okres, na który udzielono przywileju. Co do zasady przysługiwał mu więc nieprzemijający w czasie, a wywodzący się z jego działalności twórczej przywilej, absolutne prawo do własności majątkowej, jednak ograniczono korzystanie z tego prawa w razie cesji przywileju, na ogół na księgarza. Gdy autor nie dokonał cesji lub nie sprzedał przywileju, mógł on opublikować i sprzedać kopie samej książki, a także przekazać przywilej spadkobiercom, którzy bez ograniczeń czasowych korzystali z wyłącznego prawa do eksploatacji dzieła. Odsprzedanie przywileju wydawcy pociągało za sobą to, że jego prawo wyłączne trwało tylko przez ściśle określony czas. Edykty zakazały odnawiania przywilejów i po upływie terminu ich ważności książka stawała się własnością ogółu. Każdy mógł otrzymać zezwolenie na jej wydrukowanie albo sprzedanie kopii. W ten sposób po raz pierwszy we Francji autor stanowił podmiot odrębny od wydawcy i pojawiło się pojęcie prawne autora, które pociągnęło za sobą przyznanie mu pewnych istotnych uprawnień. Dwie kategorie przywileju literackiego stały się odtąd wyraźnie rozpoznawalne: 1) dla autora (*privilèges d’auteur*), przyznany tytułem rekompensaty za pracę dla nich i ich spadkobierców „na

wieczne czasy”, jeżeli nie został sprzedany osobie trzeciej i 2) dla wydawcy (*privilèges en librairie*)⁴⁶⁹, mający na celu zapewnienie mu zwrotu poniesionych kosztów, ograniczony do czasu życia autora i niedopuszczający możliwości uzyskania nowego przywileju⁴⁷⁰. Wydanie tych edyktów uważa się za podstawową datę w historii prawa wydawniczego we Francji⁴⁷¹.

Nowe idee widoczne były również w nauce prawa. Już pod koniec XVII w. sławny Jean Domat (1625–1696) przeprowadził rozróżnienie pomiędzy tekstem a manuskrytem, w którym jest on zapisany, dowodząc, że autor tekstu – nawet listu – powinien być uważany za właściciela. Niekiedy wyrażał on to tak, iż pan rękopisu nie uzyska władzy zwierzchniej nad tym, co jest w nim napisane, nawet jeśli jest to prosty list. Przy innej jeszcze okazji odróżniał on pracę intelektualną od materiału, na którym został utrwalony jej wynik⁴⁷².

Wielka Rewolucja Francuska zerwała z praktyką „starego reżimu” i pomiędzy 4 a 11 sierpnia 1789 r. Zgromadzenie Narodowe zniósło wszystkie przywileje, zaś 26 sierpnia zadeklarowało znanym dekretem „wolność prasy” jako nienaruszalne prawo człowieka⁴⁷³. Działalności Królewskiej Administracji Księgarstwa, jej cenzorów i inspektorów, zakazano formalnie

⁴⁶⁹ O innych jeszcze kategoriach pisze C. Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810*, s. 11-12.

⁴⁷⁰ Szerzej E. Romberg, *op. cit.*, s. 24-25; C. Hesse, *Enlightenment Epistemology and the Law of Authorship in Revolutionary France*, s. 110-113; L. Pfister, *op. cit.*, s. 133-135; T.T. Ochoa, *Copyright Duration: Theories and Practice*, s. 141; E. Pouillet, *op. cit.*, s. 12; F.G. Szerszeniewicz, *Istoriya awtorskawo prawa na Zapadie*, s. 24-26; S.A. Bieljackin, *op. cit.*, s. 26; zob. też: M. Jankowska, *op. cit.*, s. 71-72; A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 27.

⁴⁷¹ F. Rideau (2010), *Commentary on the French Decree of 30 August 1777*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_f_1777a); M. Borghi, *op. cit.*, s. 137.

⁴⁷² L. Pfister, *op. cit.*, s. 129.

⁴⁷³ C. Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810*, s. 20-32.

w sierpniu 1790 r. Dekret z marca 1791 r. ostatecznie zlikwidował cech wydawców i drukarzy, znosząc w ten sposób ostatecznie jego monopol handlowy⁴⁷⁴. W tym samym roku Zgromadzenie Narodowe uchyliło przywilej przyznający Comédie-Française wyłączne prawo do publicznego wykonania wszystkich dramatów. Każdy mógł odtąd założyć publiczny teatr. Zgromadzenie wydało też deklarację, że utwory każdego autora, który zmarł wcześniej niż przed pięciu laty, stanowią własność publiczną, a jednocześnie przyznało autorom wyłączne prawo do legalizowania publicznych wykonań ich dzieł podczas ich życia, rozciągając to uprawnienie na spadkobierców i następców prawnych autora do upływu pięciu lat od jego śmierci. Zgromadzenie Narodowe uważało opublikowane utwory za własność publiczną, zaś prawa autora uznało za wyjątek od tej zasady, mający na celu wynagrodzenie autora za jego pracę⁴⁷⁵.

Nowe perspektywy przed francuskim prawodawstwem otworzyły się wraz z wejściem w życie ustaw z 13/19 stycznia 1791 r. oraz z 19/24 lipca 1793 r. Pierwsza z tych ustaw, o przedstawieniach, zabezpieczała prawa autorów dzieł dramatycznych oraz kompozytorów (*Loi du 13 janvier 1791, relative aux théâtres et au droit de représentation et d'exécution des œuvres dramatiques et musicales*). Bez pisemnej zgody autorów ich dzieła nie mogły być wystawiane publicznie na terytorium Francji, pod sankcją przepadku dochodów z nich płynących, na korzyść autorów (art. 3 i 4). Spadkobiercom autorów oraz nabywcom praw autorskich w drodze cesji służyło prawo własności do dzieła w przeciągu pięciu lat od śmierci autora (art. 5). Dzieła autorów nieżyjących od pięciu lat i dłużej stawały się własnością ogółu i mogły one, pomimo starych przywilejów, które zostały uchylone, być wystawiane we wszystkich teatrach (art. 2).

⁴⁷⁴ *Ibidem*, s. 33-45.

⁴⁷⁵ T.T. Ochoa, *Copyright Duration: Theories and Practice*, s. 141-142; C. Hesse, *Enlightenment Epistemology and the Law of Authorship in Revolutionary France*, s. 116 i n.; A.M. Nizankowska, *op. cit.*, s. 28.

Ustawa z 19/24 lipca 1793 r., w Zgromadzeniu Narodowym nazwana „deklaracją praw geniusza”⁴⁷⁶, co stanowiło nawiązanie do Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, referowana przez Lakanala, udzielała ochrony dziełom literatury, muzyki i sztuki (*Loi du 19 juillet 1793, relative à la propriété littéraire et artistique*). Autorom tych utworów przysługiwały prawa wyłączne do sprzedaży i dystrybucji ich dzieł na terytorium Francji przez okres ich życia, pod sankcją przepadku wszystkich jego egzemplarzy na korzyść autorów albo ich spadkobierców lub cesjonariuszy, w razie gdy utwór opublikowano bez formalnego zezwolenia autora udzielonego na piśmie (art. 1 i 3). Z tych samych praw własności do dzieła mieli korzystać spadkobiercy autorów oraz nabywcy praw autorskich w drodze cesji, w przeciągu dziesięciu lat od śmierci autora (art. 2). Naruszyiciel publikujący nielegalne kopie dzieła był zobowiązany do zapłacenia prawdziwemu właścicielowi równowartości ceny trzech tysięcy egzemplarzy oryginalnego jego wydania (art. 4), sprzedawca zaś takich kopii musiał zapłacić prawdziwemu właścicielowi sumę stanowiącą równowartość ceny pięciuset egzemplarzy oryginalnej edycji (art. 5), co zmodyfikowano postanowieniami kodeksu karnego. Spadkobiercom autora dzieła literackiego lub artystycznego, przez co ustawa rozumiała wszelkie „twory ducha czy geniuszu”, zapewniono własność wyłączną przez okres dziesięciu lat (art. 7)⁴⁷⁷.

W późniejszym okresie, w epoce Napoleona III, w dążeniu do utwierdzenia własności autorskiej widziano nawet „emancypację myśli ludzkiej”.

⁴⁷⁶ C. Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810*, s. 83-124.

⁴⁷⁷ E. Romberg, *op. cit.*, s. 32 i n.; W. Spasowicz, *Rzecz o tak zwanej „własności literackiej”*, s. 74-75; F.G. Szerszeniewicz, *Istoriya awtorskawo prawa na Zapadie*, s. 27; E. Dąbrowski, *Nieuczciwe współzawodnictwo*, Warszawa 1929, s. 90; S. Teilmann, *op. cit.*, 23 i n.; M. Czajkowska-Dąbrowska, *op. cit.*, s. 15 i n. (tu nieco bardziej szczegółowo o ewolucji praw autorów obcych i ich długotrwałej dyskryminacji we Francji).

Kontrafakcja, przedruk uczyniony bez zezwolenia właściciela praw autorskich, upodabiała się do kradzieży i była karana tak jak kradzież⁴⁷⁸.

W świetle obu wskazanych ustaw, tj. ustawy z dnia 13/19 stycznia 1791 r. o przedstawieniach oraz ustawy z dnia 19/24 lipca 1793 r. udzielającej ochrony dziełom literatury, muzyki i sztuki, prawo autorskie było prawem naturalnym, „prawem autora” (*droit d’auteur*), wynikającym z faktu stworzenia dzieła i z chwilą jego stworzenia. Wskazane akty prawne – abstrahując w tym miejscu od postanowień kodeksu cywilnego z 1804 r. (art. 11 KN) – nie czyniły przy tym żadnej różnicy pomiędzy prawami autorów obcych i rodzimych. Prawo autorskie przysługiwało twórcy za jego życia, na zasadzie prawa własności, i przedłużało się na okres pięciu lub dziesięciu lat po jego śmierci. Obejmowało majątkowe i niemajątkowe interesy autora. Jednak należy zaznaczyć, że ani wskazane ustawy, ani ich późniejsze uzupełnienia nie konstruowały wprost koncepcji autorskich praw osobistych. Idea *droit moral*, chroniąca więź istniejącą między autorem i jego dziełem, tak charakterystyczna dla francuskiego systemu ochrony, została ukształtowana, o czym jeszcze w dalszej części niniejszej pracy, w orzecznictwie sądowym⁴⁷⁹. Rozwój poszczególnych praw osobistych autora następował niejako niezależnie od siebie, nie odnosił się on do wspólnych przesłanek ani do jednej ogólnej teorii. W nauce francuskiej system praw autorskich oparty na rozróżnieniu autorskich praw osobistych i autorskich praw majątkowych stał się dominujący w zasadzie już od początku XX wieku⁴⁸⁰.

Według ustawy z dnia 13/19 stycznia 1791 r. oraz ustawy z dnia 19/24 lipca 1793 r. dla zaistnienia prawa autorskiego nie wymagano publikacji utworu ani rejestracji, chociaż uzyskanie ochrony sądowej w razie pojawienia się w obrocie nielegalnych egzemplarzy dzieła literackiego lub artystycznego uzależniono od spełnienia warunku zdeponowania dwóch jego kopii

⁴⁷⁸ S.A. Bieljackin, *op. cit.*, s. 28.

⁴⁷⁹ S. Teilmann, *op. cit.*, s. 112 i n.

⁴⁸⁰ Por. M. Jankowska, *op. cit.*, s. 73; A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 39 i n., s. 43.

w Biblioth que Nationale albo w gabinecie sztychów republiki, w związku z czym zainteresowany otrzymywa  stosowne potwierdzenie (art. 6 ustawy z lipca 1793 roku). Po upływie terminu ochrony dzieło stawało się własnością publiczną, niejako powracało do ogółu. Zgodnie z ideą francuskiego prawodawcy, niewyrazon  wprost, ale wynikającą z ustawy oraz z późniejszych dekretów, prawo autorskie nigdy ostatecznie nie wygasało, bowiem z zako nieniem ochrony w osobie autora i jego bliskich kontynuowało ono swój byt w społeczeństwie.

Te regulacje prawne z pewnymi uzupełnieniami obowiązywały aż do uchwalenia ustawy o prawie autorskim w 1957 r. Z uzupełnień tych w szczególności należy wskaza , że przepisy ustawy z dnia 19/24 lipca 1793 r. rozciągnięto na architektów i rzeźbiarzy ustaw  z 11 marca 1902 r. Ustawa z 5 lutego 1840 r. przedl u y a okres ochrony praw autorskich do 20 lat po śmierci autora, ustawa z 18 kwietnia 1854 – do 30 lat, za  ustawa z 14 i 19 lipca 1866 r. – do 50 lat *post mortem auctoris*. Oszustwom w dziedzinie artystycznej zapobiegała ustawa z 9 lutego 1895 r., zakazującą między innymi wprowadzenia nabywcy w b d co do osoby autora, naśladowania podpisów lub znaków autora.

Francuskie ustawodawstwo – jak przyjmuje literatura przedmiotu – odegrało istotną rolę w rozwoju współczesnego systemu prawa autorskiego w Europie kontynentalnej, jak również w umiejdzynarodowieniu ochrony. Ustawa z 1793 r. była największym wydarzeniem w sferze prawa autorskiego i znalazła odzwierciedlenie w prawodawstwie innych krajów, w szczególności zaś Holandii i Belgii⁴⁸¹.

⁴⁸¹ W Belgii obowiązywało ustawodawstwo francuskie, oparte na wskazanej ustawie z 1793 r. W 1814 r. r d belgijski zamierzał opracowa  własne regulacje, ale ze względu na to, że Belgia została po czona z Holandi  (Królestwo Niderlandów 1814–1830), przyjęto tam prawo holenderskie, które w 1830 r. zostało uzupełnione regulacj  dotyczącą utworów dramatycznych. Nową ustaw , posługującą si  pojeciem „własności literackiej” wydano tu 22 maja 1886 r. W Holandii ustawa o własności literackiej obowiązywała od 1796 r., a bezsporny wplyw

Model ochrony ukształtowany we Francji kładł większy nacisk na interesy indywidualne autora niż angielski *Statut Anny* i wzorowane na nim ustawodawstwo amerykańskie, które wzięły za punkt wyjścia zabezpieczenie interesów ogółu – nie tylko autorów, ale i nabywców kopii dzieła – dążąc do stworzenia równowagi pomiędzy interesem autora a interesem społecznym, do racjonalnego ich połączenia. U podstaw obu modeli legła idea pracy ludzkiej, jednak inaczej pojęta: w koncepcji francuskiej wyrażała ją metafizyczna, prawnonaturalna myśl o własności duchowej, „najświętszej z własności”⁴⁸², zaś ustawodawstwo angloamerykańskie miało raczej charakter utylitarny, pragmatyczny, nastawiony na wartości gospodarcze, na zapewnienie limitowanej czasowo ochrony praw majątkowych autora. Trwałą różnicą pomiędzy kontynentalnym a angloamerykańskim modelem stało się to, że punkt ciężkości w pierwszym z nich położony został na twórcę, na autora, podczas gdy w systemie *copyright* raczej na dzieło, co szczególnej ostrości nabrało w ustawodawstwie amerykańskim. O ile w systemie kontynentalnym za autora uważamy rzeczywistego twórcę, a więc osobę fizyczną, o tyle w kręgu ustawodawstw *copyright* może nim być osoba prawna⁴⁸³.

wywarły na nią francuskie idee, chociaż zabezpieczono w niej przede wszystkim interesy wydawców. Dopiero ustawa z 1803 r. o własności literackiej chroniła wyłącznie interesy autorów. Kolejna ustawa z 1881 r. w swej tytulaturze nie używała już pojęcia „własności literackiej”, ale operowała terminem „prawo autorskie”; F.G. Szerszeniewicz, *Istoria awtorskawa prawa na Zapadie*, s. 39-40; S.A. Bieljackin, *op. cit.*, s. 26-27.

⁴⁸² O rozwoju własności duchowej we Francji i Niemczech pisze w aspekcie porównawczym E. Wadle, *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte*, Band II (2003), s. 83-98; zob. też W. Bappert, *op. cit.*, s. 251 i n. oraz 275 i n.

⁴⁸³ Unormowania francuskie wpłynęły również na brzmienie art. 27 ust. 2 *Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka*, uchwalonej przez Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych 10 grudnia 1948 r., który głosi, że każdy człowiek ma prawo do ochrony jego moralnych oraz majątkowych interesów, stanowiących rezultat jego naukowej, literackiej i artystycznej twórczości; S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 43 oraz 63; J. Górski, *op. cit.*, s. 53-54; E. Ferenc-Szydelko, *Prawo autorskie...*, s. 24.

4. Internacjonalizacja prawa autorskiego

W XIX w. ukształtował się w pełni zakres pojęcia „własność literacka i artystyczna” oraz „własność przemysłowa”. Obok pierwszego z nich z czasem pojawiło się określenie „prawo autorskie”. Terminu „prawo autorskie” jako pierwszy użył Augustin Charles Renouard w publikacji ogłoszonej w 1838 i 1839 r., aby zastąpić nim nazwę „własność literacka i artystyczna”⁴⁸⁴. Ponadto w systemie anglosaskim posługiwano się pojęciem *copyright*, odzwierciedlającym reżim ochrony prawnej oparty na specyficznych założeniach. Z kolei Joseph Kohler – o czym poniżej – wprowadził do nauki pojęcie prawa dóbr niematerialnych (*Immaterialgüterrecht*). Nawiązując w pewnym zakresie do myśli Kohlera, Fryderyk Zoll jr upowszechnił natomiast w Polsce nazwę „prawa na dobrach niematerialnych”, przy czym rozumiał on je nie tylko jako prawa o charakterze bezwzględnym, ale i jako „prawa do rzeczowych podobne”⁴⁸⁵. Te i inne jeszcze terminy odzwierciedlały pewną rozbieżność poglądów na dobra intelektualne. Określenia *propriété littéraire et artistique* oraz *propriété industrielle* i *copyright* stanowiły wyraz koncepcji własnościowej, a więc kładły nacisk na ochronę interesów majątkowych twórców⁴⁸⁶. Z opozycji wobec teorii własnościowej wyrosły pojęcia *droits d'auteurs*, a także *Immaterialgüterrecht*. Patrząc z innej jeszcze strony: słowo *copyright* kierowało uwagę bardziej na nośnik materialny, a więc na ochronę kopii dzieła, niezależnej od twórcy, czyli na zakomunikowanie utworu, na obiektywną

⁴⁸⁴ A.Ch. Renouard, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, t. I oraz t. II Paris 1839. Renouard należał do stanowczych przeciwników teorii własnościowej prawa autorskiego i obrońców idei monopolu. „Szacunek dla własności – stwierdzał on znamiennie – jest jednym z filarów porządku społecznego; nie jest on jednak jedyną podstawą, na której opiera się ten porządek”; *ibidem*, t. I, s. 457.

⁴⁸⁵ F. Zoll, *Austriackie prawo prywatne, Część ogólna*, Kraków 1899; tenże, *Prawa na dobrach niematerialnych* s. 688 i n.; por. S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 65-66.

⁴⁸⁶ Por. S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 53.

rzeczywistość, podczas gdy nazwa „własność literacka i artystyczna” przenosiła punkt ciężkości na aspekt personalny, na osobę twórcy, na proces tworzenia dzieła, to znaczy na świat subiektywnych przeżyć⁴⁸⁷.

W każdym razie, ze względu na różnorodność dóbr mieszczących się w kategorii dóbr niematerialnych, przyjęto za wzorem francuskim podział norm regulujących prawa na tych dobrach na dwie wielkie instytucje prawne: prawo autorskie (*le droit d'auteur*, *Urheberrecht*) i własność przemysłową (*propriété industrielle*, *gewerbliches Eigentum*)⁴⁸⁸. Zwłaszcza doktryna dokonywała wielu prób konsolidacji tychże instytucji. Niematerialna natura przedmiotów tych praw, twórczy charakter pracy niezbędny dla ich powstania,

⁴⁸⁷ Por. A. Strowel, *op. cit.*, s. 21 i 31.

⁴⁸⁸ F. Zoll, *Prawo cywilne w zarysie*, s. 131 i 145. Różnicę pomiędzy prawem autorskim a prawem wynalazczym z punktu widzenia oryginalności i twórczego charakteru dzieła wymagającego ochrony Stefan Buczkowski ujął tak: „Otóż trzeba zwrócić uwagę, że prawo autorskie chroni formę – i właściwie tylko formę dzieła literackiego, naukowego czy artystycznego, że tylko w formie nakazuje dopatrywać się cech oryginalnej twórczości, podczas gdy prawo wynalazcze chroni zasadniczo t r e ś ć efektu twórczego, a jeżeli chroni nawet formę – jak w przypadku wzorów przemysłowych, użytkowych i zdobniczych – to chroni ją tylko w odniesieniu do określonej treści, tzn. do określonego przedmiotu. Ponadto, jeżeli prawdziwy (tj. korzystający z ochrony prawno-autorskiej) utwór literacki, naukowy czy artystyczny ma piętno oryginalnej twórczości, nierozłącznie związanej z osobowością twórcy – tak dalece, że w zasadzie nie zachodzi obawa, by identyczne w swym kształcie dzieła mogły powstać niezależnie od siebie jako twory oryginalne dwu czy więcej autorów nie wiedzących wzajemnie nic o sobie, to w dziedzinie wynalazczości obawa taka jest w pełni uzasadniona” (S. Buczkowski, *Założenia i rozwój historyczny ochrony prawnej twórczości technicznej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Vol. XXII, 2, Sectio G, Lublin 1975, s. 16). Uczony ten zaprezentował tradycyjny pogląd doktryny prawa autorskiego, zgodnie z którym prawo autorskie chroni tylko formę. Obecnie w doktrynie i w orzecznictwie obcym przebija się myśl, że prawo autorskie chroni nie tylko formę, ale także idee. Oczywiście idee niewyrażone, których istnienia nie można zweryfikować, nie podlegają ochronie; o kontrowersyjnej kwestii ochrony idei w prawie autorskim bliżej pisze Katarzyna Grzybczyk; K. Grzybczyk, *Zagadnienie idei w prawie autorskim*, „Państwo i Prawo” 1997, z. 4, s. 26-37; por. też powściągliwe stanowisko Marii Poźniak-Niedzielskiej, w: *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*. T. 13, s. 9-10.

bezwzględny charakter praw, a wreszcie podobieństwo procedury legalizacji niektórych z odnośnych praw spowodowały jeszcze w początkach XX w. dążenie do stworzenia instytucji „praw wyłącznych” (Joseph Kohler – 1900 r.), instytucji „praw przemysłowych i prawa autorskiego” (Philipp Allfeld – 1904 r. oraz Alexander Elster – 1928 r.) lub instytucji „praw wyłącznych”, z wyodrębnieniem w jego strukturze „prawa autorskiego” i „praw przemysłowych” (Gabriel Feliksowicz Szerszeniewicz – 1907 r.)⁴⁸⁹.

Jeszcze w drugiej połowie XIX stulecia powstała myśl umiejdzynarodowienia prawa autorskiego, a tym samym przyjęcia wspólnych standardów ochrony praw autorskich. Zasadniczym problemem było ograniczanie ochrony, niemal przez wszystkie kraje, do terytorium państwowego lub do dzieł ogłoszonych przez obywateli państwa⁴⁹⁰. Ogólnej ochrony udzielały jedynie nieliczne państwa, jak Portugalia, Boliwia czy Brazylia. Ograniczenie to, wywodzące się jeszcze z epoki przywilejów, ze swej istoty związanych z pewnym terytorium, miało podstawę w przyczynach natury politycznej, a w pewnym stopniu również w uporczywym pozostawaniu przy odziedziczonych pojęciach, w małej mobilności porządku prawnego⁴⁹¹. Remedium w postaci zawieranych przez państwa umów dwustronnych nie było najlepszym sposobem rozwiązywania problemów związanych z zagranicznym obrotem prawami autorskimi, choćby ze względu na wielość takich umów, znaczne zróżnicowanie sytuacji prawnej i stosunkowo małą ich stabilność⁴⁹².

⁴⁸⁹ Zob. *Graždanskoje prawo*, red. E.A. Suchanow, t. I, C. H. Beck, Moskwa 2000, rozdział 22, § 5.

⁴⁹⁰ Na wieloznaczność pojęcia terytorialności wskazuje J. Błeszyński, *Konwencja Berneńska a polskie prawo autorskie*, s. 8 i tam podana literatura.

⁴⁹¹ S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 23.

⁴⁹² J. Błeszyński, *Ostatnie redakcje Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych a prawo wewnętrzne*, w: *Konwencje międzynarodowe w zakresie prawa autorskiego i praw pokrewnych*, s. 9; tenże, *Konwencja Berneńska a polskie prawo autorskie*, s. 12-13. Można dodać, że do 1886 r. podpisano trzydzieści trzy takie dwustronne porozumienia pomiędzy piętnastoma krajami Europy i Ameryki (Ju.G. Matwiejew, *Mieždunarodnaja ochrana awtorskich praw*,

Tendencje unifikacyjne miały przy tym dłuższe dzieje. Jeszcze w 1841 r. Alphonse Marie Louis Prat de Lamartin (1790–1869), francuski pisarz i dyplomata (1820–1830), stworzył projekt międzynarodowego prawa o ochronie praw autorskich. Dekret Napoleona III z 28 marca 1852 r. wysunął ideę zniesienia granic państwowych w zakresie uznania praw autorskich. Z kolei w 1856 r. w Belgii powstał projekt międzynarodowej konferencji dla ochrony praw autorskich. Pierwszy zjazd międzynarodowy w sprawie międzynarodowej ochrony własności literackiej odbył się w Brukseli od 27–30 września 1858 r., z inicjatywy Francji i ustalił główne zasady dotyczące ochrony dzieł literackich, artystycznych i muzycznych. Następnie odbyły się dwa kongresy w Antwerpii, w 1861 i 1877 r. Istotnym przełomem w sferze tendencji unifikacyjnych była jednak dopiero wystawa światowa w Paryżu w 1878 r., podczas której odbyły się dwa kongresy – jeden literatów, pod przewodnictwem znakomitego francuskiego pisarza i polityka Victora Marie Hugo (1802–1885), a drugi – artystów, pod kierunkiem Jeana Louisa Ernesta Meissoniera (1815–1891), francuskiego malarza i grafika. Kongres literatów, z inicjatywy Hugo – prezydenta Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (pierwszy związek ochrony praw autorskich utworzony w 1777 r. przez dramatopisarza Pierre’a Augustina Beaumarchais) – powołał do życia, pod honorowym przewodnictwem Hugo, międzynarodowy odpowiednik tego stowarzyszenia pod nazwą L’Association Littéraire Internationale, późniejszą L’Association Littéraire et Artistique Internationale (ALAI). Kongres ALAI w Rzymie w 1882 r. przyniósł ze sobą ideę utworzenia międzynarodowego związku ochrony praw autorskich⁴⁹³. Z kolei na konferencji

Moskwa 1987, s. 7). Do początku lat trzydziestych XX w. zawarto ponad trzysta konwencji regulujących wzajemną ochronę praw autorskich pomiędzy poszczególnymi państwami, między innymi poprzez klauzulę najwyższego uprzywilejowania w umowach handlowych. Największą liczbę konwencji zawarły Stany Zjednoczone, a następnie Francja, Hiszpania, Polska i Włochy; S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 23.

⁴⁹³ R. Platt, *op. cit.*, s. 956.

w Bernie w 1883 r. przygotowano wstępny projekt, składający się z 5 artykułów, przyjmujący już wyraźnie zasadę ochrony dzieł literackich i artystycznych bez względu na narodowość twórcy oraz jakiegokolwiek warunki formalne. Projekt przekazano Radzie Federalnej Konfederacji Szwajcarskiej, która popierała go energicznie na drodze dyplomatycznej. Rada zwołała w 1884 r. konferencję do Berna, w celu opracowania oficjalnego projektu konwencji. Zanim jednak doszło do podpisania konwencji w Bernie w 1886 r. w odstępach rocznych odbyły się jeszcze dwie konferencje dyplomatyczne. Doprowadziły one do skutku utworzenie unii państw dla międzynarodowej ochrony praw twórców, należących do krajów związkowych, jak też utworów po raz pierwszy w tych krajach opublikowanych.

Podpisana w Bernie 9 września 1886 r. (uzupełniona w Paryżu 4 maja 1896 r., zrewidowana w Berlinie 13 listopada 1908 r., uzupełniona w Berlinie 20 marca 1914 r., zrewidowana w Rzymie 2 czerwca 1928 r.) Konwencja o ochronie międzynarodowej dzieł literackich i artystycznych weszła w życie 5 grudnia 1887 r. Pierwotny jej tekst podpisany został przez Belgię, Hiszpanię, Francję, Haiti, Liberię, Niemcy, Szwajcarię, Tunis, Wielką Brytanię i Włochy⁴⁹⁴. Ratyfikowały go we wrześniu 1887 r. wszystkie te państwa za wyjątkiem Haiti i Liberii. Składający się początkowo z 21 artykułów tekst uzupełniał akt dodatkowy (*article additionel*) oraz protokół zamknięcia. Państwa związane Konwencją Berneńską utworzyły Związek dla ochrony praw autorów do ich dzieł artystycznych i literackich (art. 1), do którego systematycznie przystępowały kolejne kraje. Powołane przez Konwencję Biuro Związku, z siedzibą w Bernie, podporządkowano zwierzchnictwu rządu Federacji Szwajcarskiej. Działalności Biura, którego urzędowym językiem uczyniono francuski, nadany został charakter informacyjny i administracyjny. Utrzymywać je miały wspólnymi środkami państwa związkowe (art. 21-23).

⁴⁹⁴ Blżej E. Ferenc-Szydelko, *Prawo autorskie...*, s. 27-34.

Konwencja stanowiła specyficzną kodyfikację prawa autorskiego w stosunkach międzynarodowych między państwami Związku. Przyjęła pewien kompromis pomiędzy terminologią francuską: *propriété littéraire et artistique*, a terminologią niemiecką: *Urheberrecht*, toteż znamienne nie mówiła ona o „własności” dzieł literackich i artystycznych, a o „ochronie dzieł literackich i artystycznych”. W Konwencji Berneńskiej, obowiązującej do dzisiaj, ale w zmodyfikowanym brzmieniu, użyto pojęcia „dzieła literackie i artystyczne”, w pierwotnej wersji posługując się raczej jeszcze ich enumeratywnym wyliczeniem (art. 4 w wersji z 1886 r.), a później definiując je w sposób ogólny, jako „wszystkie dzieła literackie, naukowe i artystyczne, bez względu na sposób lub formę ich wyrażenia”, po czym przykładowo wyliczono niektóre z tych dzieł (art. 2 w brzmieniu z 1908 r. i kolejne wersje Konwencji). Ostatecznie, o czym dalej, odrzucono w niej – z nielicznymi wyjątkami – znaną zasadę uzależnienia powstania prawa autorskiego od dokonania pewnych formalności, a zwłaszcza wpisu do rejestru, złożenia do depozytu odpowiedniej liczby egzemplarzy opublikowanej książki czy umieszczenia informacji stwierdzającej prawa autorskie. Jak podkreśla się niekiedy, decyzja ta miała raczej uzasadnienie racjonalne, praktyczne, a nie idealistyczne. U jej podstaw leżało pragnienie sprawienia ulgi autorom, którzy musieli zadbać o zabezpieczenie sobie ochrony w różnych państwach. Dokumenty kolejnych konferencji nie ujawniają żadnych filozoficznych, ideologicznych czy dogmatycznych argumentów za zniesieniem formalnych wymogów⁴⁹⁵.

Cecha niezależnienia ochrony od formalności zasadniczo różni prawo autorskie od systemu, który znalazł zastosowanie w prawie dotyczącym wynalazków, wzorów użytkowych i zdobniczych oraz znaków towarowych, gdzie przesłankę udzielenia ochrony prawnej stanowi uzyskanie patentu lub rejestracji. Inny system utrwalił się jednak w prawie autorskim Stanów

⁴⁹⁵ S. van Gompel, *op. cit.*, s. 157.

Zjednoczonych Amer. Płn., a jeszcze odmienny w Hiszpanii oraz w większości krajów Ameryki Łacińskiej. W Stanach Zjednoczonych, jak wiadomo, dzieła nieopublikowane chroniono bez żadnych zastrzeżeń czy ograniczeń, na podstawie *common law*, zaś od chwili ich opublikowania znajdowała zastosowanie ustawa uzależniająca ochronę od umieszczenia na każdym egzemplarzu, wprowadzonym do obrotu za zgodą uprawnionego, noty *Copyright*. W systemie hiszpańskim i latynoamerykańskim, poza Meksykiem i Gwatemalą, a także Brazylią (od 1922 r.), wymagano złożenia dzieła oraz rejestracji w odpowiednim urzędzie, co stanowiło warunek uzyskania ochrony, udzielanej przez ustawę autorską. Pozornie przypominało to obowiązek zgłoszenia wynalazku w urzędzie patentowym w celu uzyskania patentu i ochrony. W istocie był to przeżytek epoki przywilejów, a zarazem przejaw poglądów biurokratycznych. Ujemne strony tego rozwiązania zdecydowanie przeważały nad korzyściami, jakie przynosiło ono samym autorom. Oba te systemy: zarówno uniezależniający powstanie prawa autorskiego od dokonania formalności, jak i przewidujący takie formalności, występują do dzisiaj⁴⁹⁶.

Wyraźny przepis, że ochrona wykonywana jest na rzecz autora i jego następców prawnych pojawił się w Konwencji dopiero po II wojnie światowej. Jednak już w pierwszej swej wersji przyznawała ona prawa wyłączne autorom, ponadto zaś przyjęła domniemanie prawne autorstwa utworu, to znaczy za autora uważa się osobę, której nazwisko zostało umieszczone na dziele w sposób przyjęty (art. 11 w wersji z 1886 r. oraz art. 15 w brzmieniu z 1908 r. i kolejne wersje Konwencji).

W celu rozwiązania podstawowych kolizji pomiędzy różnymi ustawodawstwami narodowymi Konwencja zastosowała dwie uzupełniające się zasady: asymilacji (reżimu narodowego) oraz minimum ochrony. Asymilacja oznaczała równe traktowanie w każdym państwie związkowym

⁴⁹⁶ Por. S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 61-62; tenże, *Autorskie prawo*, s. 25.

twórców – obywateli własnych i obywateli innych krajów należących do Związku (art. 2 w wersji z 1886 r. oraz art. 4 w wersji z 1908 i 1928 r.; w aktualnym brzmieniu art. 5). O warunkach ochrony w ogólności rozstrzygać miało prawo państwa, w którym ktoś żądał ochrony dla dzieła obcego, nie zaś prawo ojczyste utworu (system terytorialny)⁴⁹⁷. Kryterium udzielenia ochrony stanowił status osobisty autora, zmodyfikowany przez system terytorialny⁴⁹⁸. Ważny wyłom w zasadzie asymilacji wprowadzały poczynione przez poszczególne państwa tzw. zastrzeżenia, o których niżej. Zasada minimum ochrony sprowadzała się do tego, że przepisy Konwencji o charakterze *iuris cogentis* ustalały granice, poniżej których nie mógł spaść poziom ochrony w stosunkach międzynarodowych państw należących do Związku.

Konwencja określała tak istotne pojęcia jak „publikacja” (ogłoszenie) utworu (począwszy od rewizji z 1896 r.), które rozumiała jednak wąsko, wyłącznie jako jego wydanie, oraz „kraj ojczysty” (*pays d'origine*) – dopóki utwór nie został wydany, państwo, do którego należał twórca, a po opublikowaniu, państwo, w którym nastąpiła pierwsza publikacja. Przyjęła fundamentalne zasady „ojczyzny utworu” (narodowości utworu w rozumieniu jego przynależności państwowej) oraz zasadę niezależności wprowadzoną w Berlinie w 1908 r. (niezależności ochrony w państwie, w którym ktoś żądał ochrony, od prawa w kraju ojczystym utworu), przy czym od zasady niezależności, podobnie jak od zasady asymilacji, Konwencja przewidywała odstępstwa. Udzielała na równi ochrony autorskim prawom samoistnym i zależnym. Aż do chwili przyjęcia tekstu rzymskiego chroniła jednak wyłącznie autorskie dobra majątkowe. Akceptowała uświęconą w ustawodawstwach państw związkowych zasadę dozwolonego użytku publicznego i prywatnego, znoszącą konieczność uzyskania zgody osoby, której prawo

⁴⁹⁷ Historyczny wywód dotyczący terytorialności ochrony i reguł międzypaństwowych zob. E. Wadle, *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte*, Band II (2003), s. 73-82.

⁴⁹⁸ J. Błęszyński, *Konwencja Berneńska a polskie prawo autorskie*, s. 28.

przysługiwało (art. 8 w wersji z 1908 r. oraz art. 10 w brzmieniu z 1908 r. i w kolejnych wersjach Konwencji, z uwzględnieniem zmiany jego brzmienia). Uznawała możliwość ustanawiania w ustawodawstwach narodowych instytucji licencji przymusowych, w zakresie utworów muzycznych (art. 13 w wersji z 1908 r. i w kolejnych wersjach Konwencji, z uwzględnieniem zmiany jego brzmienia), a w tekście rzymskim także utworów rozpowszechnianych publicznie za pomocą radia (art. 11 *bis*)⁴⁹⁹. Czas trwania ochrony Konwencja ustaliła na okres życia autora i pięćdziesięciu lat po jego śmierci (od tekstu z 1908 r., art. 7), obliczany zgodnie z ustaloną tradycją nie od momentu zejścia, a kalendarzowo. W ograniczonym zakresie odwołała się ona do zasady wzajemności materialnej, to znaczy żadne z państw należących do Związku nie zostało zobowiązane do zagwarantowania obywatelom innych krajów, lub podmiotom zrównanym z tymi obywatelami, ochrony w szerszym zakresie niż te inne kraje przyznawały jego obywatelom. Konwencja wymagała transformacji do porządku krajowego. Była uzupełnieniem ochrony przewidzianej w prawie wewnętrznym państw, a nie jej samoistną podstawą.

Już w pierwszej wersji przyjętej wraz z protokołem dodatkowym w Bernie w 1886 r. Konwencja uwalniała autorów od dokonywania uciążliwych formalności w państwach Związku, w których poszukiwali oni ochrony, pod warunkiem, że wypełnili oni takie formalności u siebie w kraju (art. 2 i 3).

⁴⁹⁹ Przyjęcie ograniczenia prawa autorskiego w postaci licencji przymusowych, jak również licencji ustawowych należy zaliczyć do jednej z głównych zasad nowoczesnego systemu prawa autorskiego, jednak nie wszystkie ustawy zaakceptowały licencję przymusową, bo przecież odrzuciła ją choćby polska ustawa o prawie autorskim z 1926 r., a w noweli do niej z 1935 r. odnajdujemy ją jedynie w zastosowaniu do rozpowszechniania dzieła za pomocą środków radiofonicznych lub radiowizyjnych (art. 16); zob. J.J. Litauer, *Uwagi nad projektem ustawy autorskiej referenta Prof. Zolla*, Komisja Kodyfikacyjna Rzeczypospolitej Polskiej. Sekcja Prawa Cywilnego, Kraków 1921, s. 5-7; S. Ritterman, *Rozwój licencji przymusowej w polskim prawie patentowym i autorskim*, ZNUJ, Prawo, 1959, z. 6, s. 193 i n.

Utrzymywała ona w mocy dotychczasowe porozumienia międzynarodowe w zakresie prawa autorskiego, o ile nie pozostawały one w sprzeczności z jej postanowieniami. Pierwsza konferencja w sprawie uzupełnienia Konwencji, zwołana 15 kwietnia 1896 r. w Paryżu, nie przyniosła większych zmian. W szczególności włączono do niej pojęcie „publikacji”, wskazane powyżej, pod które nie podpadały przedstawienia utworu dramatycznego lub dramatyczno-muzycznego, wykonanie dzieła muzycznego, wystawienie dzieła sztuki oraz budowa dzieła architektonicznego (art. 4). Uściślono dotychczasowy art. 3 (art. 6 w wersji z 1908 r.), zgodnie z którym autorzy nie należący do żadnego z krajów związkowych i po raz pierwszy ogłaszający swoje utwory w jednym z nich, korzystali w tym kraju z tych samych praw co autorzy krajowi. W ten sposób zasada terytorialności pozostawała niezmienna, ale punkt ciężkości przeniesiono z wydawcy na autora utworu. Zmodyfikowano również prawo do tłumaczeń: w pierwotnym tekście (art. 5) ochrona trwała 10 lat od ukazania się oryginału w jednym z krajów związkowych, natomiast rewizja paryska przedłużyła ją na czas trwania ochrony oryginału, pod warunkiem, że przekład ukazał się w ciągu 10 lat od wydania oryginału. Ochroną objęte zostały tzw. dzieła pośmiertne, zaś wydawcy nie uzyskiwali już bezpośredniej ochrony, gdyż potraktowano ich jako następców prawnych autora. Na prawo przedruku artykułów nałożono wymóg podania źródła. Zmiany te ujęto w tzw. protokole dodatkowym z 4 maja 1896 r. i wcielono do tekstu Konwencji. Z uwagi na przewidywane dalsze jej rewizje państwa związkowe przyjęły w tymże protokole dodatkowym ważną, ponawianą później zasadę, dotyczącą możliwości dokonywania przez państwa tzw. zastrzeżeń (*réserves*), tj. prawa przystępowania przez nowe państwa do Konwencji z zastrzeżeniami, że państwo przystępujące poddaje się nie wszystkim normom zrewidowanej Konwencji, lecz co do pewnych punktów jedynie normom Konwencji w pierwotnym brzmieniu. W tzw. protokole zamknięcia z 4 maja 1896 r. objaśnione zostały niektóre postanowienia Konwencji (*Déclaration interprétative*).

Istotnym przełomem była Konferencja w Berlinie w 1908 r., której głównym referentem był Louis Renault. Na Konferencji tej jej cele w znamienych słowach wyraził Joseph Kohler: „Pierwszym warunkiem wspólnoty narodów jest zasada, że prawo oparte na tworcach ducha zostało uznane nie tylko przez naród, do którego należy człowiek-twórca, lecz przez wszystkie państwa; kto stworzył dzieło myśli powinien mieć swe prawo wszędzie na świecie; nie jest on bowiem tylko członkiem narodu, ale także członkiem ludzkości”⁵⁰⁰. Konferencja w Berlinie przyjęła nową redakcję (tekst jednolity) Konwencji. Zmiany szły w kilku kierunkach: (1) zniesiono formalności warunkujące ochronę autorską – za wyjątkiem regulacji dotyczących jej trwania w czasie – nawet w wypadku, gdy istniały one w kraju pierwszej publikacji, tak więc odtąd jedyną przesłankę powstania ochrony konwencyjnej stanowiło stworzenie dzieła; (2) przełamano zasadę asymilacji w zakresie czasu majątkowej ochrony dzieła, rozciągając termin ochrony prawa autorskiego na 50 lat po śmierci autora, jednak w formie zasady nieobowiązkowej, gdyż dopuszczono różnice w terminach ochrony praw autorskich określanych przez prawo kraju, gdzie żądało się ochrony, pod warunkiem, że termin ochrony nie powinien przekraczać tego, który był ustanowiony w kraju pochodzenia utworu; (3) uszczegółowione zostało pojęcie dzieł literackich i artystycznych, z zastrzeżeniem, że powinny one być chronione we wszystkich krajach członkowskich, które zobowiązano do odzwierciedlenia tej ochrony w prawodawstwach narodowych, jeżeli nie uczyniły one już tego wcześniej; (4) pełnowartościowym przedmiotem ochrony uczyniono utwory choreograficzne i pantomimiczne, kinematograficzne, fotograficzne i architektoniczne; (5) uznano prawa kompozytorów do udzielania zezwolenia na adaptowanie ich utworów na mechaniczne instrumenty muzyczne i publiczne ich odtwarzanie za pomocą tych instrumentów; (6) rozciągnięto zakaz przedruku na dyskusyjne artykuły

⁵⁰⁰ *Actes de la Conférence réunie à Berlin*, Bureau de l'Union Internationale Littéraire et Artistique, Berne 1909, s. 159; cytuję według tłumaczenia Zolla; zob. F. Zoll, *Prawo cywilne...*, T. II, z. 2. *Prawo rzeczowe*, s. 138.

polityczne; (7) rozszerzono przepisy dotyczące reglamentacji prawa do tłumaczeń, wprowadzając prawo bezwzględne do przetłumaczenia dzieła, służące autorowi oryginału bez ograniczeń przez cały okres ochrony autorskich praw majątkowych, a więc przez 50 lat *post mortem auctoris*, jednak nie dłużej niż na czas ochrony przewidziany przez ustawodawstwo kraju pochodzenia⁵⁰¹. Zasadą bezwzględną stała się asymilacja, oznaczająca zrównanie z prawami przysługującymi obywatelom miejscowym, niezależnie od zakresu rodzimej ochrony. W doktrynie, zarówno obcej, jak i polskiej, istnieje spór co do stosunku między zasadą asymilacji a wzajemnością, zwłaszcza zaś wzajemnością formalną. Uzasadniony jest pogląd, że nie w każdej sytuacji są one tożsame⁵⁰².

