

DR KRZYSZTOF SIEWICZ
(ROZDZIAŁY 1,3), DR HAB. MAREK
ŚWIERSZCZYŃSKI, PROF. UKSW
(ROZDZIAŁY 5, 6), MARCIN
WILKOWSKI (ROZDZIAŁY 2, 3, 4),
RADOSŁAW CZAJKA (ROZDZIAŁ 4),
JAROSŁAW LIPSZYC (ROZDZIAŁY 2,
3, 4), PIOTR CZERNIAWSKI
(ROZDZIAŁY 2, 4)

**Krótki kurs
własności
intelektualnej.
Materiały dla
uczelni**

Krótki kurs własności intelektualnej
Materiały dla uczelni

ROZDZIAŁ 1

1. 1 MONOPOLE INTELEKTUALNE

Kultura, sztuka, nauka, edukacja, rozrywka, komunikacja i wiele innych dziedzin wiąże się z wykorzystaniem wytworów ludzkiego intelektu (tzw. dóbr niematerialnych). W dobie społeczeństwa informacyjnego niektóre dziedziny w całości opierają się o takie dobra. Dobra materialne, a w szczególności materialne nośniki niematerialnych dóbr, często mają drugorzędne znaczenie.

Przykład: Robert jest fanem prozy Sapkowskiego. Pierwszy kontakt z Wiedźminem zawdzięcza koledze, od którego pożyczał numery Fantastyki. Te same opowiadania przeczytał później, gdy dostał książkowe wydanie Sagi „pod choinkę”. Robert zna je na pamięć, ale i tak postanowił ściągnąć sobie komplet tych tekstów w formie elektronicznej, kiedy kupił tablet.

Dobra niematerialne można często porównać do tzw. dóbr publicznych. Ekonomiści nazywają tak dobra posiadające następujące cechy:

1. nie można łatwo ograniczyć korzystania z nich przez inne osoby,
2. korzystanie z nich przez wiele osób nie powoduje ich istotnego wyeksploatowania ani uszkodzenia.

Przeciwieństwem dóbr publicznych są dobra prywatne, które kontrolować łatwo, a które jednocześnie mogą mieć skończoną, niską liczbę użytkowników, gdyż inaczej odbija się to na ich jakości.

Oczywiście nie wszystkie dobra niematerialne zawsze spełniają wszystkie elementy definicji dóbr publicznych w pełnym zakresie. Odpowiadają jej tym mniej, im bardziej są powiązane z ich materialnymi nośnikami.

Przykład: Przed upowszechnieniem się ksero i innych technologii ułatwiających powielanie książek (skanery, aparaty cyfrowe) korzystanie z książek było o wiele bardziej uzależnione od liczby fizycznych egzemplarzy w obiegu oraz od ich jakości. Było to jeszcze bardziej ewidentne przed wynalezieniem druku. Podobne rozumowanie można przeprowadzić w stosunku do muzyki i teatru, które kiedyś (zwłaszcza gdy mówimy o tzw. kulturze wysokiej) dostępne były tylko dla np. dworu książęcego.

Ponadto, w nauce ekonomii pojęcie dóbr publicznych odnosi się nie tylko do wytworów człowieka. Pojęcie to tradycyjnie służyło w analizie gospodarki takimi dobrami jak środowisko naturalne, bezpieczeństwo i obrona narodowa. Ale w społeczeństwie informacyjnym, w którym technologie ułatwiają oderwanie dóbr niematerialnych od ich materialnych nośników, cechy dóbr publicznych wykazują nie tylko powietrze, woda, czy usługi takie jak obrona narodowa, ale też książki, filmy, muzyka, programy komputerowe itd. Technologie te niosą wobec tego obietnicę rogu obfitości zawierającego niewyczerpany zasób podstawowego dla społeczeństwa informacyjnego dobra — informacji i jej różnych przejawów.

Ale produkcja i konsumpcja dóbr publicznych podlega zdaniem ekonomistów innym zasadom niż analogiczne procesy w odniesieniu do dóbr prywatnych. Dość powszechnie uważa się, że podaż dóbr publicznych nie utrzyma się na poziomie równoważącym popyt, jeżeli dobra te miałyby być produkowane przez dążących do maksymalizacji zysku z inwestycji producentów. Nie bez powodu więc wprowadza się państwowe regulacje w zakresie ochrony środowiska. Nie bez powodu czujemy obawy, gdy obserwujemy prywatyzację usług świadczonych tradycyjnie przez służby takie jak policja lub wojsko.

Jednak to, że produkcja dóbr niematerialnych dla zysku jest trudna, nie zniechęca wszystkich prywatnych inwestorów. Muszą oni „tylko” znaleźć odpowiedź na pytanie: skoro z konsumpcji tych dóbr nie można nikogo wykluczyć i są one niewyczerpywalne, to jak wyegzekwować zapłatę za produkt? Możliwe odpowiedzi wyznaczają różne modele biznesowe.

Przykład: Prywatna szkoła zarabia, pobierając czesne w zamian za uczenie polegające na przekazywaniu wiedzy powszechnie dostępnej w publicznych bibliotekach i w Internecie. Słuchacze są gotowi płacić, gdyż wiedza (dobro publiczne) jest połączona z wykładami, ćwiczeniami i konsultacjami ułatwiającymi jej przyswojenie (dobro niepubliczne). Nie bez znaczenia jest też posiadanie przez szkołę uprawnień do nadawania różnego rodzaju tytułów i stopni naukowych, które cech dóbr publicznych niewątpliwie nie wykazują.

Przykład: Teatr zarabia na wystawianiu klasycznych dramatów. Choć każdy może taki dramat kupić tanio w wersji książkowej, miłośnicy Szekspira płacą znacznie więcej za możliwość obejrzenia kolejnych adaptacji scenicznych.

Zarabianie na dobrach niematerialnych byłoby jeszcze łatwiejsze, gdyby po prostu pozbyć się cech dóbr publicznych. „Prywatyzacja” dóbr niematerialnych jest zresztą często wskazywana jako sposób na zapewnienie ich produkcji w ogóle, a nie tylko na ułatwienie zarabiania na nich. Takie stanowisko jest dość powszechne, pomimo istnienia modeli biznesowych, których przykłady wskazywaliśmy powyżej oraz pomimo faktu, że obecnie produkcja wielu dóbr niematerialnych odbywa się przy silnym udziale lub wsparciu państwa (które nie kieruje się w swych działaniach kryterium zysku).

Możliwość „zamiany” dóbr publicznych w dobra prywatne oczywiście istnieje, choć okazuje się bardzo trudna w realizacji. Sposób ten polega na wykorzystaniu systemu prawa do narzucenia takiego korzystania z dóbr niematerialnych, jak gdyby były to dobra prywatne przynależne konkretnym jednostkom. Podstawowa trudność to oczywiście zapewnienie przestrzegania takiego prawa w stopniu gwarantującym osiągnięcie pożądanego zwrotu z inwestycji. Równie trudne są także pozostałe kwestie — prawo to musi przecież ustalić też bardzo istotne szczegóły, takie jak wskazanie objętych nim dóbr oraz uprawnionych do tych dóbr jednostek, a także drastyczność sankcji.

Prawo, o którym mowa powyżej, prowadzi do ustanowienia chronionych przez państwo monopolii intelektualnych (praw wyłącznych na dobrach niematerialnych). Istnieją różne teorie uzasadniające te monopole i ich zakres.

TEORIE UTYLITARNE

Teorie utylitarne prezentują monopole intelektualne jako właściwe rozwiązanie problemu zagrożenia podaży dóbr niematerialnych. Jednak zgodnie z tymi teoriami, stymulacja podaży poprzez wprowadzenie tych monopolii powinna być ograniczona tylko do sytuacji, w których jest ona rzeczywiście potrzebna (np. Konstytucja USA daje Kongresowi prawo ustanawiania ograniczonych w czasie monopolii intelektualnych w celu promowania rozwoju nauki i sztuk użytecznych). Stąd też zgodne z podejściem utylitarным są rozmaite ograniczenia praw wyłącznych, takie jak wyłączenie idei spod ochrony prawa autorskiego, wygasanie praw po upływie określonego czasu, czy też ustawowe zezwolenia na korzystanie z utworów i wynalazków na potrzeby naukowe (lub inne potrzeby istotne z punktu widzenia interesu publicznego). Przejawem utylitarного podejścia ustawodawców jest też na przykład zasada zgodnie z którą opatentowanych wynalazków są publicznie dostępne. W ten sposób społeczeństwo daje wynalazcy wyłączność, uzyskując w zamian wiedzę zawartą w tym opisie, a pozwalającą kontynuować badania w danej dziedzinie lub przygotowywać się do wdrożenia wynalazku lub jego ulepszeń po wygaśnięciu patentu.

Traktowanie monopolii intelektualnych jako stymulatora podaży pozwala w ramach teorii utylitarnych zastanawiać się nad ograniczaniem monopolii, ale też nad ich sensem w ogóle, skoro istnieją wspomniane wcześniej modele biznesowe pozwalające działającym w oparciu o kryterium zysku przedsiębiorcom zarabiać na dobrach niematerialnych pomimo ich publicznego charakteru, a jednocześnie produkcja utworów i wynalazków bardzo rzadko odbywa się bez udziału finansowania ze strony państwa. Takie rozważania są obecne w ramach ideologii utylitarnej od dawna. W słynnym raporcie Fritza Machlupa, przygotowanym dla Kongresu USA w 1958 r. (<https://library.mises.org/books/>

[Fritz%20Machlup/An%20Economic%20Review%20of%20the%20Patent%20System_Vol_3.pdf](#)), autor analizuje system patentowy z perspektywy ekonomicznej i konkluduje, że w zasadzie nie ma żadnych dowodów ani na to, że patenty przynoszą społeczne korzyści, ani na to, że tak nie jest. W rządziej cytowanym fragmencie konkluzji, Machlup wskazuje natomiast, że wybór nie jest przecież zero-jedynkowy. Obok pytania czy system patentowy jest potrzebny czy nie, jest jeszcze pytanie o dokładną konstrukcję tego systemu. Na to drugie pytanie zdaniem Machlupa ekonomista może udzielić o wiele bardziej konkretnej odpowiedzi, po przeanalizowaniu konkretnych danych.

TEORIE PERSONALISTYCZNE

Obok teorii utylitarnych funkcjonują inne teorie uzasadniające istnienie praw wyłącznych na dobrach niematerialnych. Prawna ochrona rozmaitych przejawów ludzkiej aktywności umysłowej, której efektem są utwory i wynalazki, bywa na przykład przedstawiana jako poszanowanie godności twórców i wynalazców, która przysługuje im z samej natury i jest niezbywalna. Takie podejście pozwala uzasadnić przede wszystkim rozmaite prawa osobiste, takie jak prawo do uznania autorstwa. Godność ludzka nie implikuje jednak istnienia takich praw jak zbywalne autorskie prawa majątkowe. Stąd też systemy praw na dobrach niematerialnych tradycyjnie odwołujących się do tej wartości sprzeciwiają się takiej zbywalności (np. niemieckie prawo autorskie).

TEORIE WŁASNOŚCIOWE

Obecnie, ale także i w wielu historycznych dyskusjach o prawach autorskich i patentowych, często pojawiają się także argumenty o poszanowaniu własności. Utwory i wynalazki miałyby być tym samym co rzeczy (dobra materialne), a prawa autorskie i patentowe wobec tego naturalną konsekwencją istnienia prawa własności. Można oczywiście różnie rozumieć pojęcie własności i różnie traktować różnice pomiędzy dobrami materialnymi i niematerialnymi. „Własność” co innego znaczy dla ekonomisty, a co innego dla prawnika. W samym systemie prawa słowo to może mieć różny zakres znaczeniowy, w zależności od tego, czy jest użyte w prawie konstytucyjnym, administracyjnym, czy cywilnym. Warto jednak pamiętać, że na gruncie prawa cywilnego, do którego zalicza się prawa autorskie i wynikające z prawa patentowego prawa wyłączne, prawa te różnią się znacznie od prawa własności, choć są podobnie zbudowane. Owszem, wszystkie te prawa mają charakter praw wyłącznych, przysługujących określonym podmiotom i skutecznym wobec każdego, kto je narusza. Ale po bliższym przyjrzeniu nie można ignorować istotnych różnic w ich konstrukcji, chociażby takich, że prawa autorskie i patentowe są ograniczone w czasie, a prawo własności nie.

POZOSTAŁE TEORIE

Istnieje całe spektrum różnorodnych teorii uzasadniających istnienie monopolu intelektualnych. Ciekawą, wymykającą się prostym klasyfikacjom koncepcję przedstawił np. Immanuel Kant. Uważał on wydawcę za swoistego pełnomocnika twórcy, przekaziciela jego słów do publiczności, z czego wywodził określone powinności wydawcy wobec twórcy. Wielu myślicieli, obok zajmowania się prawami wyłącznymi w ogólności, wniosło istotny wkład w detale ich konstrukcji, jak na przykład Fichte, z którego nazwiskiem często wiąże się funkcjonujący obecnie w prawie autorskim podział na niechronione idee i chronioną formę ich wyrażenia.

W praktyce wiele zależy od tego, jak rozmaite teorie zostaną przełożone na konkretne brzmienie przepisów oraz jak te przepisy będą stosowane. Co ciekawe, nie zawsze taka implementacja teorii do praktyki powodowała, że beneficjentem praw wyłącznych był (miał być) twórca bądź wynalazca. Poprzednikami wielu przepisów o prawie autorskim były regulacje dotyczące cenzury i monopolu drukarskich, a prawo autorskie bywało uchwalane po to, aby ułatwić władzy kontrolę nad obiegiem informacji. Historia zna przypadki, w których najbardziej gorliwymi piewcami ochrony twórcy byli np. wydawcy, którzy liczyli na to, że zbywalność praw wyłącznych spowoduje, iż ochrona ta w praktyce posłuży ostatecznie im samym.

Nie oznacza to jednak oczywiście, że ustawy o prawie autorskim lub prawie patentowym nigdy nie służyły ich nominalnym beneficjentom (twórcom lub wynalazcom, odpowiednio), ani że nie uwzględniały interesu publicznego. Dla przykładu, w obecnie obowiązującym w Polsce prawie autorskim znaleźć można wiele przepisów skierowanych wyraźnie do twórców, a nie do tych, którzy nabędą od nich prawa, nawet jeżeli przepisy te dotyczą zbywalnych praw majątkowych. Natomiast cała konstrukcja autorskich praw osobistych to niewątpliwie ochrona interesu twórcy i tylko twórcy.

Mamy nadzieję, że lektura niniejszego podręcznika pomoże czytelnikowi lepiej odnaleźć się w gąszczu obowiązujących obecnie regulacji.

1. 2 ŹRÓDŁA PRAW NA DOBRACH NIEMATERIALNYCH

Podstawowymi źródłami prawa w Polsce są ustawy. Prawa na dobrach niematerialnych zostały uregulowane w kilku ustawach:

- Utwory, programy komputerowe oraz przedmioty praw pokrewnych (np. artystyczne wykonania) objęte są ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych.
- Istnieje osobna ustawa o ochronie baz danych, zawierająca regulacje dotyczące baz danych w zakresie, w jakim nie stanowią one utworów.
- Patenty, wzory użytkowe, wzory przemysłowe, znaki towarowe i oznaczenia geograficzne zostały natomiast objęte kompleksową ustawą zatytułowaną prawo własności przemysłowej.
- Istotne znaczenie ma też ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. Z tej ostatniej ustawy nie wynikają co prawda żadne prawa wyłączne, zawiera ona jednak regulacje zakazujące dokonywania różnych czynów, które godzą w różne niematerialne dobra przedsiębiorców. Pomimo formalnego braku praw wyłącznych, stosowanie tej ustawy może prowadzić do powstania intelektualnych monopolii.

Poza wyżej opisanym katalogiem, stanowiącym swoisty „kanon” przepisów omawianych zwykle w ramach przedmiotów poświęconych „własności intelektualnej”, można wyróżnić wiele innych przepisów, które w ten lub w inny sposób regulują korzystanie z dóbr niematerialnych. Chodzi tu przede wszystkim o przepisy kodeksu cywilnego o dobrach osobistych. Przepisy dotyczące dóbr niematerialnych można znaleźć w wielu innych, niekiedy bardzo różnych ustawach, jak na przykład:

1. w prawie prasowym,
2. w ustawie o ochronie dziedzictwa Fryderyka Chopina,
3. w prawie geodezyjnym i kartograficznym (z którego wynika swoisty monopol Skarbu Państwa w odniesieniu do państwowego zasobu geodezyjnego i kartograficznego).

Nowożytne prawo autorskie Polska odziedziczyła po zaborcach w czasach, gdy doczekało się już ono regulacji o zasięgu wykraczającym poza granice jednego kraju. Jednym z zobowiązań nałożonych na Polskę w ramach traktatu wersalskiego było zresztą przystąpienie do konwencji berneńskiej dotyczącej praw autorskich. Konwencja ta jest ukoronowaniem długiego, trwającego w XIX w. procesu, dla którego punktem wyjścia były krajowe ustawy prawno-autorskie przyjmowane w poszczególnych krajach od XVIII w. Krajowy charakter tych ustaw nie dotyczył tylko ich terytorialnego zasięgu obowiązywania. Zwykle wynikające z nich prawa wyłączne dotyczyły jedynie krajowych wydawców. Prawa wyłączne wydawców zagranicznych obowiązywały tylko za granicą, wobec czego powszechne było zjawisko drukowania zagranicznych książek bez jakichkolwiek ustaleń z zagranicznymi wydawcami. Pomędzy Wielką Brytanią a Stanami Zjednoczonymi operowały nawet podobno parowce specjalnie wyposażone w drukarnie po to, aby świeżo wydane angielskie bestsellery były dostępne w Nowym Świecie tuż po zawinięciu do

portu. Według innej anegdoty, to sami amerykańscy wydawcy zwracali się do Kongresu o uznanie praw autorów zagranicznych, gdyż nieobciążona tantiemami twórczość ze Starego Kontynentu była w ich mniemaniu nieuczciwą konkurencją dla narodowej, amerykańskiej literatury.

W XIX w. obserwujemy wzmożony proces zawierania dwustronnych umów międzynarodowych, w ramach których strony zobowiązują się wzajemnie uznawać prawa autorskie swoich obywateli. Konwencja berneńska (1886 r., przy czym jej tekst od tego czasu wielokrotnie się zmieniał) przenosi te ustalenia na poziom wielonarodowy. Wprowadza ona zasadę narodowego traktowania autorów zagranicznych, jak również zobowiązuje umawiające się państwa do wprowadzenia pewnych podstawowych zasad prawa autorskiego, jakie funkcjonują po dziś dzień: brak wymogu rejestracji praw autorskich, domena publiczna, dozwolony użytek.

Obecny kształt większości obowiązujących w Polsce ustaw z zakresu praw na dobrach niematerialnych jest w bardzo dużym stopniu uwarunkowany postanowieniami przepisów prawa międzynarodowego lub europejskiego. Do najważniejszych z nich zaliczają się umowy administrowane przez Światową Organizację Własności Intelektualnej (World Intellectual Property Organisation, WIPO). Pełna lista tych umów dostępna jest pod adresem: <http://www.wipo.int/treaties/en/>. Chodzi tu zwłaszcza o:

1. konwencję berneńską oraz traktat WIPO o prawie autorskim (dotyczące praw autorskich),
2. konwencję rzymską i traktat WIPO o artystycznych wykonaniach i prawach pokrewnych (dotyczącą praw pokrewnych),
3. konwencję paryską oraz układ o współpracy patentowej (dotyczące głównie praw patentowych),
4. porozumienie madryckie (dotyczące znaków towarowych),
5. porozumienie haskie (dotyczące wzorów przemysłowych).

Ale WIPO to nie jedyna organizacja międzynarodowa, z którą związane są wiążące Polskę umowy międzynarodowe dotyczące dóbr niematerialnych. Poza wyżej wymienionymi umowami, równie istotne są: porozumienie w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej (TRIPS) — załącznik do porozumienia ustanawiającego Światową Organizację Handlu (WTO), jak również europejska konwencja patentowa (zwana też konwencją o patencie europejskim).

Polska jest również związana prawem Unii Europejskiej, w ramach którego funkcjonuje szereg dyrektyw mniej lub bardziej kompleksowo regulujących prawa autorskie i inne prawa na dobrach niematerialnych. Do najważniejszych dyrektyw prawno-autorskich można zaliczyć:

- dyrektywę w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym (znaną jako INFOSOC),
- dyrektywę w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej (znaną jako IPRED),
- dyrektywę w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych,
- dyrektywę w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej,
- dyrektywę w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych,
- dyrektywę w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki (tzw. *droit de suite*),
- dyrektywę w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych,

- w sprawie koordynacji niektórych zasad dotyczących prawa autorskiego oraz praw pokrewnych stosowanych w odniesieniu do przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową (znaną jako „dyrektywa kabel-satelita”),
- dyrektywę w sprawie ochrony prawnej baz danych.

W polskim prawie funkcjonuje zasada hierarchii aktów prawnych. W największym skrócie, polskie ustawy muszą być zgodne z wiążącymi Polskę przepisami prawa międzynarodowego, a w szczególności europejskiego. Wiele z przyjętych w tych ustawach rozwiązań wynika z konieczności realizacji tych zobowiązań, ale w wielu miejscach polski ustawodawca ma większą lub mniejszą swobodę.

ROZDZIAŁ 2

2.1 ZAKRES PRZEDMIOTOWY PRAWA AUTORSKIEGO: UTWORY, RODZAJE UTWORÓW, PRAWA POKREWNE

2.1.1 UTWORY

Pojęcie utworu jest jednym z podstawowych elementów systemu prawa autorskiego. W potocznym rozumieniu za utwór uznajemy przede wszystkim wynik jakiejś działalności o artystycznym charakterze, taki jak film, obraz, książka czy piosenka. Nie mamy też problemów w uznaniu za utwór artykułów naukowych, rozmaitych broszur, opracowań, analiz czy tekstów publikowanych w prasie: chociaż nie mają one charakteru artystycznego, na pewno muszą być wynikiem jakiejś twórczej pracy. Zaproponowana w ustawie o prawie autorskim definicja utworu jest jednak zdecydowanie szersza.

KIEDY MAMY DO CZYNNIENIA Z UTWOREM?

Przy określaniu, czy rezultat twórczej aktywności autora jest utworem w sensie prawnym, nie ma znaczenia wartość artystyczna lub materialna jego pracy ani też cel jej powstania. Nawet najbardziej grafomański wiersz w systemie prawa autorskiego uzyska taką samą ochronę jak poezja Miłosza. Nie chodzi tu o artyzm, ale o kwestie formalne. W tekście ustawy czytamy, że utworem jest:

każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia.

Utwór jest chroniony od chwili, w której zostanie w jakiegokolwiek postaci *ustalony*. Podpowiada to zresztą zdrowy rozsądek — w jaki sposób można byłoby chronić utwory istniejące wyłącznie w wyobraźni twórcy? Wiersz jest utworem tylko wtedy, gdy można go przeczytać lub wysłuchać, monodram — o ile widzowie mogą go zobaczyć lub istnieje jego scenariusz, piosenka — o ile może być usłyszana. Co prawda sformułowanie „forma ustalona” ma dość szerokie znaczenie, ale w praktyce wystarczy przyjąć, że utworem jest informacja w jakiś sposób uzewnętrzniona — jako nagranie na taśmie magnetycznej, obraz na kliszy fotograficznej, plik na komputerze, zapis na kartce papieru, ale też jako wykonanie nieprowadzące do powstania materialnego nośnika (np. wygłoszenie, zaśpiewanie) i tak dalej.

Drugą z cech pozwalających uznać, że mamy do czynienia z utworem, jest *indywidualny charakter* działalności twórczej. Aby zrozumieć tę zasadę, spróbujmy zanalizować przykład obrazu Vincenta van Gogha *Taras kawiarni La Guinguette na Montmartrze*:



Przyjmuje się, że działalność twórcza musi zawierać znamiona oryginalności i indywidualności. To, że obraz przedstawia taras kawiarni nie oznacza, że nie jest oryginalny, chociaż z pewnością wielu artystów mogło korzystać z tego widoku i na jego podstawie malować własne prace. Obraz van Gogha nie jest kopią innego utworu, posiada też swój indywidualny charakter — styl rysowania, dobór perspektywy, kolorów i inne jego cechy wynikają bezpośrednio z wyborów malarza, są odbiciem jego — mniej lub bardziej świadomego, subiektywnego i twórczego działania. Choć w naszym przykładzie posługujemy się obrazem van Gogha, to nie wszystkie utwory to zawsze dzieła sztuki. Jakość, wartość artystyczna dzieła nie jest warunkiem ochrony prawnej.

Warto podkreślić, że *prawo autorskie nie chroni idei* (w naszym przykładzie — ochrona obrazu przedstawiającego kawiarnię nie zakazuje tworzenia własnych obrazów tej samej kawiarni), odkryć, procedur, metod i zasad działania oraz koncepcji matematycznych. Chroniony jest jedynie *sposób wyrażenia idei* (którym w naszym przykładzie jest właśnie obraz przedstawiający kawiarnię). Gdyby było inaczej, każdorazowe wykorzystanie w obliczeniach dostępnego dziś powszechnie wzoru wymagałoby zezwolenia jego twórców i uiszczenia odpowiedniej opłaty, co nie miałoby sensu. Idee nie są chronione, ale chronione stać się mogą konkretne formy ich wyrażenia.

