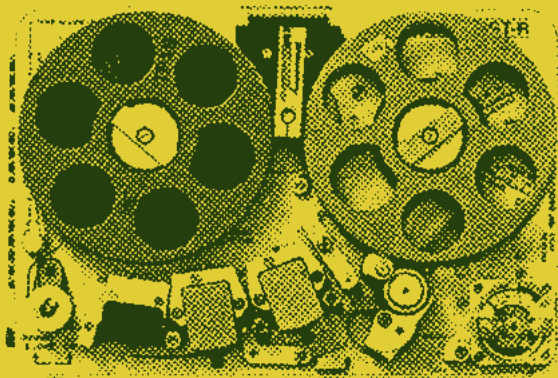


POZA REJESTREM

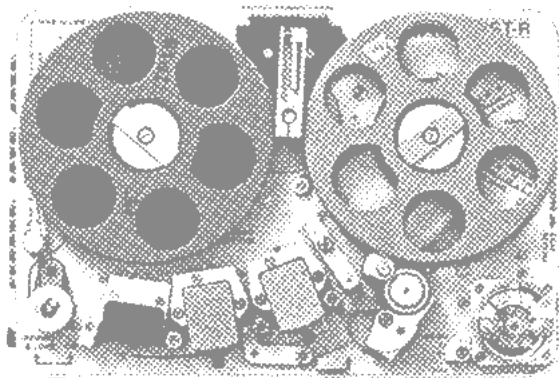
Rozmowy o muzyce i prawie autorskim



FUNDACJA
nowoczesna
Polska

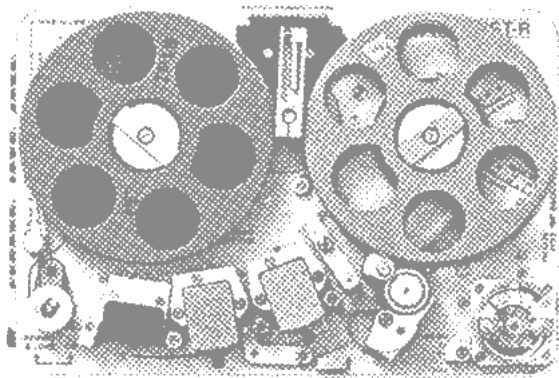
POZA REJESTREM

Rozmowy o muzyce i prawie autorskim



POZA REJESTREM

Rozmowy o muzyce i prawie autorskim



FUNDACJA
nowoczesna
Polska

Rozmowy przeprowadzili: Izabela Smelczyńska, Antoni Michnik
Wstęp: Izabela Smelczyńska, Antoni Michnik
Opracowanie redakcyjne: Dorota A. Kowalska, Aleksandra Sekuła
Koordynacja publikacji: Marta Skotnicka

Grafika na okładce, projekt graficzny i skład: **KONTRABANDA**

Wykorzystano kroje: Crimson Text, League Gothic, Archivo Black,
opublikowane na licencji SIL Open Font License v1.10

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska
ISBN: 978-83-61730-29-3

Możesz wesprzeć działalność Fundacji Nowoczesna Polska!
Więcej informacji pod adresem:
<http://nowoczesnapolska.org.pl/pomoz-nam/wesprzyj-nas/>

Publikacja jest udostępniona na licencji CC BY-SA 4.0 PL.

Spis treści

Wstęp	9
Rzekome korytarze pionowe w Agorze to jest nic w porównaniu do ZAiKS-u Rozmowa z Adamem „Łoną” Zielińskim	13
Pewnego razu mój tata wrócił z poczty i mówi: „kupiłem ci płytę Metalliki” Rozmowa z Radkiem Sirko	27
Ważne jest, aby relacja z fanem była relacją artysty, a nie Facebooka Rozmowa z Misią Furtak	47
- Czy jest Laibach? - Nie, ale jest Dr. Albach. Rozmowa z Super Girl & Romantic Boys	59
Umowa to nie regulamin, który musisz zaakceptować i podpisać Rozmowa z Emilią Barabasz	67
To co robiliśmy, to było wielokrotne kreatywne przetwórstwo, które uważam za pracę, a nie kradzież czy plagiat Rozmowa z Mateuszem Kazulą	83
W Polsce panuje niewielki szacunek dla dzieła twórcy Rozmowa z Anną Zaradny	97
Jedyne co mogę zaproponować, to głosowanie na lewicowe partie, które nie chcą zmniejszać podatków przedsiębiorcom Rozmowa z Wojtkiem Zralkiem-Kossakowskim	113
Aneks (Wojtek Zrąlek-Kossakowski)	133

WSTĘP

Kto kupuje płyty od złodzieja, jest kutasem i niech spierdala – po dwakroć!

Kazik Staszewski, *Las Maquinas de la Muerte*

Przez wiele lat dyskurs publiczny wokół praw autorskich w Polsce zdominowany był przez perspektywę zbliżoną do tej nakreślonej w powyższym zdaniu przez Kazika Staszewskiego. Jego podstawą było zrównywanie nieformalnych obiegów muzyki z kradzieżą, zaś odpowiedzią na tę diagnozę – groźby wejścia na drogę prawną. Rozwój internetu doprowadził do przeszczepiania języka opisu bazarów płytowych oraz przegrywalni kaset na sieci *peer-to-peer*, serwisy hostingowe oraz streamingowe. Dyskurs publiczny, często zanurzony w hermetycznym i prawniczym języku, przez wiele lat zdominowany był przez perspektywę wielkich wytwórni oraz mainstreamowych artystów. Rewolucja cyfrowa, rozwój kultury internetu oraz przemiany rynku muzycznego sprawiły, że w dzisiejszych sporach o prawa autorskie w dobie kultury 2.0 brakuje bardziej zniuansowanych spojrzeń oraz kompleksowych analiz. Mamy nadzieję, że niniejsza publikacja rozpocznie szerszą debatę na temat „prawa autorskiego i praw pokrewnych” w odniesieniu do świata muzyki i sztuki dźwięku. Dotychczas zbyt często toczyły się one za zamkniętymi drzwiami pomiędzy dużymi podmiotami: wytwórniami, rozgłośniami radiowymi, agencjami, instytucjami państwowymi. Warto wspomnieć, że Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, instytucja wiodąca prym na tle pozostałych współczesnych organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi, jest najczęściej krytykowane. Równocześnie jednak – wbrew stereotypom – jest instytucją spośród nich najbardziej otwartą na dialog.

Na system praw autorskich w odniesieniu do świata muzyki składa się szereg różnych praw: autorów kompozycji, tekstów, producentów nagrań, wykonawców utworów, twórców teledysków, okładek i innych materiałów wizualnych, kuratorów, wydawców. Znaczna część współczesnych zjawisk muzyczno-dźwiękowych znajduje się poza obowiązującym prawodawstwem, np. remixy, sound art, field recording, utwory i działania konceptualne. Książka ta powstała między innymi po to, aby oddać głos również twórcom tych form: aby poznać ich perspektywę oraz problemy wynikające ze obecnego kształtu prawa.

Na książkę składa się osiem rozmów z osobami, które patrzą na splot prawa autorskiego i muzyki z różnych perspektyw: artystka sound artu, autorka tekstów, didżej, dramaturg, kompozytorka, kurator, prawniczka, producent, raper, wokalistka, wydawca, zespół. Mają oni różne podejścia do internetu, praw autorskich, rewolucji cyfrowej; deklarują też odmienne potrzeby oraz inne rozwiązania. W ich wypowiedziach można jednak zauważyć powracające problemy współczesnego środowiska muzycznego:

- ograniczona znajomość prawa autorskiego wśród muzyków;
- brak przystosowania organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi (OZZ) do realiów rewolucji cyfrowej;
- system dzielenia wpływów do ZAiKS-u faworyzujący duże „gwiazdy”;
- niechęć do zawierania pisemnych umów;
- niedostateczne zaangażowanie artystów w organizacje reprezentujące ich interesy;
- nieadekwatność prawa do modeli funkcjonowania muzyki niezależnej.

Oddzielną kwestię stanowi to, że muzycy funkcjonują w kontekście różnych instytucji, które wyznaczają prawne ramy ich działalności – zarówno w zakresie

stosunku pracy, jak i praw związanych z twórczością. To teatry, agencje reklamowe, radia, wytwórnie, kluby stanowią silniejszą stronę przy konstruowaniu umów, to ich wewnętrzne regulacje określają świadczenia przysługujące muzykom, sposoby płatności, obszary eksploatacji utworów muzycznych. W efekcie muzycy w Polsce żyją w różnych światach, związanych z różnymi instytucjami oraz obiegami muzyki. Często funkcjonują w kilku równocześnie, przemieszczając się np. między światem zamówień publicznych i obiegiem dużych wytwórni.

Niemal wszystkie z przeprowadzonych rozmów odbyły się między czerwcem a październikiem 2015 roku. Przeprowadzaliśmy je nie jako eksperci od prawa autorskiego, lecz jako osoby, które same stykają się z nim w różnych sytuacjach – jako słuchacze, redaktorzy „Glissanda”, twórcy oraz wykonawcy. Jednocześnie może się okazać, że wyłaniający się z tych rozmów system relacji prawno-finansowych w świecie muzyki (np. w zakresie państwowego finansowania kultury) właśnie w Polsce dobiega końca i stoimy przed kolejnymi zmianami. W takim wypadku, książka ta stanie się swoistą pocztówką przedstawiającą miniony porządek.

Na koniec, pragniemy podziękować: Jarosławowi Lipszycowi za propozycję realizacji tej książki; Marcie Skotnickiej, bez której ona by nie powstała – za cierpliwość i zaangażowanie; Julii Zasackiej, Aleksandrze Kopec i Julii Borowczyk za pomoc w transkrypcji rozmów, wreszcie – naszym rozmówcom za poświęcony nam czas oraz współpracę przy autoryzacji wywiadów.

Izabela Smelczyńska, Antoni Michnik
Warszawa, listopad 2015

Adam Zieliński (Łona) – raper, prawnik.
Absolwent prawa na Uniwersytecie Szczecińskim,
ukończył aplikację radcowską. Pracuje
w szczecińskiej kancelarii doradztwa prawnego.

RZEKOME KORYTARZE PIONOWE W AGORZE TO JEST NIC W PORÓWNANIU DO ZAIKS-U

Rozmowa z Adamem „Łoną” Zielińskim

Izabela Smelczyńska: Jesteś chyba jedynym raperem w Polsce, który zna się na prawie autorskim. Z czego wynika to zainteresowanie?

Adam Zieliński: Wszystko zaczęło się jeszcze w poprzedniej epoce informatycznej, przed wybuchem internetu i w czasach „analogowego” prawa autorskiego. Zacząłem interesować się prawem autorskim w wieku 14-15 lat, wtedy też zacząłem robić rap. Zawsze zresztą patrzyłem na prawo autorskie głównie przez pryzmat muzyki i w tej dziedzinie go głównie używałem; tak jest do dzisiaj. Poza tym prawo autorskie to dziedzina, która wymaga nieustannej interpretacji w związku z tym, że przepisy są z natury generalne. To widać choćby po ilości orzecznictwa dotyczącego kwestii absolutnie podstawowej, czyli rozstrzygnięcia tego, co jest utworem, a co nim nie jest. Podobnie jest z granicą między utworem samoistnym (choćby inspirowanym cudzym utworem czy zawierającym cytaty), a opracowaniem, z którego korzystanie wymaga już zgody twórcy utworu pierwotnego.

Ze względu na materię, z którą obcujemy, czyli twórczość artystyczną, każdy właściwie przypadek wymaga indywidualnego podejścia. I to jest najciekawsze.

IS: Doradzasz tylko znajomym muzykom czy prowadzisz regularną praktykę prawniczą?

AZ: Pracuję w biurze doradców prawnych, co nie przeszkadza mi oczywiście wspierać w ramach tej działalności znajomych z tzw. branży.

IS: Z jakimi problemami zgłaszają się do Ciebie klienci?

AZ: Najczęściej z umowami. Na szczęście na ogół przed ich podpisaniem – czasem to artyści bądź osoby stojące po stronie artystów, czasem podmioty stojące po stronie wydawców czy producentów. Moją rolą jest zabezpieczenie interesów strony, która do mnie przychodzi.

IS: Czy wynika z tego, że język umów jest hermetyczny i niezrozumiały dla zwykłego zjadacza chleba, czy po prostu chodzi o wynegocjowanie dodatkowych warunków?

AZ: Ludziom wciąż się wydaje, co jest zresztą bardzo romantyczne i szalenie mi się podoba, że umowy można spisać na serwetce – po prostu napisać stosowną kwotę, złożyć podpis, i wszyscy będą żyli długo i szczęśliwie. Z prawnego punktu widzenia to niestety nie zdaje egzaminu, bo rodzi konflikty. Im więcej spraw zostanie pominiętych przy okazji zawierania umowy, tym więcej wypłynie później jako źródła potencjalnych sporów.

Antoni Michnik: Czy miewasz sytuacje, gdy ktoś przychodzi do Ciebie i mówi, że już wcześniej konsultował się z wujkiem czy innym członkiem rodziny, który studiował kiedyś prawo, i ten mu powiedział, że coś jest w porządku, a okazało się, że wcale nie jest? Pytam, ponieważ przeprowadzano bardzo ciekawe badania, z których wynika, że Polacy wolą czerpać wiedzę na temat prawa i konsultują się raczej z internetem i sąsiadem, niż z radcami.

AZ: Polacy w ogóle czerpią wiedzę na temat różnych spraw – medycyny, wypadków lotniczych – z internetu. Ten pęd rodaków do wiedzy wydaje mi się

nawet w jakiś sposób uroczy. Nie mam nic przeciwko temu, by moi klienci sięgali do sieci i sprawdzali różne zagadnienia prawne. Przyznam, że jeżeli chodzi akurat o prawo autorskie, to bardzo rzadko spotykam się z jakimiś zupełnie mylnymi informacjami w sieci. Nie wolno natomiast ulegać wrażeniu, że po takim artykule wie się wszystko; są jeszcze inne przepisy prawa autorskiego, zasady ogólne prawa cywilnego, orzecznictwo itp. Nie da się zresztą powiedzieć wszystkiego w ramach jednego, krótkiego zwykle artykułu. A z drugiej strony, chyba dożyliśmy czasów, w których osoby udzielające porad lepiej lub gorzej się na tym znają. Na początku lat dwutysięcznych bywało różnie. Ja, wówczas młody gniewny, nie mogłem znieść tego, że jakiś adwokat czy radca prawny nie radzi sobie z prawem autorskim, nie rozumie podstawowych pojęć. Teraz jest znacznie lepiej. Poza tym zmieniła się nieco świadomość samych twórców. Nie boją się i nie wstydzą tego, że umowa ma zabezpieczyć ich interesy. Moim zadaniem zaś jest uświadomić klienta co do spraw, o których istnieniu zwykle nie wie; na które nie wpadnie, gotowy poprzestać na tym, co wynika z umowy zaproponowanej przez drugą stronę, podczas gdy jest jeszcze mnóstwo rzeczy, które warto zmienić lub przedyskutować.

IS: Uważasz, że prawo autorskie, które obecnie obowiązuje, jest przystosowane do rzeczywistości i obecnych warunków, czy jest przestarzałe?

AZ: Twoje pytanie jest retoryczne. Jeżeli chodzi o relacje między wydawcami a artystami – mamy swobodę umów. Wszystko, co nie wynika z bezwzględnie obowiązujących przepisów ustawy, można w lepszy lub gorszy sposób uregulować umowami. Ale w kwestii korzystania z utworów i przedmiotów praw pokrewnych jesteśmy wciąż w XX w. To nie jest tylko polski problem; na całym świecie normy prawa autorskiego są albo zbyt restrykcyjne, albo ślepe. Wydaje mi się, że konieczne jest nowe spojrzenie na sposoby eksploatacji dóbr niematerialnych i wynagradzania twórców. Myślę, że jesteśmy w przededniu sporych zmian w prawie autorskim.

IS: Miejmy nadzieję.

AM: Te zmiany mogą pójść w różnym kierunku. Jaka zmiana twoim zdaniem

jest najbardziej prawdopodobna? Raczej w stronę poluzowania i zmiany definicji, czy jednak doprecyzowania, zawężania?

AZ: Definicja utworu pewnie się nie zmieni. Dalej będzie to owoc twórczych i oryginalnych działań człowieka, choć kto wie, czy granica nie przesunie się wyżej, tzn. nie wszystko, co jeszcze wczoraj było za utwór uznawane, będzie nim jutro. Największym wyzwaniem jest jednak majątkowa eksploatacja utworów i to, jak bardzo ta eksploatacja w – mówiąc eufemistycznie – szarej strefie wymknęła się spod kontroli podmiotów uprawnionych. Mam na myśli ten skazany na porażkę wyścig z dostępnością utworów w sieci bez żadnej opłaty, z bezpośrednimi linkami do ściągnięcia utworów z różnych serwerów, lawinowy rozwój sieci *peer-to-peer*, wysyp nielegalnych streamingów itp. Gołym okiem widać, że nie tędy droga. Z punktu widzenia podmiotu, którego majątkowe prawa autorskie są nieustannie naruszane, powiedziałbym, że nie da się wytropić tych wszystkich ludzi, doprowadzić z nimi do ugody za jakąś drobną opłatą albo ich pozwać, czy postawić przed sądem karnym – bo często są to przestępstwa. Wszyscy jesteśmy dziećmi XXI wieku i każdy z nas wie doskonale, że dużo łatwiej jest wejść na określoną stronę i stamtąd zacerpnąć nowy album czy film, aniżeli ściągnąć go lub powziąć z legalnego źródła. Minimalna czy znośna opłata za udostępnienie tych utworów wiele nie zmienia, tzn. nie zmienia najważniejszej rzeczy – legalne zaopatrywanie się w dobra niematerialne w sieci jest po prostu trudniejsze niż nielegalne, że nie wspomnę o tym, iż często te utwory, zwłaszcza filmy, dostępne są w tej szarej strefie znacznie szybciej niż w oficjalnym obiegu. Odbiorcy, czy przynajmniej ich spora część, gotowi są płacić, ale za nic nie chcą czekać. Wyjścia są dwa: albo internet się jutro skończy, albo pogodzimy się z tym, że korzystanie z utworów w XXI wieku nie może polegać na tym, na czym polegało dotychczas. Nie wiem, jak to powinno teraz wyglądać, ale zupełnie inaczej niż proste płacenie za każde ściągnięcie utworu. Nie wiem, może jakimś pomysłem jest np. opłata abonamentowa płacona za pośrednictwem dostawcy internetu? Można mnożyć pomysły i szukać takiego, który niósłby najmniejszy uszczerbek dla praw twórców. Natomiast obrona modelu dotychczasowego, czyli wynagradzanie każdego twórcy za korzystanie z jego utworów, jest chyba dalej niemożliwa.

AM: Co powiesz na temat inicjatywy Tidal Jaya Z, która polega na tym, że poszczególni artyści „biorą kanał w swoje ręce” i pieniądze trafiają bezpośrednio do nich, a nie do portalu streamingowego? Koniec końców stało się tak, że grupa bogatych ludzi weszła w rolę przedsiębiorców.