Protokół dodatkowy do Konwencji podpisany w Bernie 20 marca 1914 r. wprowadzał klauzulę o represaliach, która znalazła swoje miejsce w kolejnych tekstach Konwencji. Upoważniała ona państwa członkowskie wchodzące w skład Związku do ograniczenia praw autorów obcych, nienależących do jednego z państw Związku, jeżeli w chwili pierwszej publikacji swoich dzieł nie mieli oni rzeczywistego zamieszkania w jednym z państw związkowych. Protokół ten podpisano na życzenie Anglii, pragnącej ograniczyć wynikające z art. 6 Konwencji uprawnienia obywateli Stanów Zjednoczonych, pomimo że kraj ten nie należał do Związku, a obywateli obcych – o czym już była mowa – traktował z zasady gorzej niż własnych. Wielka Brytania stosowała tę klauzulę w okresie II wojny światowej w stosunku do obywateli tych krajów, z którymi znajdowała się w stanie wojny. Polska zobowiązała się przystąpić do zrewidowanej Konwencji Berneńskiej wraz z protokołem dodatkowym w art. 19 traktatu zawartego z głównymi mocarstwami

⁵⁰¹ Blżej o tym: Ju.G. Matwiejew, *Międzynarodnyje konwencji po awtorskomu prawu*, Międzynarodnyje Otnoszenija, Moskwa 1978; J. Błęszyński, *Konwencja Berneńska a polskie prawo autorskie*, s. 29 i n.; tenże, *Prawo autorskie*, PWN, Warszawa 1988, s. 10 i n.

⁵⁰² Szeroko o tym M. Czajkowska-Dąbrowska, *op. cit.*, s. 221-226.

sprzymierzonymi i stowarzyszonymi (tzw. Traktat o mniejszościach narodowych), podpisanym w Wersalu 28 czerwca 1919 r. (Dz.U. RP Nr 110, poz. 728). Z dniem 28 stycznia 1920 r. Polska, bez zastrzeżeń, przystąpiła do tejże Konwencji (*Oświadczenie Rządowe z dnia 12 maja 1921 r.*, Dz.U. RP 1922, Nr 3, poz. 16; patrz też Nr 22, poz. 182 i Nr 27, poz. 221).

Podczas Konferencji w Rzymie w 1928 r., której prezesem obrano głośnego romanistę oraz cywilistę, ministra i senatora, profesora Vittorio Scialoję, najważniejszą zmianą wprowadzoną do Konwencji Berneńskiej było przyjęcie ochrony *droit moral*, o czym jeszcze w dalszej części pracy. Objęto ponadto ochroną dzieła słowne (art. 2 *bis*), tzw. prawa prasowe (art. 9) i prawa radiowe (art. 11 *bis*), a także uchwalono kilka drobniejszych zmian, w tym uregulowano czas trwania majątkowej ochrony dzieł współautorskich. Istotne znaczenie miały tzw. życzenia (*voeu*) wyrażone przez Kongres: 1) co do wprowadzenia ochrony *droit moral* po śmierci twórców, 2) co do ścisłego określenia w ustawodawstwach wewnętrznych państw związkowych granic prawa zapożyczeń, 3) co do wprowadzenia w ustawodawstwach wewnętrznych *droit de suite*, tj. prawa artystów do udziału w zyskach, jakie otrzymywali nabywcy ich dzieł w razie dalszej publicznej sprzedaży tychże dzieł, 4) co do wprowadzenia w państwach związkowych tzw. *enveloppe double Soleau*, pozwalającej twórcy zabezpieczyć z łatwością dowód daty powstania swych utworów i 5) co do zbadania przez państwa związkowe istnienia podstaw do wprowadzenia praw artystów-wykonawców. Konwencja Rzymska z 1928 r. została ratyfikowana przez Polskę na podstawie ustawy z 5 marca 1934 r. (Dz.U. RP 1935, Nr 27, poz. 213; tekst zmienionej Konwencji: Dz.U. RP 1935, Nr 84, poz. 515 i 516). Na Kongresie w Rzymie w 1928 r. przed zamknięciem ostatniego plenarnego posiedzenia – na zaproszenie delegacji belgijskiej – jedno-myślnie uchwalono, że następny kongres dla rewizji Konwencji odbędzie się w Brukseli w 1935 r., ale z uwagi na sytuację międzynarodową, a w szczególności na próby zsynchronizowania ochrony konwencyjnej z systemami

ustawodawstw amerykańskich, do spotkania nie doszło i odbyło się ono w stolicy Belgii dopiero w 1948 roku⁵⁰³.

5. Ustawodawstwo niemieckie i austriackie a rozwój prawa autorskiego

Wejście w życie 1 stycznia 1900 r. Bürgerliches Gesetzbuch (BGB), niemieckiego kodeksu cywilnego z 1896 r., spowodowało konieczność nadania nowej postaci dotychczasowym ustawom autorskim. Spośród trzech uchwalonych ustaw najważniejsze znaczenie i modelowy charakter miała ustawa z dnia 19 czerwca 1901 r. o prawie autorskim do utworów literackich i muzycznych (RGBl Nr 27 z 28 czerwca 1901, s. 227 i n., ze zm.), zwana krótko ustawą o prawie autorskim (*Urheberrechtsgesetz*), która weszła w życie

⁵⁰³ Szerzej o historii Konwencji Berneńskiej i jej założeniach patrz: W. Dbałowski, J.J. Litauer, *Ustawodawstwo autorskie obowiązujące w Polsce*, Warszawa 1922, s. 13-15 oraz s. 98-120; (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, zwł. s. 153 i n.; tenże, *Sprawozdanie o Kongresie w Rzymie w sprawie zmian Konwencji Berneńskiej normującej międzynarodową ochronę prawa autorskiego. Przedłożone Ministerstwu W.R. i O.P. w sierpniu 1928*, Lwów 1928; S. Cypin, *Międzynarodowe prawo autorskie*, GSW 1927, Nr 47, s. 653-654, Nr 48, s. 669-672 i Nr 49, s. 684-686; S. Tylbor, *Projekt nowelizacji prawa autorskiego w Polsce*, „Głos Sądownictwa” 1935, Nr 1, s. 26-38; tenże, *Zagadnienie ustawowej ochrony artystów wykonawców*, „Palestra” 1936, Nr 11-12; S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937, s. 33-49; G. Groeger, *Prawo autorskie – ustawa o prawie autorskim z roku 1926 w brzmieniu jednolitego tekstu z 1935 roku z objaśnieniami i dodaniem Konwencji Berneńskiej*, Warszawa 1937; J. Błęszyński, *Konwencja Berneńska a polskie prawo autorskie*, s. 13 i n.; tenże, *Ostatnie redakcje Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych a prawo wewnętrzne*, s. 9-13; J. Serda, *Stosunki międzynarodowe*, w: S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, s. 403-404 oraz 411 i n.; J. Barta, *Wzory przemysłowe w prawie autorskim krajowym i międzynarodowym*, ZNUJ, PWiOWI 1983, z. 32, s. 110-112; S. Ricketson, *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works: 1886-1986*, Centre for Commercial Law Studies – Kluwer, London 1987; Ju.G. Matwiejew, *Międzynarodowa ochrona awtorskich praw*, s. 7-19 oraz s. 36 i n.

1 stycznia 1902 r., a obowiązywała w Niemczech do 1 stycznia 1966 roku⁵⁰⁴. Uzupełniały ją dwie kolejne ustawy – ustawa z dnia 19 czerwca 1901 r. o prawie wydawniczym, obowiązująca od 1 stycznia 1902 r.⁵⁰⁵, oraz ustawa z dnia 9 stycznia 1907 r. o prawie autorskim do utworów sztuk plastycznych i fotograficznych, zwana potocznie ustawą o ochronie sztuki (*Kunstschutzgesetz*), która weszła w życie 1 lipca tegoż roku⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werfen der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901 (Reichsgesetzblatt 1901, No. 27, s. 227-239). Jej układ formalny był następujący: Rozdział I. Warunki ochrony (§ 1-10). Rozdział II. Uprawnienia autora (§ 11-28). Rozdział III. Czas trwania ochrony (§ 29-35). Rozdział IV. Pogwałcenie prawa (§ 36-53). Rozdział V. Postanowienia końcowe (§ 54-64); tłumaczenie ustawy z 19 czerwca 1901 r. o prawie autorskim do utworów literackich i muzycznych na język polski, w: W. Dbałowski, J.J. Litauer, *op. cit.*, s. 35-50; patrz też: P. Allfeld, *Kommentar zu den Gesetzen vom 19. Juni 1901 betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und über das Verlagsrecht sowie zu den internationalen Verträgen zum Schutze des Urheberrechts*, Beck, München 1902.

⁵⁰⁵ Gesetz über das Verlagsrecht vom 19. Juni 1901 (Reichsgesetzblatt 1901, No. 27, s. 217-226); tłumaczenie ustawy z 19 czerwca 1901 r. o prawie wydawniczym na język polski w: W. Dbałowski, J.J. Litauer, *op. cit.*, s. 62-72 (dalej posługuję się tym i pozostałymi tłumaczeniami ustaw pozaborowych). Obszerna, licząca 50 paragrafów ustawa nie zawierała podziału na rozdziały. Wskazana powyżej ustawa z 22 maja 1910 r. dokonała w niej zmiany dotyczącej wyłączenia z praw przysługujących nakładcy prawa przenoszenia utworu na mechaniczne instrumenty muzyczne lub na kinematograf. Może lepiej byłoby w odniesieniu do tej ustawy używać pojęcia „prawa nakładowego” (Verlagsrecht), a nie „prawa wydawniczego”, ale taka nazwa przyjęła się w nauce polskiej; zob. co do tego S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 239 (w przypisie).

⁵⁰⁶ Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werfen der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907 (Reichsgesetzblatt 1907, No. 3, s. 7-18). Systematyka ustawy z dnia 9 stycznia 1907 r. o prawie autorskim do utworów sztuk plastycznych i fotograficznych była identyczna jak *Urheberrechtsgesetz*: Rozdział I. Warunki ochrony (§ 1-14). Rozdział II. Uprawnienia autora (§ 15-24). Rozdział III. Czas trwania ochrony (§ 25-30). Rozdział IV. Pogwałcenie prawa (§ 31-50). Rozdział V. Postanowienia końcowe (§ 51-55); tłumaczenie ustawy z dnia 9 stycznia 1907 r. o prawie autorskim do utworów sztuk plastycznych i fotograficznych na język polski w: W. Dbałowski, J.J. Litauer, *op.cit.*, s. 51-62; patrz też E. Ferenc-Szydelko, *Przedmiot prawa autorskiego w ustawodawstwie niemieckim na ziemiach polskich zaboru pruskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu

Z ochrony ustawy z dnia 19 czerwca 1901 r. o prawie autorskim do utworów literackich i muzycznych korzystali: (1) autorzy utworów literackich i odczytów lub mów, „mających na celu wzniesienie umysłów, nauczanie lub rozrywkę”, przy czym z utworami literackimi zrównano utwory choreograficzne i pantomimiczne, gdy układ sceniczny ustalony został nie na piśmie, lecz innym sposobem, (2) autorzy utworów muzycznych, (3) autorzy utworów rysunkowych o charakterze naukowym lub technicznym, nieuwzględnionych za dzieła sztuki (§ 1). Zarówno ta ustawa, jak i dwie pozostałe ustawy wskazane powyżej oparły się na metodzie wyliczania przedmiotów ochrony prawnej. Nie zawierały one ogólnej definicji utworu. Przystąpienie Rzeszy Niemieckiej do zrewidowanej w Berlinie Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych z 13 listopada 1908 r. pociągnęło za sobą konieczność uzgodnienia *Urheberrechtsgesetz* i dwóch uzupełniających ustaw z przepisami Konwencji, co nastąpiło na mocy ustawy z 22 maja 1910 r., która uzyskała moc obowiązującą jednocześnie z wprowadzeniem w Niemczech Konwencji Berneńskiej, tj. od 9 września 1910 r. (*Gesetzes zur Ausführung der revidierten Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 22. Mai 1910*). Rozszerzono ochronę utworów choreograficznych i pantomimicznych, uregulowano mechaniczne odtwarzanie utworów muzycznych, objęto ochroną dziedzinę kinematografii, ograniczono wolność przedruku artykułów dziennikarskich do przedruku w innych dziennikach. Ustawa zawierała ponadto artykuły wykonawcze do niektórych postanowień Konwencji Berneńskiej, jak ustanowienie sankcji karnej w razie braku podania źródła zapożyczenia przy artykułach dziennikarskich, uchylecia ochrony utworów, które już przed wejściem w życie ustawy przeniesione

Szczecińskiego”, Nr 196, „Roczniki Prawnicze”, Nr 8, Szczecin 1997; tejsze, *Prawo autorskie...*, s. 73-75, 77-79, 87-95, 116-118, 136-138, 150-152, 160-163; 224-225, 230-235 oraz *passim*.

zostały na mechaniczne instrumenty muzyczne, upoważnienie do wydania przepisów przejściowych do Konwencji Berneńskiej⁵⁰⁷.

Ustawa traktowała prawo autorskie jako prawo twórcy: „Za autora utworu uważa się jego twórcę. Co do przekładu uważa się za autora tłumacza; co do każdej innej przeróbki – twórcę przeróbki” (§ 2, zd. 1). Wprowadzała ona jednocześnie domniemanie autorstwa na rzecz osoby wskazanej w utworze: „Jeżeli utwór wydany zawiera na karcie tytułowej, dedykacji, przedmowie lub na końcu nazwisko twórcy, domniemywa się, że twórca ten jest autorem utworu. Gdy dzieło składa się z przyczynków kilku osób, wystarcza, jeżeli nazwisko jest podane na początku lub na końcu przyczynku.

Względem utworów, które ukazały się nie pod prawdziwym nazwiskiem twórcy lub bez nazwiska twórcy, do obrony praw autora uprawniony jest wydawca; gdy wydawca nie jest wymieniony, to nakładca.

Względem utworów, które przed wydaniem lub po wydaniu zostały wystawione lub wygłoszone publicznie, domniemywa się, że ich autorem jest osoba, która podana została jako twórca przy obwieszczeniu o wystawieniu lub wygłoszeniu” (§ 7).

Wiele innych jeszcze jej przepisów dotyczyło autorstwa utworu (§ 3 – autorstwo publicznej osoby prawnej, § 4 – autorstwo dzieła zbiorowego, § 5 autorstwo w wypadku połączenia utworu literackiego z utworem muzycznym lub rysunkowym, § 6 – współautorstwo).

Ustawa posługiwała się pojęciem autorskich praw wyłącznych, to znaczy traktowała je jako prawa podmiotowe bezwzględne, skuteczne *erga omnes*. Jednak nigdzie nie dokonywano w niej rozróżnienia na autorskie uprawnienia osobiste i autorskie uprawnienia majątkowe. Pociągało to za sobą poważne wątpliwości interpretacyjne w doktrynie, jak również niejednolite i zmienne podejście do kwestii ochrony praw osobistych autora w orzecznictwie sądowym. Jeszcze dzisiaj istnieją wątpliwości co do oceny

⁵⁰⁷ W. Dbałowski, J.J. Litauer, *op. cit.*, s. 10-12.

odpowiednich regulacji zawartych w ówczesnym prawodawstwie niemieckim. Nie jest od nich wolna także nauka polska, w której możemy przywołać nawet skrajne stanowiska. Przedstawiciele jednego z nich twierdzą, że ustawodawstwo niemieckie, kontynuując drogę wyznaczoną jeszcze w poprzednim stanie prawnym, udzielało ochrony jednie autorskim prawom majątkowym⁵⁰⁸. Reprezentanci drugiego – bez rozwinięcia tego wątku – wskazują, iż analizowana ustawa niemiecka „swoim zakresem przedmiotowym objęła już osobiste uprawnienia autora”⁵⁰⁹. Warto wobec tego przyjrzeć się jej postanowieniom w tym zakresie. Z pewnością nie można w sztywnych przepisach ustawowych znaleźć podstaw dla konstrukcji ogólnej ochrony osobistej. Ale kilka z nich niewątpliwie stanowiło jej załączek. W szczególności § 9 *Urheberrechtsgesetz* stanowił:

„W razie przeniesienia prawa autorskiego nabywca, w braku innej umowy, nie ma prawa czynienia dodatków, skróceń lub innych zmian w samym utworze, jego tytule i oznaczeniu autora.

Dozwolone są zmiany, na które uprawniony, postępując rzetelnie (*Treu und Glauben*), nie mógłby odmówić swego zezwolenia”.

Niemal identyczne brzmienie zawierał dotyczący nakładcy art. 13 ustawy z 19 czerwca 1901 r. o prawie wydawniczym oraz art. 12 ustawy z 9 stycznia 1907 r. o prawie autorskim do utworów sztuk plastycznych i fotograficznych, z tym uzupełnieniem, iż nabywca nie miał prawa dokonywania zmian przy „wykonywaniu swych uprawnień”. Z kolei art. 12 prawa wydawniczego regulował prawo autora do wnoszenia zmian do utworu aż do ukończenia druku, przy czym mógł on powierzyć ich dokonanie osobie trzeciej. Poza tym należy jeszcze wskazać na wyłączne prawo autora do wydania utworu (§§ 11 i 15 ustawy z 19 czerwca 1901 r. o prawie autorskim do utworów literackich i muzycznych oraz § 15 ustawy z 9 stycznia 1907 r. o prawie autorskim

⁵⁰⁸ E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, s. 31.

⁵⁰⁹ M. Jankowska, *op. cit.*, s. 75 (*in fine*)-76.

do utworów sztuk plastycznych i fotograficznych), a także na prawo do podpisywania przez niego utworu (§§ 13 i 18 wskazanej ustawy z 9 stycznia 1907 r.), wreszcie zaś na przepisy wyłączające lub ograniczające egzekucję (§ 10 ustawy z 19 czerwca 1901 r. i § 14 ustawy z 9 stycznia 1907 r.)⁵¹⁰. Ponieważ te regulacje ustaw autorskich funkcjonowały pod rządami BGB, konieczne jest ich rozpatrywanie na tle konstruowanej na podstawie przepisów tego kodeksu (§§ 823, 826, 249), a nader spornej w nauce koncepcji ogólnej ochrony osobistej. Wielu prawników niemieckich uważało te przepisy prawa autorskiego i BGB za wystarczającą podstawę dla ochrony praw osobistych autora. Stefan M. Grzybowski zwrócił w związku z tym uwagę na opublikowaną w 1929 r. ankietę przeprowadzoną w gronie trzydziestu czterech prawników niemiecko-austriackich, spośród których niemal wszyscy udzielający odpowiedzi na to pytanie, to jest dziewiętnaście osób, odrzucili uregulowanie przez ustawodawcę ogólnego prawa osobistości, natomiast wszyscy respondenci, łącznie osiemnaście osób, przyjęli istnienie ustawowego prawa osobistości w prawie autorskim⁵¹¹. Zarówno nauka, jak i praktyka prawnicza starały się chronić te uprawnienia autora, które w doktrynie

⁵¹⁰ § 10 ustawy z 9 stycznia 1907 r. o prawie autorskim do utworów sztuk plastycznych i fotograficznych stanowił: „Prawo autorskie lub utwór autora nie może być przedmiotem egzekucji przeciw samemu autorowi bez jego zezwolenia; zezwolenie nie może być udzielone przez zastępcę ustawowego; przeciw spadkobiercy autora egzekucja dozwolona jest bez jego zezwolenia tylko wówczas, gdy utwór został wydany”.

Z kolei § 14 ustawy z 9 stycznia 1907 r. o prawie autorskim do utworów sztuk plastycznych i fotograficznych głosił: „Prawo autorskie nie może być przedmiotem egzekucji przeciw samemu autorowi bez jego zezwolenia; zezwolenie nie może być udzielone przez zastępcę ustawowego.

Przeciw spadkobiercy autora egzekucja dozwolona jest bez jego zezwolenia tylko wówczas, gdy utwór lub jego reprodukcja ukazały się na świat. Te same przepisy stosują się do egzekucji na takie formy, płyty, kamienie lub inne przyrządy, które przeznaczone są wyłącznie do odtwarzania utworu”.

⁵¹¹ S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 241 (w przypisie).

określano jako *Urheberpersönlichkeitsrecht*, co odpowiadało francuskiemu pojęciu *droit moral*, o czym szerzej w dalszej części niniejszej pracy⁵¹².

Z innych ważnych postanowień *Urheberrechtsgesetz* warto wskazać, że regulowała ona szczegółowo tzw. dozwolony użytek publiczny i prywatny (§ 13 i n.). Wiele uwagi poświęciła ponadto licencjom przymusowym (§ 22 i n.).

Czas trwania ochrony był zróżnicowany w zależności od tego, czy dzieło zostało rozpowszechnione pod rzeczywistym nazwiskiem autora lub nazwiskami współautorów (§§ 29 i 30), czy pod pseudonimem, kiedy to trzydziestoletni okres ochrony liczono nie od chwili śmierci autora lub ewentualnie ostatniego pozostałego przy życiu współautora, lecz od chwili pierwszego ogłoszenia utworu, chyba że przed upływem tego terminu nazwisko autora zostało zgłoszone do rejestru prowadzonego przez Radę Miejską w Lipsku (§ 56-58) albo gdy utwór ogłoszono dopiero po śmierci autora (§ 31)⁵¹³.

Naruszenie, rozmyślne lub przez nieostrożność, praw wyłącznych autora pociągało za sobą możliwość wystąpienia z roszczeniami o wynagrodzenie szkody, a gdy sprawca działał rozmyślnie, także z powództwem karnym, przy czym oba roszczenia przedawniały się z upływem trzech lat od dnia, w którym czynność bezprawna miała miejsce po raz ostatni (§ 51) lub z dniem, w którym nastąpiło pierwsze rozpowszechnienie utworu (§ 53).

Do wzorców niemieckich sięgnęły w różnym zakresie inne ustawodawstwa, w tym japońskie i chińskie⁵¹⁴.

Nowa austriacka ustawa o prawie autorskim do utworów literatury, sztuki i fotografii, która zastąpiła poprzednio wymienione akty prawne, uzyskała

⁵¹² W szczególności co do orzecznictwa niemieckiego zob. *ibidem*, s. 237-239 i 245-260.

⁵¹³ Termin ochrony przedłużono później do 50 lat (Gesetz zur Verlängerung der Schutzfristen im Urheberrecht vom 13. Dezember 1934; RGBl. II, s. 1395).

⁵¹⁴ W.P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense...*, s. 50; Xun Wang, *op. cit.*, s. 101-102.

sankcję cesarską 26 grudnia, a ogłoszono ją 31 grudnia 1895 roku⁵¹⁵. Ustawa ta obowiązywała również na ziemiach polskich w zaborze austriackim, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości aż do wejścia w życie polskiej ustawy z 1926 r. w byłej Galicji i w części Śląska Cieszyńskiego, ponadto zaś od 14 września 1922 r. na przyłączonej do Polski części Spisza i Orawy, która wcześniej, od 7 sierpnia 1920 r., pozostawała pod rządami węgierskiej ustawy autorskiej ogłoszonej 4 maja 1884 r., a wzorowanej na ustawodawstwie niemieckim⁵¹⁶.

Austria podpisała z licznymi państwami traktaty zapewniające autorom wzajemną ochronę, a mianowicie z Węgrami, Francją, Włochami, Wielką Brytanią, Niemcami i Rumunią. Z uwagi na nieprzystąpienie Austrii do Konwencji Berneńskiej wydano ustawę z 26 lutego 1907 r. (GBI, Nr 58), włączoną następnie do ustawy o prawie autorskim z 1895 r. (§ 2 ust. 2), a upoważniającą ministra sprawiedliwości do wydawania rozporządzeń o rozciągnięciu ochrony autorskiej na utwory korzystające z ochrony w państwach,

⁵¹⁵ Reichsgesetzblatt für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder (GBI), z. XCI, nr 197; tłumaczenie ustawy o prawie autorskim na dziełach literatury, sztuki i fotografii z dnia 26 grudnia 1895 r. (l. 197 Dziennika Ustaw Państwa dla Królestw i Krajów w Radzie Państwa reprezentowanych). Układ ustawy: Rozdział I. Postanowienia ogólne (§ 1-22). Rozdział II. Treść prawa autorskiego: a) Co do utworów literatury (§ 23-30); b) Co do utworów sztuki muzycznej (§ 31-36); c) Co do utworów sztuk plastycznych (§ 37-39); d) Co do utworów fotografii (§ 40-42). Rozdział III. Czas trwania prawa autorskiego (§ 43-50). Rozdział IV. Obrona prawa autorskiego (§ 51-63). Rozdział V. Postanowienia końcowe (§ 64-68); tłumaczenie ustawy z 1895 r. na język polski, wraz ze zmianami, w: W. Dbałowski, J.J. Litauer, *op. cit.*, s. 73-97.

⁵¹⁶ E. Romberg, *op. cit.*, s. 95; W. Dbałowski, J.J. Litauer, *op. cit.*, s. 12-13; zob. ponadto S. Wróblewski, *Austria a berneńska umowa o międzynarodowej ochronie praw twórców*, „Czasopismo Prawne i Ekonomiczne” 1900, t. 7, z. 1, s. 461-472; E. Balogh, *Der Einfluß des deutschen Rechts auf den ersten ungarischen Gesetzentwurf für Urheberrecht*, „Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung” 2006, 123. Band, s. 305-309; S. Gerhartl, „Vögel frei“. *Die österreichische Lösung der Urheberrechtsfrage in der 2.Hälfte des 19. Jahrhunderts oder Warum es Österreich unterließ, seine Autoren zu schützen*. Dipl.-Arb, Wien 1995; <http://www.wienbibliothek.at/dokumente/gerhartl-sybillen.pdf>.

z którymi Austria nie zawarła traktatów międzynarodowych, na zasadzie wzajemności. Na jej podstawie austriacki minister sprawiedliwości, ze względu na stwierdzoną wzajemność, rozciągnął ochronę międzynarodową na Danię, Szwecję, Stany Zjednoczone, Belgię, Hiszpanię i Szwajcarię. Ponadto w ABGB – austriackim kodeksie cywilnym z 1811 r. – zawarte zostały przepisy o umowie wydawniczej (§§ 1172 i 1173).

Wskazywana ustawa z 1895 r. odchodziła od dawnej koncepcji własnościowej. Główny referent ustawy Adolf Exner, przedstawiając w swym sprawozdaniu w Izbie Panów (Herrenhaus) prawo autorskie jako prawo osobiste, wyciągnął praktyczne konsekwencje z teorii praw osobistości, to znaczy nie dopuszczał przeniesienia samego prawa, czyli prawa autorskiego co do substancji, a jedynie możliwość alienacji wykonywania tego prawa. Znalazło to wyraz w § 16, a także w §§ 14, 15, 20, 44 i 53 ustawy⁵¹⁷. Ponadto ustawa ta zastępowała w pewnym stopniu konstrukcję karnistyczną cywilistyczną metodą ochrony. Dominowało w niej co prawda nadal oznaczanie zakazów przedruku i naśladownictwa (§ 51 i n.), jednak uznawała ona już

⁵¹⁷ § 16 ustawy miał następujące brzmienie: „Autor lub jego dziedzic może przez umowę lub rozporządzenie ostatniej woli przekazać innym ograniczone lub nieograniczone wykonywanie prawa autorskiego.

Można ważne rozporządzić z góry nawet dziełem, mającym dopiero się stworzyć.

Atoli umowa, przez którą ktoś przyrzeka przenieść prawa autorskie do swoich przyszłych utworów w ogólności lub do całego rodzaju tychże, może być na mocy ustawy niniejszej każdego czasu wypowiedziana. Prawo wypowiedzenia, którego zrzec się nie można, służy obu stronom; termin wypowiedzenia wynosi rok jeden, chyba że umówiono krótszy termin”. Z kolei § 14 dotyczył dopuszczalności stosowania środków egzekucyjnych lub zabezpieczających w stosunku do praw autorskich, § 15 – dziedziczenia prawa autorskiego, § 20 – odstąpienia utworu w celu wydania lub publicznego wystawienia i powrotu do pierwotnego prawa rozporządzania nim, gdy cel nie doszedł do skutku, § 44 – czasu trwania prawa autorskiego do utworów literatury i sztuki, które ukazały się bezimiennie lub pod zmyślonem nazwiskiem i możliwości jego ujawnienia poprzez wpis do rejestru autorów, prowadzonego przez Ministerstwo Handlu, § 53 – wprowadzania w błąd co do autorstwa i wpisu do rejestru.

istnienie skargi cywilnej, niezależnie od rozpoczęcia postępowania karnego (§ 60-62). Przedmiotem praw autorskich były dzieła literatury, sztuki muzycznej i sztuk pięknych (dzieła malarskie i rzeźbiarskie, z wyłączeniem dzieł architektonicznych) oraz fotografii. Treść praw autorskich polegała na wyłącznej zarobkowej eksploatacji tych dzieł (§ 23 i n.), a prawo to upływało trzydzieści lat po śmierci autora, ewentualnie zaś po ogłoszeniu utworu, jeśli ukazał się on anonimowo albo pod pseudonimem, w odniesieniu do dzieł literatury i sztuki, w stosunku zaś do dzieł fotograficznych – dziesięć lat po powstaniu matrycy, sporządzonej bezpośrednio według oryginału (§ 43 i n.). Z prawa autorskiego wynikało roszczenie o charakterze bezwzględny, które w wypadku dokonania naruszenia stawało się podstawą skargi o uznanie prawa, zaprzestanie naruszeń i usunięcie ich skutków (§ 60-63)⁵¹⁸.

Po zakończeniu I wojny światowej i rozpadnięciu się Austro-Węgier na Austrię nałożono w traktacie pokojowym zobowiązanie, aby przystąpiła ona do zrewidowanej w Berlinie w 1908 r. Konwencji Berneńskiej oraz Protokołu dodatkowego z 1914 r. Pociągnęło to za sobą konieczność dokonania licznych zmian i uzupełnień w ustawie z 1895 r., które wprowadzono na mocy ustawy z 13 lipca 1920 r. (StGBI Nr 325). Zmieniony tekst ogłoszono obwieszczeniem sekretariatu dla spraw sprawiedliwości z 31 sierpnia 1920 r. (StGBI Nr 417). Jeszcze jedną zmianę wprowadziła ustawa z 19 grudnia 1929 r. (RGGI Nr 434). W niepodległej Polsce ustawa austriacka z 1895 r. obowiązywała oczywiście w pierwotnym brzmieniu, aż do wejścia w życie polskiej kodyfikacji prawa autorskiego z 1926 r.

Dnia 9 kwietnia 1936 r. ogłoszona została nowa austriacka ustawa o prawie autorskim z mocą obowiązującą od 1 lipca tegoż roku (BGBl z 9.04.1936, poz. 3)⁵¹⁹. Znalazła w niej wyraz koncepcja, że prawo autorskie

⁵¹⁸ Por. F. Zoll, *Prawo prywatne w zarysie. Przedstawione na podstawie ustaw austriackich*, Kraków 1910, s. 106-107.

⁵¹⁹ Regulowała ona w kolejnych rozdziałach: I. Dzieło, II. Autor, III. Prawo autorskie, IV. Ochrona duchowych interesów, V. Przeniesienie prawa autorskiego,

jest jednorodnym prawem o dwojakiej funkcji, a mianowicie ochrony interesów majątkowych i niemajątkowych (idealnych) autora⁵²⁰. Wychodząc od przedmiotu ochrony prawnej, ustawa podciągała pod pojęcie dzieła oryginalną duchową twórczość literacką (w tym dzieła naukowe, teatralne, choreografię i pantomimę), muzyczną, obrazową (w tym dzieła architektoniczne i dzieła sztuk pięknych) i filmową (§ 1 oraz § 2 i 3). Autor, czyli twórca dzieła (§ 10), miał w granicach dozwolonych przez ustawę wyłączne prawo do korzystania z dzieła (§ 14), wyłączne prawo do powiększania nakładu dzieła (§ 15), wyłączne prawo do rozpowszechniania dzieła (§ 16), w tym do nadawania swego dzieła na odległość, do zezwalania na publiczne wykonanie swego dzieła za pomocą określonych w ustawie sposobów i środków. Ochrona interesów duchowych dotyczyła autorstwa dzieła (§ 19) i możliwości dokonywania w nim zmian (§ 57). Autor dzieła mógł dochodzić na drodze sądowej swoich praw, w razie gdy ktoś podawał się za autora jego dzieła. Po śmierci autora prawo to przechodziło na osoby uprawnione. Prawa tego nie można się było zrzec (§ 19). Utrzymano konstrukcję, zgodnie z którą praw autorskich nie można było w zasadzie przenieść na inną osobę, za wyjątkiem uzyskania tego prawa w drodze spadkobrania (§ 23). Autor mógł natomiast zapewnić innej osobie prawo wyłącznego używania dzieła (§ 24). Pełną ochronę prawną zapewniano tylko obywatelom austriackim, niezależnie od miejsca jego ukazania się (§ 94), a także dziełom, które ukazały się w Austrii. Prawa autorów obcych regulować miały umowy międzynarodowe, a w wypadku

VI. Zezwolenie na używanie dzieła, VII. Ograniczenia egzekucji, VIII. Przeniesienia prawa używania dzieła, IX. Zastrzeżenie na korzyść autora, X. Przepisy szczególne dotyczące praw do filmu, XI. Ograniczenie praw do korzystania z dzieła, XII. Czas trwania ochrony prawa autorskiego, XIII. Inne postanowienia o ochronie prawa autorskiego, XIV. Ochrona obrazów świetlnych i płyt, XV. Ochrona prawna komunikatów prasowych, XVI. Przepisy cywilno-prawne, XVII. Przepisy karne, XVIII. Zakres mocy obowiązującej ustawy; szerzej o ustawie austriackiej z 1936 r. pisał Leon Lichtszajn; zob. L.L., *Nowe austriackie prawo autorskie*, GSW 1936, Nr 19, s. 297-300.

⁵²⁰ A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 38.

braku konwencji można było, jeśli zaistniała taka potrzeba, zastosować w całości lub w części przepisy omawianej ustawy (§ 96). Czas trwania ochrony wynosił 50 lat od śmierci autora (§ 60), a w wypadku dzieł filmowych 30 lat od dokonania operacji filmowych lub od wyświetlenia filmu (§ 62). Ustawa przyjmowała cywilistyczną metodę ochrony (§ 81-90). Żądanie odszkodowania obejmowało zarówno straty majątkowe, jak i niemajątkowe. Umyślna kontrefakcja pociągała za sobą sankcję karną w postaci grzywny lub aresztu (§ 91).

Germański wzorzec, obok francuskiego, najsilniej wpływał na rozwój prawa autorskiego jako prawa twórcy.

W XIX i XX w. we wszystkich ustawodawstwach w Europie i na całym świecie systematycznie rozszerzano zakres przedmiotowy ochrony, czas jej trwania i w inny jeszcze sposób wzmacniano prawa twórców⁵²¹. Już w pierwszych czterdziestu latach XIX stulecia wydano w wielu krajach ustawy autorskie, aczkolwiek nadal zawartą w nich ochronę autora uzupełniały przepisy o cenzurze. Wielkie postępy prawo autorskie poczyniło przy tym dopiero w drugiej połowie XIX i w pierwszych trzydziestu latach XX w. wraz z gwałtownym rozwojem techniki i wymianą intelektualną pomiędzy państwami.

⁵²¹ Co do szczegółów w zakresie nowych rozwiązań i kontynuowania pewnych tradycyjnych instytucji patrz E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie...*, s. 87 i n. (utwory literackie), s. 116 i n. (utwory plastyczne), s. 127 i n. (utwory fotograficzne), s. 146 i n. (wytwory wzornictwa przemysłowego), s. 149 i n. (dzieła architektoniczne), s. 150 i n. (utwory muzyczne i słowno-muzyczne), s. 159 i n. (dzieła dramatyczne), s. 169 i n. (utwory kinematograficzne), s. 185 i n. (fonogramy), s. 205-206 (ochrona tytułu utworu), s. 206-209 (ochrona wizerunku osoby), s. 210-211 (ochrona własności korespondencji), s. 216-218 (wymóg zastrzeżenia prawa), s. 218-219 (państwowe rejestry dzieł), s. 220-224 (kolegia rzeczoznawców); teźże, *Kształtowanie się praw autorskich do utworu fotograficznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego”, Nr 274, „Roczniki Prawnicze”, Nr 11, Szczecin 2000, s. 81-124.

6. Angielski model *copyright*

Dwoistość ochrony, tj. przyjęcie *common law copyright* na dzieła nieogłoszone i *statutory copyright* na dzieła opublikowane, wprowadzona przez angielskie orzecznictwo sądowe istniała aż do uchwalenia *Copyright Act* z 16 grudnia 1911 r. (*An act to amend and consolidate the Law relating to Copyright*), z mocą obowiązującą od 1 lipca 1912 roku⁵²². Dopiero ta ostatnia ustawa stworzyła podstawy nowoczesnej ochrony praw autorskich w Anglii. Przez *copyright* rozumiała ona wyłączne prawo do ustalania i odtwarzania, wykonania, w jakiegokolwiek materialnej formie, lub – gdy chodziło o mowy – publicznego wygłaszania, a jeżeli nie było jeszcze ogłoszone, ogłaszania dzieła lub jego istotnej części, przy czym ustawa wskazywała nadto wiele uprawnień szczegółowych składających się na to prawo (art. 1b, 2 i 3). Rozszerzono prawa autora, termin ochrony rozciągnięto na okres życia autora i 50 lat po jego śmierci, ochroną objęte zostały dzieła artystyczne, choreograficzne, kinematograficzne, mechaniczne odtwarzanie i zapisywanie dźwięku, a także prace architektoniczne. Ustawa wprowadziła licencje przymusowe,

⁵²² *Copyright Act 1911 (1 i 2 Geo. V, ch. 46)*. Ustawa składała się z dwóch części, przy czym w drugiej stanowiła o międzynarodowej ochronie prawa autorskiego (art. 29-37). Pierwsza, bardziej rozbudowana część, liczyła osiem rozdziałów. Rozdział I. O prawach, a w nim: Prawo autorskie (art. 1); Pogwałcenie prawa (art. 2); Czas trwania prawa autorskiego (art. 3); Licencje przymusowe (art. 4); Posiadanie prawa autorskiego (art. 5). Rozdział II. Cywilno-prawne środki zaradcze: Środki przeciwko pogwałceniu prawa autorskiego (art. 6); Prawa posiadacza prawa autorskiego przeciwko naruszcicielom (art. 7); Zwolnienie od odpowiedzialności naruszciciela w dobrej wierze (art. 8); Ograniczenia w zastoso- waniu do dzieł budownictwa (art. 9); Przedawnienie (art. 10). Rozdział III. Postępowanie sumaryczne. Rozdział IV. Wzór egzemplarzy. Rozdział V. Obowiązkowe składanie książek do określonych bibliotek. Rozdział VI. Postanowie- nia szczególne co do pewnych utworów, a tutaj: Utwory współautorskie (art. 16); Utwory pośmiertne (art. 17); Wydawnictwa rządowe (art. 18); Instrumenty me- chaniczne (art. 19); Mowy polityczne (art. 20); Fotografie (art. 21-28). Ustawę tę zastąpił *Copyright Act 1956*, z mocą obowiązującą od 1 czerwca 1957 r.; por. co do układu ustawy z 1911 r. J.J. Litauer, *Uwagi nad projektem...*, s. 18.

w wypadku gdy po śmierci autora utworu literackiego, dramatycznego lub muzycznego, który był już opublikowany lub wykonany albo wystawiony publicznie, posiadacz prawa autorskiego do tego utworu odmawiał ponownego wydania go lub zezwolenia na wydanie, a ewentualnie na wykonanie lub na wystawienie publiczne, tak iż odbiorcy zostali pozbawieni tegoż utworu. Sąd mógł wówczas zobowiązać posiadacza prawa autorskiego do udzielenia odpowiedniej licencji pod określonymi w orzeczeniu warunkami i na oznaczony tam czas (art. 4). Jako wyjątek pozostawiono *common law copyright* na nieogłoszone dzieła malarstwa i fotografii. W orzecznictwie utrzymała się zasada, że *common law copyright* chroniło dzieła przed ich ogłoszeniem, co oznaczało, iż pozostawiono autorsko-uprawnionemu nieograniczone prawo rozporządzania nimi, będące prawem własności, natomiast ustępowało ono miejsca ustawie z chwilą ich ogłoszenia⁵²³.

Copyright Act z 1911 r. musiał uwzględnić konsekwencje wynikające z przystąpienia Wielkiej Brytanii do Konwencji Berneńskiej o ochronie międzynarodowej dzieł literackich i artystycznych już w pierwszej redakcji z 1887 r., a także podczas ratyfikowania przez nią kolejnych jej redakcji. W szczególności, ponieważ Konwencja ustalała, że prawo autorskie powstaje z chwilą stworzenia utworu i nie zależy od jakichkolwiek formalności, takich jak system publicznej rejestracji, Wielka Brytania musiała znieść system zgłaszania publikowanych dzieł do rejestru prowadzonego przez Stationer's Company⁵²⁴. Z kolei konieczność ochrony autorskich praw osobistych, spowodowana rewizją Konwencji z 1928 r., nie zmieniła tradycyjnego sposobu podejścia do tej kwestii. Stosowano w tym zakresie znane środki prawa

⁵²³ Por. S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 186; S.A. Bieljackin, *op. cit.*, s. 23-24.

⁵²⁴ H.L. MacQueen, Ch. Waelde and G. Laurie, *Contemporary intellectual property. Law and Policy. Textbook on Intellectual Property*, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 37.

deliktów i prawa kontraktów, jak zwłaszcza starą formułę procesową *passing-off* („podawać za”)⁵²⁵, *defamation* (znieważenie), *slander of title* (pomówienie)⁵²⁶.

7. Doświadczenia rosyjskie: od modelu własnościowego do monopoli państwowych

Własnościowa koncepcja prawa autorskiego utrzymała się w pierwszej osobnej rosyjskiej ustawie (*położenije*) o prawie autorskim z 20 marca (starego stylu) 1911 r. (*Zbiór praw i rozporządzeń rządowych* Nr 61, poz. 560)⁵²⁷. Art. XII ustawy wprowadzającej rozciągał jej moc obowiązującą również na gubernie Królestwa Polskiego oraz gubernie nadbałtyckie⁵²⁸. Ustawa miała niewątpliwie postępowy charakter, tak pod względem formy, jak i treści, co świadczyło o wysokim profesjonalizmie rosyjskich cywilistów, ale wzorowano ją na ogół na niemieckiej ustawie autorskiej z 1901 r. W porównaniu z dawniejszym prawem odeszła ona od formalizmu, który uzależniał byt prawa autorskiego od rejestracji czy też zachowania przepisów o cenzurze lub przejawiał się w uregulowaniu dopuszczalności skargi o kontrefakcję w zależności od uprzednich kryteriów ilościowych. Chroniła poza tym prawa pochodne czy zależne, jak tłumaczenia, adaptacje, przeróbki, transpozycje,

⁵²⁵ L. Górnicki, *Z dziejów zwalczania nieuczciwej konkurencji*, s. 935.

⁵²⁶ Por. M. Jankowska, *op. cit.*, s. 197-199.

⁵²⁷ Tłumaczenie ustawy z dn. 20 III 1911 r. (starego stylu) na język polski: zob. W. Dbałowski, J.J. Litauer, *op. cit.*, s. 17-35.

⁵²⁸ Nie wskazano w niej jednak, że do Królestwa Polskiego nie znajduje zastosowania uwaga do art. 6 ustawy autorskiej, zawierająca przepisy szczególne o spadkobranii praw autorskich w Cesarstwie Rosyjskim. Odesłanie przez ustawę autorską wprost do przepisów ogólnych prawa lub pośredni związek tej ustawy z nimi nie oznaczał, że na terenie Królestwa Polskiego należało stosować rosyjskie prawo cywilne. Wręcz przeciwnie, z motywów ustawowych wynikało pośrednio, że w tych sytuacjach, w których powoływano się na przepisy ogólne *Zbioru Praw*, w stosunkach dzielnicowych powinny obowiązywać normy szczególne przewidziane dla tych dzielnic; por. W. Dbałowski, J.J. Litauer, *op. cit.*, s. 9 i 21; S. Rundstein, *Nowa ustawa o prawie autorskim*, GSW 1912, Nr 9, s. 127.

wystawienie lub wykonanie publiczne utworu. Z drugiej jednak strony stanowiła ona pewien krok wstecz w porównaniu ze stanowiącym dla niej punkt wyjścia ustawodawstwem niemieckim, gdyż wracała do systemu tak zwanych zastrzeżeń, odrzuconych już dawno przez naukę. W literaturze przedmiotu wskazywano bowiem, że żaden przejaw prawa autorskiego nie powinien zależeć od zachowania zewnętrznych formalności, a ich niezachowanie w żadnej sytuacji nie mogło być równoznaczne ze zrzeczeniem się prawa. Tymczasem ustawa rosyjska wprowadzała wiele tych tzw. zastrzeżeń, warunkujących samoistność pewnych przejawów prawa autorskiego spełnieniem ustalonych przesłanek formalnych (art. 33, 40, 48, 57, 60). Niekiedy przyjmowało to rażącą postać. Brak zastosowania formuły „przedruk wzbroniony”, wobec niejasnej redakcji art. 40 ustawy, mógł pociągać za sobą tę konsekwencję, że każdy był upoważniony do korzystania z prac naukowych i literackich zamieszczonych w wydawnictwach periodycznych, nawet gdyby w konsekwencji utwory te ukazały się w szacie książkowej⁵²⁹.

Zwraca uwagę, że systematyka ustawy oparła się na oryginalnej myśli wyodrębnienia w dziale I przepisów ogólnych, wspólnych dla wszystkich rodzajów praw autorskich⁵³⁰ i zamieszczenia w pozostałych działach norm specjalnych, w zastosowaniu do literatury, muzyki, wykonywania publicznego utworów muzycznych i muzyczno-dramatycznych oraz do sztuki i fotografii. Układ ten pod wieloma względami był lepszy od ustaw niemieckich, niezających przepisów wspólnych, jak również od austriackiej

⁵²⁹ S. Rundstein, *Nowa ustawa o prawie autorskim*, GSW 1912, Nr 13, s. 188-189.