Nie każdy proces intelektualny prowadzić musi też do powstania utworu. Sąd Najwyższy w wyroku z 2006 roku stwierdził, że *praca intelektualna o charakterze twórczym jest przeciwieństwem pracy o charakterze technicznym. Ta ostatnia polega na wykonywaniu czynności wymagających jedynie określonej wiedzy i sprawności oraz użycia określonych narzędzi, surowców i technologii*. Podkreślono, że cechą pracy o charakterze technicznym jest przewidywalność i powtarzalność osiągniętego rezultatu, nie może być on więc utworem w rozumieniu prawa autorskiego.

Instytucje takie jak muzea, biblioteki czy archiwa prowadzą obecnie wiele programów digitalizacyjnych: skanują książki, dokumenty i fotografie — część z nich publikowana jest online. Wokół tych działań raz po raz stawiane są pytania dotyczące tego, czy w akcie skanowania powstaje utwór zależny.

Jeśli skan wykonany został w sposób automatyczny bez żadnego twórczego wkładu ze strony bibliotekarza, nie jest utworem — podobnie utwór nie powstaje w trakcie kserowania czy wydruku. Jeśli jednak w trakcie digitalizacji opracowano zdjęcie, usunięto jego niedoskonałości, poprawiono kolory czy w inny sposób przetworzono fotografię, może-

my mieć do czynienia z utworem objętym standardową ochroną, o ile tylko czynności te miały twórczy charakter.

Na podobnej zasadzie fotografując obraz w muzeum nie tworzymy nowego utworu — o ile nie jest to fotografia artystyczna, przygotowana za pomocą odpowiednio kreatywnych ujęć czy filtrów.

Warto przy tym pamiętać, że utwór jest niematerialny. Utworem nie jest kartka papieru czy fizyczne ślady pociągnięć ołówkiem układające się w wizerunek postaci. Kartka papieru to tylko nośnik informacji, medium przy pomocy którego rozpowszechniany jest niematerialny utwór.

Dlatego kupując książkę nie zyskujemy prawa do swobodnego rozpowszechniania jej treści. Możemy oczywiście dysponować samym przedmiotem, na przykład sprzedać przeczytaną książkę na aukcji internetowej. Jest to wyraźnie dozwolone w prawie autorskim, które stwierdza, że po wprowadzeniu konkretnej fizycznej kopii utworu do obrotu prawo do zezwalania na dalszy obrót tą kopią ulega wyczerpaniu. Ale sam niematerialny utwór pozostaje wciąż objęty *monopolem prawnautorskim*. Oznacza to m. in., że nie możemy sprzedawać samodzielnie zrobionych kopii kupionej przez nas książki ani np. udostępniać jej w publicznym Internecie.

Czasem jednak nie jesteśmy w stanie od razu rozpoznać, czy materiał, z którym się stykamy, jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego. W takim przypadku zastosować możemy tzw. test statystycznej jednorazowości. Zadajemy wówczas pytanie o to, czy ktoś oprócz jego autora mógłby dysponując takimi samymi środkami i w podobnych warunkach stworzyć coś identycznego lub bardzo podobnego. Pozytywny wynik testu upewni nas co do tego, że materiał ten nie jest przedmiotem prawa autorskiego. Nie działa to niestety tak prosto w drugą stronę — negatywny wynik testu nie oznacza automatycznie, że mamy do czynienia z utworem, a jedynie to bardzo uprawdopodobnia. W praktyce jednak to prawdopodobieństwo jest często traktowane jak pewność.

Omawiamy koncepcję utworu na przykładzie rysunku stworzonego na komputerze, jednak w ustawie znaleźć można wiele innych przykładów utworów. System prawa autorskiego obejmuje utwory:

wyrażone słowem, symbolami matematycznymi, znakami graficznymi (literackie, publicystyczne, naukowe, kartograficzne oraz programy komputerowe), plastyczne, fotograficzne, lutnicze, wzornictwa przemysłowego, architektoniczne, architektoniczno-urbanistyczne i urbanistyczne, muzyczne i słowno-muzyczne, sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne, audiowizualne (w tym filmowe).

Trudno dziś wyobrazić sobie, jakie jeszcze kształty może przyjąć w przyszłości ludzka kreatywność, dlatego system prawa autorskiego obejmuje awansem wszystkie potencjalnie możliwe utwory i ich formy ustalenia. Do katalogu utworów włączone zostały też zbiory artykułów czy fotografii, antologie i bazy danych, o ile zostały zbudowane na podstawie twórczego wyboru ich poszczególnych elementów. Utworami mogą też być słowniki, bo mogą się przecież charakteryzować twórczym układem haseł i ich opracowywaniem.

2. 1. 2 RODZAJE UTWORÓW

Ustawa wprowadza rozróżnienie między *utworami pierwotnymi* i *utworami zależnymi*, określanymi też czasem jako opracowania czy adaptacje. Nasz przykładowy obraz jest utworem pierwotnym — gdybyśmy wydrukowali go na domowej drukarce lub zrobili jego kserokopię, nadal nie zmieniłby się jego status — byłaby to po prostu kolejna kopia tego samego utworu. Utworem zależnym stałby się dopiero, gdyby — przykładowo — ktoś inny w programie graficznym twórczo go zmienił, np. przerysował, dodał nowe elementy i wykorzystał do stworzenia plakatu czy reklamy:



Jak możemy teraz zobaczyć, utwór zależny ma w sobie jakiś twórczy wkład nowego autora, ale korzysta też z elementów utworu oryginalnego (macierzystego). Przykłady utworów zależnych wypisaliśmy w tabelce:

utwór pierwotny	utwór zależny
<i>Hobbit, czyli tam i z powrotem</i> J. R. R. Tolkiena (1937)	Tłumaczenie Marii Skibniewskiej (1960)
<i>Voodoo People</i> (utwór grupy The Prodigy z 1994 r.)	<i>Voodoo People</i> (remiks przygotowany przez The Chemical Brothers wydany na tym samym albumie)
<i>Kubuś Puchatek</i> A. A. Milne'a (pierwsze wydanie z 1926 r.)	Scenariusz przedstawienia teatru dziecięcego przygotowany na podstawie książki

Utworem zależnym może być więc adaptacja, tłumaczenie, remiks czy przeróbka. Utwory zależne podlegają ochronie niezależnie od utworów pierwotnych — chronione jest więc tłumaczenie Marii Skibniewskiej, ale równolegle chronione są prawa spadkobierców Tolkiena do oryginału. Świadomość istnienia kategorii utworów zależnych jest bardzo ważna dla zrozumienia działania systemu prawa autorskiego. Tłumaczenie *Hobbita* mogło być wydane jedynie za zgodą posiadaczy praw do tłumaczenia i jednocześnie za zgodą posiadaczy praw do oryginału. Rozpowszechnianie utworu zależnego wymaga bowiem zgody wszystkich uprawnionych.

System utworów zależnych może być bardzo skomplikowany — na bazie istniejących już utworów zależnych powstają przecież kolejne. Zobaczmy, ile utworów zależnych może powstać na bazie tylko jednej książki:

- oryginał książki w języku angielskim,
- scenariusz filmowy w języku angielskim na bazie książki,
- polskie tłumaczenie listy dialogowej w wydaniu DVD filmu,
- gra komputerowa z listą dialogową na bazie scenariusza filmu,
- tłumaczenie listy dialogowej gry.

Na każdym etapie tego procesu twórcy opracowania, przeróbki czy adaptacji uzyskać muszą odpowiednią zgodę na rozpowszechnianie utworów zależnych ze strony uprawnionego do oryginalnego utworu (utworów). Ponieważ istnieje wątpliwość, czy prawo do udzielania takiej zgody może być przez twórcę oryginału przeniesione (np. na wydawcę), należy się zawsze upewnić, czy uzyskujemy ją od właściwej osoby.

Od utworów zależnych odróżnia się utwory inspirowane. Utwór inspirowany jest utworem samodzielnym, posiadającym oryginalne twórcze elementy, czerpiącym jedynie inspirację z innego utworu i wykorzystującym jego wybrane wątki. Do rozpowszechniania utworu inspirowanego nie jest konieczna zgoda podmiotu uprawnionego do dzieła, które było źródłem inspiracji. Przykładowo, nie potrzebujemy zgody spadkobierców Tolkiena na napisanie i rozpowszechnienie w internecie opowiadania, w którym przedstawimy dzieje wymyślonych przez nas oryginalnie bohaterów, poruszających się w świecie zbliżonym do tego przedstawionego we *Władcy Pierścieni*. Jednak proste i ogólne rozróżnienie między utworem zależnym a inspirowanym nie jest możliwe, zawsze trzeba robić to w odniesieniu do konkretnych przypadków — granica między utworem zależnym a inspirowanym bywa płynna.

KIEDY NIE MAMY DO CZYNINIENIA Z UTWOREM?

Zadaniem prawa autorskiego jest określenie zasad rozpowszechniania i korzystania z utworów, dlatego jesteśmy nieustannie w zasięgu jego oddziaływania: kiedy czytamy gazetę, oglądamy telewizję, słuchamy muzyki czy publikujemy komentarze w portalach społecznościowych. Na szczęście istnieją wyjątki od tej wszechobecności utworów — wskazuje je konkretny przepis ustawy o prawie autorskim — art. 4.

Utworami nie są więc akty normatywne (np. ustawy) lub ich projekty, dokumenty urzędowe, urzędowe materiały, znaki i symbole, opublikowane opisy patentowe lub ochronne oraz proste informacje prasowe, niezależnie od tego, jak duży byłby wkład indywidualnej twórczości w nich zawarty. Prawo autorskie nie chroni ponadto idei, odkryć, procedur, metod i zasad działania oraz koncepcji matematycznych.

2. 1. 3 PRAWA POKREWNE

Prawa pokrewne to prawa przysługujące podmiotom, którym nie można przypisać twórczego wkładu w sam utwór, a niekiedy nawet żadnego twórczego wkładu, a jedynie tylko poniesienie pewnego nakładu inwestycyjnego. Prawa pokrewne chronią głównie interesy podmiotów, które uczestniczą w procesie przekazywania utworu publiczności — np. aktorów, recytatorów, dyrygentów, tancerzy, inżynierów dźwięku, ale też producentów czy wydawców wideogramów (definicja ustawowa mówi, że „wideogramem jest pierwsze utrwalenie sekwencji ruchomych obrazów”) i fonogramów („fonogramem jest pierwsze utrwalenie warstwy dźwiękowej”) lub nadawców radiowych i telewizyjnych.

W tekście ustawy czytamy, że prawami pokrewnymi są:

- prawa do artystycznych wykonania,
- prawa do fonogramów i wideogramów,
- prawa do nadań programów,
- prawa do pierwszych wydań (a także do wydań naukowych i krytycznych),
- prawa do wydań naukowych i krytycznych.

Artystyczne wykonania to np. zaśpiewanie piosenki, recytacja wiersza przez aktora. Warto zwrócić uwagę na różnice między artystycznym wykonaniem a utworem zależnym. Wierne wystawienie dramatu nie prowadzi do powstania opracowania, którym będzie dopiero jego twórcza sceniczna adaptacja — uznawana za utwór zależny (a w obu przypadkach aktorom przysługiwać będą prawa do artystycznych wykonania). Kiedy zmieni się obsada w sztuce, ale nie dojdzie do modyfikacji samego wystawianego utworu, będziemy mieli do czynienia z innym artystycznym wykonaniem tego samego utworu, a nie z jego opracowaniem.

O ile ochrona artystycznych wykonania jest jeszcze uzależniona od „twórczego przyczynienia się” do powstania wykonania, to pozostałe prawa pokrewne istnieją tylko dlatego,

że na powstanie danego dobra określone podmioty poniosły pewien nakład inwestycyjny, który zdaniem ustawodawcy wystarcza, aby dać im wyłączność na korzystanie z niego. Fonogramy, wideogramy oraz nadania radiowe i telewizyjne to przedmioty, do których prawa wyłączne mają ich producenci i nadawcy. Prawa te przysługują im bez uszczerbku dla praw twórców i wykonawców, co oznacza, że poza tymi ostatnimi, także producenci bądź nadawcy muszą wyrazić zgodę na korzystanie z danego dobra, albo przynajmniej uzyskać za to wynagrodzenie (np. za odtwarzanie płyty CD w klubie).

Prawo do pierwszych wydań jest skonstruowane na podobnej zasadzie, co „nietwórcze” prawa pokrewne. Odnosi się ono do pierwszych publikacji utworów, które dotychczas nie były publicznie udostępniane. Gdyby jakiś wydawca uzyskał zgodnie z prawem kopie niepublikowanych prac Norwida, mógłby zatem zgodnie z prawem objąć je monopolem na 25 lat od czasu, gdy je opublikuje. Podobnie wydawca, który wyda opracowanie naukowe lub krytyczne utworu będącego już w domenie publicznej (ale samo w sobie nie stanowiące utworu zależnego), zyskuje wyłączne prawa (prawa pokrewne) na korzystanie z takiego wydania. W odróżnieniu od ochrony twórczych opracowań takich utworów, wydania naukowe oraz krytyczne chronione są nie z uwagi na wniesioną do nich twórczość (wtedy byłyby po prostu opracowaniami), ale tylko dlatego, że zawierają naukowy lub krytyczny wkład.

Podobnie jak prawa autorskie, prawa pokrewne są ograniczone czasowo. Zgodnie z ustawą wygasają one:

- z upływem 50 lat następujących po roku, w którym artystyczne wykonanie ustalono,
- z upływem 50 lat następujących po roku, w którym fonogram lub wideogram został sporządzony,
- z upływem 50 lat następujących po roku pierwszego nadania programu,
- 30 lat od publikacji wydania naukowego i krytycznego,
- 25 lat od pierwszej publikacji lub rozpowszechnienia niepublikowanego dotąd utworu, do którego prawa już wygasły.

2.2 ZAKRES PODMIOTOWY PRAWA AUTORSKIEGO

Ktoś mógłby pewnie uznać prawo autorskie za niedostępną przestrzeń pełną abstrakcyjnych pojęć i niezyciowych zasad, które dla zwykłego człowieka nie mają większego znaczenia, ponieważ dotyczą wyłącznie znanych i profesjonalnych artystów i twórców. Jednak prawo to dotyczy i oddziałuje na wszystkich nas nieustannie. Ciągłe jesteśmy otoczeni utworami i sami — czasami całkowicie nieświadomie — stajemy się twórcami.

Jeśli jeszcze raz zajrzyśmy do definicji utworu zapisanej w pierwszych artykułach prawa autorskiego, uświadomimy sobie, że dziś tak naprawdę bardzo trudno nie być twórcą. Aby uzyskać taki status, nie trzeba wystawiać swoich dzieł w galeriach ani zbierać pochlebnych recenzji w czasopiśmie literackich. Czasem wystarczy po prostu zrobić zdjęcie komórką albo dodać kilkudziesięciu komentarz w Internecie. To, czy stajemy się twórcą, nie zależy od naszej woli, ani od naszego wieku:

Zosia ma trzy lata i kredkami próbowała narysować portret mamy. Na kartce pojawiło się duże koło z dwoma punktami w różnych miejscach (głowa i oczy), jakaś kreska udająca usta oraz masa chaotycznych linii. Zosia jest twórcą, chociaż nawet nie zna jeszcze liter.

Oryginalny, posiadający indywidualny charakter rysunek Zosi, będący odbiciem jej dziecięcej kreatywności, podlega ochronie prawnoautorskiej tak, jak rysunki wielkich mistrzów malarstwa. W systemie prawa autorskiego utwór może powstać bez względu na wiek, poczytalność, umiejętności czy motywacje twórcy. Formalnie nie możemy z tej ochrony zrezygnować, a przecież nie zawsze gdy wrzucamy zdjęcie na bloga czy komentarz na forum, zależy nam, żeby podlegały one jakiemś szczególnemu zabezpieczeniu — pewnie nawet zazwyczaj wcale o tym nie myślimy.

Warto jednak dodać, że twórcą może być jedynie osoba fizyczna. Nie może być twórcą instytucja, państwo, czy przedsiębiorstwo:

Broszura wydana przez lokalny samorząd (np. urząd miasta) nie jest utworem samorządu, ale osób, które nad nią pracowały.

Dobrze jest o tym wspomnieć, bo pozwala to uchwycić bardzo ważną sprawę: różnicę między byciem twórcą (autorem), a byciem uprawnionym z tytułu majątkowych praw autorskich do utworu. Jeśli redaktorzy tworzący broszurę na zlecenie samorządu podpiszą z nim umowę o przeniesienie praw majątkowych, to samorząd zostanie uprawnionym (tj. będzie miał prawo rozporządzać wykorzystaniem tego utworu), ale autorzy broszury wciąż jednak pozostaną twórcami.

W przepisach prawa autorskiego znajdują się odniesienia do wielu osób mających różny związek z utworem. Ich status i idące za tym prawa będą odmienne, np.:

Autor (twórca)	Utwór to przejaw jego twórczej działalności o indywidualnym charakterze. Posiada pełne prawo do dysponowania utworem, o ile nie przekazał części swoich praw w ramach odpowiedniej umowy albo w ramach spadku (w szczególnych przypadkach autorskie prawa majątkowe mogą z mocy ustawy przysługiwać innej osobie niż twórca — zob. poniżej „uprawniony inny niż twórca”).
Współautor (współtwórca)	Utwór może być wynikiem działalności kilku osób, jeżeli działając w porozumieniu wnoszą swoje twórcze i indywidualne wkłady, tworząc tym samym jedno dzieło. Wtedy prawa przysługują takim osobom wspólnie.
Uprawniony inny niż twórca	Osoba, na której rzecz twórca przekazał te prawa, np. w drodze umowy lub dziedziczenia. W niektórych przypadkach prawa autorskie powstają od razu na rzecz osoby innej niż twórca (np. programy komputerowe tworzone przez pracowników w ramach ich obowiązków — uprawnionym z mocy ustawy staje się pracodawca).
Licencjodawca	Osoba, której uprawniony zezwolił na korzystanie z utworu bez przenoszenia na nią praw autorskich.
Każdy	Posiada prawo do korzystania z utworu w ramach dozwolonego użytku.
Twórca utworu zależnego	Posiada prawa autorskie do swojego utworu, osobne do praw do utworu oryginalnego. Aby korzystać i rozpowszechniać utwór zależny, musi dysponować zgodą twórcy oryginału.
Podmioty praw pokrewnych	Artysta wykonawca, producent fonogramu/wideogramu, nadawca, wydawca — prawa do pierwszych wydań, wydań naukowych i krytycznych

2.3 AUTORSKIE PRAWA OSOBISTE

Prawo autorskie dotyczy zarówno kwestii związanych z samym autorstwem utworu, jak i związanych z wykonywaniem monopolu prawnoautorskiego. Dlatego prawa autorskie dzielimy na dwa podstawowe rodzaje: *prawa osobiste* i *prawa majątkowe*.

Autorskie prawa osobiste	Autorskie prawa majątkowe
bezpośrednio związane z osobą autora	pośrednio związane z osobą autora
dotyczą relacji twórcy z utworem	dotyczą dysponowania utworem i zarabiania na jego rozpowszechnianiu lub na innej formie wykorzystania
umożliwiają zachowanie niemajątkowej więzi z utworem	dają prawo kontroli nad korzystaniem z utworu
nieograniczone w czasie	ograniczone w czasie (standardowo trwają przez 70 lat od śmierci autora lub od daty rozpowszechnienia utworu)
nie można z nich zrezygnować ani nikomu przekazać, zawsze przysługują twórcom	mogą być przeniesione przez autora w ramach umowy o przeniesieniu praw lub w ramach spadku, we wskazanych w ustawie przypadkach przysługują innej osobie niż twórca, uprawniony z autorskich praw majątkowych może upoważnić inną osobę do korzystania z nich (licencja)

Prawa osobiste to bardzo ważna kategoria praw autorskich. Określają one podstawowe zasady wykorzystywania utworów, a przy tym są to prawa nieograniczone w czasie i niezbywalne. Spróbujmy opisać niektóre z nich.

Każdy twórca ma prawo do *autorstwa*, czyli do uznania przez każdego jego relacji z utworem wynikającej z faktu jego stworzenia. Z prawem tym powiązane jest kolejne autorskie prawo osobiste — *prawo oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępniania go anonimowo*. Bolesław Prus napisał *Lalkę* ponad 100 lat temu, ale nadal każdy ma obowiązek podpisania tego utworu jego imieniem i nazwiskiem (a właściwie to przyjętym przez niego już na początku pracy dziennikarskiej pseudonimem). Szczególnym przypadkiem naruszenia prawa do autorstwa jest plagiat — przestępstwo polegające na przypisaniu sobie autorstwa utworu stworzonego przez kogoś innego, albo wprowadzeniu w błąd co do autorstwa.

Autor ma prawo do autorstwa swojego utworu, a nie jakiegos innego. Jeśli tworzymy utwór zależny, to musimy zawsze prawidłowo oznaczyć, co pochodzi z utworu oryginalnego, a co jest naszym wkładem. Prawo do autorstwa przysługuje tylko temu, kto faktycznie wniósł do utworu wkład twórczy.

Twórca posiada też wyłączone prawo do podjęcia *decyzji o pierwszym udostępnieniu swojego dzieła publiczności*. Tylko autor czy autorka decyduje, czy przechowywane w szufladzie wiersze zostaną pokazane komuś jeszcze, czy rękopis powieści powędruje do wydawnictwa, a nagranie z komórki trafi do internetu. Nie wolno nam rozpowszechniać utworu wbrew woli jego twórcy.

Autor ma też prawo do *integralności* swoich utworów, nawet jeśli prawa majątkowe do nich zostały przekazane komuś innemu lub wygasły. Po jego śmierci o tę ochronę dbać mogą jego krewni, stowarzyszenie twórców właściwe ze względu na rodzaj twórczości lub organizacja zbiorowego zarządzania. Autorskie prawa osobiste nie wygasają nigdy.

Do autorskich praw osobistych zalicza się też *prawo do nadzoru nad sposobem korzystania z utworu*. W największym skrócie, sprowadza się ono do tego, że autor powinien mieć możliwość weryfikacji, czy utwór jest udostępniany w zaakceptowanej przez niego postaci. Z tego prawa wynika m. in. konieczność przesyłania autorowi przez wydawcę korekty do akceptacji.

Ochrona praw osobistych nie ma na celu zabezpieczenia majątkowego interesu twórcy, choć korzystanie z nich lub ich naruszenie może wiązać się z takimi konsekwencjami (np. wypłata zadośćuczynienia za krzywdę, zapłata wyższego wynagrodzenia z tytułu sporządzenia projektu budynku przez uznanego, a nie początkującego architekta itd.). Celem tej ochrony jest poszanowanie godności osobistej twórcy wyrażającej się w jego intelektualnym związku z dziełem. Chociaż brzmi to dość patetycznie, taka ochrona może mieć zdecydowanie praktyczny wymiar — widać to szczególnie w przypadku plagiatów, tak częstych dziś w szkołach i na uczelniach. Plagiat stanowi wykroczenie przeciwko autorskim prawom osobistym, ale konsekwencje mogą wykraczać poza roszczenia opisane w tej ustawie. Na przykład, plagiat naukowy ścigany jest z mocy ustawy o szkolnictwie wyższym, a plagiator naraża się nawet na utratę tytułu naukowego.

W ramach podsumowania możemy wskazać, że autorskie prawa osobiste:

- są bezpośrednio związane z osobą autora,
- dotyczą osobistej relacji twórcy z utworem,
- są nieograniczone w czasie,
- nie można z nich zrezygnować ani nikomu przekazać, zawsze przysługują twórcy.

2.4 AUTORSKIE PRAWA MAJĄTKOWE

Istotą majątkowych praw autorskich jest przyznanie ich posiadaczowi monopolu na korzystanie z utworów. Monopol ten ma jednak ograniczony zakres. Przede wszystkim, nie wszystkie działania będą korzystaniem z utworu w rozumieniu ustawy. Czym jest korzystanie z utworu?

Przeczytanie książki, obejrzenie filmu, wysłuchanie koncertu, odtworzenie płyty itp. samo w sobie nie jest korzystaniem z utworu i nie podlega kontroli i ograniczeniom ze strony posiadaczy praw majątkowych. Problemy zaczynają się tam, gdzie mamy do czynienia ze zwielokrotnianiem, modyfikacją lub rozpowszechnianiem utworu, czyli w sytuacjach takich jak:

pożyczenie czy kserowanie książki, cytowanie, nagrywanie audycji radiowych lub programów telewizyjnych, udostępnienie w internecie filmów czy zdjęć, publikacja tłumaczenia artykułu z prasy zagranicznej czy odtworzenie piosenki w radiu

Część z tych działań wymaga uzyskania zgody właściciela praw autorskich i ewentualnie wypłaty na jego rzecz odpowiedniego wynagrodzenia, a inne są zawsze legalne. Dzięki przepisom o *dozwolonym użytku* każdy z nas ma prawo w pewnym zakresie korzystać z utworu bez konieczności uzyskania zgody posiadacza praw majątkowych

Autorskie prawa majątkowe są, w przeciwieństwie do praw osobistych, ograniczone w czasie. Po upływie określonego czasu z utworów może korzystać całe społeczeństwo — stają się elementem domeny publicznej. Standardowo w Unii Europejskiej ochrona autorskich praw majątkowych — czyli faktyczny monopol na kontrolę nad utworem — trwa przez 70 lat od daty śmierci twórcy.