AZ: Zwróćcie uwagę – kiedy pojawił się internet, to mejdżersi (major labels – red.) spanikowali, a teraz radzą sobie wcale nieźle. Kiedyś internet był miejscem dla artystów, w którym właściwie nie było pośredników, teraz natomiast widać dokładnie, że w jakimś sensie wróciliśmy do wcześniejszego status quo. Wytwórnice i producenci, po paru latach szukania swojego miejsca, odnalazły się i wciąż są poważnym pośrednikiem pomiędzy zwykłym internautą a twórcą. Wizja, w której młody artysta komunikuje się ze światem bez pośredników, jest nawet w jakiś sposób malownicza, ale na dłuższą metę internet to przestrzeń jak każda inna; wczorajsi buntownicy dziś sami zmieniają się w zamożnych wydawców i pośredników. Niektórzy mejdżersi pewnie znikną, może pojawią się nowi, pewnie przybiorą nowe formy, ale sama gałąź wydawców raczej nie zniknie. Może to i smutne, ale ma jedną dobrą stronę: i tak mamy nieprawdopodobny zalew informacji. Codziennie pojawia się ktoś nowy; gdybyśmy chcieli rzeczywiście chłonąć wszystko, co ludzie tworzą, to oszalelibyśmy. A żyjemy w czasach, w których każdy jest twórcą. Nawiasem mówiąc, to jeszcze jeden powód, dla którego czeka nas wielka rewolucja w prawach autorskich.

Prawo stworzone w czasach, kiedy artystów było znacznie mniej, nie zda egzaminu w czasach sieci 2.0, w której każdy zabiera głos w każdej sprawie. Nie jestem tym zachwycony, bo z agory zrobiła nam się wieża Babel; przy wolności słowa rozumianej tak, że każdy może powiedzieć wszystko, samo słowo mocno traci na znaczeniu. I nie chodzi mi o samą wolność wypowiedzi rozumianą jako jedno z fundamentalnych praw, ale raczej o kulturę korzystania z tej wolności, która wraz z rozwojem sieci strasznie podupadła.

IS: Wracając jeszcze do chomikuj.pl i serwisów, z których można ściągnąć muzykę czy książki w PDF-ie – czy ty, widząc swoją twórczość na tych portalach, starasz się to zwalczać, czy olewasz i godzisz się z takim stanem rzeczy?

AZ: Czy po prostu zgłaszam nadużycie, co byłoby najwłaściwsze na gruncie

ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną? Z jednej strony jestem tylko człowiekiem i zżymam się, kiedy to widzę, z drugiej jednak – byłbym hipokrytą, zgłaszając to nadużycie. Mam żelazną zasadę – staram się zawsze kupować płyty polskich wykonawców. Zawsze oryginalne wydania, najczęściej na nośnikach CD. To tyle, jeśli chodzi o moją zasadniczość. Wszyscy jesteśmy grzesznikami, regularnie naruszamy majątkowe prawa autorskie i prawa pokrewne osób trzecich; kto tego nie robi, niechaj rzuca kamieniem. Nie wierzę, że są tacy.

AM: Tacy, którzy nie używają internetu!

AZ: Tak, jasne. Ale tacy ludzie mają pewnie skserowane książki w domu, niekoniecznie od osób, z którymi utrzymują bliskie relacje.

AM: Skoro wspomniałeś o książkach... czy masz do czynienia ze sprawami prawa autorskiego w kontekście książek?

AZ: Bardzo rzadko.

AM: To jest kwestia, która mnie bardzo interesuje. O ile model biznesowy, który został wymuszony przez rozwój sieci na wydawcach muzyki, doprowadził jednak do tego, że widzi się np. potrzebę standaryzacji cen płyt (lub piosenek w sieci) na niezbyt wysokim poziomie, o tyle w kontekście książek – efekt jest odwrotny. Internet wywindował ceny książek, zwłaszcza naukowych, bo po prostu zakłada się, że one się nie sprzedają w sklepach, tylko są sprzedawane instytucjom, bibliotekom w ograniczonym nakładzie i później (za grube pieniądze) w ramach *print on demand*. Nie doszło do aż takiego rozwoju „rynku naruszania praw majątkowych”, jak w wypadku muzyki, natomiast powstał rynek książek grantowych, które wydaje się tylko po to, by był przerób, i z założeniem, że nikt ich nie przeczyta.

AZ: To jest dziwne, że sieć, która przynajmniej w początkach swojego istnienia przyniosła wolność dla twórców oraz zagrożenie dla pośredników, laskawiej obszła się z rynkiem książek. Nie odniosłem wrażenia, żeby autorzy zrezygnowali świadomie z wydawców. Jeżeli chodzi o świat naukowy, to z oczywistych

przyczyn – publikacje wieszane w sieci niekoniecznie liczą się w ich dorobku w przewodzie doktorskim, więc treści muszą być publikowane w określonych periodykach. Natomiast co do reszty – to dziwne, że nawet tutaj na chwilę nie udało się naruszyć monopolu wydawców.

IS: Jaka jest twoja definicja muzyki niezależnej? „Niezał” odnosi się do gatunku muzyki, jest opozycją do mainstreamu, czy oznacza specyfikę funkcjonowania na rynku, gdzie wszystko jest spisane na serwetce albo w ogóle nie jest spisane, gdzie wydawcy czy właściciele małych wytwórni nie rozliczają się, nie zgłaszają się do ZAiKS-u? Jak to funkcjonuje w kulturze hip hopowej? Czy możemy postawić znak równości między „niezałem” a „nielegałem”?

AZ: Wydaje mi się, że muzyka niezależna to taka, którą robi się bez patrzenia na cokolwiek innego, niż własne pobudki twórcze, tę najczystsza chęć wyrażania samego siebie. Jeżeli stoi za tym cokolwiek innego – chęć utrzymania rodziny czy choćby kontrakt, który nakazuje wydać jeszcze jedną płytę – to nie jest muzyka niezależna. Używałbym takiego rozróżnienia, a to też dlatego, że żyjemy w czasach, w których muzyka niezależna robiona w domach, wydawana bez udziału dużych podmiotów i oglądania się na duże media, potrafi się niezależnie sprzedawać i pojawia się jako pełnoprawny uczestnik rynku muzycznego. Inna rzecz, że najczęściej takie zamieszanie robią debiutanci – niezależna muzyka, która nagle zachłyśnie się wielkimi pieniędzmi, sławą, blichтром, kokainą i czym tam jeszcze, niestety zwykle traci mocno na niezależności.

IS: Jaki masz stosunek do ZAiKS-u? Stoisz co miesiąc w kolejce i odbierasz należną kwotę? Czy w twoim przekonaniu istnieje jakaś alternatywa, zamiennik ZAiKS-u, czy to jest w ogóle możliwe?

AZ: Moja relacja z ZAiKS-em jest dwojaka, z jednej strony stykam się z nim jako prawnik; z drugiej strony jako twórca. To są dwa różne rodzaje „stykania”. Twórca pojawia się w ZAiKS-ie i musi przebrnąć przez cały gąszcz pokojów. Rzekome korytarze pionowe w Agorze to jest nic w porównaniu do ZAiKS-u. Tam jest istny labirynt biurowo-formalny. Jako twórca nie mam prawa jednak zanadto narzekać na ZAiKS, bo za jego pośrednictwem otrzymuję regularne

wynagrodzenie; bywa, że niemałe – głównie po premierze płyty. Jako prawnik natomiast mam różne doświadczenia z ZAiKS-em. Związek cierpi na tę samą chorobę, co wszystkie inne podmioty, które rozwinęły się bujnie w ubiegłym stuleciu – nie odnajduje się w rzeczywistości, w której przyszło mu funkcjonować. Widać pewne symptomy ożywienia, takie jak choćby umowa z YouTubem. Ale ZAiKS ma np. – odnośnie do niektórych pól eksploatacji – punktowy sposób wynagradzania, który w założeniach miał być odpowiedzią na pytanie: jak sprawiedliwie podzielić między twórców pieniądze z nieopisanych źródeł? W największym skrócie, punkty uzyskane na jednym polu eksploatacji służą do podziału wynagrodzeń z innego pola. Wydaje mi się, że w obecnych czasach można dużo precyzyjniej przypisywać wynagrodzenie określonym twórcom, a takie upraszczanie jest anachroniczne i krzywdzące. Z jednej strony mamy więc niesprawiedliwość w wynagradzaniu, z drugiej zaś opieszałość w orientowaniu się w nowych technologiach i generalnie – we współczesnym świecie. Wielka zmiana w eksploatacji utworów i w wynagradzaniu twórców za eksploatację ich utworów w pierwszej kolejności zapuka pewnie właśnie do drzwi na Hipotecznej 2, do ZAiKS-u.

AM: Czy masz jakieś relacje z zaiksopodobnymi instytucjami?

AZ: Owszem. Takie np. SAWP i STOART zajmują się artystycznymi wykonaniami. Konkurencja ma zdaje się dobry wpływ na obie te organizacje, bo rozmowy z nimi są daleko bardziej produktywne niż z ZAiKS-em, trwają krócej i nie wymagają aż takiej ilości dokumentów.

AM: Wiele osób chciałoby stanąć po stronie ZAiKS-u, ale nie sposób ogarnąć, co tam się tak naprawdę dzieje.

AZ: Tu akurat nie trzeba wiele, wystarczyłoby bardziej przejrzysta komunikacja ze strony Związku. Gdyby płatnicy wynagrodzeń wiedzieli, za co są te pieniądze, skąd i dokąd idą, ile pobiera ZAiKS – bo pobiera średnio blisko 17%; to i dużo, i mało, ale fajnie by było, gdyby ZAiKS powiedział, dlaczego pobiera tyle – łatwiej by ludziom przyszło płacić. To jest trochę jak z podatkami w tym kraju. Wydaje mi się, że ludzie dużo chętniej by je płacili, gdyby tylko

wiedzieli, na co one dokładnie idą. No i gdyby wiedzieli, że wszyscy inni też je płacą. Wciąż mamy taką sytuację, że płacenie podatku czy abonamentu radiowo-telewizyjnego często uchodzi za, krótko mówiąc, frajerstwo. Polacy źle się czują płacąc daniny publiczne, bo wiedzą, że w relatywnie łatwy sposób można tego uniknąć. ZAiKS cierpi *per analogiam*, że tak powiem.

IS: Rodzą się wątpliwości, czy artyści faktycznie mogą korzystać z nieruchomości ZAiKS-u (na przykład pałacyku w Janowicach), kiedy nie mają miejsca u siebie, by tworzyć.

AZ: Oczywiście wierzę, że w takiej sytuacji ZAiKS mówi „szanowny panie, oto klucze”. Dopuszczam też taką myśl, że nic bardziej mylnego. Z ZAiKS-em można mieć różne stosunki. Można być osobą, która zawarła z nimi umowę o zbiorowy zarząd prawami autorskim, a można pójść o krok dalej i zostać członkiem Związku. Pewne rzeczy, jak wspomniana przez ciebie nieruchomość, zarezerwowane są dla członków ZAiKS-u.

AM: Z punktu widzenia muzyków te domy pracy twórczej to była fajna rzecz, na przykład owiana już mitem miejscówka na Wigrach albo w Sopocie, gdzie sporo czasu spędzają weterani poezji.

AZ: Brałem udział w nagraniu jednej płyty – jako gość i, powiedzmy, dobry duch – w takim „prywatnym” domu pracy twórczej. Wspaniały jazzman Marek Kazana, perkusista José Manuel Albán Juárez i DJ Twister zamknęli się w uroczej pustelni w Strzelewie niedaleko Szczecina i nagrali tam szalenie ciekawy album, strasznie mocny odjazd jazzowy. Obawiam się, że to by się nie udało w jakimś „zwykłym” studiu, bo nie ma tam przestrzeni dla tego typu wolnej twórczości. Jak się ludzi trochę wyrwie z ich strefy komfortu i wrzuci do jakiejś ciekawej a malowniczej posiadłości, to wychodzą piękne rzeczy.

IS: Jak od strony prawnej wygląda korzystanie z sampli? Czy istnieje jakaś baza sampli, biblioteka, z której możecie korzystać?

AZ: Istnieją takie bazy, ale z nimi nie ma kłopotów prawnych, bo sens istnienia takich bibliotek polega właśnie na tym, że kupujesz ją i, płacąc niemałą opłatę

za korzystanie, płacisz też za korzystanie z tych sampli. Sample doczekały się bogatej analizy prawnej, jeżeli chodzi o Stany Zjednoczone, w Polsce jest to wciąż stąpanie po kruchym lodzie. Z jednej strony może to być opracowanie utworu, czyli jego adaptacja, przeróbka, zbudowanie nowego utworu, przy równoczesnym zaczerpnięciu z innego utworu elementów o charakterze twórczym. Z drugiej strony – gdy krótki sampel jest tylko budulcem do nowego i twórczego utworu, gdy stanowi punkt wyjścia do czegoś zupełnie nowego, tzn. jest tworzywem do nowej, indywidualnej i oryginalnej twórczości – oraz przy opisanu twórcy i źródła, możemy mówić w mojej ocenie o samodzielnym utworze z cytatem, zgodnie z art. 29 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Oczywiście nie jest to powszechny pogląd panujący w doktrynie.

Wiem, że w Polsce istnieje praktyka „czyszczenia” sampli, czyli płacenia za możliwość skorzystania z utworu, co za relatywnie niewielką opłatą zamyka całą sprawę. Natomiast, o ile mi wiadomo, żaden polski sąd nie miał okazji wypowiedzieć się w kwestii samplowania. Sprawa *Głuchej nocy* Pei wprawdzie trafiła na wokandę, ale z powodu wykorzystania utworu jako dzwonnka na komórkę. Zdaje się, że Peja i Stan Borys doszli do ugody w sprawie wykorzystania sampli z utworu *Chmurami zatańczy cień*. Sprawa nie trafiła do sądu, a gdyby trafiła, to sąd zapewne orzekłby, że doszło do naruszenia praw Stana Borysa. Tu może wyjaśnię, że w hip hopie z jednej strony mówimy o „pętli”, czyli samplu, który w niezmienionej lub lekko zmienionej postaci „idzie” przez całe cztery takty, a producent wzbogaca go tylko np. stosowną sekcją rytmiczną. Na przeciwnym biegunie są bity budowane w oparciu o „cięte” sample, których źródło dużo trudniej rozpoznać. Oczywiście moje dywagacje co do korzystania z utworów z samplami bez zgody twórców utworów pierwotnych dotyczą tylko tej drugiej kategorii. Wydaje mi się, że jest pewnym dyshonorem dla producenta muzycznego/beatmakera korzystanie z całej pętli. Rap był dawniej niszową muzyką, obecnie przeżywamy jego drugi czy trzeci boom, największy z całą pewnością i wydaje mi się, że ostatni. Inna rzecz, że coraz mniej się sampluje w rapie. Możliwe, że ten problem umrze, zanim powstanie w sensie doktrynalnym. Wraz z moim kolegą, świetnym rzecznikiem patentowym Tomaszem Rychlickim, napisaliśmy artykuł o samplingu do brytyjskiego „Journal of Intellectual Property Law & Practice”.

On to ugryzł od amerykańskiej strony, ja od polskiej. Kwestia samplingu wciąż jednak nie doczekała się poważnej akademickiej analizy.

AM: Nie rozumiem tutaj jednej rzeczy. Czy tu się pojawia śmieszna sytuacja z definicją czasu, czy jest zasada skorzystania z kilku sekund istniejącego utworu?

AZ: Chciałbym, żeby to było jasne: w tej części kosmosu nie ma żadnego przepisu mówiącego o długości sampla. To wyjątkowo szkodliwy mit, bo nie ma żadnej granicy czasu, po przekroczeniu której dochodzi do naruszenia. Wszystko należy badać od przypadku do przypadku. Jest jedna bardzo istotna rzecz – to, jaką ochronę rozciąga prawo autorskie na utwór. Jeżeli weźmiemy trzy akordy połączone ze sobą, to możemy mówić, że w tych trzech akordach i w związku między nimi występują twórcze i oryginalne cechy. Jeżeli zaś weźmiemy jeden akord, to co to jest? Utwór jeszcze, czy już nie? Jest taka granica „krótkości” sampla, by znaleźć w nim nagromadzenie cech twórczych i oryginalnych?

AM: Takie problemy pojawiają się w kwestii amerykańskiej muzyki konceptualnej. Generalnie rzecz biorąc, prawnicy reprezentujący La Monte Younga czy Yoko Ono bardzo lubią od czasu do czasu wytaczać procesy, kiedy wykorzystasz ich utwory w całości, a są to dzieła minimalistyczne – na przykład partytura, na której jest tylko kropka i jedno słowo. Potem taka osoba jest oskarżona o wykorzystanie całości utworu.

AZ: Generalnie uznaje się, że jeden dźwięk nie może być utworem, brak mu dostatecznej ilości cech twórczych i oryginalnych. Ale domyślam się, że w pewnych wyjątkowych sytuacjach można to oceniać różnie.

AM: A jak oceniasz współpracę z klubami, gdzie grasz koncerty? Jak zawiera się umowy i jak dochodzi potem, albo nie dochodzi, do płatności? Od czego to zależy?

AZ: Myślę, że od doświadczenia. Kiedy zaczynaliśmy, zdarzało nam się wracać z koncertu z niczym. Nawet nie ze zwrotami, bo organizator zapadł się pod ziemię. Z czasem nauczyliśmy się pewnych rzeczy, które nie tyle ograniczają, co eliminują ryzyko. Tu podkreślić muszę zasługi Webbera, który jest koncertowym managerem całego projektu; jego profesjonalne podejście chroni nas od dawna

przed „przygodami” z organizatorami. Przede wszystkim nigdy nie wyjeżdżamy na koncert, jeśli nie otrzymamy zaliczki. Rynek rapu i około-rapowych rzeczy się trochę sprofesjonalizował, tego nie robią już przypadkowi ludzie. Zawsze jednak warto mieć dobrze zawartą umowę i, co może należy podkreślić, mieć ją podpisaną przed koncertem. Dobrze, gdy umowa przewiduje odpowiedzialność organizatora w przypadku odwołania koncertu czy kiedy uchybi on swoim podstawowym obowiązkom. W umowie powinno być też miejsce na kary umowne; szalenie pożyteczna rzecz, bo pozwala uniknąć udowadniania wysokości powstałej szkody, obciążając po prostu stronę X karą w przypadku zaistnienia okoliczności Y.

IS: W środowisku niezalowców pada argument, że tam są za małe stawki, by zgłaszać się do ZAiKS-u czy podpisywać umowy, bo na te koncerty przychodzi garstka osób.

AZ: Umowa między organizatorem a zespołem to jedno, a opłacanie – formalnie jak najbardziej należnych – wynagrodzeń dla twórców, przy kameralnych wydarzeniach na dwadzieścia osób, to drugie. Jest takie stare rosyjskie przysłowie: „surowość naszych praw łagodzi relatywnie łatwa możliwość ich obchodzenia”. Nie wiem, czy to słuszna dewiza, ale mocno się przyjęła w tej części Europy. Poza tym podam przykład: jest w hip hople wielka tradycja mixtape’ów, zapewne wiecie, ale dla porządku przypomnę – taśm czy płyt nagrywanych przez DJ-ów, którzy dokonują miksu różnych nagrań, czasem „blendów”, czyli połączenia wersji a capella jednego utworu z wersją instrumentalną innego. Istnieją też mixtape’y, które wydają raperzy, czyli swoje utwory słowne nawijają do istniejących już utworów muzycznych – na ogół nieopłaconych w żaden sposób, ani przez właściwe organizacje, ani przez umowy zawarte z uprawnionymi podmiotami. I teraz: gdyby cały reżim prawa autorskiego wprowadzić do mixtape’ów, to nie doszłoby do bujnego rozwoju tego segmentu twórczości. Warto pamiętać o zdrowym rozsądku przy stosowaniu prawa.

AM: Czy byłbyś w stanie nakreślić obraz tego, jak zmieniało się orzecznictwo w Polsce po roku 1990?