⁵³⁰ Art. 1: „Prawo autorskie rozciąga się:

- 1) na utwory literackie, zarówno piśmienne, jako też ustne (mowy, wykłady, referaty, odczyty, komunikaty, kazania itp.);
- 2) na utwory muzyczne, a między innymi i na improwizacje muzyczne;
- 3) na utwory artystyczne (malarstwa, sztycharstwa i innych rodzajów sztuki graficznej, rzeźby i budownictwa), oraz
- 4) na utwory fotograficzne i tym podobne, korzystające z ochrony na zasadach, wskazanych w dziale VI”. Artykuł ten wyłączał więc spod ochrony sztukę użytkową. Nie regulował ponadto problematyki kinematografii.

ustawy autorskiej z 1895 r., która nie włączyła do części ogólnej przepisów o treści praw autorskich, a różnicowała je według poszczególnych rodzajów. Założenia systematyki ustawy rosyjskiej nie zostały jednak przeprowadzone konsekwentnie, bowiem w działach dotyczących poszczególnych przejawów twórczości zamieszczono normy kwalifikujące się wyłącznie do przepisów ogólnych⁵³¹. Poza samym układem ustawy interesujące jest również to, że treść prawa autorskiego nie była jednolita, ale stanowiła sumę monopoli, które razem wzięte miały na celu zapewnienie osobie uprawnionej wyłącznej eksploatacji pewnego dzieła.

Dużą zasługą rosyjskiej ustawy było należyte wyeksponowanie praw osobistych jako cechy właściwej prawom autorskim (art. 3, 4 pkt 3, 10, 19, 20, 27, 52, 59). Jednak zabrakło w niej ścisłego odróżnienia tych praw, mających odzwierciedlać niematerialny związek utworu z jego autorem, od kategorii uprawnień majątkowych, dotyczących eksploatacji gospodarczej utworu i związanych z tym korzyści. Ustawa upatrywała przy tym praw autorskich tam, gdzie chodziło w istocie o czynniki osobiste niemające nic wspólnego z twórczością. W szczególności utożsamiała ona prawo do tajemnicy korespondencji w zakresie listów prywatnych oraz pamiętników i wszelkich notatek prywatnych, nieprzeznaczonych do druku, z właściwym prawem autorskim (art. 28 i 29)⁵³².

Należy dodać, że Rosja zawarła jeszcze przed I wojną światową traktaty międzypaństwowe z Francją, Niemcami, Belgią i Danią. Nie przystąpiła

⁵³¹ Układ ustawy, poprzedzonej przez przepisy wprowadzające (I-XIII) przedstawiał się tak: Dział I. Zasady ogólne (art. 1-26). Dział II. Prawo autorskie do utworów literackich (art. 27-41). Dział III. Prawo autorskie do utworów muzycznych (art. 42-46). Dział IV. Prawo publicznego wykonywania utworów dramatycznych, muzycznych i muzyczno-dramatycznych (art. 47-50). Dział V. Prawo autorskie do utworów artystycznych (art. 51-58). Dział VI. Prawo autorskie do utworów fotograficznych (art. 59-64). Dział VII. Umowa wydawnicza (art. 65-75); tłumaczenie ustawy z 20 marca 1911 r. (starego stylu) na język polski w: W. Dbałowski, J.J. Litauer, *op. cit.*, s. 17-35.

⁵³² S. Rundstein, *Nowa ustawa o prawie autorskim*, GSW 1912, Nr 12, s. 172-174.

jednak do Konwencji Berneńskiej z dnia 9 września 1886 r. o ochronie utworów literackich i artystycznych, gdyż władze carskie stosowały w zasadzie politykę eksploataowania dzieł cudzoziemców w interesie własnej kultury bez ograniczeń.

W 1914 r. przepisy o prawie autorskim włączono do ustawy cywilnej (*Swod Zakonow*, T. X., cz. 1, art. 695¹–695⁷⁵)⁵³³.

W Rosji ustawę autorską z 1911 r. zmiotła rewolucja bolszewicka, jednak w Polsce niepodległej obowiązywała ona na Ziemiach Wschodnich aż do wejścia w życie rodzimej ustawy o prawie autorskim z 1926 r.

Ustawodawca sowiecki wprowadził system pełnych lub ograniczonych czasowo monopoli państwowych na dzieła nauki, literatury i sztuki (dekret o państwowym wydawnictwie z 29 grudnia 1917 r., dekret o uznaniu dzieł naukowych, literackich, muzycznych i artystycznych za mienie państwowe z 26 listopada 1918 r.). Pewien przełom na korzyść twórców stanowiła dopiero ustawa o podstawach prawa autorskiego z 30 stycznia 1925 r., zastąpiona dekretem o zasadniczych prawach autorskich z 16 maja 1928 r.

8. Przeciwno własnościowej koncepcji prawa autorskiego

Jeszcze w XIX stuleciu zaznaczyła się zdecydowana opozycja przeciwko własnościowej koncepcji prawa autorskiego utrwalonej przez akty prawne Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Opozycja ta dała o sobie znać również

⁵³³ Ustawę z 1911 r. zanalizował szerzej na tle porównawczym S.A. Bieljackin, *op. cit.*, s. 34 i n., a w literaturze polskiej cenną rozprawę, wskazaną już powyżej, opublikował S. Rundstein, *Nowa ustawa o prawie autorskim*, GSW 1912, Nr 9, s. 127-128, Nr 10, s. 141-143, Nr 11, s. 156-157, Nr 12, s. 172-174, Nr 13, s. 188-189, Nr 14, s. 204-206, Nr 15, s. 220-222; zob. też E. Ferenc-Szydełko, *Przedmiot prawa autorskiego w ustawodawstwie rosyjskim z 1911 roku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego”, Nr 216, „Roczniki Prawnicze”, Nr 9, Szczecin 1998; tejsze, *Prawo autorskie...*, s. 76-77, 84-85, 99-115, 122-127, 143-146, 155-159, 166-169, 226-229, 236-238 oraz *passim*; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 462-463.

w samej Francji, gdzie ustawodawstwo i orzecznictwo zaczęło odchodzić od określenia „własność literacka i artystyczna”, które do pełnej świetności przywróciła dopiero ustawa z 11 marca 1957 r. o własności literackiej i artystycznej⁵³⁴.

Prawo autorskie traktowane było tak jak własność rzeczy i ta materialistyczna tendencja wywoływała opór u samych autorów. Ustawodawcy nadali bowiem w ten sposób literaturze i sztuce charakter czysto merkantylny, kierując całą troską literatów i artystów na finansowy aspekt zagadnienia. Przeciwnicy tej majątkowej tendencji dali początek dwóm nowym prądom, pozwalającym na bardziej właściwe odzwierciedlenie istoty prawa autorskiego. Pierwszy z nich przesunął punkt ciężkości prawa autorskiego z „rzeczy” na osobowość autora (teorie praw osobistych), drugi natomiast wyeksponował socjalne rysy instytucji, interesy społeczne związane z dziełem literatury i sztuki, powodujące konieczność ograniczenia autora w jego nieograniczonych wcześniej prawach. Dzieło w jakimś sensie odrywa się od jego autora, stanowi wspólne dziedzictwo kulturowe, a przy tym i autor nie tworzy w próżni, ale korzysta z doświadczenia wieków i ze wszystkiego, co go otacza. Ci

⁵³⁴ Na tę zachodzącą ewolucję w naszej literaturze zwrócił już uwagę Józef Górski. Dla ilustracji przytaczam za nim motywy wyroku francuskiego Sądu Kasacyjnego z 25 lipca 1887 r. (D.P. 1888. I. 17): „Prawa autorskie i monopol, który zapewniają, bywają fałszywie określane czy to w języku potocznym, czy też w terminologii prawniczej mianem własności; nie stanowiąc bynajmniej własności, podobnej do tych, które kodeks cywilny określił i uregulował dla dóbr ruchomych i nieruchomości, dają one jedynie tym, którzy je posiadają, wyłączny przywilej, ograniczonej czasowo eksploatacji; ten to właśnie monopol eksploatacji obejmujący reprodukcję i sprzedaż dzieła uregulowany jest przez ustawę i stanowi przedmiot konwencji międzynarodowych podobnie jak monopol wynikający z patentów, rysunków, modeli i znaków handlowych i fabrycznych i określane mianem własności przemysłowej” (J. Górski, *op. cit.*, s. 59-60). Górski wskazał na podobny wyrok *Cour de Paris* z 1 lutego 1900 r. (S. 1900. 2.121, z głosem R. Saleilles’a), a także na jeszcze jeden wyrok z 1902 r. (Cass. civ. 25 czerwca 1902, w: D.P. 1903 I. 5) i stwierdził, że wyroki te wywarły wielki wpływ na doktrynę; *ibidem*, s. 60 oraz s. 56 i 59; por. S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 165 (w przypisie).

przedstawiciele społecznej orientacji odrzucali jakąkolwiek analogię pomiędzy dziełami literatury i sztuki, które odzwierciedlają idee i myśli, czyli świat ducha, a rzeczami materialnymi jako elementami świata zewnętrznego. Z tej antynomii świata ducha i świata materii, z zaliczenia dzieł literatury i sztuki do wyższej rzeczywistości wynikać miało uzasadnienie społecznego panowania nad nimi⁵³⁵.

W literaturze polskiej koncepcję własnościową, tj. oddzielnego rodzaju własności – własności umysłowej (naukowej), czyli literackiej i artystycznej – akceptował Jan Kanty Wołowski⁵³⁶. Oficjalna konstrukcja własności literackiej i artystycznej przyjęta została w Królestwie Polskim, ale nawet i tutaj zgłaszano w stosunku do niej zastrzeżenia. Seweryn Markiewicz potraktował prawo autorskie jako prawo *sui generis*, zasadniczo odmienne od prawa własności, a więc ani jako prawo rzeczowe w ścisłym tego słowa znaczeniu, ani jako prawo osobiste. Z prawami rzeczowymi miał je łączyć bezwzględny charakter, tj. skuteczność *erga omnes*, dzielić zaś ich niematerialna natura, gdy tymczasem prawa rzeczowe muszą odnosić się do przedmiotów materialnych. Ponieważ stosowana powszechnie systematyka prawa cywilnego, o rzymskiej jeszcze proveniencji, nie przewidywała miejsca dla praw autorskich, należało wyznaczyć im nowe, osobne miejsce⁵³⁷. Bardziej radykalne stanowisko zajął Maksymilian Glücksberg, zrównując stosunek autora do społeczeństwa z zasadami łączącymi właściciela kapitału z pracownikiem⁵³⁸. Autor, zgodnie z tą „teorią osobistej pracy autorskiej”, nie był właścicielem, a pracownikiem. Dziedzictwo po nim przejmować miało całe społeczeństwo, cała ludzkość, zaś tylko ustępstwem – niewynikającym z natury praw przysługujących spadkobiercom – było ustanowienie w interesie rodzin autorów i artystów możliwości korzystania przez nie z pożytków płynących

⁵³⁵ S.A. Bieljackin, *op. cit.*, s. 18 i n.

⁵³⁶ J.K. Wołowski, *Kurs kodeksu cywilnego*, T. I, Warszawa 1868, s. 116-118.

⁵³⁷ S. Markiewicz, *op. cit.*, s. 149-187 i 235-278.

⁵³⁸ M. Glücksberg, *op. cit.*, Nr 33-36.

z rozpowszechniania dzieła. Szymon Rundstein, na tle obowiązującej w Królestwie Polskim rosyjskiej ustawy o prawie autorskim z 1911 r. stojącej na stanowisku własnościowym, wskazywał na niepożądane tego skutki, związane z uznaniem pierwszeństwa prawa rzeczowego do utworu w porównaniu z prawami osobistymi artysty⁵³⁹. Z kolei w doktrynie polskiej opartej na ustawodawstwie austriackim Ernest Till akceptował konstrukcję „prawa na dobrach niematerialnych”⁵⁴⁰. Natomiast Fryderyk Zoll jr stworzył na tle tego systemu prawa własną koncepcję „praw do rzeczowych podobnych”. Inaczej niż Adolf Exner potraktował on prawo autorskie jako majątkowe i przenośne. Dostrzegł tym niemniej jedno uprawnienie łączące się z własnością autorską, które nie mogło być nigdy na nikogo przeniesione *inter vivos* i *mortis causa*, a mianowicie możliwość przyznania się wobec publiczności, że jest się autorem pewnego dzieła⁵⁴¹. Inny jeszcze znamienity polski uczony wywodzący się z doktryny austriackiej, Stanisław Wróblewski, zestawiając prawo autorskie z własnością i wysuwając etyczne zarzuty przeciwko własności w ogóle, przyznawał, iż „[...] z pewnego punktu widzenia da się zupełnie dobrze uzasadnić pogląd, że twórca powinien – poza aureolą – mieć tylko «należyte utrzymanie», a produkcja jego należeć powinna tylko do społeczeństwa”⁵⁴². Późniejsze ujęcia też raczej nie akceptowały prostych teorii własnościowych, o czym świadczą choćby – wyraźnie nawiązujące do Sjemiona Abramowicza Bieljackina – poglądy Włodzimierza Dbałowskiego i Jana Jakuba Litauera, zdaniem których prawo autorskie miało charakter majątkowy, jak również osobisty, a nawet społeczny⁵⁴³, czy wywody Stefana

⁵³⁹ S. Rundstein, *Nowa ustawa o prawie autorskim*, GSW 1911, Nr 15, s. 221.

⁵⁴⁰ E. Till, *Wykład prawa rzeczowego austriackiego. Dział I. Nauka o prawie własności. Wydanie trzecie*, Lwów b.r.w., s. 167.

⁵⁴¹ F. Zoll, *Austriackie prawo prywatne. Część ogólna*. Kraków 1909, s. 165-168 (jest to drugie, znacznie poszerzone wydanie podręcznika z 1899 r.).

⁵⁴² S. Wróblewski, *Austria a berneńska umowa o międzynarodowej ochronie praw twórców*, „Czasopismo Prawnicze i Ekonomiczne” (CPiE) 1900, R. VII, z. 1, s. 465.

⁵⁴³ W. Dbałowski, J.J. Litauer, *op. cit.*, s. 8.

M. Grzybowskiego uznające „teorię prawa autorskiego jako własności” za „oczywiście błędną”⁵⁴⁴.

Zwolennicy personalistycznej orientacji mieli większy wpływ na rozwój nowoczesnego prawa autorskiego niż przedstawiciele społecznego kierunku. W Niemczech, ale nie tylko tam, rozwinęła się w ostatnich dziesięcioleciach XIX w. doktryna praw osobistych czy praw osobistości (*Rechte der Persönlichkeit, droits de la personnalité*)⁵⁴⁵. Stanowiła ona reakcję na zapatrywanie szkoły historycznej, która uznawała koncepcję prywatnych praw podmiotowych osobistych za zbyteczną. Szkoła historyczna, zwalczając doktrynę praw natury i znamionując ją brak precyzji prawniczej, odrzuciła istnienie praw wrodzonych, gdyż w jej mniemaniu ochrona dóbr obejmowanych tym pojęciem w sposób dostateczny realizowana była przez prawo publiczne, a naprawienie krzywd majątkowych w pełni zabezpieczyły przepisy deliktowe określające reżim odpowiedzialności odszkodowawczej.

Przedstawiciele doktryny praw osobistości przypomnieli z kolei idee Immanuela Kanta, który pisząc o genezie praw twórców, określił je mianem praw osobistości. W jego przekonaniu dzieło stanowiło przedłużenie osobowości autora oraz jej wyraz i jako część tej osobowości zasługiwało na ochronę. Książka – stwierdzał Kant w *Metafizycznych podstawach nauki prawa* (1797) – jest rozmową, którą autor prowadzi z publicznością, jest rozmową za pośrednictwem wydawcy, stanowi ona sposób uzewnętrznienia własnej wolności i własnej osobistości, co decyduje o tym, iż winna być chroniona przez prawo⁵⁴⁶. Tak więc autor (*auctor*) zwraca się do publiczności, a w jego imieniu

⁵⁴⁴ S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, zwł. s. 128-134 i 418-423.

⁵⁴⁵ W. Bappert, *op. cit.*, s. 242 i n.; R. Platt, *op. cit.*, s. 962 i n.

⁵⁴⁶ I. Kant, *Metaphysik der Sitten*, Neu hrsg. und angeleitet von Bernd Ludwig, t. I.1, *Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre*, Meiner 1998; zob. też ostatnie tłumaczenie na język polski: I. Kant, *Metafizyczne podstawy nauki prawa*, przeł., oprac. i wstępem poprzedził W. Galewicz, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2006, s. 99-100; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 135; A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 32-33.

adresuje książkę do publiczności wydawca, który na podstawie pełnomocnictwa autora (*mandatum*) korzysta z pomocy drukarza (*operarius*). Jeżeli wydawca posiada zezwolenie autora, działa on zgodnie z prawem, a jeśli go nie ma, to jest wydawcą działającym bezprawnie, czyli „fabrykantem przedruków”⁵⁴⁷. Taki nielegalny wydawca przemawia w imieniu autora, poprzez władzę zawartą w publikacji, jednak bez jego upoważnienia (*gerit se mandatarium absque mandato*)⁵⁴⁸. W konsekwencji dopuszcza się on przestępstwa kradzieży w stosunku do wydawcy działającego na podstawie pełnomocnictwa autora, pozbawiając go korzyści, jaką mógłby on osiągnąć, używając swego prawa (*furtum usus*)⁵⁴⁹. Kant zauważył tu problem występowania wrażenia, jakoby istniały dwojakiego rodzaju prawa w odniesieniu do książki, co prowadziło niekiedy do wniosku o powszechnym prawie ich publikowania. Patrząc z pewnej perspektywy, książkę postrzegano bowiem jako zewnętrzny produkt, „materialny wytwór sztuki”, jako własność na rzeczach zmysłowych (*opus mechanicum*), która mogła być powielona przez kogoś, kto był w legalnym posiadaniu kopii dzieła (prawo do rzeczy). Takie rozumienie prowadziło jednak do wielkiej niesprawiedliwości. Rozważając tę kwestię od innej strony, należało bowiem stwierdzić, iż książka nie stanowi tylko zewnętrznej rzeczy, ale rozmowę wydawcy z publicznością, który bez mandatu otrzymanego od autora nie ma prawa tej wypowiedzi powtarzać (*praestatio operae*) i to tworzy prawo osobiste. Błąd leżący u podstaw istniejącego wrażenia polegał właśnie na pomieszaniu prawa rzeczowego z prawem osobistym⁵⁵⁰.

Autor nie jest ani wykonawcą pracy intelektualnej, ani jej „właścicielem”, ani sprzedawcą własnego rękopisu, ale za pomocą książki dzieli się myślą z innymi ludźmi. Już wcześniej Kant postawił w *Von der Unrechtmäßigkeit*

⁵⁴⁷ I. Kant, *Metafizyczne podstawy nauki prawa*, s. 99.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, s. 99.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, s. 99-100.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, s. 100.

des Büchernachdrucks (1785) granicę pomiędzy *opus* (praca jako dzieło, produkt pracy) a *opera* (osobiste usiłowanie, indywidualne dążenie samo w sobie)⁵⁵¹. Zadał on fundamentalne pytanie, czy książka jest towarem, który autor sam lub za pomocą innego może sprzedawać, czy też raczej książka stanowi samo użycie siły, mocy autora (*opera*), na które może on zezwolić (*concedere*), ale nigdy sprzedać (*alienare*). „Autor i właściciel kopii – przekonywał znamienne Kant – mogą z równym prawem mówić: to jest moja książka! Jednak w innym sensie. Pierwszy traktuje książkę jako pismo albo mowę; drugi tylko jako nieme narzędzie przenoszenia mowy do niego lub do publiczności, tj. jako kopię. To prawo autora nie jest jednak żadnym prawem do rzeczy, a mianowicie do kopii (ponieważ właściciel kopii może spalić ją przed oczyma autora), ale prawem wrodzonym w jego własnej osobie, a mianowicie przeszkodzenia innemu, aby nie przekazał publiczności mowy bez zezwolenia autora, którego to zezwolenia w żaden sposób nie można przypuścić, ponieważ on dał je już na wyłączność innemu”⁵⁵². Autor ma więc prawo do komunikowania swoich myśli, które jest pierwotnym, przyrodzonym prawem należącym do każdego człowieka. Przysługuje mu prawo do wydawania książki, będące pozytywnym prawem osobistym, które – inaczej niż prawo do swoich wypowiedzi – może przenosić na inne osoby, choć nie ma ono charakteru osobistego. W książce autor zwraca się do publiczności, a ten, kto ją wydrukował, przetłumaczył, pośredniczy tylko w przekazywaniu tej mowy w imieniu autora. Tym książka różni się od dzieła sztuki, którego istota (piękno) zależy od fizycznej formy, i każdy, kto je zgodnie z prawem posiada, może je naśladować, kopiować czy sprzedawać, gdyż jest ono *opus, nicht opera alterius*. Książka ma swój byt wyłącznie w osobie autora (*ius personalissimum*), nie zaś własnościowy charakter.

⁵⁵¹ I. Kant, *Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*, Berlinische Monatschrift, t. 5 (1785), s. 403-417.

⁵⁵² *Ibidem*, przypis 4, s. 417.

Ideę praw osobistości rozwinął Johann Caspar Bluntschli, który podnosił, że dla natury prawnej prawa autorskiego wartość majątkowa utworu ma znaczenie drugorzędne, jest ono głównie prawem o charakterze osobistym, a po opublikowaniu dzieła należy brać pod uwagę również prawa społeczeństwa do niego⁵⁵³. Do rozwoju tej teorii prawa autorskiego jako prawa osobistego (*die Theorie von Urheberrecht als Persönlichkeitsrecht*) przyczyniło się wielu innych jeszcze uczonych⁵⁵⁴. Wśród nich był Felix Dahn, kładący nacisk na więź duchową twórcy z dziełem (*vinculum spirituale*), łączącą z nim tylko jego samego, w związku z czym nawet wola twórcy nie mogła spowodować ani przeniesienia tego prawa na osobę trzecią, ani wyzbycia się go, ani przekazania go w spadku. Na inną osobę można było przenieść, na mocy oświadczenia woli twórcy lub ustawy, jedynie samo wykonywanie uprawnień zawartych w tym prawie⁵⁵⁵.

Najdoskonalszą prawniczą formę nadał tej koncepcji Otto von Gierke, który twierdził, że prawo autorskie jest ogólnym prawem osobowości (*Allgemeine Urheberpersönlichkeitrecht*). Jego przedmiot stanowić miało dzieło duchowe (*Geisteswerk*), rozumiane jako integralna część samej osobowości człowieka, stąd też zakres prawa autorskiego rozciągał się tylko na tę jego część, która należała do sfery osobowości twórcy. Istota ochrony prawnoautorskiej zawierać się miała w tym, że dzieło jako produkt ducha autora stanowi odzwierciedlenie jego godności i że nikt nie ma prawa bez woli autora zmuszać go do publicznego odkrywania części swojej osobowości, swojego imienia i autorskiej czci. Naruszenie praw autorskich nie godziło tym samym w majątek autorów, ale stanowiło krzywdę wyrządzoną ich osobie, ich

⁵⁵³ J.C. Bluntschli, *Deutsches Privatrecht*, III Aufl. besorgt von dr. Felix Dahn, VI Capitel. Vom Autorrecht, München 1864, s. 110-133.

⁵⁵⁴ A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 34-35.

⁵⁵⁵ F. Dahn, *Zur neuesten Deutschen Gesetzgebung über Urheberrecht*, s. 1-74; tenże, *Deutsches Rechtsbuch*, Nürtingen 1877, s. 110-126.

wolności. Nie było kradzieżą, lecz gwałtem⁵⁵⁶. Przeciwwstawienie praw majątkowych i osobistych w tej koncepcji stanowiło rezultat przeciwstawienia majątku oraz osobistości człowieka. Chodziło nie tyle o ochronę właściciela rzeczy, o zabezpieczenie korzystania z dobra majątkowego, co o zabezpieczenie duchowej sfery autora. Na tej podstawie – wychodząc z konstrukcji prawa podmiotowego – stworzono system praw osobistości przy zastosowaniu pojęć podmiotu i przedmiotu prawa, dobra chronionego oraz interesu⁵⁵⁷.

9. Idea *droit moral*. *Immaterialgüterrecht*. Dualistyczna konstrukcja praw majątkowych i osobistych. Inne ujęcia

Prawo autorskie (*Urheberrecht* – Niemcy, *ophavsret* – Dania, *upphovsrätt* – Szwecja, *diritto di autore* – Włochy, *derechos de autor* – Hiszpania, *direito de autor* – Portugalia) ukształtowało się i nadal pozostawało głównie jako instytucja prawa majątkowego. Bujny rozwój europejskiej doktryny prawa, która wypracowała wiele konkurencyjnych teorii dotyczących istoty prawa autorskiego, przez długi czas nie potrafił zmienić tej sytuacji⁵⁵⁸. Dopiero ostatnie dziesięciolecia XIX w. przyniosły ze sobą ideę ochrony wyższych, idealnych, psychicznych, niemajątkowych interesów autorów, które

⁵⁵⁶ O. von Gierke, *Deutsches Privatrecht*, T. I, Leipzig 1895, s. 756 i n. Na słabe strony koncepcji Gierkego wskazał w naszej literaturze już Józef Górski. Ponieważ prawo autorskie związane było w tym ujęciu ściśle z osobą autora, nie wchodziło ono w skład jego majątku, nie mogło stanowić przedmiotu dziedziczenia, nie wchodziło w skład wspólnoty majątkowej, nie mogło zostać przeniesione na inne osoby, którym można było jedynie powierzyć jego wykonywanie (O. von Gierke, *op. cit.*, s. 767), nie podlegało również egzekucji (O. von Gierke, *op. cit.*, s. 812-813); J. Górski, *op. cit.*, s. 58; zob. też krytykę teorii Gierkego dokonaną przez Grzybowskiego; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 438-439. Omówienie teorii Gierkego daje też A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 35-36.

⁵⁵⁷ S.M. Grzybowski, *Prawa osobistości...*, s. 4.

⁵⁵⁸ N. Stolfi, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, T. I, s. 281 i n.

miały swe źródło w więzi duchowej łączącej twórcę z jego dziełem (*droit moral de l'auteur, il diritto morale di autore, Urheberpersönlichkeitsrecht, moral right*)⁵⁵⁹. Interesujące, że wcześniej niż kraje europejskie ochronę taką wprowadziły niektóre ustawodawstwa latynoamerykańskie oraz azjatyckie⁵⁶⁰. Na uwagę zasługuje pod tym względem zwłaszcza kolumbijska ustawa z 26 października 1886 r. o własności literackiej i artystycznej, która choć nie przyjmowała jeszcze nieograniczonej czasowo ochrony praw osobistych, to jednak rozciągnęła ją również na okres po śmierci twórcy. Podobnie ochronę praw osobistych zagwarantowano w kostarykańskiej ustawie z 26 czerwca 1896 r. o własności umysłowej oraz w panamskim *Código Administrativo* z 22 sierpnia 1916 roku⁵⁶¹. W Japonii ustawa Nr 39 z 4 kwietnia 1889 r. o prawie autorskim, wcześniej niż uczyniło to jakiekolwiek państwo europejskie, wprowadziła ochronę integralności dzieła. W Chinach ustawa z 7 listopada 1915 r., stanowiąca nowe brzmienie wcześniejszej ustawy z 18 grudnia 1900 r., zapewniała nieograniczoną czasowo ochronę praw osobistych autora⁵⁶².

Zdaniem René Demogue z państw europejskich raczej przeciw wprowadzeniu ochrony autorskich dóbr osobistych były Austria, Niemcy i Włochy,

⁵⁵⁹ F. Zoll, *Tzw. „droit moral” w dziedzinie prawa autorskiego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Ś.P. Edmunda Krzymuskiego*, CPiE, Kraków 1929, s. 279-280.

⁵⁶⁰ L. Górnicki, „*Droit moral*“, *insbesondere nach dem Tode des Urhebers, im polnischen Urheberrechtsgesetz aus dem Jahre 1926*, w: A. Gulczyński (Hg.), *Leben nach dem Tod. Rechtliche Probleme im Dualismus: Mensch – Rechtssubjekt*, Leukam, Graz 2010, s. 187.

⁵⁶¹ Szerzej, z uwzględnieniem różnic w ujęciach, S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 315-316.

⁵⁶² Bliżej *ibidem*, s. 465-472. Zwraca uwagę niezwykle prosty układ ustawy japońskiej z 1899 r., znowelizowanej w 1910 r. Rozdział I. O prawie autorskim (art. 1-28). Rozdział II. O naśladowaniu (art. 29-36). Rozdział III. O karach (art. 37-51). Chińska ustawa była lepiej skonstruowana i wyodrębniała postanowienia ogólne: Rozdział I. Postanowienia ogólne (art. 1-4), Rozdział II. Czas trwania ochrony (art. 5-15), Rozdział III. Warunki rejestracji (art. 16-23), Rozdział IV. Prawa i ograniczenia: 1. Prawa (art. 24-32), 2. Zakazy (art. 33-39), 3. Kary (art. 40-50), Rozdział V. Postanowienia końcowe (art. 51-54); podaję za: J.J. Litauer, *Uwagi nad projektem...*, s. 17 i 18.

raczej za wprowadzeniem takiej ochrony – Anglia, kraje łaćińskie i Szwajcaria, natomiast w grupie przyjmującej pośrednie rozwiązanie znajdować się miała Holandia⁵⁶³.

Patrząc na zagadnienie w szerszym kontekście historycznym, z ochroną przed krzywdą moralną, przed zranieniem uczuć, a w konsekwencji z wynagrodzeniem szkody niemajątkowej mieliśmy do czynienia już w prawie rzymskim, jednak z biegiem czasu straciła ona na znaczeniu, aż w XIX w. powrócono do tej kwestii ponownie, zarówno w praktyce sądowej, jak i w postaci odpowiednich konstrukcji teoretycznych⁵⁶⁴.

Orzecznictwo francuskie, oparte na kodeksie cywilnym z 1804 r., zwanym w Polsce Kodeksem Napoleona (KN), który nie był zbudowany na konstrukcji prawa podmiotowego, wzięło za punkt wyjścia wynagrodzenie szkody. Przeciwstawiono sobie dwa jej rodzaje: szkodę majątkową (*dommage pécuniaire*) i szkodę moralną (*dommage moral*), przyznając w obu wypadkach ochronę jurydyczną w formie odszkodowania (zadośćuczynienia). Prawnicy francuscy – jak to wyraził Fryderyk Zoll jr – poszli śladem wielkich prawników rzymskich i pomimo wąskiej, deliktowej jedynie formuły Kodeksu Napoleona (art. 1382 i 1383 KN), przestrzegali w swych wyrokach ochrony interesów osobistych, „[...] tak, jakby rzymska *actio iniuriarum aestimatoria* była w kodeksie uznana”. Oni pierwsi zwrócili uwagę, że prawo autorskie powinno chronić nie tylko interesy majątkowe autorów i artystów, ale również ich interesy niemajątkowe⁵⁶⁵. Szczególną wagę przywiązywano właśnie do ochrony interesów niemajątkowych twórcy, jego moralnych, osobistych

⁵⁶³ R. Demogue, *Le Traité des obligations en général*, T. 4, A. Rousseau, Paris 1924, s. 75 i n.

⁵⁶⁴ Zob. R. Ihering, *op. cit.*, s. 155-338; J. Kohler, *Das Autorrecht*, s. 167; tenże, *Urheberrecht...*, s. 62; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 64 i n.; tenże, *Prawa osobistości...*, s. 3; F. Zoll, *Tzw. „droit moral”...*, s. 279-280.

⁵⁶⁵ F. Zoll, *Tzw. „droit moral”...*, s. 279-280; por. też E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, s. 18.

uprawnień do dzieła. Stopniowo, ewolucyjnie doprowadziło to do rozróżnienia: *droit pécuniaire* i *droit moral* – prawa podmiotowego o charakterze bezwzględny. W długim procesie rozwojowym, na podstawie uogólnienia wniosków wypływających z kazuistycznych decyzji sądowych, począwszy od wyroku Trybunału Cywilnego Sekwany z 7 sierpnia 1814 r., wypracowano ogólną formułę *droit moral* jako prawa wiecznego (*droit perpetuel*), które przeżywa twórcę, i niezbywalnego, a także konkretyzujących ją atrybutów⁵⁶⁶. Począwszy od 1832 r., judykatura francuska przyznawała autorom kontrolę nad dziełem niezależnie od istnienia ochrony praw majątkowych⁵⁶⁷. Określenie *droit moral* pojawiło się już w wyroku sądu w Bourges z 1844 roku⁵⁶⁸. W literaturze prawniczej użył go po raz pierwszy prawdopodobnie André Morillot w 1872 r. dla określenia różnych praw niemajątkowych służących twórcy⁵⁶⁹. Rozpowszechnił je w nauce prawa natomiast Alcide Darras (1861–1908). W swoim dziele *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux* ujął on ochronę osobistą jako prawo podmiotowe – *droit moral*, a nie tylko *dommage moral*, tj. szkodę majątkową, przełamując dotychczasowe nastawienie doktryny francuskiej, ograniczającej ochronę osobistą

⁵⁶⁶ E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, s. 17; A.M. Nizankowska, *op. cit.*, s. 39-40; W. Serda, *Droit moral po śmierci twórcy*, ZNUJ DI. PWiOWI 1978, z. 17, s. 75; J. Górski, *op. cit.*, s. 59.

⁵⁶⁷ J. Górski, *op. cit.*, s. 58.

⁵⁶⁸ S.M. Grzybowski, *Prawa osobistości...*, s. 4 (w przypisie). Wyrok opublikowany jest w: *Repertoire methodique et alphabetique de legislation, de doctrine et de jurisprudence en matiere de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*. Par D. Dalloz et A. Dalloz, Bureau de la Jurisprudence generale edition, Paris 1846, T. 2, s. 41 i n.

⁵⁶⁹ A. Morillot, *De la personnalité du droit de copie qui appartient à un auteur vivant*, Paris 1872; tenże, *De la protection accordée aux oeuvres d'art, aux photographies, aux dessins et modèles industriels et aux brevets d'invention dans l'Empire d'Allemagne*, Paris 1878. Określenia tego użyli również Georges Lebret (1878) i Charles Léon Lyon-Caen (1886); E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, s. 18 i 19; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 74 i 266; S. Liemer, *op. cit.*, s. 115.

jedynie do zadośćuczynienia⁵⁷⁰. Jednak nadal we Francji interesowano się bardziej praktyczną stroną zagadnienia, gdyż droga wiodła tu od orzecznictwa do doktryny prawa, a nie odwrotnie. W doktrynie nie dotykano raczej istoty tego, co kryło w sobie wyrażenie *droit moral*, niemniej jednak konsekwentnie przewijała się tam idea poszanowania praw osobistych twórców. Dopiero w drugiej połowie lat dwudziestych ubiegłego stulecia zaczęto przedstawiać w literaturze definicje *droit moral*, emanacje prawa osobistego twórcy oraz dokonywać klasyfikacji tychże praw⁵⁷¹.

⁵⁷⁰ A. Darras, *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, w: *Des droits intellectuels I*, z cyklu *Études théoriques et pratiques de droit international privé*, Paris 1887; zob. również W. Serda, *Droit moral...*, s. 75.

⁵⁷¹ Pod tym względem zwraca uwagę S. De Gorguette d'Argoeuves, *Le droit moral de l'auteur sur son oeuvre artistique ou littéraire*, Paris 1926; patrz też H. Cabrillac, *La protection de la Personnalité de l'Écrivain et de l'Artiste. Essai sur le droit moral*, Montpellier 1926; P. Grunebaum-Ballin, *Les droit moral des auteurs et des artistes. Commentaire d'un projet des Textes sur le droit moral à insé et dans la Convention de Berne révisée suivi des Textes proposés*, Paris 1928; M. Plaisant, *La création artistique et littéraire et le droit*, Paris 1920; zob. też: L. Bérard, *Du caractère personnel de certains droits et notamment du droit d'auteur dans les régimes de communanté*, Paris 1902; P. Masse, *Le droit moral de l'auteur sur son oeuvre littéraire ou artistique*, Paris 1906; Ch. Aussy, *Du droit moral de l'auteur sur les oeuvres de littérature et d'art*, Auxerre 1911. Włochom odpowiadały w zasadzie rozwiązania francuskie, z tym że z naciskiem podkreślali oni jednolitość prawa autorskiego, które służyć miało zarówno ochronie interesów majątkowych, jak i niemajątkowych. Powołana w 1901 r. Włoska Komisja dla Ochrony Prawa Autorskiego zajmowała się w szczególności ochroną *il diritto morale di autore*; zob. cytowane już tłumaczenie na język francuski dzieła Nicolasa Stolfigo *La propriété intellectuelle*, zawierające m.in. historię *droit moral* (T. II, rozdz. 7, tytuł 1); N. Stolfi, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, T. I, oraz T. II, tłum. Louis Suret, Paris 1925; E. Piola-Caselli, *Il diritto morale di autore. Un rivolgimento costituzionale nella tutela delle opere dell'ingegno, estratto dalla rivista, "Il Diritto di autore"*, Anno I, Roma 1930, n. 1, s. 3-41 i n. 2, s. 3-21; z literatury polskiej patrz: S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 206 i n., 260-277; tenże, *Prawa osobistości...*, s. 4 oraz 5-6; F. Zoll, *Tzw. „droit moral”...*, s. 280-283; tenże, *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim*, s. 12-13; tenże, *Prawa na dobrach niematerialnych*, s. 707-708; (tenże), *Własność literacka, artystyczna i przemysłowa*, według wykładów

W kręgu germańskiej doktryny powstała teoria prawa na dobru niematerialnym (*die Theorie von Urheberrecht als Immaterialgüterrecht*), mająca istotny wpływ na rozwój światowej doktryny prawa autorskiego. Jej źródłem upatruje się już w koncepcji Johanna Gottlieba Fichtego⁵⁷², który dokonał rozróżnienia między książką jako przedmiotem materialnym a jej duchową istotą oraz formą i treścią tegoż duchowego tworu. Czym innym jest materialny, fizyczny egzemplarz dzieła (*das Körperliche*), którego własność z chwilą sprzedaży niezaprzeczalnie przechodzi na kupującego i może on z nim postąpić według swojej woli, czym innym zaś twór o charakterze duchowym (*das Geistige*), przy czym ten ostatni ma odmienny charakter w zakresie treści, tj. materialnej zawartości książki, wyłożonych w niej myśli (*das Materielle*), oraz formy tych myśli (idei, pojęć), czyli specyficznego ich tworzenia, łączenia, kojarzenia, stanowiącego przejaw indywidualności ich autora (*die Form*). Mało kto, przekonywał dalej Fichte, kupuje książkę po to, by paradować z nią i przyozdabiać nią ściany. Wraz z zakupem dzieła nabywca otrzymuje więc prawo do jego intelektualnego aspektu. Ta ideowa treść dzieła nie przechodzi jednak mechanicznie, przez zapłacenie ceny, ale można ją osiąść jedynie dzięki pilnemu, refleksyjnemu przeczytaniu książki i przyswojeniu sobie jej zawartości, czyli dzięki własnej pracy umysłowej. Z chwilą ogłoszenia książki treść ideowa dzieła przestaje tym samym być wyłączną własnością autora, nadal jednak jego wyłączną własnością na zawsze jest jej forma, nie można bowiem przypisać sobie myśli autora bez zmiany ich formy. O ile u dwóch ludzi może pojawić się niezależnie od

JWP. Prof. Dra Fryderyka Zolla. Zebrał p. Krajewski i Speizer. Koło Słuchaczy Szkoły Nauk Politycznych w Krakowie, Kraków 1924, s. 42-43 i n.; tenże, *Prawo cywilne...*, T. II. *Prawa rzeczowe i rzeczowym podobne*, Poznań 1931, s. 175-176; J. Górski, *op. cit.*, s. 58; W. Serda, *Droit moral...*, s. 71 i n.; E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, s. 11 i n.; tejże, *Ochrona integralności dzieła w prawie francuskim*, w: *Aktualne problemy własności intelektualnej*, red. Janusz Barta, ZNUJ MCLVIII. PWiOWI, z. 64, Kraków 1995, s. 43-60.

⁵⁷² Por. A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 36.

siebie ten sam łańcuch idei (pojęć), o tyle byłoby zupełnie niemożliwe, aby każdy z nich przyjął go do swojego systemu w tej samej formie. W związku z tym autor jest w stanie sprzeciwić się wtargnięciu osób trzecich w jego wyłączne prawo do tejże formy, stanowiącej pewnego rodzaju majątek osobisty. W rozumieniu Fichtego prawo do dzieła było prawem rzeczowym⁵⁷³.

Te wątki dotyczące wyłącznego charakteru oraz nieprzenoszalności formy dzieła rozwijali jeszcze inni myśliciele, ale dla rozwoju prawa autorskiego największe znaczenie miała koncepcja Josepha Kohlera, twórcy teorii prawa dóbr niematerialnych (*Immaterialgüterrecht*), który polemizował z poglądami Ottona von Gierke. Twierdził on, że przedmiotem prawa autorskiego nie jest osobowość, ale różna od niej istota sama w sobie (*Eigenwesen*)⁵⁷⁴. Wszelkie prawa dzielił na prawa osobiste i prawa majątkowe, zgodnie z tym, czy chodziło o stan osoby i jej interesy życiowe, czy o stosunek człowieka do istniejących poza nim dóbr życiowych. Prawo autorskie Kohler ujmował jako prawo majątkowe, przenośne i zbywalne, natomiast prawa osobiste jako istniejące obok prawa autorskiego, poza nim. Prawo autorskie, podobnie jak rzeczy zmysłowe, stanowiło przedmiot praw majątkowych, na którym konstruowano własność i prawa na rzeczy cudzej, a także czyniono je podstawą stosunków obligacyjnych. Do ochrony tych praw, podobnie jak do ochrony praw na rzeczach zmysłowych, służyły roszczenia bezwzględne i względne. Kohler stwierdzał podobieństwo prawa autorskiego do prawa własności, choć stanowczo nie chciał nazywać rzeczy niezmysłowych własnością, głównie z powodu braku ograniczenia przedmiotu. Ze względu właśnie na idealny przedmiot tego prawa określił je mianem prawa na dobrach niematerialnych. Należące do tej kategorii prawo autorskie polegało na wyłącznej

⁵⁷³ Szerzej J.G. Fichte, *Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. Ein Raisonement und eine Parabel*, Berlinische Monatsschrift, t. 21 (1793), s. 443-483; tenże, *Sämtliche Werke*, Berlin 1845-1846, t. VIII, s. 223 i n.; por. M. Janowska, *op. cit.*, s. 81.

⁵⁷⁴ A.M. Nizankowska, *op. cit.*, s. 37.

możliwości ekonomicznej eksploatacji dzieła, za pomocą wszelkich możliwych środków. Kohler, choć podnosił podwójność ochrony i twierdził, że prawo majątkowe na przedmiocie mogącym wzbudzać idee i wrażenia artystyczne zawiera już w samym sobie również interesy duchowe, umiejscowił prawo autorskie jedynie w płaszczyźnie majątkowej, natomiast prawa moralne autora potraktował jako coś odrębnego, co istniało poza prawem autorskim⁵⁷⁵.

Doktrynę praw majątkowych z doktryną prawa osobistości starał się pogodzić błyskotliwy belgijski adwokat, prozaik i dramaturg Edmond Désiré Picard (1836–1924)⁵⁷⁶ w swej teorii praw intelektualnych (*droits intellectuels, iura in re intellectuali*), której zasadniczy zarys przedstawił już 7 stycznia 1874 roku⁵⁷⁷. Przyjął on dualistyczną konstrukcję praw majątkowych i osobistych. Nawiązując do klasycznego rzymskiego trójpodziału na *personae, res* i *actiones*, proponował uzupełnienie go o czwartą grupę praw, a mianowicie o prawa intelektualne, traktowane jako monopol lub *iura in inventione*. Widział on celowość wprowadzenia praw intelektualnych jako osobnej, czwartej księgi do Kodeksu Napoleona. Miałyby ona objąć: 1) patenty na

⁵⁷⁵ J. Kohler, *Das Autorrecht...*, s. 130, 142, 202, 227 oraz *passim*; tenże, *Urheberrecht...*, s. 1 i n., 21 i n.

⁵⁷⁶ Zob. L. Górnicki, *Droit moral w polskiej ustawie o prawie autorskim z 1926 roku*, AUW No 2887. Prawo CCXCVIII, Wrocław 2006, s. 218-219.

⁵⁷⁷ Zob. bliżej E. Picard, *Embriologie juridique. Nouvelle classification des droits (Droit international privé; droits intellectuels)*, w: *Journal du droit intern. privé et de la jurisprudence comparée et publié par M. Edouard Clunet, X Année Tome*, 1883, s. 565-585; tenże, *Le projet belge sur les marques de fabrique*, Belg. Jud. Année 1877, s. 497 i n. oraz 1505 i n.; tenże, *Les droits intellectuels à ajouter en quatrième terme à la division classique des droits en personnels réels et obligatoires*, w: *Pand. Belg.*, wstęp do t. II, Bruxelles 1879; patrz też późniejsze prace Picarda: *Le droit pur* oraz *Les constantes du droit*, Paris 1921. Barwną postać Picarda, osobistości bardzo wpływowej, działacza intelektualnego i politycznego, socjalistycznego senatora, usuniętego później z partii, adwokata przy Sądzie Kasacyjnym w Brukseli, a nade wszystko zacieklego rasistowskiego antysemitę opisał Foulek Ringelheim. Nazwał on Picarda największym belgijskim antysemitą, „belgijskim Drumontem”; zob. F. Ringelheim, *Edmond Picard, juri-sconsulte de race*, Editions Larcier, Bruxelles 1999.

wynalazki, 2) modele i rysunki fabryczne, 3) marki fabryczne i handlowe, 4) firmę, 5) projekty prac publicznych i prywatnych, 6) dzieła literackie, 7) dzieła artystyczne, 8) wykłady i konferencje, 9) listy i pisma.