Jeśli twórca utworu nie jest znany, okres ochrony liczy się od daty pierwszego rozpowszechnienia (udostępnienia publicznego za zgodą twórcy). W przypadku utworów audiowizualnych (filmów) okres obowiązywania ochrony liczy się od daty śmierci najpóźniej zmarłej z wymienionych osób: głównego reżysera, autora scenariusza, autora dialogów, kompozytora muzyki skomponowanej na potrzeby takiego utworu. Z kolei w przypadku utworów, do których prawa z mocy ustawy przysługują osobie innej niż twórca (utwory zbiorowe jako całość, pracownicze programy komputerowe, Polskie Normy) — od daty rozpowszechnienia, a jeżeli utwór nie został rozpowszechniony, to od daty ustalenia.

W ramach podsumowania możemy wskazać, że autorskie prawa majątkowe:

- nie są zawsze ani nierozzerwalnie związane z autorem,

- dotyczą dysponowania utworem i zarabiania na jego rozpowszechnianiu lub na innej formie wykorzystania,
- dają prawo kontroli nad korzystaniem z utworu,
- są ograniczone w czasie (standardowo trwają przez 70 lat od śmierci autora lub od daty rozpowszechnienia utworu),
- mogą być przeniesione przez autora w ramach umowy o przeniesieniu praw lub w ramach spadku, we wskazanych w ustawie przypadkach przysługują innej osobie niż twórca, uprawniony z autorskich praw majątkowych może upoważnić inną osobę do korzystania z nich (licencja).

ROZDZIAŁ 3

3. 1 OKRES OCHRONY UTWORU

W całej Unii Europejskiej, w tym także w Polsce, jest to 70 lat od śmierci twórcy (lub, w szczególnych przypadkach, od innej daty).

Okres po śmierci autora liczony jest od ostatniego dnia roku kalendarzowego. Dlatego dzieła Tadeusza Boya-Żeleńskiego, który zmarł 4 lipca 1941 roku, do domeny publicznej weszły dopiero 1 stycznia 2012 roku.

W przypadku utworów, których twórcami jest wiele osób (np. autorzy słów i muzyki do piosenki), utwór objęty jest monopolem przez 70 lat od śmierci najpóźniej zmarłego twórcy.

Warto też pamiętać, że tłumaczenia i opracowania utworów stanowią osobne od oryginałów przedmioty ochrony. Oznacza to, że terminy wygaśnięcia oryginału i utworu zależnego liczymy osobno — prawa do oryginału wygasają 70 lat po śmierci autora oryginału, a prawa do np. tłumaczenia po upływie 70 lat po śmierci autora tłumaczenia.

Oprócz praw majątkowych twórcy istnieją także prawa pokrewne: prawa artystów wykonawców, prawa majątkowe producentów fonogramów/wideogramów, prawa nadawców, czy prawa majątkowe związane z pierwszymi czy krytycznymi wydaniem utworów z domeny publicznej. Obecnie czas ich trwania to od 25 do 50 lat od daty pierwszego rozpowszechnienia, w zależności od rodzaju prawa pokrewnego.

Czas ochrony utworów był wielokrotnie wydłużany. Pierwszy akt prawny dotyczący prawa autorskiego uchwalony został w 1710 roku przez parlament Wielkiej Brytanii. Był to *Statut Anny* (od imienia królowej Anny Stuart). Sformułowano w nim bardzo ważną zasadę mówiącą, że ochrona prawna utworu powinna obowiązywać tylko przez pewien ograniczony czas. Zapisy statutu mówiły o 14 latach od pierwszej publikacji.

W XIX wieku okres ochrony dzieła prawami autorskimi zaczął ulegać kolejnym przedłużeniom. W międzynarodowej konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych, którą Polska ratyfikowała w 1928 roku, przyjęto, że okres ten musi trwać co najmniej 50 lat po śmierci twórcy. Identyczny okres ochrony pojawia się w międzynarodowym Porozumieniu w sprawie Handlowych Aspektów Praw Własności Intelektualnej (*Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*, TRIPS) z 1994 roku. Obecnie z reguły nie spotyka się okresu ochrony trwającego krócej niż czas życia autora i 50 lat po jego śmierci.

Z biegiem lat presja na przedłużanie monopolu prawnoautorskiego ze strony przemysłu rozrywkowego była coraz większa. Amerykańska regulacja Copyright Term Extension Act z 1998 roku znana jest powszechnie jako „prawo Myszki Miki” — została bowiem uchwalona na skutek bezpośredniej presji korporacji Walt Disney Company na rok przed przejściem postaci Myszki Miki do domeny publicznej. Najdłuższy czas trwania praw wyłącznych posiada Meksyk — od 2003 roku obowiązuje tam ustawa ustalająca okres monopolu na 100 lat po śmierci twórcy. W praktyce oznacza to, że powstające obecnie utwory mogą przejść do domeny publicznej w Meksyku nawet po blisko 200 latach od chwili powstania.

Także kolejne zmiany w polskim systemie prawa autorskiego wydłużały okres ochrony utworów. W ustawie z 1926 roku było to 50 lat od śmierci autora, ustawa z 1952 redukowała ten okres do lat 20, zmiany uchwalone w 1975 roku wydłużały go do 25 lat. W ustawie z 1994 roku zapisano już trwanie autorskich praw majątkowych przez 50 lat. Nowelizacja tej ustawy, uchwalona w 2000 roku, ustaliła okres ochrony na 70 lat od śmierci autora.

Tak długi okres trwania praw autorskich oznacza, że pojawiają się poważne trudności w korzystaniu z utworów, których status prawny jest po wielu latach niejasny, zagniewany bądź nieokreślony. Utwory, które są ciągle objęte prawami wyłącznymi, ale co do których nie wiemy, kim jest dysponent praw wyłącznych, nazywamy *utworami osierocznymi*.

3. 2 DOMENA PUBLICZNA

3. 2. 1 POJĘCIE DOMENY PUBLICZNEJ

Domena publiczna to zasób utworów, które nie są — z różnych względów — objęte autorskimi prawami majątkowymi. W domenie publicznej są dzieła, które nigdy nie były objęte autorskim prawem majątkowym oraz te, w przypadku których ograniczenia wynikające z tego prawa wygasły:

Utwory w domenie publicznej nigdy nie objęte autorskim prawem majątkowym	Utwory w domenie publicznej, co do których autorskie prawa majątkowe już wygasły
<i>Odprawa posłów greckich</i> Jana Kochanowskiego	<i>Obrachunki fredrowskie</i> Tadeusza Boy-Żeleńskiego (zm. 1941)
Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej (1997)	Tekst kolędy <i>Bóg się rodzi</i> Franciszka Karpińskiego
<i>Dama z gronostajem</i> Leonarda da Vinci (XVI w.)	<i>Bitwa pod Grunwaldem</i> Jana Matejki (zm. 1893)

Początków koncepcji domeny publicznej można dopatrywać się w prawie rzymskim, w którym występowała szeroka kategoria *res publicae*, których nie można posiadać na własność, udostępnionych wszystkim obywatelom. W znaczeniu zbliżonym do dzisiejszego pojawiła się już we wspomnianym wyżej Statucie Anny z 1710 roku. Według tego aktu prawnego po 14 latach od publikacji twórcy tracili prawo do dysponowania dziełem i stawało się ono własnością publiczną.

Istnienie zasobu twórczości dostępnej dla całej ludzkości bez ograniczeń uważa się za jeden z fundamentów rozwoju kultury. W *Maniście Domeny Publicznej* (2010), opublikowanym przez sieć Communia (organizacja powołana przez Komisję Europejską) czytamy, że:

domena publiczna leży u podstaw naszej świadomości, wyrażonej przez wspólnotę wiedzy i kultury. Jest surowcem, dzięki któremu tworzymy nową wiedzę i dzieła kultury (...) jest niezbędna dla zapewnienia społecznego i ekonomicznego dobrobytu naszych społeczeństw.

Domene publiczną opisywać można metaforą powszechnego dobra wspólnego, dziedzictwa kulturowego, należących do wszystkich zasobów niematerialnych o podstawowym znaczeniu dla społeczeństwa, tak jak do wszystkich należy język, przestrzeń publiczna czy środowisko naturalne. W artykule opublikowanym w zbiorze *Rethinking Copyright: History, Theory, Language* (2006) prawniczka Pamela Samuelson nadaje domenie publicznej osiem wartości:

- Elementy niezbędne dla tworzenia nowej wiedzy (dane, fakty, pomysły, teorie).
- Dostęp do zasobów dziedzictwa kulturowego, takich jak piśmiennictwo antycznej Grecji czy dzieła Mozarta.
- Promowanie edukacji poprzez wymianę informacji, idei i faktów naukowych.
- Ciągłe innowacje dzięki wygaśnięciu patentów i ochrony praw autorskich.
- Obniżenie kosztów dostępu do informacji bez konieczności ustalania właściciela i płacenia tantiem dzięki wygaśnięciu patentów i ochrony praw autorskich.
- Promowanie zdrowia i bezpieczeństwa publicznego dzięki informacjom i dokonaniom naukowym.
- Promowanie demokratycznych procesów i wartości dzięki informacjom, przepisom ustawowym i wykonawczym oraz opiniom prawniczym.

- Umożliwianie twórczego i konkurencyjnego naśladownictwa, dzięki wygaśnięciu patentów i ochrony praw autorskich oraz publicznemu ujawnianiu technologii, które nie kwalifikują się do ochrony patentowej.

3. 2. 2 PRAKTYKA DOMENY PUBLICZNEJ

Zapisany w idei domeny publicznej brak ograniczeń wynikających z autorskich praw majątkowych oznacza swobodę w ich rozpowszechnianiu i adaptacji, na przykład swobodne tworzenie i rozpowszechnianie tłumaczeń czy remiksów (oczywiście z poszanowaniem pozostałych praw, np. praw osobistych). Dzieła będące w domenie publicznej można rozpowszechniać także w celach zarobkowych, przy czym zgodnie z polskim prawem od 5 do 8 proc. wpływów brutto ze sprzedaży egzemplarzy takich utworów musi być przekazywane na Fundusz Promocji Twórczości.

W polskim prawie pojęcie domeny publicznej nie występuje dosłownie. W polskim tłumaczeniu konwencji berneńskiej termin *public domain* przetłumaczony został błędnie jako „publiczna własność państwa”.

Utwory zależne zbudowane w oparciu o oryginały pozostające w domenie publicznej objęte są standardową ochroną prawnoautorską. Dobrym przykładem jest tutaj słynny obraz Marcela Duchampa *L. H. O. O. Q.* (znany jako *Mona Lisa z wąsami*) — o ile *Mona Lisa* jest bezsprzecznie w domenie publicznej, przeróbka Duchampa — o ile uznamy ją za twórczą — wciąż objęta jest autorskim prawem majątkowym, którego ochrona trwać będzie aż do 2039 roku. Na tej samej zasadzie objęte autorskim prawem majątkowym będą wariacje muzyczne oparte o utwory Fryderyka Chopina czy obrazy przedstawiające zabytki Krakowa. Mimo tego, że pojęcie domeny publicznej ani razu nie zostało przytoczone w treści ustawy o prawie autorskim, idea dostępnych dla wszystkich, wspólnych zasobów kultury zaczyna zakorzeniać się w świadomości społecznej. Dużą rolę pełni w tym Internet, który dla wielu osób jest bezpośrednim doświadczeniem potencjału domeny publicznej — dzięki internetowi możemy swobodnie kopiować i wykorzystywać dzieła klasyków kultury, do niedawna pilnie strzeżone w murach muzeów i bibliotek. To, że pojęcie domeny publicznej nie pojawia się wprost w polskim prawie, nie oznacza, że ona nie istnieje. Polskie prawo określa przecież zasady wygasania praw oraz kategorie dóbr, które są całkowicie wyłączone spod ochrony prawno-autorskiej. Popularyzacją idei domeny publicznej zajmują się m. in. organizacje pozarządowe skupione w Koalicji Otwartej Edukacji (KOED).

Każdego roku 1 stycznia obchodzimy Dzień Domeny Publicznej — termin jest nieprzypadkowy, bowiem prawa autorskie wygasają wraz z końcem roku kalendarzowego. Pierwsze w Polsce obchody Dnia Domeny Publicznej zorganizowała Fundacja Nowoczesna Polska (prowadząca bibliotekę internetową www.wolnelektury.pl) w 2007 roku. Podczas obchodów w 2014 roku świętowano przejście do domeny publicznej dzieł m. in. Anieli Zagórskiej, tłumaczki J. Conrada, Jadwigi Włodarkiewiczowej, tłumaczki *Tajemniczego ogrodu*, Edwarda Boyé, tłumacza m. in. *Dekameronu*.

Dużo zamieszania przy wyliczaniu czasu trwania majątkowych praw autorskich wprowadza zapisany w obowiązującej dziś ustawie art 124. Na jego mocy jeśli na podstawie przepisów wcześniej obowiązujących wersji ustawy o prawie autorskim utwór przeszedł do domeny publicznej, to z dniem wejścia w życie aktualnie obowiązującej prawa majątkowe zostały ponownie przywrócone do czasu, kiedy minie pełne 70 lat od daty śmierci jego autora lub daty publikacji. Jeśli ktoś wcześniej korzystał już z tego utworu na zasadach domeny publicznej, formalnie zobowiązany jest do zaprzestania wykorzystywania go aż do czasu ponownego wygaśnięcia praw majątkowych.

Dostępność zasobów domeny publicznej i możliwość nieskrępowanego z nich korzystania ograniczają też art. 99¹ i 99² pr. aut.. Wprowadzają one ochronę wydań utworów z domeny publicznej. W sytuacji, w której np. ktoś znajduje na strychu nigdy nie publikowany dziennik pradziadka, którego treść jest już w domenie publicznej i decyduje się go wydać drukiem, wydanie to zostanie objęte ochroną praw pokrewnych przez 25 lat. Podobnie jest w przypadku wydania naukowego (krytycznego) np. rękopisu średnio-wiecznego (ochrona trwa w takim wypadku 30 lat). Zasadę tę stosować można także przy

okazji publikowanych fotografii. Oczywiście każdy wydawca ma możliwość opublikować je na wolnej licencji.

3. 3 DOZWOLONY UŻYTEK PRYWATNY

Autorskie prawa majątkowe ograniczają naszą swobodę korzystania z utworu. W prawie autorskim znajdują się jednak przepisy pozwalające na korzystanie z rozpowszechnionych już utworów na różne sposoby bez konieczności uzyskiwania zgody uprawnionych osób (właścicieli praw majątkowych), choć obwarowane jest to szeregiem wymagań. Te swobody użytkowników nazywamy *dozwolonym użyciem*. Uzyskujemy je bez względu na wolę uprawnionych, ponieważ takie ograniczenie monopolu autorskiego zapisane jest bezpośrednio w ustawie. Dozwolony użytek dzieli się na dozwolony użytek prywatny i publiczny.

Dozwolony użytek prywatny pozwala każdemu korzystać na własne potrzeby z rozpowszechnionego już chronionego utworu. Rozciąga się on także na osoby pozostające z nami w relacjach rodzinnych i towarzyskich. Przykłady dozwolonego użytku osobistego wyliczamy poniżej:

- pobranie pliku z muzyką ze strony WWW,
- pożyczenie książki znajomemu,
- skserowanie lub zeskanowanie książki na potrzeby własne bądź znajomych,
- wykonanie kopii płyty CD do samochodu,
- puszczenie muzyki na urodzinach,
- odwiedzenie strony WWW.

Jak widać, dozwolony użytek osobisty działa bez względu na formę (postać) utworu: nieważne jest, czy mamy do czynienia z fizycznym egzemplarzem (książka, płyta), czy z plikiem cyfrowym. Istotnym ograniczeniem dozwolonego użytku osobistego jest zawężenie jego zasięgu do nas samych oraz bliskiego kręgu znanych nam osób.

Spróbujmy zanalizować taki przykład:

Jakub kupił audiobooka — adaptację ulubionej książki — w jednej z internetowych księgarni. Ponieważ nagranie bardzo mu się podobało, zrecenzował je na swoim blogu i wszystkim chętnym udostępnił pliki z nagraniami.

Działania Jakuba wykraczają poza dozwolony użytek prywatny. Bez problemu mógłby wysłać pliki audiobooka do swoich dobrych znajomych mailem. Może także skopiować je na płytę CD do odsłuchania w samochodzie. Może także skopiować je na pamięci USB, które da w prezencie gwiazdkowym wszystkim swoim krewnym. Jednak udostępnienie utworów wszystkim użytkownikom internetu wykracza poza zakres dozwolonego użytku osobistego.

W wielu kampaniach medialnych organizowanych przez instytucje publiczne czy przez producentów filmowych lub muzycznych, skierowanych przeciwko ściąganiu plików z internetu, brakuje często informacji o swobodach, jakie mamy dzięki istniejącym w ustawie o prawie autorskim przepisom o dozwolonym użyciu prywatnym. Warto mieć świadomość, że nie zawsze to, co w mediach określane jest jako nielegalne, rzeczywiście łamie prawo.

Na chwilę obecną, najważniejszym rozstrzygnięciem w sporze o „ściąganie z internetu” jest wyrok Trybunału Sprawiedliwości UE z dnia 10 kwietnia 2014 r. w sprawie C-435/12 (ACI Adam). TSUE stwierdził, że zgodne z prawem europejskim przepisy krajowe powinny rozróżniać sytuację, w której źródło służące za podstawę sporządzenia kopii na użytek prywatny jest legalne, od sytuacji, w której źródło to jest nielegalne. Wyrok ten wpływa w pierwszym rzędzie na sposób obliczania tzw. opłat od czystych nośników, ale

pozwała również twierdzić, że legalność źródła powinna być ponadto kryterium dozwolonego użytku. Prawnicy spierają się, czy teza wyroku wymaga implementacji do prawa polskiego, czy obowiązuje od razu. Rozsądek wskazuje, że wprowadzenie tego kryterium wymaga jednocześnie uzależnienia jego stosowania od winy, tj. m. in. od stopnia świadomości użytkownika co do legalności danego źródła.

3. 4 DOZWOLONY UŻYTEK PUBLICZNY

Dozwolony użytek może mieć także charakter publiczny. O ile dozwolony użytek prywatny (osobisty) ograniczał się jedynie do kręgu osób pozostających w relacjach towarzyskich czy rodzinnych, dozwolony użytek publiczny zezwala na nieodpłatne (co do zasady) korzystanie z już rozpowszechnionego utworu na różne sposoby, które powodują udostępnienie go nieograniczonej publiczności. Przykłady dozwolonego użytku publicznego wyliczamy poniżej:

- biblioteka wypożyczająca książki,
- przytoczenie fragmentu cudzej książki we własnym utworze np. w celu wyjaśnienia poruszonej kwestii (cytat),
- wyświetlenie ekranizacji lektury szkolnej na lekcji języka polskiego poświęconej tej lekturze,
- publiczne wykonanie wiersza współczesnego poety podczas szkolnej akademii,
- wykonanie i rozpowszechnienie w internecie fotografii pomnika wystawionego na stałe w miejscu publicznym.

Zasady dozwolonego użytku publicznego są nieco bardziej skomplikowane od zasad dozwolonego użytku osobistego. Postaramy się poniżej przedstawić najważniejsze z nich. Ich pełen katalog można znaleźć w ustawie o prawie autorskim.

3. 4. 1 BIBLIOTEKI, MUZEA I ARCHIWA

Biblioteki, muzea i archiwa (a także instytucje oświatowe i naukowe) zostały w specjalny sposób potraktowane przez twórców systemu prawa autorskiego. W odróżnieniu od innych organizacji czy osób fizycznych mają one prawo — w ramach dozwolonego użytku publicznego — nieodpłatnie udostępniać (użyczać) egzemplarze rozpowszechnionych, chronionych utworów. Co więcej, mają prawo wykonywać również kopie egzemplarzy utworów już rozpowszechnionych, jeśli celem jest uzupełnienie czy ochrona własnych zbiorów. Nie jest jednak dozwolone kopiowanie prowadzące do powiększenia udostępnianych zbiorów.

Chociaż utwory objęte autorskim prawem majątkowym nie mogą być przez bibliotekę publikowane w otwartym internecie, specjalny przepis w ustawie o prawie autorskim umożliwia bibliotece rozpowszechnianie ich za pośrednictwem końcówek systemu informatycznego (terminali) znajdujących się na terenie tych instytucji (czyli po prostu komputerów podłączonych do lokalnej bibliotecznej sieci).

Dozwolony użytek biblioteczny powiązany jest z wynagrodzeniem wypłacanym twórcom i wydawcom stosownie do statystyk wypożyczeń. Wynagrodzenie to jest finansowane z budżetu państwa, a w jego zbieraniu i wypłacaniu pośredniczą organizacje zbiorowego zarządzania.

3. 4. 2 DZIAŁALNOŚĆ DYDAKTYCZNA I NAUKOWA

Jednym z elementów dozwolonego użytku publicznego w polskim systemie prawa autorskiego jest tzw. dozwolony użytek edukacyjny. Zdecydowaliśmy się poświęcić mu osobny rozdział, ponieważ ma on szczególne znaczenie dla nauczycieli.

Przypomnijmy, że prawo autorskie dba przede wszystkim o interesy twórców. Daje im faktyczny monopol na decydowanie o wykorzystaniu tworzonych przez nich utworów. Korzystać z nich można (a więc także kopiować i publicznie rozpowszechniać) wyłącznie po uzyskaniu odpowiedniej zgody i zazwyczaj także za zapłatą. W poprzednich rozdziałach pokazaliśmy jednak, że monopol ten jest ograniczony: prawa majątkowe nie trwają wiecznie (domena publiczna), a każdy ma prawo korzystać z chronionych utworów w ramach dozwolonego użytku (prywatnego i publicznego).

Nauczyciele bardzo często chcieliby korzystać podczas prowadzonych przez siebie zajęć z materiałów chronionych prawem autorskim: kopiować fragmenty podręczników, książek, drukować i rozdawać czy rozsyłać pocztą elektroniczną wśród uczestników artykuły i materiały ćwiczeniowe, wyświetlać filmy, odtwarzać nagrania itp. Dostępność nowych narzędzi — wyświetlaczy i tablic multimedialnych — pozwala na włączenie do zajęć nowych treści, a rozwój nowych form komunikacji z uczniami czy uczestnikami projektów (blogi, fora, serwisy społecznościowe) — daje dodatkowe możliwości dystrybucji treści edukacyjnych. Czy jednak takie korzystanie z materiałów objętych autorskim prawem majątkowym jest legalne?

Bardzo często usłyszeć można taką argumentację: *jeśli wykorzystuję chroniony utwór w celach edukacyjnych, to zawsze jest to działanie legalne*. Niestety, to nie jest takie proste. Ustawa o prawie autorskim ogranicza co prawda monopol twórców i zakreśla pewien zakres dozwolonego użytku edukacyjnego, jednak jest on dość wąski.

Z przepisów o dozwolonym użytku edukacyjnym mogą korzystać jedynie instytucje oświatowe, uczelnie oraz jednostki naukowe w rozumieniu osobnych przepisów. Mówimy tu o wszystkich rodzajach szkół publicznych i prywatnych, bez względu na ich profil czy pobieranie odpłatności za naukę (choć to ostatnie bywa niekiedy kwestionowane). Ustawa nie precyzuje jednak, czy instytucją oświatową może być biblioteka albo organizacja pozarządowa, prowadząca warsztaty.

Jak w praktyce działa dozwolony użytek? Na przykład umożliwia nauczycielowi wykorzystanie rozpowszechnionych materiałów w ramach prowadzonej przez siebie lekcji, bez względu na to, czy są one chronione, czy nie:

Nauczyciel chce prowadzić lekcję dotyczącą historii PRL. W ramach zajęć pokaże uczniom objęte prawami wyłącznymi fotografie oraz kroniki filmowe, dostępne na płytach CD dołączanych do tygodników.

Na tej samej zasadzie nauczyciel może na lekcji wyświetlić pełną wersję filmu, o ile tylko widzami będą uczniowie bezpośrednio zaangażowani w lekcję, a projekcja służyć będzie celom dydaktycznym i związana będzie z tematem zajęć. Warto jednak pamiętać, że udostępnienie uczniom takiego filmu czy fragmentów książki za pomocą powszechnie dostępnej strony (strony uczelni, bloga nauczyciela, serwisu hostingu plików) będzie złamaniem prawa. Prawo dopuszcza edukację zdalną ale tylko gdy dostęp jest ograniczony do uczniów, studentów czy słuchaczy (odpowiednio).

Dozwolony użytek edukacyjny nie zezwala jednak na nieograniczone wykorzystywanie (w tym kopiowanie, odtwarzanie i rozpowszechnianie) chronionych utworów. Co istotne, kopiowanie dotyczyć może jedynie fragmentów utworów, a nie ich pełnych wersji. Oznacza to, że o ile można w klasie obejrzeć film w całości, to jeśli zamierzamy rozdać uczniom skopiowane przez nas płyty DVD, to mogą one zawierać tylko fragmenty tego filmu. Należy także pamiętać, że dozwolony użytek edukacyjny nie obejmuje programów komputerowych.

Zgodnie z ustawą o prawie autorskim, wymienione tu na początku instytucje i jednostki mogą korzystać z już rozpowszechnionych utworów nie tylko w celach dydaktycznych, ale także do prowadzenia badań naukowych. W praktyce naukowej wykorzystywane jest także powszechnie prawo cytatu, będące przecież również formą korzystania z chronionych utworów. Jednak wyraźne ograniczenie użytku naukowego do fragmentów utworów rodzi istotne wątpliwości, czy bez licencji twórców lub wydawców można prowadzić szerzej zakrojone badania naukowe, w tym z wykorzystaniem takich nowoczesnych metod jak maszynowa analiza tekstów i danych.