AZ: Nie jestem specjalistą od orzecznictwa, mogę natomiast wspomnieć o godnych – w mojej ocenie – odnotowania wyrokach z ostatnich lat, po których widać kierunki, jakie przyjęto przy orzekaniu. Warto zacząć może od wyroku Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 2014 r. (I ACa 1798/13), w którym sąd potwierdził, że do udzielenia niewyłącznej licencji wcale nie trzeba zawierać wyraźnej umowy, wystarczy dorozumiana zgoda. W tej sprawie akurat chodziło o to, że jedna strona opatrzyła wysyłane bodaj e-mailem utwory dopiskiem „pdf – do internetu” i w ten sposób już udzieliła licencji. Niby wszystko to wiadomo, a zawsze warto o tym przypomnieć. Ciekawy wyrok wydał też w tym roku Sąd Apelacyjny w Katowicach (I ACa 158/15) w sprawie dotyczącej ochrony wizerunku. Sąd potwierdził, że: *przez pojęcie wizerunku należy rozumieć każdą podobiznę bez względu na technikę wykonania, a więc fotografię, rysunek, wycinankę sylwetki, film, przekaz telewizyjny bądź przekaz wideo (...)*. Słowem, wizerunek rozumiany dosyć szeroko. Istotną zmianę widać natomiast w słynnym już wyroku „Fryzjer ca. ZAiKS” Sądu Apelacyjnego we Wrocławiu (I ACA 806/14), w którym sąd uznał, że odtwarzanie w salonie fryzjerskim przy użyciu radioodbiornika utworów muzycznych bez umowy licencyjnej z ZAiKS nie łączyło się z osiągnięciem korzyści majątkowych. Co więcej, Sąd uznał, że to na ZAiKS spoczywał ciężar, by udowodnić, że pozwany osiągał korzyści z tego powodu. Ważny wyrok. Warto też odnotować dwa ważne wyroki Trybunału Konstytucyjnego, oba z 2015 roku. W pierwszym (K15/13) trybunał uznał, że art. 115 ust. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych jest zgodny z Konstytucją. To kontrowersyjne rozstrzygnięcie, bo chodzi o przepis, który przewiduje odpowiedzialność karną za działania, których nie sposób precyzyjnie określić. W przepisach karnych powinna panować natomiast maksymalna jasność co do znamion czynu.

W drugim zaś (SK 32/14) trybunał „obciął” możliwość żądania trzykrotności stosownego wynagrodzenia za zawinione naruszenie majątkowych praw autorskich, pozostawiając zainteresowanym wyłącznie dwukrotność. To też istotny wyrok, nie zmniejsza wprawdzie możliwości ochrony praw, ale czyni odpowiedzialność naruszydiciela mniej dotkliwą.

Radek Sirko – kulturoznawca,
realizator dźwięku, doktorant na Uniwersytecie
Artystycznym w Poznaniu. Jako duygobord wydał
albumy *Mangrove* (Wounded Knife, C60, 2014),
Kelp (Pawlacz Perski, C40, 2014), *Mildew* (BDTA,
CD-R, 2014), *Qualm* (Audile Snow, microSD,
2015) oraz kilka epek i splitów. Występował na
żywo m.in. na Canti Illuminati, CoCarcie, Sonic
Phenomena, Strefie Monotype i Unsoundzie.
Współtwórca projektów urbo i Milczarek/Sirko.
Razem z Nerką prowadzi label Audile Snow,
w którym wydaje eksperymentalną muzykę na
kartach microSD. Stypendysta programu Młoda
Polska 2014, reżyser filmu *Pogłos/Reverberation*.
Pisał dla „Glissanda”, „Opcji” i „HA!Artu”.

audilesnow.bandcamp.com

duygebord.bandcamp.com

PEWNEGO RAZU MÓJ TATA WRÓCIŁ Z POCZTY I MÓWI: „KUPIŁEM CI PŁYTY METALLIKI”

Rozmowa z Radkiem Sirko

Antoni Michnik: Chcieliśmy z tobą porozmawiać, jako z osobą, która występuje w trzech rolach: muzyka, twórcy niewielkiego labelu oraz humanisty zajmującego się naukowo cyfryzacją dźwięku. Ale jeśli dobrze rozumiem, to teraz będzie to wyglądało inaczej, bo zmieniasz uczelnię.

Radek Sirko: Tak, zrezygnowałem z zakładu Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach INOK UŚ i zacząłem Interdyscyplinarne Studia Doktoranckie na UAP. Projekt doktoratu polega na analizowaniu sytuacji, które wykorzystują nietypowo dźwięk cyfrowy. Mam też zamiar podszkolić się w programowaniu, bo to jedna z korzyści zdigitalizowania dźwięku – można go pisać za pomocą algorytmów. Doktorat będzie może zahaczać o takie rzeczy, jak data bending, co już zdarzało mi się robić, czyli zamiana dźwięku w obraz, obrazu w tekst, tekstu w dźwięk i w drugą stronę. Basic level. Napisałem kiedyś taki program – nie wiem, czy byłeś Antek na tym koncercie, Izy wtedy jeszcze nie znałem. Graliśmy z Krzyskiem Sokołem w Nowym Wspaniałym Świecie...

AM: To był najgorszy twój koncert, na jakim byłem.

RS: To chyba był najgorszy koncert w ogóle.

Izabela Smelczyńska: Co to był za koncert?

RS: Odbywał się w ramach festiwalu Var<so>vie, choć początkowo miał być częścią „Warszawy w Budowie”. No i trochę przekonceptualizowaliśmy.

IS: Opowiedz mi, na czym on polegał.

RS: Pomyśleliśmy, że fajnie byłoby nadać występowi charakter audiowizualny. Wtedy jeszcze nie występowałem sam, graliśmy we dwóch z Krzysiem na klawiszach, kostkach i mikserach. Wcześniej napisałem w Max/MSP taki program, który robił zrzut ekranu i zamieniał poziomy RGB na sygnały, tzn. ile było w danej chwili czerwieni, niebieskiego i zieleni, to te wartości sterowały oscylatorami, jakimiś filtrami czy equalizatorami. Uznaliśmy, że byłoby fajnie, gdyby ktoś grał w Minecrafta i budował w nim Pałac Kultury, rozumiecie „Warszawa w Budowie”. Inna sprawa, że budowa Pałacu Kultury w Minecraftcie zajęłaby kilka godzin, więc stanęło na tym, że ktoś będzie tę budowę jedynie kończył. Ale wszystko legło, bo ostatecznie koncert nie był w ramach „Warszawy w Budowie”, więc cały koncept się posypał. Finalnie czternastoletni brat koleżanki grał w tego Minecrafta, program przerabiał obraz na dźwięk, my dostawaliśmy sygnał audio i remiksowaliśmy go na żywo. Na próbach całkiem fajnie to wychodziło. Chociaż ciężko było znaleźć kogoś, kto umiałby grać w Minecrafta, dobrze, że się pojawił ten brat koleżanki. Wcześniej wysyłałem mu zdjęcia swojego dowodu osobistego, żeby się nie bał. Wyobraźcie sobie: dwóch starszych typów zaprasza chłopaka do domu, żeby pograł sobie z nimi w grę, a oni będą robić do tego dziwne dźwięki...

IS: Nigdy nie wiesz, kto jest po drugiej stronie w internecie.

RS: To był taki grzeczny chłopiec, ułożony, miły.

IS: I co podczas tego koncertu nie wyszło?

RS: Po trochu wszystko. Nagłośnienie, co chwilę któryś z nas się sypał. Była spora latencja pomiędzy tym, co było widać i tym, co było słychać. Poza tym jedna z dziewcząt pokazywała swoje łono przed rzutnikiem. Chłopak był totalnie speszony, on tam w ogóle przyszedł z tą (śmiech).

IS: Ojej... Czyli tata dał mu bana na koncerty noisowe...

RS: Prawdopodobnie. Jeszcze przed samym koncertem zasugerowano, żebyśmy grali 45 minut, a nie pół godziny. Podczas gdy ciekawego materiału było może na 15. Było mi wstyd w trakcie grania. Jakaś pijana idiotka pluła się, żebyśmy zaczęli w końcu coś grać. No i od tego momentu olałem takie zabawy audiowizualne. Zbyt hermetyczne, a też niezbyt ciekawe estetycznie.

AM: Ten porażkowy set jest ciekawym punktem wyjścia do naszej pogawędki. Wyszliście od programowania, od kodu. W tym miejscu pojawia się ciekawe pytanie: czy współczesne rozmowy o prawie autorskim, operujące frazami o „losie twórców” i „legalnej kulturze”, w jakikolwiek sposób ogarniają sytuację, w której w projekcie artystycznym możemy mieć do czynienia bezpośrednio z kodem, czyli czymś, czego status jest przecież kompletnie inny niż tradycyjnych „utworów artystycznych”, „utworów zależnych”, „pokrewnych”. Z drugiej strony – wy wzięliście istniejący program, Minecrafta.

RS: W ogóle nie zastanawiałem się nad kwestiami prawa autorskiego. Tak sobie myślę, że za każdym razem, tworząc coś (pewnie nie będę oryginalny, myślę, że w waszych rozmowach to już się pojawiło), łamiemy prawo. Kto ma legalnego Windowsa, edytory tekstu, obrazu czy programy do montażu dźwięku? Poza osobami mającymi certyfikaty, prowadzącymi różne szkoły, nie znam nikogo takiego. Sytuację tę można oczywiście wpisać w zdublowanie etosu, powiedzmy, hiphopowego – stwierdzić, że jest to przedłużenie taktyk „nielegalu”, może nie do końca sytuacjonistycznego przechwytywania, ale takiego liberalnego podejścia do dóbr kultury. Ale tak naprawdę to zwykły pragmatyzm – po co płacić, skoro możesz mieć coś za darmo. Kradzież nie jest tak zła, gdy robią to wszyscy. Poza tym mam oryginalnego Abletona, ale mi po prostu nie jeździ, dlatego używam wersji z Torrentów.

IS: Czy jak korzystałeś z Minecrafta, to przyświecała ci myśl, że może jednak bezprawnie z niego korzystasz?

RS: Nie, bo Minecraft nie jest grą, którą trzeba kupić, żeby w nią grać. To jest open world. Dlatego w ogóle nie było problemu bezprawnego wykorzystania.

Ale ostatnio na koncertach wplatałam w swoje sety muzykę ze starych przygodówek. W ogóle chcę zrobić projekt oparty tylko na tym. I nie mam wyrzutów sumienia w związku z tym, że okradam jakiegoś kompozytora. Zresztą, z czego? Z tych stu złotych, które dostaję na transport i jedzenie? A z drugiej strony tak naprawdę nie wyjąłem tego pliku z gry, tylko z gameplay'a na YouTube, czyli prawa ma jeszcze ktoś inny, ten, kto to zamieścił, albo może sam YouTube. Nie śledzę, jak to wygląda obecnie od strony prawnej. Ale chyba kiedyś tak było, że wszystko, co uploadowałeś na Google i Facebook, należało do Google'a i Facebooka, a nie do ciebie.

Jest jeszcze kwestia funkcjonowania na poziomie kodu: pojawia się zjawisko „manowiczowskie”, czyli transkodowanie. Zdigitalizowana kultura (tekst, obraz, dźwięk, film), żyje na dwóch płaszczyznach: jest wytworem kultury i jednocześnie jedynie kodem. Tu pojawia się pytanie, czy można rościć sobie pretensje do tego kodu. Przecież tak naprawdę on się zmienia w momencie, gdy konwertujemy dźwięk, obraz itp., nawet kiedy kopiujemy plik i wklejamy – wtedy jest to już inny plik, kopia o innym kodzie. Nie da się uchwycić momentu, który miałby być ujęty jakimś obostrzeniem.

IS: Tak naprawdę do końca nie wiadomo, co by miało być objęte tym prawem.

AM: To jest bardzo ważne, bo we wszystkich dyskusjach dominuje bardzo naiwne podejście do kwestii kopii. Mało kto akceptuje to, o czym powiedziałeś przed chwilą – że kopia nie jest tym samym, co plik wyjściowy.

RS: To dziwny przypadek, w którym obydwie odpowiedzi są prawdziwe; kopia i oryginał to jednocześnie dokładnie to samo i coś innego. I ta druga interpretacja nie przenosi nas do czasów Waltera Benjamina i aury dzieła sztuki. W dobie cyfrowej tradycyjne rozróżnienie na kopię i oryginał po prostu nie ma sensu, kopia nie różni się od oryginału w warstwie przedstawieniowej, a jednak jest zapisana w innych sektorach dysku, więc ma inny kod, więc jest czymś innym.

AM: To ma także całkiem praktyczne przełożenie: jak ci nawali kawałek dysku, to inny może być sprawny.

RS: Dokładnie. Jednocześnie sugerowanie się tylko i wyłącznie kodem jest błędne.

Może on stanowić jakiś punkt wyjścia, ale nigdy nie będzie odpowiednią podstawą dla procesu legislacyjnego.

W ramach tego, co się upraszczająco określa mianem „piractwa”, funkcjonuje mnóstwo różnych podzespołów, np. „warezowcy”, ripujący seriale, hakujący programy czy cała ekipa od napisów filmowych, z którą walczy Gutek Film. Przy okazji dyskursu na temat legalności czy nielegalności konkretnych taktyk patrzy się na te działania z punktu widzenia instytucjonalnego. My możemy sobie pozwolić na inne spojrzenie, bo jesteśmy na tyle niszowymi twórcami, że to nie przeszkadza, gdy ktoś rozpowszechnia nasze albumy za naszymi plecami. Gdy znalazłem swój album na Soulseeku, ucieszyłem się, że komuś chce się mnie „okradać”. To komplement i promocja. Ten dyskurs też się zmienia. Gdyby cofnąć się o kilkanaście lat, zauważylibyśmy, jak kolorowa i różnorodna była kultura kopiowania i wypalania. Wystarczyło się przejść na lokalny targ, żeby zobaczyć, jaka finezja przyświecała ludziom w zgrywaniu muzyki, seriali czy filmów na płytki.

IS: I technika kopiowania okładek – kolorowa okładka była droższa od okładki czarno-białej.

RS: A do tego często dorzucano jakieś bonusowe klipy. Albo polsko-ruski dubbing w grach.

AM: W całej dyskusji o prawie autorskim ginie społeczny potencjał. Tarkowski i Filiciak próbowali odzyskać to w swoim pisaniu, pokazując kulturę i kapitał społeczny, który się wiąże z aktywnością. Pokazując, że ci, którzy są uznawani za piratów, to osoby, które wydają na kulturę także w rzeczywistości.

RS: Lubię Filiciaka, ale nie czytałem tego raportu. Nie wiem, jak mierzy się zjawisko pt. „ten, który najbardziej hakuje, najwięcej wydaje na kulturę”. Hakuje czy ściąga. Może rzeczywiście tak jest, ja osobiście stosunkowo sporo wydaję na koncerty. Pewnego razu mój tata wrócił z poczty i mówi: „kupiłem ci płytę Metalliki”. Na okładce było czterech chłopców z doklejonymi wąsami, płyta zatytułowana była *Metallica and Symphonica* i miała białą okładkę. To były po prostu covery Metalliki w wykonaniu tych wąsatych awatarów (tak

podjezrewam, może oni byli tylko produktem okładkowym, nie wiem). Ale komu i po co chciało się to w ogóle produkować? Jednocześnie jak wspaniale jest to, że w państwowej placówce typu poczta można było kupić tak ordynarne podróby! Dzisiaj już nie ma takich rzeczy, coraz częściej zostaje nam jedynie kultura oficjalna.

AM: Płyty bez praw autorskich, które można było kupować w kioskach...

RS: Dziwnym trafem kultura internetu zachowała niewiele śladów tych fenomenów.

IS: Teraz wszystko wisi w chmurze. Nie ma już tego momentu, kiedy idziesz na stadion i wybierasz, szukasz, kupujesz. Teraz wszystko wisi nad nami.

RS: *À propos* chmury – ona też nie rozwiązuje do końca pewnych kwestii prawnych. To nie jest tak, że albo posiadamy coś na dysku, albo tylko patrzymy czy słuchamy. Nawet odsłuchanie piosenki zostawia ślad na dysku. Teraz wszystko jest posiadaniem.

AM: Mówisz, że jest to jest posiadanie, ale właśnie chyba nie. Przecież jest coraz większy skręt w stronę udostępniania. Już nie ściągasz MP3, tylko możesz je sobie streamować.

RS: Niby tak, ale jeżeli coś wisi w chmurze, to tak czy inaczej jest zapisane na jakimś serwerze, a fakt, że my to odtwarzamy w przelocie, nie świadczy o tym, że nie wchodzimy w posiadanie śladu odtwarzania. Zawsze zapisują nam się pliki tymczasowe na dysku twardym. Niedawno było o tym głośno w sprawie dziecięcej pornografii – obecnie samo oglądanie jest karalne, właśnie dlatego, że oglądanie równa się posiadaniu. Nieraz odzyskiwałem dane z dysków i przy okazji odnajdywałem dziesiątki tysięcy WAV-ów i JPG-ów z historią użytkownika komputera – screeny i dźwięki z filmów i gier, cache przeglądarki internetowej. A poza tym do tak zwanej chmury trafia bardzo niewiele rzeczy. Mnóstwo przepada, a jak nie przepada, to właśnie dlatego, że ktoś to trzyma na dysku. Dziesiątki lat muzyki analogowej, która już nie wejdzie w obieg, nie zostanie nigdy zgrana. Coraz więcej tekstów kultury

odpada. Ile kultury przepadło, gdy wygasło Audiogalaxy, Kazaa czy Emule. To już nie zostanie odnalezione, bo nie zbiorą się ci sami ludzie, którzy wtedy się skumali w ramach tego konkretnego *peer-to-peer*'a.

AM: To się łączy z takimi zjawiskami, jak niemożność właściwego opisanie tracków przez polskich użytkowników Kazaa czy Emule. To było cudowne.

RS: Jest taka anegdota, która powinna trafić do jakiejś marginalnej historii polskiego internetu. Coś takiego nie wydarzyłoby się dzisiaj, dlatego fajnie obrazuje, jak to funkcjonowało w tamtych czasach. Chodzi o zespół Kury i piosenkę *Chryzantemy zlociste* – utwór, z którym Kury nie miały nigdy nic wspólnego, ale MP3 zostało przez kogoś tak otagowane, jako Kury. No i zaczęto kojarzyć z nimi tę piosenkę, przez pewien czas to był ich najbardziej znany utwór w sieciach *peer-to-peer*, dużo osób miało go w folderze „śmieszne”. Trochę wypłynęli dzięki dzięki cudzemu utworowi, więc w pewnym momencie zaczęli autoironicznie grać go na koncertach. *À propos* zdystansowanego podejścia do własnej twórczości, mam wrażenie, że ostatnio pojawił się jakiś taki nurt autorefleksyjnego polskiego disco. Norbi z K.A.S.Å zrobili wspólny utwór – jest niesamowity, opowiada o tym, że ludzie ich cały czas myślą. „Myślą nas cały czas nanana... Jeszcze utwór przecież taki grasz, że kobiety są gorące. Pomyliło ci się chyba coś, to jest Norbi, a nie ja...”. Śmieszne, może polska muzyka zaczyna wchodzić na jakiś metalevel, nawet popularna.

AM: Ja się tylko zatrzymałem na triumfalnym powrocie Davida Hasselhoffa. I jestem zachwycony i wzruszony.

RS: Na powrót Hasselhoffa się jeszcze nie natknąłem.

AM: A widziałeś ten film, który do tego doprowadził – *Kung fury*?

RS: Ten półgodzinny, stylizowany na lata 80.? Nie widziałem go jeszcze.

AM: Cały film jest z crowdfundingu. To jest absolutnie niesamowite. Ale polska wersja jest jeszcze lepsza – taka stuningowana.

RS: Słyszałem, że coś śmiesznego z lektorem.

AM: Dokładnie, to jest zachwycające.

RS: Właśnie! Na poziomie lektorskim, dubbingowym, tłumaczeniowym objawia się w dużym stopniu potencjał kultury oddolnej. W ogóle myślę, że termin „kultura oddolna” mógłby być pojęciem zastępczym dla „piratowania”. Bo mówimy jednak o konkretnych taktykach wobec konkretnych strategii.

IS: Czy w regulaminie akcji crowdfundingowych jest opisane posiadanie, prawo do tego, co powstanie?