Picard proponował klasyfikować prawa według ich prawdziwej natury. Wyodrębniając prawa intelektualne, wskazywał na nieadekwatność takich pojęć jak „własność artystyczna”, „własność literacka” i „własność przemysłowa”. Prawa intelektualne wymagać miały odmiennego reżimu prawnego niż własność na rzeczach materialnych. Różnice w zakresie natury prawa własności, tj. własności rzeczy materialnych, i własności intelektualnej uznał on za zbyt daleko idące, aby można poddać je jednemu reżimowi prawnemu⁵⁷⁸.

Pod pojęciem prawa autorskiego Picard rozumiał uprawnienia zarówno majątkowe, jak i osobiste, gdyż każda z tych kategorii uprawnień stanowiła konsekwencję stworzenia dzieła, a ponadto miała uzasadnienie w prawie naturalnym. Koncepcja ta zyskiwała z czasem coraz to większe uznanie w nauce – choć poszczególne jej wersje różniły się od siebie – oraz w systemach ustawodawczych⁵⁷⁹.

Spośród innych koncepcji można wskazać jeszcze na teorię własności umysłowej, wieczystej i dziedzicznej (Albert Osterrieth), choć jego koncepcje są różnie w nauce klasyfikowane, a także na teorię własności umysłowej o specjalnej naturze (Eugène Pouillet). Zwolennicy tych i innych koncepcji własnościowych powoływali się często na poglądy Johna Locke’a. Równie ważne znaczenie miała teoria praw na dobrach niematerialnych („prawo do rzeczowych podobne”) Fryderyka Zolla jra, o której szerzej w dalszej części niniejszej pracy.

⁵⁷⁸ E. Picard, *Les constantes du droit*, s. 67 i n.; tenże, *Le droit pur*, s. 92-93.

⁵⁷⁹ Zwrócił na to uwagę w naszej literaturze J. Górski, *op. cit.*, s. 61-62.

10. Klasyfikacja teorii dotyczących istoty prawa autorskiego oraz systemów ustawodawczych

Teorie dotyczące istoty prawa autorskiego nie tylko w europejskiej, ale i w polskiej nauce poddawane były różnej klasyfikacji⁵⁸⁰. Oto kilka przykładów z rodzimej doktryny. Jeszcze w okresie II RP F. Zoll jr, bez ścisłego dokonywania podziału istniejących koncepcji, w których widział on jedynie chaos i ujęcia jednostronne, przeważnie niewnoszące nic albo niewiele do uporządkowania konkretnych stosunków życiowych, wskazywał – w kontekście konstrukcji prywatno-prawnych praw na dobrach niematerialnych – kilka koncepcji: 1) teorię monopoli Thomasa Babingtona Macaulaya, 2) teorię interesów, chronionych pośrednio przez przepisy o charakterze policyjnym, zaprzeczającą koncepcji praw podmiotowych, stworzoną przez Carla Friedricha von Gerbera, 3) teorię praw bezwzględnych, opartych na wyłączeniu innych osób Rudolfa Kolstermanna, który upatrywał charakteru prawnego praw na dobrach niematerialnych tylko w ich negatywnej stronie, czyli w zakazach, a nie w treści pozytywnej, 4) teorię praw osobistości Felixa Dahna, Adolfa Exnera, Ottona von Gierkego, 5) teorię Oskara Wächtera praw na dobrach niematerialnych jako odrębnej kategorii praw osobisto-majątkowych, uznaną przez Zolla za niejasną, 6) teorię Karla von Gareisa, sprowadzającą funkcje ustawy w tym zakresie do ochrony pewnych indywidualności, w aspekcie osobistym, rzeczowym i innych, 7) teorię praw na dobrach niematerialnych, którą stworzyli Otto Stobbe, Albert Osterrieth, a zwłaszcza Joseph Kohler, nawiązujący do francuskiej idei praw własności literackiej, artystycznej i przemysłowej⁵⁸¹. Stefan M. Grzybowski wymieniał: 1) teorię własności, 2) teorię praw majątkowych, 3) teorię praw osobistych, 4) teorię

⁵⁸⁰ Walter Bappert dokonuje bardziej szczegółowego rozbioru trzech teorii: *Die Reflextheorie*, *Die Monopoltheorie* oraz *Die Verlagsrechtstheorie*; W. Bappert, *op. cit.*, s. 281-287, 287-288 i 288-291.

⁵⁸¹ F. Zoll, *Prawa na dobrach niematerialnych*, s. 706.

praw szczególnego rodzaju osobisto-majątkowych, 5) teorię dualistyczną: a) teorię prawa *sui generis* majątkowego i moralnego (osobistego) – zbliżonego do własności, b) teorię praw intelektualnych E. Picarda, c) teorię o prawie autorskim jako prawie rzeczowym eksploatacji ekonomicznej i obok tego odrębnym prawie autorskim jako prawie osobistym N. Stolfigo (zbliżoną, ale monistyczną koncepcję sformułował w jego ocenie Felix Dahn), 6) teorię praw na dobrach niematerialnych J. Kohlera, 7) inne teorie: a) teorię refleksu norm zakazowych, b) teorię zobowiązania *ex delicto*, c) teorię prawa bezprzedmiotowego, d) teorię przywileju, e) teorię obligacyjną⁵⁸². S. Cypin przedstawiał: 1) teorię własności umysłowej, 2) teorię przywilejów (monopolu na przemysłową eksploatację produktów umysłowych), zaprzeczającą istnieniu subiektywnych praw autorskich, a opartą na naruszeniu norm prawa obiektywnego, 3) teorię praw indywidualnych, 4) teorię monopoli, 5) teorię kryminalną (zakazu przedruków i tłumaczeń zagrożonych karą), 6) teorię niematerialnego prawa majątkowego⁵⁸³. J. Górski, bez dokonywania jakiegóż klasyfikacji, wymieniał z nowszych koncepcji: 1) romańską teorię praw czysto majątkowych (prawa własności), 2) teorię przywileju jako nagrody społeczeństwa za pracę autora A.Ch. Renouarda, 3) teorię prawa osobistości, 4) teorię praw na dobrach niematerialnych, 5) dualistyczną teorię praw majątkowych i osobistych E. Picarda oraz wywodzącą się z niej 6) współczesną teorię dualistyczną prawa *sui generis*⁵⁸⁴.

⁵⁸² S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 412-418. Zmodyfikowaną klasyfikację ważniejszych poglądów, z punktu widzenia teoretycznej konstrukcji prawa autorskiego (uzasadnienia prawno-filozoficznego) przedstawił Grzybowski w opracowaniu *Autorskie prawo*, s. 25-26. O wiele bardziej uproszczony przegląd – pod kątem konstrukcji prawa autorskiego – Grzybowski dał w: *Prawo autorskie w systemie prawa*, s. 63-67.

⁵⁸³ S. Cypin, *op. cit.*, s. 651-652.

⁵⁸⁴ J. Górski, *op. cit.*, s. 55-62.

We współczesnej doktrynie polskiej Jan Bleszyński przeciwstawił sobie nurt romański i germański⁵⁸⁵. Andrzej Kopff położył nacisk na wyodrębnienie podejścia monistycznego i dualistycznego⁵⁸⁶. Podobnie uczyniła Elżbieta Traple, mówiąc o dwóch modelach podmiotowego prawa autorskiego⁵⁸⁷, a także Elżbieta Wojnicka w związku z przedstawieniem podstawowych koncepcji praw twórcy i Anna M. Nizankowska, w odniesieniu do niejedności koncepcji autorskich praw osobistych w krajach systemu prawa cywilnego⁵⁸⁸. Ujęcie takie wydaje się jednak niewystarczające, gdyż nie każdą koncepcję, która wskazuje na podwójność ochrony, można uznać za dualistyczną.

Z punktu widzenia konstrukcji prawa autorskiego systemy ustawodawcze XIX i XX w. pomiędzy I a II wojną światową można podzielić na cztery zasadnicze grupy: 1) system francuski, 2) system germański, 3) system iberyjski i 4) system polski⁵⁸⁹.

System francuski określał prawo autorskie jako własność, ale nie przeprowadzał jej w postanowieniach ustawowych, tzn. nie ustanawiał domniemania istnienia własności prywatnej na stworzonych dziełach. Należały tu, poza Francją, Brazylia, Chile, Kolumbia, Grecja, Haiti, Panama, Rumunia,

⁵⁸⁵ J. Bleszyński, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, s. 96-100 i s. 100-105.

⁵⁸⁶ A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, s. 108-132.

⁵⁸⁷ E. Traple, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, s. 81.

⁵⁸⁸ E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, s. 68-70.

⁵⁸⁹ Podział ten, uwzględniający stan prawny z początku lat trzydziestych XX w., bierze pod uwagę nie system, który dana ustawa pozornie przyjmowała, ale wprowadzony w niej w istocie rzeczy. Ustawy używały bowiem niekiedy w sposób dowolny rozmaitych określeń, regulując jednocześnie prawo autorskie albo jako własność, albo jako *droit d'auteur*. Mógł więc to być system własności prywatnej na stworzonych dziełach lub od samego początku system *domain public*, z ustanowieniem praw bezwzględnych jedynie w określonym zakresie na rzecz oznaczonych osób. Niekiedy prawo autorskie nie było tu własnością, a tylko uprawniony miał własność swojego prawa autorskiego. Wyczerpująco o tym S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 137-186.

Egipt, Tunis, Meksyk (do czasu, aż przeszedł na system germański), Albania, Irlandia, Syjam oraz Turcja⁵⁹⁰.

System germański ani nie używał nazwy własność, ani nie stosował takiej konstrukcji w treści ustaw. Nie miał on jednolitego charakteru i dało się w nim wyróżnić trzy podsystemy odmiennie ujmujące prawo autorskie. Pierwszy z nich budował prawo autorskie jedynie za pomocą wielu szczegółowo określanych uprawnień, niekiedy odrębnie dla każdego rodzaju dzieł (metoda rozbicia prawa autorskiego). Drugi – określał prawo autorskie przy pomocy kilku zasadniczych praw, zazwyczaj jednakowych dla wszystkich dzieł (metoda koncentracji). Trzeci – definiował prawo autorskie jednym określeniem, na tyle szerokim, aby pomieścić w nim wszystkie odnośne uprawnienia, ewentualnie przykładowo wyliczane, jednak bez ustanowienia domniemania wszelkich prerogatyw na rzecz uprawnionego (metoda syntezy). W pierwszym z tych podsystemów znajdowały się Anglia, z zastrzeżeniem jednak – w pewnym zakresie – uznanej w orzecznictwie zasady *common law copyright* co do dzieł nie ogłoszonych, Australia, Kanada, Nowa Funlandia, Nowa Zelandia, Afryka Południowa i Palestyna oraz Indie, Czechosłowacja, Dania, Wolne Miasto Gdańsk (ustawodawstwo niemieckie), Lichtenstein (ustawa szwajcarska z 1922 r. w stosunkach z tym państwem), Litwa – obszar kłajpedzki (ustawodawstwo niemieckie), Meksyk, Niemcy, Panama (ustawodawstwo Stanów Zjednoczonych), ZSRR, Szwajcaria, Szwecja, Węgry (z modyfikacjami), Stany Zjednoczone Amer. Płn. w zakresie dzieł ogłoszonych, ale w zakresie nieogłoszonych *common law copyright*, czyli prawo własności, oraz Hawaje, Puerto-Rico, Filipiny, Alaska. W drugim podsystemie mieściły się Austria, Bułgaria, Egipt, Estonia (ustawa rosyjska z 1911 r.), Jugosławia, Liberia, Litwa (ustawa rosyjska z 1911 r.), Łotwa (ustawa rosyjska z 1911 r.), Maroko Francuskie i Maroko strefa międzynarodowa (Tanger), Monaco, Niderlandy, Norwegia. Trzeci podsystem obejmował Belgię, Chiny,

⁵⁹⁰ *Ibidem*, s. 164-173.

Finlandię, Luksemburg, Maroko hiszpańskie (w zasadzie, bo uzupełniając posłużono się tutaj metodą koncentracji), Włochy⁵⁹¹.

System iberyjski określał prawo autorskie jako własność, a jednocześnie realizował to własnościowe rozwiązanie w ustawodawstwie. Miał on przy tym dosyć słabe ramy konstrukcyjne i wykazywał daleko idące zróżnicowanie. Niektóre ustawodawstwa systemu iberyjskiego pozostawiały tak dużo do życzenia pod względem ujęć teoretycznych, że w zasadzie zbliżały się do systemu francuskiego. Wchodziły tutaj: Hiszpania, w której powstał system, Portugalia, Argentyna, Boliwia, Kostaryka, Kuba, Ekwador, Gwatemala, Honduras, Nikaragua, Paragwaj, Peru, Urugwaj, Wenezuela, Islandia, Syria i Liban, San Domingo i Salvador. W tym systemie należy jednak osobno umiejscowić ustawodawstwa Hiszpanii, Portugalii oraz republik środkowej i południowej Ameryki, bowiem występował tam długi okres trwania prawa autorskiego, niekiedy nawet uznanego za prawo nieograniczone czasowo, a ponadto określano to prawo jako własność autorów na dziełach, która w zasadzie podlegała reżimowi ogólnie obowiązujących przepisów o własności na rzeczach zmysłowych⁵⁹².

System polski, choć nie definiował prawa autorskiego jako własności, to jednak w przepisach ustawy o prawie autorskim z 29 marca 1926 r. regulował to prawo jako własność. Tę specyficzną koncepcję „własności duchowej” twórcy omawiam szerzej w osobnej części pracy⁵⁹³.

11. Idea wiecznych praw autorskich a zasada ochrony czasowej

Interesujące dzieje, zapewne godne odrębnego opracowania, miała idea wiecznych praw autorskich. Nie przejawiała się ona zbyt często i zazwyczaj

⁵⁹¹ *Ibidem*, s. 173-186.

⁵⁹² *Ibidem*, s. 140-161.

⁵⁹³ Por. *ibidem*, s. 162-164.

budziła liczne kontrowersje⁵⁹⁴. Tradycyjnie znał ją angielski model *common law copyright*, w pewnym zakresie nawet po wejściu w życie ustawy autorskiej z 1911 r. W Hiszpanii jeszcze w epoce ochrony odnośnych praw „z łaski” monarszej ordonanse króla Karola III z lat 1762–1788 uznawały wieczność przywileju własności intelektualnej. Wieczność własności intelektualnej potwierdzała tam ustawa z 5 sierpnia 1823 r., a od idei tej odeszła dopiero ustawa z 10 czerwca 1847 roku⁵⁹⁵. Czasowego ograniczenia praw autorskich, dopóki istniała księgarnia mająca prawo nakładu, nie przewidywał *Landrecht Pruski* z 1794 r. (cz. I, tyt. 11, § 996 i 1029 oraz cz. II, tyt. 20, § 1294 i n.). We Francji Napoleon III dekretem z 22 grudnia 1861 r. powołał komisję, której przewodniczył hrabia Alexandre Florian Joseph Walewski Colonna, mającą rozpatrzyć zagadnienie czasu trwania ochrony. Przygotowała ona projekt ustawy o własności literackiej i artystycznej idący w tym kierunku, by prawa autorów i artystów „miały swoje granice w samej tylko trwałości ich utworów”. Oznaczało to ich wieczysty charakter, z tym jednak zastrzeżeniem, że w ciągu 50 lat od daty śmierci autora nikt poza spadkobiercami nie mógł przedrukowywać jego dzieł, a po upływie tego terminu wolno je było opublikować każdemu wydawcy, pod warunkiem przekazania 5% od ceny handlowej sprzedanego egzemplarza na rzecz spadkobierców autora. Pomimo poważnych przejawów poparcia przez środowisko autorów projekt ten nie doczekał się realizacji ustawodawczej, chociaż członkowie wskazanej tu komisji większością głosów 19:3 uchwalili, że utwory rozumu i sztuki stanowią rzeczywistą własność i że sprawiedliwość wymaga, aby własność ta przedłużała się do

⁵⁹⁴ Głównym rzecznikiem idei wiecznych praw autorskich w doktrynie był A. Osterrieth (*Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht*, Leipzig 1892), którego koncepcja – jak twierdzi Stanisław Pyrowicz – miała przyczynić się do przedłużenia czasu trwania ochrony w niektórych ustawodawstwach; S. Pyrowicz, *Przyczynek do teorii prawa autorskiego*, GSW 1908, Nr 26, s. 423.

⁵⁹⁵ Hiszpańska ustawa z 10 czerwca 1847 r. przyjmowała okres ochrony trwający 50 lat po śmierci autora, a w wypadku tłumaczeń 25 lat, gdy przekład został sporządzony prozą, a 50 lat, gdy dokonano go wierszem; M. Glücksberg, *op. cit.*, Nr 35, s. 274; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 145.

nieskończoności. Komisja wyznaczyła nawet komitet redakcyjny w celu opracowania projektu ustawy o własności literackiej i artystycznej, zalecając mu oparcie się na założeniu wiecznych praw autorskich. Wkrótce jednak idea wieczystości upadła, a ustawa z 14 i 19 lipca 1866 r. odchodziła nawet od nazewnictwa *propriété littéraire* na rzecz tytułu *droit des auteurs*⁵⁹⁶.

Ograniczeń czasowych ochrony nie ustanawiał poprzedzający właściwe ustawodawstwo autorskie w cesarstwie austriackim kodeks cywilny z 1811 r. (ABGB). Wieczne prawa autorskie istniały w Holandii w latach 1796–1807, Gwatemali (od 1879), Paragwaju, Meksyku w latach 1884–1929, Wenezueli w latach 1894–1930, Nikaragui (od 1904) i Portugalii (od 1927). Ponadto kilka ustawodawstw przewidywało wieczne prawo autorskie na rzecz państwa po wygaśnięciu czasowo ograniczonego prawa twórców ich następców prawnych. Z kolei Czechosłowacja i Jugosławia podjęły próbę ustanowienia wiecznych praw autorskich na rzecz specjalnych funduszy⁵⁹⁷.

Spotykamy zwolenników idei wiecznych praw autorskich również w tradycji rabinicznej, a godnym uwagi przykładem może być tu polski Żyd z Galicji, rabin Lwowa Józef Saul Nathanson (1808–1875)⁵⁹⁸.

Z reguły przyjmowano jednak ochronę czasową, która trwała przez cały czas życia autora i od 80 do nawet jedynie 5 lat po jego śmierci. Przypomnę, że Konwencja Berneńska zalecała okres 50 lat ochrony *post mortem auctoris*. Niekiedy, jak w wypadku ochrony fotografii, okres ten był krótszy, a ewentualnie, jak w odniesieniu do dzieł wydanych bezimiennie albo przez osoby prawne, liczył się od wydania dzieła. Od daty wydania dzieła liczono ochronę w Stanach Zjednoczonych. Według zestawień dokonanych po I wojnie światowej przedstawiało się to tak: 80 lat od śmierci autora – Hiszpania i Kolumbia; 50 lat od śmierci autora – Anglia, Austria, Belgia, Boliwia,

⁵⁹⁶ M. Glücksberg, *op. cit.*, Nr 36, s. 282-283; W. Spasowicz, *Rzecz o tak zwanej „własności literackiej”*, s. 79.

⁵⁹⁷ S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 22-23.

⁵⁹⁸ Bliżej N.W. Netanel and D. Nimmer, *op. cit.*, s. 241-245.

Kostaryka, Dania, Ekwador, Francja, Finlandia, Holandia, Islandia, Luksemburg, Monaco, Norwegia, Nowa Zelandia, Portugalia, Rosja, Szwajcaria (literatura i muzyka), Tunis, Węgry; 40 lat od śmierci autora – Grecja, Włochy (w przeciągu następnych 40 lat spadkobiercy mieli prawo do 5% tantiemy); 30 lat od śmierci autora – Austria, Chiny, Japonia, Niemcy, Szwajcaria, Turcja (niekiedy 18 lat); 28 lat od wydania dzieła – Stany Zjednoczone Ameryki Północnej (ewentualnie jeszcze 28 lat dla autora i rodziny); 25 lat od śmierci autora – Haiti i Urugwaj; 20 lat od śmierci autora – Liberia i Peru; 10 lat od śmierci autora – Argentyna, Rumunia, Szwecja (utwory artystyczne); 7 lat od śmierci autora – Syjam; 5 lat od śmierci autora – Chile (ewentualnie 10 lat za zezwoleniem rządu). Stan taki odnotowywano w okresie prac nad projektem polskiej ustawy. Tylko 5 ze wskazanych powyżej państw zapewniało pełną ochronę wszystkich elementów prawa autorskiego w przeciągu całego okresu trwania ochrony: Belgia, Francja, Hiszpania, Niemcy i Stany Zjednoczone. Jak już wspomniałem, Meksyk i Wenezuela zrezygnowały z wiecznych praw autorskich, zastępując je trzydziestoletnim okresem ochrony po śmierci autora⁵⁹⁹.

Podczas prac polskiej Komisji Kodyfikacyjnej nad projektem późniejszej ustawy z 1926 r. o prawie autorskim termin 30 lat od śmierci autora przyjmowali: Fryderyk Zoll (za wyjątkiem utworów fotograficznych, kinematograficznych itp.), Henryk Konic, Antoni Górski (od 10–30 lat) oraz prezydent Komisji Kodyfikacyjnej Franciszek Xawery Fierich. Z kolei Maurycy Allerhand przyjmował 30 lat, jeśli chodzi o dzieła ogłoszone za życia autora, 10 lat co do dzieł ogłoszonych po jego śmierci i 50 lat w wypadku dzieł nieogłoszonych po śmierci autora. Za terminem 50 lat od śmierci autora opowiedzieli się: Stanisław Wróblewski, Józef Skąpski i w swoim kontrprojekcie Jan Jakub Litauer (za wyjątkiem utworów fotograficznych); 50 lat od

⁵⁹⁹ Zob. L. Górnicki, *Prawo cywilne w pracach Komisji Kodyfikacyjnej Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1919 – 1939*, Wydawnictwo Kolonia Limited, Wrocław 2000, s. 149.

wydania dzieła proponowali: prawdopodobnie Alfons Parczewski oraz – początkowo – Litauer. Odosobnione stanowisko zajął Ludwik Domański, który ograniczał prawo autorskie *sensu stricto* do chwili śmierci autora. Ankieta przeprowadzona wśród literatów i artystów wskazywała jednomyślnie na termin 50 lat od śmierci autora. Na posiedzeniu w Ministerstwie Sztuki i Kultury 22 maja 1920 r. Włodzimierz Dbałowski opowiedział się za terminem 50 lat, to samo uczynił Zenon Przesmycki (Miriam) i ostatecznie, wbrew intencjom Zolla, taką też uchwałę jednomyślnie podjęto. Warto nadmienić, że Zoll i Przesmycki popierali też pomysł, by majątkowe prawo autorskie w pewnych sytuacjach z upływem terminu nie gasło, ale przechodziło na państwo, co do dzieł, których twórcami byli obywatele polscy lub które pierwotnie opublikowano w Polsce, przy czym skutek ten mógłby zachodzić tylko w obrębie państwa polskiego. Ostatecznie za zrewidowaną Konwencją Berneńską uchwalono ochronę trwającą 50 lat od chwili śmierci twórcy, głównie z tego powodu, by autorzy polscy nie byli w gorszym położeniu niż cudzoziemcy⁶⁰⁰.

Ustawodawstwom światowym znane były dwie skrajne możliwości dotyczące skutków prawnych upływu terminu majątkowej ochrony dzieła: prawo to przechodziło na państwo i ono decydowało o eksploatacji dzieła (*domaine d'Etat*) albo dzieło stawało się własnością publiczną, z której można było korzystać w sposób swobodny i bezpłatny (*domaine public*), ewentualnie tylko pod pewnymi warunkami, po uiszczeniu opłat na rzecz wskazanej instytucji, na cele rozwoju twórczości (*domaine public payant*)⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, s. 149.

⁶⁰¹ *Ibidem*, s. 149-150; J.J. Litauer, *Uwagi nad projektem...*, s. 8-10; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 421-422; tenże, *Autorskie prawo*, s. 22-23; W. Spasowicz, *Rzecz o tak zwanej „własności literackiej”*, s. 102-104; zob. też J. Błęszyński, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, s. 147-148.

Wkład Polski w rozwój koncepcji prawa autorskiego

1. Idea „praw do rzeczowych podobnych” i jej konsekwencje oraz system polskiej ustawy

Stanowiąca dzieło Komisji Kodyfikacyjnej, powołanej do życia ustawą z dnia 3 czerwca 1919 r. (Dz.P.P.P., Nr 44, poz. 315 i Dz.U. RP Nr 75, poz. 511), ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim (Dz.U. RP Nr 48, poz. 286), znowelizowana w 1935 r. (Dz.U. RP 1935, Nr 36, poz. 260), która obowiązywała w Polsce do 1952 r., była dziełem nowoczesnym i w znacznym stopniu oryginalnym. Wyraziły się w niej w pełni, a nawet zostały twórczo rozwinięte najnowsze tendencje w prawie autorskim⁶⁰². Jeszcze w roku wydania tejże ustawy, której głównym twórcą był wspomniany już wielokrotnie profesor Fryderyk Zoll jr, a współtwórcami zwłaszcza profesor WWP w Warszawie i adwokat Jan Jakub Litauer, znany literat Zenon Przesmycki (Miriam) i profesor UJ Stanisław Wróblewski, ukazały się jej tłumaczenia na języki francuski, niemiecki i angielski⁶⁰³. Wzbudziła

⁶⁰² Historia ustawy: L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 134-141; analiza głównych koncepcji projektu ustawy *ibidem*, s. 142-161; z opracowań ogólnych zob. też, S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 18-51; tenże, *Autorskie prawo (Suplement)*, s. XCIII- XCVI.

⁶⁰³ L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 162; F. Zoll, *Sprawozdanie o Kongresie w Rzymie w sprawie zmian Konwencji Berneńskiej...*, s. 5.

ona zainteresowanie w świecie i uzyskała na ogół pochlebne opinie znawców⁶⁰⁴.

W prawie autorskim, podobnie jak w prawie własności przemysłowej wraz ze zwalczaniem nieuczciwej konkurencji, znalazły swe odzwierciedlenie te same myśli przewodnie, to jest idea „praw do rzeczowych podobnych”, przedsiębiorstwa oraz siły atrakcyjnej⁶⁰⁵. Ich twórca Zoll stwierdzał: „Przez konstrukcję, opartą na przedmiocie, reprezentującym wartość i przez bezpośredniość i bezwzględność mocy, prawo autorskie ma cechy prawa rzeczowego, a różni się od niego istotnie tylko rodzajem przedmiotu. Dlatego może być uważane za prawo do rzeczowych podobne, a w szczególności za

⁶⁰⁴ *Loi polonaise du 29 mars 1926. Relative aux droits d'auteur. Préface et notes de Georges Maillard*, Paris 1926, s. 5-11; P. Grunebaum-Ballin, *op. cit.*, zwł. s. 19; F. Schönendorf, *Das neue polnische Urheberrecht (verglichen mit den neuen Urhebergesetzen Sowjetrusslands und Bulgariens)*, „Zeitschrift für Osteuropäisches Recht”, II Jhg 1926, s. 393-407 i 542-554, III Jhg 1927, s. 143-149 i 245-255; F. Smoschewer, *Der Persönlichkeitsschutz in der neuesten Urheberrechts – Gesetzgebung des Auslandes und die Lehren für den deutschen Gesetzgeber*, „Archiv für Urheber, Film- und Theaterrecht” I, z. 5, Band 1928, s. 502, 511-515, 521; tenże, *Die Tendenzen der neuesten ausländischen Gesetze betreffend das Urheberrecht*, „Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Zeitschrift des deutschen Vereins für den Schutz des gewerblichen Eigentums” (dalej: GRUR), 33, Jhg 1928, s. 196 i n.; E. Riezler, *Zur gesetzlichen Ausgestaltung des schweizerischen, italienischen, polnischen und tschechoslowakischen Urheberrechts*, „Zeitschrift für ausländisches und internationales Privatrecht” II, 1928, z. 1 i 2, zwł. s. 21 i n.; patrz poza tym, S. Heymann, *Das neue polnische Gesetz über das „Auteurrecht”*, GRUR 31, 1926, s. 385-386; W. Hoffman, *Das polnische Verlagsrecht*, GRUR 31, 1926, s. 178 i n.; E. Merwin, *Das neue polnische Urheberrecht*, „Internationales Anwaltsblatt” 1927, Nr. 6-7; zob. też: L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 162-165.

⁶⁰⁵ O systemie praw własności intelektualnej w II RP zob. L. Górnicki, *Prawa na dobrach niematerialnych*, w: *Synteza prawa polskiego 1918-1939*, red. T. Guz, J. Głuchowski, M.R. Pałubka, Wydawnictwo C. H. Beck, Warszawa 2013, s. 355-405; tenże, *Koncepcja prawa na przedsiębiorstwie Fryderyka Zolla*, w: *Państwo, prawo, społeczeństwo w dziejach Europy Środkowej. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Józefowi Ciągwie w siedemdziesięciolecie urodzin*, komitet redakcyjny: A. Lityński, M. Mikołajczyk, T. Adamczyk, A. Drogoń, W. Organiściak, Katowice-Kraków 2009, s. 213-223.

prawo podobne do własności (o ile chodzi o pełne prawo autorskie)⁶⁰⁶. Na wzór prawa własności, z uwzględnieniem podnoszonych w literaturze oczywistych różnic, wyodrębnił on po pierwsze podmiot uprawniony – twórcę, po drugie przedmiot prawa – utwór odpowiadający wymaganiom stawianym w art. 1 ustawy, po trzecie moc – przyznaną twórcy „na przedmiocie”, moc bezpośrednią i bezwzględną, a polegającą na wyłącznej eksploatacji utworu przez jego rozpowszechnianie, na ogół zarobkowe⁶⁰⁷. Posługiwał się on przy tym pojęciem siły atrakcyjnej utworu: „Przez klientelę rozumiem osoby, które pragną utwór poznać, posiadać w oryginale, w kopiach lub innych zwielokrotnieniach i gotowe są za to płacić. Osoby te można by nazwać konsumentami idealnymi. Korzyści majątkowe z utworu są tym większe, a tym samym wartość majątkowa utworu jest tym większa, im jest większa siła atrakcyjna, jaką utwór wywiera na publiczność (na klientelę)⁶⁰⁸. Tę siłę atrakcyjną wiązał on z przedsiębiorstwem, przy czym koncepcja prawa na przedsiębiorstwie znalazła odzwierciedlenie na styku ustawy o prawie autorskim i ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji z 1926 roku⁶⁰⁹. Zoll w charakterystyczny sposób ujmował wzajemne relacje między nimi. Pierwsza z wymienionych miała charakter *lex specialis*, druga natomiast, jako ustawa służąca do ochrony praw przedsiębiorców i praw na przedsiębiorstwach – *lex generalis*. Uczony ten wyjaśniał: „Twórcę lub jego następcę prawnego możemy uważać w rozumieniu ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji za przedsiębiorcę, a utwór jego za przedmiot przedsiębiorstwa, gdyż twórca ciągnie zyski z rozpowszechniania utworu, tj. stąd, że ofiarowuje korzystanie z niego publiczności (konsumentom idealnym), którzy za to korzystanie płacą. Wartość pieniężna przedmiotu przedsiębiorstwa, a tym samym

⁶⁰⁶ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 52-53.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, s. 52.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, s. 50.

⁶⁰⁹ Ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji z dnia 2 sierpnia 1926 r. (Dz.U. RP Nr 96, poz. 559; j.t. Dz.U. RP z 1930 r., Nr 56, poz. 467).

i przedsiębiorstwa (utworu) zależy od siły atrakcyjnej, jaką utwór wywiera na konsumentów idealnych i od rozgłosu, jakim się cieszy autor (tzn. firma autora)⁶¹⁰. Podobnie jak na tle ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji i całego prawa własności przemysłowej, również w ustawie o prawie autorskim naruszenie prawa na przedsiębiorstwie mogło nastąpić w dwóch postaciach: 1) przez przywłaszczenie sobie siły atrakcyjnej przedsiębiorstwa lub 2) przez wyrządzenie szkody w tej sile. Ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji zawsze znajdowała według Zolla zastosowanie do ochrony konsumentów⁶¹¹.

System zastosowany w polskiej ustawie o prawie autorskim nie miał odpowiednika w ówczesnych ustawodawstwach światowych. Nie definiował on co prawda prawa autorskiego jako własności, może dlatego, by uniknąć terminologicznego sporu, ale przeprowadzał uregulowanie go jako specyficznej własności w ustawie o prawie autorskim z 29 marca 1926 r. Zasadniczy dla sformułowania istoty prawa autorskiego art. 12 ust. 1 ustawy stwierdzał: „Twórca rozporządza swym dziełem wyłącznie i pod każdym względem: w szczególności rozstrzyga, czy dzieło ma się ukazać, czy ma być odtworzone, rozpowszechnione i w jaki sposób”. Zoll zbudował ten przepis na wzór instytucji własności – chociaż syntetycznie objął nim ochronę interesów majątkowych i osobistych – będącej w myśl tradycji cywilistycznej w zasadzie jednością, wyposażającą właściciela we wszelką władzę nad przedmiotem, za wyjątkiem tej, jakiej właścicielowi wyraźnie odmawiała ustawa. To prawo podmiotowe twórcy, mające postać prawa o charakterze bezwzględnym, skutecznego *erga omnes*, pojęte zostało jako jedność, jako prawo własności, a nie jako suma uprawnień szczegółowych. Właścicielowi wolno bowiem czynić w zasadzie wszystko, czego ustawa wyraźnie mu nie zabrania, stąd więc wymienione zostały jedynie ograniczenia praw autorskich ze względu

⁶¹⁰ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 143.

⁶¹¹ *Ibidem*, s. 144, 131 oraz 40.

na użytek publiczny (art. 13-17). Ustawa odstępowała w tym zakresie od utrwalonej tradycji wyliczania uprawnień przysługujących autorowi, gdyż treść własności nie wyczerpuje się w poszczególnych uprawnieniach, zaznaczając, że autor może rozporządzać swym dziełem w sposób dowolny. Dotąd prawo twórcy, nawet jeśli nazywano je „prawem własności”, opisywane było przeważnie poprzez zewnętrzne postaci, w jakich występuje jego przedmiot. Polska ustawa stanowiła tutaj istotny postęp – unikała luk, które występowały w przepisach wyliczających i opisujących czyny bezprawne, wychodziła w przyszłość, przewidując możliwość pojawiania się nowej techniki w zakresie sposobów korzystania z dzieła i jego rozpowszechniania. Niewątpliwie lepiej zabezpieczała ona interesy twórcy niż metoda wyliczania uprawnień lub też inna znana ustawodawstwu metoda, polegająca na ścisłym ustalaniu granic prawa przysługującego twórcy, tak jak to ma miejsce w wypadku ustalania treści praw rzeczowych ograniczonych. Twórca lub inny uprawniony podmiot – na podstawie ustawy z 1926 r. – nie musiał się powoływać na żadne przyznane mu wyraźnie prawa, gdyż na jego korzyść przemawiało domniemanie uprawnienia. Prawo autorskie, w świetle art. 12 ustawy, było więc prawem o treści nieograniczonej, nieokreślonej, z ustanowieniem domniemanie uprawnienia na rzecz podmiotu tego prawa⁶¹². Zoll nader zwięźle wyjawiał powody, dla których zastosował koncepcję jedności, a nie sumy uprawnień szczegółowych, i odpowiedniego domniemanie przy określeniu istoty prawa autorskiego: „[...] do «naturalne», «przyrodzone», a nie «nadane» prawo każdego twórcy”⁶¹³. Chociaż nawiązywał do myśli francuskiej, to jednak znacznie lepiej zastosował on te idee, niż uczyniono to w ich ojczyźnie. Wypada zgodzić się w tym miejscu z Erwinem Riezlerem, gdy stwierdzał, że polską koncepcję należałoby najśluszniej nazwać *geistiges Eigentum*,

⁶¹² Szerzej L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 157-158; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 162.

⁶¹³ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 48.

własnością duchową, nie dzieląc jednocześnie jego oporów co do uznania prawa autorskiego w ustawie z 1926 r. za własność⁶¹⁴.

Podstawową wytyczną, na której oparto wszystkie konstrukcje prawne, stanowiło, jak już wskazałem, zapewnienie pełnej ochrony interesów twórców. Podporządkowane temu zostały przewodnie idee ustawy, a w szczególności pojęciowe określenie przedmiotu prawa autorskiego, dualizm praw autorskich oraz cywilistyczna metoda represji za naruszenia praw autorskich.

2. Pojęciowe określenie przedmiotu prawa autorskiego

Polscy kodyfikatorzy po raz pierwszy w światowym ustawodawstwie określili pojęciowo przedmiot prawa autorskiego. Inne ustawodawstwa, jak również Konwencja Berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych, ujmowały go tylko w sposób przykładowy, przy zestawieniu rzeczy według różnych kryteriów: pisma, książki, dzieła literackie, muzyczne i tym podobne. Art. 1 ust. 1 ustawy brzmiał: „Przedmiotem prawa autorskiego jest – od chwili ustalenia w jakiej bądź postaci (słowem żywym, pismem, drukiem, rysunkiem, barwą, bryłą, dźwiękiem, mimiką, rytmiką) każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości”. Dopiero po tej syntetycznej definicji szły wyliczenia, co ów przedmiot w szczególności stanowi (art. 1 ust. 2-5)⁶¹⁵.

Przedmiotem ochrony były więc dzieła, utwory, których to pojęć ustawodawca słusznie nie definiował. W doktrynie II RP Stefan Ritterman w komentarzu do ustawy o prawie autorskim z 1926 r. zaproponował takie oto ujęcie:

⁶¹⁴ Riezler podnosił po pierwsze ograniczenia czasowe prawa autorskiego w polskiej ustawie i po drugie to, że własność jest tylko prawem majątkowym, a art. 12 ustawy z 1926 r. dotyczył jednocześnie uprawnień osobistych twórcy; E. Riezler, *op. cit.*, s. 15 i n. Te pozorne zarzuty zbijał S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 163-164.

⁶¹⁵ Ministerstwo Sprawiedliwości zdecydowanie sprzeciwiało się pojęciowemu określeniu przedmiotu prawa autorskiego i o utrzymaniu definicji zaproponowanej przez komisję kodyfikacyjną zdecydował Sejm; szerzej L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 134 i n. oraz 143-146.

„Dziełem jest twór ducha ludzkiego, polegający na przedstawieniu w oryginalnej formie pewnej treści, zaczerpniętej ze świata rzeczywistości, świata fantazji, świata myśli, lub świata tonów.

Dziełem jest twór ducha ludzkiego, pojęty jako konstrukcja myśli i wyobrażeń, w oderwaniu od przedmiotu fizycznego, w którym została ustalona. Wprawdzie do powstania prawa autorskiego konieczne jest fizyczne ustalenie dzieła, niemniej nie jest ono potrzebne do istnienia samego dzieła i w konsekwencji nie jest elementem pojęcia dzieła”⁶¹⁶. Utwór mógł powstać oraz istnieć jako dobro prawne bez materialnego uzewnętrznienia. Musiał on natomiast charakteryzować się cechą „twórczości”, której ustawodawca również nie definiował, tj. wykazywać oryginalność oraz indywidualność. Chodziło tu nie o zwykłą działalność, o pracę, której rezultat można z góry przewidzieć, ale o przejaw „działalności duchowej”, noszący „piętno osobiste” twórcy i przez to będący dziełem oryginalnym, nowym, które jeszcze nie istniało – utworem. Koncepcja piętna osobistego twórcy znajduje zastosowanie także we współczesnym polskim prawie autorskim. Przeciwwstawia się jej teorię jednorazowości statystycznej, wskazującą na unikalność utworu w tym sensie, że statystycznie istnieje niewielkie prawdopodobieństwo stworzenia przez kogoś identycznego dzieła, a w zakresie sztuki użytkowej – teorię oryginalności porównawczej⁶¹⁷.

Z przedmiotem prawa autorskiego według ustawy z 1926 r. mieliśmy wobec tego do czynienia po wypełnieniu dwóch przesłanek ustawowych: 1) utwór, to jest plód ludzkiej myśli, musiał być *ustalony*⁶¹⁸, a więc umożliwiał

⁶¹⁶ S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, s. 2.

⁶¹⁷ Por. P. Ślęzak, *Prawo autorskie. Podręcznik dla studentów szkół filmowych i artystycznych*, Katowice 2008, s. 29.

⁶¹⁸ F. Zoll: „W działalności twórczej spłodzona myśl oryginalna nie wystarcza jednak, sama przez się, by stała się przedmiotem ochrony prawnej. W tej dziedzinie *nasciturus* nie doznaje jeszcze ochrony. Trzeba, żeby oryginalna myśl z tajników duszy ludzkiej wydana została na świat w jakiejś postaci, ustalającej jej treść i istotę”; (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 14-15.

zapoznanie się z nim przez inną osobę, ale niekoniecznie utrwalony w postaci jego materialnego nośnika, czyli egzemplarza dzieła i 2) musiał wykazywać się oryginalnością, polegającą na „piętnie osobistym” nadanym mu przez twórcę⁶¹⁹. Obie te cechy, jak wyjaśniał Zoll, łączyły się przy tym w utworze w nierozdzielną całość: oryginalny utwór był nie do pomyślenia bez formy, bez postaci, w jakiej się on ujawnia, z kolei zaś ta forma i postać stanowiły właśnie to, w czym objawia się twórczość, oryginalność⁶²⁰. Wartość i przeznaczenie utworu, wskazywane w niektórych zagranicznych ustawach i eksponowane w konwencjach prawnoautorskich podpisanych przez Rosję, nie miały w tym kontekście znaczenia. Nawet dzieła sprzeczne z porządkiem prawnym lub z dobrymi obyczajami mogły spełniać przesłanki określone w art. 1 ustawy, który nie zawierał żadnych zwrotów o treści negatywnej. Jeżeli mimo to nie doznawały one ochrony prawnej, to tylko dlatego i o tyle, o ile wykazywały one znamiona czynu niedozwolonego, sprzecznego z powszechnie obowiązującym prawem⁶²¹.

Nowatorstwo syntetycznej definicji przedmiotu prawa autorskiego docenił ostatecznie rząd Polski, przedstawiając jako jeden z oficjalnych wniosków strony polskiej na międzynarodowy Kongres w sprawie zmian Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych⁶²², rozpoczęty 7 maja 1928 r. w Rzymie, ten, aby przyjąć w zrewidowanej Konwencji

⁶¹⁹ *Ibidem*, s. 13-15; (F. Zoll), *Prawo autorskie w projekcie Prof. Fryderyka Zolla*, Kraków 1920, s. 10-12.

⁶²⁰ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 16. O pojęciu formy wewnętrznej i zewnętrznej zob. S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, s. 3-4.

⁶²¹ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 16; (F. Zoll), *Prawo autorskie w projekcie...*, s. 12.

⁶²² Już w 1919 r. Polska zobowiązała się przystąpić do zrewidowanej Konwencji Berneńskiej wraz z protokołem dodatkowym w art. 19 traktatu zawartego z głównymi mocarstwami sprzymierzonymi i stowarzyszonymi (tzw. Traktat o mniejszościach narodowych), podpisanym w Wersalu 28 czerwca 1919 r. (Dz.U. RP Nr 110, poz. 728). Z dniem 28 stycznia 1920 r. Polska, bez zastrzeżeń, przystąpiła do tejże Konwencji (*Oświadczenie Rządowe z dnia 12 maja 1921 r.*, Dz.U. RP 1922, Nr 3, poz. 16; patrz też Nr 22, poz. 182 i Nr 27, poz. 221).

Berneńskiej pojęciowe określenie przedmiotu prawa autorskiego, podobnie jak w polskiej ustawie o prawie autorskim z 29 marca 1926 roku⁶²³. Wniosek ów, jak i inne jeszcze wnioski, popierała delegacja polska na Kongresie w składzie: przewodniczący (delegacji Polski i zarazem Gdańska) – Stefan Sieczkowski (S. Frankenstein), ówczesny Dyrektor Departamentu Ustawodawczego Ministerstwa Sprawiedliwości, profesor Fryderyk Zoll, upoważniony wraz z Sieczkowskim do podpisania w imieniu Polski nowej Konwencji, a jako trzeci członek radca ministerialny dr Gustaw Groeger. Wniosek obejmował przereformowanie art. 2 Konwencji Berneńskiej w celu usunięcia z niego tautologii w określeniu dzieł podlegających ochronie, przy jednoczesnym przyjęciu syntetycznej definicji przedmiotu ochrony prawa autorskiego na wzór ustawy polskiej. Umotywowali go Sieczkowski i Zoll. Pierwszy z nich na posiedzeniu odpowiedniej podkomisji zajmującej się art. 2 Konwencji streścił wyniki naukowej dyskusji nad tym tematem polskiej Komisji Kodyfikacyjnej⁶²⁴. Drugi ze wskazanych mówców natomiast wznosił ten wniosek w Komisji Redakcyjnej, nie widząc już w zasadzie szans jego powodzenia, głównie po to, aby głos Polski został odnotowany w aktach tejże Komisji⁶²⁵. Niepowodzenie naszej delegacji spowodowane było spóźnionym

⁶²³ Zob. F. Zoll, *Sprawozdanie o Kongresie w Rzymie w sprawie zmian Konwencji Berneńskiej...*, s. 5. Projekt wniosków strony polskiej opracowało Polskie Towarzystwo Ochrony Prawa Autorskiego, którego prezesem był Miriam, pomysłodawca owej syntetycznej definicji przedmiotu prawa autorskiego. Projekt został przedyskutowany przez rząd, zmieniony i zaakceptowany. Wniosków polskich nie wydrukowano jednak w pierwszym wydaniu, dostępnym dla uczestników Kongresu, oficjalnej publikacji rządu włoskiego oraz Biura Międzynarodowego Związku Ochrony Dzieł Literackich i Artystycznych w Bernie, zawierającej propozycje zmiany Konwencji przygotowane przez rządy Włoch (wraz z Biurem w Bernie), Węgier, Holandii, Anglii, Niemiec, Francji, Norwegii, Szwecji, Austrii i Szwajcarii, dotarły bowiem one do Biura w Bernie dopiero w przeddzień wyjazdu Prezydium Biura do Rzymu. Wnioski polskie ukazały się w drugim wydaniu, które opublikowano kilka dni po zakończeniu Kongresu; *ibidem*, s. 2-3 i 5.