3. 4. 3 PRAWO PRZEDRUKU

Ta zasada dozwolonego użytku publicznego dotyczy prasy, radia, telewizji i pozwala na dalsze rozpowszechnianie tam opublikowanych już materiałów bez zgody twórcy i bez płacenia mu wynagrodzenia. Wyjątkiem jest przedrukowywanie artykułów na aktualne tematy polityczne, gospodarcze lub religijne oraz aktualnych wypowiedzi i fotografii reporterskich, które jest dozwolone ale wymaga zapłacenia wynagrodzenia – bądź bezpośrednio twórcy, bądź za pośrednictwem organizacji zbiorowego zarządzania. Nieodpłatnie można jednak publikować krótkie wyciągi tych artykułów, wypowiedzi i fotografii. Poza tym, prawo przedruku pozwala też na nieodpłatne publikowanie rozpowszechnionych sprawozdań o aktualnych wydarzeniach, przeglądów publikacji i utworów rozpowszechnionych oraz krótkich streszczeń rozpowszechnionych utworów. Istnieją kontrowersje dotyczące tego, czy prawo przedruku dotyczy mediów internetowych (czy mogą być one traktowane jak prasa).

Osobny przepis, który można traktować jako część prawa przedruku pozwala korzystanie z przemówień politycznych i mów wygłoszonych na publicznych rozprawach, a także fragmentów publicznych wystąpień, wykładów oraz kazań. Jest to możliwe bez zgody twórcy i nieodpłatnie, jednak musi pozostawać w granicach uzasadnionych celem informacji i nie jest dozwolone publikowanie zbiorów tego rodzaju utworów.

Warto zwrócić uwagę, że prawo przedruku dotyczy głównie utworów dokumentujących lub odnoszących się do wydarzeń aktualnych, które są akurat obiektem publicznego zainteresowania. Ta zasada dozwolonego użytku nie pozwoli więc na republikowanie np. tekstów naukowych.

3. 4. 4 ARCHITEKTURA, POMNIKI I WYSTAWY

Nie możemy zapominać, że utwory to nie tylko kompozycje muzyczne, teksty dziennikarskie czy literackie, fotografie i filmy. Ochroną prawa autorskiego objęte są także pomniki, rzeźby i architektura. Są one stałym elementem przestrzeni miejskiej. Zrobienie i umieszczenie online zdjęcia współczesnej rzeźby obecnej stale w publicznie dostępnym miejscu (na ogólnie dostępnych drogach, ulicach, placach) także jest formą korzystania z utworu. Dozwolony użytek pozwala nam rozpowszechniać wizerunki takich obiektów bez pytania o zgodę twórców i wypłacania im wynagrodzenia. Nie możemy jednak kopiować rzeźb czy pomników do tego samego użytku, czyli np. w celu umieszczenia tych kopii w innym miejscu (na przykład we własnym ogródku). Takie działanie wymaga już zgody uprawnionego.

Wolno poza tym korzystać z utworów w celu reklamy publicznie dostępnej wystawy lub publicznej sprzedaży utworów, w zakresie uzasadnionym promocją tej wystawy lub sprzedaży, z wyłączeniem innego handlowego wykorzystania. Dotyczy to w szczególności publicznie dostępnych wystaw w muzeach, galeriach, salach wystawowych i obejmuje korzystanie z utworów w ogłoszeniach, katalogach i innych materiałach rozpowszechnianych dla promocji wystawy lub sprzedaży oraz wystawienie lub inne udostępnianie egzemplarzy utworów dla tych celów.

Oczywiście jeśli fotografowane obiekty są w domenie publicznej, nie ma problemu z rozpowszechnianiem ich wizerunków. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że nawet jeśli nie poszczególne obiekty (np. średniowieczne miniatury), to sam układ ekspozycji oraz opis pokazywanych w jej ramach elementów może mieć charakter twórczy i podlegać ochronie prawa autorskiego.

3. 4. 5 DLA OSÓB NIEPEŁNOSPRAWNYCH

W ramach dozwolonego użytku publicznego można sporządzać i rozpowszechniać kopie oraz adaptacje utworów w celu ułatwienia czy umożliwienia osobom niepełnosprawnym zapoznania się z nimi. Działanie takie nie może mieć zarobkowego charakteru, musi być ograniczone do rozmiarów związanych z naturą niepełnosprawności i wynikać musi wprost z określonej niepełnosprawności:

Dozwolony użytek publiczny pozwala legalnie przygotować audiobookową adaptację powieści dla osób niewidomych i niedowidzących.

3. 5 PRAWO CYTATU

Cytowanie jest chyba najczęściej wykorzystywanym prawem wynikającym z przepisów o dozwolonym użytku publicznym. Przepis o dozwolonym cytacie stanowi, że w ramach osobiście tworzonych dzieł wolno nam przytaczać urywki rozpowszechnionych utworów. Rozpowszechnione utwory plastyczne, utwory fotograficzne lub drobne utwory (np. krótkie wiersze) możemy przytaczać w całości. Niestety, ustawa o prawie autorskim nie daje nam definicji „drobnego utworu”.

Cytowanie poddane jest pewnym ograniczeniom. Możemy we własnej pracy przytoczyć całość bądź fragment innego dzieła (wszystko jedno, czy jest to tekst, zdjęcie czy film), ale tylko wtedy, gdy jest to uzasadnione celami takimi jak *wyjaśnianie, polemika, analiza krytyczna lub naukowa, nauczanie lub prawa gatunku twórczości*.

W literaturoznawczej książce naukowej autor legalnie przytacza obszerne fragmenty współczesnej prozy w celu ilustracji i omówienia stawianych przez siebie tez.

„Prawa gatunku twórczości” również nie zostały w sposób wyczerpujący zdefiniowane. Wiadomo jednak napewno, że może tu chodzić na przykład o parodię, pastisz lub karykaturę (te gatunki twórczości wymienia osobny przepis, który pozwala w tych przypadkach korzystać nawet z całych utworów, o ile rzeczony gatunki istotnie to uzasadniają).

W wierszu opublikowanym w czasopiśmie literackim pojawiają się fragmenty wierszy innych poetów.

Ale wymienione w ustawie gatunki to nie wszystkie, które polegają na korzystaniu z cudzej twórczości. Cytaty stosować można nie tylko w utworach istniejących w postaci tekstowej oraz nie tylko w celach naukowych. Dla przykładu, są one jednym z najważniejszych elementów wariacji jako gatunku muzycznego. Muzyk sięga po fragmenty innych utworów, którymi wzbogaca własną kompozycję. Także remiks jako gatunek budowany jest często na cytatach. Cytaty mogą pojawiać się także w filmach. Istnieje nawet specjalny gatunek twórczości filmowej „*found footage*” polegający na tworzeniu filmów bez użycia kamery — wyłącznie z fragmentów innych produkcji, amatorskich lub archiwalnych nagrań itp. Niestety, ponieważ granice dozwolonego użytku nie są określone w sposób jednoznaczny, bardzo często trudno jest samodzielnie stwierdzić, czy nie naruszamy przypadkiem prawa. Ten brak jasności przepisów szczególnie dotkliwy jest np. w przypadku filmów dokumentalnych, ponieważ bardzo często producenci nie chcą włożyć się w procesy sądowe poszukując zgody twórców i innych uprawnionych także w przypadkach, w których przesłanki dozwolonego cytowania mogłyby zostać uznane za spełnione.

W narrację filmu dokumentalnego poświęconego historii polskiego kina włączono krótkie fragmenty *Człowieka z marmuru* Andrzeja Wajdy, komentowane bezpośrednio przez lektora.

Ważne jest, żeby cytat był odpowiednio oznaczony. Stosowanie go wymaga czytelnego oznaczenia, że korzysta się z cudzego utworu. Dlatego posługując się cytatem informujemy zawsze o *autorze* oraz o *źródle* cytowanego fragmentu. Jeśli jego autor nie jest znany, należy również o tym poinformować. Brak takiej informacji może oznaczać plagiat, aczkolwiek ustawa dopuszcza, aby podawać ją z uwzględnieniem istniejących możliwości; jeżeli zatem nie ma miejsca na podanie pełnej informacji, to może być ona skrócona lub podana poprzez odesłanie. Źródło należy oznaczyć w sposób, który umożliwi jednoznaczną identyfikację utworu, z którego skorzystaliśmy. W przypadku publikacji naukowych jest to zazwyczaj pełen adres bibliograficzny, ale dla innych publikacji zazwyczaj wystarczy podać tytuł utworu lub link do strony internetowej.

Nieumiejętność cytowania może być źródłem plagiatu (zob. rozdział 3.6). Przepisy zezwalają — w ramach prawa cytatu — na włączanie do naszych prac (bez znaczenia, czy są to utwory tekstowe, czy graficzne lub multimedialne) utworów innych autorów, bez względu na to, czy są one chronione, czy nie i bez konieczności uzyskania zezwolenia i zapłaty wynagrodzenia twórcom. Należy pamiętać nie tylko o tym, że cytat musi być odpowiednio oznaczony (wyróżniony). Cytat należy stosować zawsze w określonym celu — nie może być prostą ilustracją będącą dodatkiem do treści, bez której nasza praca mogłaby bez problemu sobie poradzić. Kiedy przytaczamy fragment dzieła w naszej pracy, traktujemy go pomocniczo: ma służyć wyjaśnianiu lub nauczaniu, krytycznej analizie lub — tak jak w przypadku parodii — wynikać z praw gatunku twórczości.

Bardzo często w dyskusjach o plagiowaniu pojawia się pytanie o dopuszczalną wielkość cytatu. Nie da się jej niestety jednoznacznie określić. Cytować możemy przecież i opracowania naukowe czy teksty literackie prozą, ale także wiersze, fotografie, grafiki, mapy czy filmy. Wykorzystanie fragmentu utworu, a nawet całego niewielkiego utworu, nie może budzić wątpliwości, że poza nim istnieje jakieś samoistne, samodzielnie przez nas stworzone dzieło. Cytat jest zawsze wtórny i podrzędny wobec naszego twórczego wkładu. Dlatego niedozwolona jest np. praktyka polegająca na takim budowaniu własnego utworu, że jego dominującą częścią są cytaty opisane lakonicznymi komentarzami. Cytat zawsze powinien zachować swoją pomocniczą funkcję w stosunku do naszego utworu.

Wobec istnienia tytułu wymagań, cytowanie powinno odbywać się uważnie i świadomie. Co prawda, nie będzie naruszeniem prawa autorskiego, jeżeli włączymy do naszego utworu cudzy utwór w sposób niezamierzony, ale tylko wtedy, gdy włączony utwór „nie ma znaczenia dla utworu, do którego został włączony.” Obowiązek udowodnienia, że takiego znaczenia nie ma oraz tego, że włączenie nastąpiło w sposób niezamierzony leży po stronie tego, kto takiego włączenia dokonał.

Istnieje też osobny przepis, zgodnie z którym utwory udostępniane podczas aktualnych wydarzeń w przytaczać w sprawozdaniach o tych wydarzeniach. Musi się to jednak mieścić w granicach uzasadnionych celem informacji.

3.6 PLAGIAT

Temat prawa autorskiego w praktyce szkolnej czy akademickiej pojawia się bardzo często przede wszystkim w kontekście plagiatu. Nauczyciele krytykują niesamodzielne prace uczniów, media donoszą o przypadkach plagiatów wśród pracowników naukowych, a uczelnie powszechnie stosują programy mające wyszukiwać plagiaty w pracach studentów. Wciąż brakuje jednak pozytywnej polityki uświadamiania, na czym dokładnie polega plagiowanie. Poniżej przybliżamy to pojęcie oraz przekazujemy podstawowe wskazówki jak unikać popełniania plagiatów.

Nie każde naruszenie prawa autorskiego jest plagiatem, a plagiatu można się dopuścić także działając zgodnie z prawem autorskim. W szerokim tego słowa znaczeniu, plagiatem jest przypisanie sobie lub wprowadzenie w błąd co do autorstwa dobra niematerialnego stworzonego lub odkrytego przez inną osobę. Plagiat będzie zatem naruszeniem prawa autorskiego wtedy i tylko wtedy, gdy dochodzi do przypisania lub wprowadzenia w błąd co do autorstwa utworu lub jego fragmentu. Ściśle rzecz ujmując, będzie to wtedy naruszenie autorskich praw osobistych, ale może temu towarzyszyć także naruszenie praw majątkowych.

Przykład: Grafik, który wykorzysta we własnym projekcie cudze, nieudostępnione na wolnej licencji grafiki, przypisując sobie ich autorstwo popełnia nie tylko plagiat, ale przekazując projekt klientowi dokonuje nielegalnego rozpowszechnienia tych grafik.

Warto podkreślić, że za plagiowanie stanowiące naruszenie prawa autorskiego grozi nie tylko odpowiedzialność cywilna (zaniechanie naruszenia czy wydanie osiągniętych nielegalnie korzyści), ale też odpowiedzialność karna (grzywna a nawet kara ograniczenia albo pozbawienia wolności do lat 3).

Plagiatem, ale nie naruszeniem prawa autorskiego będą natomiast sytuacje, w których dochodzi do przypisania sobie lub wprowadzenia w błąd co do autorstwa niechronionych prawem autorskim dóbr niematerialnych, jak na przykład idei, odkrycia, czy wynalazku.

Przykład: Naukowiec wplata w treść swojego artykułu argumentację innego autora, ale wyraża ją własnymi słowami w sposób, który sprawia wrażenie, że same argumenty zostały wymyślone przez niego.

Plagiaty niestanowiące naruszenia prawa autorskiego mogą również wiązać się z odpowiedzialnością prawną, ale podstawą tej odpowiedzialności nie będzie prawo autorskie. Takie plagiaty mogą być np. naruszeniem cudzych dóbr osobistych chronionych na podstawie kodeksu cywilnego.

Niezależnie od tego, czy plagiat stanowi naruszenie prawa autorskiego, czy nie, odpowiedzialność za niego może wynikać nie tylko z przepisów tego prawa. Jeżeli np. plagiat popełniany jest przez pracownika naukowego, to zastosowanie znajdą zawarte w prawie o szkolnictwie wyższym przepisy skutkujące odpowiedzialnością dyscyplinarną.

Z tematyką plagiatu związany jest także problem autoplagiatów. To sytuacja, w której twórca (np. osoba pisząca artykuł naukowy) włącza do niego — bez odpowiednich oznaczeń (choćby przypisów) fragmenty innych własnych prac. Autoplagiatując własny tekst naukowy można go opublikować nie w jednym, ale nawet w kilku czasopismach, uzyskując większą liczbę niezbędnych punktów, do których uzyskiwania zobowiązani są zwykle pracownicy naukowcy. Autoplagiat nie jest naruszeniem autorskich praw osobistych, bo przecież nie dochodzi do niezgodnego z prawdą przypisania autorstwa. Może być on natomiast naruszeniem praw majątkowych, jeżeli dochodzi do kopiowania tekstu z artykułu, do którego prawa zostały przeniesione na wydawcę. Niezależnie od tego, autoplagiat jest naruszeniem zasad naukowej rzetelności, co w przypadku pracowników naukowych skutkuje wspomnianą wyżej odpowiedzialnością dyscyplinarną. Przy czym o tym, czy zasady te istotnie zostały naruszone, powinno naszym zdaniem decydować nie tylko to, że doszło do „powtórnego wykorzystania” raz opisanej idei, ale też to, w jakim stopniu i kontekście zostało to zrobione. Nie bez znaczenia jest, czy osoba, której zarzucamy autoplagiat, istotnie posłużyła się ponownie tym samym dokonaniem naukowym w celu uzyskania naukowej korzyści (np. usiłuje uzyskać stopień doktora przedstawiając nieznacznie tylko rozwiniętą pracę magisterską). Ocena tych okoliczności nie zawsze jest łatwa i jednoznaczna.

Łatwość kopiowania, jaką dają nam technologie informacyjno-komunikacyjne, kuśi do popełniania plagiatów. Nie były one oczywiście niemożliwe wcześniej, ale to, co kiedyś wymagało mozolnego przepisywania, można obecnie osiągnąć szybkim zaznaczeniem tekstu i wklejeniem go do edytora tekstu. Te same technologie pozwalają jednak łatwiej wykryć plagiat, a przynajmniej jego najbardziej nieudolne postacie. Jeżeli tekst został skopiowany z Internetu, plagiat może wykryć każdy za pomocą większości internetowych wyszukiwarek. Istnieją ponadto firmy specjalizujące się w programach antyplagiatowych, które porównują teksty z zasobami Internetu oraz bazami np. niepublikowanych prac dyplomowych. Jeżeli jednak wykrywanie plagiatu ograniczymy tylko do mechanicznego porównywania tekstu, plagiatorom łatwo będzie uniknąć odpowiedzialności — popularne edytory tekstu oferują przecież np. opcje automatycznej zamiany słów na ich synonimy. Dlatego też, przy obecnym stanie techniki, wykrywanie plagiatów wymaga nadal aktywnego zaangażowania ludzi — przełożonych, nauczycieli, promotorów. Należy zwracać uwagę nie tylko na bezpośrednie zapożyczenia tekstu czy fragmentów utworów wizualnych lub muzycznych, ale też na podszywanie się pod cudze idee i odkrycia.

Oczywiście łatwiej zapobiegać niż leczyć. Prawdopodobieństwo, że uczniowie i studenci będą chcieli oszczędzić sobie wysiłku, jakiego wymaga rzetelna twórczość, jest tym wyższe, im bardziej odtwórcze jest dane im zadanie. Warto więc unikać zadawania prac polegających na pisaniu na dawno już opisane tematy, a zamiast tego wymagać rozprawk i referatów o charakterze problemowym. Problemy stawiane uczniom i studentom powinny mieć związek z ich zainteresowaniami lub kwestiami, z jakimi mierzą się oni w swojej własnej praktyce. W takiej sytuacji cudze utwory, odkrycia i wynalazki nie będą mogły zostać wykorzystane w pracy wprost, a jedynie poprzez krytyczną analizę lub

choćby tylko syntetyczny opis. Popęlnienie plagiatu będzie wtedy po prostu trudniejsze, ale nawet wtedy należy wyposażyć uczniów i studentów w podstawową wiedzę na temat cytowania (o zasadach dozwolonego cytatu piszemy w rozdziale 3.5), jak również uświadomić, że plagiatem jest także przypisywanie sobie cudzych idei, a nie tylko kopiowanie cudzych słów.

3. 7 ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZA NARUSZENIE PRAW AUTORSKICH

Z naruszeniem praw autorskich mamy do czynienia za każdym razem, gdy wykorzystujemy utwór poza zakresem dozwolonego użytku bez uzyskania wymaganego zezwolenia (w postaci licencji bądź przeniesienia praw).

Przykładowo druk i dystrybucja pocztówek z reprodukcją objętego prawami autorskimi zdjęcia będzie naruszeniem praw autorskich, jeśli nie zawarliśmy odpowiedniej umowy z twórcą. Warto zwrócić uwagę, że naruszenie nie jest zależne od osiągania korzyści majątkowych. Jeśli będziemy rozdawać taką pocztówkę przechodniom za darmo, to także będzie to naruszenie praw. Naruszeniem praw autorskich osobistych twórcy są wszelkie działania, które godzą w osobistą więź twórcy z utworem, a w szczególności polegają na ingerencji w treść i formę utworu lub w jego rzetelne wykorzystanie, albo mają na celu przypisanie sobie autorstwa cudzego utworu. Naruszenie praw autorskich może skutkować odpowiedzialnością cywilną lub karną. W szczególnych przypadkach w grę może wchodzić także odpowiedzialność dyscyplinarna, np. wtedy, gdy naruszenia dopuści się pracownik naukowy.

3. 7. 1 SANKCJE CYWILNE

Twórcy, którego autorskie prawa osobiste zostały naruszone bądź zagrożone, przysługuje przede wszystkim roszczenie o *zaniechanie tego działania*. W przypadku, gdy doszło już do naruszenia tych praw, twórcy przysługuje roszczenie o przywrócenie stanu poprzedniego, czyli usunięcie przez sprawcę skutków naruszenia. W szczególności może to polegać na złożeniu publicznego oświadczenia o określonej treści i formie (np. w przypadku plagiatu może ono polegać na oświadczeniu o faktycznym autorstwie). Jeśli działanie, które wywołało naruszenie, było zawinione (chodzi tu już nawet o najlżejszą postać winy), twórca może domagać się zasądzenia zadośćuczynienia za doznaną krzywdę lub zasądzenia odpowiedniej sumy pieniężnej na wskazany cel społeczny.

W przypadku naruszenia praw majątkowych twórcy, przysługują mu następujące roszczenia:

1. zaniechanie naruszenia,
2. usunięcie skutków naruszenia,
3. naprawienie wyrządzonej szkody (majątkowej): na zasadach ogólnych (w takim przypadku twórca musi udowodnić nie tylko wystąpienie szkody, ale też jej wysokość oraz winę po stronie naruszydciela), albo poprzez *zapłatę sumy pieniężnej w wysokości odpowiadającej dwukrotności, a w przypadku gdy naruszenie jest zawinione — trzykrotności stosownego wynagrodzenia* (jest to specyficzne roszczenie, nie znane ogólnym zasadom prawa cywilnego, gdyż nie wymaga dowodzenia wysokości szkody, a jedynie wysokości wynagrodzenia, jakie twórca otrzymałby, gdyby korzystanie odbyło się za jego zgodą; w przypadku dochodzenia dwukrotności tego wynagrodzenia nie trzeba nawet wykazywać winy naruszydciela),
4. wydanie uzyskanych korzyści.

3. 7. 2 SANKCJE KARNE

W niektórych sytuacjach naruszydcielowi praw autorskich można przypisać odpowiedzialność karną za przestępstwo, niezależnie od tego, czy naruszenie skutkuje jednocześnie wyżej opisaną odpowiedzialnością cywilną.

Odpowiedzialność karna może być rezultatem popełnienia plagiatu (przywłaszczenia sobie autorstwa lub wprowadzenia w błąd co do autorstwa) lub naruszenia innych autorskich praw osobistych (brak informacji o autorstwie, publiczne zniekształcanie utworu, uniemożliwienie lub utrudnianie kontroli korzystania z utworu). Ponadto przestępstwem jest nieuprawnione lub niezgodne z warunkami uprawnienia rozpowszechnianie utworu bądź utrwalenie utworu w celu rozpowszechnienia.

Jako osobne przestępstwo ustawa o prawie autorskim traktuje nabycie lub pomoc w zbyciu, albo przyjęcie lub pomoc w ukryciu nośnika utworu rozpowszechnionego lub zwielokrotnionego bez uprawnienia lub wbrew warunkom tego uprawnienia. Chodzi tu o sytuację podobną do paserstwa w odniesieniu do kradzieży rzeczy.

Osobno wyróżnionym w ustawie przestępstwem jest ponadto wytwarzanie, obrót oraz reklama, ale też posiadanie, przechowywanie lub wykorzystywanie urządzeń przeznaczonych do niedozwolonego usuwania lub obchodzenia skutecznych technicznych zabezpieczeń DRM.

Omawiane przepisy obejmują nie tylko utwory, ale też przedmioty praw pokrewnych (np. artystyczne wykonania, fonogramy). Większość z tych przestępstw ścigana jest na wniosek pokrzywdzonego, ale na przykład plagiat jest przestępstwem ściganym z urzędu. Do pociągnięcia do odpowiedzialności za większość z tych przestępstw konieczne jest wykazanie oskarżonemu winy umyślnej, ale na przykład nieumyślne rozpowszechnianie utworu bez uprawnienia lub wbrew jego warunkom zostało wyraźnie w ustawie wskazane jako podlegające (co prawda nieco złagodzonej) odpowiedzialności karnej. Może to mieć bardzo poważne konsekwencje dla wszystkich posiadaczy cyfrowych kolekcji utworów, którzy nie zainteresują się kto i na jakich zasadach ma dostęp do ich dysków, sieci domowych czy kont w serwisach internetowych. Omawiane tu przestępstwa mają zwykle swoją postać kwalifikowaną (zagrożoną wyższą karą) w sytuacji, gdy sprawca osiąga z ich popełnienia korzyść majątkową lub uczynił sobie z tego wręcz stałe źródło dochodu. Przy czym brak tej korzyści nie oznacza automatycznie, że odpowiedzialności karnej nie można oskarżonemu przypisać.

Odpowiedzialność karną w związku z naruszeniem prawa autorskiego można ponieść nie tylko na podstawie przepisów prawa autorskiego. W kodeksie karnym określono osobno przestępstwa przeciwko ochronie informacji, które to przepisy mogą mieć niekiedy zastosowanie w takich przypadkach. Ujętym w kodeksie karnym przestępstwem przeciwko mieniu jest także uzyskanie cudzego programu komputerowego bez zgody uprawnionego, jeżeli jest dokonywane w celu osiągnięcia korzyści majątkowej.

ROZDZIAŁ 4

4. 1 UMOWA O PRZEKAZANIU PRAW I UMOWA LICENCYJNA

Korzystanie z utworu poza zakresem dozwolonego użytku oznacza wejście w zakres monopolu autorskiego. W prawie autorskim istnieją dwa podstawowe sposoby zrobienia tego w sposób legalny: uzyskanie licencji uprawnionego (umowa licencyjna) lub nabycie od niego autorskich praw majątkowych (umowa o przeniesienie praw). Choć podlegają one często takim samym zasadom, to jednak pomiędzy tymi sposobami istnieją daleko idące różnice.