RS: Raczej tak, choć w zasadzie to nie wiem. W przypadku akcji crowdfundingowych możesz wybrać coś w rodzaju „pakietu” i w zależności od tego, ile zapłacisz, taki dostaniesz później pakiet. Nie nabywasz do tego dzieła żadnych specjalnych praw współwydawcy etc. Raczej chodzi o powstanie konkretnego „towaru”, który potem trafia do ciebie i innych.

IS: Czyli, tak naprawdę, to jest tak, że ty nie dajesz jakieś kwoty, tylko po prostu kupujesz coś, tak?

RS: Niezupełnie. Raczej dajesz pieniądze na poczet przyszłego zysku, inwestujesz w coś.

AM: Bardzo ciekawe, że użyłeś tego słowa, to jest rzeczywiście logika inwestycji.

RS: Chociaż inwestycja może ci się finansowo zwrócić albo nie. Tutaj kupujesz cegielkę.

AM: Moim zdaniem takie działania mają znacznie więcej wspólnego z inwestycją, bo jeżeli założymy, istnieje coś takiego jak kapitał społeczny, to inwestując, możesz mieć plus 50 do kapitału społecznego.

RS: Ale jak się ten kapitał objawia? Im więcej projektów wesprzesz, tym masz więcej gwiazdek na „Polak potrafi”? Przecież to jest niewymiernie.

AM: Jasne, kapitał społeczny jest niewymierny, ale to nie zmienia faktu, że istnieje. Możesz być wymieniony w jednej książeczce, że jesteś zajebisty i w drugiej, że

jestes zajebisty, bo wspierasz to i tamto. Jeżeli jesteś słabym inwestorem, który skupuje roszczenia do działek w Warszawie (przykład pierwszy z brzegu), to fakt, że wpierasz jakieś projekty, działa tak, że mimo że robisz krzywdę jakiejś szkole, myślą o tobie: „no tak, ale to przecież taki dobry człowiek...”; rozumiesz co mam na myśli. Chociaż oczywiście trochę hiperbolę zrobiłem. Bo raczej pan Marcinkowski stawia maszty przy rondzie „Radosława”, a nie bawi się w crowdfunding, ale moim zdaniem tak naprawdę mechanizm tego jest dużo bardziej inwestycyjny, niż mogłoby się wydawać.

RS: Dziś ten „mechanizm inwestycyjny” chyba jednak najlepiej działa na poziomie facebookowej autokreacji. Poza tym jest to względnie łatwe. To ciekawe zjawisko. Jest coraz więcej osób, które dochodzą do facebookowej sławy, ponieważ rzekomo wymyśliły kota „co ja pacze”, albo „pieseła”. Niektórzy mają po kilka tysięcy followersów tylko dlatego, że postują dziesięć razy dziennie memy z różnych serwisów. To dla osób, które od lat siedzą na chanach jest śmieszne, przypisywanie sobie autorstwa contentu. W obiegu anonimowym autorstwa nie ma. Co najwyżej da się prześledzić funkcjonowanie kilku osób, które były adminami. Czerpanie garściami z anonimowego contentu zaczęło się relatywnie niedawno. Te wszystkie hasła typu „XD”, „parasol w dupie”, memesy z JP11, to jest coś, co istnieje od lat, tylko było dla garstki osób, która potrafiła obejść internetowe zabezpieczenia. Nie będę teraz wchodził w szczegóły, content internetowy miał bardziej elitarny charakter, bo niewiele osób potrafiło zAdblockować pewne rzeczy, pogrzebać w rejestrze. Włożyć wysiłek, by wejść do miejsc, które były cholernie kulturogenne, zrobione oddolnie przez anonimowych użytkowników. Ale w pewnym momencie zaczęło się to wylewać na cały internet. Niektórym udało się wskoczyć na tę falę, bo byli sprytni. Nie mieli jakiegoś tam szacunku wobec tego zjawiska, wobec pracy innych – skoro nie było wiadomo, kto to zrobił, to łatwo można twórczość zawłaszczyć, przypisać autorstwo sobie. Albumy z Wykop Records chodzą na Bandcampie za 3 tysiące złotych. Nikt ich jeszcze nie kupił, ale gdyby chciał, to zawsze może i zapłaci za to tyle, ponieważ ktoś sobie je w pewnym momencie ściągnął i na tym Bandcampie zamieścił. Taki „Typowy Seba”, to przykład czegoś, co zaistniało parę miesięcy wcześniej na chanach, ale względnie szybko wylazło do mediów społecznościowych.

AM: To był spór, który się o sąd otarł niemalże.

RS: Nie wiedziałem o tym. To jest bardzo ciekawa kwestia, często widzę, jak ktoś postuje tzw. pasty i dostaje kilkaset lajków za coś, co jest skopiowane i wklejone bez podania autorstwa (bo go *de facto* nie ma, zresztą sama nazwa odnosi się do sposobu rozpowszechniania tekstów *paste* – *copy/paste* – kopiuj/wklej). Ale część osób pomyśli, że to napisała ta sama osoba, która postuje. To ciekawy zwrot, najlepsze czasy nie dla tych, którzy produkują, ale agregują (jak Google czy Facebook). Jednocześnie gdyby ktoś chciał zaznaczyć swoje autorstwo, to by to zrobił, a nie wrzucał anonimowo do internetu, bo doskonale wie, co się może z tym stać. Wszystko ma dwie strony medalu. Czasami pluję sobie w brodę, że te kilka lat temu nie zacząłem wypuszczać tego, co sam znalazłem. Ale wówczas jeszcze wszyscy w środowisku anonimowym myśleli elitarystycznie, że są normiki, które siedzą na fejsie i elita, która tworzy kulturę internetu. Wtedy nikt tego wszystkiego nie puszczał w ogólnodostępny internet, teraz już nie ma tych granic. Chociaż rzekomo istnieje siedem poziomów internetu i zawsze będzie coś, co nie będzie do nas docierać. Anonimowa kultura internetowa ma swoje opowieści, można by o niej pisać książki. Dużo anonów zbierało np. pasty i wydawało je po prostu w PDF-ach. Mam kilka takich „książek” autorstwa kolektywnego, które pojawiły się tylko na chwilę w bardzo wąskim obiegu.

AM: Skoro mówimy o obiegach, to przejdźmy teraz na inny poziom. Jak się dzisiaj w Polsce prowadzi niezależną wytwórnę, która eksperymentuje z nowymi formatami w epoce cyfrowej?

IS: Jak działa wytwórnia wydająca materiał na kartach microSD?

RS: Nie traktujemy Audile Snow jako biznesu, to po prostu frajda. W pierwszym rzucie wydaliśmy mnie i Efrëma, w drugim High Fall i Micromelancolië. Dodatkowo masterowałem High Fall i Efrëma, to kolejne z dobrodziejstw cyfrowego materiału muzycznego – można domowymi metodami łatwo poprawiać brzmienie. Już nie mówię o edycji, ciachaniu, odwracaniu, rozciąganiu. Sam mastering, doszlifowywanie pewnych rzeczy – wszystko to jest dzisiaj bardzo proste. Albo fakt, że można wymieniać się patchami

pewnych efektów, polecać sobie pewien sposób edycji czy modulacji za pomocą łańcuchów wtyczek, które wystarczy sobie wysłać.

A wracając do labelu... uważam, że za mało wykorzystujemy media cyfrowe, nawet te fizyczne nośniki. Były już labelle dyskietkowe (w Rosji jest ich sporo) – ale w tym wypadku trzeba się bawić w pewien retro tryb, bo nie każdy ma slot na dyskietki. A prawie każdy ma slot na kartę microSD. Mimo tego nie myśli się o tym nośniku w porządku muzycznym. Osobiście wolę nośniki cyfrowe, bo jakość jest wierna temu, jak ja to słyszę komponując. W kasecie dochodzi do znacznej zmiany w brzmieniu, moje dwa pierwsze albumy – *Mangrove* i *Kelp* – brzmią zupełnie inaczej z kaset, niż z WAV-ów. Za mało wykorzystujemy nośniki cyfrowe, a przecież i tak obecnie prawie wszyscy albo komponują, albo nagrywają cyfrowo. Ten mit analogu, który jest orężem walki z cyfrowością, opiera się na założeniu, że sygnał cyfrowy nigdy nie będzie tak wierny oryginałowi, jak analog, bo cyfra jest dyskretna, kwantyzowana, próbkowana. Ale sygnał i tak jest na starcie nieciągly, tylko potem zostaje przekonwertowany na analogowe medium typu kasetka czy winyl. Ta idealizowana właściwość źródła nie jest obecna, a rzeczywista specyfika zostaje zatracona. Poza tym myślimy o mediach wybiórczo. Mamy kilka, o których pamiętamy, na których coś się w Polsce ukazywało, kojarzymy kasety VHS, płyty CD, DVD, Blu-ray, kartridże, pendrive'y. To, jakich nośników używamy, zależy od tego, co nam dyktują koncerty, co jest dostępne, jakie możemy kupić nagrywarki i jakie nośniki. Na rynku japońskim jest pięć razy więcej nośników. Pomiędzy dyskietką 3,5 calową, dyskietką o pojemności 100 MB oraz płytą CD było dużo stadiów pośrednich, które do nas nie dotarły.

IS: Ja cię jeszcze, Radek, chciałam zapytać o kwestie formalne, bo...

RS: Czy jesteśmy legalnie zarejestrowaną działalnością?

IS: To też. I czy, hipotetycznie, moglibyście opatentować wasz pomysł i wtedy ktoś, kto będzie chciał nagrać coś na microSD, musiałby zapytać o zgodę?

RS: No więc: nie i nie.

AM: Tak w ogóle, czy wy podpisujecie między sobą jakieś umowy?

RS: Nie chcę się wypowiadać w imieniu innych i nie chcę też sobie strzelać w kolanach, ale po co ktoś miałby rejestrować mały label jako działalność gospodarczą?

AM: Właśnie nie wiem.

IS: Ale jak już sprzedają płyty, na przykład przez Serpent, to muszą.

RS: Serpent pobiera jakąś prowizję od sprzedanego albumu, ale nie wiem do końca, jak to funkcjonuje pod kątem prawnym.

AM: Czyli cały polski niezał jest w szarej strefie?

RS: Cóż, mogę odpowiadać jedynie za siebie. Tak czy inaczej – po co masz rejestrować działalność gospodarczą? Żeby płacić podatek? Z czego?

IS: Może dla samozatrudnienia i opłacenia składek?

RS: Często nie ma w miesiącu żadnych przychodów. Albo zarabiasz 50 złotych, a musisz zapłacić ZUS-owi 500. Z czego? Napisał do nas do Audile Snow chłopak, który chciał wydać Encyklopedię Polskich Firm Fonograficznych. Napisał książkę, w której wymienia wszystkie oficjalnie działające firmy fonograficzne, od 1890 roku do teraz. Ma ich około 1200 i chciał to u nas wydać w PDF-ie na microSD. Zresztą sami myśleliśmy już wcześniej o wydawaniu na kartach nie tylko muzyki...

IS: Dobrze, a założymy, że sytuacja dojdzie do finalizacji i wydacie mu tę całą antologię. To jak wy między sobą się dogadujecie?

RS: Zazwyczaj ściskamy sobie rękę i mówimy: „tyle sztuk dla ciebie, tyle dla nas”. Tak to wygląda w większości przypadków – „ej, nagraj mi płytę, to ci ją wydam”. Ale wspomniałem o tej encyklopedii, bo wydaje mi się to dość zabawne – gość pisze o firmach fonograficznych, a my z firmą nie mamy nic wspólnego.

AM: Raczej nie ma w twoim przypadku problemów z tantiemami?

RS: Cała ta kwestia odpada. Zresztą wydajesz coś i kupuje to kilka osób, za resztę albumów wymieniasz się z innymi wydawcami. Po co się mieszać w jakieś

prawne obowiązki, spowiadać się komuś z tego. Po co spisywać umowę, która jest opodatkowana. Nie ma innej opcji, robimy to wszystko po godzinach, dla fanu, niejednokrotnie dopłacając. Nie sposób traktować tego jako biznesu, nie ma to nic wspólnego z działalnością gospodarczą sensu stricto. Gdybyśmy chcieli zarabiać – nie zakładalibyśmy labelu.

AM: A jeśli chodzi o nośnik?

RS: Nie jesteśmy producentami ani wynalzcami nośnika, więc nie możemy sobie zastrzec do niego praw. Zresztą były już wydawane płyty na kartach SD. Może nie na microSD, ale pewnie ktoś to już przed nami zrobił. Często popularne zespoły wydają jakieś okolicznościowe albumy na pendrive czy na kartach pamięci.

AM: Na pendrive wydawało mnóstwo osób. Całe dyskografie były wydawane w jednym miejscu – The Beatles na pendrive w kształcie jabłka, albo Queen na takim jabłku królewskim, do tego regularne płyty Lady Gaga.

RS: To prawda. Ale pendrive, tak samo jak microSD, nie jest tak tanim nośnikiem, jak CD-R czy kasetka. Więc nie dość, że inwestujemy więcej, niż zyskujemy, to do tego w naszym przypadku to wszystko jest nielegalne, bo w świetle prawa czerpiemy jakieś zyski, a nie odprowadzamy podatku. Nasza praca – mastering, nagrywanie, projektowanie, wydruki i wycinanie okładek-opakowań – to w zasadzie nielegal.

IS: A myślisz, że gdyby procedury zostały uproszczone i nieopodatkowane to niezależcy mogliby myśleć o wprowadzeniu jakiś umów, rozliczaniu się, rejestracji swojej działalności? Czy może niezależ jest niezależem, bo nie ma miejsca na umowy?

RS: Stąd chyba wzięła się w ogóle sama nazwa – niezależ.

IS: Ale to chyba mieli być przede wszystkim ludzie niezależni od dużych wytwórni.

RS: Nie wiem, kto, kiedy i w jakim kontekście po raz pierwszy użył tego

sformułowania. Dla mnie jest to bycie niezależnym w pewnym sensie od wszystkiego. W muzyce czasami są takie zjawiska, których sama nazwa pojawia się jako stosunek do czegoś. Takie „indie”, co to w ogóle jest indie? Przecież to niby legitymizuje się niezależnością. A wracając... nie patrzę nikomu w rachunki, może ktoś jednak płaci, może komuś się to opłaca z jakichś dziwnych powodów, o których nie wiem. Jakiś inkubator przedsiębiorczości, dofinansowanie od województwa. Są różne programy, nie tylko unijne, przy założeniu firmy przez dwa lata mniejszy ZUS itp.

AM: Przejdźmy do innych umów: dostałeś stypendium „Młoda Polska” na film o noisie. Jak te sprawy prawno-własnościowe wyglądają w kontekście umowy z ministerstwem?

RS: Tutaj wszystko musi się zgadzać i być przeprowadzone legalnie.

AM: Czy taka umowa na stypendium wiąże się z tym, że ministerstwo ma później prawo robić co chce z twoim dziełem?

RS: Nie. Stypendium „Młoda Polska” jest takim jednorazowym zastrzykiem finansowym, z którego należy się rozliczyć. Wnioskujesz o jakąś kwotę na zrobienie czegoś, po roku oddajesz to coś wraz z załącznikami, z których wynika, że na to i na to wydałeś te konkretne pieniądze. Stypendium dostajesz potrącone o podatek 18%. Dostaje się niby 25 tysięcy, ale *de facto* 20 tysięcy. I ze wszystkich umów moi operatorzy i muzycy muszą się rozliczyć (akurat tak konstruowaliśmy te umowy, że po ich stronie leżał obowiązek rozliczenia podatkowego). Tak więc ja dostaję stypendium potrącone o podatek, a ludzie, którym płacę, muszą zapłacić podatek od tego przychodu. Niektórzy są VAT-owcami i w ich przypadku musiałem dopłacać, przez co np. z 600 złotych robiło się 730 złotych. No, ale tak to działa, nie ma w tym nic dziwnego.

AM: W umowie z IMiT-em na zamówienie kompozytorskie jest napisane, że trzeba będzie przekazać później utwór na nośniku, a wykonanie będzie dostępne na stronie Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Po stypendium „Młoda Polska” spodziewałbym się podobnego wymogu.

RS: To jest raczej niewykonalne, ponieważ „Młodą Polskę” możesz dostać nie tylko na realizację jakiegoś projektu.

IS: Możesz dostać stypendium na wyjazd, na produkcję filmu, ale też na zakup instrumentu.

RS: Dokładnie. I tak jak nie ma nic dla społeczeństwa w tym, że ktoś kupi sobie klarnet, tak nie ma nic w tym, że ja nakręcę film. Muszę jedynie w biogramach legitymizować się tym, że zostało mi przyznane stypendium.

IS: „Projekt finansowany przez..”.

RS: Oraz logo „Młodej Polski” i NCK-u.

IS: I akurat to często jest sprawdzane. Potwierdzone info.

RS: Najczęściej to ich najbardziej obchodzi.

IS: W wypadku takiego filmu jak *Pogłos* ciekawy jest w ogóle stosunek do nieformalnych nagrań koncertowych. W kręgach niezalu wydaje się tyle koncertowych materiałów, że czasem nie wiadomo, czy słucha się materiału koncertowego, czy „oficjalnego bootlegu”.

RS: Nie wiem, czy to nie to samo. Możemy się zastanowić, jaka idea przyświeca w ogóle bootlegowaniu? Bardziej myślę o bootlegach koncertowych niż o zbiorach b-sideów i sesyjnych odrzutów.

AM: Chyba stała za tym idea, że taka muzyka jest bardziej „prawdziwa”? Oto dajemy ci kawałek autentycznego doświadczenia, a do tego kupujesz to bezpośrednio od nas w ładnym opakowaniu. A jeśli jesteśmy Pearl Jamem, czy Einstürzende Neubauten, to jeszcze ci to personalizujemy, to będzie TWOJE doświadczenie.

RS: Ale to są te „oficjalne bootlegi”, które możesz kupić w Empiku. Mnie się ta praktyka wydawania każdego koncertu z trasy nie podoba. Chodziło mi raczej o te „true bootlegi” nagrywane przez fanów na kiepskie dyktafony. Moim zdaniem ta praktyka powinna żyć własnym życiem i oficjalny dyskurs

nie powinien się w nią mieszać. Zwłaszcza w przypadku zespołów, które i tak już wystarczająco dużo hajsu trzepią na swoich oficjalnych albumach. „Chcesz nagrać nasz koncert? Zrobimy to za ciebie i do tego lepiej, tylko zapłać”.

AM: Z drugiej strony mamy przypadek R.E.M.: bardzo wszystkich zachęcali, żeby nagrywać koncerty. Dopiero później, już pod koniec działalności zespołu, porobili reedycje poszerzone o różne materiały koncertowe. Kiedyś byłem tym totalnie zachwycony. Masz zespół, który zachowuje się totalnie fair.

RS: Takim chyba pierwszym momentem, od którego zacząłem myśleć o polityce muzyków względem fanów, była wojna z Napsterem, gdy nagle przez Larsa Ulricha nie mogłem sobie ściągać MP3. Tu po raz pierwszy stosunek do sieci wpłynął na moją antypatię do kogoś. A z drugiej strony były zespoły, które od samego początku wiedziały, że MP3 w necie niespecjalnie szkodzą ich działalności. Niedawno oglądałem taką serię rozmów Cezarego Ciszewskiego z różnymi polskimi muzykami, z Brylewskim, z Tymańskim – „Kultura ponad prawem”. I tam mamy właśnie sporo artystów, którzy kumają, że w sumie lepiej dla nich, że ludzie ich ściągają, bo więcej osób się o nich dowiaduje. Pojawia się też ładna parodia Kazika w wykonaniu Tymańskiego. Zresztą Kazik jest takim podręcznikowym przykładem zatwardziałego etosu pt. „okradli nas, jebać złodziei!”. We wkładce do „Ostatecznego krachu systemu korporacji” widnieje napis „kto kupuje kasety od złodzieja jest kutasem i niech spierdala”. I to napisał typ, którego niektórzy nazywają ojcem polskiego hip hopu. To musi być bardzo traumatyczne – permanentne uczucie bycia okradanym.