⁶²⁴ Zob. o tym L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 143-145 i tam przywołane źródła.

⁶²⁵ F. Zoll, *Sprawozdanie o Kongresie w Rzymie w sprawie zmian Konwencji Berneńskiej...*, s. 9 i 10.

przesłaniem wniosków polskich do Biura Związku w Bernie, co pociągnęło za sobą niemożność przygotowania się uczestników Kongresu do rozstrzygnięcia tej kwestii. Ponadto Kongres, wobec ogromu czekającej go pracy, postanowił o ograniczeniu swoich obrad wyłącznie do zmian podyktowanych koniecznością, a pozostawieniu na przyszłość tych, które miałyby na celu jedynie lepsze prawnicze ujęcie rzeczy. To zachowawcze stanowisko, ograniczające Kongres do zmian niezbędnych, doprowadziło w konsekwencji do ustalenia zasady, że zmiana Konwencji wymagała zgody wszystkich delegacji, tak więc sprzeciw nawet jednej z nich uniemożliwiał jej przyjęcie. Efektem polskich wysiłków w analizowanym zakresie było poświęcenie propozycji ponowionej przez Zolla osobnego ustępu w sprawozdaniu generalnym Komisji Redakcyjnej, która wyrażała „jednomyślny żal”, iż z powodów „czysto oportunistycznych” nie mogła się ona zająć zmianami redakcyjnymi proponowanymi przez delegację polską⁶²⁶.

Do pojęciowego określenia przedmiotu prawa autorskiego, czyli dzieła, w postaci syntetycznej definicji, będącej oryginalnym, niespotykanym w innych ustawodawstwach tworem polskiej myśli prawniczej, jak również do samej metody, wyodrębniającej obok syntetycznej definicji przykładowe wyszczególnienie przedmiotu praw autorskich, powróciła obecnie obowiązująca w Polsce ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. Nr 24, poz. 83 i Nr 43, poz. 170 ze zm., art. 1 ust. 1 i 2).

3. Dominacja autorskich praw osobistych nad prawami majątkowymi

Ustawodawstwa światowe pojmowały prawa autorskie zazwyczaj jako prawa majątkowe, a tylko dodatkowo zamieszczano w ustawach przepisy szczególne, zawierające normy, które wyraźnie chroniły określone

⁶²⁶ *Ibidem*, s. 3 i 10.

w nich wyższe interesy twórców. W polskiej ustawie pojęcie „prawo autorskie”, ufundowane na koncepcji prawa podmiotowego o charakterze bezwzględny, tj. skutecznego *erga omnes*, obejmowało zarówno uprawnienia majątkowe, jak i osobiste. O ile podstawy takiej doktryny stworzył wspomniany już Edmond Désiré Picard, o tyle w projekcie ustawodawczym, pochodzącym z 1920 r., jako pierwszy dualistyczną teorię, we własnym ujęciu, zastosował Fryderyk Zoll. W konstrukcji majątkowych praw autorskich widoczne były odwołania do teorii „praw na dobrach niematerialnych” (*Immaterialgüterrecht*) Josepha Kohlera. Pomimo tych zapożyczeń od niemieckiego jurysty Zoll wysunął tutaj jednak, na co już wskazywałem, własną oryginalną ideę „praw do rzeczowych podobnych”, zwłaszcza zaś do własności⁶²⁷. Dualistyczna koncepcja praw autorskich głównego twórcy polskiej ustawy stanowiła w owym czasie wybitne osiągnięcie legislacyjne. Wypada wskazać, iż Zoll był niegdyś zwolennikiem poglądów Kohlera, który prawa moralne autora, jako coś odrębnego, umieszczał poza prawem autorskim, niejako obok niego. W tym zakresie porzucił on stanowisko zajmowane przez niemieckiego jurystę. Przyjął natomiast ogólne autorskie dobro osobistości, syntetycznie pojęte *droit moral*. Jak zaznaczał sam Zoll, odwołanie się do koncepcji praw osobistych (*Persönlichkeitrecht*) spowodowane było tym, że konstrukcja „praw na dobrach niematerialnych” nie uwzględniała „doniosłych interesów duchowych, idealnych, psychicznych i nieprzenośnych, jakie skupiają się dla twórcy około dzieła literackiego, artystycznego” – „interesów tak wybitnych, że wobec nich interesy majątkowe nieraz ustępują na plan dalszy, a nawet całkiem zanikają”⁶²⁸. Osobiste prawa autorskie nie mogły uchybiać obowiązującemu prawu przedmiotowemu oraz uznanym prawom podmiotowym prywatnym. Ta ostatnia kategoria odnosiła się w szczególności

⁶²⁷ Szerzej o tym L. Górnicki, *Dobra nie będące rzeczami (inne dobra) projekcie prawa rzeczowego z 1937 i 1939 roku*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No. 3015. Prawo CCCIII, Wrocław 2007, s. 233-258.

⁶²⁸ F. Zoll, *Prawa na dobrach niematerialnych*, s. 707.

do praw osobistych osób trzecich (prawo do godności osobistej, do niedoznawania przykrości ze strony autorów i artystów, prawo do wizerunku, prawo do zachowania tajemnicy listów i inne)⁶²⁹.

Zoll, nawiązując do nowszych nurtów nauki zachodnioeuropejskiej, zwłaszcza francuskiej, wprowadził kolejno do zasad projektu z 1920 r., później do projektu z tegoż roku (art. 16, 17, 22, 23, 43, 57, 61, 62), a następnie do projektu z 1922 r., przyjętego w 1923 r. (art. 13, 28, 29, 30, 31, 34, 50, 59-61)⁶³⁰, ostatecznie zaś do uchwalonej ustawy przepisy normujące obok ochrony interesów majątkowych twórcy, ograniczonych czasowo i terytorialnie, również ochronę wyższych interesów osobistych, duchowych, moralnych (*droit moral de l'auteur*) twórcy⁶³¹. Przyjął jednak metodę dotąd w ustawodawstwach niestosowaną, wysuwając ochronę *droit moral* na pierwszy plan, przed interesami majątkowymi. Z trzech znanych ustawodawstwom światowym sposobów określenia przedmiotu ochrony *droit moral*, a mianowicie, że prawo to chroni: (1) twórcę, albo (2) dzieło jako emanację jego osobowości, albo (3) stosunek twórcy do dzieła polska ustawa zastosowała to

⁶²⁹ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 62-63.

⁶³⁰ *Zasady, na których ma polegać jednolite polskie Prawo Autorskie (w zarysie) ułożone przez prof. Zolla*, w: S. Gołąb, *Ustawa o prawie autorskim z dnia 29 marca 1926 r. Z materiałami*, Warszawa 1928, s. 33-41; (F. Zoll), *Prawo autorskie w projekcie...*; *Projekt ustawy o prawie autorskim, uchwalony przez sekcję prawa cywilnego 20-31 października i przez Wydział cywilny w Warszawie 31 października 1922*, Warszawa 1923; *Projekt ustawy o prawie autorskim, uchwalony przez Komisję Kodyfikacyjną Rzeczypospolitej Polskiej w dniu 9 kwietnia 1923*, Kraków 1923; (oba projekty przedrukował S. Gołąb, *Ustawa o prawie autorskim...*, s. 234-243 i 244-264).

⁶³¹ Szerzej: L. Górnicki, „*Droit moral*”, *insbesondere nach dem Tode des Urhebers...*, s. 183-211; tenże, *Droit moral w polskiej ustawie o prawie autorskim z 1926 roku*, s. 211-240 i tam podana literatura; tenże, *Rozwój idei praw autorskich...*, s. 802-809; J. Mazurkiewicz, *Non omnis moriar. Ochrona dóbr osobistych zmarłego w prawie polskim*, Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa, Wrocław 2010, s. 81 i n., 274 i n., 695 i n. oraz *passim*; zob. też: A.M. Niżankowska, *op. cit.*, s. 47-48; S.M. Grzybowski, *Autorskie prawo*, s. 24-25 i 37-39.

ostatnie rozwiązanie⁶³². Autorskie prawa osobiste chroniły – posługując się sformułowaniem Zolla – „węzeł przywiązania, czy miłości, który łączy twórcę z dziełem, noszącym znamiona jego indywidualności – *vinculum spirituale*” oraz interes publiczny (kulturalny) w zakresie poszanowania *droit moral post mortem auctoris*⁶³³. Stefan Ritterman, ceniony komentator ustawy, poszedł w tym zakresie śladem rozważań Zolla, przy czym ograniczył jednak zollowską interpretację *vinculum spirituale*, jako więzi duchowej, do więzi uczuciowej. Stwierdzał on, że przedmiotem ochrony *droit moral* był „respektowany przez społeczeństwo i ustawodawcę węzeł uczuciowy” łączący twórcę z jego dziełem przed „bezzasadnymi atakami”, które mogłyby zranić te uczucia. Naruszenie nie musiało mieć miejsca w sferze monopolu eksploatacji dzieła należnego twórcy, ale mogło również nastąpić w sferze użytku publicznego (art. 17 ustawy) i prywatnego (art. 18)⁶³⁴. Lepiej ujął to

⁶³² J. Serda, *Adaptacja dzieła literackiego a naruszenie autorskich dóbr osobistych jego twórcy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CCCXLVI. PWiOWI, z. 1, 1974, s. 352; W. Serda, *Droit moral ...*, s. 72.

⁶³³ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 54; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 325. Zoll nie bez powodu nawiązał do myśli francuskiej. Przyjmuje się, że również obecnie francuskie prawo autorskie najsilniej spośród ustawodawstw światowych chroni *droit moral* twórcy (E. Wojnicka, *Ochrona integralności dzieła w prawie francuskim*, s. 60). Koncepcja francuska ma charakter indywidualistyczny (subiektywny), tzn. dzieło traktowane jest jako samodzielny przedmiot ochrony i zostaje nią objęte w takiej postaci, jaką nadał mu twórca, gdyż stanowi ono wyraz jego osobowości. Zabronione są więc wszelkie zmiany dzieła, niezależnie od tego, czy godzą one w honor i reputację twórcy – jak wymaga tego koncepcja obiektywna, która znalazła swój wyraz w art. 6 *bis* Konwencji Berneńskiej – czy szkodzą one utworowi, czy wprost przeciwnie. Wojnicka interesująco przedstawiła na tle judykatury dwie grupy poglądów w doktrynie francuskiej: 1) *droit moral* chroni zarówno utwór – jego treść i (lub) formę, jak i twórcę: jego godność, reputację, poglądy intelektualne oraz 2) naruszenie *droit moral* nie może nastąpić w oderwaniu od dzieła i dopiero stwierdzenie naruszenia utworu uzasadnia żądanie ochrony, które to stanowisko nie uwzględnia w pełni złożoności zagadnienia; *ibidem*, s. 43 i n.

⁶³⁴ Szerzej S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, s. 77. Na sprzeczność w wywodach Rittermana, któremu – warto dodać – umknęło precyzyjne rozróżnienie wspomnianych trzech systemów, wskazała już E. Wojnicka, *Ochrona*

Stefan M. Grzybowski, dla którego przedmiotem ochrony był tutaj osobisty „stosunek twórcy do dzieła”. Odróżniał on, za niektórymi przedstawicielami doktryny francuskiej i włoskiej, stronę negatywną i stronę pozytywną *droit moral*. Strona negatywna dotyczyła wyrządzenia szkody twórcy, a więc czynów osób różnych od twórcy (zwłaszcza art. 58 ust. 1), natomiast strona pozytywna wyraziła się przede wszystkim w przyznaniu twórcy (autorowi) prawa do wycofania dzieła z obrotu (art. 45). Zarówno strona negatywna, jak i pozytywna znajdowała ponadto wyraz w wielu przepisach szczegółowych. Grzybowski podnosił, że „[...] kierunki ochrony już według art. 58 nawzajem się wielokrotnie przecinają, tak, jak zawsze muszą się przecinać, ilekroć ustawodawstwo przewiduje szczegółowe postanowienia, i jak zawsze przecinanie to dostrzeżemy w orzecznictwie”⁶³⁵.

W pierwotnym swoim projekcie z 1920 r. główny twórca ustawy świadomie rezygnował przy tym z użycia terminu *droit moral*, choćby dlatego, że wprowadzał on element etyczny do określenia prawa⁶³⁶. Mówił on natomiast o prawie osobistym (indywidualnym), o interesach osobistych twórcy, a czynny

autorskich dóbr osobistych, s. 88. We współczesnej doktrynie przeciwko pojęciu „więzi uczuciowej”, jako zakreślonego zbyt wąsko, najostrożniej występuje Anna Wojciechowska, która kładzie nacisk na to, iż szczególna relacja między twórcą a dziełem angażuje – poza sferą emocjonalną – także inne sfery osobowości, jak choćby racjonalną, wolicjonalną. Jej zdaniem brak reakcji uczuciowej nie świadczy o braku więzi twórcy z utworem (A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, s. 35-37, i tam przytoczone poglądy innych przedstawicieli doktryny). Zagadnienie jest dyskusyjne i mocno wkracza w sferę psychologii. W każdym razie całkowita obiektywizacja nie jest możliwa, gdyż źródło stanowi człowiek, którego rozum i wola są silnie uwarunkowane emocjonalnie. Węzeł uczuciowy teoretycznie można byłoby wobec tego rozumieć jako pewne pojęcie nadrzędne, które zawiera w sobie również inne sfery osobowości, a przynajmniej ich nie wyklucza. Sama wypowiedź Rittermana nie upoważnia jednak do takiej interpretacji i istotnie odnosi się wyłącznie do „zadrażnienia uczuć”. Wojciechowska używa szerszego określenia „więzi twórcy z utworem”, tj. relacji budowanej na pojęciu osobowości oraz wskazuje na atrybuty teje więzi, które to zagadnienia są różnie rozumiane w doktrynie polskiej; *ibidem*, s. 26 i n.

⁶³⁵ S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 325.

⁶³⁶ (F. Zoll), *Prawo autorskie w projekcie...*, s. 6-7, 17, 45, 48, 51-52, 58.

wkraczające w to prawo nazwał szkodą duchową albo krzywdą duchową, zaś w późniejszych redakcjach projektu i w ustawie – „krzywdą osobistą” (art. 58; art. 62 w brzmieniu z 1935 r.). Jednak już wkrótce po wejściu w życie ustawy uznał on za błąd tłumaczenie *droit moral* jako prawa osobistego twórcy, gdyż prawo osobiste bynajmniej nie wyczerpywało treści *droit moral*. Z tym poglądem Zolla polemizuje Wiktor Serda, który twierdzi, że nie było błędem tłumaczenie *droit moral* na język polski jako autorskiego prawa osobistego służącego twórcy, bowiem w takim znaczeniu termin ten jest używany przez autorów zagranicznych, głównie francuskich i przez wiele ustawodawstw⁶³⁷.

Autorskie prawa osobiste należały w tym ujęciu do szczególnych praw osobistych powszechnego prawa cywilnego. Ze względu na kryterium interesów, o których ochronę chodziło, Zoll – podobnie jak to czynił Kohler, a także niektórzy inni uczeni – potraktował omawiane prawa jako rodzaj i emanację praw osobistych, a nie jakieś odrębne, właściwe ustawodawstwu autorskiemu uprawnienia. Prawa te łączyły się przy tym z prawami majątkowymi, jednak bynajmniej nie w sposób nierozzerwalny. Ważną konsekwencją potraktowania tych praw jako przynależnych do ogólnych praw osobistych stanowiło to, że były one objęte – tak jak nazwisko, cześć, tajemnica – częściową ochroną osobistą: ochroną stosunku twórcy do dzieła. Miały one służyć do ochrony interesów duchowych (idealnych), psychicznych twórcy – jak to formułowała sama ustawa – „jego osobistego stosunku do dzieła” (art. 58; art. 62 w brzmieniu z 1935 r.), oraz „interesu publicznego” (art. 63 ust. 2 w brzmieniu z 1935 r.)⁶³⁸. Tak więc ochrona interesów osobistych twórcy szła w polskiej ustawie tak daleko, że podniesiono ją do rangi praw osobistych, niezależnych od czasu, miejsca i narodowości twórcy (art. 12 ust. 2), której to zasady nie wyraziło jeszcze żadne dotychczasowe ustawodawstwo. Oryginalnym

⁶³⁷ W. Serda, *Droit moral...*, s. 73.

⁶³⁸ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 54; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy ...*, s. 325.

rozwiązaniem zastosowanym do umowy wydawniczej (umowy o nakład) było to, że nakładca powinien dbać o „związane z wydawnictwem duchowe i materialne interesy twórcy” (art. 33).

Ustawa polska szczegółowo określała prawa osobiste twórcy, w sposób niesprecyzowany w żadnym innym europejskim ustawodawstwie (art. 58, a w wersji z 1935 r. art. 62, w związku z art. 12). Ich treść nie została tym niemniej określona ściśle, a tylko przykładowo, co dawało szeroki zakres uznaniu sędziego i odpowiednich ekspertów. Z ochrony korzystały więc wszystkie przejawy stosunku twórcy do dzieła, gdyż ustawa ujmowała *droit moral* w sposób syntetyczny (*das allgemeine Urheberpersönlichkeitrecht*), przeciwstawiając się tym konstrukcjom jurydycznym, które chroniły tylko poszczególne, określone w sposób wyraźny i wyczerpujący autorskie dobra osobiste⁶³⁹. Na równi z twórcą należało potraktować osoby, które „[...] chociaż same twórczo nie działały, prawo autorskie nabywają w sposób pierwotny”⁶⁴⁰.

Istotę konstrukcji osobistych praw autorskich stanowiło to, że ponieważ prawa te służyły do ochrony interesów duchowych (idealnych), psychicznych

⁶³⁹ Nie mogę pogodzić się z koncepcją zamkniętego katalogu autorskich dóbr i praw osobistych, którą nakreśliła Elżbieta Wojnicka. Przedstawione tam praktyczyste argumenty – nawet jeśli są one w pełni zgodne z rzeczywistością – nie powinny być rozstrzygające. A gdzie w tym wszystkim idea godności i wolności człowieka, skoro ważniejsza aniżeli te wartości ma być rzekoma pewność prawna? Wszak chodzi o osobiste dobra oraz własności jednostki ludzkiej (ich emanacją, jako wartości idealnych, są autorskie prawa osobiste), mające charakter „przyrodzony” i jedynie potwierdzane przez ustawodawcę, a nie pragmatycznie nadawane. Pozwolę sobie w tym miejscu na ogólniejszą uwagę, że może i ten świat jest kolonią karną, ale nie musi być więzieniem; zob. E. Wojnicka, *Autorskie dobra osobiste*, w: *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*. T. 13, red. J. Barta, Warszawa 2003, s. 208-217, a zwł. s. 217; teźże, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, s. 112-114 i wcześniej; przeciw *numerus clausus* praw na dobrach niematerialnych patrz L. Górnicki, *Nieuczciwa konkurencja, w szczególności przez wprowadzające w błąd oznaczenie towarów lub usług, i środki ochrony w prawie polskim*, UWr, Wrocław 1997, s. 26 i tam podana literatura; zob. też B. Sołtys, *Nazwy handlowe i ich ochrona w prawie polskim*, Zakamycze 2003, s. 96 i n.

⁶⁴⁰ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 62.

twórcy miały one w zasadzie charakter wieczysty, były nieprzenośne, terytorialnie nieograniczone. Uzyskiwały swój byt prawny jeszcze przed powstaniem autorskiego prawa majątkowego i istniały nadal po jego wygaśnięciu. Główny autor tych rozwiązań jurydycznych, Fryderyk Zoll, odnosił wszystkie te znamiona (cechy) do samych autorskich praw osobistych, a nie do osobistego stosunku, łączącego twórcę z jego dziełem⁶⁴¹.

Ustawa nie definiowała wprost autorskich dóbr osobistych jako nieprzenoszalnych, jak też niepodlegających zrzeczeniu się, i istnienie tych znamion potwierdza dopiero jej interpretacja (art. 12 ust. 2). W doktrynie cecha nieprzenoszalności, jako wynikająca z zasadniczej idei praw osobistych, nie budziła na ogół zastrzeżeń, ale związane z nią konstrukcje teoretyczne napotykały na opór⁶⁴². Odosobniony pogląd wyraził jedynie Stanisław Wróblewski, który opowiedział się zdecydowanie za przenoszalnością praw osobistych⁶⁴³. Nieprzenoszalność nie wykluczała zdaniem Zolla możliwości upoważnienia przez twórcę innych osób do wykonywania jego prawa osobistego⁶⁴⁴. Dopuszczał on nawet ewentualność zrzeczenia się przez twórcę jego praw osobistych, zwłaszcza wtedy, gdy twórca wynajmował się do pracy na rzecz jakiegoś przedsiębiorcy, przez co prawa osobiste wraz z autorskimi prawami majątkowymi „powstawały pierwotnie w osobie przedsiębiorcy” (argument z art. 10 ustawy)⁶⁴⁵. Zapatrywanie to poddane zostało krytyce przez doktrynę. Stanisław Wróblewski zwracał uwagę, że wspomniane zrzeczenie się nie uzasadnia powstania prawa na rzecz innej osoby, a zrzeczenie się z tym skutkiem,

⁶⁴¹ *Ibidem*, s. 55 i n.

⁶⁴² S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 323; S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, s. 76-77.

⁶⁴³ S. Wróblewski: *Prof. Dr Fryderyk Zoll, Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja Berneńska z objaśnieniami*. Warszawa, Gebethner i Wolff 1926, „Zeitschrift für Ostrecht“ 1927, Heft 8, s. 1201 i n.

⁶⁴⁴ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 58-59; por. też art. 30 ustawy dotyczący wykonywania autorskich praw zależnych i odpowiedni komentarz Zolla; *ibidem*, s. 94-95.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, s. 59.

że prawo powstaje na rzecz drugiego podmiotu, jest w istocie następstwem prawnym⁶⁴⁶. Stefan M. Grzybowski nie znajdował w ustawie przepisów dopuszczających przenoszalność lub możliwość zrzeczenia się autorskich praw osobistych. Jak podnosił on, w razie przyjęcia powstania czy przeniesienia *droit moral* na rzecz pierwszego autorsko-uprawnionego, niebędącego twórcą, cała konstrukcja nieprzenoszalności tych praw na rzecz innych osób, mająca zasadniczo chronić twórcę, w niektórych sytuacjach, wobec dopuszczenia przez ustawę (art. 11) dowolnego oznaczania osoby pierwszego autorsko-uprawnionego, mogłaby okazać się nieużyteczna⁶⁴⁷.

Brak terytorialnego ograniczenia *droit moral* oznaczał, że było ono prawem uniwersalnym. W szczególności dotyczyło to jego respektowania wobec twórców nienależących do państw-sygnatariuszy Konwencji Berneńskiej ani też niezwiązanych z Polską odpowiednią umową międzynarodową. Ponadto prawo to istniało i zachowywało swą skuteczność nawet wtedy, gdy majątkowe prawa autorskie wygasły lub były nieskuteczne ze względu na wprowadzone w ustawie ograniczenia (art. 13-17)⁶⁴⁸.

Z wielu postanowień ustawy regulujących ochronę praw osobistych trzy miały podstawowe znaczenie. Po pierwsze – był to artykuł, początkowo zaprojektowany jako zupełnie odrębny, który głosił, że ochrona praw osobistych służy każdemu twórcy bez względu na istnienie lub nieistnienie prawa autorskiego (art. 12 ust. 2 ustawy), co obejmowało wszystkie możliwe sytuacje, w tym stan powstający po upływie czasu ochrony, bez względu na to, czy dzieło w ogóle korzystało z ochrony. Pierwotny projekt Zolla nie przewidywał tego postanowienia, choć istnienie takiej zasady wynikało z przepisu, który dotyczył roszczeń. Referent zredagował ów artykuł dopiero na wniosek

⁶⁴⁶ S. Wróblewski, *Prof. Dr Fryderyk Zoll, Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencji Berneńska z objaśnieniami*, s. 1201.

⁶⁴⁷ S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 324.

⁶⁴⁸ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 61 i *passim*.

Wróblewskiego, a inicjatywa ta okazała się nadzwyczaj szczęśliwa. Artykuł ten nie posiadał wówczas odpowiednika w światowym ustawodawstwie autorskim. Stanowił on istotną nowość i wskazywał pożądany kierunek zmian innym państwom. Prawo osobiste istniało i zachowywało swą skuteczność, nawet gdyby autorskie prawo majątkowe wygasło lub nie było skuteczne, ze względu na wprowadzone w ustawie jego ograniczenia. Nadto prawo twórcy miało charakter uniwersalny, nie zaś terytorialny. Ustawa, podobnie jak już wcześniej czynił projekt, otoczyła ochroną prawną autorskie prawa osobiste wszystkich obcych twórców, choćby państwa, do których byli oni przynależni, nie przystąpiły do Konwencji Berneńskiej ani nie zawarły z Polską odpowiednich umów międzynarodowych. W ten sposób wejście w życie ustawy polskiej wprowadziło istotny postęp do międzynarodowego prawa autorskiego⁶⁴⁹. Z zasady, że ochrona autorskich dóbr osobistych służyła twórcy bez względu na istnienie autorskiego prawa majątkowego (art. 58; art. 62 w brzmieniu z 1935 r.), Zoll wyciągnął wniosek, iż ochrona taka służyła również cudzoziemcowi i to niezależnie od postanowienia art. 5 ustawy, który określał przesłanki ochrony dzieł w stosunkach międzynarodowych. Regułę tę przyjmują także nowoczesne ustawodawstwa, doktryna i orzecznictwo⁶⁵⁰. Po drugie – ochronę taką kreował artykuł stwierdzający: „Pomimo przeniesienia prawa autorskiego na inną osobę, twórca zachowuje swe prawa osobiste” (art. 28). Znalazła tutaj odzwierciedlenie zasada, że prawo osobiste twórcy jest silniejsze od prawa majątkowego nabywcy i może nawet uczynić je bezskutecznym, w szczególności, jeśli ten ostatni przez dłuższy czas dzieła nie wydał, a w tym okresie uległy zmianie poglądy literackie, artystyczne,

⁶⁴⁹ Zob. F. Zoll, *Tzw. „droit moral”...*, s. 284; zob. też, J.J. Litauer, *Art. 5 ustawy polskiej o prawie autorskim. Ochrona autorów ze względu na przynależność państwową i miejsce ukazania się utworów*, „Przegląd Prawa i Administracji” 1927, s. 96-99.

⁶⁵⁰ J. Serda, *Wkład Fryderyka Zolla w rozwój prawa autorskiego*, w: *Fryderyk Zoll 1865–1948. Prawnik – Uczony – Kodyfikator*, red. naukowa A. Mączyński, Kraków 1994, s. 54.

naukowe lub polityczne twórcy. Po trzecie – ochrony tej udzielał przepis umożliwiający twórcy, któremu wyrządzono szkodę w zakresie jego osobistego stosunku do dzieła, wystąpienie z odpowiednimi roszczeniami „choćby prawo autorskie wcale nie istniało, zgąsło, przeszło na inne osoby, albo było bezskuteczne” (art. 58; art. 62 w brzmieniu z 1935 r.). Ochrona osobista nie była więc zależna od naruszenia praw majątkowych, a nawet od tego, czy prawo majątkowe istniało czy też nie⁶⁵¹.

Każdy czyn wkraczający w autorskie prawa osobiste stanowił podstawę do wystąpienia z roszczeniami prawnymi wobec naruszcyciela. Co do konstrukcji prawa skargi i roszczeń Zoll wskazywał na analogię z rzymską *actio iniuriarum aestimatoria*, ale z istotnym zastrzeżeniem, że starożytna instytucja nie odpowiada nowoczesnej dogmatyce. Ponieważ czyny bezprawne wyrządzające szkodę w zakresie *droit moral* ustawa rozumiała nie jako delikty *sui generis*, ale jako czyny naruszające prawo podmiotowe o charakterze bezwzględny, również tutaj – podobnie jak w wypadku autorskich praw majątkowych – Zoll przyjął koncepcję dwóch rodzajów roszczeń przysługujących autorom i ich następcom prawnym (art. 58, 59, 60; art. 62, 63, 64 w brzmieniu z 1935 r.), a także Prokuratorii Generalnej RP, na polecenie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (art. 63 ust. 2 w brzmieniu z 1935 r.): bezwzględnych (*actiones in rem*) i względnych (*actiones in personam*), o czym dalej.

W polskim modelu przyjęto szerszą wersję koncepcji *droit moral*. W projekcie ustawy z 1920 r. rozciągało się ono nie tylko na twórcę, lecz było też prawem publicznym (art. 61 i 62). Projekt odrzucił więc znane do dzisiaj literaturze prawniczej i ustawodawstwu węższe ujęcie *droit moral*, które utożsamia to prawo z autorskim prawem osobistym twórcy, a właściwie z jego autorskimi uprawnieniami osobistymi⁶⁵². Zaproponowana w nim

⁶⁵¹ Bliżej L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 146-157.

⁶⁵² (F. Zoll), *Prawo autorskie w projekcie...*, s. 6-7, 17, 45, 48, 51-52, 58. W. Serda w szerokim ujęciu *droit moral* nie akceptuje – przynajmniej *de lege lata* – zaliczenia

konstrukcja *droit moral* nie utrzymała się jednak w toku obrad Komisji Kodyfikacyjnej⁶⁵³. Zoll uważał ją za swoją oryginalną myśl i odczuwał żal z powodu wyników głosowania w Komisji Kodyfikacyjnej, zwłaszcza że ani w literaturze francuskiej, ani w żadnym ze znanych mu ustawodawstw nie zetknął się on z takim ujęciem instytucji *droit moral*.

Koncepcji tej nie sformułował on jednak precyzyjnie i w szczegółach od razu. W ostatecznym ujęciu doktrynalnym przedstawionym szeroko przez Zolla zwłaszcza w publikacji *Tzw. „droit moral” w dziedzinie prawa autorskiego* (1929) prawa te obejmowały trzy grupy: pierwsza z nich – prawa osobiste twórcy, druga – prawa osób powołanych na wypadek śmierci twórcy, przez twórcę lub posiłkowo przez ustawę, do czuwania nad „węzłem duchowym”, jaki łączy twórcę z jego dziełem, oraz trzecia – prawo publiczne, wykonywane także za życia twórcy, gdy on sam z różnych powodów nie broni się przed naruszcicielami, ale zwłaszcza po jego śmierci, jako publiczne prawo społeczeństwa do represji wszelkich czynów zniekształcających pozostałe po śmierci twórcy dzieło lub wprowadzających w błąd co do jego osoby. Treść tychże praw przedstawiała się tak: 1) *droit moral* jako prawo osobiste twórcy: a) wolność w tworzeniu, b) wolność co do rozpowszechniania dzieła, c) wolność co do ukrycia osoby twórcy, d) prawa skargi, e) niepozywalność osobistych praw twórcy, f) prawa osobiste innych osób w zakresie

tam prawa publicznego społeczeństwa; W. Serda, *Droit moral...*, s. 73.

⁶⁵³ Sama idea *droit moral* budziła u członków Komisji Kodyfikacyjnej wątpliwości. Kontrowersje pojawiły się już na drugim posiedzeniu Sekcji Prawa Cywilnego 16 maja 1920 r. w Warszawie. Ludwik Domański był zdania, że prawa duchowe autora do dzieła w ogóle powinny uzyskać ochronę jedynie na podstawie środków represji karnej. Maurycy Allerhand autorytatywnie stwierdził, iż ochrona interesu publicznego w prawie autorskim nie jest potrzebna. Aż do dnia uchwalenia projektu nikt nie miał jasnej koncepcji, nadto podczas obrad Sekcji dyskutowano na każdym posiedzeniu równocześnie nad kilkoma kwestiami; S. Gołąb, *Ustawa o prawie autorskim...*, s. 29, 30; zob. również L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 152-154; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 327 i n.; W. Serda, *Droit moral...*, s. 93-99; J. Błęszyński, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, s. 142-144.

utworu twórcy, 2) *droit moral* jako prawo „opiekunów” dzieł zmarłego twórcy, 3) *droit moral* jako prawo publiczne⁶⁵⁴. Przy tak szerokim ujęciu tej instytucji mógł oczywiście zaistnieć konflikt interesów pomiędzy *droit moral* twórcy a *droit moral* jako prawem publicznym. Zoll przyjmował jako zasadę ogólną, że prawo osobiste twórcy jest „silniejsze od publicznego prawa społeczeństwa”, czyniąc od niej tylko jeden wyjątek: twórca nie mógł zezwolić, aby kto inny wobec publiczności podszywał się pod jego autorstwo, gdyż stanowiłoby to nadużycie wykonywania prawa osobistego⁶⁵⁵.

Polska ustawa o prawie autorskim z 29 marca 1926 r. w sferze ochrony interesów osobistych twórcy miała bardziej postępowy charakter niż najnowsze wtedy europejskie ustawy o prawie autorskim: rumuńska ustawa z 25 czerwca 1923 r. o własności literackiej i artystycznej, włoski dekret Nr 1950 z 7 listopada 1925 r. o postanowieniach o prawie autorskim, obowiązujący od 1 września 1926 r., z kilkoma zmianami, powstały przy współudziale takich sław jak Nicola Stolfi, Edoardo Piola Caselli i Amadeo Gianini, a także czechosłowacka ustawa z 24 listopada 1926 r. o prawie autorskim na dziełach literackich, artystycznych i fotograficznych⁶⁵⁶. Ustawa polska, statuująca ogólne prawo osobistości twórcy (art. 12 i 58), stanowiła istotny postęp w świetle dotychczasowych prób wyjaśnienia, czym jest to prawo osobiste twórcy. Respektując to prawo osobistości, niebędące czymś specyficznym dla prawa autorskiego, ale leżące poza nim, poszła ona najdalej ze współczesnych ustawodawstw w kierunku jego jasnego określenia. W zakresie ochrony osobistej twórcy była ona najlepszą z obowiązujących wtedy ustaw.

⁶⁵⁴ Bliżej F. Zoll, *Tzw. „droit moral”...*, s. 292-301.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, s. 297-298.

⁶⁵⁶ Szeroko o tych ustawach S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 283-302; co do wpływu ustawy polskiej na ustawę czechosłowacką patrz odesłanie w: L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 165.

Cechy autorskich praw osobistych, na które wskazał Zoll, do dziś zachowują trwale miejsce w światowej nauce i w ustawodawstwie⁶⁵⁷.

W rezolucji jednomyślnie przyjętej przez XXV Kongres Międzynarodowego Stowarzyszenia Literackiego i Artystycznego (Association Littéraire et Artistique Internationale), który odbywał się od 27 do 30 września 1926 r. w Warszawie, podkreślono przymioty polskiej ustawy, przede wszystkim zaś rozwiniętą – jak w żadnym dotąd systemie ustawodawczym – ochronę interesów osobistych twórcy⁶⁵⁸. O tym jak wysoko światowi znawcy problematyki ocenili osiągnięcia polskie w zakresie rozwoju instytucji *droit moral*, świadczą wydarzenia, które miały miejsce na międzynarodowym Kongresie w Rzymie w 1928 r. w sprawie zmian Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych. Zwraca uwagę powołanie profesora Zolla, jako przedstawiciela fachowego Polski, do grona Komisji Redakcyjnej, najwyższej władzy Kongresu, której przewodniczył prezydent Association Littéraire et Artistique Internationale, paryski adwokat Georges Maillard. W swym pierwotnym składzie liczyła ona zaledwie pięć osób, to znaczy poza Polską reprezentowana tam była tylko delegacja z Włoch, Francji, Anglii i Węgier. Sam zainteresowany potraktował to jako wielki zaszczyt, zważywszy na fakt, że o miejsce w Komisji starali się przedstawiciele wielu państw, a zwłaszcza Niemiec, o co usilnie zabiegał baron Konstantin von Neurath, ambasador niemiecki w Rzymie (1922–1930). W prywatnej rozmowie dwaj wybitni włoscy prawnicy – profesor Amadeo Giannini i sprawozdawca generalny Komisji Redakcyjnej, prezes Sądu Najwyższego w Rzymie hr. Edoardo Piola-Caselli – wyjaśnili Zollowi powody, dla których tak

⁶⁵⁷ Por. J. Serda, *Wkład Fryderyka Zolla w rozwój prawa autorskiego*, s. 54; szerzej L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 163-165 i tam powołana światowa literatura.

⁶⁵⁸ *Compte rendu du congrès de 1926*, Varsovie – Bulletin 3, Octobre 1926, s. 59-64; A. Kroński, *Kongres Prawa Autorskiego*, „Palestra” 1926, Nr 9, s. 438-442; F.X. Fierich, *Unifikacja ustawodawstwa*, w: *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej. Księga pamiątkowa 1918 - 1928*, Kraków-Warszawa 1928, s. 266; *Komisja Kodyfikacyjna Rzeczypospolitej Polskiej. Dział ogólny*, T. I, z. 12, Warszawa 1929, s. 381.

wyróżniono Polskę. Był to dowód uznania dla pięknej i trafnej rozbudowy postanowień dotyczących ochrony *droit moral* w ustawie polskiej z 1926 r. Rozmówcy dodali jednak zaraz: szkoda, że Polska „[...] nie wprowadziła do swej ustawy jeszcze skargi sądowej w obronie dobra publicznego przeciw naruszeniom *droit moral* po śmierci twórcy, bo dała się w ten sposób wyprzedzić przez Rumunię, a także przez Italię”⁶⁵⁹.

Objęcie ochroną *droit moral* stanowiło jeden z najważniejszych oficjalnych wniosków strony polskiej – w określonym tam bliżej zakresie – skierowanych na konferencję w Rzymie w 1928 r. w sprawie zmian Konwencji Berneńskiej. W trakcie obrad inicjatywa w sprawie międzynarodowego uznania i ochrony *droit moral* wyszła jednak nie od strony polskiej, gdyż odpowiedni wniosek przedstawili Włosi, uprzywilejowani co do kolejności wystąpienia. Piola-Caselli już na pierwszym plenarnym posiedzeniu w dłuższym wywodzie przedstawił tę kwestię jako główne zadanie Kongresu. Kiedy wreszcie mogła zabrać głos delegacja polska, prezes Sieczkowski przyłączył się do myśli, które wyraził Piola-Caselli i zapewnił o udzielaniu tej idei w trakcie obrad Kongresu gorącego poparcia przez polską delegację, wskazując jednocześnie, że nasza ustawa o prawie autorskim z 29 marca 1926 r. w pełni czyniła zadość postulatom ochrony autorskich praw osobistych. Doktrynalne konstrukcje wyłożył szeroko Zoll na posiedzeniu podkomisji dla prawa osobistego twórcy, aby w pełni uzasadnić przesłany Kongresowi odpowiedni wniosek Polski. Wskazał on zwłaszcza, iż w polskiej myśli prawniczej *droit moral* potraktowano jako syntezę dwóch odrębnych praw: po pierwsze – prawa prywatnego twórcy, ewentualnie zaś jego dziedziców, i po drugie – prawa publicznego wszystkich konsumentów duchowych (publiczności). To prawo prywatne – jak wyjaśniał Zoll dalej uczestnikom

⁶⁵⁹ (F. Zoll), *Wspomnienia Fryderyka Zolla (1865-1948)*, oprac. I. Homola-Skąpska, Kraków 2000, s. 320; L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 163; *Actes de la Conférence réunie à Rome, Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques*, Berne 1929, s. 158.

Kongresu – było zgodnie z motywami oraz zasadami polskiej ustawy prawem osobistym, tak jak prawo do nietykalności, wolności, czci, wizerunku, nazwiska i tak dalej, stąd też ustawa ta uznawała je (art. 12), bez względu na istnienie majątkowego prawa autorskiego, na ograniczenia miejsca i czasu, na przynależność państwową czy na tzw. prawa zapożyczeń. W związku z powyższym ochrona prawa prywatnego twórcy nie musiała być, aczkolwiek mogła, zagwarantowana przez Konwencję, wynikała bowiem z obowiązków ciążących na państwach cywilizowanych, z prawa natury. Z tych powodów polski rząd ograniczył się tutaj do wniosku, by wszystkie państwa związkowe uchwały „życzenie” (*voeu*) wprowadzenia ochrony tego prawa w swych ustawodawstwach wewnętrznych. Natomiast inaczej przedstawiał się problem owych praw publiczności, dla której nie pozostawało przecież obojętne, czy dzieła wielkich twórców otrzyma ona w postaci autentycznej, bez zmian. Rząd polski zaproponował podniesienie praw publicznych konsumentów duchowych do rangi prawa międzynarodowego, a więc zamieszczenie odpowiednich postanowień w samej Konwencji. Wywody Zolla spowodowały pewne zastrzeżenia Pioli-Casellego, stąd też pierwszy z wymienionych udzielił na nie odpowiedzi. Drobne różnice poglądów usunięto w Komisji Redakcyjnej. Ideę wprowadzenia ochrony *droit moral de l'auteur* poparła z uzasadnieniem delegacja francuska, a także delegacje czechosłowacka i rumuńska. Zdecydowanie przeciwko wypowiedzieli się tylko przedstawiciele Anglii i – co ciekawe – Japonii, którzy podkreślali, że ich prawo wewnętrzne nie pozwalało na takie innowacje. Ostatecznie zastosowano pewne ustępstwa, a opory przełamał Piola-Caselli. Uchwalony jednomyślnie art. 6 *bis* Konwencji stwierdzał w ustępie pierwszym, iż niezależnie od praw majątkowych twórcy, a nawet w razie cesji tych praw, twórca zachowywał prawo dochodzenia swego autorstwa utworu, jak też prawo sprzeciwiania się wszelkiemu zniekształcaniu, okaleczaniu lub innym zmianom dzieła, przynoszącym ujmę czci lub sławie twórcy. Oparto się więc na koncepcji odróżniającej autorskie prawa majątkowe od autorskich praw

osobistych, jednak nie wskazano tych ostatnich w sposób wyczerpujący, ograniczając wyliczenie do dwóch podstawowych atrybutów: prawa do autorstwa i do integralności utworu⁶⁶⁰. Z kolei w drugim ustępie zastrzeżono państwom związkowym możliwość bliższego określenia tych praw i uzależniono środki ochrony od ustawodawstwa kraju, w którym żądało się tejże ochrony. Natomiast co do zagadnień, które strona polska zamierzała wprowadzić do Konwencji, Kongres poprzestał jedynie na uchwaleniu życzenia: „Konferencja wyraża życzenie, żeby państwa związkowe zastanowiły się nad wprowadzeniem w swych ustawach właściwych, które nie zawierają jeszcze postanowień w tym kierunku, przepisów celem przeszkodzenia, aby po śmierci twórcy dzieło jego nie było zniekształcone, okaleczone, albo w inny sposób zmienione z ujmą dla sławy twórcy oraz interesów literatury, umiejętności i sztuk pięknych” (*Voeu I*)⁶⁶¹. W sprawozdaniu generalnym Komisji Redakcyjnej Piola-Caselli z wdzięcznością podniósł zasługi delegacji francuskiej, włoskiej i polskiej w dojściu do skutku wielkiego dzieła wprowadzenia do Konwencji podstaw dla międzynarodowej ochrony *droit moral de l'auteur*. Choć delegacji polskiej nie udało się przeprowadzić większości swoich wniosków, to jednak – podpisując 2 czerwca 1928 r. nowy tekst Konwencji – przynajmniej w tym zakresie mogła ona mieć satysfakcję, że oficjalnie uznano wkład Polski do ustanowienia międzynarodowej ochrony praw osobistych twórców⁶⁶².

⁶⁶⁰ Szerzej M. Jankowska, *op. cit.*, s. 118 i n. Autorka wskazuje także na zagwarantowanie autorowi prawa do autorstwa utworu podczas dokonanej w Hawanie w 1928 r. rewizji Konwencji z Buenos Aires z 11 sierpnia 1910 r.; *ibidem*, s. 123.

⁶⁶¹ Tłumaczenie F. Zoll; F. Zoll, *Sprawozdanie o Kongresie w Rzymie w sprawie zmian Konwencji Berneńskiej...*, s. 8.

⁶⁶² Por. *ibidem*, s. 7-9; informacja podana przez J. Błęszyńskiego – z powołaniem się na F. van Isackera – że art. 6 *bis* Konwencji wprowadzono na wniosek Polski i Belgii jest nieścisła; J. Błęszyński, *Ostatnie redakcje Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych a prawo wewnętrzne*, s. 13.

W pierwotnym projekcie ustawy autorskiej Zolla, jak wcześniej wspominałem, istniała rozbudowana ochrona praw osobistych po śmierci twórcy, ale na skutek oporu w Komisji Kodyfikacyjnej odpowiedni przepis nie znalazł się w brzmieniu ustawy z 1926 r. W efekcie, co do wprowadzenia ochrony praw osobistych po śmierci twórcy Polskę wyprzedziły inne kraje. Taką ochronę przewidywały przedłożone przez Zolla już w pierwszej połowie maja 1920 r. ówczesnemu Ministrowi Sztuki i Kultury Zenonowi Przesmyckiemu oraz Komisji Kodyfikacyjnej *Zasady, na których ma polegać jednolite polskie Prawo Autorskie*⁶⁶³. Jeszcze dalej Zoll poszedł w projekcie z 1920 r., gdyż *droit moral* rozciągało się nie tylko na twórcę, lecz było też prawem publicznym (art. 61 i 62).