Autor powieści podpisał z wydawnictwem umowę o przeniesieniu praw autorskich. Oznacza to, że teraz wydawnictwo, a nie autor, posiada wskazane w umowie prawa do tego tekstu.

Umowę o przeniesienie praw majątkowych można porównać do umowy sprzedaży mieszkania. Po jej podpisaniu jedyną osobą uprawnioną do korzystania z utworu staje się nabywca (analogicznie — po sprzedaży mieszkania nie możemy już w nim mieszkać). Pierwotny uprawniony po jej podpisaniu traci wskazane w umowie prawa majątkowe i nie może z nich korzystać. W praktyce umowa o przeniesienie ma charakter ostateczny i nieodwołalny, choć ustawa pozwala od niej odstąpić w pewnych wyjątkowych przypadkach. Bardzo często umowa o przeniesienie jest pierwszą propozycją, jaką wydawca podsuwa do podpisania twórcy (jest ona zdecydowanie korzystniejsza dla nabywcy i daje mu dużo większe bezpieczeństwo korzystania z praw). Z kolei twórcy po podpisaniu takiej umowy często dopiero po jakimś czasie odkrywają, że nie mogą podjąć decyzji o samodzielnym rozpowszechnianiu swoich własnych utworów, np. w Internecie.

Oczywiście, twórca nadal może korzystać z praw osobistych, ponieważ te są niezbywalne. Jednak w praktyce to osoba posiadająca prawa majątkowe kontroluje wykorzystanie utworu.

Licencja jest zupełnie innym typem umowy. Umowa licencyjna oznacza udzielenie zgody na wykorzystanie utworu, ale prawa majątkowe nadal pozostają przy licencjodawcy. Dzięki temu może on na przykład umowę licencyjną wypowiedzieć. Dlatego umowy licencyjne są zawsze bardziej ryzykowne dla licencjobiorców.

Poniższa tabelka przedstawia podstawowe różnice pomiędzy umowami:

Umowa o przeniesienie praw	Umowa licencyjna
przenosi określone prawa majątkowe do utworu (na określonym polu eksploatacji) — zbywca traci te prawa	upoważnia do korzystania z tych praw na określonym polu eksploatacji — licencjodawca zachowuje te prawa
druga strona umowy staje się podmiotem praw	druga strona umowy jest jedynie upoważniona do korzystania z praw
nie można przenieść tych samych praw na dwie różne osoby	można udzielić wielu licencji na danym polu eksploatacji, o ile mają one charakter niewyłączny

Zarówno umowy licencyjne, jak i umowy o przeniesienie praw podpisuje się na konkretne pola eksploatacji.

Pole eksploatacji to pojęcie oznaczające odrębny sposób korzystania z utworu. W czasach mediów analogowych pola eksploatacji dało się dość dobrze zdefiniować: czym innym była publikacja książek, a czym innym spektakl teatralny. Dziś, w czasach komunikacji poprzez media cyfrowe, podział na pola eksploatacji powoli traci sens, ale ciągle jest obecny w prawie. W systemie polskiego prawa autorskiego nie ma pełnego katalogu pól eksploatacji — w ustawie znaleźć można kilkanaście przykładów: technika drukarska, reprograficzna, zapis magnetyczny, technika cyfrowa, wprowadzanie do obrotu, użyczenie

lub najem oryginału albo egzemplarzy, publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie.

Szczególnym przykładem pola eksploatacji jest „publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym”, które w praktyce oznacza wszystkie media cyfrowe, a w szczególności Internet. To bardzo sprytna definicja ujmująca istotę mediów cyfrowych. Media analogowe albo są ograniczone poprzez miejsce (żeby kupić książkę, musimy pójść do księgarni), albo poprzez czas (piosenki w radio możemy posłuchać tylko w chwili, gdy jest nadawana). Sieciowe media cyfrowe zapewniają nam swobodę wyboru i czasu, i miejsca korzystania z utworu.

Niniejsza tabela pokazuje przykłady zastosowania wybranych pól eksploatacji:

pole eksploatacji	przykład wykorzystania
technika drukarska	wydanie powieści w formie drukowanej książki
zapis magnetyczny	utrwalenie filmu na kasetach video
dźwiękowy zapis cyfrowy	wydanie powieści w formie audiobooka zapisanego w plikach mp3
publiczne wykonanie	zaśpiewanie piosenki podczas koncertu
publiczne odtwarzanie	odtworzenie piosenki na dyskotecce
publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym	udostępnienie fotografii cyfrowych w Internecie

Świadomość istnienia pól eksploatacji jest bardzo ważna, ponieważ zgodnie z prawem jakakolwiek umowa o wykorzystanie utworu musi być zawarta na określone pola eksploatacji. Nie można po prostu zawrzeć umowy na „wszystkie pola eksploatacji” — trzeba szczegółowo je wymienić. Na dodatek w umowie wypisać można jedynie te pola eksploatacji, które są znane w czasie podpisania umowy. Postanowienie takie jak to:

Licencjodawca zezwala na wytwarzanie egzemplarzy utworu techniką drukarską, reprograficzną, zapisu magnetycznego, techniką cyfrową oraz wszystkimi innymi dostępnymi i potencjalnymi technikami.

...nie będzie ważne w zakresie, w jakim odnosi się do nieistniejących jeszcze pól eksploatacji. Użycie słowa „wszystkie” także jest problematyczne. Brak wyraźnego wymienienia pól eksploatacji powoduje dodatkowe komplikacje przy interpretacji postanowień umowy.

W większości przypadków skutecznym rozwiązaniem tego problemu jest wymienienie wszystkich pól eksploatacji wymienionych w ustawie, w tym w odniesieniu do Internetu najlepiej używając formuły „publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym”. Trudno bowiem wyobrazić sobie jakieś istniejące obecnie medium cyfrowe, którego ta definicja nie obejmie.

4. 2 UMOWY LICENCYJNE

Z licencji korzystamy codziennie:

Producenci oprogramowania zazwyczaj wymagają akceptacji licencji podczas jego instalacji na komputerze.

Licencja to po prostu udzielanie zgody na konkretne wykorzystanie utworu. W odróżnieniu od umowy przeniesienia praw, udzielając licencji nie traci się swoich przywilejów wynikających z autorskiego prawa majątkowego.

Autor powieści podpisał z wydawnictwem niewyłączną umowę licencyjną. Oznacza to, że wydawnictwo może korzystać z tego tekstu w określony sposób i za wynagrodzeniem. Pisarz nie traci swoich praw, a jedynie akceptuje zapisane w umowie działania wydawnictwa.

Licencjodawca w ramach umowy licencyjnej zezwala licencjobiorcy na korzystanie z utworu. Strony umowy, a często sam licencjodawca jednostronnie określa, kto może z tych praw korzystać i na jakich zasadach. Nigdy jednak nie może udzielić komuś więcej praw niż sam posiada.

Umowa licencyjna niewyłączna może mieć dowolną formę, także ustną. Oczywiście, forma ustna nie zawsze jest dobrym rozwiązaniem, ponieważ zawarcie i zakres takiej umowy jest trudne do udowodnienia i wyegzekwowania w przypadku sporu pomiędzy stronami. Natomiast w codziennych sytuacjach, pozbawionych dużego ryzyka, jest ona całkowicie wystarczająca. Przykładem bardzo prostej licencji zawartej ustnie jest poniższa wymiana zdań:

- Mogę wrzucić twoją fotkę na swojego bloga?
- Jasne.

Dużo bezpieczniejsza jest oczywiście licencja zawarta w formie pisemnej umowy, gdzie strony wspólnie ustalają i spisują zasady.

Licencja może mieć charakter *wyłączny* lub *niewyłączny*. Niewyłączność licencji oznacza, że licencjobiorca nie ma wyłączności na korzystanie z utworu w zakresie opisanym w umowie. Twórca może udzielić wielu licencji niewyłącznych na tym samym polu eksploatacji:

Fotograf przygotował dla lokalnej gazety zdjęcia zabytków miasteczka, w którym mieszka, na potrzeby strony internetowej tej gazety. W umowie licencyjnej z wydawcą nie znalazło się postanowienie o jej wyłącznym charakterze. Dzięki temu fotograf mógł zawrzeć kolejną umowę na rozpowszechnianie swoich zdjęć — tym razem na stronie drużyny harcerskiej.

Jest to standardowy sposób licencjonowania — zgodnie z przepisami postanowienia o niewyłączności licencji nie trzeba nawet wprowadzać do tekstu umowy. To wyłączność oraz przeniesienie praw musi być wyraźnie w umowie zastrzeżona.

Inaczej jest w przypadku licencji wyłącznej — tutaj konieczne jest wyraźne stwierdzenie faktu takiego licencjonowania. Umowa licencji wyłącznej, tak jak umowa przenosząca prawa, musi też bezwzględnie mieć formę pisemną, gdyż inaczej jest nieważna. Gdyby fotograf z powyższego przykładu zdecydował się na podpisanie z samorządem umowy na licencję wyłączną, to nie mógłby już udzielić takiej zgody harcerzom.

Chociaż standardowa licencja umowna jest bardziej elastyczna niż umowa o przeniesieniu praw, to ma też swoje wady. Wciąż konieczne jest nawiązanie kontaktu między właścicielem praw autorskich i osobą, przedsiębiorstwem lub instytucją chcącą skorzystać z utworu. Czasochłonne może być też ustalenie warunków umowy i zredagowanie jej treści. To wszystko komplikuje korzystanie z utworu:

Ania chciała przygotować artykuł na temat sytuacji kobiet w krajach islamskich i opublikować go na swoim blogu. Ilustracją tekstu miało być zdjęcie z jednego z protestów w Jemenie, które Ania znalazła przez Google Image Search na jednym z lokalnych blogów. Niestety, kilkukrotne próby mailowego skontaktowania się z jego autorem z prośbą o licencję nie przyniosły rezultatu i ostatecznie artykuł pozostał bez ilustracji.

Na szczęście umowy licencyjne nie zawsze muszą funkcjonować według tego modelu. *Wolne licencje* są licencjami udzielanymi z góry: twórca w chwili publikacji decyduje o sposobie licencjonowania i informuje o tym publicznie wszystkich potencjalnych licencjobiorców. Gdyby jemeński bloger opublikował swoje zdjęcie na wolnej licencji, Ania mogłaby legalnie wykorzystać je na swoim blogu od razu, bo zgoda autora zdjęć byłaby z góry zapisana już w treści tej licencji.

4. 3 WOLNE LICENCJE

Wolna licencja to taka, która zezwala na nieograniczone, nieodpłatne i niewyłączne korzystanie z dzieł w oryginale i w opracowaniu (dopuszczalne są jedynie minimalne ograniczenia tej swobody: klauzule uznania autorstwa i klauzule *copyleft*, o których piszemy w innym rozdziale). Wolne licencje to takie publiczne umowy licencyjne między twórcą i korzystającymi utworu, które gwarantują korzystającym pełne, niczym nie ograniczone prawo do korzystania z utworu — w dowolny sposób, wszędzie i zawsze.

Autorem koncepcji wolnych licencji jest Richard Stallman. Stallman jako programista zaproponował oryginalny zestaw czterech wolności w odniesieniu do korzystania z programów komputerowych. Jednak zaprojektowane przez niego zasady mają charakter uniwersalny i stosowane mogą być do budowy licencji umożliwiających korzystanie także z innego rodzaju utworów. Wiele razy usiłowano przełożyć cztery wolności Stallmana na język kultury — na nasze potrzeby można to ująć na przykład tak:

1. Dostęp	Mam prawo do zapoznania się z utworem (czyli utwór musi być jakoś rozpowszechniony)
2. Rozpowszechnianie	Mam prawo do swobodnego rozpowszechniania kopii utworu
3. Adaptacja	Mam prawo do tworzenia utworów zależnych na własne potrzeby
4. Rozpowszechnianie adaptacji	Mam prawo do swobodnego rozpowszechniania utworów zależnych (czyli mam prawo do pomagania innym)

Dokumentem definiującym, czym jest wolna licencja w odniesieniu do utworów innych niż programy komputerowe, jest np. Definicja Wolnych Dóbr Kultury dostępna na stronie <http://freedomdefined.org>. Co do zasady tylko licencje zgodne z tą definicją mogą być uznawane za wolne.

Utwory objęte wolną licencją nie muszą automatycznie być dostępne za darmo. Richard Stallman definiując zasady wolnego oprogramowania pisze wprost:

„Wolne oprogramowanie” nie oznacza „niekomercyjne”. Wolny program musi być dostępny do komercyjnego wykorzystywania, komercyjnego rozwijania i komercyjnego rozpowszechniania. Komercyjny rozwój wolnych programów nie jest już niczym niezwykłym; takie wolne komercyjne oprogramowanie jest bardzo ważne. Możliwe, że zapłaciliście za kopie wolnych programów, mogliście też otrzymać je bezpłatnie. Ale bez względu na to, w jaki sposób je otrzymaliście, zawsze macie wolność do kopiowania i modyfikowania programów, a nawet sprzedawania kopii („Definicja Wolnego Oprogramowania”, <https://www.gnu.org/philosophy/free-sw.pl.html>).

Szukając informacji o wolnych licencjach, trafić możemy na takie pojęcia jak *otwarte oprogramowanie* albo *otwarte zasoby*. Często w artykułach publicystycznych łączy się cechę wolności (*free*) i otwartości (*open*). Są to jednak dwie różne filozofie. Filozofia *otwartości* zakłada zgodę na różne, czasami daleko idące, ograniczenia praw użytkownika utworu. Filozofia stojąca za wolnymi licencjami stawia wolność na pierwszym miejscu — i dlatego duży wysiłek włożono w staranne definiowanie praw użytkowników. Niniejszy podręcznik nie jest najlepszym miejscem na pogłębioną analizę tego problemu, warto go jednak dla porządku zasygnalizować.

Stosowanie wolnych licencji to nadawanie licencjobiorcom podstawowych praw do wykorzystywania, rozpowszechniania i edytowania dzieł. Chociaż projekt Stallmana oryginalnie dotyczył oprogramowania, licencje zbudowane na modelu zaproponowanych przez niego wolności stosowane mogą być do licencjonowania innych utworów, także tych nieposiadających cyfrowej formy (np. drukowanych książek). Warto zwrócić jednak

uwagę, że *wolność* zapisana w idei wolnych licencji dotyczy korzystania z każdej możliwej postaci licencjonowanego utworu (analogowej czy cyfrowej).

Wolności te są odbiciem kultury internetu, którego rozwój od początku opierał się na wolnej wymianie informacji. Stosowanie licencji pozwala uporządkować dystrybucję treści, dając ich użytkownikom szerokie uprawnienia. Bez zastosowania licencji obowiązuje ich bardzo restrykcyjne prawo autorskie, nawet jeśli z technicznego punktu widzenia wszystkie zakazane nim czynności są dziecinnie proste do wykonania.

Istnieje wiele rodzajów licencji realizujących cztery wolności. Jedną z najstarszych jest bardzo popularna, stworzona przez Richarda Stallmana oraz Ebena Moglena, licencja GNU GPL (GNU General Public License) stosowana w dystrybucji wolnego (*free*) oprogramowania. Inną taką licencją jest GFDL (GNU Free Documentation License). Jednak w praktyce ich konstrukcja bardzo utrudniała licencjonowanie treści takich jak fotografia czy nagrania. Katalog wolności Stallmana i licencje GNU stały się inspiracją wielu projektów licencyjnych, często dość egzotycznych i zabawnych.

Definicja Wolnych Dóbr Kultury zwraca także uwagę na dostępność źródeł licencjonowanych utworów. Zanalizujmy taki przypadek:

Fundacja opublikowała na wolnej licencji podręcznik w postaci drukowanej broszury, odpowiednio złożonej przez grafika.

Osoba, która chciałaby skorzystać z części tej publikacji i na jej bazie zbudować np. kurs internetowy, musiałaby poradzić sobie z problemem dostępu do tekstu źródłowego. Jeśli podręcznik nie byłby dostępny w postaci cyfrowej, musiałaby go zeskanować i w jakiś sposób skopiować do pliku tekstowego wybrane fragmenty. Klóciłoby się to z ideą wolnych licencji, zakładającą brak barier w dostępie do treści i w jej przetwarzaniu. Jeśli treść oryginalnego podręcznika byłaby dodatkowo złożona przez grafika w sposób uniemożliwiający jej proste skopiowanie bezpośrednio z pliku (metodą kopiuj-wklej), pojawiłaby się kolejna bariera. Dlatego koncepcja Wolnych Dóbr Kultury zakłada, że utwory publikowane w tym standardzie — jeśli będą wynikiem jakiejś kompilacji czy opracowania — będą dostępne także w postaci plików czy danych źródłowych. Istotne jest także użycie wolnego formatu pliku cyfrowego, w jakim utwór jest udostępniany.

Ważnym elementem niektórych wolnych licencji jest tzw. *copyleft*. To narzędzie pozwalające na zachowanie wolności użytkownika w kolejnych utworach zależnych. *Copyleft* to prosta gra językowa ze słowem *copyright*, oznaczającym pełne zastrzeżenie praw do utworów. *Copyleft* odwraca ten stan, gwarantując użytkownikowi pełną wolność korzystania z nich. Zamiast ograniczać jego prawa, poszerza je względem standardowej formuły „wszystkie prawa zastrzeżone”.

Mechanizm *copyleftu* nakłada na twórcę dzieła zależnego obowiązek udostępnienia go na tej samej licencji, na jakiej udostępniono oryginalny utwór. Może wyglądać to mniej więcej tak:

Fundacja korzysta z e-podręcznika do matematyki dostępnego za darmo na wolnej licencji do stworzenia jego zaktualizowanej, rozszerzonej i udoskonalonej wersji, którą następnie legalnie rozpowszechnia. Zastosowany przez twórców e-podręcznika mechanizm *copyleftu* nakłada na fundację obowiązek udostępnienia nowej wersji na tej samej wolnej licencji, co licencja oryginału.

Dzięki temu każdy użytkownik zaktualizowanego podręcznika ma ten sam, szeroki zakres praw, co w przypadku podręcznika oryginalnego. Richard Stallman w taki sposób tłumaczy ideę *copyleftu*:

Copyleft to ogólny sposób na nadanie wolności programowi lub innej pracy i nakazanie, by wszystkie jego zmienione i rozszerzone wersje były również wolne („Co to jest copyleft?”, <https://www.gnu.org/copyleft/copyleft.pl.html>).

Copyleft nie jest konkretną licencją (w rozumieniu treści licencji, którą można by bezpośrednio wykorzystać do licencjonowania), ale ogólną zasadą wynikającą z chęci zapewnienia jak największej wolności użytkownikom utworów zależnych. Licencja może natomiast zawierać konkretne klauzule realizujące tę zasadę, zwane „klauzulami *copyleftu*”.

Popularne wolne licencje CC BY i CC BY-SA różnią się od siebie właśnie obecnością klauzuli copyleftowej. Licencja CC BY nie wymusza wolnego licencjonowania utworów zależnych. To oznacza, że mogą one być rozpowszechniane na dowolnych warunkach, także bardzo restrykcyjnych. Copyleftowa licencja CC BY-SA zobowiązuje twórców utworów zależnych, którzy je rozpowszechniają, do udostępniania tych utworów na tej samej licencji.

4.4 CREATIVE COMMONS

4.4.1 LICENCJE CREATIVE COMMONS

Creative Commons to amerykańska organizacja pozarządowa, która stworzyła własny system licencji i wciąż zajmuje się jego rozwijaniem.

Licencje Creative Commons to gotowe rozwiązanie prawne, z których można skorzystać od razu bez konieczności przygotowania własnej treści licencji. Skorzystanie z licencji z punktu widzenia twórcy polega na oznaczeniu nią swojego utworu. Powoduje to udzielenie każdemu odbiorcy utworu zezwolenia na korzystanie z tego utworu w zakresie określonym w licencji. Z punktu widzenia użytkownika, skorzystanie z licencji to wykonanie określonych w niej uprawnień w stosunku do utworu wcześniej udostępnionego na tej licencji przez twórcę.

Warto zauważyć, że tylko dwie z wielu różnych licencji Creative Commons są wolne: są to CC BY oraz CC BY-SA. Pozostałe są licencjami dość poważnie ograniczającymi prawa użytkownika. Creative Commons dopiero od niedawna zaczęło podkreślać różnice pomiędzy licencjami wolnej kultury a pozostałymi. Wiele osób sądzi, że wszystkie licencje Creative Commons pozwalają na w pełni swobodne wykorzystanie utworu, ale to nie jest prawdą. Niektóre licencje Creative Commons są bardzo restrykcyjne — na przykład licencja BY-NC-ND nie pozwala na tworzenie utworów zależnych i nie pozwala na komercyjne wykorzystanie. Jej zakres jest niewiele szerszy od tego, co i tak mamy zagwarantowane dozwolonym użytkowaniem, choć posiada tę niewątpliwą zaletę, że wyraźnie potwierdza możliwość niekomercyjnego dzielenia się (co nie wynika wcale tak jasno z przepisów o dozwolonym użytku).

Wszystkie licencje systemu Creative Commons zawierają zezwolenie na korzystanie z utworu (przedmiotu prawa pokrewnego), bez ograniczeń czasowych i terytorialnych, nieodpłatnie, wraz z bardzo szerokim wyłączeniem odpowiedzialności licencjodawcy. Zawierają one przynajmniej jeden z poniższych obowiązków:

ikona	nazwa warunku	opis
BY	Uznanie Autorstwa	Uznanie autorstwa. Obowiązek przekazywania odbiorcom utworu określonych informacji o twórcy (licencjodawcy), źródle utworu oraz o samej licencji (ta klauzula jest w każdej licencji CC).
SA	Na Tych Samych Warunkach	Na tych samych warunkach. Wolno rozpowszechniać utwory zależne jedynie na takiej samej licencji lub kompatybilnej do tej, na jakiej udostępniono utwór oryginalny.

ND	Bez Utworów Zależnych	Bez utworów zależnych. Brak zgody na korzystanie i rozporządzanie opracowaniami utworu. Licencje z tym warunkiem nie są wolnymi licencjami (ta klauzula wyklucza się z SA).
NC	Użycie Niekommercyjne	Użycie niekomercyjne. Zakaz komercyjnego korzystania z utworu. Licencje z tym warunkiem nie są wolnymi licencjami.

Organizacja Creative Commons umożliwia użycie sześciu głównych licencji:

- Creative Commons Uznanie autorstwa (CC BY)
- Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach (CC BY-SA)
- Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne (CC BY-NC)
- Creative Commons Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych (CC BY-ND)
- Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Na tych samych warunkach (CC BY-NC-SA)
- Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych (CC BY-NC-ND)

Na stronie creativecommons.pl znajduje się formularz pozwalający w prosty sposób wybrać licencję oraz podstrony poszczególnych licencji z katalogu. Składają się one z trzech elementów: przystępnego podsumowania, tekstu prawnego oraz kodu HTML, który umieścić można na stronie internetowej obok udostępnianego utworu.

Licencje Creative Commons nie zawsze będą obejmowały wszystko, co prawo chroni w udostępnionym na takiej licencji dziele. Dobrym przykładem jest ochrona wizerunku. Udostępnienie na licencji CC fotografii osoby pozwala nam korzystać z tej fotografii bez pytania o zgodę fotografa (bo licencja obejmuje jego prawa autorskie), ale nie zwalnia z obowiązku uzyskania zgody sfotografowanej osoby na rozpowszechnianie jej wizerunku. Ograniczenie to dotyczy także tych licencji z katalogu Creative Commons, które są *wolne*.

4. 4. 2 WOLNA LICENCJA CREATIVE COMMONS UZNANIE AUTORSTWA (CC BY)

Utwory objęte tą licencją mogą być swobodnie kopiowane, zmieniane, rozprowadzane, przedstawianie czy wykonywane, przy czym jedynym warunkiem jest poinformowanie o twórcy (licencjodawcy) utworu, źródle oraz samej licencji. Jest to warunek w dużej mierze zbliżony z polską ustawą o prawie autorskim: oznaczenie autorstwa jest jednym z podstawowych praw osobistych każdego twórcy. Mechanizm działania licencji CC BY ilustrować może taki przykład:

Ania uczy się angielskiego. Znalazła w internecie ciekawe opowiadanie fantasy. Autor tekstu udostępnił je na licencji Creative Commons: Uznanie Autorstwa (CC BY). Ania może legalnie przetłumaczyć je i opublikować tłumaczenie na swoim blogu, informując oczywiście o autorze oryginału, jego źródle i licencji, na jakiej opublikowane zostało jego opowiadanie.

W odniesieniu do powyższego przykładu warto zwrócić uwagę na to, że Ania całkowicie legalnie mogłaby przygotować tłumaczenie nawet wtedy, gdyby autor angielskiego tekstu nie opublikował go na licencji Creative Commons — Uznanie Autorstwa. Polskie prawo pozwala na swobodne tworzenie opracowań — jednak już nie na ich publikowanie. Gdyby nie licencja CC-BY, Ania mogłaby przetłumaczyć opowiadanie, ale nie mogłoby ono być dostępne publicznie.