AM: Była kiedyś taka strona „dług Kazika”, ona jeszcze istnieje?

RS: Tak, to się nazywa stratakazika.pl, bardzo mi się podoba. Można dopisać, ile płyt przegrało się samemu, a strona oblicza, ile Kazik na tym stracił.

AM: Lepsze niż dług Balcerowicza.

RS: Fajny element tego finansowego dyskursu pojawia się w dokumencie o Cool Kids of Death, *Generacja CKOD*. Oni właśnie byli takimi ofiarami niekorzystnego

kontraktu z dużą wytwórnią. Pojawia się tam parę ładnych wątków w stylu: „czy jeżeli pojechał z nami w trasę kolega i robi o nas dokument, to czy my w ogóle mamy do tego dokumentu prawo, bo chyba nie”. Film o mierzeniu się z sytuacją bycia kupionym w całości i konieczności poddania się temu, co zadecyduje management. Jeżeli załatwia koncert w Pazimiechach, to trzeba tam zagrać. Temat polskiego showbiznesu muzycznego został też fajnie ujęty w sześcioodcinkowym serialu *Historia polskiego rocka*, zwłaszcza temat słynnych Fryderyków. Z jednej strony Maleńczuk opowiada, że to zwykły bankiet, śmietanka i można się na pasztetowej poslizgnąć, a za Fryderyka dostać dychę za złomie, bo to nie jest nic warte. Potem zatroskany Niedźwiecki tłumaczy, że jest to bardzo ważna nagroda i on nie rozumie, dlaczego środowisko nigdy jej nie chciało. Dalej przypadek Kur, które dostały Fryderyka za P.O.L.O.V.I.R.U.S.A. i Tymański, któremu podczas wręczania nagrody wyłączono mikrofon, bo zaczął gadać o mafii establishmentowej. A na końcu wypowiada się Kazik i jest to chyba jedyna jego wypowiedź, za którą go lubię – mówi, że Fryderyki są bardzo potrzebne, bo ostatnio dzięki nim jedna dziewczynka dostała pompę insulinową, ponieważ zespół wystawił nagrodę na aukcji. Wprawdzie nikt za bardzo nie chciał licytować tego Fryderyka, więc Kazik kupił go sam.

AM: Wystawiłby na WOŚP, to by były dwie pompy.

RS: A tak w ogóle to nie wiem, czy wiecie, ale ja jestem okropnym piratem. Mam kilkanaście terabajtów filmów, muzyki, mnóstwo rzeczy, których już nie ma w internecie.

IS: Radek, to już jest na taśmie.

RS: Ok, ale ja nie mam z tym problemu. To archiwizowanie kultury. Widzę, że mnóstwo z tych rzeczy już przepadło.

IS: Tak, teraz w ogóle jest problem ze ściąganiem jednej MP3. Kiedyś włączałeś Kazaa i w kilka minut miałeś piosenkę na dysku. Teraz ściągać można już praktycznie tylko całe albumy.

AM: Był jeszcze okres blogów.

IS: Ale to bardzo krótko trwało.

RS: Czasy Rapidshare, Megashare...

AM: Był okres wielkiego renesansu blogów muzycznych, skończył się, kiedy padł najlepszy agregator blogowy – Elbows. Oni mieli cały czas problem z prawami autorskimi, przede wszystkim, paradoksalnie – jak pisali w wielkim oświadczeniu na koniec funkcjonowania – z prawami autorskimi do zdjęć. W końcu wkurzyli się i zawiesili działalność. Pozostał Hype Machine, ale do Elbows się nie umywa – on był rewelacyjny. To była najlepsza prasówka do świata indie.

RS: Co to było?

AM: To był tak zwany agregat blogów, czyli portal, który przeklejał posty z blogów. Była szpalta z newsami, z najpopularniejszymi utworami, najpopularniejszymi klipami.

RS: Teraz jeszcze działa New Album Releases, które nie wiem, jak sobie radzi prawnie. Ponoć Chomik ma zajebistych prawników. Natomiast na New Album Releases pojawia się wszystko z wyprzedzeniem co najmniej miesięcznym i czasami tego samego dnia jest ściągane. Polityka leaków przeszła do oficjalnego dyskursu. To jest kolejny wymiar taktyczny przejmowania przez oficjalne dyskursy technik i metod dystrybucji z dyskursu oddolnego.

AM: I to nawet nie muszą być leaki, bo przecież bywa tak, że prawie cała płyta jest dostępna w postaci singli wypuszczonych wcześniej do sieci utworów, zanim jeszcze ukaże się w całości. James Blake strasznie się wkurzał przed ostatnią płytą, że wytwórnia 2/3 płyty wypuściła na zajawkach i singlach, zanim ta płyta wyszła.

IS: To też pokazuje, jak wytwórnia ma prawa do twoich utworów.

RS: Ale też dużo zależy od rodzaju umowy, jaką podpisujesz. Chciałbym kiedyś zrobić jakiś porządny podział tych kilkadziesiąt lat funkcjonowania kultury internetowej w kontekście rozpowszechniania muzyki, bootlegowania, wrzucania różnych rzeczy na nieoficjalne strony fanowskie. Weźmy tylko

te ostatnie lata – razem z internetem szerokopasmowym przeminęły czasy fanowskich stron zakładanych na interia.pl czy prv.pl, z których najlepsze były te, które miały najwięcej demówek, nieoficjalnych tracków, odrzutów z sesji, skór do Winampa, tematów na pulpit, skanów okładek, tekstów piosenek i tabów. Potem pojawił się okres tych wszystkich p2p: Kazaa, Emule, DC++... jeszcze wcześniej był IRC, ale z niego korzystałem tylko kilka razy. Dalej blogi, hostowanie na Hotfile, Megaupload, Mediafire i innych serwisach tego typu. Był też taki czas, że na albumach-piratach pojawiały się jakieś voiceovery. Wrzucało się celowo trochę spaprany album do sieci, trochę na pożywkę.

AM: Było też oprogramowanie, które miało uniemożliwić odtwarzanie w ogóle płyty na komputerze. Ale było też tak, że w akcie desperacji dołączano ścieżkę, która miała docelowo po prostu uszkadzać system na komputerze. Mam ze dwie takie płyty Rogera Watersa.

RS: No świetne: gimnastykowanie się, żebyś tylko nie przegrał. A teraz słuchasz muzyki z apek (aplikacje na tablety i smartfony, kto by o tym pomyślał te kilkanaście lat temu).

Jest dużo stadiów, ciekawych zwrotów w historii kultury oddolnej sieci. Ja z największą nostalgią wracam do czasów około roku 1998, gdy znajdowało się jakiś niepublikowany utwór Nirvany, którego nie można było kupić u gościa w kiosku z kasetami. Ściągnięcie pięciu megabajtów zajmowało modemowi godzinę, siostra darła gębę, że blokuje telefon. Nagrywało się ludziom składanki, robiło mixtape'y i ktoś tego faktycznie słuchał. Dzisiaj trzeba się bardzo starać, żeby ktokolwiek przesłuchał to, co wydajesz. Prowadzisz label i stajesz się natrętem; wrzucasz linki na fejsa i nagabujesz do klikania. Ej, posłuchaj, nawet nie musisz za to płacić...

Misia Furtak – jedna z najważniejszych postaci polskiej sceny muzycznej ostatnich lat. Wokalistka, basistka, autorka tekstów i dziennikarka. Laureatka Paszportu Polityki w kategorii muzyka popularna, Fryderyka w kategorii debiut roku i nagrody im. Grzegorza Ciechowskiego. Razem z międzynarodowym zespołem Trés.b mieszkała i koncertowała w Danii i Holandii. We wrześniu 2010 roku cały zespół przeniósł się do Warszawy.

WAŻNE JEST, ABY RELACJA Z FANEM BYŁA RELACJĄ ARTYSTY, A NIE FACEBOOKA

Rozmowa z Misią Furtak

Izabela Smelczyńska: Sporo czasu spędziłaś w Holandii, grając na tamtejszych scenach. Jak, w skrócie, wygląda tamtejszy rynek muzyczny i co go odróżnia od polskiego pod względem organizacji koncertów, sporządzania umów z artystami czy samego wsparcia dla początkujących artystów?

Misia Furtak: Nie mam dokładnych danych, jak wygląda obecnie tamtejszy rynek muzyczny – we wrześniu tego roku minęło pięć lat, odkąd przeprowadziłam się do Polski. Mniej więcej kiedy wyjeżdżałam z Holandii, trzecią siłą polityczną została partia PVV, która uznała kulturę i sztukę za lewicowe hobby i zapowiedziała zredukowanie środków zwykle na ten cel przeznaczanych, około 300 milionów euro. Gdy jeszcze tam studiowałam, wystarczyło zajmować się czymś związanym ze sztuką, na przykład muzyką, grafiką, fotografią i zarabiać na tym w granicach 300 euro rocznie. Przy spełnieniu tego warunku można było ubiegać się o bezzwrotny grant w wysokości około 800 euro miesięcznie. Wielu moich znajomych korzystało z takiej możliwości, bo pozwalała normalne żyć bez potrzeby łapania się dodatkowych prac. W Danii, gdzie mieszkałam wcześniej, państwo także oferuje wiele grantów, dla wybranych artystów nawet dożywotnie, coroczne stypendia.

IS: Rozumiem, że stypendia, o których mówiłaś wcześniej, przysługiwały przez dłuższy okres i każdy artysta regularnie dostawał co miesiąc stałą kwotę?

MF: Tak, te w Holandii tak, już nie pamiętam, czy do odwołania, czy na rok i do ponownej aplikacji.

IS: W Polsce, gdy przyznaje się komuś grant, to jest on wypłacany najczęściej w dwóch transzach. Nie ma systemu comiesięcznego, co często prowadzi do ekstremalnych sytuacji, w których najpierw funkcjonujesz przez trzy miesiące bez środków do życia, a potem nagle dostajesz zastrzyk gotówki i musisz umiejętnie zarządzać pieniędzmi.

Antoni Michnik: Czy te stypendia były przeznaczone na konkretny projekt?

MF: Nie, były to takie stypendia, które pełniły funkcję swego rodzaju „dodatku” do przychodów, które uzyskiwałaś dzięki swojej sztuce. „Dodatek” biorę w cudzysłów, bo proporcja była często odwrotna, ale nikogo nie interesowało, jaka ta proporcja jest. Celem tych stypendiów było stworzenie możliwości artystycznego rozwoju. Pozwalały na artystyczne poszukiwania, eksperymentowanie z materiałami, nagrania, wynajęcie studia czy sprzętu, ale też zwyczajnie utrzymanie się. Ja sama nigdy nie byłam beneficjentką, ale wielu moich znajomych korzystało z takiej pomocy, zupełnie bezproblemowo, przez dłuższy czas.

IS: Czy możliwość otrzymania takiego stypendium była jakkolwiek ograniczona wiekowo, np. mogli ubiegać się o nie tylko studenci i absolwenci do 26. roku życia?

MF: Przede wszystkim w krajach, które znam, czyli w Danii i Holandii, na studia idzie się znacznie później niż u nas i znacznie dłużej się studiuje. W Holandii studia są płatne, w Danii – darmowe, ale w obu przypadkach dostajesz pieniądze za to, że studiujesz. W Holandii jest to forma zwrotu opłaty za czesne, do której dodatkowo dostaje się kartę na darmowe przejazdy autobusem i pociągiem po całym kraju, a w Danii forma grantu, aby młody człowiek mógł się usamodzielnic: wyprowadzić z domu, mieć pieniądze na codzienne życie, nie pracować, tylko skupić się na studiowaniu. Bądźmy szczerzy, wiele osób w takiej sytuacji będzie próbowało studiować jak najdłużej. To bardzo wygodna opcja. W Danii, w czasach gdy jeszcze się tam uczyłam, ta forma dofinansowania ciągle była bezzwrotna.

W Holandii natomiast zaczęto zauważać nadużycia ze strony studentów i wprowadzono pewne obostrzenia np. dofinansowanie trzeba zwrócić, jeśli skończenie studiów przekracza z góry określoną liczbę semestrów (wcześniej zdarzało się, że studenci zaliczali trzyletnie studia licencjackie przez np. osiem lat). Mówię to po to, żeby zwrócić uwagę na wiek studiujących. Ta granica dwudziestu kilku lat to moment, kiedy w Danii ludzie dopiero zaczynają studia. Wcześniej podróżują, robią sobie przerwy, zaczynają różne kierunki, by odnaleźć i wybrać w końcu ten odpowiedni. 25 lat to wiek, w którym u nas kończy się przygodę z uniwersytetem, a w innych krajach bardzo często dopiero wtedy młodzi ludzie zaczynają studia i, wracając do pytania, im także przysługuje stypendium. Nie słyszałam o żadnych ograniczeniach wiekowych.

IS: Założyłaś w Holandii zespół, z którym koncertowaliście i nagrywaliście. Jak to wyglądało od strony formalnej?

MF: Nasz zespół założyliśmy w Danii, ale w Holandii został sformalizowany. Można tam dosyć łatwo zarejestrować zespół jako firmę. Jest wręcz mile widziane, gdy – jako zespół – możesz wystawić rachunek. Są biura, inkubatory, do których możesz pójść i dowiedzieć się, jaki rodzaj firmy pasuje do twojej sytuacji. My tak właśnie zrobiliśmy i nasza działalność była sformalizowana, rozliczaliśmy się jak każda inna firma. W Holandii istnieją liczne ulgi i ułatwienia dla firm – wszystko po to, aby zachęcić do uczciwego funkcjonowania jako byty prawne, a nie lawirujące elektrony.

IS: A później trafiliście na polski rynek muzyczny, gdzie często kwestie formalne są drugorzędne.

MF: Trafiliśmy na rynek polski prosto do gotowych struktur – do agencji bookingowej, managementu, wytwórni. Nasz zespół pracował więc od razu z funkcjonującą na rynku grupą specjalistów. Nie musieliśmy niczego szukać, ani podpisywać jednoosobowo umów. Mieliśmy reprezentantów na wszystkich polach i to oni zajmowali się naszymi interesami. To zupełnie inna sytuacja, niż gdy zespół zaczyna od zera i musi sam ułożyć sobie wszystkie klocki. My trafiliśmy do Polski na zupełnie innym etapie.

IS: Jak wygląda dzielenie się prawami autorskimi w zespole? Bywa przecież, że ktoś z zespołu przychodzi na próbę z nowym tekstem albo melodią – wówczas autorstwo jest oczywiste. Ale podejrzewam, że często wymyślacie coś kolektywnie. Jak radziliście sobie w takich sytuacjach, gdy trzeba było podać autora tekstu czy melodii?

MF: To jest kwestia zupełnie uznaniowa, która zależy od relacji w zespole. Nie ma znaczenia, w jakim kraju się mieszka. I wcale autorstwo nie jest takie oczywiste, kiedy ktoś z zespołu przychodzi na próbę z nowym tekstem albo melodią. Często na ten temat toczą się wojny w zespołach, bo np. ktoś ma poczucie, że przyniósł szkic i jest autorem, ale później druga osoba dopisała swoje, jeszcze ktoś inny napisał tekst. Wtedy osoba, która przyniosła szkic ma 25% autorstwa utworu, a autor tekstu ma 50%, tak przynajmniej jest to w Polsce traktowane przez ZAiKS. To skomplikowana matematyka, bo z jednej strony, autor ma poczucie krzywdy, jeśli musi się dzielić czymś, co, w swoim przekonaniu, stworzył. Z drugiej strony, jeśli ileś osób brało udział w procesie i kształtowało szkic czy tekst, doprowadzając go do ostatecznego kształtu, to chciałoby się wszystkich w tej kalkulacji uwzględnić. Są też przypadki, że zespoły próbują dzielić wszystko po równo, zawsze, bez względu na to, kto co napisał, ale taki model też w dłuższej perspektywie może generować poczucie niesprawiedliwości. Najlepiej jeśli już na początku dogadasz się z zespołem i wspólnie ustalicie podziały, bo jeśli te rzeczy „wychodzą” w trakcie pracy, zazwyczaj działają destrukcyjnie.

AM: W Holandii jest inaczej? Podział jest ustalony?

MF: Nie pamiętam już, ale wydaje mi się, że tekst nie stanowi 50% całego utworu.

AM: Czy mogłabyś powiedzieć, jaka jest twoja opinia na temat funkcjonowania ZAiKS-u?

MF: Instytucja, która „pilnuje” praw autorskich, do której zgłaszasz swoją twórczość, i która rzeczywiście wypłaca ci pieniądze za to, że te piosenki są grane, jest bardzo cenna i potrzebna. Ale problem z ZAiKS-em jest taki, że nie ma żadnej konkurencji. System wspierania twórców powinien być bardziej

przejrzysty – a tam, jeśli nie jesteś biegły w tamtejszej biurokracji, trudno się zorientować, co się dzieje. Wspaniale, kiedy ZAiKS kupuje pałac w Janowicach, w którym chce otworzyć nowoczesny dom pracy twórczej, ale chodzi o to, żeby młodzi muzycy czy twórcy w ogóle naprawdę mogli z tego skorzystać. Wejść do ZAiKS-u i powiedzieć: „ekstra, że macie ten pałacyk, bo mieszkam przy głównej ulicy na 15 metrach kwadratowych i chciałbym gdzieś popracować. Co zrobić, żebym mógł pojechać do pałacyku na tydzień i zebrać myśli?”. Narzekamy na ZAiKS, bo mamy poczucie, że to wszystko jest nie dla nas, ale dla jakichś innych, lepszych. Gdyby ZAiKS stwarzał więcej możliwości rozwijania talentu, dopuszczał nowszych członków do swoich zasobów, na pewno ludzie nie buntowaliby się przeciwko nim i nie wypowiadaliby się w tak jednoznacznie negatywny sposób. W efekcie ci, którzy wiedzą – korzystają, ci, którzy nie wiedzą, są obrażeni, że nikt ich nie informuje. Jedni są bardzo za, inni są bardzo przeciw. Kolejna kwestia to rejestracja w ZAiKS-ie. Wiele osób z niezależnych środowisk muzycznych w ogóle się tam nie rejestruje. Niewykluczone, że z przekory. A potem w ZAiKS-ie powstają „czarne dziury”, czyli kasa, która nie wiadomo do kogo należy i ostatecznie jest rozliczana między najważniejszych członków, którzy i tak zarabiają setki tysięcy miesięcznie – to są pieniądze, które nie idą do nikogo, bo utwory nie zostały wcześniej zarejestrowane, więc nikt nie zgłasza się po tantiemy. Takich utworów w stacjach radiowych puszcza się codziennie mnóstwo. Pieniądze za te piosenki idą w końcu do najlepiej „punktowanych” przez ZAiKS artystów. Błędne koło.

IS: Czy zespół Très.b został oficjalnie rozwiązany czy trwacie w zawieszaniu? Jak w takiej sytuacji rozliczacie się np. z ZAiKS-em i ze sprzedaży płyt?

MF: Nasze utwory są zgłoszone do ZAiKS-u, więc jeżeli są grane w stacjach radiowych, to z tego tytułu spływają do nas pieniądze. Ponieważ rozstaliśmy się z agencją, która nas reprezentowała przed wytwórniami, i przez którą powinny przechodzić pieniądze, więc za sprzedaż płyt nie dostajemy nic. Nie wiem, czy to jest niedopatrzanie ze strony agencji czy rzeczywiście płyty już nie wychodzą i nie sprzedają się. Właściwie należałoby to sprawdzić. Kiedy współpracuje się z kilkoma różnymi podinstytucjami nagle może okazać się, że w którymś

miejscu znikają pieniądze, albo nie ma przepływu informacji na temat tego, kto z kim powinien się rozliczać. I to jest kłopotliwe.