Kwestia, kto ma wykonywać uprawnienia osobiste twórcy po jego śmierci, była wszechstronnie analizowana podczas obrad Sekcji Prawa Cywilnego Komisji Kodyfikacyjnej⁶⁶⁴. Główny wątek tych obrad stanowiło starcie się dwóch wielkich indywidualności: Stanisława Wróblewskiego i Fryderyka Zolla. Ten ostatni jeszcze we wskazanych wyżej *Zasadach* zakładał, że po śmierci autora do ochrony jego interesów duchowych powołani są małżonek, zstępni, ewentualnie wstępni, a posiłkowo – w imieniu państwa – Ministerstwo Sztuki i Kultury, przy czym organ ten wprowadził on z inicjatywy koreferenta Jana J. Litauera. W projekcie z 1920 r. Zoll przewidywał, że po śmierci twórcy prawo do wniesienia odpowiedniej skargi mieli jego dziedzice, małżonek, krewni, a w braku takich osób lub gdyby obrona z ich strony okazała się niewystarczająca, Ministerstwo Sztuki i Kultury. Mogło ono przyłączyć się do skargi cywilnej wymienionych osób bądź też wnieść ją samoistnie do sądu w obronie interesów publicznych, z tym iż zastępstwo Ministerstwa przed sądem objęłaby Prokuratoria Generalna

⁶⁶³ *Zasady, na których ma polegać jednolite polskie Prawo Autorskie...*, s. 33-41.

⁶⁶⁴ Drobiazgowo o tym S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 328-399 i n.; patrz ponadto W. Serda, *Droit moral...*, s. 93-99; J. Błęszyński, *Thumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, s. 142-144.

(art. 62). Przeciwno temu już na wspomnianych posiedzeniach Polskiej Akademii Umiejętności wystąpił Wróblewski, a dopomógł mu Prezydent Komisji Kodyfikacyjnej Franciszek Xawery Fierich. Ochrona interesów duchowych należeć miała raczej do prawa karnego niż do cywilnego, szczególne zaś wątpliwości wzbudziło przystąpienie Ministerstwa do sprawy. Motyw ów Wróblewski kontynuował w swych *Uwagach...* do projektu Zolla⁶⁶⁵. I jeszcze raz wrócił do tej kwestii w recenzji komentarza Zolla do ustawy o prawie autorskim z 1926 r., zdecydowanie opowiadając się za wygaśnięciem praw osobistych wraz ze śmiercią twórcy. Konstrukcja prawa podmiotowego po śmierci twórcy byłaby – jak stwierdzał Wróblewski – zupełnie niedopuszczalna, prawo to bowiem gaśnie i można posługiwać się tylko zakazami ze sfery prawa publicznego⁶⁶⁶.

Zasadnicza rozgrywka nastąpiła w trakcie obrad Subkomitetu Prawa Autorskiego, któremu przewodniczył Wróblewski⁶⁶⁷. Reszta członków popierała na ogół stanowisko zajęte przez jednego z tych uczonych. Ponieważ nie zachowały się protokoły obrad Subkomitetu, warto zacytować obszerniejszy wyjątek ze *Wspomnień* Zolla: „Ja broniłem swego stanowiska jak

⁶⁶⁵ *Zasady, na których ma polegać jednolite polskie Prawo Autorskie...*, s. 41; (F. Zoll), *Prawo autorskie w projekcie...*, s. 51-52; protokoły PAU, w: S. Gołąb, *Ustawa o prawie autorskim...*, s. 100 i 102; S. Wróblewski, *Uwagi do „prawa autorskiego” w projekcie Prof. Zolla*, „Czasopismo Prawnicze i Ekonomiczne” 1921, Nr 3-4, s. 27 oraz 37-41; poglądy Wróblewskiego dokładnie omawia W. Serda, *Droit moral...*, s. 95-97; patrz też S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 331-332 i n. Sam Zoll stwierdzał, że uwagi Wróblewskiego co do prawa skargi Ministerstwa silnie zachwiały jego koncepcją; F. Zoll, *Tzw. „droit moral”...*, s. 291.

⁶⁶⁶ S. Wróblewski, *Prof. Dr Fryderyk Zoll, Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja Berneńska z objaśnieniami*, s. 1202-1204.

⁶⁶⁷ Sekcja Prawa Cywilnego wybrała Subkomitet, który miał ostatecznie opracować cały materiał i przygotować dalsze wnioski w Krakowie 8 grudnia 1921 r. W skład Subkomitetu weszli: S. Wróblewski jako przewodniczący, a jako członkowie: F. Zoll, J.J. Litauer, W. Dbałowski, A. Petrażycki, Z. Przesmycki i W.L. Jaworski. Rozpoczął on swoje obrady 9 grudnia w Krakowie, a zakończył je 18 grudnia 1921 r., odbywając łącznie 18 posiedzeń.

mogłem. Powoływałem się na to, że Prokuratoria Generalna jest powołana do występowania przed sądami nie tylko w obronie Skarbu Państwa, ale także w interesie dobra publicznego; że między innymi ma ona legitymację do działania w interesie dobra publicznego w dziedzinie tak zbliżonej do ochrony prawa autorskiego, jaką jest ochrona praw patentowych, wzorów i znaków towarowych i wolności przemysłowej. Zresztą powinno się otoczyć ochroną pełną i doskonałą, a więc sądową i to nawet na wieki arcydzieła literatury i innych sztuk, które są tworamii naprawdę nieśmiertelnymi, skoro nas od setek a nawet tysięcy lat (arcydzieła greckie) podnoszą, oświecają i zachwycają. Czyż więc ze względu na te wysokie, nieśmiertelne dobra kulturalne nie powinna istnieć w interesie dobra publicznego ochrona i to sądowa przeciw ich obniżaniu, zniekształcaniu, niszczeniu. Nadmieniałem też, że arcydzieła literatury i sztuki ze względu na ich nieśmiertelność mogą być porównane z osobami prawnymi, które, chociaż nie są ludźmi, doznają prawnej ochrony sądowej. Wszystkie te i inne moje argumenty miały tylko ten efekt, że zdobyłem przy głosowaniu w Sekcji Prawa Cywilnego poważną mniejszość głosów, bo wniosek negatywny prof. Wróblewskiego przyjęty został większością jednego tylko głosu. Małą to było dla mnie pociechą, skoro wniosek mój upadł w sprawie, na której mi wiele zależało”⁶⁶⁸.

Mimo że prawa osobiste z założenia wygasają wraz ze śmiercią osoby, Zoll podtrzymywał – wbrew opozycji Wróblewskiego – niewygasalność uprawnień określanych mianem *droit moral*, bo dobro, które powstało w dziele oryginalnym, istnieje nadal po śmierci twórcy. Ponadto po jego śmierci ból moralny odczuwać mogą osoby bliskie twórcy. Odnosząc się do cechy nieprzenoszalności, główny twórca ustawy uznawał początkowo te osoby bliskie jedynie za reprezentantów interesów duchowych zmarłego,

⁶⁶⁸ (F. Zoll), *Wspomnienia...*, s. 318-319; por. tenże, *Tzw. „droit moral”...*, s. 289-290. Tutaj uwaga: „Tak to dla względów doktrynerskich, upadła propozycja bardzo celowa” (s. 290).

powołanych do zastępczego wykonywania praw osobistych⁶⁶⁹. Konstrukcja prawnicza miała pełnić tu rolę drugorzędną, ale jeszcze w fazie prac nad projektem uczonego nasz wpadł na pomysł nadania poszczególnym utworom osobowości prawnej. Skoro prawo przyznaje osobowość prawną nie tylko żywym ludziom, ale także istotom społecznym pod nazwą osób prawnych, to dlaczego nie miałyby – snuł swoje rozważania Zoll – przyznać jej arcydziełom sztuki, przez wzgląd na pamięć o zmarłych twórcach kultury, dlaczego nie miałyby uznać, że ich prawa osobiste nadal istnieją i to tak długo, jak długo ich spuścizna duchowa może być dla ludzkości żywa i aktualna. Stanowisko to podtrzymywał on jeszcze w swoim komentarzu do ustawy (1926)⁶⁷⁰. Stopniowo modyfikował jednak swoje poglądy. W publikacji *Tzw. „droit moral” w dziedzinie prawa autorskiego* (1929), chociaż nadal wyraźnie podkreślał, że osoby powołane po śmierci twórcy do wniesienia odpowiedniej skargi nie są „żadnymi sukcesorami w prawa osobiste zmarłego”, to przecież uznawał, iż działają one we własnym imieniu i mają w procesie własny interes osobisty, wywodzący się z przywiązania i czci dla zmarłego twórcy⁶⁷¹. Kilka lat później, w opracowaniu *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim* (1936), Zoll odszedł wyraźnie od myśli przyznawania utworom osobowości prawnej: „[...] ustawodawca nasz, nie odpowiadając na pytanie, kto po śmierci twórcy jest p o d m i o t e m prawa – bo tu byłby musiał tworzyć jakąś fikcję zbyt mało realną, jakąś osobistość prawną, personifikującą dzieła po twórcy pozostałe – odpowiedział jedynie na pytanie, kto jest powołany do wykonywania tego *droit moral* po śmierci twórcy”⁶⁷².

⁶⁶⁹ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 56.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, s. 57.

⁶⁷¹ F. Zoll, *Tzw. „droit moral” ...*, s. 299-300.

⁶⁷² F. Zoll, *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim*, s. 16; por. też (F. Zoll), *Wspomnienia...*, s. 317-319; F. Zoll, *Prawo cywilne w zarysie*, s. 141.

Pośpiech i brak dopracowania przez Zolla konstrukcji niewątpliwie utrudniały Sekcji Prawa Cywilnego Komisji Kodyfikacyjnej podejmowanie decyzji. Z jedynych zachowanych relacji, pochodzących od samego referenta, wynika, że Wróblewski „w sposób bardzo wymowny – jak to zawsze czynić umiał” dowodził, iż ściganie naruszeń *droit moral* należeć może jedynie do osób najbliższych zmarłemu, a przy tym przejście prawa skargi na Ministerstwo Sztuki i Kultury byłoby sprzeczne z charakterem praw osobistych; państwo mogłoby tylko w drodze administracyjnej (policyjnej) przeciwstawiać się nadużyciom. Zoll wszystkimi możliwymi sposobami bronił swojej koncepcji, ale ostatecznie jego propozycja przyznania prawa skargi po śmierci twórcy również Ministerstwu Sztuki i Kultury, zastępowanemu przez Prokuratorię Generalną, upadła w Subkomitecie Prawa Autorskiego jednym głosem. Sekcja przyjęła, że jeśli chodzi o interes publiczny, to chronić go winny władze administracyjne, a nie sądy powszechne, nadto dokonała pewnej zmiany w zakresie kręgu osób bliskich, uprawnionych do wystąpienia ze skargą po śmierci twórcy⁶⁷³. Spór obu uczonych – których zdanie w największym stopniu było brane pod uwagę przez innych członków Sekcji – nie wpłynął korzystnie na rozwiązania przyjęte w ustawie w brzmieniu z 1926 r. Stefan M. Grzybowski zauważył w związku z tym: „Poglądy Zolla i Wróblewskiego nie są – naszym zdaniem, tak zasadniczo sprzeczne, aby nie dało się umieścić ich w jednej konstrukcji. Obaj uznają interes własny twórcy za jego życia, obaj uznają interes własny pozostałych (Wróblewski nie uważa tylko, aby zasługiwał on na ochronę), obaj wreszcie uznają interes publiczny. Różnica polega tylko na tym, że wedle Wróblewskiego każdy z tych interesów winien być odmiennie chroniony, i że nie można konstruować prawa podmiotowego dla interesu publicznego [...]”⁶⁷⁴. I nieco dalej: „Dzięki badaniom Zolla dostrzeżono interes powszechny w unormowaniu ochrony osobistej,

⁶⁷³ S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 335-337 i n.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, s. 343.

a dzięki Wróblewskiemu dostrzeżono własny interes pozostałych. Należało się spodziewać, że do projektu ustawy zostaną wprowadzone takie konstrukcje i takie postanowienia, które zapewnią pożądaną ochronę tych interesów. Tymczasem stało się inaczej: według przyjętego tekstu ustawy oba te interesy mogą doznać tylko takiej ochrony, jaką się osiągnie w wyniku skargi, wniesionej przez oznaczone osoby i ujętej w taki sposób, w jaki przewidziano ją dla żyjącego jeszcze twórcy dzieła. Ustawa, uchwalona na podstawie poglądów Zolla i Wróblewskiego, nie zadowoliła [...] ani Zolla ani Wróblewskiego. Od pierwszej chwili swego istnienia była ustawą dojrzałą do reformy⁶⁷⁵.

Referent główny odczuwał żal z powodu wyników głosowania w Komisji Kodyfikacyjnej oraz ataków na jego koncepcję, zwłaszcza że ani w literaturze francuskiej, ani w żadnym z ustawodawstw nie zetknął się on z takim ujęciem. Uważał ją za swoją oryginalną myśl, a przykro mu było bardziej jeszcze, gdy ustawa rumuńska ogłoszona w 1923 r. – przy czym Rumuni według przypuszczeń Zolla znali polski projekt – powierzyła ochronę praw osobistych zmarłego twórcy Ministerstwu Sztuki i Kultury łącznie z Akademią, później ustawa włoska z 1925 r. przyznała kompetencje w tym samym zakresie odpowiedniemu ministrowi, wreszcie ustawa czechosłowacka powoływała do wystąpienia z powództwem różne korporacje publiczne⁶⁷⁶. Dopiero w kilka lat po Kongresie w Rzymie z 1928 r. związany z Komisją Kodyfikacyjną Stefan Sieczkowski, wówczas wiceminister sprawiedliwości, na prośbę Zolla wydobył z archiwum jego wnioski dotyczący praw osobistych po śmierci twórcy i dzięki staraniom Ministerstwa Sprawiedliwości został on uwzględniony, w zmienionej odpowiednio postaci, w noweli z 1935 r. do ustawy o prawie autorskim⁶⁷⁷.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, s. 346-347.

⁶⁷⁶ (F. Zoll), *Wspomnienia...* s. 319-320; F. Zoll, *Tzw. „droit moral”...*, s. 290.

⁶⁷⁷ L. Górnicki, *Prawo cywilne...*, s. 155. Przepis ten otrzymał brzmienie:

„Po śmierci twórcy powołani są do wniesienia skargi z art. 62 [skarga z powodu naruszenia praw osobistych – L.G.], jeżeli twórca nie wyraził innej woli, jego małżonek, rodzice, zstępni oraz rodzeni bracia i siostry zmarłego.

Ustawowa konstrukcja *droit moral* po śmierci twórcy budziła w polskiej literaturze okresu II RP wątpliwości i zastrzeżenia. Przypomnę, że sam Zoll w rozważaniach swych położył ostatecznie nacisk na brak określenia przez ustawę podmiotu autorskich praw osobistych po śmierci twórcy i na wskazanie przez nią jedynie tego, kto jest powołany do wykonywania tych praw. Chociaż uprawnione do złożenia skargi osoby bliskie twórcy nie były sukcesorami w prawa osobiste zmarłego, to działały we własnym imieniu i miały w procesie własny interes osobisty, wywodzący się z przywiązania i czci dla zmarłego twórcy. Natomiast *ratio legis* upoważnienia Prokuratorii Generalnej do wniesienia pozwu stanowić miał interes publiczny. Nieco odmienne poglądy wypowiedział Ritterman. Zdaniem Rittermana ustawodawca powołał osoby bliskie do strzeżenia interesów osobistych twórcy po jego śmierci, gdyż uznał je za ciągle żywotne, nieśmiertelne. I dalej autor ten stwierdzał: „[...] nie są zaś przedmiotem ochrony interesy osobiste bliskich zmarłego, mimo że niezawodnie także tych ostatnich łączy pewien węzeł uczuciowy ze spuścizną duchową ich wielkiego krewnego. Konsekwencją tej zasadniczej myśli ustawodawczej jest wykluczenie roszczenia o pokutne (busse) wówczas, gdy represji za krzywdy osobiste domagają się krewni, wymienieni w art. 63 ust. 1⁷⁶⁷⁸. Reprezentanci interesów duchowych zmarłego w pewnym jednak zakresie – jak udzielania zezwoleń na przeróbki dzieła – mieli uprawnienia szersze niż Prokuratoria Generalna, która mogła działać po uzyskaniu odpowiedniego polecenia jedynie w interesie publicznym, to jest w razie naruszenia praw osobistych wielkich twórców wchodzących do

Osoby te jednak nie mają prawa do pokutnego. W razie wniesienia skargi przez jedną z nich, inne nie mogą wytaczać skargi osobnej, lecz mogą tylko przystąpić do już wytoczonego sporu.

Niezależnie od osób, wymienionych w ustępie poprzedzającym, po śmierci twórcy może wnieść pozew samodzielny z art. 62 Prokuratoria Generalna Rzeczypospolitej Polskiej w interesie publicznym, na polecenie Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Pozew może również obejmować żądanie pokutnego” (art. 63).

⁶⁷⁸ S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, s. 342.

skarbnicy narodowo-kulturalnej⁶⁷⁹. O ile Ritterman podążał na ogół za myślą Zolla, o tyle Grzybowski zajął w kwestii ustawowej konstrukcji *droit moral* po śmierci twórcy stanowisko zasadniczo krytyczne⁶⁸⁰. W związku z tym, że ustawa nie określała, kto jest podmiotem praw osobistych po śmierci twórcy, sugerował on przyjęcie przez nią *residuum*⁶⁸¹, gdyż mówiła ona jedynie o „powołanych do wniesienia skargi”, a więc skargi twórcy, któremu wyrządzono szkodę. Miałoby tu chodzić o wyrządzenie szkody twórcy, czemu samo przez się nie sprzeciwiało się wykluczenie pokutnego, uzasadnione względami moralnymi – bliscy nie powinni odnieść korzyści materialnej. Dopuszczono wyłącznie ich korzyść niematerialną. Uregulowanie osobistego stosunku bliskich twórcy do jego dzieła uznał on za niejasne: nie można było tu mówić o obronie prawa twórcy, skoro ten już nie żył, ani o prawach osób bliskich, skoro szło o wyrządzenie szkody w zakresie osobistego stosunku twórcy do dzieła. W opinii Grzybowskiego należało przyjąć prawa osobiste bliskich, czyli istnienie ich interesów, przynajmniej określonych identycznie z interesami twórcy, a tylko naruszenie tych interesów oceniać „[...] według krzywdy, jaką by wyrządzono twórcy, gdyby jeszcze żył”⁶⁸². Nie podlegał jako taki ochronie „osobisty stosunek każdego do stworzonego przez kogo innego dzieła”. Prawo Prokuraturii Generalnej do wniesienia pozwu i przyznanie pokutnego po śmierci twórcy dla ochrony przed krzywdą wyrządzoną zmarłemu twórcy w zakresie jego osobistego stosunku do dzieła, poza wskazanymi już wątpliwościami, rodziło nowe problemy, wprowadzając „niezmiernie zawikłane” pojęcie interesu publicznego, który bezsprzecznie stanowił również podstawę do wystąpienia z pozwem przez bliskich twórcy. Jak sądził Grzybowski, należało w tym wypadku przyjąć koncepcję zastępstwa

⁶⁷⁹ *Ibidem*, s. 343-345.

⁶⁸⁰ Por. E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, s. 263.

⁶⁸¹ W teorii Josepha Kohlera o *residuum* indywidualność zmarłego, jego stosunki osobiste trwały jakiś czas po jego śmierci i rozplýwały się powoli w pamięci pozostałych przy życiu ludzi.

⁶⁸² S.M. Grzybowski, *Prawa osobistości...*, s. 17.

cuilibet ex populo, z taką oceną krzywdy, jak przy pozwie bliskich⁶⁸³. Te nader trafne uwagi uzupełnić należy jeszcze spostrzeżeniem, które już w fazie prac nad projektem Zolla uczynił Wróblewski, co do braku rozróżnienia pomiędzy dochodzeniem po śmierci twórcy czynów wyrządzonych za jego życia a dochodzeniem czynów popełnionych po jego śmierci⁶⁸⁴.

Podsumowując ten wątek: pomimo pewnych teoretycznych i praktycznych wątpliwości koncepcję polskiej ustawy cechowała śmiałość, oryginalność i pionierski charakter pewnych rozwiązań. Jak zauważał sam Zoll, znowelizowana ustawa polska górowała trafnością konstrukcji nad ustawami rumuńską, włoską i czechosłowacką: „Przepisy owych ustaw są bowiem jakby jakimiś przepisami szczególnymi (*i u r a s i n g u l a r i a*), podyktowanymi specjalnymi potrzebami ochrony po śmierci twórców w interesie publicznym ich autorstwa i nietykalności dzieł przy ich rozpowszechnianiu, podczas gdy według polskiej ustawy autorskiej podobne normy, co prawda znacznie szerzej ujęte (art. 62 naszej ustawy), są emanacją *p o d s t a w o w e j z a s a d y*, która w *droit moral*, określonym w art. 62, upatruje prawo, od prawa majątkowego autorskiego *o d r ę b n e i n i e z a l e ż n e* i na tej podstawie nie podlegające ograniczeniom, jakie istnieją co do majątkowych praw autorskich”⁶⁸⁵.

Do dziś zagadnienie ochrony osobistej po śmierci twórcy należy w prawie cywilnym do teoretycznie trudnych i kontrowersyjnych⁶⁸⁶.

⁶⁸³ *Ibidem*, s. 17; S.M. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy...*, s. 326 oraz *passim*.

⁶⁸⁴ Wróblewski w pierwszym wypadku proponował dziedziczność skargi i roszczenia o odszkodowanie, w drugim natomiast ani prawa osobiste nie mogły przejść *mortis causa* na inne osoby, ani interesy duchowe nie mogły przeżyć twórcy, ani twórca nie mógł doznać krzywdy osobistej po śmierci; S. Wróblewski, *Uwagi do „prawa autorskiego” w projekcie Prof. Zolla*, s. 36 i n.

⁶⁸⁵ F. Zoll, *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim*, s. 17-18.

⁶⁸⁶ Współczesną doktrynę polską analizuje E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, s. 263-278.

Majątkowe prawo autorskie skonstruowane zostało z uwzględnieniem konsekwencji wynikających z teorii „praw na dobrach niematerialnych” Josepha Kohlera. Prawo to, nazwane też prawem autorskim *sensu stricto*, prawem o charakterze niematerialnym i o majątkowej istocie, było przenośne w całości lub w części (sukcesja uniwersalna i szczególna), ograniczone w czasie i treści ze względu na interes publiczny, a terytorialnie ze względu na jego historyczne podstawy i monopolistyczny charakter. Także u podłoża tej konstrukcji legło założenie o sile atrakcyjnej wywieranej na otoczenie przez przedmiot prawa, w tym wypadku przez utwór. „Prawem majątkowym – tłumaczył Zoll – jest to prawo na tej podstawie, że jego przedmiot wywiera siłę atrakcyjną na otoczenie, że tworzy się około niego klientela, która przynosić może zyski i dlatego ten przedmiot jest, ekonomicznie rzecz biorąc, dobrem, a to dobrem niematerialnym”⁶⁸⁷.

4. „Cywilistyczna metoda represji” za naruszenie praw autorskich

Światowe ustawodawstwa autorskie sprzed 1926 r. przeważnie opierały się na metodzie określenia czynów bezprawnych, niekiedy w sposób nader kazuistyczny, zamiast wziąć za podstawę ogólne prawo podmiotowe twórcy i pozostawić organom sądowym rozpoznanie, czy dany czyn stanowi naruszenie lub pogwałcenie tego prawa. Była to – zgodnie z określeniem przyjętym w *Uzasadnieniu Komisji Kodyfikacyjnej do projektu ustawy – raczej metoda karna niż cywilistyczna metoda represji za naruszenie praw autorskich*⁶⁸⁸. Ustawodawca II RP określał w sposób zasadniczy i ogólny

⁶⁸⁷ *Ibidem*, s. 52.

⁶⁸⁸ Por. uzasadnienie projektu sporządzone przez Komisję Kodyfikacyjną: *Projekt ustawy o prawie autorskim, uchwalony przez Komisję Kodyfikacyjną Rzeczypospolitej Polskiej w dniu 9 kwietnia 1923*, w: S. Gołąb, *Ustawa o prawie autorskim...*, s. 262-263.

prawo podmiotowe w prawie autorskim, natomiast w sposób szczegółowy oznaczał tylko jego ograniczenia na rzecz dobra publicznego (użytku publicznego), każdy zaś czyn wkraczający w prawa podmiotowe uznawał za podstawę odpowiednich roszczeń prawnych. Celem zastosowania tej metody było uzyskanie pełnego prawa obywatelstwa dla praw autorskich w systemie praw prywatnych, a tym samym wystarczającej, opartej na szerokich podstawach represji czynów bezprawnych⁶⁸⁹.

Zastosowanie tak pojętej metody cywilistycznej znalazło swój wyraz w sformułowaniu istoty prawa autorskiego: „Twórca rozporządza swym dziełem wyłącznie i pod każdym względem. W szczególności rozstrzyga, czy dzieło ma się ukazać, czy ma być odtworzone, rozpowszechnione i w jaki sposób” (art. 12 ustawy w wersji z 1926 r.). Poza tą krótką, pozytywną definicją prawa twórcy ujęte zostały od strony negatywnej, to znaczy przez ścisłe podanie ograniczeń, którym to prawo podlega (art. 13-20). Konsekwencje tej konstrukcji jurystycznej były już powyżej analizowane.

Każdy czyn wkraczający w tak pojęte prawo podmiotowe twórcy stanowił podstawę do wystąpienia z roszczeniami prawnymi wobec naruszciciela⁶⁹⁰. Warto wyjaśnić, że Zoll należał do zwolenników tzw. realistycznych teorii praw podmiotowych, uznających własny byt prawa podmiotowego, a opierających jego definicję – tak, jak niektórzy uczeni francuscy – na pojęciu mocy, a więc traktował je jako „moc jednostki, uznaną i ubezpieczoną w sposób stanowczy przez prawo w znaczeniu przedmiotowym [...]”. Od prawa w znaczeniu podmiotowym odróżniał on przy tym pojedyncze jego emanacje, zwane uprawnieniami, w tym roszczenia⁶⁹¹.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, s. 263.

⁶⁹⁰ S. Gołąb, *Ochrona prawna w polskiej ustawie autorskiej*, „Głos Prawa” 1926, Nr 9, s. 325-333.

⁶⁹¹ F. Zoll, *Prawo cywilne. Opracowane głównie na podstawie przepisów obowiązujących w Małopolsce. Przy współudziale Jana Gwiazdomorskiego, Leona Oberlendera i Tomasza Soltysika*, T. I. *Część ogólna*, Poznań 1931, s. 121 i 122; zob. też, S.M. Grzybowski, *Podmiotowe prawa (Zarys wykładu)*, Warszawa 1937, s. 2 i 3;

Główny twórca polskiej ustawy, jak już wspominałem, przyjął – podobnie jak to uczynił Joseph Kohler – koncepcję dwóch rodzajów roszczeń przysługujących autorom i ich następcom prawnym: bezwzględnych (skarga rzeczowa) i względnych (skarga deliktowa)⁶⁹². Roszczenia bezwzględne (*actiones in rem*) skierowane były przeciw osobom, które bez zezwolenia autorów lub nabywców praw autorskich przywłaszczały sobie te prawa. Z kolei roszczenia względne (*actiones in personam*) nie dotyczyły przywłaszczeń, ale szkód wyrządzonych w przedmiocie prawa autorskiego lub jego wartości.

Prawa majątkowe, jako „prawa do rzeczowych podobne”, chronione były przez system roszczeń zmierzających do ustalenia prawa, zaniechania czynów bezprawnych, wydania niesłusznego wzbogacenia i wynagrodzenia wszelkiej szkody, w razie gdy czyn był zawiniony (art. 55-57). *Actiones in rem* przysługiwała uprawnionemu przeciw każdej osobie, która bezprawnie wkraczała w sferę autorskiego prawa majątkowego, przywłaszczając sobie w całości lub w części „moc prawną”, jaka służyła twórcy lub jego następcy prawnemu. Czyny bezprawne stanowiły tutaj pogwałcenie czy – w ogólności – naruszenie węzła prawnego łączącego twórcę lub jego następcę z przedmiotem prawa, z dobrem niematerialnym, z utworem (art. 55 i 56). *Actiones in personam* odnosiła się do zawinionego wyrządzenia szkody w przedmiocie prawa autorskiego i pociągała za sobą obowiązek zaniechania czynów bezprawnych oraz wynagrodzenia szkody. Czyn zawiniony musiał być subiektywnie wadliwy, to jest – jak przyjmowano w doktrynie – popełniony w złym zamiarze lub przynajmniej przez niedbalstwo albo nieuwagę (art. 57). Takie wkroczenie w prawo autorskie mogło łączyć się z wyrządzeniem krzywdy

S. Wronkowska, *Analiza pojęcia prawa podmiotowego*, UAM, Poznań 1973, s. 63 i n.

⁶⁹² Podział na *actiones in rem* i *actiones in personam* jest poddawany krytyce nie tylko w zagranicznej, ale i w polskiej doktrynie; zob. T. Blumenfeld, *Klientela jako przedmiot obrotu i ochrony prawnej*, Warszawa 1932, s. s. 105 i n.; A. Cisek, *Dobra osobiste i ich niemajątkowa ochrona w kodeksie cywilnym*, UW, Wrocław 1989, s. 10-12.

moralnej, a wtedy następował zbieg roszczeń odszkodowawczych oraz skargi z powodu naruszenia praw osobistych. Przewidziana w ustawie ochrona karna praw majątkowych miała tylko posiłkowe znaczenie⁶⁹³.

Autorskie prawa osobiste uzyskały ochronę na wzór rzymskiej *actio iniuriarum aestimatoria* (art. 58). Roszczenia bezwzględne (*actiones in rem*) skierowane były przeciw każdemu, kto wyrządził twórcy krzywdę, przywłaszczając sobie jego prawo osobiste lub wykonywanie tego prawa, bez względu na czynniki subiektywne (winę), zachodzące po stronie krzywdziiciela. Z kolei roszczenia względne (*actiones in personam*) kierowały się przeciw każdemu, kto nie przywłaszczając sobie autorstwa, wykonywania odpowiednich praw lub korzystania z nich, naruszał prawo osobiste twórcy przez czyn subiektywnie wadliwy (zawiniony). Twórcy i innym uprawnionym podmiotom przysługiwały – niezależnie od roszczeń zmierzających do ustalenia prawa, zaprzestania czynów bezprawnych, wydania niesłusznego wzbogacenia i wynagrodzenia szkody, wspólnych dla ochrony autorskich praw majątkowych i osobistych – roszczenia o zaniechanie czynów krzywdzących i usunięcie ich skutków, a w szczególności o publiczne odwołanie lub inną deklarację publiczną, o ogłoszenie wyroku w czasopiśmie i inne jeszcze środki zadośćuczynienia, gdy zaś chodziło o czyny popełnione rozmyślnie, także roszczeń o pokutne, przy czym to ostatnie roszczenie nie przysługiwało uprawnionym do złożenia skargi, wskazanym przez twórcę lub posiłkowo przez ustawę osobom bliskim twórcy po jego śmierci (tzw. „skarga opiekuńcza”, a ewentualnie jednocześnie własna skarga osobista). Ochronie karnej przypadało i w tym wypadku tylko posiłkowe znaczenie, w każdym razie jednak większe niż w odniesieniu do autorskich praw

⁶⁹³ (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 127-139; tenże, *Prawa na dobrach niematerialnych*, s. 695-696; tenże, *Prawo cywilne. Opracowane głównie na podstawie przepisów obowiązujących w Małopolsce. Przy współudziale Jana Gwiazdomorskiego, Leona Oberlendera i Tomasza Sołtysika*. T. 2, *Prawa rzeczowe i rzeczowym podobne*, Poznań 1931, s. 153-154.

majątkowych, tym bardziej, że czyny wymierzone w interesy duchowe twórców łączyły się często z potrzebą ich represji ze stanowiska interesu publicznego⁶⁹⁴.

W podsumowaniu tych rozważań można stwierdzić, że ustawodawca II RP zdołał przełamać występujący u progu niepodległości partykularyzm ustaw dzielnicowych w zakresie praw własności intelektualnej. Stworzył on ostatecznie zwarty system tych praw, czyniący zadość potrzebom chwili i dający wyraz ówczesnym tendencjom rozwojowym. Przedmiotowe akty prawne stały na najwyższym poziomie z punktu widzenia techniki legislacyjnej oraz rozwiązań merytorycznych, a co za tym idzie odpowiadały najwyższym ówczesnym standardom międzynarodowym. Odnaleźć w nich można również oryginalne myśli i konstrukcje jurydyczne, które stanowiły istotny wkład Polski do światowej nauki i ustawodawstwa.

⁶⁹⁴ Zob. (F. Zoll), *Własność literacka, artystyczna i przemysłowa...*, s. 65 i n.; (F. Zoll), *Polska ustawa o prawie autorskim...*, s. 8-9, s. 139-142; (F. Zoll), *Wspomnienia...*, s. 293-294 i inne prace tego autora.

Zakończenie

Idea praw autorskich nie jest charakterystyczna wyłącznie dla modelu prawa autorskiego, który został stworzony w XVIII-wiecznej Europie i w rezultacie, zwłaszcza w XIX i XX w., rozprzestrzenił się na inne kontynenty. Autorstwo nie pozostawało zupełnie bez ochrony w żadnym rozwiniętym społeczeństwie starożytnym, ale jej źródła należy poszukiwać w uwarunkowaniach kulturowych, w ideach z dziedziny estetyki oraz w normach określających koncepcję moralności społecznej i honoru jednostki. Spojrzenie na ochronę autora jedynie poprzez pryzmat norm prawnych, abstrahujące od kulturowych, światopoglądowych oraz społecznych i gospodarczych aspektów, jest zdecydowanie zbyt wąskie i nie prowadzi do zadowalających rezultatów.

W kulturach starożytnych pojęcie autorstwa było zdecydowanie inne niż znane nam obecnie, kiedy to autorem nazywamy tego, kto stworzył dzieło noszące piętno indywidualności. Przede wszystkim często występował w tych czasach autor zbiorowy, a nie konkretna osoba. W długim okresie rozwoju ludzkości przeważały formy świadomości zbiorowej, grupowej nad świadomością indywidualną. Nie sprzyjało to pojawieniu się idei autorstwa i ochrony dzieła. Istotny przełom nastąpił w kulturze greckiej w VI w. p.n.e., w której to w pełni ukształtowało się pojęcie indywidualnej jaźni wraz z osobistymi ideałami, ambicjami i sferą twórczości. Ta indywidualizacja osobowości pozwoliła na odróżnienie twórczości jednostki od reszty społeczeństwa. Ale zanim to nastąpiło, autorstwo przypisywano całej zbiorowości lub wspólnocie, a rzeczywisty twórca pozostawał anonimowy. Niekiedy posługiwano się imieniem innej osoby niż rzeczywisty twórca, gdyż była ona zdolna nadać dziełu odpowiednie znaczenie i zdobyć dla niego powszechne uznanie. Odpowiedzialność za utwór niekoniecznie ponosił jego twórca, ale ten, kto je wykonywał przed publicznością, której podziw kierował się na sposób jego zakomunikowania, a nie na „geniusz” twórcy. Było to związane również ze specyficznym pojmowaniem źródła, z którego pochodziła twórczość, jeżeli

posłużymy się tym terminem, nie zawsze znanym dawnym kulturom i również w starożytnej oraz średniowiecznej Europie niewystępującym niemal przez tysiąc lat ani w filozofii, ani w teologii, ani w sztuce. Źródłem tym było bóstwo, bogowie, jedyny Bóg, „starożytni”, muzy, niekiedy społeczeństwo jako całość, ale nie jednostka. Aż do XVII, a w zasadzie XVIII w. olśnienie, objawienie, ekstazę czy natchnienie twórcze sytuowano na zewnątrz człowieka, nie zaś w jego wnętrzu. Wpływało to w istotny sposób na pojmowanie autorstwa dzieła, a nawet może przesunęło punkt ciężkości z samego autora na zakomunikowanie dzieła na zewnątrz, na jego udostępnienie publiczności. Jeszcze mentalność średniowiecza podzielała ten starożytny punkt widzenia. W dawnych kulturach autor nie miał takiego znaczenia jak w naszym współczesnym społeczeństwie, opartym na wielowiekowej tradycji indywidualizmu i eksponowaniu zdolności twórczych jednostki. Ponadto sztuka miała przede wszystkim naśladować otaczającą nas naturę, co utrzymało się jeszcze nie tylko w starożytnej Grecji i w Rzymie, lecz także w średniowieczu, tyle że teraz zalecano naśladować naturę boską, doskonałą.

Znamienną cechą starożytności było to, że ideowa koncepcja wyrażona w dziele nie przekładała się na wartość pieniężną. Sami zresztą twórcy starożytni dążyli przez swoje dzieła przede wszystkim nie do zdobycia korzyści majątkowych, lecz do uznania i sławy, która stanowiła ich najwyższy cel. Starożytność dobitnie wskazuje, iż idea ochrony pewnych interesów osobistych autora, cieszącego się często honorem i sławą, znacznie wyprzedziła zamysł ochrony jego interesów majątkowych. Względy socjalne nie pozwalały przy tym szanującym się autorom zabiegać o dochody mogące płynąć z dzieł. Za manuskrypty, obrazy, rzeźby odzwierciedlające oryginalną myśl twórczą płacono o tyle, o ile wymagały one nakładu pracy fizycznej, pieniędzy i materiału. Wartość utworu sprowadzała się tym samym do wartości jego materialnego nośnika.

Prawa starożytne, wraz z prawem rzymskim, nie znały prawa autorskiego jako przyznanego pewnym osobom prawa do osiągnięcia zysków

z rozpowszechniania dzieła, lub prawa rozporządzania tym dziełem, jako szczególnym przedmiotem prawa. Nie było jeszcze wtedy konieczności rozwoju szczególnego prawodawstwa autorskiego. Wystarczała ochrona praw osobistych autora gwarantowana przez więzy społeczne i kulturowe, jak też przez instytucję patronatu, spełniającą rozmaite funkcje, nie tylko w aspekcie majątkowym. W naszym kręgu kulturowym najdalej idącą ochronę spotykamy w starożytnym Rzymie. Istniały tam nie tylko możliwości ochrony praw moralnych autora, ale także pewnych jego interesów majątkowych. Dotyczyło to plagiatu, nieupoważnionej publikacji, nieupoważnionej rewizji albo zmiany tekstów, pewnego rodzaju zabezpieczenia majątkowego, ochrony jego interesów w sytuacji zawierania umów z wydawcami, wystawcami sztuk teatralnych i innych stosunków powstałych na tle stworzenia dzieła.

W Europie od średniowiecza aż do XVIII w. patronat (mecenat) współistniał z instytucją przywilejów oraz z wydawanymi wtedy normami prawnymi o charakterze ogólnym, które jednak nie eliminowały samych przywilejów, jak również z instytucją cenzury. System przywilejów objął wiele krajów Europy, choć w XV stuleciu zjawisko to miało jeszcze charakter sporadyczny i o rozpowszechnieniu się tej praktyki można mówić dopiero w XVI, a zwłaszcza w XVII i XVIII wieku. Przywileje, nadawane przez różne uprawnione podmioty ze świeckiej i kościelnej hierarchii, w tym zwłaszcza przez władców, dotyczyły przede wszystkim drukarzy. W zamian za pewne opłaty uzyskiwali oni ochronę prawną, opartą na przywileju i monopolu, zamiast dotychczasowego zabiegania o zawarcie umów z poszczególnymi drukarzami, co niekoniecznie dochodziło do skutku, a w każdym razie wobec niemożności dotarcia do wszystkich wydawców nie dawało pewności ochrony. Z czasem nadawanie przywilejów drukarzom zaczęło uzależniać od wyrażenia przez autora zgody na opublikowanie dzieła. Przywileje stanowiły akt łaski, ale w niektórych krajach ograniczano ich arbitralność lub nawet zapewniano udzielenie przywileju każdemu, kto go zażądał, pod warunkiem dopełnienia odpowiednich wymogów formalnych.

Przywilej monarszy, którego treść drukowano na ogół na początku lub końcu dzieła, stanowił akt pisemny, zaopatrzony pieczęcią i podpisem królewskim. Składał się on ze wstępu, podającego motywy, jakimi kierował się panujący, udzielając przywileju, treści przywileju, w której określone zostało dzieło mające korzystać z ochrony, czasu ochrony i innych jeszcze elementów, a wreszcie z sankcji za naruszenie przywileju, czyli za przekroczenie zakazu obowiązującego na określonym terytorium. Panujący traktowali przywileje nie tylko jako źródło własnych dochodów, ale i środek cenzury, gdyż zezwalali na rozpowszechnianie tylko tych dzieł, które zostały przez nich uznane za pożyteczne.

Celem przywileju nie była ochrona treści dzieła, ale zabezpieczenie go przed kopiowaniem. Na pierwszy plan wysuwał się tu tym samym czynnik techniczny i ekonomiczny. Przywileje stworzyły więc w zakresie dzieł literackich – bo właśnie te utwory, a nie dzieła artystyczne, były siłą napędową ewolucji w kierunku prawa autorskiego – instytucję skutecznych przeciw każdemu praw bezwzględnych, pewnego rodzaju monopoli, praw zakazowych.

Do XVI w. tylko wyjątkowo udzielano przywilejów autorom. Praktyka taka rozpowszechniła się dopiero w wiekach XVII i XVIII. Można je traktować jako rozszerzenie tradycyjnego systemu patronatu i raczej jako formę nagrody dla autora, którą odzwierciedlały takie pojęcia jak „cześć”, „prestizż”, „nagroda”, „szczególna wartość pracy” autora niż uznanie jego własności intelektualnej. Nie uznawano w ten sposób prawa, które immanentnie tkwi w osobie autora, ale widziano w tym przysługę, łaskawie udzieloną przez suwerena, czyniącego ustępstwo handlowe dla autora. Tym tłumaczy się łacińska formuła *Cum Gratia et Privilegio*, występująca często na stronie tytułowej prac, które otrzymały przywilej.

W epoce przywilejów nie istniała bezpośrednia ochrona praw autorskich, ale występowała ona w sposób pośredni i *de facto*. Prawo autorskie nie było bezpośrednim wynikiem rozwoju tych przywilejów, jakkolwiek udzielano ich również autorom.

Normy prawne o charakterze ogólnym służyły nie tylko władzom państwowym, wpływającym w ten sposób na rynek oraz rozciągającym kontrolę i cenzurę nad światem myśli ludzkiej, ale również drukarzom-nakładcom. W ich kręgu zaczęło się nawet kształtować przekonanie, iż prawowity nabywca rękopisu, który dokonał pierwodruku książki powinien – niezależnie od przywileju – posiadać własność wydawniczą, tj. prawo powielania i rozpowszechniania książki tak długo, jak długo czynił użytek z prawa jej drukowania. Wspomniane normy prawne o charakterze ogólnym oczywiście im tego nie zapewniały, przyznając ochronę o węższym zakresie.

Zarówno przywileje, jak i pierwsze normy o charakterze ogólnym charakteryzowały się tym, że statuowana w nich ochrona prawna dotyczyła jedynie konkretnych dzieł lub ich wydań albo oznaczonego zakresu działania wydawcy. Nie określano jeszcze utworu, jako przedmiotu prawa autorskiego, ani za pomocą wyliczenia rodzaju utworów podlegających ochronie, ani tym bardziej za pomocą syntetycznej jego definicji.

W europejskich monarchiach absolutnych przepisy policyjne dotyczące cenzury prewencyjnej stanowiły pośrednią ochronę praw autora. Nakładca nie mógł uzyskać zgody cenzora na ukazanie się dzieła drukiem, dopóki nie przedłożył pisemnej zgody jego autora.

Specyficzną drogę ochrony stosunków wynikających z powstania dzieła można zaobserwować w niektórych kulturach Wschodu od czasów najdawniejszych aż do XIX i XX w., kiedy to zaczęto sięgać tam do wzorców Zachodu.

W starożytnych Chinach pojęcia twórczości oraz więzi duchowej twórcy z utworem nie były czymś obcym taoistycznej estetyce. Już przed tysiącem lat zostały położone fundamenty chińskiego prawa autorskiego, choć reglamentacja rynku i cenzura stawiała interesy panujących dynastii na pierwszym miejscu. Świadomość potrzeby ochrony praw osobistych autora powstała tam w kręgach elity intelektualnej. Autorzy publikowali pod własnym imieniem lub imionami przedstawicieli reprezentowanych kierunków

myślowych, których używano również w tytułach książek. Wiernie kopiowanie dzieła oraz zabronione opracowanie dzieł innych artystów i uczonych, cytowanie bez podania źródeł, traktowano jako „kradzież”. Kilka wyroków sądowych z XIII w. wskazuje, że oryginalność, reputacja autora i ochrona interesów handlowych były wtedy w Chinach dobrze znane i tworzyły podstawy pod prawo autorskie. Mimo to nie mógł jeszcze wtedy rozwinąć się nowoczesny system prawa autorskiego, gdyż w ówczesnych Chinach myśl o prawie indywidualnym, o uprawnieniach przysługujących jednostkom, o przysługujących im prawach wyłącznych, stała w sprzeczności z ukształtowaną koncepcją władzy cesarskiej oraz dobra wspólnoty. Twory ludzkiego ducha z zasady zaliczano przy tym w tej kulturze do wspólnego dziedzictwa, jak to dzisiaj określamy – do domeny publicznej, a więc idea ich prywatnej własności i traktowania jako towaru zaledwie była możliwa do pomyślenia.