Jak widać, wolna licencja radykalnie upraszcza korzystanie z utworu — Ania nie musi nawet informować autora oryginalnego tekstu o tym, że zamierza zrobić tłumaczenie i wszystkim je udostępnić. Licencja CC-BY pozwala na swobodne tworzenie adaptacji, przeróbek i remiksów oraz na ich publikowanie, także w celach komercyjnych.

Przetłumaczone przez Anię opowiadanie znalazło się na jej blogu i po pewnym czasie zdobyło dużą popularność. Zauważyła je redakcja wychodzącego drukiem czasopisma o literaturze fantastycznej i postanowiła włączyć do kolejnego numeru.

Czy redakcja może tak po prostu wziąć tłumaczenie Ani i opublikować je drukiem? To zależy na jakich zasadach Ania udostępniła swoją tłumaczenie. Licencja CC-BY nie wykorzystuje mechanizmu *copyleftu*, co oznacza, że Ania jako autorka tłumaczenia (utworu zależnego) może je opublikować w dowolny sposób, niekoniecznie na wolnej licencji. Jeśli tego nie zrobiła, to redakcja musi poprosić Anię o zgodę.

Stosowanie wolnych licencji bez mechanizmu *copyleft* nie sprawia zbyt wielu kłopotów — w zasadzie jedynym poważnym błędem może tu być nieprawidłowe oznaczenie autorstwa. Ponieważ problem oznaczania autorstwa i licencji dotyczy wszystkich wolnych licencji, o tym, w jaki sposób robić to prawidłowo, piszemy w jednym z kolejnych modułów.

4. 4. 3 WOLNA LICENCJA CREATIVE COMMONS UZNANIE AUTORSTWA — NA TYCH SAMYCH WARUNKACH (CC BY-SA)

Licencja Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach (CC BY-SA) zawiera w sobie mechanizm *copyleft*. Oznacza to, że twórcy rozpowszechniający swoje utwory zależne zbudowane na bazie oryginałów dostępnych na CC BY-SA muszą licencjonować je na tej samej licencji. Jeśli odniesiemy to do przykładu Ani i jej tłumaczenia, okaże się, że w przypadku zastosowania licencji *copyleftowej* również nie będzie problemów z dalszym wykorzystaniem utworu:

Ania uczy się angielskiego. Znalazła w internecie bardzo ciekawe opowiadanie, które autor udostępnił na licencji Creative Commons: Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach (CC BY-SA). Ania może legalnie przetłumaczyć je i opublikować tłumaczenie na swoim blogu, informując oczywiście o autorze oryginału oraz stosując do tłumaczenia tę samą co on licencję — CC BY-SA.

Oryginalna, anglojęzyczna wersja opowiadania dostępna jest na licencji Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach. Tłumaczenie Ani — zgodnie z tą licencją — musi być upublicznione na tych samych zasadach:

Przetłumaczone przez Anię opowiadanie znalazło się na jej blogu i po pewnym czasie zdobyło dużą popularność. Zauważyła je redakcja wychodzącego drukiem czasopisma o literaturze fantastycznej i postanowiła włączyć do kolejnego numeru. Ponieważ opowiadanie opublikowane jest na licencji CC BY-SA, redakcja nie musi już uzyskać dodatkowej zgody, tylko po prostu włącza opowiadanie do numeru. Przy czym redakcja musi podać informację o autorstwie oraz źródle, a także zachować informację o licencji CC-BY-SA, przez co tłumaczenie nie może zostać przez nich zawłaszczone.

4.4.4. DOBRE I ZŁE PRAKTYKI OPISU WOLNYCH LICENCJI

Jedną z podstawowych umiejętności związanych z posługiwaniem się wolnymi licencjami jest poprawne opisywanie za ich pomocą licencjonowanych utworów. Błędny opis może utrudnić lub uniemożliwić korzystanie z utworu zgodnie z licencją. Jakie wobec tego są zasady poprawnego opisu licencji udostępnianego utworu? Informacje te ważne są nie tylko dla twórców, ale także dla osób, które chcą korzystać z treści rozpowszechnianych na wolnych licencjach.

ELEMENTY OPISU LICENCJI

Warto podkreślić, że nie istnieje jeden powszechnie obowiązujący, ortodoksyjny schemat oznaczania utworów na wolnych licencjach. W dystrybucji cyfrowej oraz w utworach rozpowszechnianych na fizycznych nośnikach stosuje się rozmaite sposoby opisu licencji, zazwyczaj racjonalnie dostosowane do charakteru utworu i właściwości jego nośnika. Pomimo tego można bez problemu wymienić kilka elementów, które powinny znaleźć się w informacji licencyjnej bez względu na to, czy korzystamy z udostępnianego na wolnej licencji utworu, czy też taki utwór tworzymy i publikujemy:

- informacja o autorze lub autorach, albo o innym niż autor(rzy) licencjodawcy,
- źródło (adres bibliograficzny z tytułem utworu lub link, jeśli wykorzystywany utwór jest dostępny w sieci),
- dokładna nazwa licencji z odnośnikiem do strony licencji w serwisie Creative Commons lub — w przypadku druku — adresem URL do niej.

1. INFORMACJA O AUTORZE

Zgodnie z polskim prawem zawsze zobowiązani jesteśmy do odpowiedniego informowania o twórcy wykorzystywanego utworu. Dotyczy to także licencjonowania utworów zależnych, powstałych na bazie oryginałów stworzonych przez kogoś innego. Oczywiście twórca lub osoba uprawniona może zażyczyć sobie, aby wymieniano go, używając jego pseudonimu, a nie imienia i nazwiska — lub aby nie informowano o nim wcale.

W przypadku utworu posiadającego wielu autorów wymieniamy ich wszystkich, w granicach możliwości. Stosować można znane z opisów bibliograficznych skróty (np. i in.) lub udostępnić link do strony z informacją o wszystkich autorach, jak to robi się w przypadku wykorzystywania haseł z Wikipedii.

2. INFORMACJA O ŹRÓDLE

Rozpowszechniając cudzy utwór, zobowiązani jesteśmy także do podania informacji pozwalającej na zidentyfikowanie jego źródła. Tradycyjnie taką informację podaje się w formie adresu bibliograficznego — podając tytuł utworu, a czasami także wydawcę, miejsce i rok wydania. W czasach internetu adres bibliograficzny coraz częściej zastępowany jest po prostu przez link do źródła, co pozwala precyzyjnie określić pochodzenie materiału.

Licencjodawca może wymagać, aby przy opisie licencji pojawiła się informacja np. o instytucji, która odpowiedzialna jest za publikację utworu. Zakresem klauzul BY w licencjach CC objęte mogą być różne inne instytucje wskazane przez Licencjodawcę. To samo dotyczy obowiązkowego zamieszczania logo.

3. INFORMACJA O LICENCJI

Precyzyjne określenie licencji, na której dostępny jest utwór, jest niezmiernie ważne, bo dzięki temu użytkownicy znają szczegółowo reguły, których powinni przestrzegać. Powinna więc to być precyzyjna nazwa licencji, np. „Free Art License 1.3” albo „Creative Commons Uznanie Autorstwa — Na Tych Samych Warunkach 3. 0 PL”. Dopuszczalne jest użycie skrótu, np. FAL lub CC BY-SA ze wskazaniem numeru wersji licencji. Konieczne jest także podanie linku do pełnego tekstu licencji. Odnośnik taki musi być bezwzględnie umieszczony nawet przy utworach rozpowszechnianych na fizycznych nośnikach (np. w publikacjach drukowanych).

Niektóre wolne licencje, takie jak GFDL, wymagają także załączenia pełnego tekstu licencji razem z utworem.

Przy oznaczaniu licencji wiele osób popełnia błędy. Na przykład:

Wszystkie wpisy na blogu dostępne są na licencji Creative Commons.

Creative Commons udostępnia cały katalog różnych licencji — powyższy wpis nie informuje, o jaką konkretnie licencję chodzi, a więc... jest zupełnie bezużyteczny.

W razie potrzeby w opisie licencji umieścić można także jedną z ikon symbolizujących licencję. Wykorzystanie znaku graficznego nie powinno jednak zastępować poprawnego podania pełnej informacji o licencji.

Jeśli licencjonowany utwór dostępny jest w internecie na stronie WWW, w opisie licencji zastosować można specjalny kod dla wyszukiwarek. W przypadku licencji Creative Commons można go wygenerować w formularzu wyboru licencji, dostępnym na stronie creativecommons.org. Umieszczony na stronie kod informować będzie roboty indeksujące internet, że dany materiał dostępny jest na konkretnych warunkach licencyjnych. Ułatwia to budowanie wyszukiwarek tego typu zasobów.

PRZYKŁADY POPRAWNYCH INFORMACJI LICENCYJNYCH

1. Hasło z Wikipedii

Załóżmy, że właściciel niewielkiego pensjonatu w Gdańsku chce na stronie internetowej umieścić artykuł o historii Gdańska, aby zachęcić turystów do przyjazdu i oferowanych przez niego noclegów. Wykorzystuje dostępne w Wikipedii hasło „Historia Gdańska”. Aby zrobić to legalnie, dodaje na stronie czytelną informację o warunkach, na jakich skorzystał z tej encyklopedii:

Źródło: Wikipedia, <http://pl.wikipedia.org/wiki/HistoriaGdańska>,
autorzy: http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Historia_Gda%C5%84ska&action=history licencja: CC-BY-SA 3.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-sa>

Dlaczego zastosowano tutaj link do strony z historią edycji hasła? To sposób na wymienienie wszystkich autorów. Zamiast linku można by oczywiście wypisać ich wszystkich, nie wyglądałoby to jednak najlepiej:

© Źródło: Wikipedia, <http://pl.wikipedia.org/wiki/HistoriaGdańska>,
autorzy: Artur Andrzej, KamikazeBot, Mudzo, Pawski, Airwolf, Oruniak, Belissarius, Szczureq, Beno, MZM, Mmkay, Mzopw i in., licencja: CC-BY-SA 3.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-sa>

Wikipedystyczne hasło „Historia Gdańska” posiada setki autorów. Co więcej, na stronie prezentującej rejestr zmian podpisani są nie tylko edytorzy, ale też boty — skrypty automatycznie poprawiające drobne błędy np. w strukturze hasła. Na pierwszy rzut oka bardzo trudno odróżnić je od zwykłych wikipedystów. Wygodniej jest po prostu udostępnić link do pełnej listy autorów.

2. Fotografia z prywatnego bloga wykorzystana na portalu

Duże portale internetowe wykorzystują dziś wiele materiałów pochodzących bezpośrednio od internautów — bardzo często robią to błędnie i wykazują się przy tym dużą nieuczciwością. Jeśli już w ogóle informują o źródle wykorzystanego przez siebie materiału (np. fotografii z jakiegoś wydarzenia, które zostało zrobione przez przypadkową osobę), piszą:

Źródło: Internet

Odwróćmy tę sytuację: w niniejszym opracowaniu wykorzystać chcielibyśmy jakiś materiał np. z gazety „Wieści codzienne”, poświęcony aktualnym wyzwaniom związanym z prawem autorskim. Gdybyśmy działali tak, jak niektórzy dziennikarze z popularnych portali, przygotowana przez nas informacja wyglądałaby tak:

Źródło: prasa

Robiąc to, oczywiście złamalibyśmy zasady prawa autorskiego — bez zgody autora czy wydawcy nie mielibyśmy pewnie nawet prawa przedrukować tekstu, nie mówiąc już o poprawnym opisie warunków jego rozpowszechniania. Fotografia opublikowana na blogu

i profesjonalny tekst dziennikarski pod względem prawa autorskiego formalnie niczym się nie różnią — to wciąż utwory, które podlegają określonej ochronie.

Wróćmy do zdjęcia i postarajmy się je poprawnie opisać. Pojawia się tutaj dość istotny problem — nigdzie nie możemy znaleźć informacji o imieniu i nazwisku autora bloga — znamy tylko jego pseudonim. W stopce bloga znajduje się ikona informująca o licencji CC BY-SA. Czy jednak licencja ta dotyczy całej treści bloga?

Ten przykład pokazuje, jak ważne jest poprawne opisanie licencji także przez licencjodawcę. Umieszczenie na stronie ikony z informacją o licencji nie wystarcza — nie wiemy, czego dokładnie ona dotyczy. Starając się jak najbardziej poprawnie przygotować informację o warunkach, na jakich chcemy skorzystać ze zdjęcia, powinniśmy spróbować skontaktować się z autorem i wyjaśnić wszystkie wątpliwości. A przecież wartość wolnych licencji polega także na tym, że powinniśmy mieć możliwość skorzystania z utworu bez żadnych formalności. Źle przygotowany opis blokuje taką możliwość.

W naszym przykładzie, po krótkiej wymianie maili z autorem uzyskujemy potwierdzenie tego, że fotografia dostępna jest na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska. Autor nie podaje jednak swojego imienia i nazwiska — ma do tego prawo. Ostatecznie przygotowujemy następujący opis, który umieszczamy przy opublikowanym na portalu zdjęciem:

Pociąg na stacji Warszawa Śródmieście WKD, fot. bart32, źródło <http://bart32.blox.pl/?p=732>, licencja: Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/>).

W opisie znalazła się informacja o autorze (pseudonim), źródle oraz wykorzystanej licencji (wraz z obowiązkowym odnośnikiem do tekstu licencji). Gdybyśmy na bazie tej fotografii chcieli przygotować jakiś utwór zależny — choćby infografikę opisującą liczbę pasażerów korzystających z usług Warszawskiej Kolei Dojazdowej (WKD), jej opis uwzględniać powinien informację o wykorzystywanym zdjęciu:

Liczba pasażerów WKD w latach 2009–2011. Wykorzystano zdjęcie 'Pociąg na stacji Warszawa Śródmieście WKD', fot. bart32, źródło <http://bart32.blox.pl/?p=732>, licencja: Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/>).

Sama infografika mogłaby już być oczywiście licencjonowana na innej licencji, a nawet objęta pełnym zastrzeżeniem praw autorskich.

3. Remiks

Pozostajmy jeszcze przy problemie opisu licencji utworów zależnych. Co zrobić, jeśli tych utworów jest naprawdę dużo — tak jak w przypadku remiksu muzycznego?

Do stworzenia jednego z nagrań na swoją debiutancką płytę zespół wykorzystał fragmenty kilkunastu piosenek dostępnych w serwisie [jamendo.com](http://www.jamendo.com) na wolnych licencjach CC BY i CC BY-SA.

Jak w takim przypadku zachować porządek i odpowiednio informować o wykorzystanych materiałach? W przygotowanej przez australijski oddział Creative Commons broszurze znaleźć można prosty pomysł na ułatwienie sobie pracy z wieloma utworami i wieloma licencjami. Wystarczy przygotować prostą tabelkę:

Autor	Tytuł	Źródło	Licencja
Josh Woodward	Fit For a King	http://www.jamendo.com/pl/track/301969/fit-for-a-king	CC BY-SA 3.0

Frozen Silence	Midwives	http://www.jamendo.com/pl/track/25225/midwives	CC BY 3.0
Song to Paris	The Dada Weatherman	http://www.jamendo.com/pl/track/353349/song-to-paric	CC BY 3.0

Przygotowanie takiego spisu zdecydowanie ułatwi sporządzenie odpowiedniego opisu licencyjnego, który zamieścić można np. na wewnętrznej okładce płyty czy na stronie, na której udostępniany jest utwór. Warto zwrócić uwagę, że wykorzystano tu piosenkę dostępną na licencji Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach. Oznacza to, że remiks również musi być dostępny na tej licencji. W przypadku licencjonowania utworów zależnych powstałych na bazie utworów licencjonowanych w systemie Creative Commons należy zwrócić uwagę na kompatybilność licencji.

Jak opisać licencjonowany utwór w różnych mediach?

Typ nośnika	Forma opisu licencji
Książki, czasopisma i magazyny	Dołącz odpowiednią informację o licencji obok wykorzystywanego utworu (zdjęcia, tekstu) lub w stopce na stronie, na której został on wykorzystany. Ewentualnie istnieje możliwość wyliczenia wszystkich wykorzystanych utworów wraz z zasadami, na jakich zostały udostępnione, na końcowych stronach wydawnictwa.
Fotografie i grafiki	Umieść odpowiednią informację na lub tuż przy wykorzystywanej grafice lub zdjęciu. Informacja ta znaleźć się też może w stopce strony, jeśli inne formy atrybucji będą niepotrzebnie ingerować w treść materiału graficznego.
Prezentacja (slajdy)	Umieść informacje o wykorzystywanym materiale bezpośrednio na slajdzie, na którym jest on rozpowszechniony — lub na ostatniej stronie całej prezentacji.
Film	Umieść informacje o wykorzystywanym materiale bezpośrednio w treści filmu w czasie, w którym jest on wyświetlany — lub w napisach końcowych z zaznaczeniem, w jakiej części filmu dany fragment jest rozpowszechniony.
Podcast, nagranie audio	Poinformuj słuchaczy o wykorzystywaniu materiałów objętych wolną licencją w trakcie audycji, na jej początku, na końcu lub tuż przed emisją rozpowszechnionego materiału dźwiękowego.

[Opracowanie na podstawie <http://creativecommons.org.au/content/attributingccmaterials.pdf>, CC BY The Australian Research Council Centre of Excellence for Creative Indu-

stries and Innovation, Creative Commons Australia, <http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/au/>]

4.5 RUCH WOLNEJ KULTURY (HISTORIA, ZAŁOŻENIA, AKTUALNY STAN)

Rozpowszechnienie się Internetu, jako narzędzia umożliwiającego szybkie kopiowanie, rozpowszechnianie, przetwarzanie i dzielenie się informacjami, sprawiło, że monopole intelektualne wkroczyły z całą mocą do codziennego życia obywateli. W zderzeniu z nową technologią, obiecującą powszechny dostęp do kultury i uczestnictwo w niej, zwłaszcza ekspansywne prawo autorskie zaczęło jawić się jako opresyjne i szkodliwe. W wyniku tego zderzenia narodził się ruch Wolnej Kultury, głoszący wolność korzystania z dóbr kultury.

Ruch Wolnej Kultury obficie czerpie z doświadczeń ruchu Wolnego Oprogramowania, który powstał w latach 80. XX wieku jako reakcja na proces utowarowiania programów komputerowych, przez co użytkownicy — sami często będący programistami — zostali pozbawieni możliwości ulepszania, dostosowywania do swoich potrzeb, a nawet szczegółowego zapoznawania się z działaniem posiadanych przez siebie kopii programów. Przez kolejne dwie dekady ruch Wolnego Oprogramowania wypracował nie tylko spójne założenia ideowe, skondensowane do formy tzw. czterech wolności Stallmana (wolność korzystania z programu, dostosowania do swoich potrzeb, rozpowszechniania kopii i dzielenia się własnymi ulepszeniami), ale także narzędzia prawne (takie jak wolne licencje i mechanizm *copyleft*) oraz techniczne, pozwalające na pracę wielu niezależnych osób nad wspólnym projektem (narzędzia kontroli wersji, zgłaszania błędów, zarządzania projektami itp.).

Wszystkie te narzędzia były gotowe do wykorzystania, kiedy na przełomie wieków zaczęły dojrzewać idee Wolnej Kultury. W lipcu 2000 roku powstała pierwsza wolna licencja specjalnie zaadaptowana do projektów artystycznych — Licencja Wolnej Sztuki (fr. *Licence Art Libre*). W styczniu 2001 roku wystartowała wolna encyklopedia Wikipedia, powstająca na zasadzie współpracy wolontariuszy z całego świata, a także rozpoczęła działalność organizacja Creative Commons, zajmująca się opracowywaniem zestawu ogólnych licencji prawa autorskiego, w tym również dwóch najpopularniejszych obecnie licencji wolnej kultury: CC BY i CC BY-SA. Założenia ideowe i granice Wolnej Kultury zostały sprecyzowane w powstałej w 2006 roku Definicji Wolnych Dóbr Kultury, wzorowanej bezpośrednio na czterech wolnościach Stallmana.

Obecnie Wikipedia zawiera 32 miliony artykułów w 285 wersjach językowych i wraz ze swoimi siostrzanymi projektami rejestruje 30 milionów odwiedzin na godzinę. Dynamicznie rozwija się społecznościowy projekt wolnej mapy świata (OpenStreetMap.org, 5 mln unikatowych gości miesięcznie). W serwisach takich jak YouTube.com i Vimeo.com można znaleźć miliony plików wideo na wolnej licencji, repozytorium Flickr.com zawiera prawie sto milionów wolnych zdjęć i grafik, zaś w serwisie Jamendo.com można znaleźć sporo tak oznaczonej muzyki.

Idee Wolnej Kultury stały się też istotną częścią polityki „otwartości”, przede wszystkim w postaci Otwartych Zasobów Edukacyjnych (OZE), czyli materiałów edukacyjnych dostępnych na wolnej licencji. OZE tworzone są już nie tylko jako społecznościowe projekty wolontariuszy i organizacji pozarządowych, ale także, zgodnie z zaleceniami UNESCO, w ramach rządowych programów edukacyjnych. Przykładem takiego programu jest polski program „Cyfrowa szkoła”, przewidujący opracowanie zestawu e-podręczników dostępnych na wolnej licencji.

Otwartym Zasobem Edukacyjnym, a więc częścią Wolnej Kultury, jest też niniejszy podręcznik.

4.6 ORGANIZACJE ZBIOROWEGO ZARZĄDZANIA PRAWAMI AUTORSKIMI I POKREWNymi

Niektóre formy działalności siłą rzeczy oznaczają korzystanie z setek i tysięcy utworów — tak na przykład działa każda stacja radiowa. Sposobem rozwiązania tego problemu są Organizacje Zbiorowego Zarządzania (OZZ), które zajmują się głównie udzielaniem

zezwoleń na wykorzystanie utworów niejako hurtem. Podstawą działania OZZ jest albo ustawa (w niektórych przypadkach przepisy nakazują korzystać z utworów za pośrednictwem OZZ), albo umowa (twórcy podpisując z OZZ umowy, przekazują im część praw do zarządzania własnymi utworami i zgadzają się też, że to za pośrednictwem OZZ otrzymywać będą wynagrodzenie za wykorzystanie swojej twórczości) albo działanie bezumowne (tzw. prowadzenie cudzych spraw bez zlecenia, podejmowane w przeświadczeniu, że nieuchwytny twórca chciałby pobierać wynagrodzenie za swoje utwory według stawek OZZ, a nie np. zezwolić na ich nieodpłatne wykorzystanie bądź w ogóle zakazać określonego wykorzystania).

Stacja radiowa puszcza w ciągu doby setki piosenek objętych autorskim prawem majątkowym. Rozliczanie takiego korzystania z utworów bezpośrednio z każdym z twórców nie jest łatwe. Internet pozwala co prawda zrezygnować z pośredników, ale prawo autorskie wciąż zobowiązuje nadawców do uzyskiwania zezwoleń przez OZZ (chyba że uzyskają od twórcy pisemne zrzeczenie się tego pośrednictwa).

OZZ w Polsce to m. in. Stowarzyszenie Artystów Wykonawców Utworów Muzycznych i Słowno-Muzycznych (SAWP), Związek Artystów Scen Polskich (ZASP), Stowarzyszenie Filmowców Polskich (SFP), Związek Producentów Audio-Video (ZPAV) czy Stowarzyszenie Autorów ZAiKS. W sumie jest to kilkanaście różnych Organizacji Zbiorowego Zarządzania, które reprezentują różnych uprawnionych i mają różny zakres działania.

Niestety, opłacenie jednej organizacji zbiorowego zarządzania nie oznacza, że wypełniliśmy wszystkie obowiązki. Na przykład posiadając klub, w którym puszcza klientom muzykę z płyt, jesteśmy zobowiązani osobno do opłat na rzecz twórców utworów, osobno na rzecz producentów (patrz: prawa pokrewne) — i tak dalej. To oznacza, że możemy spodziewać się wizyt inspektorów wielu różnych OZZ, i każda nałoży na nas swoje opłaty.

Warto pamiętać, że płacenie OZZ z tytułu wykorzystania utworów poza zakresem dozwolonego użytku nie jest konieczne, jeśli korzystamy wyłącznie z utworów publikowanych na wolnych licencjach.

ROZDZIAŁ 5

5.1. POJĘCIE WŁASNOŚCI PRZEMYSŁOWEJ

Własność przemysłowa dotyczy dóbr intelektualnych wykorzystywanych w działalności gospodarczej — twórcze rozstrzygnięcie danego problemu, rozwiązania technicznego lub organizacyjnego w przemyśle bądź o znaczeniu związanym z prowadzoną działalnością. Podstawową cechą odróżniającą własność przemysłową od prawa autorskiego jest to, że w celu zapewnienia ochrony konieczne jest dokonanie rejestracji we właściwym urzędzie państwowym.

Zgodnie z najbardziej podstawowym podziałem wśród dóbr chronionych prawem własności przemysłowej wyróżniamy projekty wynalazcze oraz oznaczenia handlowe.

1. Projektami wynalazczymi są wynalazki, wzory użytkowe, wzory przemysłowe, topografie układów scalonych oraz projekty racjonalizatorskie.
2. Oznaczenia handlowe dzielą się na znaki towarowe oraz oznaczenia geograficzne.