IS: To znaczy, że musicie dzwonić to tych wszystkich podinstytucji i upominać się o swoje?

MF: W wielu przypadkach tak, choć wydaje się oczywiste, że powinno być odwrotnie. Niestety trzeba tego stale pilnować.

IS: Zdarza ci się solo wykonywać piosenki, które stworzyliście z Très.b?

MF: Tak. Mogę śpiewać piosenki Très.b jak każda inna osoba. Za wykonywanie na żywo też powinny być wypłacane „zaiksy”, tak jak za odtwarzanie w radiu. Po koncercie organizatorzy mają obowiązek wypełnienia odpowiedniego formularza z setlistą, na podstawie której ZAiKS wypłaca pieniądze, tak jak za odtworzenie piosenki w radio. To, czy te formularze są wypełniane, to absolutnie inna kwestia. Ja też mogę je wypełnić po koncercie, ale nie mam pewności, czy taka lista trafi tam, gdzie powinna. Poza tym nie zawsze jestem proszona o jej wypełnienie, co też jest informacją dla mnie *à propos* danego miejsca. Generalnie, czy gram cover Whitney Houston, czy piosenkę Très.b, czy swoją kompozycję – powinno to być zgłoszone do ZAiKS-u, żeby autorom z tego tytułu została wypłacona kasa.

IS: Czy jesteś w stanie określić, na ile jest to realna sytuacja w świecie znajomych muzyków?

MF: W sytuacjach, w których wykonawcy rzeczywiście jeżdżą na większe festiwale z dużym teamem i ktoś pilnuje playlisty, to faktycznie jest ona później wysyłana do ZAiKS-u. A kiedy w grę wchodzi mniejsze sale koncertowe czy koncert w kameralnym klubie na niezależnym festiwalu – wtedy już niekoniecznie tego pilnują.

AM: Zastanawiam się teraz, na ile polskie życie muzyczne jest profesjonalne?

MF: W interesie artystów, także tych niezależnych, jest profesjonalizacja, a z tym wiąże się czy to zgłoszenie się do ZAiKS-u, czy to praca np. z publisherem.

Dotyczy to także np. małych wytwórni – nawet jeśli ktoś tłoczy tylko winyle, to powinien zgłosić do ZAiKS-u prawa mechaniczne. A jak jest, naprawdę łatwo się domyślić. Nie tak dawno ZAiKS uruchomił serwis „ZAiKS online”, który daje możliwość podglądu, za co artysta dostaje pieniądze. Te informacje rozrysowane są na wykresie, który został podzielony m.in. na „wykonania na żywo”, „radiostacje”, „telewizję” czy „inne źródła”. Widzisz tym sposobem, jak procentowo rozkładają się proporcje między różnymi środkami masowego przekazu. Jeśli wiesz, że dopiero co odbyłeś długą trasę koncertową po Polsce, a na grafie widzisz mimo wszystko większy procent z odtworzeń radiowych, to znaczy, że organizatorzy koncertów pewnie nie powysyłali formularzy. Z drugiej strony ZAiKS działa z rocznym czy dwuletnim opóźnieniem, więc pieniądze spływają czasem w nieoczekiwanych momentach. Warto też weryfikować, czy utwory są dobrze opisane, bo często radia podają po emisjach błędne dane i na podstawie tych wpisów ZAiKS błędnie inkasuje pieniądze. Chociaż radia rzeczywiście podają, że piosenka została wyemitowana, organizatorzy koncertów, jak mówiłam, już niekoniecznie.

AM: Czy możliwa jest sytuacja, w której wiedziałoby się, kto takie rzeczy zgłasza, a kto nie?

MF: Pewnie tak. Są grupy na Facebooku, w których ludzie z branży polecają albo odradzają konkretne miejsca czy organizatora. Wypowiadają się tam często także właściciele klubów, którzy wytykają artystom np. zepsucie sprzętu – wtedy zaczyna się przepychanka słowna, więc czasami trudno zawierzyć temu, co tam jest wypisywane. Rzeczywiście muzycy sami do siebie dzwonią i wypytują o sale, sprawdzają, czy ludzie są wypłacalni. Mnie kilkakrotnie zdarzyło się, że dostawałam propozycję zagrania i ktoś informował mnie, że miał złe doświadczenia, więc dobrze by było, żebym upomniała się o umowę i część pieniędzy przed koncertem, tak na wszelki wypadek. Przepływy informacji jest, ale to nie są żadne oficjalne dane.

AM: A w Holandii jak uzyskiwałaś podobne informacje?

MF: W Holandii działała, wspierana finansowo przez rząd, organizacja Muzyk

Centrum Nederland, która dysponowała bazą danych ze wszystkimi salami koncertowymi, klubami, dziennikarzami i agencjami muzycznymi. Głównymi celami tej organizacji była promocja i archiwizacja muzyki. Młodzi muzycy mogli korzystać bez ograniczeń z danych zebranych przez tę instytucję i np. sami bookować koncerty, albo szukać kontaktu do odpowiednich dziennikarzy albo agentów. To ogromna pomoc dla początkującego zespołu, który jest przecież anonimowy na rynku.

IS: W tej bazie znajdują się tylko wielkie sale i popularne kluby?

MF: Nie, to była właśnie cała moc MCN-u. To był system, który krok po kroku, podpowiadał młodym muzykom, co robić. Organizacja trochę przypominała biuro kariery – wskazówki sprofilowane w zależności od tego, jaką muzykę grasz, czy masz zespół, czy śpiewasz solo. W bazie znajdowały się i undergroundowe kluby, i małe sale, w których można oswoić się ze sceną, a także najpopularniejsze miejsca koncertowe.

IS: Logicznie i sensownie, ale, powiedziałaabym, trochę utopijnie.

AM: Kapitalizm z ludzką twarzą – tylko w Holandii.

MF: Sprowadzę nas może na ziemię i dodam, że mówiąc o MCN-ie, używam czasu przeszłego nie bez przyczyny. Centrum zostało zlikwidowane w 2013 roku, bo państwo obcięło subsydia.

IS: Przenieśmy się do internetu. Jaką wagę przywiązujesz do promocji swojej twórczości w sieci?

MF: Uważam, że w dzisiejszych czasach jest to najważniejsze narzędzie promocyjne. Polska jest akurat rynkiem dosyć mocno opierającym się jeszcze na tradycyjnych mediach: ludzie (w porównaniu z innymi państwami często) czytają gazety, słuchają radia, oglądają telewizję, nawet kupują płyty. Niemcy też są takim rynkiem, gdzie np. płyty CD sprzedają się chyba najlepiej w całej Europie. Zupełnie inaczej sytuacja wygląda w Skandynawii – tam już prawie w ogóle nie sprzedaje się fizycznych nośników, które straciły tam popularność na rzecz wersji cyfrowych. Generalnie widać, że zespoły, których słuchają młodsze

pokolenia, często mogą kompletnie nie funkcjonować w oldschoolowych mediach i mają się dobrze – koncertują i promują się wyłącznie w internecie. Uważam, że kolejnym krokiem będzie opcja DTF, czyli *direct-to-fan*. W tym modelu, jeśli masz dużą bazę fanów i bezpośredni z nimi kontakt, to właściwie możesz być niezależny od innych mediów. Dotyczy to także Facebooka, który może przecież w każdej chwili powiedzieć, że się wyłącza i zabiera wszystkie dane ze sobą. Najmądrzejszą formą jest posiadanie własnej strony internetowej. Według mnie ważne jest, aby relacja z fanem należała do artysty, a nie do Facebooka, żeby mieć newsletter, który pozwala na bezpośredni dostęp do fanów. To artysta powinien być „właścicielem” relacji z fanem, a nie ktoś inny.

IS: Tobie udaje się podtrzymywać taką relację?

MF: Przed wypuszczeniem „EpKi” zmieniłam zespół, więc sama płyta była pewnego rodzaju eksperymentem. Rozpisaliśmy kalendarz, kiedy i co pojawi się w konkretnych mediach: internecie, radiu oraz na nośniku. Ten eksperyment nie do końca się udał. Teraz już wiem, że w przyszłości na pewno skupię się na relacji bezpośredniej z fanem.

AM: Jak oceniasz świadomość i podejście ludzi z wytwórni do tego, o czym przed chwilą wspomniałaś?

MF: Świadomość tych tematów wydaje mi się niewystarczająca. Oni mają swoje systemy i poruszają się tymi samymi przetartymi ścieżkami. To dotyczy w podobnej mierze wytwórni, managerów, agencji – wszyscy funkcjonują dzisiaj na rynku, jakby wciąż była połowa lat 90. Mówię o „starej gwardii polskiej”, która wiele traci przez swoje błędy. Owszem, wpuszczają utwory do sieci i serwisów streamingowych, ale nie wykorzystują wielu narzędzi, po które mogliby sięgać.

IS: Czyli to w twoim interesie jest prowadzić fanpage na Facebooku? Wytwórni to nie obchodzi?

MF: Wszystko zależy od umów i strategii, ale generalnie wytwórnia raczej nie prowadzi fanpage'a. Możesz podpisać artist deal, wówczas oni zajmują się

wieloma rzeczami, jeśli tego chcesz, pewnie także Facebookiem, ale to forma umowy, w której artysta zaczyna dostawać pieniądze dopiero wtedy, gdy wszystko się spłaci. Często budżet w ogóle się nie zwraca, bo inwestycja jest zbyt duża, a płyty się nie sprzedają. Można również wybrać kontrakt licencyjny, polegający na oddaniu gotowego już nagrania w licencję. Wtedy często w promocji (najczęściej w mediach tradycyjnych) pomaga wytwórnia. Kolejną opcją jest kontrakt dystrybucyjny, gdzie zobowiązujesz się oddać wytwórni gotowy produkt do dystrybucji dużymi kanałami, czyli w Empikach i większych sklepach. W takim wypadku oddajesz wytwórni dużą część pieniędzy tylko za umieszczenie płyt w sklepach – nie są zobowiązani do promocji albumu. To tylko kilka przykładów; wytwórnie naprawdę na różnych zasadach pracują z artystami. Są też agencje wyspecjalizowane w prowadzeniu stron facebookowych, ale ja uważam, że najorganiczniej jest, kiedy artysta robi to sam.

AM: Pojawiło się kilku „pośredników”, poniekąd związanych z instytucjami państwowymi, którzy umożliwiają promowanie twórczości w sieci. Takim przykładem jest np. cykl koncertów „Made in Poland”, w którym można zobaczyć polskich wykonawców w odpowiedniej scenerii, oczywiście w jakości HD. Rejestracja tego typu wydarzeń to stosunkowo nowa metoda promocji.

MF: Zarejestrowane koncerty są zawsze bardzo cennymi wizytówkami dla artystów, bo stanowią świadectwo tego, że umiesz śpiewać i grać na żywo. To także informacja dla organizatorów, że warto cię „zabukować” na koncert, który zapewni publiczność. Zapis koncertów daje także możliwość wykorzystania szeregu sposobów promocji artysty różnymi kanałami – specjalny release dla radia, czy wersja video, w końcu wydanie całości na DVD w wersji deluxe. Dla PR-owców każdy pretekst jest dobry, aby wysłać newsletter do mediów.

**Ewa „Ewik” Malinowska,
Konstanty „Kostja” Usenko**

– związani z warszawską, łódzką oraz berlińską sceną skłotowo-punkową założyciele (1998) zespołu Super Girl & Romantic Boys, kultowej formacji electroclash/new romantic revival, która przez dziesięć lat (2003-2013) nie mogła wydać nagrałego, debiutanckiego materiału, po przerwie w działalności w latach 2006-2012 zespół wydał dwie płyty, „Kostja” jest autorem książki *Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu*.

- CZY JEST LAIBACH?
- NIE, ALE JEST DR. ALBACH.

Rozmowa z Super Girl & Romantic Boys

Antoni Michnik: Opowiedzcie, jak to się stało, że się wkopaliście w niekorzystną umowę dotyczącą waszej debiutanckiej płyty?

Ewa Malinowska: Nigdy nie byliśmy zespołem, który by był „zarządzany” przez menadżera. Wszystko działało się bardzo spontanicznie. I kiedy spontanicznie zgłosiła się do nas S.P. Records, wytwórnia założona przez znajomych znajomych, to po prostu uznaliśmy, że im zaufamy, i specjalnie nie zagłębialiśmy się w umowę. Wiedzieliśmy, że to mała wytwórnia, która nie jest jakimś molochem, więc wydawało nam się, że umowa będzie dla nas korzystna... Okazało się, że myliliśmy się. Niestety, było już za późno.

AM: Czyli po nagraniu płyty?

Konstanty Usenko: Tak, po nagraniu płyty się okazało, że jednak jej nie wydamy.

EM: I generalnie nie ma w tym nic złego, bo każdy ma prawo do zmiany zdania. Szkoda tylko, że za rozwiązanie umowy domagali się pieniędzy, i to takich, których nawet nie bylibyśmy w stanie wyłożyć, bo skąd?

AM: Czyli wytwórnia miała prawo zrobić z tym materiałem, co tylko chciała?

EM: Tak, przez dziesięć lat. Czyli na dziesięć lat ta umowa nas zamroziła. Nie mogliśmy wydawać tego materiału, ani podpisywać innej umowy z kimkolwiek innym bez wcześniejszego rozwiązania umowy z S.P. Records.

KU: Trzeba pamiętać, że to był 2002 rok i sytuacja małych labeli wyglądała zupełnie inaczej niż dzisiaj. My wywodziliśmy się ze sceny DIY i chcieliśmy uderzyć do szerszej publiczności. A taka szansa, dzięki różnym koneksjom, zdecydowanie była możliwa.

EM: W 2002 roku nie było łatwo wydać się samemu. Chcieliśmy skorzystać z okazji, ale po prostu nie wyszło. Morał z tego taki, że – po pierwsze – należy czytać wszystko, co się podpisuje; po drugie – jeżeli umowa ci nie odpowiada, to należy negocjować, ostatecznie wycofać się. Nie trzeba za wszelką cenę wydawać materiału w tej chwili – można poczekać na lepszy moment.

KU: Wszystkie niezależne wytwórnie, które wówczas działały, nie były jeszcze tak rozwinięte jak dzisiaj, a oprócz tego istniał jeden wielki dyktat majorsów-molochów. A my nigdy nie czuliśmy, że robimy coś pod koniunkturę.

AM: Dostaliście informację, dlaczego wasze nagrania nie zostaną wydane?

KU: Wyglądało to tak, że właściciel wytwórni chciał wydać składankę utworów różnych nowych zespołów, które wchodziły na różnych poziomach w dialog z latami 80., bo wyczuł koniunkturę na tę dekadę. To jest człowiek, który sam chce wszystko wymyślać, sam chce grać w zespołach, które wydaje, sam chce grać w teledyskach i zamieniać wszystko w kicz. Uważał, że kicz jest modny. Według niego byliśmy synonimem kiczu, ale my w ten sposób nigdy o sobie nie myśleliśmy, bo zawsze poważnie traktujemy to, co robimy. Ostatnie, co można o nas powiedzieć, to to, że uprawiamy pastisz czegokolwiek. Wiele osób wówczas nie rozumiało filozofii *new romantic*. Myśleli zakompleksionymi, zatęchłymi kategoriami, które tego typu muzykę utożsamiają z czymś takim, co chciano nam wepchnąć – np. żebyśmy w teledysku do *Spokoju* wysiadali z jakiegoś malucha. Wszystko to miało być beka z PRL-u. W rezultacie teledysk został zrobiony po naszej myśli. Wszystkie pomysły wychodziły od nas. Myślę, że mogło go „zaboleć” to, że nie jesteśmy taką plasteliną.

EM: Zresztą musisz posłuchać tej składanki – *Disco Chaos*.

KU: Co nam się jeszcze udało zrobić, to wciągnąć na tę składankę parę innych projektów naszych znajomych z Łodzi. Były osoby w S.P. Records, które bardzo nam wtedy pomogły, ale one szybko straciły tam pracę. Wyłącznie dzięki nim ta składanka zaistniała medialnie. A człowiek, który był szefem wytwórni, nawet nie kiwnął palcem w temacie.

EM: Rzeczywiście facet zatrudniał dobrze znających się na rzeczy ludzi. To jest ta korzyść płynąca z podpisania umowy z wytwórnią. Tak to już niestety jest, że jeżeli nie masz znajomości, to w radiu cię raczej nie puszcza, i jeżeli nie masz dobrego promotora w wytwórni – też nie. Teraz wszystko się trochę zmieniło dzięki internetowi.

KU: A na początku poprzedniej dekady internet dopiero się zaczynał. Jeszcze ludzie siedzieli w kafejkach internetowych i ściągali pocztę na Outlooka.

EM: Myślę, że dzięki internetowi to troszkę ruszyło – może mainstreamowe media w Polsce w dalszym ciągu kręcą się wokół dużych wytwórni płytowych i na odwrót, ale na tych mediach nam akurat za bardzo nie zależy, więc to nie jest dla nas jakiś wielki ból, natomiast dla wielu zespołów to może być ciężkie.

KU: Trzeba głośno powiedzieć, że wówczas istniało jedno medium, którego dzisiaj już nie ma – Radiostacja. Radiostacja była taką oazą, gdzie emitowano młode zespoły, dzięki niej większość najciekawszych zjawisk tego czasu zaistniała w mediach.

EM: Teraz została Trójka i Czwórka, ale młodym polskim zespołom bardzo trudno jest się tam dostać. To przykre, z chęcią posłuchałabym czegoś nowego. Polskiego Radia prawie w ogóle już nie słucham, bo ciągle słyszę te same zespoły, tę samą muzykę. Nie znoszę tych wszystkich złocistych retro-przebojów – wszystkie stacje, które je nadają, są po prostu identyczne. Po dwóch dniach jesteś w stanie przewidzieć całą playlistę. Dzięki Bogu, jest internet, gdzie znajdują inne stacje. Jak ktoś chce posłuchać czegoś, czego nie zna, to dla chcącego nic trudnego.

AM: Fascynujące, że taka historia spotkała właśnie was – zespół, którzy (upraszczając) ożywił ducha *new romantic*. Jak się poczyta trochę na temat tego, jak

rynek muzyczny wyglądał w czasach szczytu tej estetyki, to można znaleźć przerażające historie o producentach-bogach, manipulujących zespołami.

KU: Ale kogo masz teraz na myśli?

AM: Zespoły ze stajni Malcoma McLarena – Bow Wow Wow i Adam and The Ants, albo z wytwórni ZTT Trevora Horna oraz Paula Morleya – Art of Noise, Propaganda, Frankie Goes to Hollywood.

EM: Ale istniały też te wszystkie wytwórnie w stylu 4AD czy Cherry Red Records – z ogromnymi katalogami, w których znalazłeś dosłownie wszystko. Zespoły mogły iść swoją drogą, nawet wydając w dużych wytwórniach, w których wydawali Depeche Mode czy The Cure.

AM: A byliście wtedy w stanie zdobyć rzeczy z katalogu 4AD?

KU: Jak mieliśmy siedem lat, to może jeszcze nie, raczej słuchaliśmy radia, oglądaliśmy telewizję i kupowaliśmy polskie płyty. Ja miałem zawsze dużą styczność z muzyką radziecką, no i z polską, ale z anglosaską to tyle co przez Trójkę.

EM: Potem zaczęły się fajne nastoletnie czasy, zanim jeszcze zostało zakazane sprzedawanie i przegrywanie – nie mówię o takich formalnych kasetach..

KU: ...tylko o MG Records na przykład. Tak jak nasz znajomy poszedł pod Halę Mirowską i zapytał: „czy jest Laibach?” – i odpowiedziano mu: „nie, ale jest Dr. Albach” [chodzi o Dr. Albana – red.].