Ciekawe sposoby ochrony autora i wydawcy wytworzyła tradycja judaizmu, w której ma ona swe głębokie podstawy religijne i światopoglądowe, wyrażone w prawie żydowskim, zwanym *Halachą*. Prawo to traktuje w poważny sposób ochronę wytworów ludzkiego intelektu, ale koncentruje się raczej nie na problematyce prawa własności, a na sposobie zachowania się oczekiwanym od jednostki przestrzegającej zasad etyki. Punkt wyjścia stanowi tutaj osoba (*gavra*) w jej relacjach międzyludzkich, w związku z czym jest to perspektywa znacznie szersza niż ujęcie nastawione na przedmiot czegoś (*cheftza*). Prawo żydowskie nie знаło kategorii praw własności majątkowej do utworów literackich, co najmniej do czasu rozpowszechnienia się wynalazku druku. Wszystkie utwory należały do domeny publicznej. Nacisk położony został na silną ochronę praw moralnych autorów, w tym integralności dzieła. Literatura halachiczna zawiera bogate wyszczególnienie praw i terminu ochrony autora pracy mającej znamiona oryginalności. Większość autorytetów zawsze uznawała prawa związane z dziełem i jego eksploatacją, ale różne były – i nadal są – opinie co do podstaw i zakresu ochrony. Zarówno w odniesieniu do praw autorów, jak i drukarzy istotne znaczenie odgrywała

rabinacka praktyka udzielania referencji, listów polecających, aprobaty (*haskama*), zwyczajowo drukowanych we wstępnej części dzieł o charakterze religijnym, przy czym jednym z jej istotnych przejawów była właśnie deklaracja władzy rabinackiej ustanawiająca zakaz publikowania tej samej pracy przez innego wydawcę i nabywania takich kopii, pod groźbą klątwy, skierowany do wszystkich Żydów, a obowiązujący w określonym czasie i z reguły na terytorium jurysdykcji rabina. Praktyka *haskamot* została dostrzeżona jako ważny środek ochrony od XVI w., kiedy to w tradycji żydowskiej prawo autorskie stało się zdefiniowanym prawem, chronionym za pomocą sankcji i częściowo opartym na rozszerzonej biblijnej zasadzie *hasagat ge'vul*: „naruszenie granicy”, znajdującej szerokie zastosowanie w żydowskim życiu gospodarczym. Inną jeszcze możliwą podstawą ochrony stanowiło występujące w żydowskim prawie i etyce pojęcie *geneivat da'at* (*g'neivat daat*; *genebath da'ath*), oznaczające kradzież intelektu, myśli, mądrości albo wiedzy, które odnosi się do nieuczciwego wprowadzania w błąd albo oszukiwania, przez co u kogoś powstaje w danej sytuacji mylne przypuszczenie, wiara, wrażenie. Te tradycyjne modele ochrony praw autorskich stworzone przez *Halachę* w przeszłości są nadal aktualne, aczkolwiek uzupełnia się je nowymi rozwiązaniami, takimi jak: 1) *Dina de'Malchuta Dina* – „prawo kraju jest prawem”, co oznacza, że wszystkie prawa autorskie przyznane twórcy przez prawo cywilne danego państwa są traktowane przez prawo *Tory* jako prawne i wiążące; 2) *Shiur* – prawo zatrzymania, retencja, mająca tu służyć jako podstawa dla własnościowych praw autora, a zakładająca, że sprzedawca, zbywając rzecz nabywcy, może jeszcze zatrzymać dla siebie pewne aspekty posiadania, głównie zaś prawo do wykonywania kopii; 3) reguła korzyści – jeżeli jedna strona uzyskuje korzyść, jest odpowiedzialna za stratę poniesioną przez drugą stronę. Nie wygasła jednak dyskusja, czy prawo żydowskie chroni majątkowe prawo autorskie.

Początki nowoczesnego ustawodawstwa autorskiego w Europie wiążą się z angielskim *Statutem Anny*, obowiązującym od 10 kwietnia 1710 r., który

znamionował stopniowe przejście od systemu przywilejów do systemu prawa autorskiego (*statutory copyright*). Wprowadził on dwa nowe pojęcia: autora, jako właściciela prawa autorskiego, oraz terminu ochrony, aczkolwiek przyjął obowiązek rejestracji dzieła i deponowania jego kopii. Po raz pierwszy w światowym ustawodawstwie prawo do tekstu, do „druku i przedruku”, otrzymał autor⁶⁹⁵. Naruszenia praw wyłącznych powodowały możliwość wystąpienia przez niego z odpowiednimi żądaniem do sądu. Ustawodawca angielski nie ograniczał się jednak tylko do aspektu ekonomicznego i u podstaw odpowiednich regulacji prawnych leżał interes ogółu. Punktem wyjścia był społeczny wkład autora do promowania postępu, kreowania użytecznej wiedzy, to znaczy jego działanie w interesie kultury, w zamian za co otrzymywał on prawa i ich ochronę. Żaden jednostronny interes: ani autora, ani rynku, ani społeczeństwa nie uzyskał tu przewagi. Chodziło raczej o pewien kompromis pomiędzy autorem, rynkiem książki, państwem i publicznością. Ustawa ta dała początek specyficznej, utylitarystycznej koncepcji prawa autorskiego, którą zastosowano również w ustawodawstwie amerykańskim.

Dla rozwoju prawa autorskiego w kontynentalnej Europie decydujące znaczenie miało ustawodawstwo francuskie, później zaś także niemieckie. W przedrewolucyjnej Francji pierwsze symptomy przełomu nastąpiły 30 sierpnia 1777 r., kiedy to sześć królewskich edyktów dotyczących księgarstwa wprowadzało dwie kategorie przywileju literackiego: 1) dla autora (*privilèges d'auteur*), który przyznawano tytułem rekompensaty za pracę dla nich i ich spadkobierców „na wieczne czasy”, jeżeli nie został sprzedany osobie trzeciej i 2) dla wydawcy (*privilèges en librairie*), mający na celu zapewnienie mu zwrotu poniesionych kosztów, ograniczony do czasu życia autora i niedopuszczający możliwości uzyskania nowego przywileju. Pojawiła się już jednak wtedy myśl, że prawo twórcy nie powinno wyływać z łaski monarszej (*ius speciale*), ale z bardziej ogólnego prawa, które stanowiło jego naturalne prawo do nowego dzieła (*ius ordinarium*).

⁶⁹⁵ B. Kaplan, *op. cit.*, s. 20.

Z aktami prawnymi rewolucji francuskiej wiąże się doktryna własności intelektualnej, umysłowej (*propriété intellectuelle, littéraire et artistique, geistiges Eigentum*). Odzwierciedlała ona przejście od starego systemu ochrony jurydycznej do nowego, w którym twórczość pojęta została jako własność duchowa autora, bliższa mu niż własność przedmiotów materialnych, a nie tak jak każdy inny wynik jego pracy, jak to było w systemie przywilejów.

Doktryna praw naturalnych, niezbywalnych, przysługujących jednostce, i ideologia oświecenia, kładące nacisk na to, że własność płodów ducha ludzkiego, geniuszu ludzkiego, jest przyrodzonym prawem człowieka, że każdy może swobodnie rozporządzać owocem swojej pracy twórczej, najgłębszej twórczej siły tkwiącej w naturze człowieka, która jest źródłem i uzasadnieniem prawa własności, znalazła pełne odzwierciedlenie w rewolucji francuskiej, ale także i amerykańskiej. Według dwóch najważniejszych wydanych wtedy francuskich ustaw, tj. ustawy z dnia 13/19 stycznia 1791 r. o przedstawieniach oraz ustawy z dnia 19/24 lipca 1793 r. udzielającej ochrony dziełom literatury, muzyki i sztuki, prawo autorskie było prawem naturalnym, „prawem autora” (*droit d’auteur*), wynikającym z faktu stworzenia dzieła i z chwilą jego stworzenia. Dla zaistnienia prawa autorskiego nie wymagano publikacji utworu ani rejestracji, chociaż uzyskanie ochrony sądowej w razie pojawienia się w obrocie nielegalnych egzemplarzy dzieła literackiego lub artystycznego uzależniono od spełnienia warunku zdeponowania dwóch jego kopii⁶⁹⁶. Wskazane akty prawne, choć inną koncepcję przyjął później kodeks cywilny z 1804 r. (art. 11 KN), nie czyniły przy tym żadnej różnicy pomiędzy prawami autorów obcych i rodzimych. Obejmowały majątkowe i niemajątkowe interesy autora. Jednak ani wskazane ustawy, ani ich późniejsze uzupełnienia nie konstruowały wprost koncepcji autorskich praw osobistych (*droit moral*), którą zbudowało dopiero orzecznictwo sądowe. Francuskie ustawodawstwo – jak przyjmuje literatura przedmiotu – odegrało

⁶⁹⁶ Francja zachowała ten depozyt prawny jako warunek udzielenia ochrony sądowej aż do 1925 r.; S. van Gompel, *op. cit.*, s. 180.

istotną rolę w rozwoju współczesnego systemu prawa autorskiego w Europie kontynentalnej, jak również w umiędzynarodowieniu ochrony. Ustawa z 1793 r. była największym wydarzeniem w sferze prawa autorskiego i znalazła odzwierciedlenie w prawodawstwie innych krajów.

Model amerykański, wyrażony w Konstytucji Stanów Zjednoczonych z 17 września 1787 r. i w ustawie o prawie autorskim z 31 maja 1790 r., zwanej *Copyright Act*, a potem w kolejnych aktach ustawodawczych dotyczących prawa autorskiego, nawiązywał do zmodyfikowanego angielskiego wzorca. Jednak w literaturze amerykańskiej powstały dwa główne nurty interpretacyjne: jeden, zachowawczy, oparty na literalnej wykładni ustawy i jej praktycznej funkcji, który akceptował pragmatyczny angielski model limitowanego czasowo monopolu, na tyle tylko, aby dawało to podniecie do stworzenia dzieła, i drugi, znajdujący swą podstawę w doktrynach prawnonaturalnych, zmierzający do rozszerzania ochrony. Ten drugi nurt nawiązywał do *common law copyright*, wyprowadzając te zasady nie z koncepcji własnościowej, a z *right of privacy*, jako jednego z praw osobistych człowieka.

Koncepcja ochrony ukształtowana we Francji kładła większy nacisk na interesy indywidualne autora niż angielski *Statut Anny* i wzorowane na nim ustawodawstwo amerykańskie, które wzięły za punkt wyjścia zabezpieczenie interesów ogółu – nie tylko autorów, ale i nabywców kopii dzieła, dążąc do stworzenia równowagi pomiędzy interesem autora a interesem społecznym, do racjonalnego ich połączenia. U podstaw obu modeli legła idea pracy ludzkiej, jednak inaczej pojęta: w koncepcji francuskiej wyrażała ją metafizyczna, prawnonaturalna myśl o własności duchowej, „najświętszej z własności”, zaś ustawodawstwo angloamerykańskie miało raczej charakter utylitarny, pragmatyczny, nastawiony na wartości gospodarcze, na zapewnienie limitowanej czasowo ochrony praw majątkowych autora. Trwałą różnicą pomiędzy kontynentalnym a angloamerykańskim modelem stało się to, że punkt ciężkości w pierwszym z nich położony został na twórcę, na autora, podczas gdy w systemie *copyright* raczej na dzieło, co szczególnej ostrości

nabrało w ustawodawstwie amerykańskim. O ile w systemie kontynentalnym za autora uważamy rzeczywistego twórcę, a więc osobę fizyczną, o tyle w kręgu ustawodawstw *copyright* może nim być osoba prawna.

W ustawodawstwie niemieckim przełomowe znaczenie miała ustawa z 11 czerwca 1870 r. o prawie autorskim do utworów literackich, rysunków, kompozycji muzycznych i utworów dramatycznych, niezwykle ważna dla rozwoju prawa autorskiego w Europie. W przeciwieństwie do wielu starszych ustawodawstw, łączących powstanie prawa autorskiego z dopełnieniem rozlicznych formalności i wywodzących z nich domniemanie przysługiwania prawa autorskiego, ustawa z 1870 r. jako pierwsza zarzucała system rejestracji, zastępując go domniemaniem autorstwa, ustanowionym dla osoby uwidocznionej na dziele jako autor. Prawnicy niemieccy – niemal bez wyjątku – zaczęli, nawet jeszcze przed wejściem w życie tej ustawy, traktować *Urheberrecht* jako odrębne prawo prywatne, ukształtowane na podobieństwo prawa własności, ale w granicach celu, dla którego zostało ono ustanowione. Germański wzorzec, obok francuskiego, najsilniej wpływał na rozwój prawa autorskiego jako prawa twórcy.

W XIX w. ustalił się w pełni zakres pojęcia „własność literacka i artystyczna” oraz „własność przemysłowa”. Obok pierwszego z nich z czasem pojawiło się określenie „prawo autorskie”. Terminu „prawo autorskie” jako pierwszy użył Augustin Charles Renouard (1838 i 1839 r.), aby zastąpić nim nazwę „własność literacka i artystyczna”. W systemie anglosaskim posługiwano się pojęciem *copyright*, odzwierciedlającym reżim ochrony prawnej oparty na specyficznych założeniach. Z kolei Joseph Kohler wprowadził do nauki pojęcie prawa dóbr niematerialnych (*Immaterialgüterrecht*). Nawiązując w pewnym zakresie do myśli Kohlera, Fryderyk Zoll jr upowszechnił natomiast w Polsce nazwę „prawa na dobrach niematerialnych”, przy czym rozumiał on je nie tylko jako prawa o charakterze bezwzględnym, ale i jako „prawa do rzeczowych podobne” Te i inne jeszcze terminy odzwierciedlały pewną rozbieżność poglądów na dobra intelektualne. Określenia *propriété*

littéraire et artistique oraz *propriété industrielle* i *copyright* stanowiły wyraz koncepcji własnościowej, a więc kładły nacisk na ochronę interesów majątkowych twórców. Z opozycji wobec teorii własnościowej wyrosły pojęcia *droits d'auteurs*, a także *Immaterialgüterrecht*. Patrząc z innej jeszcze strony: słowo *copyright* kierowało uwagę bardziej na nośnik materialny, a więc na ochronę kopii dzieła, niezależnej od twórcy, czyli na zakomunikowanie utworu, na obiektywną rzeczywistość, podczas gdy nazwa „własność literacka i artystyczna” przenosiła punkt ciężkości na aspekt personalny, na osobę twórcy, na proces tworzenia dzieła, to znaczy na świat subiektywnych przeżyć jednostki.

Ze względu na różnorodność dóbr mieszczących się w kategorii dóbr niematerialnych, przyjęto za wzorem francuskim podział norm regulujących prawa na tych dobrach na dwie wielkie instytucje prawne: prawo autorskie (*le droit d'auteur*; *Urheberrecht*) i własność przemysłową (*propriété industrielle*, *gewerbliches Eigentum*). Zwłaszcza doktryna dokonywała wielu prób konsolidacji tychże instytucji.

Zapoczątkowująca etap umiędzynarodowienia ochrony prawnoautorskiej, podpisana w Bernie 9 września 1886 r. (uzupełniona w Paryżu 4 maja 1896 r., zrewidowana w Berlinie 13 listopada 1908 r., uzupełniona w Berlinie 20 marca 1914 r., zrewidowana w Rzymie 2 czerwca 1928 r.) konwencja o ochronie międzynarodowej dzieł literackich i artystycznych przyjęła pewien kompromis pomiędzy terminologią francuską: *propriété littéraire et artistique*, a terminologią niemiecką: *Urheberrecht*, toteż znamienne nie mówiła ona o „własności” dzieł literackich i artystycznych, a o „ochronie dzieł literackich i artystycznych”. Ostatecznie, o czym dalej, odrzucono w niej – z nielicznymi wyjątkami – znaną zasadę uzależnienia powstania prawa autorskiego od dokonania pewnych formalności, a zwłaszcza wpisu do rejestru, złożenia do depozytu odpowiedniej liczby egzemplarzy opublikowanej książki czy umieszczenia informacji stwierdzającej prawa autorskie.

Prawo autorskie (*Urheberrecht* – Niemcy, *ophavsret* – Dania, *upphovsrätt* – Szwecja, *diritto di autore* – Włochy, *derechos de autor* – Hiszpania, *direito de autor* – Portugalia) ukształtowało się i nadal pozostawało, aczkolwiek starano się to zmienić w rewizjach Konwencji Berneńskiej, głównie jako instytucja prawa majątkowego. Dominacja pierwiastka majątkowego we współczesnym prawie autorskim była oczywistą konsekwencją odmawiania autorom przez wiele wieków naturalnego prawa do gospodarczej eksploatacji twórców ich ducha i intelektu. Tej przewagi pierwiastka majątkowego przez długi czas nie potrafił zmienić nawet bujny rozwój europejskiej doktryny prawa, która wypracowała wiele konkurencyjnych teorii dotyczących istoty prawa autorskiego. Ideę ochrony wyższych, idealnych, psychicznych, niemajątkowych interesów autorów, które miały swe źródło w więzi duchowej łączącej twórcę z jego dziełem (*droit moral de l'auteur*, *il diritto morale di autore*, *Urheberpersönlichkeitsrecht*, *moral right*), przyniosły ze sobą dopiero ostatnie dziesięciolecia XIX w., ale daleko było jeszcze do jej realizacji ustawodawczej. Z pewnością wpływała na to także zasadnicza odmienność podejść do tego zagadnienia znamionująca najbardziej wpływowe doktryny prawnicze. I tak w szczególności zwolennicy doktryny praw osobistych czy praw osobistości (*Rechte der Persönlichkeit*, *droits de la personnalité*), nawiązujący do idei Immanuela Kanta, zmierzali nie tyle do ochrony właściciela rzeczy, do zabezpieczenia korzystania z dobra majątkowego, ale do zabezpieczenia duchowej sfery autora. Natomiast przedstawiciele teorii prawa na dobru niematerialnym (*die Theorie von Urheberrecht als Immaterialgüterrecht*), mającej swe źródła w koncepcji Johanna Gottlieba Fichtego, przyjęli inny punkt wyjścia. Twórca tego nurtu, Joseph Kohler, umiejscowił prawo autorskie jedynie na płaszczyźnie majątkowej, natomiast prawa moralne autora potraktował jako coś odrębnego, co istniało poza prawem autorskim.

Interesujące, że wcześniej niż kraje europejskie ochronę praw moralnych autora wprowadziły niektóre ustawodawstwa latynoamerykańskie oraz azjatyckie.

Z punktu widzenia konstrukcji prawa autorskiego systemy ustawodawcze XIX i XX w. pomiędzy I a II wojną światową można podzielić na cztery zasadnicze grupy: 1) system francuski, 2) system germański, 3) system iberyjski i 4) system polski. System francuski określał prawo autorskie jako własność, ale nie przeprowadzał jej w postanowieniach ustawowych, tzn. nie ustanawiał domniemania istnienia własności prywatnej na stworzonych dziełach. System germański ani nie używał nazwy własność, ani nie stosował takiej konstrukcji w treści ustaw. Nie miał on jednolitego charakteru i dało się w nim wyróżnić trzy podsystemy odmiennie ujmujące prawo autorskie. Pierwszy z nich budował prawo autorskie jedynie za pomocą wielu szczegółowo określanych uprawnień, niekiedy odrębnie dla każdego rodzaju dzieł (metoda rozbicia prawa autorskiego). Drugi – określał prawo autorskie przy pomocy kilku zasadniczych praw, zazwyczaj jednakowych dla wszystkich dzieł (metoda koncentracji). Trzeci – definiował prawo autorskie jednym określeniem, na tyle szerokim, aby pomieścić w nim wszystkie odnośne uprawnienia, ewentualnie przykładowo wyliczane, jednak bez ustanowienia domniemania wszelkich prerogatyw na rzecz uprawnionego (metoda syntezy). System iberyjski określał prawo autorskie jako własność, a jednocześnie realizował to własnościowe rozwiązanie w ustawodawstwie. Miał on przy tym dosyć słabe ramy konstrukcyjne i wykazywał daleko idące różnicowanie. Niektóre ustawodawstwa systemu iberyjskiego pozostawiały tak dużo do życzenia pod względem ujęć teoretycznych, że w zasadzie zbliżały się do systemu francuskiego. System polski, choć nie definiował prawa autorskiego jako własności, to jednak w przepisach ustawy o prawie autorskim z 29 marca 1926 r. regulował to prawo jako własność. Tę specyficzną koncepcję „własności duchowej” twórcy (*geistiges Eigentum*) wyrażała w pełni konstrukcja polskiej ustawy, konsekwentnie ujmującej prawo autorskie jako prawo twórcy, pojmowane jako jedność, a nie jako suma uprawnień szczegółowych. Twórca lub inny uprawniony podmiot nie musiał się powoływać na żadne przyznane mu wyrażnie prawa, gdyż na jego korzyść przemawiało

domniemanie uprawnienia. Prawo autorskie było więc prawem o treści nieograniczonej, nieokreślonej, z ustanowieniem domniemania uprawnienia na rzecz podmiotu tego prawa. Autor tej koncepcji, Fryderyk Zoll jr, wyraźnie wskazywał, że jest to „naturalne”, „przyrodzone”, a nie „nadane” prawo każdego twórcy. Podstawowemu założeniu zapewnienia pełnej ochrony interesów twórców podporządkowane zostały przewodnie idee ustawy, a w szczególności pojęciowe określenie przedmiotu prawa autorskiego, dualizm praw autorskich oraz cywilistyczna metoda represji za naruszenia praw autorskich.

Na tle innych obowiązujących wówczas ustaw europejskich polska ustawa o prawie autorskim miała wybitnie postępowy charakter. Przejawiało się to w tym, że nasi kodyfikatorzy po raz pierwszy w światowym ustawodawstwie pojęciowo określili przedmiot prawa autorskiego, a dopiero po syntetycznej definicji prawa autorskiego szły wyliczenia, co w szczególności stanowi ów przedmiot. Ale ważniejsze jeszcze jest to, iż ochrona interesów osobistych twórcy szła w polskiej ustawie tak daleko, że podniesiono ją do rangi praw osobistych, niezależnych od czasu, miejsca i narodowości twórcy, której to zasady nie wyraziło jeszcze żadne dotychczasowe ustawodawstwo. Oryginalnym rozwiązaniem zastosowanym do umowy wydawniczej (umowy o nakład) było to, że nakładca powinien dbać o „związane z wydawnictwem duchowe i materialne interesy twórcy”. Ustawa szczegółowo określała prawa osobiste twórcy, w sposób niesprecyzowany w żadnym innym europejskim ustawodawstwie. Ich treść nie została tym niemniej określona w sposób ścisły, a tylko przykładowo, co dawało szeroki zakres uznaniu sędziego i odpowiednich ekspertów. Z ochrony korzystały wszystkie przejawy stosunku twórcy do dzieła, gdyż ustawa ujmowała *droit moral* w sposób syntetyczny (*das allgemeine Urheberpersönlichkeitsrecht*), przeciwstawiając się tym konstrukcjom jurydycznym, które chroniły tylko poszczególne, określone w sposób wyraźny i wyczerpujący autorskie dobra osobiste. Ochrona osobista nie była więc uwarunkowana naruszeniem praw majątkowych, a nawet tym, czy prawo majątkowe istniało czy też nie. *Droit moral* stanowiło prawo odrębne

i niezależne od majątkowego prawa autorskiego i na tej podstawie niepodlegające ograniczeniom, jakie istniały co do praw majątkowych. Należy to uznać za istotny postęp, gdyż ówczesne ustawodawstwa światowe pojmowały prawa autorskie zazwyczaj jako prawa majątkowe, a tylko dodatkowo zamieszczano w ustawach przepisy szczególne, zawierające normy, które wyraźnie chroniły określone w nich wyższe interesy twórców. W zakresie ochrony osobistej twórcy polska ustawa była najlepszą z obowiązujących wtedy ustaw. Cechy autorskich praw osobistych, na które wskazał Fryderyk Zoll, do dziś zachowują trwale miejsce w światowej nauce i w ustawodawstwie.

Pojęcie „prawo autorskie”, ufundowane na koncepcji prawa podmiotowego o charakterze bezwzględny, tj. skutecznego *erga omnes*, obejmowało w polskiej ustawie zarówno uprawnienia majątkowe, jak i osobiste. Prawodawca polski poszedł przy tym dalej, niż to sformułował w doktrynie prawa Edmond Désiré Picard, bo wysunął on w konstrukcji ustawy autorskie uprawnienia osobiste przed majątkowe. Dualistyczna koncepcja praw autorskich głównego twórcy polskiej ustawy Fryderyka Zolla stanowiła w owym czasie wybitne osiągnięcie legislacyjne.

Bibliografia

- Actes de la Conférence réunie à Rome, Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques*, Berne 1929.
- Actes de la Conférence réunie à Berlin*, Bureau de l'Union Internationale Littéraire et Artistique, Berne 1909.
- Adler I., *The Rise of Art Music in the Italian Ghetto*, in: *Jewish Medieval and Renaissance Studies*, ed. A. Altman, Harvard University Press, Cambridge 1967.
- Alford W.P., *Don't Stop Thinking about... Yesterday: Why There Was No Indigenous Counterpart to Intellectual Property Law in Imperial China*, "Journal of Chinese Law" 1993, No 7.
- Alford W.P., *To Steal a Book Is an Elegant Offense: Intellectual Property Law in Chinese Civilization*, Stanford University Press, Stanford 1995.
- Allfeld P., *Kommentar zu den Gesetzen vom 19. Juni 1901 betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und über das Verlagsrecht sowie zu den internationalen Verträgen zum Schutze des Urheberrechts*, Beck, München 1902.
- Amanullah M., *Author's Copyright: An Islamic Perspective*, "The Journal of World Intellectual Property" 2006, Vol. 9, No. 3.
- Ariosto's Printing Privilege, Venice (1515)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyright-history.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_i_1515).
- Armstrong E., *Before Copyright. The French Book-Privilege System 1498–1526*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Aussy Ch., *Du droit moral de l'auteur sur les oeuvres de littérature et d'art*, Auxerre 1911.
- Awiernicew S.S., *Istoki i rozwitje ranniechristianskoj literatury*, w: *Istorija wsieмирnoy literatury*. Tom pierwszy, Izdatielstwo „Nauka”, Moskwa 1983.
- Badowski J.A., *Nowe uregulowania międzynarodowe w dziedzinie prawa autorskiego i praw pokrewnych*, „Państwo i Prawo” 1998, z. 3.

- Balcarczyk J., *Prawo do wizerunku i jego komercjalizacja. Studium cywilno–prawne*, Wolters Kluwer Oficyna, Warszawa 2009.
- Balogh E., *Der Einfluß des deutschen Rechts auf den ersten ungarischen Gesetzentwurf für Urheberrecht*, „Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung” 2006, 123. Band.
- Bappert W., *Wege zum Urheberrecht. Die geschichtliche Entwicklung des Urheberrechtsgedankens*, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1962.
- Barczewski M., Sykuna S., *ACTA – geneza i podstawowe problemy*, „Państwo i Prawo” 2012, z. 4.
- Barczewski M., *Traktatowa ochrona praw autorskich i praw pokrewnych*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2007.
- Barta J., Markiewicz R., *Główne problemy prawa komputerowego*, Warszawa 1993.
- Barta J., Markiewicz R., *Internet a prawo*, Warszawa 1998.
- Barta J., Traple E., *Wpływ rozwoju techniki i przemian stosunków społecznych na zasadę asymilacji w Konwencji Berneńskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CMXLV. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 1990, z. 53.
- Barta J., *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, UJ, Kraków 1980.
- Barta J., *Plagiat muzyczny*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” DI. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 1978, z. 17.
- Barta J., *Wzory przemysłowe w prawie autorskim krajowym i międzynarodowym*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 1983, z. 32.
- Barthes R., *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1999.
- Beltrametti S., *The Legality of Intellectual Property Rights under Islamic Law*, in: Mach, T. et al. (eds.), *The Prague Yearbook of Comparative Law 2009*, Prague 2010.
- Benis A., *Ochrona praw autorskich w dawnej Polsce*, w: *Pamiętnik Słuchaczy Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1877.
- Bérard L., *Du caractère personnel de certains droits et notamment du droit d’auteur dans les régimes de communauté*, Paris 1902.

- Bhattacharjee E., *Bi Sheng und Gutenberg und die beweglichen Lettern*, in: *Information – Wissenschaft & Praxis*, 2001, Bd. 52, No. 1.
- Bielawski J., *Islam, religia państwa i prawa*, Warszawa 1973.
- Bieljackin S.A., *Nowoje awtorskoje prawo w jewo osnownych principach*, Izdaniye jiridiczeskawo kniżnawo składa „Prawo”, Sankt Petersburg 1912.
- Blumenfeld T., *Klientela jako przedmiot obrotu i ochrony prawnej*, Warszawa 1932.
- Bluntschli J.C., *Deutsches Privatrecht*, III Aufl. besorgt von dr. Felix Dahn, VI Capitel. Vom Autorrecht, München 1864.
- Błeszyński J., *Konwencja Berneńska a polskie prawo autorskie*, PWN, Warszawa 1979.
- Błeszyński J., *Ochrona autorskich praw majątkowych (roszczenie o wydanie korzyści)*, PWN, Warszawa 1989.
- Błeszyński J., *Ostatnie redakcje Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych a prawo wewnętrzne, w: Konwencje międzynarodowe w zakresie prawa autorskiego i praw pokrewnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CCCCLXVI. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, z. 134, Warszawa-Kraków 1977.
- Błeszyński J., *Prawo autorskie*, PWN, Warszawa 1988.
- Błeszyński J., *Thumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa 1973.
- Bongard-Lewin G.M., Iljin G.F., *India w driewnosti*, Głównaja Redakcija Wastocznoj Literatury Izdatielstwa „Nauka”, Moskwa 1985.
- Borghi M., *A Venetian Experiment on Perpetual Copyright*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010.
- Borisow A.W. i inni, *Indija*, w: *Istorija esteticzieskoj mysli. Tom pierwszy*, Izdatielstwo „Nauka”, Moskwa 1983.
- Bowker R.R., *Copyright, its history and its law: being a summary of the principles and practice of copyright with special reference to the American code of 1909 and the British act of 1911*, Houghton Mifflin Boston, New York 1912.

- Bowker R.R., *The Nature and Origin of Copyright*, in: *The Question of Copyright*, wyd. G.H. Putnam, New York, London, 1896.
- Bracha O. (2008), *Commentary on the Intellectual Property Constitutional Clause 1789*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_us_1789).
- Braginskij I., *U istokow chodożestwiennowo słowa*, w: *Poezija i proza Driewniewo Wastoka*, Chodożestwiennaja Litieratura, Moskwa 1973.
- Brown H.F., *The Venetian printing press: 1469–1800. An historical study* (reprint z 1891 r., wyd. Gerard Th. van Heusden), Amsterdam 1969.
- Buczowski S., *Założenia i rozwój historyczny ochrony prawnej twórczości technicznej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Vol. XXII, 2, Sectio G, Lublin 1975.
- Cabrillac H., *La protection de la Personnalité de l'Écrivain et de l'Artiste. Essai sur le droit moral*, Montpellier 1926.
- Carter T.F. , *The Invention of Printing in China, and its spread Westward*, 2nd ed., revised by L.C. Goodrich, Ronald Press, New York 1955 (1st ed. 1925).
- Chavasse R., *The first known author's copyright, September 1486, in the context of a humanist career*, „Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester” 1986/87, Bd 69.
- Cherniack S., *Book Culture and Textual Transmission in Sung China*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, Vol. 54, No.1, June 1994.
- Cherniack S., *Book Culture and Textual Transmission in Sung China*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, Vol. 54, No.1, June 1994.
- Chia L., in: *Printing and Book Culture in Late Imperial China*, eds. C.J. Brokaw and K.-w Chow, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 2005.
- Chia L., *Printing for Profit: The Commercial Publisher of Jianyang, Fujian (11th–17th Centuries)*, Harvard University Press, Cambridge 2002.

- Choe Byoung Jo, *Geistiges Eigentum im römischen Recht? – unter besonderer Berücksichtigung des Urheberrechts*, “Seoul Law Journal” 2010, Vol. 52, No. 2.
- Cisek A., *Dobra osobiste i ich niemajątkowa ochrona w kodeksie cywilnym*, UWr, Wrocław 1989.
- Cobbett W., *Parliamentary History of England*, Bagshaw, London, 1806–1820 (reprint: AMS Press, New York 1966).
- Compte rendu du congrès de 1926*, Varsovie – Bulletin 3, Octobre 1926.
- Copinger W.A., *The Law of Copyright*, London 1909.
- Cracovia impressorum XV et XVI saeculorum*, eddit Joannes Ptaśnik, Leopoli Sumptibus Instituti Ossoliniani, 1922, vol. II, nr 105.
- Crone P., *Roman, provincial and Islamic law. The origins of the Islamic patronate*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Cronin P., *The Historical Origins of the Conflict between Copyright and the First Amendment*, “Columbia Journal of Law & the Arts” 2012, Vol. 35.
- Cullen Ch.M., *Can TRIPS Live in Harmony with Islamic Law? An Investigation of the Relationship Between Intellectual Property and Islamic Law*, „SMU Science and Technology Law Review” 2010, No. 14.
- Cypin S., *Międzynarodowe prawo autorskie*, GSW 1927, Nr 47, Nr 48 i Nr 49.
- Czachórska B., *Osoby uprawnione zgodnie z ustawą amerykańską z 4 marca 1909 do ujawnienia się jako copyright owner utworów wydanych przez wydawnictwa polskie*, „Studia Cywilistyczne” 1976, t. XXVII.
- Czajkowska-Dąbrowska M., *Sytuacja prawna autorów obcych w Polsce*, UW, Warszawa 1991.
- Czempińska W., *Rozwój pojęć o ochronie praw wynalazcy*, Warszawa 1931.
- Czistjakowa N.A., *Ellinisticzieskaja poezija. Litieratura, tradicii i folklor*, Izdatielstwo Leningradskowo Uniwersitietia, Leningrad 1988.
- Czosnowski S., *Ochrona praw autorskich w Stanach Zjednoczonych*, Warszawa 1928.
- Dahn F., *Deutsches Rechtsbuch*, Nürnglingen 1877.
- Dahn F., *Zur neuesten Deutschen Gesetzgebung über Urheberrecht*, „Zeitschrift für Gesetzgebung und Rechtspflege in Preußen mit besonderer Rücksicht auf die Deutsche Gesetzgebung” 1871, Band V.

- Dallon C.W., *The Problem with Congress and Copyright Law: Forgetting the Past and Ignoring the Public Interest*, "Santa Clara Law Review" 2004, Vol. 44, No. 2.
- Dam H.J. van, *Vobis pagina nostra dedicatur. Dedication in classical antiquity*, in: *Cui dono lepidum novum libellum?: Dedicating Latin Works and Motets in the Sixteenth Century*, edited by Ignace Bossuyt, Nele Gabriëls, Demmy Verbeke, Dirk Sacré Leuven University Press, Leuven 2008.
- Danecki J., *Podstawowe wiadomości o islamie*, „Dialog”, T. 1, Warszawa 1997.
- Daniłowicz W., *Światowa Organizacja Własności Intelektualnej (WIPO) – nowy typ organizacji wyspecjalizowanej ONZ*, „Przegląd Prawa i Administracji”, AUW, t. XVII, Wrocław 1982.
- Darras A., *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, w: *Des droits intellectuels I*, z cyklu *Études théoriques et pratiques de droit international privé*, Paris 1887.
- Dąbkowski P., *Prawo prywatne polskie*, T. II, Lwów 1911.
- Dąbrowski E., *Nieuczciwe współzawodnictwo*, Warszawa 1929.
- Dbałowski W., Litauer J.J., *Ustawodawstwo autorskie obowiązujące w Polsce*, Warszawa 1922.
- De Gorguette d'Argoeuves S., *Le droit moral de l'auteur sur son oeuvre artistique ou littéraire*, Paris 1926.
- Deazley R., Kretschmer M. and Bently L. (eds.), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010.
- Deazley R., *On the Origin of the Right to Copy: Charting the Movement of Copyright Law in Eighteenth Century Britain (1695–1775)*, Oxford and Portland, Oregon 2004.
- Deazley R., *Rethinking copyright: history, theory, language*, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham, UK 2006.
- Deazley R. (2008), *Commentary on the Elizabethan Injunctions 1559*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?idu=commentary_uk_1559).

- Deazley R. (2008), *Commentary on Star Chamber Decree 1637*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_uk_1637).
- Deazley R. (2008), *Commentary on the Licensing Act 1662*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_uk_1662).
- Deazley R. (2008), *Commentary on the Statute of Anne 1710*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_uk_1710).
- Deazley R. (2008), *Commentary on Millar v. Taylor (1769)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_uk_1769).
- Deazley R. (2008), *Commentary on Donaldson v. Becket (1774)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_uk_1774).
- Demogue R., *Le Traité des obligations en général*, A. Rousseau, Tome 4, Paris 1924.
- Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, PWN, Warszawa 1988.
- Dock M.C., *Étude sur le droit d'auteur*, Paris 1963.
- Durantaye de la K., *Ruhm und Ehre. Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*; <http://www.forhistiur.de/zitat/0604deladurantaye.htm>.

- Durantaye de la K., *Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome*, "Boston University International Law Journal" 2007, Vol. 25.
- Durow W.Z., *Istoriya rimskoj literatury*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Państwowego w Sankt Petersburgu, Sankt-Petersburg 2000.
- 25 lat Instytutu Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej Uniwersytetu Jagiellońskiego. *Rozprawy pracowników Instytutu*, red. J. Barta, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” MCCXIII. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, z. 69, Kraków 1997.
- Dziatzko K., *Autor- und Verlagsrecht im Alterthum*, "Rheinisches Museum für Philologie", Neue Folge, Band 49, 1894.
- Eggert A., *Der Rechtsschutz der Urheber in der römischen Antike*, „UFITA – Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht" 1999, Vol. 138.
- Eisenstein E.L., *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and cultural transformation in early-modern Europe*, Vol. I and II, Cambridge University Press, Cambridge 1980.
- Eisenstein E., *The Printing Press as Agent of Change: Communication and cultural transformations in early-modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.
- Elon M., ed., *Principles of Jewish Law*, Keter Publishing House, Jerusalem 1975.
- Feather J., *From Rights in Copies to Copyright: The Recognition of Author's Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Century*, in: *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, ed. M. Woodmansee and P. Jaszi, Duke University Press, Durham 1994.
- Feather J., *Publishing, Piracy and Politics: An Historical Study of Copyright in Britain*, Mansell Publishing Limited, London, New York 1994.
- Feather J., *The Book Trade in Politics: The Making of the Copyright Act of 1710*, "Publishing History" 1980, Vol. 19, No 8.
- Feltes N.N., *Modes of Production of Victorian Novels*, University of Chicago Press, Chicago 1986.

- Ferenc-Szydełko E., *Kształtowanie się praw autorskich do utworu fotograficznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego”, Nr 274, „Roczniki Prawnicze”, Nr 11, Szczecin 2000.
- Ferenc-Szydełko E., *Prawo autorskie na ziemiach polskich do roku 1926*, UJ, Zakamycze 2000.
- Ferenc-Szydełko E., *Przedmiot prawa autorskiego w ustawodawstwie niemieckim na ziemiach polskich zaboru pruskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego”, Nr 196, „Roczniki Prawnicze”, Nr 8, Szczecin 1997.
- Ferenc-Szydełko E., *Przedmiot prawa autorskiego w ustawodawstwie rosyjskim z 1911 roku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego”, Nr 216, „Roczniki Prawnicze”, Nr 9, Szczecin 1998.
- Fichte J.G., *Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. Ein Rasonnement und eine Parabel*, Berlinische Monatsschrift, t. 21 (1793).
- Fichte J.G., *Sämtliche Werke*, t. VIII, Berlin 1845–1846.
- Fierich F. X., *Unifikacja ustawodawstwa*, w: *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej. Księga pamiątkowa 1918–1928*, Kraków-Warszawa 1928.
- Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, teksty wybrał i wstępem poprzedził J. Legowicz, PWN, Warszawa 1970.
- Fiołka J., *Wpływ Fryderyka Zolla na rozwój ustawodawstwa dotyczące zwalczania nieuczciwej konkurencji oraz patentów i znaków towarowych*, w: *Fryderyk Zoll 1865–1948. Prawnik-uczony-kodyfikator*, red. A. Mączyński, PAU, Kraków 1994.
- Foucault M., *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Fredriksson M., *Copyright and the story of the author*; <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/Fredriksson.pdf>.
- Freud S., *Totem i tabu*, tłum. J. Prokopiuk i M. Poręba, Wydawnictwo KR, Warszawa 1993.
- Friedman H.H., *Geneivat Da'at: The Prohibition Against Deception in Today's World*; <http://www.jlaw.com/Articles/geneivatdaat.html>.
- Frohne R., *Urheberrecht in der römischen Antike?*, „UFITA – Archiv für Urheber- und Medienrecht” 2005, Vol. 3.

- Fromm E., *Halacha*, przeł. K. Masewicz, w: *Judaizm*, wybór tekstów W. Jaworski, A. Komorowski, red. M. Dziwisz, Biblioteka Pisma Literacko-Artystycznego, Kraków 1989.
- Geisler F., *De mutatione nominum*, Leipzig 1669.
- Gerhartl S., „Vogelfrei“. *Die österreichische Lösung der Urheberrechtsfrage in der 2.Hälfte des 19. Jahrhunderts oder Warum es Österreich unterließ, seine Autoren zu schützen*. Dipl.-Arb, Wien 1995; <http://www.wienbibliothek.at/dokumente/gerhartl-sybille.pdf>.
- Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht in Deutschland*, „Festschrift zumhundertjährigen Bestehen der Deutschen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht und ihrer Zeitschrift“, Bd. I, hrsg. F.K. Beier i inni, Weinheim 1991.
- Gienas K., *Systemy Digital Rights Management w świetle prawa autorskiego*, Wolters Kluwer Oficyna, Warszawa 2008.
- Gierke O von, *Deutsches Privatrecht*, T. I, Leipzig 1895.
- Gieseke L., *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, Verlag O. Schwartz, Göttingen, 1957.
- Gieseke L., *Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845*, Verlag Schwartz Göttingen 1995.
- Giliciński L., *Wykonywanie praw własności intelektualnej w prawie Wspólnoty Europejskiej*, ABC, Warszawa 1997.
- Ginsburg J.C., *A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America*, „Tulane Law Review” 1990, Vol. 64, No 5.
- Glücksberg M., *Prawa autorów i artystów*, „Gazeta Sądowa Warszawska” 1875, Nr 33, Nr 34, Nr 35, Nr 36.
- Gold B.K., *Literary Patronage in Greece and Rome*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1987.
- Goldstein P., *Copyright's Highway: from Gutenberg to the Celestial Jukebox*, Hill & Wang, New York 1995.
- Gołąb S., *Ochrona prawna w polskiej ustawie autorskiej*, „Głos Prawa” 1926, Nr 9.
- Gołąb S., *Ustawa o prawie autorskim z dnia 29 marca 1926 r. z materiałami*, Warszawa 1928.
- Gompel S. van, „*Les formalités sont mortes, vive les formalités!*” *Copyright Formalities and the Reasons for their Decline in Nineteenth Century*

- Europe*, in: Deazley R., Kretschmer M. and Bently L. (eds), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010.
- Górnicki L., *Dobra nie będące rzeczami (inne dobra) w projekcie prawa rzeczowego z 1937 i 1939 roku*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No 3015. Prawo CCCIII, Wrocław 2007.
- Górnicki L., *Droit moral w polskiej ustawie o prawie autorskim z 1926 roku*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No 2887. Prawo CCXCVIII, Wrocław 2006.
- Górnicki L., „*Droit moral*“, *insbesondere nach dem Tode des Urhebers, im polnischen Urheberrechtsgesetz aus dem Jahre 1926*, w: A. Gulczyński (Hg.), *Leben nach dem Tod. Rechtliche Probleme im Dualismus: Mensch – Rechtssubjekt*, Leukam, Graz 2010.
- Górnicki L., *Koncepcja prawa na przedsiębiorstwie Fryderyka Zolla*, w: *Państwo, prawo, społeczeństwo w dziejach Europy Środkowej. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Józefowi Ciągwie w siedemdziesięciolecie urodzin*, komitet redakcyjny: A. Lityński, M. Mikołajczyk, T. Adamczyk, A. Drogoń, W. Organiściak, Katowice-Kraków 2009.
- Górnicki L., *Nieuczciwa konkurencja, w szczególności przez wprowadzające w błąd oznaczenie towarów lub usług, i środki ochrony w prawie polskim*, UWr, Wrocław 1997.
- Górnicki L., *Prawa na dobrach niematerialnych*, w: *Synteza prawa polskiego 1918–1939*, red. T. Guz, J. Głuchowski, M.R. Pałubska, Wydawnictwo C. H. Beck, Warszawa 2013.
- Górnicki L., *Prawo cywilne w pracach Komisji Kodyfikacyjnej Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1919–1939*, Wydawnictwo Kolonia Limited, Wrocław 2000.
- Górnicki L., *Rozwój idei praw autorskich od początków do II wojny światowej*, „Kwartalnik Prawa Prywatnego” 2006, z. 3, Kraków 2006.
- Górnicki L., *Z dziejów zwalczania nieuczciwej konkurencji*, w: *O prawie i jego dziejach księgi dwie. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Lityńskiemu w czterdziestopięciolecie pracy naukowej i siedemdziesięciolecie urodzin*, Księga II, Białystok-Katowice 2010.