Rodzaj dobra	Przykład	Definicja lub przesłanki ochrony	Komentarz
Wynalazek	Tomograf optyczny „Copernicus” został wytworzony m. in. w oparciu o polski wynalazek: „Sposób szybkiego obrazowania obiektów metodą spektralnej tomografii optycznej w świetle częściowo spójnym”	Innowacyjne rozwiązanie techniczne, które musi spełniać następujące wymogi, aby mógł nań zostać udzielony patent: 1) jest nowe (nie stanowi części stanu techniki), 2) posiada poziom wynalazczy (nie wynika dla wynalazcy w sposób oczywisty ze stanu techniki) oraz 3) nadaje się do przemysłowego stosowania, czyli jest użyteczne i powtarzalne, a nie czysto teoretyczne.	Nie są wynalazkami odkrycia, teorie naukowe i metody matematyczne. Do tej kategorii nie należą również wytwory o charakterze jedynie estetycznym czy gry. Również tzw. <i>perpetuum mobile</i> nie będzie uznawane za wynalazek, skoro niemożliwość jego wykorzystania może być wykazana w świetle powszechnie przyjętych i uznanych zasad nauki. Kontrowersje dotyczą programów komputerowych. W polskim systemie prawnym nie dopuszcza się ich patentowania. Są jednak chronione jako szczególna kategoria utworów, a więc w oparciu o prawo autorskie.

Wzór użytkowy (tzw. mały wynalazek)	wygodna konstrukcja wózka używanego w supermarkecie	Nowe i użyteczne rozwiązanie o charakterze technicznym, dotyczące kształtu, budowy lub zestawienia przedmiotu o trwałej postaci.	Wzór użytkowy uważa się za rozwiązanie użyteczne, jeżeli pozwala on na osiągnięcie celu mającego praktyczne znaczenie przy wytwarzaniu lub korzystaniu z produktów.
Wzór przemysłowy	wyróżniający się i estetyczny kształt pada do gier komputerowych	Odnosi się do wyglądu zewnętrznego produktów. Musi być nowy, a więc taki, który wcześniej nie został udostępniony publicznie i posiadać indywidualny charakter.	Cechy linii, konturów, kształtów bądź jego kolorystyka, struktura, materiał albo ornamentacja muszą nadawać wzorowi wyróżniający się charakter, co oceniamy przyjmując model zorientowanego użytkownika wzoru — nazywane to jest ogólnym wrażeniem. Wzorem mogą być także kroje pisma typograficznego oraz symbole graficzne.

Znak towarowy	dystynktywne oznaczenia produktów	Oznaczenie używane przez przedsiębiorcę w obrocie gospodarczym w celu odróżnienia własnych towarów lub usług od produktów konkurentów.	Znakiem towarowym może być w szczególności wyraz, rysunek, kompozycja kolorystyczna, forma przestrzenna, a także sygnał dźwiękowy. Często w obrocie używa się symbolu TM w celu wskazania, że dane oznaczenie jest znakiem towarowym bądź symbolu [®] dla wskazania, że znak został zarejestrowany w rejestrze znaków handlowych. Znaki towarowe mają zwykle postać: 1) znaku słownego (oznaczenie słowne — wyraz, hasło, zdanie), 2) znaku słowno-graficznego (oznaczenie, w którym występują zarówno elementy graficzne, jak i słowne), 3) znaku graficznego (rysunek), 4) znaku przestrzennego (np. forma opakowania).
---------------	-----------------------------------	--	--

Oznaczenia geograficzne	oznaczenia wskazujące na miejsce pochodzenia produktu	Oznaczenia słowne odnoszące się bezpośrednio lub pośrednio do nazwy miejsca, miejscowości, regionu lub kraju (teren), które identyfikują towar jako pochodzący z tego terenu, jeżeli określona jakość, dobra opinia lub inne cechy towaru są przypisywane przede wszystkim pochodzeniu geograficznemu tego towaru.	Oznaczeniami geograficznymi są: nazwy regionalne jako oznaczenia służące do wyróżniania towarów, które: pochodzą z określonego terenu oraz posiadają szczególne właściwości, które wyłącznie lub w przeważającej mierze zawdzięczają oddziaływaniu środowiska geograficznego obejmującego łącznie czynniki naturalne oraz ludzkie — których wytworzenie lub przetworzenie następuje na tym terenie; oznaczenia pochodzenia jako oznaczenia służące do wyróżniania towarów.
-------------------------	---	--	--

5.2. PRAWA WŁASNOŚCI PRZEMYSŁOWEJ

Prawa własności przemysłowej pozwalają uprawnionemu zakazać innym korzystania z dóbr intelektualnych wykorzystywanych w działalności gospodarczej. Ich istnienie powoduje, że korzystanie to wymaga uzyskania zgody.

W przypadku wynalazku takie prawo nazywane jest patentem. Nazwy tej używamy zatem nie w odniesieniu do dokumentu (świadczenia rejestracji) czy samego pomysłu jako takiego (np. Agnieszka „ma patent”, w sensie pomysłu na rozwiązanie danego problemu), ale jako oznaczenia swoistego monopolu prawnego, którego przedmiotem jest właśnie wynalazek.

Liczba różnych praw własności przemysłowej jest skończona, ale co pewien czas ustawodawcy wprowadzają nowe rodzaje tych praw. Stosunkowo nowymi dobrami podlegającymi ochronie są topografie układów scalonych oraz nowe odmiany roślin. Ma to związek z postępem technologicznym i ekonomicznym.

Ponadto, coraz więcej rodzajów dóbr niematerialnych staje się przedmiotem praw wyłącznych — różne kraje rozmaicie podchodzą do patentowania programów komputerowych i sposobów prowadzenia biznesu. Nie wszystkie nowe dobra intelektualne są jednak chronione. Odmawia się ochrony rozwiązaniom sprzecznym z porządkiem publicznym bądź naruszającym dobre obyczaje. Przykładami wynalazków, których nie można patentować w świetle obowiązującego prawa, są sposoby klonowania ludzi, modyfikacji tożsamości genetycznej linii zarodkowej człowieka czy stosowania embrionów ludzkich do celów przemysłowych lub handlowych.

Przykład: Bohaterka serialu science-fiction *Orphan Black* jest klonem stworzonym w oparciu o opatentowany wynalazek, czyli prawa „do niej” posiada pewna organizacja. W świetle obowiązującego prawa patentowego (oraz innych przepisów) coś takiego jest niedopuszczalne.

NAJNOWSZE ZMIANY W PRAWIE WŁASNOŚCI PRZEMYSŁOWEJ

W 2015 r. miała miejsce ważna reforma europejskiego systemu znaków towarowych. Wydana została nowa dyrektywa dotycząca znaków towarowych oraz rozporządzenie w sprawie unijnego znaku towarowego. Między innymi funkcjonujące dotychczas pojęcie wspólnotowego znaku towarowego zostało zmienione na unijny znak towarowy a rejestrujący je Urząd Harmonizacji Rynku Wewnętrznego (OHIM) zmienił nazwę na Urząd Unii Europejskiej ds. Własności Intelektualnej. jest klonem stworzonym w oparciu o opatentowany wynalazek, czyli prawa „do niej” posiada pewna organizacja. W świetle obowiązującego prawa patentowego (oraz innych przepisów) coś takiego jest niedopuszczalne.

Kim są trolle patentowe?

Trolle patentowe są to przedsiębiorcy, którzy uzyskują tzw. „podejrzane patenty” wyznaczające niejasny, nieprecyzyjny zakres ochrony, w celu wymuszania odszkodowań lub opłat licencyjnych za rzekome naruszenia praw własności przemysłowej. Żerują oni na innych przedsiębiorcach, w szczególności mniejszych, których nie stać na specjalistyczną obsługę prawną. Problem ten dotyczy przede wszystkim Stanów Zjednoczonych, ale narasta i rozprzestrzenia się na inne państwa, w tym europejskie. Przeciwdziałaniu ich działalności służy większa staranność urzędów patentowych w zakresie udzielania patentów wiarygodnych oraz kompetentne sądownictwo patentowe.

5.3. OGRANICZENIA DOTYCZĄCE PRAW WŁASNOŚCI PRZEMYSŁOWEJ

Przyznanie komuś prawa wyłącznego z zakresu własności przemysłowej nie oznacza, że posiada on nieograniczony monopol prawny na korzystanie z danego projektu wynalazczego czy oznaczenia handlowego. Prawa ta podlegają wielu ograniczeniom. Na przykład prawa o charakterze krajowym obejmują jedynie teren Polski, a prawa wspólnotowe teren UE.

Samo pojęcie „praw własności przemysłowej” wskazuje, że dotyczą one działalności gospodarczej, a zatem uprawniony nie może zakazać korzystania z chronionych dóbr, np. oznaczeń handlowych, w celach niekomercyjnych czy edukacyjnych. Stąd w pełni dozwolone jest zamieszczenie przykładów znaków towarowych w niniejszym opracowaniu, które ma charakter edukacyjny.

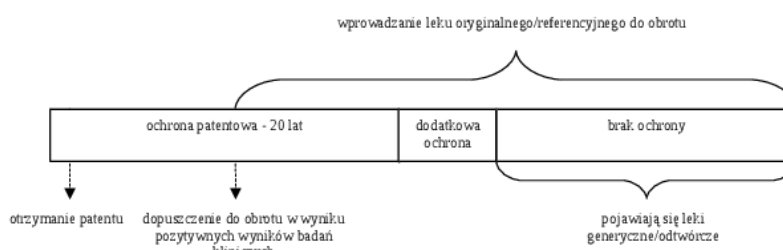
Zwykle też czas trwania takiego prawa jest ograniczony. Na przykład patent wygasa po upływie 20 lat od dnia dokonania zgłoszenia. Ograniczenie czasowe poszczególnych praw własności przemysłowej ilustruje poniższa tabela. Zwraca uwagę wyjątek dotyczący oznaczenia geograficznego. Ograniczenie czasowe takiego prawa nie jest celowe, skoro lokalizacja geograficzna nie ulega zmianie.

Przedmiot ochrony	Prawo własności przemysłowej	Czas trwania wyłączności prawnej
Wynalazki	Patenty	20 lat od daty dokonania zgłoszenia (ochrona powiększona o okres 5 lat w przypadku uzyskania dodatkowego prawa ochronnego (DPO/SPC)*

Wzory użytkowe	Prawa ochronne na wzory użytkowe	10 lat od daty zgłoszenia
Wzór przemysłowy	Prawa ochronne na wzory przemysłowe	do 25 lat, podzielone na 5 letnie okresy
Znak towarowy	Prawa ochronne na znaki towarowe	10 lat, z możliwością przedłużenia na kolejne okresy 10-letnie
Oznaczenia geograficzne	Prawa z rejestracji na oznaczenie geograficzne	Nieograniczone

**Na czym polega dodatkowe świadectwo ochronne (DPO/SPC)?* Umożliwia ono przedłużenie ochrony patentowej (maksymalnie o 5 lat) na produkt leczniczy lub środek ochrony roślin, chroniony ważnym patentem. Chodzi o rekompensatę, poprzez przedłużenie ochrony, poniesionych nakładów, w szczególności kosztów badań klinicznych, których przeprowadzenia wymagają oryginalne leki.

Zob. poniższy rysunek.



Przepisy określają szereg sytuacji, w których nie dochodzi do naruszenia praw własności przemysłowej. Jednym z najważniejszych tego rodzaju ograniczeń jest wyczerpanie prawa własności przemysłowej. Pozwala ono m. in. na sprzedawanie używanych przedmiotów opatrzonych znakiem towarowym bądź opracowanych według opatentowanego wynalazku, bez konieczności uzyskania zgody uprawnionego. Rozwiązania te są niezbędne, by umożliwić swobodny przepływ towarów i usług między państwami członkowskimi UE.

5.4. REJESTRACJA PRAW WŁASNOŚCI PRZEMYSŁOWEJ

Uzyskanie większości praw własności przemysłowej wymaga zazwyczaj dokonania rejestracji. W tym celu dokonywane jest zgłoszenie w odpowiednim urzędzie. W Polsce jest to Urząd Patentowy, a w przypadku wspólnotowych (unijnych) praw własności przemysłowej urzędem tym jest Urząd ds. Harmonizacji Rynku Wewnętrzznego (OHIM) z siedzibą w Alicante (Hiszpania).

Przykładowo w zgłoszeniu dotyczącym znaku towarowego należy określić ten znak oraz wskazać towary, dla których znak ten jest przeznaczony. W efekcie uzyskuje się prawo wyłącznego używania znaku towarowego w sposób zarobkowy lub zawodowy na całym obszarze Rzeczypospolitej Polskiej. Czas jego trwania wynosi 10 lat od daty zgłoszenia, może jednak zostać przedłużone. W tym celu składa się stosowny wniosek do urzędu przed końcem upływającego okresu ochrony.

NAJNOWSZE ZMIANY W PRAWIE WŁASNOŚCI PRZEMYSŁOWEJ

Od 15 kwietnia 2016 r. obowiązuje w Polsce nowy system rozpatrywania zgłoszeń znaków towarowych tzw. system sprzeciwowy, który znacznie ułatwia i przyspiesza procedurę uzyskania prawa ochronnego na znak towarowy.

Urząd Patentowy nie bada już względnych przesłanek rejestracji. Gdy taka zaistnieje konieczne jest złożenie sprzeciwu przez uprawnioną osobę. Nowy system oznacza konieczność samodzielnego, stałego monitorowania nowych zgłoszeń przez właścicieli znaków towarowych.

Nie zawsze rejestracja będzie konieczna. Prawa własności przemysłowej, które nie wymagają rejestracji, to niezarejestrowany wspólnotowy wzór przemysłowy (który podlega trzyletniej ochronie prawnej) oraz powszechnie znany znak towarowy.

Przykład: Spółka zleciła opracowanie kolekcji obuwia z bardzo fantazyjnym wzornictwem. Za pośrednictwem Internetu udało jej się sprzedać liczne egzemplarze obuwia w kilku państwach członkowskich UE. Spółka stwierdziła, że nie będzie rejestrować wzoru przemysłowego, zważywszy na sezonowy charakter kolekcji. Na podstawie swoich dotychczasowych doświadczeń przyjęła, że jej prawa są wystarczająco zabezpieczone na podstawie unijnych przepisów o niezarejestrowanych wzorach przemysłowych.

Istnieją też dobra intelektualne, które nie są chronione prawami wyłącznymi. Przykładem jest tajemnica przedsiębiorstwa (*know-how*). Jednak i one mogą korzystać z ochrony prawnej na podstawie odrębnych przepisów (zob. zasady zwalczania nieuczciwej konkurencji opisane w Rozdziale 6). Niekiedy korzystniejsza może być ochrona wynalazku jako tajemnicy przedsiębiorstwa, a nie poprzez uzyskanie patentu (który wymaga ujawnienia istoty wynalazku).

Przykład: Wynalazkiem nadal chronionym w formie tajemnicy przedsiębiorstwa jest receptura Coca-Coli. Gdyby wynalazek ten opatentowano po jego opracowaniu, co nastąpiło w 1886 r., to ochrona wygasłaby już po upływie 20 lat od daty zgłoszenia i każdy inny przedsiębiorca mógłby produkować napój o takim samym składzie.

Podstawową rolę dla funkcjonowania systemu własności przemysłowej pełni w Polsce Urząd Patentowy Rzeczypospolitej Polskiej. Do zadań Urzędu Patentowego należy przyjmowanie i badanie zgłoszeń dokonanych w celu uzyskania ochrony, orzekanie w tych sprawach oraz rozstrzyganie niektórych spraw w postępowaniu spornym.

Na stronie internetowej Urzędu Patentowego pod adresem www.uprp.pl dostępne są informacje o działalności Urzędu Patentowego, obowiązujących aktach prawnych, opłatach. Znaleźć tam można kwestionariusze zgłoszeniowe, adresy kancelarii rzeczników patentowych, a także uzyskać dostęp do baz danych UPRP.

5.5 MIĘDZYNARODOWA OCHRONA WŁASNOŚCI PRZEMYSŁOWEJ

Własność przemysłowa jest chroniona nie tylko przez przepisy krajowe, ale także przez umowy międzynarodowe. Polska jest stroną wielu z nich. Najważniejszymi aktami prawnymi są konwencja paryska o ochronie własności przemysłowej z dnia 20 marca 1883 r. oraz Porozumienie w sprawie handlowych aspektów własności intelektualnej (TRIPS).

W oparciu o te akty prawne z ochrony własności przemysłowej mogą korzystać także cudzoziemcy. Przyznawane są im takie same prawa jak własnym obywatelom. Podstawą tych uprawnień jest tzw. zasada praw asymilacji cudzoziemców.

Kolejnym ważnym elementem międzynarodowego prawa własności przemysłowej jest system patentu europejskiego oparty na konwencji o udzielaniu patentów europejskich,

sporządzonej w Monachium dnia 5 października 1973 r. (a następnie zmienianej). W UE podjęto intensywne prace w celu stworzenia systemu unijnych praw własności przemysłowej. Dotychczas głównymi efektami tych działań są stworzenie regulacji dotyczących unijnych znaków towarowych oraz unijnych wzorów przemysłowych.

WIPO (World Intellectual Property Organization, Światowa Organizacja Własności Intelektualnej) koordynuje i tworzy regulacje dotyczące systemu ochrony praw na dobrach niematerialnych, a także świadczy pomoc prawną i technologiczną. Między innymi koordynuje współpracę między krajowymi urzędami patentowymi w celu stworzenia międzynarodowego systemu własności przemysłowej. WIPO ściśle współpracuje ze Światową Organizacją Handlu (WTO).

JEDNOLITY PATENT UE

Unijny pakiet patentowy to trzy akty wydane w ramach wzmocnionej współpracy państw członkowskich UE w dziedzinie tworzenia jednolitego systemu ochrony patentowej. Kluczowym składnikiem pakietu jest umowa o utworzeniu Jednolitego Sądu Patentowego. Jej celem jest określenie podstaw prawnych sądu właściwego w sprawach patentów europejskich o jednolitym skutku oraz patentów europejskich. Umowy tej nie podpisały jednak Hiszpania oraz Polska a proces ratyfikacji przez pozostałe państwa członkowskie się opóźnia. Przewiduje się, że system zacznie obowiązywać w 2017 r. Polska ma jeszcze szansę podpisania umowy o utworzeniu Jednolitego Sądu Patentowego i przystąpienia do pakietu patentowego i w ten sposób podjęcia próby reformowania „od środka” tego systemu.

5.6. UMOWY O PRZENIESIENIE PRAW WŁASNOŚCI PRZEMYSŁOWEJ ORAZ UMOWY LICENCYJNE

Większość praw własności przemysłowej można zbyć. Dochodzi do tego na podstawie umów o przeniesienie praw własności przemysłowej. Przykładem jest umowa sprzedaży patentu. Takie umowy mają zwykle złożoną treść i muszą bezwzględnie być zawarte na piśmie. Tak jak w przypadku umów prawnoautorskich, umowa o przeniesienie prawa ma charakter ostateczny i nieodwołalny, z pewnymi zastrzeżeniami.

Przykład: Elżbieta uzyskała patent na wartościowy wynalazek w postaci sekwencji genetycznej soi pozwalającej na znaczne zwiększenie jej odporności na środki chwastobójcze. Postawiła sprzedać patent, a pozyskane w tym celu środki finansowe przeznaczyć na dalsze badania DNA. Stwierdziła, że zatrzymanie patentu i finansowanie badań w oparciu o umowy licencyjne nie będzie wystarczające. W tym celu zawarła umowę sprzedaży patentu ze spółką Biotech Industries. W wyniku zawarcia umowy patent został przeniesiony na tę spółkę, a Elżbieta otrzymała niezbędne fundusze.

Uprawniony może sam korzystać z przedmiotów praw własności przemysłowej, ale i udzielić komuś innemu zgody na korzystanie z nich. Z reguły zgoda ta przyjmie postać licencji, czyli upoważnienia do korzystania z danego dobra podlegającego ochronie. W takiej sytuacji najlepiej sporządzić na piśmie umowę licencyjną. Prawa własności przemysłowej pozostają wtedy przy licencjodawcy.

Poniższa tabelka przedstawia podstawowe różnice pomiędzy umowami (por. różnice z umowami w zakresie prawa autorskiego, zwróć uwagę na brak pojęcia pola eksploatacji w prawie własności przemysłowej):

Umowa o przeniesienie praw	Umowa licencyjna
----------------------------	------------------

przenosi określone prawa własności przemysłowej — zbywca traci te prawa	upoważnia do korzystania z tych praw — licencjodawca zachowuje te prawa
druga strona umowy staje się podmiotem praw	druga strona umowy jest jedynie upoważniona do korzystania z praw
nie można przenieść tych samych praw na dwie różne osoby	można udzielić wielu licencji, o ile mają one charakter niewyłączny

Z licencji nie korzystamy tak często, jak w przypadku praw autorskich, ale również w prawie własności przemysłowej mają one istotne znaczenie. Sprawdźmy, jakie rozwiązania przewidują obowiązujące przepisy w odniesieniu do wynalazku. Wiele z nich można zastosować w odniesieniu do innych praw własności przemysłowej. Jeśli zakres korzystania z wynalazku nie ulega zawężeniu, dochodzi do zawarcia licencji *pełnej*. W przypadku zawężenia mamy do czynienia z licencją *ograniczoną*. Rozróżnienie to jest podobne do przyjmowanego w świetle prawa autorskiego, gdzie zakres licencji jest uzależniony od pól eksploatacyjnych, których ta licencja dotyczy.

Kolejny podział na *licencję wyłączną i niewyłączną* odnosi się do tego, czy uprawniony udziela licencji tylko jednemu podmiotowi, czy wielu. Niewyłączność licencji, tak jak w przypadku licencji prawnautorskich, oznacza, że licencjobiorca nie ma wyłączności na korzystanie z wynalazku. Uprawniony może udzielić wielu licencji niewyłącznych. Nie może tego zrobić w przypadku licencji wyłącznej. Wymaga ona również bezwzględnie zachowania formy pisemnej.

Przykład: Po długim namyśle Elżbieta stwierdziła, że nie sprzeda wynalazku w postaci sekwencji genetycznej soi. Postawiła zaproponować udzielenie licencji wyłącznej spółce Biotech Industries. Uzyskane w ten sposób środki finansowe przeznaczyła na dalsze badania DNA, licząc na to, że w razie ich fiaska nadal będzie zabezpieczona faktem dysponowania silnym patentem.

Szczególnym rozwiązaniem w zakresie patentów jest *licencja otwarta*. Nie należy jej mylić z wolną licencją (niekiedy także zwaną otwartą) dotyczącą praw autorskich wg koncepcji Richarda Stallmana, o której mowa była w osobnej części podręcznika. Uprawniony z patentu może złożyć w urzędzie patentowym oświadczenie o gotowości udzielenia licencji na korzystanie z jego wynalazku. Oświadczenie takie nie może zostać odwołane ani zmienione. W razie złożenia takiego oświadczenia opłaty okresowe za ochronę wynalazku zmniejsza się o połowę. Licencja otwarta jest pełna i niewyłączna, a opłata licencyjna nie może przekraczać 10% korzyści uzyskanych przez licencjobiorcę w każdym roku korzystania z wynalazku, po potrąceniu nakładów.

Nie jest wykluczone rozwiązanie, w którym licencjobiorca będzie udzielał dalszych licencji innym osobom. Nazywane jest to sublicencją. Takie rozwiązanie jest dopuszczalne tylko za zgodą uprawnionego z patentu. Relacje między podmiotami ilustruje poniższy schemat.

Licencjodawca
(np. uprawniony z patentu)
□
licencja
(licencjobiorca)
□
sublicencja
(sublicencjobiorca)

Licencję można wpisać do rejestru patentowego. Pozwala to licencjobiorcy dochodzić roszczeń z powodu naruszenia patentu bez potrzeby angażowania w spór uprawnionego (czyli licencjodawcy).

Dopuszczalne jest także zawarcie licencji w sposób dorozumiany (*licencja dorozumiana*). Przykładem jest zawarcie umowy o wykonanie prac badawczych. O ile w jej treści

nie postanowiono inaczej, domniemywa się, że wykonawca prac udzielił zamawiającemu licencji na korzystanie z wynalazków zawartych w przekazanych wynikach prac.

Wyróżnia się także pojęcie *licencji przymusowej*. Odnosi się to do sytuacji, gdy uprawniony zostaje zmuszony do akceptowania z możliwości skorzystania z wynalazku przez inne osoby. Zamiast niego zgody na takie używanie wynalazku udziela Urząd Patentowy. Przykładem jest przypadek, gdy niezbędne jest zapewnienie ochrony życia i zdrowia ludzkiego bądź ochrony środowiska naturalnego. Licencja przymusowa może także zostać udzielona, gdy patent jest nadużywany.

Przykład: Biotech Industries uzyskała patent na wartościowy lek, który zaczęła sprzedawać po bardzo wysokiej cenie i w ilości, która nie zaspokajała potrzeby pacjentów. Uznała, że taki model sprzedaży zapewni jej największe zyski. Przez wiele lat odmawiała innym przedsiębiorcom produkcji tego leku. W końcu Urząd patentowy udzielił licencji przymusowej innym przedsiębiorcom, którzy się tego domagali, wskazując na potrzeby polskich pacjentów.

Niekiedy używane jest pojęcie licencji ustawowych. Są to licencje, które przysługują z mocy przepisów. Przykładem są prawa tzw. używaczy uprzednich, czyli podmiotów, które korzystały ze wzoru przemysłowego czy wynalazku, zanim dokonano jego rejestracji. Mogą oni korzystać z danego dobra intelektualnego bez zgody uprawnionego.