EM: Korzystałam w Merkurym z tak zwanej „przegrywalni”. Płaciło się za czystą kasetę i za to, że pani ci przegrywała na nią kompakt. Mieli tam taki super katalog. Ulala... nim tego oficjalnie zabroniono, to bardzo dużo sobie tam tego poprzegrywałam...

KU: Na początku lat 90. można było naprawdę kupić super rzeczy na kasetach. MG Records miał chyba najlepszy wybór ze wszystkich pirackich wytwórni.

EM: Takt też wydawał dużo.

KU: Takt też, ale MG Records miało w katalogu NoMeansNo, Ministry i Godflesh.

EM: Dokładnie, nie wydawali tylko jakichś tam przebojów. Ci „piraci” znali takie rzeczy, o których większość nie miała pojęcia.

AM: Konstanty, nawiązując do twojej książki *Oczami radzieckiej zabawki* – czy w Rosji kasety też odgrywały tak ważną rolę? W jaki sposób zdobywało się tam nagrania?

KU: Kasety były najważniejszym nośnikiem, bo płyt winylowych nie dało się przegrywać. W Polsce nie istniały kasetowe kioski. W Związku Radzieckim pod koniec lat 80. w każdym dużym mieście, a nawet w mniejszych miastach były kioski, do których ustawiały się kolejki ludzi z własnymi czystymi kasetami po to, aby przegrywać całe dyskografie zespołów undergroundowych radzieckich i zachodnich. Kasety w Rosji dosyć późno weszły do obiegu, jeszcze na początku lat 80. głównym nośnikiem były szpule.

AM: A jak rozkręcano imprezy w latach 90.? Z czego puszczano muzykę?

EM: Z kaset i winyli, potem trochę z kompaktów.

KU: Pierwsze warszawskie acid house rave'y na Barce, urządzone na przełomie lat 80/90., grane były głównie z dwukasetowca. Nie pamiętam, z czego puszczali w Alfie czy w Hybrydach – pewnie też z kaset i winyli, bo kompaktów było wtedy jeszcze bardzo mało. Trochę po partyzancku tak, bo nie było jeszcze tego totalitaryzmu klubowego, nakazującego didżejowi puszczać wszystko w jednym tempie.

AM: Czy to była „wolna przestrzeń”, czy już wtedy wisiał nad imprezami cień ZAiKS-u?

EM: Nikt nie wiedział wtedy, co to jest ZAiKS. To jeszcze czasy przed ustawą, gdy ZAiKS wszedł do salonów fryzjerskich, do sklepów i na didżejkę.

AM: Nikt nie myślał o żadnych licencjach dla didżejów?

EM: Wiesz, ja w ogóle myślę, że jak leci jakaś fajna muzyka, której nie znam – czy to radio, gdy siedzę u fryzjera, czy jak jestem na imprezie – to raczej mam ochotę kupić płytę. I z tego ZAiKS powinien być szczęśliwy. A nie obciążać didżeja, który raczej nie zarabia kokosów, chyba że gra na jakiś dziwnych imprezach zamkniętych. Stawki didżejskie nie są jakieś gigantyczne. Według mnie ZAiKS traci czas, bo to działanie bez sensu. Zawsze byłam ciekawa, jak

i komu rozdzielają pieniądze, gdy danego artysty nie mają w swoim katalogu. Często puszczałyśmy zespoły, o których w Polsce nie miano pojęcia, że istnieją. KU: Jak ja puszczam zespoły rosyjskie, tureckie, to co ZAiKS ma do gadania? EM: A nawet jeżeli mówimy już o muzyce popularnej, to wydaje mi się, że jest to raczej promocja, zachęta do kupowania tej muzyki, do wspierania tego artysty, a nie okradanie go. Tak ja to przynajmniej widzę.

AM: Czy znacie niejakiego użytkownika „vexolin”?

KU: Użytkownika czego?

EM: Internetu?

AM: Pod wrzuconym na YouTube'a wywiadem z wami, który przeprowadzony został na OFF-ie, niejaki „vexolin” napisał: „To ja w 2006 i 2010 r. »sprzedałem« was na torrenty.org, piratebay.org, potem rozeszło się po chomikach i innych serwerach plików”.

KU: Cóż, możemy powiedzieć, że jesteście bardzo wdzięczni panu vexolinowi, jeśli to naprawdę on.

Emilia Barabasz – radca prawny, członek Okręgowej Izby Radców Prawnych w Warszawie, wcześniej adwokat. Od sześciu lat prowadzi samodzielną kancelarię prawną w Warszawie. Doświadczenie zdobywała w Kancelarii Kaczor Klimczyk Pucher Wypiór w Krakowie oraz w Warszawie. Absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego (prawo oraz europeistyka). W swojej praktyce skupia się szczególnie na prawie autorskim i prawach pokrewnych, zagadnieniach sektora non-profit, doradztwie dla instytucji kultury, twórców, artystów i innych podmiotów działających w dziedzinie kultury, sztuki i nauki.

UMOWA TO NIE REGULAMIN, KTÓRY MUSISZ ZAAKCEPTOWAĆ I PODPISAĆ

Rozmowa z Emilią Barabaszą

Izabela Smelczyńska: Czy na polskich uczelniach funkcjonuje jakakolwiek jednostka, która specjalizuje się w zakresie prawa autorskiego? Czy w ogóle dostrzegasz zainteresowanie tym tematem wśród swoich kolegów po fachu?

Emilia Barabasza: Trudno powiedzieć, żeby istniało coś w rodzaju specjalizacji w zawodzie prawnika. Każdy z nas interesuje się, bardziej lub mniej, różnymi tematami i je praktykuje, więc prawdopodobnie stąd wzięła się nazwa „specjalizacja”. To zupełnie coś innego, niż na przykład w zawodzie lekarza, gdzie faktycznie wybierasz konkretne pole zainteresowań. U nas „specjalizacje” kształtuje po prostu praktyka. Jeżeli masz klientów z konkretnymi problemami i nimi się interesujesz, to później nazywają cię „specjalistą”. Ja akurat praktykuję przede wszystkim prawo z dziedziny autorskiego i praw pokrewnych, a może nawet szerzej – prawo własności intelektualnej.

Dawniej było mało prawników, którzy interesowali się takimi rzeczami, teraz jest już ich więcej. Powstają nawet popularyzatorskie blogi o tej tematyce, które są śledzone przez artystów, managerów muzyków i inne osoby z tzw. branży artystycznej.

IS: W takiej sytuacji, skąd w trakcie studiów czerpałaś wiedzę na temat prawa autorskiego?

EB: Kiedy studiowałam na Wydziale Prawa i Administracji UW, mieliśmy

tylko jedno zajęcia z prawa autorskiego na całe pięć lat. Szczerze mówiąc, studenci nie byli nimi specjalnie zainteresowani, bo wówczas wydawało się, że w prawie autorskim po prostu nie ma pieniędzy (w odróżnieniu od prawa handlowego). Podstawowym tomiszczem było i jest *Prawo autorskie* z serii *System prawa prywatnego* pod redakcją prof. Janusza Barty, swojego rodzaju guru prawa autorskiego. Istnieje też parę komentarzy do ustawy o prawie autorskim i praw pokrewnych, chyba najczęstszym przywoływanym jest ten pod redakcją Barty i Markiewiczza z tzw. szkoły krakowskiej; niedawno ukazał się nowy komentarz pod redakcją Damiana Flisaka. Ale tak naprawdę jest to dziedzina, w mojej opinii, nie do końca odkryta i opisana, ma dużo znaków zapytania, jest często pomijana przez doktrynę.

IS: Uczelnie artystyczne oferują studentom zajęcia z prawa autorskiego, ale zarówno jedna, jak i druga strona traktuje je jako coś, co trzeba zaliczyć. Tak to przynajmniej wynika z opowiadań moich znajomych.

EB: Myślę, że uczelnie artystyczne nie przejmują się zbytnio tym tematem. Jeśli takie zajęcia znajdują się w siatce godzin, to najczęściej tylko po to, aby je odhaczyć i mieć z głowy. Uniwersytetowi czy akademii nie zależy, aby ich absolwent wiedział w przyszłości, jak chronić swoją twórczość w praktyce. Mam wrażenie, że studentom też niespecjalnie na takich zajęciach zależy. Być może problem leży w samym wykładaniu przedmiotu – może przychodzi na wykład prawnik i w nudny sposób, czekając aż skończy się godzina, czyta paragrafy z ustawy? Przecież tego języka prawdopodobnie nie rozumie nikt poza nim na sali. Uważam, że podstawowe zagadnienia prawa autorskiego powinny być omawiane na konkretnych przypadkach czy sytuacjach w poszczególnych zawodach. Studenci powinni wiedzieć, jakimi kategoriami myśleć w przyszłości. Uwierz mi, że w ramach świadczonych usług często spędzam godziny, aby wytłumaczyć artyście, jakie są różnice między prawami autorskimi a pokrewnymi, na jakie prawa dzielą się prawa pokrewne, kim oni tak naprawdę są w tej całej układance, jakie role pełnią inne zaangażowane osoby i czego mogą oczekiwać. Oni tego nie rozumieją, nie zapamiętują. Nie wiem, dlaczego tak jest. Może są odporni na wiedzę, albo liczą, że ktoś inny o to zadba.

IS: Kim są głównie twoi klienci? To artyści, producenci, instytucje kultury?

EB: Współpracuję z teatrami, obsługuję szereg zespołów muzycznych, mam też wśród klientów jedną wytwórnię muzyczną – taką z pierwszych półek OLiS-u (Oficjalna Lista Sprzedaży Związku Producentów Audio Video – red.), poza tym doradzam fotografom, twórcom utworów audiowizualnych, producentom filmowym – tego rodzaju przestrzeń mnie najbardziej interesuje. Opiekuję się też kilkoma fundacjami, zajmującymi się przede wszystkim kulturą i nauką, w tym badaniami naukowymi.

IS: Z jakimi problemami i na jakim etapie zwracają się do ciebie muzycy? Na poziomie doradztwa czy później, gdy sytuacja jest już bardziej skomplikowana?

EB: Z tym bywa różnie. Muzycy często pojawiają się w mojej kancelarii, bo ktoś podtyka im coś do podpisania, a język prawniczy jest dla nich zawiły i niezrozumiały. Pomagam muzykom czytać umowy, kontrakty, tłumaczę sens ich zobowiązań i konsekwencje zawarcia umów. Rzadziej zwracają się do mnie w sytuacjach krytycznych, bo, szczerze mówiąc, do takich sytuacji rzadko dochodzi. Myślę, że jest to konsekwencją umawiania się „na słowo”, więc jeśli powstaje problem, to obie strony starają się podobnie go rozwiązać, powiedzmy – w sposób polubowny. Świadczy o tym też liczba powództw, postępowań sądowych, które toczą się w dziedzinie praw autorskich. W branży muzycznej znanych jest kilka głównych procesów, na których wszyscy się opieramy, na przykład proces zespołu Brathanki przeciwko ZAiKS-owi. Tak naprawdę takich postępowań jest ciągle mało, w związku z czym niewiele znajdziemy orzecznictwa na ten temat. Problemy często nie są przenoszone na drogę formalną, więc sądy oficjalnie nie mają szansy się na ten temat wypowiedzieć, a wobec tego jest też mniejsze pole do dyskusji dla przedstawicieli doktryny.

IS: Czy na podstawie historii swoich klientów i zasłyszanych opowieści możesz powiedzieć, jaki błąd najczęściej powtarza się na rynku muzycznym w Polsce?

EB: Niestety, muszę to powiedzieć... Z mojej praktyki wynika, że większość rynku muzycznego w Polsce, przynajmniej tzw. „rynku niezależnego” i stosunków prawnych, które na tym rynku panują, opiera się, jak wspomniałam wcześniej,

na umowach ustnych. Wierzę, że to kwestia dobrych intencji, ale wiadomo, że apetyt rośnie w miarę jedzenia, więc warto już na początku ustalić szczegóły współpracy, zobowiązania i uprawnienia każdej ze stron. To naprawdę pomaga uniknąć późniejszych konfliktów. Niestety, artyści o tym nie myślą, ponieważ skupiają się przede wszystkim na twórczości. Ja bardzo to szanuję i podziwiam, ale z mojego doświadczenia wynika, że wszystko jest dobrze do czasu pierwszego konfliktu. Artyści powinni pamiętać, że nie funkcjonują sami. Standardem na rynku muzycznym na świecie jest to, że artysta jest od tworzenia, a ma całą grupę ludzi, którzy pracują razem z nim. Nie dla niego, ale razem z nim. Są to stali pracownicy, do których może się odezwać nie tylko w razie kłopotów, ale właśnie już w momencie rozpoczęcia jakiejś współpracy.

IS: W Polsce kwestie prawa autorskiego często rozstrzygane są już na sali rozpraw?

EB: Według mnie może to być raczej mały odsetek, bardzo rzadko o nich słychać. Trudno mi powiedzieć.

IS: Wspominałaś o procesie zespołu Brathanki z ZAiKS-em. O co chodziło w tym sporze?

EB: To stara sprawa. Chodziło o to, że w umowach twórców z ZAiKS-em udzielano z zasady, bez możliwości negocjacji lub zmiany szablonu, wyłącznego upoważnienia do zarządzania prawami autorskimi do utworów łącznie na wszystkich właściwie polach eksploatacji, w tym na zasadzie wyłączności do publicznego wykonania i utrwalania. Ponieważ ZAiKS jest właściwie monopolistą w Polsce, autorzy nie mieli innego wyjścia, jak podpisywać te umowy. W końcu zespół Brathanki się zbuntował i wszczął postępowanie przed Urzędem Ochrony Konkurencji i Konsumentów, a sprawa skończyła się w sądzie, który rozpatrzył ją pozytywnie dla Brathanków. Efektem tego procesu była zmiana standardowych umów, które ZAiKS zawiera ze swoimi członkami bądź osobami, których utwory są powierzane pod zarząd ZAiKS.

IS: Skoro już poruszyliśmy kwestię ZAiKS-u – jak wytłumaczysz nieprzekonanym sens istnienia tej instytucji?

EB: Generalnie organizacja zarządu prawami autorskimi lub pokrewnymi, tak zwana OZZ (Organizacja Zbiorowego Zarządzania – red.) – przykładem jest ZAiKS właśnie – jest instytucją bardzo potrzebną na rynku muzycznym. Powodów jest kilka: w założeniu taka organizacja przede wszystkim chroni interesy twórców, występuje w ich imieniu i gwarantuje, że przepisy, które są skonstruowane na korzyść twórców w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych, będą wykonywane. W przypadku praw autorskich i ZAiKS-u trzeba powiedzieć, że twórcom (nie artystom-wykonawcom), na podstawie ustawy należy się szereg wynagrodzeń, o czym sami zainteresowani często nawet nie wiedzą. Przykładowo, muzycy często w ogóle nie odróżniają twórcy od artysty wykonawcy. Efektem obowiązujących przepisów jest to, że na przykład osoba, która napisała tekst lub muzykę do utworu, jest uprawniona, obok tantiem za publiczne wykonania tego utworu i odtworzenia, do tzw. „tantiem mechanicznych”, czyli tantiem za zwielokrotnienie utworu. To jest świat powiązań, których – przykro mówić – często nawet ludzie funkcjonujący w biznesie muzycznym po prostu nie widzą. Znam przypadki ludzi, którzy w ostatnim czasie – teraz jest to przecież łatwe – założyli własne, niezależne wytwórnie, kompletnie nie zdając sobie sprawy z tego, że jeśli chcą wydać płytę, muszą zapłacić także twórcom piosenek, czyli tekstów lub kompozycji, nawet jeżeli sami twórcy są również wykonawcami tych dzieł. Nie rozróżniają tych dwóch ról. Nie zdają sobie sprawy, że – o ile twórcy są członkami ZAiKS – powinni ZAiKS-owi zapłacić jakiś procent według obowiązujących stawek, które to pieniądze, w założeniu, powinny trafić do twórcy, po odjęciu kosztów inkasa. Widzę tu ogrom pracy do wykonania przez ZAiKS, nie tylko na gruncie egzekwowania płatności, ale także szeroko pojętej edukacji. Jak jest naprawdę? Na pewno w wielu przypadkach tantiemy z ZAiKS zapełniają twórcom lodówkę wtedy, gdy akurat mają przerwę od grania koncertów. Niestety, muszą również powiedzieć, że sposoby funkcjonowania ZAiKS-u na tle innych OZZ na świecie w tym momencie są dosyć skostniałe.

IS: Możesz podać konkretne przykłady?

EB: Na przykład fakt, że podczas rejestracji utworu w ZAiKS-ie należy

przedstawiać tak zwane „fortepianówki”, czyli melodię utworu z tekstem zapisaną na pięcioliniach. Później taki wniosek przechodzi przez szereg komisji. Podobno na takiej komisji siedzi pianista i odgrywa te „fortepianówki”. Za granicą nie ma takiej procedury. Niedawno zgłaszałam dwóch klientów do brytyjskiego PRS for Music (to odpowiednik naszego ZAiKS-u) i tam wystarczy wypełnić wniosek online, wydrukować, podpisać go i wysłać pocztą. Następnie otrzymujesz internetowy dostęp do panelu, gdzie zgłaszasz swoje utwory i możesz na bieżąco śledzić, co się z nimi dzieje i z jakiego tytułu spływają tantiemy. Nie trzeba składać żadnych „fortepianówek”, nie trzeba nawet pofatygować się osobiście. Owszem, należy uiścić opłatę rejestracyjną w wysokości 50 funtów – w ZAiKS-ie nie ma takiego obowiązku, rejestracja jest bezpłatna. Jednak sam sposób działania ZAiKS-u jest inny niż za granicą, co wydaje mi się, w dobie powszechnej globalizacji i internetu, archaiczne. Natomiast sama instytucja jest konieczna i bardzo dobrze, że istnieje.

IS: Jakie rozwiązania, proponowane przez PRS for Music, mógłby przejąć ZAiKS, aby odczarować swój wizerunek skostniałej instytucji?

EB: Przede wszystkim – digitalizacja komunikacji. Kontakt z PRS for Music jest sprawny, wszystko załatwia się mailowo. Mogę przytoczyć tutaj nawet zabawną anegdotkę: przyzwyczajona do działalności polskiego ZAiKS-u, często przy ważniejszych sprawach udaję się tam osobiście. Będąc w Londynie i chcąc zasięgnąć konkretnej informacji, której nie mogłam znaleźć na stronie, po prostu poszłam do siedziby PRS-u i okazało się, że nie można tam wejść – budynek jest zamknięty dla interesantów. Żeby wejść do PRS-u, trzeba być umówionym wcześniej na spotkanie i to spotkanie oczywiście musi mieć konkretny powód. Nie możesz wejść z ulicy i zapytać pani Zdziś, jak się robi to i tamto. Należy wysłać maila i najpóźniej po dwóch dniach otrzymujesz kompetentną odpowiedź. Uważam, że to jest najlepszy, najprostszy i najpewniejszy sposób komunikacji.

Kolejne rozwiązanie to system operacyjny, do którego mieliby dostęp twórcy. Wydaje mi się, że głównym problemem twórców z ZAiKS-em jest to, że oni generalnie nie wiedzą, co się tam dzieje z ich prawami. Mam wrażenie, że ZAiKS

jest dla nich enigmatyczną, mgliście rozumianą instytucją, od której dostaje się jakieś pieniądze, ale do końca nie wiadomo, z jakiego tytułu – przynajmniej słyszę takie opinie. Niestety, ZAiKS przez takie działania (a raczej ich brak) ma negatywną opinię i pojawiają się w stosunku do tej instytucji negatywne określenia, takie jak „złodzieje”. Myślę, że ZAiKS powinien postawić przede wszystkim na komunikację, jawność i transparentność informacji, aby nikt nie miał wątpliwości, co dzieje się z pieniędzmi i utworami.