- Górski J., *Pojęcie prawa autorskiego w rozwoju historycznym*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1931, z. 1.
- Gradenwitz P., *An Early Instance of Copyright – Venice 1622*, “Music and Letters” 1946, Vol. 27, No 3.
- Graždanskoje prawo*, red. E.A. Suchanow, t. I, C. H. Beck, Moskwa 2000.
- Green S.P., *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law: Some Observations on the Use of Criminal Sanctions in Enforcing Intellectual Property Rights*, “Hastings Law Journal” 2002, Vol. 54.
- Grimont F., *Manuel-annuaire de l'imprimerie, de la librairie et de la presse*, P. Jannet, Paris 1835.
- Groeger G., *Prawo autorskie – ustawa o prawie autorskim z roku 1926 w brzmieniu jednolitego tekstu z 1935 roku z objaśnieniami i dodaniem Konwencji Berneńskiej*, Warszawa 1937.
- Grunebaum-Ballin P., *Les droit moral des auteurs et des artistes. Commentaire d' un projet de Textes sur le droit moral á insé et dans la Convention de Berne revisée suivi des Textes proposés*, Paris 1928.
- Grunebaum von G.E., *The Concept of Plagiarism in Arabic Theory*, ”Journal of Near Eastern Studies” 1944, Vol. 3, No. 4.
- Grzybczyk K., *Prawo właściwe dla autorskoprawnej umowy licencyjnej*, Wolters Kluwer Oficyna, Warszawa 2009.
- Grzybczyk K., *Work made for hire w porównaniu z konstrukcjami prawa polskiego*, „Rejent” 1997, Nr 4.
- Grzybczyk K., *Zagadnienie idei w prawie autorskim*, „Państwo i Prawo” 1997, z. 4.
- Grzybowski S.M., *Autorskie prawo*, w: *Encyklopedia podręczna prawa prywatnego*, t. I, Warszawa 1931.
- Grzybowski S.M., *Autorskie prawo (Suplement)*, w: *Encyklopedia podręczna prawa prywatnego*, T. II, Warszawa b.r.w., s. XCIII–XCVI.
- Grzybowski S.M., *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy. Zagadnienia ogólne*, Kraków 1933.
- Grzybowski S.M., *Ochrona wynalazków, wzorów i znaków towarowych (Zarys systemu)*, Warszawa 1936.
- Grzybowski S.M., *Podmiotowe prawa (Zarys wykładu)*, Warszawa 1937.

- Grzybowski S.M., *Prawa osobistości ze szczególnym uwzględnieniem przepisów prawa cywilnego i administracyjnego o imieniu i nazwisku*, Warszawa 1937.
- Grzybowski S., *Geneza i miejsce prawa autorskiego w systemie prawa*, w: *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*. T. 13, red. J. Barta, Warszawa 2003.
- Grzybowski S., *Prawo autorskie w systemie prawa*, w: S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973.
- Grzybowski S., Kopff A., Serda J., *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973.
- Habib Hourani A., Danecki J., *Historia Arabów*, Wydawnictwo MARABUT, Gdańsk 2002.
- Halakhah*, in: *Encyclopaedia Judaica*, Second Edition, Vol. 8, ed. Fred Skolnik, Michael Berenbaum, Keter Publishing House, Detroit 2007.
- Harrán D., *Salamone Rossi, Jewish Musician in Late Renaissance Mantua*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Hassanien M.R., *Bilateral WTO-Plus Free Trade Agreements in the Middle East: A Case Study of OFTA in the Post-TRIPS Era*, "Wake Forest Intellectual Property Law Journal" 2007–2008, Vol. 8, No 2.
- Hatch O.G. & Lee T.R., „*To Promote the progress of science*”: *The copyright clause and Congress’s power to extend copyrights*, "Harvard Journal of Law & Technology" 2002, Vol. 16, No. 1.
- Hazan V., *The Origins of Copyright Law in Ancient Jewish Law*, "Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A." 18 (1970).
- Hesse C., *Enlightenment Epistemology and the Law of Authorship in Revolutionary France*, "Representations" 1988, No 30.
- Hesse C., *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991.
- Hesse C., *The rise of intellectual property, 700 b.c.–a.d. 2000: an idea in the balance*, „Dædalus”, Spring 2002.
- Heymann S., *Das neue polnische Gesetz über das "Autorrecht"*, GRUR 31, 1926.

- Historische Studien zum Urheberrecht in Europa. Entwicklungslinien und Grundfragen. Schriften zur Europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte*, Bd. 10, hrsg. E. Wadle, Berlin 1993.
- Hoffman W., *Das polnische Verlagsrecht*, GRUR 31, 1926.
- Homer, *Iliada*, przeł. F.K. Dmochowski, PIW, Warszawa 1990.
- Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, PIW, Warszawa 1990.
- Huyse P., *La Perse antique*, Les Belles Lettres, Paris 2002 (pierwotny na russkij jazyk A.N. Stiepanowa: *Driewniaja Persija*, Izdatielskij dom „Wecze”, Moskwa 2007).
- Hymny i pieśni sumeryjskie*, tłum. K. Szarzyńska, Wydawnictwo AGADE, Warszawa 2005.
- Ihering R., *Rechtsschutz gegen injuriöse Rechtsverletzungen*, « Jahrbüher für die Dogmatik des heutigen römischen u. deutschen Privatrechts », 23 Bd., n. F. XI. Bd. 1885.
- Internet – Problemy prawne*, red. R. Skubisz, Lublin 1999.
- Istorija politiczeskich i prawowych uczenij. Driewnij mir*. Otwietstwiennyj riedaktor W.S. Nersesjanc, Nauka, Moskwa 1985.
- Jachter Ch., *Hasagat Gevul: Economic Competition in Jewish Law*, in: *Gray Matter: Discourses in Contemporary Halachah*, by Rabbi Chaim Jachter with Ezra Frazer, Teaneck, NJ, 2000.
- Jamar S., *The Protection of Intellectual Property Under Islamic Law*, “Capital University Law Review”, Vol. 21, 1992.
- James Madison letter to Thomas Jefferson – October 17, 1788*; <http://www.revolutionary-war-and-beyond.com/james-madison-letter-to-thomas-jefferson-october-17-1788.html>.
- Jankowska M., *Autor i prawo do autorstwa*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2011.
- Jaszi P., *On the Author Effect: Contemporary Copyright and Collective Creativity*, in: *The Construction of Authorship, Textual Appropriation in Law and Literature*, eds. M. Woodmansee & P. Jaszi, Duke University Press, Durham-London 1994.
- Jaynes J., *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Mariner Books, Boston, New York 2000.

- Jemielianow W.W., *Drwienij Szumer. Oczerki Kultury*, Pietierburgskoję Wastokowiedienije, Sankt Peterburg 2001.
- Kant I., *Metafizyczne podstawy nauki prawa*, przeł., oprac. i wstępem poprzedził W. Galewicz, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2006.
- Kant I., *Metaphysik der Sitten*, Neu hrsg. und engeleitet von Bernd Ludwig, t. I.1, *Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre*, Meiner 1998.
- Kant I., *Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*, Berlinische Monatsschrift, t. 5 (1785).
- Kaplan B., *An Unhurried View of Copyright*, Columbia University Press, New York 1967.
- Kase F.J., *Copyright Thought in Continental Europe: Its Development, Legal Theories and Philosophy. A Selected and Annotated Bibliography*, Fred B. Rothman & Co, South Hackensack 1967.
- Kawohl F., *The Berlin Publisher Friedrich Nicolai and the Reprinting Sections of the Prussian Statute Book of 1794*, in: Deazley R., Kretschmer M. and Bently L. (eds), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010.
- Kawohl F. (2008), *Commentary on Imperial privileges for Conrad Celtis (1501/02)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni do artykułu: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_d_1501).
- Kawohl F. (2008), *Commentary on the Prussian Copyright Act (1837)*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?idu=commentary_d_1837a).
- Khoury A.H., *Ancient and Islamic Source of Intellectual Property protection in the Middle East: A focus on Trademarks*, “IDEA: The Journal of Law and Technology” 2003, No. 43.
- Klafkowska-Waśniowska K., *Prawa do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, Wolters Kluwer Oficyna, Warszawa 2008.

- Kohler J., *Das Autorrecht, eine civilistische Abhandlung, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom Eigentum, vom Miteigentum, vom Rechtsgeschäft und vom Individualrecht*, „Jahrbüher für die Dogmatik des heutigen römischen u. deutschen Privatrechts“, 18 Bd., n. F. 16. Bd., Jena 1880.
- Kohler J., *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, Stuttgart 1907.
- Konwencje międzynarodowe w zakresie prawa autorskiego i praw pokrewnych, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CCCC-LXVI. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, z. 134, Warszawa-Kraków 1977.
- Kopff A., *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1961.
- Kopff A., *Wpływ postępu techniki na prawo autorskie*, UJ, Warszawa-Kraków 1988.
- Koppitz H.-J., *Kaiserliche Privilegien für das Augsburger Druckgewerbe*, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, ed. Helmut Gier and Johannes Janota, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1997.
- Korostowcew M.A., *Literatura Driewniewo Jegipta*, w: *Istorija wsieмирnoj literatury*, Tom pierwszy, Izdatielstwo „Nauka”, Moskwa 1983.
- Kostylo J., *From Gunpowder to Print: The Common Origins of Copyright and Patent*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010.
- Kostylo J. (2008), *Commentary on Marcantonio Sabellico’s privilege (1486)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (bezpośredni link: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_i_1486).
- Kostylo J. (2008), *Commentary on the Venetian Senate’s decree on press affairs (1517)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_i_1517).

- Koszelewa L.S., *Egipt, w: Istorija esteticzieskoj mysli*. Tom pierwszy. *Driewnij mir. Sriednije wieka*, Iskustwo, Moskwa 1985.
- Koutsouradis A.G., *Die Entwicklung des Urheberrechts in Griechenland*, *Archiv für Urheber- und Medienrecht* 118 (1992).
- Kroński A., *Kongres Prawa Autorskiego*, „Palestra” 1926, Nr 9.
- Kuijsten M., *Summary of Evidence for Julian Jaynes's Theory*; <http://www.julianjaynes.org/summary-of-evidence-for-julian-jaynes-theory.php>.
- Kumaniecki K., *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa 1988.
- Kutrzeba S., *Historia źródeł dawnego prawa polskiego*, t. II, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów-Warszawa-Kraków 1926.
- Kwintylian Marek Fabiusz, *Kształcenie mówcy. Księgi VIII 6 – XII*, wstęp, przekład i przypisy Stanisław Śnieżewski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.
- Laboulaye E. et Guiffrey G., *La propriété littéraire au XVIIIe siècle*, Paris 1859.
- Legowicz J., *Zarys historii filozofii. Elementy doksografii*, wydanie VI, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.
- Lessig L., *Wolna kultura*, Tłum. P. Białokozowicz i inni, wstęp E. Bendyk, Warszawa 2005.
- Letter to James Madison, August 28, 1789 (On the liberty to write, speak, and publish and its limits)*; http://www.founding.com/founders_library/pageID.2184/default.asp.
- Letter to James Madison, Thomas Jefferson, Paris, July 31, 1788*; <http://teachingamericanhistory.org/library/document/letter-to-james-madison-15/>.
- Letter to James Madison, Thomas Jefferson, Paris, September 06, 1789*; <http://teachingamericanhistory.org/library/document/letter-to-james-madison-17/>.
- Lévêque P., *Le Monde hellénistique*, Armand Colin, Paris 1969 (tłumaczenie E.P. Czikowoj na język rosyjski: *Ellinisticzieskij mir*, Nauka. Główna Riedakcija Wastocznoj Litieratury, Moskwa 1989).

- Levine A., *Moral Issues of the Marketplace in Jewish Law*, Yashar Books, New York 2005.
- Lévy-Bruhl L., *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, PWN, Warszawa 1992.
- Lewandowski K. (red.), *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, Poznań 2011.
- Lewis M.E., *Writing and Authority in Early China*, State University of New York Press, Albany 1999.
- Lichtszajn L., *Nowe austriackie prawo autorskie*, GSW 1936, Nr 19.
- Liemer S., *On the Origins of Le Droit Moral: How Non-Economic Rights Came to Be Protected in French IP Law*, "Journal of Intellectual Property Law" 2011, No 19.
- Litauer J.J., *Art. 5 ustawy polskiej o prawie autorskim. Ochrona autorów ze względu na przynależność państwową i miejsce ukazania się utworów*, „Przegląd Prawa i Administracji” 1927.
- Litauer J.J., *Uwagi nad projektem ustawy autorskiej referenta Prof. Zolla*. Komisja Kodyfikacyjna Rzeczypospolitej Polskiej. Sekcja Prawa Cywilnego, Kraków 1921.
- Literary and artistic patronage in ancient Rome*, ed. B.K. Gold, University of Texas Press, Austin 1982.
- Locke J., *Second Treatise of Government*, ed. Jonathan Bennett; <http://www.earlymoderntexts.com/pdf/lockseco.pdf>.
- Loewenstein J., *The authors due printing and the prehistory of copyright*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2002.
- Logie J., „*I Have No Predecessor to Guide My Steps*”: *Quintilian and Roman Authorship*, "Rhetoric Review" 2003, Vol. 22, No. 4.
- Loi polonaise du 29 mars 1926. Relative aux droits d'auteur, Préface et notes de Georges Maillard*, Paris 1926.
- M. Waleryusa Marcyalisa Epigramów ksiąg XII*. Przekładał Jan Czubek. Nakładem Akademii Umiejętności Kraków 1908.
- MacQueen H.L., Waelde Ch. and Laurie G., *Contemporary intellectual property. Law and Policy. Textbook on Intellectual Property*, Oxford University Press, Oxford 2007.

- Mahmood I., *Islaamic Sharia Law Based on Quraan, Sunnah and Ijtihad*; http://www.forever-islam.com/documents/102-Islaamic_Sharia_Law.pdf.
- Mandry G. von, *Das Urheberrecht an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst: Ein Kommentar zu dem k. bayerischen Gesetze vom 28. Juni 1865*, Erlangen 1867.
- Marcjalis, *Epigramy*, tłum. Stanisław Kołodziejczyk, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Marco Antonio Sabellico's *Printing Privilege, Venice (1486)*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (bezpośredni link: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_i_1486).
- Marghīnānī' Alī ibn Abī Bakr, *The Hedāya, or, Guide: a commentary on the Mussulman laws*, translated by Charles Hamilton, printed by T. Bensley, Vol. II, London 1791.
- Markiewicz R., *Dzielo literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, UJ, Kraków 1984.
- Markiewicz R., *Ochrona prac naukowych*, UJ, Warszawa-Kraków 1990.
- Markiewicz S., *Prawa autorskie czyli tzw. własność literacka i artystyczna*, „*Ekonomista*” 1867, t. 3.
- Marsh R.M., *Weber's Misunderstanding of Traditional Chinese Law*, “*The American Journal of Sociology*”, Vol. 106, No. 2 (Sep. 2000).
- Masse P., *Le droit moral de l'auteur sur son oeuvre littéraire ou artistique*, Paris 1906.
- Matlak A., *Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym*, Zakamycze 2004.
- Matlak M., *Prawo autorskie w europejskim prawie wspólnotowym*, UJ, Zakamycze 2002.
- Matthews B., *The evolution of copyright*, “*Political Science Quarterly*”, Dec. 1890, Vol. 5, Issue 4.
- Matwiejew Ju.G., *Mieżdunarodnaja ochrana awtorskich praw*, Moskwa 1987.
- Matwiejew Ju.G., *Mieżdunarodnyje konwencji po awtorskomu prawu*, Mieżdunarodnyje Otnoszenija, Moskwa 1978.

- May C., *The Venetian Moment: New Technologies, Legal Innovation and the Institutional Origins of Intellectual Property*, “Prometheus” 2002, Vol. 20, No. 2.
- Mazurkiewicz J., *Non omnis moriar. Ochrona dóbr osobistych zmarłego w prawie polskim*, Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa, Wrocław 2010.
- Meroop van de M., *Historia starożytnego Bliskiego Wschodu ok. 3000–323 p.n.e.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- McGill S., *Plagiarism in Latin Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- McGill S., *The Right of Authorship in Symmachus’ Epistulae 1.31*, “Classical Philology”, April 2009, Vol. 104, No. 2.
- Merwin E., *Das neue polnische Urheberrecht*, “Internationales Anwaltsblatt” 1927, No. 6-7.
- Molard C.P., *Descriptions des machines et procedes specifiques dans les brevets d’invention, de perfectionnement et d’importation, dont la duree est expiree*, Paris 1811.
- Morillot A., *De la personnalité du droit de copie qui appartient à un auteur vivant*, Paris 1872.
- Morillot A., *De la protection acordée aux oeuvres d’art, aux photographies, aux dessins et modèles industriels et aux brevets d’invention dans l’Empire d’Allemagne*, Paris 1878.
- Moscatti S., *Świat Fenicjan*, tłum. M. Gawlikowski, Warszawa 1971.
- Mulsow M., *Praktiken der Deauthorisierung: Die Entstehung von Anonymen- und Pseudonymen-Lexika im 17. Jahrhundert*; <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2002/langtexte/mulsow.pdf>.
- Netanel N.W. and Nimmer D., *Is Copyright Property? – The Debate in Jewish Law*, “Theoretical Inquiries in Law” 2011, Vol. 12.
- Netanel N.W., *Maharam of Padua v. Giustiniani; the Sixteenth-Century Origins of the Jewish Law of Copyright*, “Houston Law Review” 2007, Vol. 44, No 4.
- Nimmer D., *Adams and Bits: of Jewish Kings and Copyrights*, “Southern California Law Review” 1998, Vol. 71.

- Nimmer D., *In the Shadow of the Emperor: The Hatam Sofer's Copyright Rulings*, "The Torah u-Madda Journal", Vol. 15, 2008–2009.
- Nimmer D., *Rabbi Banet's Charming Snake*, "Hakirah. The Flatbush Journal of Jewish Law and Thought", Vol. 8, Summer 2009.
- Nimmer D., *Lessons from Maharam Banet's Clash With the Hatam Sofer Over Copyright in the Roedelheim Mahzor*, http://www.law.depaul.edu/centers_institutes/jljs/pdf/nimmer.pdf.
- Nizankowska A.M., *Prawo do integralności utworu*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2007.
- Nowicka A., *Prawnoautorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, Warszawa 1995.
- Ochoa T.T. and Rose M., *Anti-Monopoly Origins of the Patent & Copyright Clause*, "Journal of the Copyright Society of the U.S.A." 2002, No 49.
- Ochoa T.T., *Copyright Duration: Theories and Practice*, in: *Intellectual Property and Information Wealth: Issues and Practices in the Digital Age*, Vol. 1. *Copyright and related rights*, ed. P.K. Yu, Greenwood Publishing Group, Westport, Connecticut, London 2007.
- Oliar D., *Making Sense of the Intellectual Property Clause: Promotion of Progress as a Limitation on Congress's Intellectual Property Power*, "Georgetown Law Journal" 2006, Vol. 94.
- Oliar D., *The (Constitutional) Convention on IP: A New Reading*, "UCLA Law Review" 2009, Vol. 57, Issue 2.
- Olwan R., *A Pragmatic Approach to Intellectual Property and Development: A Case Study of the Jordanian Copyright Law in the Internet Age*, „PIJIP Research Paper" 2012, No. 2012-07. American University Washington College of Law, Washington DC.; <http://digitalcommons.wcl.american.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1031&context=research>.
- Osterrieth A., *Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht*, Leipzig 1892.
- Osterrieth A., *Die Geschichte des Urheberrechts in England*, Leipzig 1895.
- Patry W.F., *Copyright Law and Practice*, The Bureau of National Affairs, Inc., 2000, s. 23-25; <http://digital-law-online.info/patry/patry1.html>.
- Patterson L.R., *Copyright in Historical Perspective*, Vanderbilt University Press, Nashville 1968.

- Pelttari A., *Symmachus' Epistulae 1.31 and Ausonius' Poetics of the Reader*, "Classical Philology", April 2011, Vol. 106, No. 2.
- Perromat Augustín K., *El plagio literario: Historia, Teoría y Práctica*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur Université Paris-Sorbonne, Paris 2010; http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/perromat/These_LePlagiat_KevinPERROMAT.pdf
- Petuchowski S.J., *Toward a Conceptual Basis for the Protection of Literary Product in a Post-Printing Era: Precedents in Jewish Law*, "University of Baltimore Intellectual Property Law Journal" 1994, Vol. 3, No. 1.
- Pfister L., *Author and Work in the French Print Privileges System: Some Milestones*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010.
- Picard E., *Les droits intellectuels à ajouter en quatrième terme à la division classique des droits en personnels réels et obligationnels*, w: Pand. Belg., Wstęp do t. II, Bruxelles 1879.
- Picard E., *Embriologie juridique. Nouvelle classification des droits (Droit international privé; droits intellectuels)*, w: *Journal du droit intern. privé et de la jurisprudence comparée et publié par M. Edouard Clunet, X Année Tome*, 1883.
- Picard E., *Le droit pur*, Ernest Flammarion, Paris 1920.
- Picard E., *Le projet belge sur les marques de fabrique*, Belg. Jud. Année 1877.
- Picard E., *Les constantes du droit*, Ernest Flammarion, Paris 1921.
- Piesiewicz P.F., *Utwór muzyczny i jego twórca*, Wolters Kluwer Oficyna, Warszawa 2009.
- Piola-Caselli E., *Il diritto morale di autore, Un rivolgimento costituzionale nella tutela delle opere dell'ingegno, estratto dalla rivista*, w: „Il Diritto di Autore”, Anno I, Roma 1930, n. 1 i n. 2.
- Plaisant M., *La création artistique et littéraire et le droit*, Paris 1920.
- Plant A., *The Economic Aspects of Copyright in Books*, "Economica", New Series, Vol. 1, Issue 2, May, 1934.
- Platt R., *A comparative survey of moral rights*, "Journal Copyright Society of the U.S.A." 2009–2010, No 57.

- Ploman E.W. and Hamilton L. Clark, *Copyright: Intellectual Property in the Information Age*, Routledge & Kegan Paul, London 1980.
- Pohlmann H., *Neue Materialien zum deutschen Urheberrecht im 16. Jahrhundert*, „Archiv für Geschichte des Buchwesens” 1963, Vol. 4.
- Pollack M., *What Is Congress Supposed to Promote?: Defining “Progress” in Article I, Section 8, Clause 8 of the United States Constitution, or Introducing the Progress Clause*, “Nebraska Law Review” 2002, Vol. 80.
- Pomerancewa L.E., *Kitaj w: Istorija esteticzieskoj mysli. Tom pierwyj. Driewnij mir. Sriednije wieka*, Izdatielstwo „Nauka”, Moskwa 1983.
- Pouillet E., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, wyd. 3 przejrane i uzupełnione w zakresie ustawodawstwa, doktryny i orzecznictwa przez Georgesa Maillarda i Charlesa Claro, Paris 1908.
- Powszechna historia państwa i prawa. Wybór tekstów źródłowych*, wyboru dokonali Marian Józef Ptak i Marek Kinstler, Wrocław 1999.
- Powszechne prawo krajowe dla państw pruskich*, nowe wydanie, część pierwsza, tom pierwszy. Poznań 1826.
- Powszechny Austriacki Kodeks Cywilny z uzupełniającymi ustawami i rozporządzeniami objaśniony orzeczeniami Sądu Najwyższego przez Prof. dra St. Wróblewskiego*, T. I. i II Kraków 1914–1918.
- Poźniak-Niedzielska M., *Autorstwo dzieła filmowego. Studium cywilnoprawne*, Warszawa 1968.
- Poźniak-Niedzielska M., *Ewolucja prawa własności intelektualnej w dobie współczesnej*, „Państwo i Prawo” 2002, z. 10.
- Poźniak-Niedzielska M., *Wzory zdobnicze i ich ochrona*, Warszawa 1978.
- Prawo autorskie a postęp techniczny*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Kraków 1999.
- Prawo muzułmańskie (Struktury i podstawowe instytucje)*, PWN, Warszawa 1990.
- Putnam G.H., *Property, Literary*, w: *Cyclopaedia of Political Science, Political Economy, and the Political History of the United States by the*

- Best American and European Writers* by John J. Lalor. Published: Maynard, Merrill, and Co., New York 1899, Vol. III.102.12 i 13.
- Pyrowicz S., *Przyczynek do teorii prawa autorskiego*, GSW 1908, Nr 26.
- Ransom H., *The First Copyright Statute: An Essay on Act for the Encouragement of Learning 1710*, University of Texas Press, Austin 1956.
- Rapport de M. Le Chapelier*, w: *Réimpression de l'ancien Moniteur, seule histoire authentique et inaltérée de la Révolution française depuis la réunion des Etats généraux jusqu'au consulat (mai 1789–novembre 1799)*, Henri Plon, Paris 1860, Le Moniteur, t. VII.
- Raslan H., *Sharia and the Protection of Intellectual Property. The Example of Egypt*, „IDEA. The Intellectual Property Law Review” 2007, Vol. 47, No 4.
- Renouard A.Ch., *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, t. I, Paris 1838, t. II Paris 1839.
- Repertoire methodique et alphabetique de legislation, de doctrine et de jurisprudence en matiere de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*. Par D. Dalloz et A. Dalloz, Bureau de la Jurisprudence generale edition, Paris 1846, T. 2.
- Ricketson S., *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works: 1886–1986*, Centre for Commercial Law Studies – Kluwer, London 1987.
- Rideau F. (2010), *Commentary on the French Decree of 30 August 1777*, in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_f_1777a).
- Riezler E., *Zur gesetzlichen Ausgestaltung des schweizerischen, italienischen, polnischen und tschechoslowakischen Urheberrechts*, „Zeitschrift für ausländisches und internationales Privatrecht” II, 1928, z. 1 i 2.
- Rikko F., *Salamon Rossi, Hashirim Asher Lish'Lomo (The Songs of Solomon)*, „The Musical Quarterly” 1969, Vol. 55, No. 2.
- Ringelheim F., *Edmond Picard, jurisconsulte de race*, Editions Larcier, Bruxelles 1999.
- Ritterman S., *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937.

- Ritterman S., *Rozwój licencji przymusowej w polskim prawie patentowym i autorskim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Prawo 1959, z. 6.
- Romberg E., *Études sur la propriété artistique et littéraire*, Bruxelles, Paris 1892.
- Rose M., *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1993.
- Rose M., *The Autor as Proprietor: Donaldson v. Becket and the Genealogy of Modern Authorship*, „Representations” 1988, No 23.
- Rose M., *The Public Sphere and the Emergence of Copyright: Areopagitica, the Stationers’ Company, and the Statute of Anne*, in: R. Deazley, M. Kretschmer and L. Bently (eds.), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010.
- Ross T., *Copyright and the Invention of Tradition*, „Eighteenth-Century Studies”, Vol. 26, Issue 1, Autumn, 1992.
- Rubinstein S., *Copyright in the past and in the future*, „Revue Internationale du droit d’auteur”, avril 1957, No. V.
- Rundstein S., *Nowa ustawa o prawie autorskim*, GSW 1912, Nr 9, Nr 10, Nr 11, Nr 12, Nr 13, Nr 14, Nr 15.
- Sachse J., *Ze studiów nad Bhagawadgitą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.
- Samuelson P., *Economic and Constitutional Influences on Copyright Law in the United States*, w: *United States Intellectual Property Law*, wyd. Hugh Hansen, Sweet and Maxwell 2002.
- Sarbiński R.M., *Instytucja work made for hire w amerykańskim prawie autorskim*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 1995, Nr 5.
- Saunders D., *Authorship and copyright*, London 1992.
- Schöndorf F., *Das neue polnische Urheberrecht (verglichen mit den neuen Urhebergesetzen Sovetrusslands und Bulgariens)*, „Zeitschrift für Osteuropäisches Recht”, II Jhg 1926 i III Jhg 1927.
- Schack H., *Urheber- und Urhebervertragsrecht*, Mohr Siebeck, Tübingen 1997.

- Schayer S., *Klasyczny teatr indyjski*, w: tegoż, *O filozofowaniu hindusów. Artykuły wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył M. Mejor, PWN, Warszawa 1988.
- Schickert K., *Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*, Mohr Siebeck, Tübingen 2005.
- Schneider I., *Jewish Law and Copyright*, "The Journal of Halacha and Contemporary Society", No. XXI, Spring, 1991; dostęp online: <http://www.jlaw.com/Articles/copyright1.html>; tekst można odnaleźć również na innych stronach: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Judaism/copyright.html> lub: http://www.daat.ac.il/DAAT/english/halacha/schneider_1.htm.
- Scholderer V., *Printing at Venice to the End of 1481*, w: *Fifty Essays in Fifteenth-and Sixteenth-Century Bibliography*, wyd. Dennis E. Rhodes, Amsterdam 1966.
- Schottenloher K., *Die Druckprivilegien des 16. Jahrhunderts*, „Gutenberg-Jahrbuch” 1933.
- Schuster H.M., *Der Entwurf eines neuen österreichischen Urheberrechtsgesetzes*, „Allgemeine österreichische Gerichts-Zeitung” 1892, 43 Jahrgang, n.F., 29 Jahrg.
- Seidler G.L., *Myśl polityczna starożytności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.
- Seidler G.L., *Przedmarksowska myśl polityczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Selle H., *Open Content? Ancient Thinking on Copyright*, „Revue internationale des droits de l'antiquité” 2008, No 55.
- Seo J. Mira, *Plagiarism and Poetic Identity in Martial*, „American Journal of Philology”, Winter 2009, Vol. 130, No. 4.
- Serda J., *Adaptacja dzieła literackiego a naruszenie autorskich dóbr osobistych jego twórcy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CCCXLVI. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 1974, z. 1.
- Serda J., *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Warszawa 1970.
- Serda J., *Stosunki międzynarodowe*, w: Grzybowski S., Kopff A., Serda J., *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973.

- Serda J., *Wkład Fryderyka Zolla w rozwój prawa autorskiego*, w: *Fryderyk Zoll 1865–1948. Prawnik – Uczony – Kodyfikator*, red. A. Mączyński, Kraków 1994.
- Serda W., *Droit moral po śmierci twórcy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” DI. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 1978, z. 17.
- Shao K., *What May Validate Intellectual Property in a Traditional Chinese Mind? Examining the U.S.–China IP Disputes through a Historical Inquiry*, „Journal of Information, Law & Technology” 2006, No. 1, Special Issue: IP, 3.1 ; http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/law/elj/jilt/2006_1/shao/#abstract.
- Sherman B. and Bently L., *The making of modern intellectual property law: the British experience, 1760–1911*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1999.
- Shpitz T., *Geneivas Da’as: Misleading Others*; <http://torah.org/advanced/business-halacha/5757/vol2no30.html>.
- Sieńczyło-Chlabicz J., *Amerykańskie prawo autorskie. Sytuacja prawna producenta dzieła audiowizualnego według amerykańskiego prawa autorskiego*, Temida 2, Białystok 1998.
- Siergiejew A.P., *Prawo intelektualnej собственности в Российской Федерации*, Moskwa 1996.
- Sjukijajnen L.R., *Musulmanskoje prawo. Woprosy teorii i praktyki*, Izdatielstwo „Nauka”. Główna Riedakcija Wastocznoj Litieratury, Moskwa 1986.
- Smoschewer F., *Der Persönlichkeitsschutz in der neuesten Urheberrechts – Gesetzgebung des Auslandes und die Lehren für den deutschen Gesetzgeber*, „Archiv für Urheber, Film- und Theaterrecht” I, z. 5, Band 1928.
- Smoschewer F., *Die Tendenzen der neuesten ausländischen Gesetze betreffend das Urheberrecht*, „Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Zeitschrift des deutschen Vereins für den Schutz desgewerblichen Eigentums” 33, Jhg 1928.
- Sołtys B., *Nazwy handlowe i ich ochrona w prawie polskim*, Zakamycze 2003.

- Sołtysiński S., *Powstanie i rozwój prawnych form ochrony wynalazcy na przestrzeni XIV–XVII w.*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 1966, z. 1.
- Sonnino M., *L'accusa di plagio nella commedia attica antica*, en: R. Gliucci (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, Roma 1998.
- Spasowicz W., *Prawo autorskie i kontrefakcja*, Warszawa 1874.
- Spasowicz W., *Rzecz o tak zwanej „własności literackiej”*, w: tegoż, *Pisma*, T. IV, Petersburg 1892.
- Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2013.
- Stemplinger E., *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Verlag B.G. Teubner, Leipzig, Berlin 1912.
- Stolfi N., *La propriété intellectuelle*, T. II, tłum. Louis Suret, Paris 1925.
- Stolfi N., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, T. I, tłum. Emile Potu, Paris 1916.
- Strowel A., *Droit d'auteur et copyright: divergences et convergences*, Bruxelles, Bruylant et Paris 1993.
- System prawa prywatnego. Prawo autorskie*. T. 13, red. J. Barta, Warszawa 2003.
- Szerszeniewicz F.G., *Istorija awtorskawo prawa na Zapadie*, „Uczyenije Zapiski Imperatorskowo Kazanskowo Uniwersitieta”, Kazań 1891.
- Szerszeniewicz F.G., *Kurs togowogo prawa*, T. II, SPb 1908.
- Szymański E., *U źródeł prawa islamskiego*, „Przegląd Orientalistyczny” 1987, Nr 2 (142).
- Ślęzak P., *Prawo autorskie. Podręcznik dla studentów szkół filmowych i artystycznych*, Katowice 2008.
- Śliwa J., *Literatura starożytnych Indii*, w: *Historia literatury światowej w dziesięciu tomach*. Tom I. *Starożytność*, Wydawnictwo SMS, Bochnia-Kraków-Warszawa b.r.w.

- Ślósarska J., *Manifestacja Tao i Cz'an w chińskim malarstwie pejzażowym*, w: *Taoizm*, wybór tekstów W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Biblioteka Pisma Literacko-Artystycznego, Kraków 1988.
- Śnieżewski S., *Patronat literacki w Rzymie republikańskim do czasów Oktawiana Augusta (zarys zjawiska)*, „Terminus” 2001, R. 3, Nr 1-2.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka – piękno – forma – twórczość – odtwórczość – przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1976.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki I. Estetyka starożytna*, ZNiO, Wrocław-Kraków 1960
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki II. Estetyka średniowieczna*, ZNiO, Wrocław-Kraków 1960.
- Teilmann S., *British and French Copyright: A Historical Study of Aesthetic Implications*, Department of Comparative Literature University of Southern Denmark 2004; http://static.sdu.dk/mediafiles/Files/Om_SDU/Institutter/Ilkm/ILKM_files/PhD/StineTeilmann.pdf (Wersja papierowa: Stina Teilmann-Lock Djoef Publishing, 2009).
- Temple R., *Geniusz Chin*, tłum. J. Świercz, Ars Polona, Warszawa 1994.
- The Analects of Confucius*. Translated by James Legge, The University of Adelaide Library; eBooks@Adelaide 2004; <http://ebooks.adelaide.edu.au/c/confucius/c748a/book7.html#book7>.
- The Cathach/ The Psalter of St Columba*; <http://www.ria.ie/Library/Special-Collections/Manuscripts/Cathach.aspx>.
- The Letters of Thomas Jefferson 1743–1826. To James Madison Paris, Dec.20, 1787*; <http://www.let.rug.nl/usa/presidents/thomas-jefferson/letters-of-thomas-jefferson/jefl66.php>.
- Thomas Jefferson to Isaac McPherson, 13 Aug. 1813*; http://press-pubs.uchicago.edu/founders/documents/a1_8_8s12.html.
- Thomasius J., *De plagio litterario*, Leipzig 1678.
- Till E., *Wykład prawa rzeczowego austriackiego. Dział I. Nauka o prawie własności. Wydanie trzecie*, Lwów b.r.w.
- Trafas T., *Wykonanie artystyczne i jego ochrona w świetle prawa*, UJ, Warszawa-Kraków 1989.
- Traple E., *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979.

- Traple E., *Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego*, UJ, Kraków 1990.
- Tsuen-Hsuei Tsien, in: J. Needham, *Science and Civilisation in China*, Vol. 5, Part 1 *Paper and Printing*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- Tung-Chi Lin, *Umysłowość chińska: jej taoistyczne podłoże*, w: *Taoizm. Wybór tekstów* W. Jaworski. Red. M. Dziwisz, Biblioteka Pisma Literacko-Artystycznego, Kraków 1988.
- Twitchett D., *Printing and Publishing in Medieval China*, Frederick C. Beil, New York 1983.
- Tylbor S., *Projekt nowelizacji prawa autorskiego w Polsce*, „Głos Sądownictwa” 1935, Nr 1.
- Tylbor S., *Zagadnienie ustawowej ochrony artystów wykonawców*, „Palestra” 1936, Nr 11-12.
- Tylor E.B., *Primitive culture*, London 1871.
- Ungar D., *Copyright Enforcement by Praise and Curse: The Colourful Development of Jewish Intellectual Property*, “Intellectual Property Quarterly” 2011, Issue 1.
- Unterman A., *Żydzi. Wiara i życie*, przeł. J. Zabierowski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1999.
- Venetian Decree on Pre-publication Censorship*, Venice (1527), in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_i_1527).
- Venetian Decree on Author-Printer Relations*, Venice (1545), in: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer; www.copyrighthistory.org (link bezpośredni: http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_i_1545).
- Visky K., *Geistiges Eigentum der Verfasser im antiken Rom*, „UFITA – Archiv für Urheber- und Medienrecht“ 1987, Vol. 106.
- Wadle E., *Das Scheitern des Frankfurter Urheberrechtsentwurfes von 1819 – Näheres zur Haltung einzelner deutscher Bundesstaaten*, Seminar

- zur *Geschichte des Urheberrechts, Villa Vigoni 1997*, w: „Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA)“, Bd. 138 Bern (1999).
- Wadle E., *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte*, Verlagsgesellschaft VCH, Weinheim, New York, Basel, Cambridge, Tokyo 1996.
- Wadle E., *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte*, Band II, C. H. Beck, München 2003.
- Wadle E., *Preußische Privilegien für Werke der Musik. Ein Kapitel aus der Frühzeit des Urheberrechts 1794–1837*, in: *Musik und Recht. Symposion aus Anlaß des 60. Geburtstages von Prof. Dr. Detlef Merten*, hrsg. M.J. Montorno Chiner/H. Schäffer, Schriften zum Öffentlichen Recht Bd. 771, Berlin 1998.
- Walterscheid E.C., *Originalism and the IP Clause: A Commentary on Professor Oliar's „New Reading”*, „UCLA Law Review Discourse” 2010, Vol. 58.
- Walterscheid E.C., *To Promote the Progress of Science and Useful Arts: The Background and Origin of the Intellectual Property Clause of the United States Constitution*, „Journal of Intellectual Property Law” 1994, vol. 2, No. 1.
- Wang Xun, *Die historische Entwicklung des Urheberrechts in China*, in: *Kulturen des Kopierschutzes*, Jens Schröter at all (Hrsg.), „Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften“ 2010, Jg 10, H. 1.
- Warren S.D. and Brandeis L.D., *The Right to Privacy*, “Harvard Law Review” 1890, Vol. IV, No 5.
- Weinberg I.P., *Czielawiek w kulturie Driewniewo Bliżniewo Wastoka*, Izdatielstwo „Nauka”. Głównaja Riedakcija Wastocznoj Litieratury, Moskwa 1986.
- Weisfish N.M., *Copyright in Jewish Law*, Feldheim publishers, New York 2010.
- Welslau E., *Imitation und Plagiat in der französischen Literatur; von der Renaissance bis zur Revolution*, Schäuble Verlag, Rheinfelden, Berlin 1995.

- Whicher J., *The Ghost of Donaldson v. Beckett*, "Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A." 9 (1961–62).
- Widengren G., *Mani i manicheizm. Życie Maniego*, przeł. A. Kaniewski, „Literatura na świecie” 1987, Nr 12 (197).
- Wierzbowski T., *Materiały do dziejów piśmiennictwa polskiego i biografii pisarzy polskich*, t. 1 i 2, Warszawa 1904.
- Własność intelektualna w światowej organizacji handlu [WTO]*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Universitas, Kraków 1998.
- Własność intelektualna. Nowe problemy, nowe spojrzenie*, red. J. Barta, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, z. 71, Zakamycze 1999.
- Wojciechowska A., *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, UJ, Zakamycze 1999.
- Wojnicka E., *Autorskie dobra osobiste*, w: *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*. T. 13, red. J. Barta, Warszawa 2003.
- Wojnicka E., *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, UŁ, Łódź 1997.
- Wojnicka E., *Ochrona integralności dzieła w prawie francuskim*, w: *Aktualne problemy własności intelektualnej*, red. J. Barta, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” MCLVIII. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, z. 64, Kraków 1995.
- Wołowski J.K., *Kurs kodeksu cywilnego*, T. I, Warszawa 1868.
- Woodmansee M., *On The Author Effect: Recovering Collectivity*, in: *The Construction of Authorship, Textual Appropriation in Law and Literature*, eds. M. Woodmansee & P. Jaszi, Duke University Press, Durham-London 1994.
- Woodmansee M., *The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the “Author”*, “Eighteenth-Century Studies”, Vol. 17, Issue 4, Summer 1984.
- Wronkowska S., *Analiza pojęcia prawa podmiotowego*, UAM, Poznań 1973.
- Wróblewski S., *Austria a berneńska umowa o międzynarodowej ochronie praw twórców*, „Czasopismo Prawne i Ekonomiczne” 1900, R. 7, z. 1.
- Wróblewski S., *Posiadanie na tle prawa rzymskiego*, Kraków 1899.
- Wróblewski S., *Uwagi do „prawa autorskiego” w projekcie Prof. Zolla*, „Czasopismo Prawnicze i Ekonomiczne” 1921, Nr 3-4.

- Wróblewski S., *Prof. Dr Fryderyk Zoll, Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja Berneńska z objaśnieniami. Warszawa, Gebethner i Wolff 1926*, „Zeitschrift für Ostrecht“ 1927, Heft 8.
- Wsiemirnaja istorija i kultura glazami sowriemiennikow i istorikow. Riedaktor sierii B.A. Filippow. Sriedniewiekowaja Jewropa glazami sowriemiennikow i istorikow. Kniga dlja cztienija w pjati czastjach. Czast tretja. Sriedniewiekowyj czielowiek i jewo mir*, Moskwa 1994.
- Young E., *Conjectures on Original Composition*, Millar London M.DCC.LIX; dostęp online: <http://rpo.library.utoronto.ca/content/conjectures-original-composition-1759>.
- Yu P.K., *The Sweet and Sour Story of Chinese Intellectual Property Rights*, in: *Technology, Progress and Prosperity: A History of Intellectual Property and Development*, eds. Graham Dutfield & Uma Suthersanen, Palgrave Macmillan, forthcoming 2013; <http://www.peteryu.com/sweetsour.pdf>.
- Zasady, na których ma polegać jednolite polskie Prawo Autorskie (w zarysie) ułożone przez prof. Zolla*, w: S. Gołąb, *Ustawa o prawie autorskim z dnia 29 marca 1926 r. z materiałami*, Warszawa 1928.
- Ziegler K., *Plagiat*, in: *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band XX, Halbband 40, Munich 1950.
- Zimowski S.S., *Consequences of the Arab Spring: How Shari'ah Law and the Egyptian Revolution Will Impact IP Protection and Enforcement*, „Penn State Journal of Law & International Affairs” 2013, Vol. 2, Issue 1.
- Zoll F., *Austriackie prawo prywatne, Część ogólna*, Kraków 1899.
- Zoll F., *Austriackie prawo prywatne. Część ogólna*. Kraków 1909.
- Zoll F., *Kilka uwag o własności literackiej, artystycznej i przemysłowej*, w: *Mysł. Księga zbiorowa wydana staraniem Redakcji „Ogniwa”*, Warszawa MCMIV.
- Zoll F., *Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja Berneńska*, z objaśnieniami Prof. Dr. Fryderyka Zolla, Warszawa-Kraków 1926.
- Zoll F., *Prawa na dobrach niematerialnych*, w: *Encyklopedia podręczna prawa publicznego (konstytucyjnego, administracyjnego i międzynarodowego)*, red. Z. Cybichowski, T. 2, Warszawa (1928).

- (F. Zoll), *Prawo autorskie w projekcie Prof. Fryderyka Zolla*, Kraków 1920.
- Zoll F., *Prawo cywilne w zarysie*, opracowane przy współudziale Dra Adama Szpunara... T. II. *Prawo rzeczowe*, Zeszyt drugi, Kraków 1947.
- Zoll F., *Prawo cywilne. Opracowane głównie na podstawie przepisów obowiązujących w Małopolsce. Przy współudziale Jana Gwiazdomorskiego, Leona Oberlendera i Tomasza Sołtysika*, T. I. *Część ogólna*, Poznań 1931.
- Zoll F., *Prawo cywilne. Opracowane głównie na podstawie przepisów obowiązujących w Małopolsce. Przy współudziale Jana Gwiazdomorskiego, Leona Oberlendera i Tomasza Sołtysika.. T. 2, Prawa rzeczowe i rzeczowym podobne*, Poznań 1931.
- Zoll F., *Prawo prywatne w zarysie. Przedstawione na podstawie ustaw austriackich*, Kraków 1910.
- Zoll F., *Problem kredytu opartego na zastawianiu przedsiębiorstw handlowych i przemysłowych*, Kraków MCMXXXII.
- Zoll F. *Sprawozdanie o Kongresie w Rzymie w sprawie zmian Konwencji Berneńskiej normującej międzynarodową ochronę prawa autorskiego. Przedłożone Ministerstwu W.R. i O.P. w sierpniu 1928*, Lwów 1928.
- Zoll F., *Tzw. „droit moral” w dziedzinie prawa autorskiego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci ŚP. Edmunda Krzymuskiego*, „Czasopismo Prawnicze i Ekonomiczne”, Kraków 1929.
- Zoll F., *Własność literacka, artystyczna i przemysłowa, według wykładów JWP. Prof. Dra Fryderyka Zolla*. Zebrał p. Krajewski i Speizer. Koło Słuchaczy Szkoły Nauk Politycznych w Krakowie, Kraków 1924.
- Zoll F., *Wspomnienia Fryderyka Zolla*, oprac. I. Homola-Skąpska, Kraków 2000.
- Zoll F., *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim*, Lwów 1936.
- Zorina Khan B., *Intellectual Property and Economic Development: Lessons from American and European History*, British Commission on Intellectual Property Rights. Study Paper 1a, London 2002; http://www.cipr.org.uk/papers/pdfs/study_papers/sp1a_khan_study.pdf.

ISBN 978-83-61370-89-5