Przykład: Stefan samodzielnie zaprojektował kształt produkowanych przez siebie mebli, ale nie zgłosił ich do urzędu patentowego. Bardzo podobny kształt zaprojektował równoległe pracownik spółki konkurującej z fabryką Stefana. Spółka wystąpiła o rejestrację wzoru przemysłowego na swoje meble, a urząd dokonał rejestracji. Mimo to Stefan może nadal produkować i sprzedawać swoje meble — jest użytkownikiem uprzednim.

W odniesieniu do znaków towarowych licencjobiorca może wskazać, że korzysta z licencji na używanie znaku towarowego poprzez umieszczenie oznaczenia „lic.” w sąsiedztwie znaku towarowego.

5.7. NARUSZENIE PRAW WŁASNOŚCI PRZEMYSŁOWEJ

Naruszenie to bezprawne działanie osób nieuprawnionych, polegające na dokonywaniu czynności zastrzeżonych dla uprawnionych z praw własności przemysłowej. Naruszcyciel ponosi odpowiedzialność prawną.

Przykład: Spółka StarkPharma zaczęła importować do polski lek generyczny (czyli zamiennik leku oryginalnego) zawierający substancję czynną, która jest przedmiotem patentu przyznanego spółce Pastelas na terenie Polski. Spółka StarkPharma nie uzyskała na sprzedaż ani zgody spółki Pastelas, ani nie udało jej się skutecznie powołać na żaden z przepisów umożliwiających jej prowadzenie takiej sprzedaży w Polsce.

Środki prawne związane z naruszeniem lub zagrożeniem cudzej własności przemysłowej dzielą się na środki cywilne, administracyjne oraz karne.

Przykładem przestępstwa będzie oznaczanie towarów podrobionym znakiem towarowym. Naruszcyciel będzie podlegać karze grzywny, ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.

Ze szczególnej ochrony prawnej korzystają renomowane znaki towarowe. Takie znaki nie muszą być nigdzie zarejestrowane, gdyż o ich ochronie decyduje sama renoma. Zgodnie z orzecznictwem, z renomą znaku mamy do czynienia zarówno wtedy, gdy spełnione są przesłanki ilościowe (znacząca liczba nabywców danego wyrobu, znaczący udział w rynku, dostępność towarów opatrzonych znakiem towarowym na znacznej części terytorium), jak również jakościowe (długi okres używania znaku towarowego, zasięg geograficzny tego używania, zasięg, forma i intensywność reklamy, charakter odróżniający znaku).

Europejski Trybunał Sprawiedliwości dążąc do ujednoczenia orzecznictwa wspólnotowego, przyjął normatywną definicję znaku renomowanego jako znaku znanego znacznej części relevantnych odbiorców, a więc odbiorców towarów i usług oznaczonych tym znakiem (wyrok ETS z dnia 14 września 1999 r., C — 375.97 w sprawie General Motors Corporation przeciwko Yplon S. A.).

Przykłady renomowanych znaków towarowych:



3M



Microsoft

Warto przeczytać:

P. Kostański, Ł. Żelechowski, *Prawo własności przemysłowej*, Warszawa 2014.

P. Podrecki, *Środki ochrony prawa własności intelektualnej*, Warszawa 2010.

E. Nowińska, K. Szczepanowska-Kozłowska, *Prawo własności przemysłowej. System Prawa Handlowego. Tom 3*, Warszawa 2015.

ROZDZIAŁ 6

6.1. BAZY DANYCH

Bazy danych to szczególna kategoria dóbr intelektualnych. Przykładem takich baz są elektroniczne bazy danych pojazdów mechanicznych, strony internetowe z rozbudowanymi linkami, szczegółowe terminarze meczów narodowych lig piłki nożnej, bazy danych o wirusach, wykorzystywane przez oprogramowanie antywirusowe.

Nie każda baza danych będzie podlegać ochronie prawnej (tzw. *sui generis* — własnego rodzaju). Musi bowiem stanowić: 1) zbiór, 2) danych lub jakichkolwiek innych materiałów i elementów, 3) zgromadzonych według określonej systematyki lub metody, 4) indywidualnie dostępnych w jakikolwiek sposób, w tym środkami elektronicznymi, 5) wymagający istotnego, co do jakości lub ilości, nakładu inwestycyjnego w celu sporządzenia, weryfikacji lub prezentacji jego zawartości.

Bazy danych nie wymagają rejestracji i podlegają ochronie wprost na podstawie ustawy o ochronie baz danych.

KTO JEST UPRAWNIONY DO BAZY DANYCH?

Uprawnionym do bazy danych jest jej producent, czyli podmiot, który poniósł ryzyko nakładu inwestycyjnego przy tworzeniu bazy danych. Takie prawo można sprzedać komuś innemu.

Przykład: Spółka A nabyła prawa do bazy danych klientów od Spółki B. Od chwili nabycia tej bazy danych to A jest traktowana jako producent, któremu przysługują wyłączne prawa do bazy danych.

Czasem mogą pojawić się wątpliwości co do tego, kto powinien być traktowany jako producent bazy danych. Taka sytuacja może się pojawić, gdy jeden przedsiębiorca przygotował bazę danych na zlecenie innego przedsiębiorcy. Z tej przyczyny przyjęte zostało domniemanie, że producentem jest osoba, której nazwisko lub nazwę w tym charakterze uwidoczniiono na egzemplarzach bazy danych lub podano do publicznej wiadomości.

Przykład: Agencja Soft przygotowała bazę danych dla potrzeb przedsiębiorcy Zbigniewa, ale na egzemplarzach tej bazy danych pojawia się tylko nazwa Soft. Agencja Soft będzie zatem traktowana jako producent bazy danych, chyba że Zbigniew wykaże, że to on powinien nim być, np. ze względu na to, że dokonał inwestycji na opracowanie tej bazy danych.

UPRAWNIENIA PRODUCENTA

Na czym polega wyłączność przysługująca producentowi bazy danych? Otóż posiada on wyłączne prawo do tzw. pobierania danych oraz do wtórnego ich wykorzystania w całości lub w istotnej części, co do jakości lub ilości.

- przykładem pobierania danych będzie skopiowanie całej bazy danych na własny nośnik,
- przykładem wtórnego wykorzystania będzie np. publiczne udostępnienie bazy danych na stronie internetowej. Przykładem jest porównywarka cen, która za pośrednictwem strony www umożliwi klientom korzystanie z elektronicznych baz danych w celu odszukania i zakupienia produktów w najniższej cenie.

Producent bazy danych może zakazać podejmowania takich czynności innym osobom, chyba że uzyskają one od niego zgodę. Z reguły zgoda ta przyjmie postać odpłatnej licencji. Od tej zasady przewidziane zostały jedynie nieliczne wyjątki, np. użytkownik bazy danych może pobierać lub wtórnie wykorzystywać niewielkie (tzw. nieistotne) części jej zawartości, o ile nie narusza to tzw. „normalnego korzystania” z baz danych lub nie godzi w słuszne interesy producenta baz danych. Takiego uprawnienia użytkownika nie można wyłączyć na drodze umowy.

Ponadto można bez zgody producenta korzystać z rozpowszechnionej bazy danych:

1. do własnego użytku osobistego, ale tylko z zawartości nieelektronicznej bazy danych,

2. w charakterze ilustracji, w celach dydaktycznych lub badawczych, ze wskazaniem źródła, jeżeli takie korzystanie jest uzasadnione niekomercyjnym celem, dla którego wykorzystano bazę,
3. do celów bezpieczeństwa wewnętrznego, postępowania sądowego lub administracyjnego.

Przewidziane też zostało wyczerpanie prawa w odniesieniu do odsprzedaży kopii bazy danych.

CZAS TRWANIA OCHRONY BAZY DANYCH

Czas trwania ochrony bazy danych wynosi piętnaście lat następujących po roku, w którym baza danych została sporządzona lub udostępniona publicznie po raz pierwszy. Jednakże gdy dojdzie do istotnej zmiany treści bazy danych, w tym jej uzupełnienia, zmiany lub usunięcia jej części, okres ochrony tej bazy ulega przedłużeniu. W przypadku częstych modyfikacji bazy danych ochrona może więc w praktyce być bezterminowa.

NARUSZENIE PRAWA DO BAZY DANYCH

Producentowi, którego prawa do bazy danych zostały naruszone, przysługują różne roszczenia. Może żądać od naruszydca m. in. usunięcia skutków naruszenia lub naprawienia wyrządzonej szkody. Ponadto naruszenie prawa ochronnego jest wykroczeniem. Osoba, która w celu osiągnięcia korzyści majątkowych, bez uprawnienia lub wbrew jego warunkom, pobiera dane lub wtórnie je wykorzystuje, podlega karze grzywny.

OCHRONA KUMULATYWNA

Jeżeli baza danych jest równocześnie utworem, czyli oprócz poniesionej inwestycji zawiera wkład twórczy, to jest ona chroniona zarówno przez prawo autorskie, jak i regulacje chroniące bazy danych (czyli prawa *sui generis*).

Przykład: Pracownicy sklepu internetowego przez wiele miesięcy tworzyli bazę danych zawierającą opisy towarów sprzedawanych za pośrednictwem tego sklepu internetowego (element znacznej inwestycji), a ich twórcze wysiłki doprowadziły do stworzenia bazy o innowacyjnym charakterze, która ze względu na wyczerpujące opisy nie miała sobie równych na rynku (element twórczości).

Nietwórcze, a tylko wymagające znacznej inwestycji bazy danych są chronione prawami *sui generis*, natomiast twórcze — także prawem autorskim.

6.2. ZWALCZANIE NIEUCZCIWEJ KONKURENCJI

Własność przemysłowa jest chroniona także przez regulacje służące zapobieganiu oraz zwalczaniu nieuczciwej konkurencji w działalności gospodarczej. Przykładem takich nieuczciwych działań jest podrabianie towarów i wprowadzanie w błąd klientów co do ich pochodzenia. Chodzi jednak nie tylko o ochronę uprawnionych z praw własności przemysłowej, ale także o zabezpieczenie interesu publicznego oraz klientów.

Warto w tym miejscu wspomnieć o potrzebie zapewnienia równowagi pomiędzy ochroną praw własności przemysłowej a wolnością konkurencji i swobodą handlu uczestników rynku.

Przykłady czynów nieuczciwej konkurencji: stosowanie przez lokalnego polskiego producenta oznaczenia „Szwajcarska Firma”, sprzedaż polskiego sera oznaczanego jako „Gruyere”, przesyłanie pocztą elektroniczną reklam leków na receptę, włamanie się do zabezpieczonej bazy danych konkurencyjnego przedsiębiorcy w celu skopiowania informacji o jego klientach.

Przedsiębiorca, który narusza omawiane przepisy, popełnia czyn nieuczciwej konkurencji. Warto zauważyć, że takim czynem są nie tylko działania sprzeczne z prawem (np. naruszenie prawa ochronnego ze znaku towarowego), ale także działania sprzeczne z dobrymi obyczajami (np. nieetyczne działania skierowane względem konkurencyjnego przedsiębiorcy). Regulacje te mają również charakter prewencyjny; nie musi dojść do

naruszenia interesu innego przedsiębiorcy lub klienta, wystarczy, że zagrażają one tym interesom.

Naruszanie własności przemysłowej również może stanowić czyn nieuczciwej konkurencji.

Przykład: Przedsiębiorca Jacek zarejestrował domenę internetową, która zawiera znak towarowy, do którego prawa ma pewna Spółka. Działanie takie wprowadza w błąd użytkowników strony internetowej dostępnej pod tą domeną. Spółka może zarzucić Jackowi, że ten zarówno naruszył prawo ochronne do znaku towarowego, jak i popełnił czyn nieuczciwej konkurencji.

Wiele przepisów regulujących zwalczanie nieuczciwej konkurencji może zostać wykorzystanych dla potrzeb ochrony własności przemysłowej. Poniżej przedstawiono najbardziej charakterystyczne przykłady.

WPROWADZANIE W BŁĄD CO DO TOŻSAMOŚCI PRZEDSIĘBIORSTWA

Na podstawie regulacji służących zwalczaniu nieuczciwej konkurencji można skutecznie bronić się przed działaniem konkurenta, który zacznie używać naszych nazw handlowych, np. firmy czy innego charakterystycznego symbolu służącego do oznaczania naszego przedsiębiorstwa. Możemy dochodzić ochrony na tej podstawie jeżeli wcześniej zaczęliśmy używać tej nazwy (mamy prawo pierwszeństwa jej używania).

Przykład: Przedsiębiorca Paweł rozpoczął sprzedaż gier komputerowych w salonie, który nazwał „Electronic Arts”, a na szyldzie umieścił charakterystyczny pomarańczowy symbol firmy Origin. Paweł wprowadza w błąd klientów, kupujących u niego gry w przekonaniu, że spółka jest częścią międzynarodowej korporacji Electronic Arts i jej systemu elektronicznej sprzedaży Origin.

NIEUCZCIWE OZNACZANIE TOWARÓW LUB USŁUG

Zdarza się, że producenci oznaczają swoje towary (bądź ich opakowania) czy usługi w taki sposób, że wprowadza to w błąd klientów. Jednym z częstych naruszeń jest upodabnianie towarów do bardziej renomowanych, które sprzedaje konkurencyjny producent. W ten sposób klienci zostają wprowadzeni w błąd, co do pochodzenia towaru.

Przykład: Aby osiągnąć dużą sprzedaż i zyski przedsiębiorca Robert postanowił, że swoje nowe batony czekoladowe upodobni do znanej marki batonów Mars. W tym celu zapakował je w czarne opakowania z dużym czerwonym napisem „Baton z Marsa”. Wprowadza to w błąd klientów, którzy mogą być przekonani, że te batony również pochodzą od producenta oryginalnych batonów Mars.

PODRÓBK I

Specjalne przepisy poświęcono podróbkom. Chodzi o przypadek naśladowania gotowego produktu, polegającego na tym, że za pomocą technicznych środków reprodukcji jest kopiowana zewnętrzna postać produktu. Działanie takie jest czynem nieuczciwej konkurencji, jeżeli może wprowadzić klientów w błąd co do tożsamości producenta lub produktu.

Przykład: Firma PolExTorb wypuściła na rynek sprowadzone z Dalekiego Wschodu torby oznaczone charakterystycznym logo znanego producenta toreb Louis Vuitton w cenie wielokrotnie niższej niż produkt oryginalny. W ten sposób udało się jej zbić małą fortunę.

NARUSZENIE TAJEMNICY PRZEDSIĘBIORSTWA

Podstawowe zasady ochrony tajemnicy przedsiębiorstwa, w tym jej definicję, znajdziemy w regulacji chroniącej uczciwą konkurencję. Tajemnica przedsiębiorstwa to nieujawnione do wiadomości publicznej informacje techniczne, technologiczne, organizacyjne przedsiębiorstwa lub inne informacje posiadające wartość gospodarczą, co do których przedsiębiorca podjął niezbędne działania w celu zachowania ich poufności. Definicja jest bardzo szeroka, więc może chronić bardzo różne informacje przetwarzane

przez przedsiębiorców. W praktyce niezbędne jest jednak ich odpowiednie oznaczenie, jako stanowiących tajemnicę przedsiębiorstwa. Inaczej nie będzie wiadomo, czy w taki sposób powinny być traktowane i czy ich ujawnienie rzeczywiście zagrozi interesom przedsiębiorcy bądź je naruszy.

Przykład: Marek wynalazł innowacyjny skład kleju. Nie zdecydował się na opatentowanie swojego wynalazku, ale stwierdził, że wystarczające będzie utrzymanie w tajemnicy szczegółowego składu produktu. Podjął w tym celu odpowiednie działania, aby informacje te nie były ujawniane, w tym kluczowe dokumenty zabezpieczył i oznaczył jako poufne.

Niedozwolone jest m. in. przekazanie, ujawnienie lub wykorzystanie cudzych informacji stanowiących tajemnicę przedsiębiorstwa albo ich nabycie od osoby nieuprawnionej. Takie działanie będzie czynem nieuczciwej konkurencji.

NIEUCZCIWA REKLAMA

We współczesnym świecie reklama pełni kluczową rolę. Mówi się, że jest dźwignią handlu. Dlatego szczególnie ważne jest, aby była prowadzona w sposób uczciwy. Wymóg ten dotyczy zarówno reklamodawców, jak i podmiotów, które reklamę opracowały (np. agencji reklamowych).

O wadze prowadzenia reklamy w sposób uczciwy świadczy to, że zagadnienie reklamy wprowadzającej w błąd jest regulowane również przez dyrektywy UE.

Przepisy przewidują istotne ułatwienie dowodowe dla osoby, która zarzuca innej prowadzenie nieuczciwej reklamy. Prawdziwości oznaczeń lub informacji umieszczanych na towarach albo ich opakowaniach lub wypowiedzi zawartych w reklamie musi wykazać osoba, której zarzuca się czyn nieuczciwej konkurencji związany z wprowadzeniem w błąd, np. to właśnie przedsiębiorca, które reklamuje swoje towary jako najlepsze na rynku, musi posiadać dowody na takie twierdzenie (mogą nimi być np. wyniki badań satysfakcji klientów albo niezależne testy konsumenckie).

Działaniem niedozwolonym będzie prowadzenie reklamy:

- sprzecznej z przepisami prawa, dobrymi obyczajami lub uchybiającej godności człowieka, Przykładem reklamy sprzecznej z przepisami jest reklamowanie leków na receptę w telewizji.
- – Przykładem jest wskazanie w reklamie, że produkt jest najlepszy w swojej kategorii w sytuacji, gdy nie ma na to żadnych dowodów (np. nie przeprowadzono żadnych badań konsumenckich).

Ważne jest to, aby przy ocenie reklamy wprowadzającej w błąd uwzględniać wszystkie jej elementy, m. in. co do ilości, jakości, składników reklamowanych towarów lub usług, a także zachowania się klienta.

- odwołującej się do uczuć klientów przez wywoływanie lęku, wykorzystywanie przesądów lub łatwowierności dzieci, Przykładem jest reklama zdrowej żywności dla zwierząt, w której pokazuje się jako ostrzeżenie zdeformowane zwierzęta.
- ukrytej czyli wypowiedzi, która, zachęcając do nabywania towarów lub usług, sprawia wrażenie neutralnej informacji, Przykładem jest artykuł o schorzeniach wieku starczego, w którym promowany jest suplement diety jako skuteczny środek na wszystkie związane z tymi schorzeniami problemy.
- stanowiącej istotną ingerencję w sferę prywatności. Przykładami są uciążliwe dla klientów nagabywanie w miejscach publicznych, przesyłanie na koszt klienta niezamówionych towarów oraz nadużywanie technicznych środków przekazu informacji.

Prowadzenie reklamy porównawczej, czyli umożliwiającej rozpoznanie konkurenta lub jego towarów albo usług, jest w Polsce dozwolone, ale niezbędne jest spełnienie pewnych warunków, m. in. w takiej reklamie należy porównywać istotne cechy towarów i nie może ona wprowadzać w błąd.

ODPOWIEDZIALNOŚĆ CYWILNOPRAWNA

Przepisy przewidują środki zarówno o charakterze represyjnym, jak i prewencyjnym.

W razie dokonania czynu nieuczciwej konkurencji, przedsiębiorcy, którego interes został zagrożony lub naruszony, przysługuje szereg roszczeń w stosunku do naruszciciela. Może on m. in. żądać zaniechania niedozwolonych działań, usunięcia ich skutków czy odszkodowania lub wydania bezpodstawnie uzyskanych korzyści.

Sąd, na wniosek uprawnionego, może orzec również o wyrobach, ich opakowaniach, materiałach reklamowych i innych przedmiotach bezpośrednio związanych z popełnieniem czynu nieuczciwej konkurencji.

Warto zajrzeć do komentarzy:

J. Barta, R. Markiewicz, *Ustawa o ochronie baz danych. Komentarz*, Warszawa 2002 z suplementem.

Ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. Komentarz, pod red. J. Szwai, Warszawa 2006.

MATERIAŁY UZUPEŁNIAJĄCE

ROZDZIAŁ 1.

Thomas Jefferson to Isaac McPherson [online], 1813 [list], [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: http://press-pubs.uchicago.edu/founders/documents/a1_8_8s12.html

Kinsella Stephan N., *Przeciw własności intelektualnej*, [online], [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://mises.pl/blog/2012/01/29/255/>

Lessig Lawrence, *Code is law and other laws of cyberspace*, [online], 1999, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://codev2.cc/>

Moglen Eben, *On Origins of Copyright and Patents*, [online], 2009 [audio], [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: http://www.softwarefreedom.org/podcast-media/Software-Freedom-Law-Show_0x05_Moglen-on-Origins-of-Copyright-and-Patents.ogg

ROZDZIAŁ 2.

Miączyński Piotr, *Chce mnie pozwać Kazimierz Staszewski*, [online], 2011, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://supermarket.blox.pl/2011/03/Chce-mnie-pozwac-Kazimierz-Staszewski.html>

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 5 marca 2004 r., I ACa 35/04, OSA 2004/10/33

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 16 kwietnia 2013 r., I ACa 1216/12

Wyrok ETS w sprawie C-5/08 (Infopaq), [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://curia.europa.eu/juris/document>

ROZDZIAŁ 3.

Bleszyński Jan, *Co łączy „Dzienniczek” św. Faustyny z Paderewskim*, [online], 2009, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://www.rp.pl/artykul/373449.html>

Bleszyński Jan, *Ochrona Dzienniczka św. Siostry Faustyny w świetle prawa autorskiego*, w: *Księga Pamiątkowa dedykowana ks. prof. W. Góralskiemu „Finis legis Christus”*, t. I, Wyd. UKSW 2009, s. 279 i nast.

Ganicz Tomasz, *Domena publiczna* [PDF], [online], [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://koed.org.pl/wp-content/uploads/2012/01/DOMENA-PUBLICZNA.pdf>

Jenkins Jennifer, Aoki Keith, Boyle James, *Opowieści z domeny publicznej: Spętani przez prawo?*, [online], 2009, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://kpbcc.umk.pl/dlibra/docmetadata?id=46052>

Kosiarski Michał, *Czyją własnością jest „Dzienniczek” św. Faustyny*, [online], 2009, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://www.rp.pl/artykul/368225.html>

Pollock Rufus, *Forever Minus a Day?* [PDF], [online], 2007, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: http://rufuspollock.org/papers/optimal_copyright.pdf

Stanisławska-Kloc Sybilla, *Utwory „osierocone”*, w: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Instytutu Prawa Własności Intelektualnej. Prawo własności intelektualnej wczoraj, dziś i jutro, 2007, z. 100, s. 453-476.

Good copy, bad copy, [online], 2007 [film], reż. Andreas Johnsen, Ralf Christensen, Henrik Moltke, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://blip.tv/good-copy-bad-copy/good-copy-bad-copy-full-feature-364089>

ROZDZIAŁ 4.

Aigrain Philippe, *Dzielenie się. Kultura i gospodarka epoki internetu*, [online], 2012, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://prawokultury.pl/publikacje/Dzielenie-sie/>

Stallman Richard, *Free Software, free society* [PDF], [online], 2010, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://www.gnu.org/doc/fsfs-ii-2.pdf>

Traple Elżbieta, *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim*, 2010

Wagłowski Piotr, *Pytania o możliwości uzyskania wynagrodzenia autorskiego czyli list do stowarzyszenia KOPIPOL*, [online], 2007, [dostęp: 26.08.2014], dostępne w internecie: <http://prawo.vagla.pl/node/7196i>

Williams Sam, *W obronie wolności*, [online], 2008, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://stallman.helion.pl/>

ROZDZIAŁ 5.

Kostański Piotr, Żelechowski Łukasz, *Prawo własności przemysłowej*, Warszawa, 2014

Podrecki Paweł, *Środki ochrony prawa własności intelektualnej*, Warszawa, 2010

Szewc Andrzej, *Naruszenie własności przemysłowej*, Warszawa, 2003

Nadia Plesner na CopyCamp 2013 [film], [online], [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://www.youtube.com/watch?v=6kr7A0bSNZE>

Fire in the blood, [online], 2013 [film], reż. Dylan Mohan Gray, [dostęp: 26.08.2014], dostępny w internecie: <http://fireintheblood.com/>

ROZDZIAŁ 6.

Barta Janusz, Markiewicz Ryszard, *Ustawa o ochronie baz danych. Komentarz*, Warszawa, 2002 z suplementem

Ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. Komentarz, pod red. Janusza Szwai, Warszawa, 2006

Ten utwór jest udostępniony na licencji

[Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/).

Tekst opracowany na podstawie: Prawo własności intelektualnej. Materiały dla uczelni, wydanie pierwsze, Fundacja Nowoczesna Polska, Warszawa 2014. Wersja cyfrowa publikacji i materiały pomocnicze dostępne są na stronie: <http://prawokultury.pl/kurs>.

Publikacja dostępna jest na licencji Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska. Treść licencji dostępna jest na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/> Dozwolone jest dowolne wykorzystanie treści, w tym: dzielenie się — kopiowanie i rozpowszechnianie utworu w dowolnym medium i formie, adaptacje — remiksowanie, zmienianie i tworzenie na bazie utworu dla dowolnego celu, także komercyjnego pod warunkiem wskazania autorów i Fundacji Nowoczesna Polska jako właścicieli praw do tekstu i zachowania licencji. Publikacja powstała dzięki wsparciu finansowemu Trust for Civil Society in Central and Eastern Europe.

Redakcja literacka: Magdalena Biernat, Paweł Koziół, Radosław Czajka, Jarosław Lipszyc, Paweł Stankiewicz, dr Krzysztof Siewicz

Redakcja techniczna: Paulina Choromańska