IS: Artyści niezależni najczęściej nie zgłaszają do ZAiKS-u swojej twórczości. Swoją decyzję tłumaczą ideologią albo tym, że kwoty zbierane przez OZZ są tak małe, że aż śmieszne.

EB: Nie wiem, o jakich konkretnie kwotach mówimy. Największe zyski w tym momencie w branży muzycznej pochodzą z dwóch źródeł: z koncertów i synchronizacji (tj. włączenia muzyki w film, np. reklamowy – red.). Jedno i drugie musi być rozliczane z twórcą utworu. Od każdego zorganizowanego koncertu organizator powinien zapłacić odpowiedni procent wpływu z biletów do OZZ. Podobnie jest w przypadku każdorazowego odtworzenia reklamy, w której zsynchronizowano utwór danego twórcy. Organizacja, która emituje tę reklamę, powinna zapłacić ZAiKS-owi tantiemy dla autorów utworu. Na pewnym etapie, kiedy zaczniesz regularnie grać koncerty „na legalu” albo twoje utwory leżą w radio czy w telewizji, to niezgłoszenie twojego utworu jest po prostu stratą pieniędzy, które powinny wpłynąć (w przypadku koncertów) lub wpłyną i tak do ZAiKS-u, wcześniej czy później. A przecież zgłoszenie do ZAiKS-u nic nie kosztuje, poza tymi nieszczęsnymi „fortepianówkami”, za których przygotowanie (zlecenie ich napisania) trzeba zapłacić.

IS: Napisałam utwór. Grają go rozgłośnie radiowe. Co teraz? To ja powinienam odezwać się do ZAiKS-u po tantiemy czy ZAiKS odzywa się pierwszy?

EB: To zależy. Jeśli ty lub twój utwór jesteście zarejestrowani w ZAiKS-ie, to po prostu czekasz na przelew. Jeśli utwór nie jest zarejestrowany, to nawet jeśli pieniądze spłyną od korzystających z tego utworu (np. rozgłośni radiowych), to ZAiKS i tak się do ciebie nie odezwie.

IS: I co się dzieje z tymi pieniędzmi?

EB: Wolałabym się na ten temat nie wypowiadać, ale z informacji prasowych wynika, że około 54 mln zł to tantiemy, po które twórcy się nie zgłosili. ZAiKS podobno przechowuje te pieniądze, słyszy się o lokatach. Okres przedawnienia liczy 10 lat, więc przypuszczam, że właśnie po tym czasie roszczenia twórców wygasają. Wtedy te pieniądze ZAiKS mógłby przeznaczyć się na coś innego. Podobno ostatnimi czasy w ten sposób ZAiKS „przejął” około 9 mln zł, ale również podobno jego intencją jest przekazanie kwot tantiem twórcom pomimo upływu okresu przedawnienia. Szczerze jednak mówiąc, nie mam pewnej wiedzy na ten temat.

IS: Na ile artysta ma możliwość negocjacji warunków zawartych w umowie z jakąś instytucją czy organizacją?

EB: Mogę odpowiadać tylko w oparciu o swoją praktykę. Obsługuję zarówno instytucje i przedsiębiorców, jak i twórców. Oczywiście jest, że dla instytucji, dla których pracuję, przygotowuję wzory umów, które nie uwzględniają pojedynczych przypadków. Dlatego pierwsza umowa, proponowana twórcy przez instytucję, jest tak naprawdę tylko szablonem, na podstawie którego powinno się prowadzić negocjacje uwzględniające konkretne okoliczności. Szczerze mówiąc, nie zdarzyło mi się, aby któraś ze stron nie miała możliwości zaproponowania swoich poprawek do wstępnej wersji umowy. Taka umowa to nie regulamin, który musisz zaakceptować i podpisać. Twoim prawem jako twórcy jest odniesienie się do jej postanowień i wprowadzenie uwag. Oczywiście, prawem drugiej strony – instytucji – jest odmowa, bo ostatecznie to ona wymaga i płaci. Ale tak naprawdę wszystkie umowy, zgodnie z kodeksem cywilnym, podlegają tak zwanej zasadzie swobody umów, więc każda ze stron może tak wynegocjować kontrakt, żeby jej odpowiadał. I nie ma w tym nic złego.

Często artyści w kularowych rozmowach wypowiadają się źle o różnych instytucjach lub firmach, mówiąc, że te okradają je z praw autorskich, ale czy ktoś z nich zastanowił się w ogóle, co podpisuje? Czy twórca, widząc umowę, powiedział: „hola, hola, ja się nie zgadzam na przeniesienie praw autorskich, dam wam licencję”? Mało kto to robi, a każdy ma do tego prawo. Wtedy

strony negocjują i nie jest tak, że nie masz na nic wpływu. Stąd też mały apel do twórców – jeśli nie znacie się na prawie – zatrudnijcie prawnika, a jeśli nie macie pieniędzy na prawnika, to poznajcie się trochę na prawie. Jedno z dwóch. I zacznijcie wreszcie czytać kontrakty.

IS: To jest radykalne podejście. Stworzyłam utwór na potrzeby projektu jakiejś instytucji, ktoś podtyka mi pod nos umowę, z którą nie do końca się zgadzam, albo jej nie rozumiem. Przez nieregularne dochody nie mam pieniędzy na prawnika. Co teraz?

EB: Przede wszystkim, poznaj i ustal warunki umowy, zanim zaczniesz pracować i stworzysz rzeczony utwór. Wtedy wiesz, co cię będzie czekało, i będziesz mogła podjąć świadomą decyzję – podpisać umowę czy nie. Nie jest dobrze, jeżeli zaczynasz negocjacje po fakcie, gdy praca jest już właściwie skończona. Po drugie, jest sporo publikacji internetowych na temat praw autorskich, niemniej jednak tutaj radziłabym dużą ostrożność i zweryfikowanie źródła. Istnieje także instytucja darmowej pomocy prawnej. Tam usługi świadczą osoby, które są kompetentne i dla dobra jakiejś organizacji, w imię idei, w którą wierzą, świadczą darmową pomoc. Pytanie także, czy artystów i twórców rzeczywiście nie stać nawet na skromne stawki? Z odpowiedzią na to pytanie borykają się chyba wszyscy zainteresowani. Mam wielu znajomych twórców i artystów, i myślę, że wielu z nich w pewnym momencie zrozumiało, że to jest po prostu moja praca. Tak, jak oni żyją ze swoich piosenek i ze swoich koncertów i raczej starają się nie grać za darmo, tak ja żyję z tego, by pomagać ludziom zrozumieć, o co chodzi w przepisach i umowach oraz dbać o ich interesy.

IS: Czy w ogóle artyści mają jakkolwiek wiedzę na temat praw autorskich? Myślą o tym czy jest to dla nich drugorzędna kwestia? Jakie są twoje obserwacje?

EB: Często wydaje im się, że coś wiedzą, bo przeczytali właśnie na blogu albo usłyszeli od znajomego – takie mam wrażenie. Generalizując oczywiście, widzę to tak, że artyści mają tendencję, aby upierać się przy swoim zdaniu, i często próbują je przeforsować, choć czasami w ogóle nie mają ku temu podstaw albo kompletnie im się to nie opłaca. Gdy mówimy o edukacji prawnej, to wydaje mi

się, że podstawy zawsze można i powinno się zdobyć, żeby chociaż mniej więcej wiedzieć, o co w tym wszystkim chodzi. Albo chociażby zrozumieć podstawowe kwestie, kiedy prawnik tłumaczy jakieś konkretne zagadnienie. Ale zastanawiam się, na ile nasze społeczeństwo powinno być gotowe na to, żeby uczyć się prawa i zasad na bieżąco, w naszym przypadku – na przykład poprzez inkubatory dla młodych twórców i artystów. Przecież chyba nie ma sensu tworzyć wymagowanej sytuacji, w której wszyscy znają się na prawie, a tak naprawdę nikt się nie zna, bo zgłębienie tematu to lata praktyki.

IS: Czy możemy mówić o jakichś tendencjach w ustawodawstwie? Jak często zmienia się ustawodawstwo i jak reaguje na zmiany zachodzące na przykład w wirtualnej rzeczywistości?

EB: Sama ustawa o prawach autorskich jest zmieniana bardzo rzadko. W dużej mierze nie odpowiada już rzeczywistości, a rzeczywistość jest taka, że żyjemy w „chmurze”. Niestety, problem polega na tym, że nawet racjonalny ustawodawca po prostu nie nadąża za zmianami. Czasami więc nie potrafię odpowiedzieć twórcom czy artystom ze stuprocentową pewnością na zadane pytanie, bo po prostu jakiejś kwestii nie ma jeszcze opisanej w przepisach. Przykładem jest choćby found footage, czyli „sklejanie” nowego utworu z fragmentów istniejących filmów, często objętych jeszcze ochroną prawnoautorską – na przykład robienie z filmików ściągniętych z YouTube’a teledysku do piosenki. Często nikt nikogo nie pyta o zgodę, ponieważ artyści uważają, że skoro coś już „wisi” w sieci, to proszę uprzejmie, można brać. W ogóle tak nie jest. W aktualnym stanie prawnym oni w oczywisty sposób naruszają prawo autorskie innych twórców i osób, które brały udział we współtworzeniu tamtych obrazów. W takiej sytuacji ktoś może tłumaczyć się, że DJ-e robią dokładnie to samo. Tylko że DJ-e też powinni mieć na miksowanie zgodę, jeżeli zmieniają w jakiś sposób utwór. Więc wszystkie te osoby robią w praktyce rzeczy, które są niezgodne z prawem autorskim. Jest na to jakieś społeczne przyzwolenie, ale prawo idzie swoją drogą, a praktyka – swoją. Ostatnio czytałam, że podobno nie da się już stworzyć niczego oryginalnego, bo nowy utwór zawsze będzie przypominał coś, co już zostało stworzone wcześniej. Więc chociaż z jednej strony rozumiem artystów i twórców, którzy dążą za

wszelką cenę do zachowania lub ochrony swoich praw, i szanuję to, to muszę też powiedzieć, że chyba w dzisiejszych czasach sztywne zasady, które chronią jednego twórcę, a innemu nie pozwalają tak naprawdę (poza określonymi, wąsko interpretowanymi wyjątkami) korzystać z czegoś, co już powstało, są dosyć archaiczne. Jeżeli chodzi o Polskę, to praktyka sądowa i doktryny prawne są zmieniane bardzo rzadko. Dla porównania podam przykład USA, gdzie powództwa sądowe i sprawy cywilne związane z naruszeniem praw autorskich są nagminne. Tamtejszy system prawny opiera się na precedensach w odróżnieniu od naszego, gdzie podstawą jest prawo stanowione. To jest zupełnie inny świat. Nie mamy punktów odniesień do praktyki w Polsce, bo te oficjalne przypadki sporów, jak wspominałam wcześniej, zdarzają się rzadko i rzadko zyskują rozgłos. Często adwokaci bądź radcy prawni, albo nawet sami artyści zaczynają funkcjonować w pozakontynentalnej praktyce prawnej i czerpią przykłady ze słynnych procesów amerykańskich. One oczywiście w jakiś sposób do polskiego prawa się odnoszą, ponieważ prawo autorskie ma szereg wspólnych zasad i cech, które są ustanowione w umowach międzynarodowych (na przykład konwencja berneńska), jednak realia w Polsce są troszeczkę inne.

IS: Czyli brak praktyki powoduje opieszale wprowadzanie poprawek do ustaw?

EB: Gdyby w Polsce więcej instytucji korzystało z porad prawników, którzy się na prawie autorskim znają, to wydaje mi się, że sytuacja byłaby znacznie łatwiejsza. Chociażby ostatni przykład – prasa donosi, że zwiększana jest częstotliwość kontroli w różnych instytucjach, fundacjach i przedsiębiorstwach, sprawdzane są te umowy o dzieło, które zawierają zapis o przeniesieniu praw autorskich bądź praw pokrewnych. Jeśli tak, podobno ZUS wymaga, aby utwór „zaistniał”, aby był namacalnym skutkiem wykonania dzieła. Czyli żądają od Ciebie na przykład papieru, na którym utwór został zapisany... Pokaż mi papier, na którym widnieje zrealizowany spektakl, udowodnij, że spektakl powstał i on jest właśnie utworem, do którego prawa się przenosi...

IS: Jest tego więcej: performance, happening, improwizacja...

EB: Oczywiście, oczywiście, że tak. Ale ZUS jakby tego nie rozumie. Dla nich

liczy się namacalny efekt. Wiem, że częstą praktyką w różnych instytucjach jest tworzenie specjalnych, powiedzmy, „podkładek”, co jest w pewnym sensie chore, bo przecież nie powinno chodzić o tworzenie papierologii i dowodu, że dany utwór powstał i możemy skorzystać z nieszczęsnych 50% kosztów uzyskania przychodu, albo że to jest umowa o dzieło, a nie zlecenie... Powinniśmy raczej ułatwiać sobie życie, a nie utrudniać, państwo powinno być raczej przyjazne, niż łapać cię za rękę. Ale z jakiegoś powodu ZUS robi te kontrole, prawda? Tylko chyba nie bardzo mają pojęcie, czym jest prawo autorskie i że dzieło może dać również efekt nienamacalny, że są prawa na dobrach niematerialnych.

Podsumowując, prawa nie można zmieniać co chwilę tylko dlatego, że nasze życie zmienia się jak w kalejdoskopie. Prawo nigdy nie będzie odpowiadało w 100% zmianom społecznym, które zachodzą. Zmiany muszą się najpierw „przegryźć”, żeby ustawodawca je zauważył i wprowadził do ustawy. Generalnie wydaje mi się, że prawo jest dobre, tylko po prostu zawodzi praktyka.

IS: Jak wygląda proces rozdzielenia praw autorskich w sytuacji, gdy jakiś zespół się rozpada?

EB: To jest bardzo ciekawy temat. Muzycy o tym zwykle nie myślą. Nagrywają dziesięć utworów, zawierają ustną czy pisemną umowę z wydawcą, później wypuszczają artystyczne wersje tych utworów, grają koncerty, przychodzi moment, gdy zgłaszają swoje utwory do ZAiKS-u. Tutaj powinni określić procentowy wkład każdego z twórców – członków zespołu. I zaczynają się problemy – kto napisał tekst, czyja jest melodia etc. A o ileż łatwiej byłoby usiąść na początku i powiedzieć sobie: „mamy trzy kawałki i tu chyba powstaje nam zespół, więc ustalimy, co z tym wszystkim zrobimy w przyszłości”. Bo potem tak naprawdę okazuje się, że nikt nic nie wie. Oczywiście, doradzałabym umowy pisemne, ale owszem, istnieje możliwość ustnego porozumienia. Umowa nie musi być pisemna, żeby była umową. Nawet skinienie głową jest oświadczeniem woli. Znam chyba tylko jeden zespół, który o tym pomyślał i zawarł umowę między sobą, a i tak nastąpiło to po kilku latach działalności. Generalnie myślę, że zespoły funkcjonują na zasadzie przyjacielskich, ustnych kontaktów, ale jeśli kiedyś relacje przestaną być przyjacielskie, może okazać się, że zaistnieje problem.

Szczerze mówiąc, osobiście nie uczestniczyłam w procesie sądowym dotyczącym podziału praw autorskich do utworów po tym, jak zespół się rozpadł albo zakończył działalność, nie znam też orzeczeń w tym temacie. Pamiętam kilka konfliktów prawnych o nazwę zespołu, na przykład De Mono, Kombi czy Piersi – ale to trochę inna historia, bo nazwa zespołu stanowi dobro osobiste wszystkich jego członków (chyba że właśnie inaczej się umówią).

W razie konfliktu dużo zależy o tego, czy strony chcą się porozumieć i podpisać ugodę, czy przynajmniej jedna z nich woli rozstrzygnąć sprawę w sądzie. Generalnie wszystkie sprawy sądowe są rozstrzygane z uwzględnieniem konkretnych okoliczności, danego przypadku. Tylko jak udowodnić, po fakcie, często po latach, w ilu procentach dana piosenka jest twoja? Dlatego właśnie polecam zawieranie umów, zanim zacznie się funkcjonować profesjonalnie.

IS: Można zawłaszczyć sobie dźwięki przestrzeni publicznej? Czy utrwalając konkretną sytuację dźwiękową, która tak naprawdę należy do wszystkich (albo do nikogo?), mogę powiedzieć, że mam do niej prawo?

EB: Tak naprawdę dopiero włączając taką sytuację dźwiękową w utwór, nadając jej jakiś indywidualny charakter, powodujesz, że staje się przedmiotem prawa autorskiego. Twórczość jest wtedy, kiedy działalność twórcy się uzewnętrznia, przejawia. Sedes może być po prostu sedesem, ale może też być dziełem sztuki, podobnie puszka zupy. Wszystko zależy od tego, jakie nadasz im znaczenie.

Często ludzie przychodzą do mnie i opowiadają mi o pomysłach. Ale uwaga, same pomysły nie są objęte prawem autorskim. Dopiero uzewnętrznienie ich, przejawienie, nadanie im tego charakteru, indywidualnej formy – dopiero wtedy taki „pomysł” nosi znamiona twórczości. Jeżeli ja teraz nagram człowieka z parasolem, który właśnie wychodzi z tej kawiarni, to nie będzie to w żaden sposób utwór. Wykonam po prostu czynność techniczną, nie będzie tam ani mojego konceptu, ani indywidualności, ani nawet działalności twórczej. Można to nazwać po prostu fonogramem.

IS: To ciekawe w kontekście field recordingu.

EB: Nagrywanie delfinów czy orek w Oceanie Spokojnym, których głosy

podobno pomagają w zasypianiu, to po prostu zarejestrowanie dźwięków wydawanych przez zwierzęta, te dźwięki przecież nie są utworem. Dźwięki lasu równikowego to też nie jest utwór. Dźwięki lasu równikowego wplecione w coś, co nosi znamiona utworu, twórczości – tak, ale same z siebie – nie. Jeśli w nagraniach terenowych nie zostanie ujęty cudzy utwór (na przykład śpiew muezina w tle), a są one przedstawione jeden do jednego, trudno mówić o twórczości. Można natomiast mówić o fonogramie, czyli pierwszym utrwaleniu – w tym wypadku – zjawiska akustycznego.

IS: Czy ktoś w ogóle pomyślał, żeby w ustawach poruszyć kwestię praw autorskich w kontekście field recordingu albo sound artu?

EB: Tutaj jest podobnie jak z miksowaniem cudzych utworów. Nie ma jasno określonych przepisów, które mówią: to są zasady dotyczące remixów, to są zasady dotyczące field recordingu, a to – sound artu. Te kwestie nie zostały jednoznacznie sformalizowane. Stosuje się do nich istniejące przepisy i wynikające z nich normy prawne – można powiedzieć: zasady ogólne. Być może to się zmieni za jakiś czas, kto wie? Natomiast nie jestem pewna, czy jest to potrzebne. Jak mówiłam wcześniej, sytuacja zmienia się jak w kalejdoskopie, pojawiają coraz to nowe pomysły na twórczość i czerpanie z cudzego dorobku. Nie jesteśmy w stanie przewidzieć, co będzie dalej. Czy musimy nazywać w ustawach każdą konkretną działkę twórczości? Może lepiej z ogólnych zasad wprowadzać rozwiązania dla konkretnych sytuacji?

IS: A co z legendarnymi paroma sekundami, albo trzema nutami innego utworu? Można je bezkarnie wykorzystywać?

EB: To jeden z największych stereotypów, z jakimi spotykamy się w naszej praktyce. Mnóstwo ludzi pyta mnie, czy wrzucenie na przykład siedmiu kolejnych nut utworu w reklamę to już plagiat. Nie istnieje żadna instytucja ani zasada trzech czy siedmiu nutek. W momencie, kiedy biorę tych siedem nieszczęsnych nutek bez zgody twórcy, wykorzystuję w moim utworze i one są rozpoznawalne jako fragment większej całości, to w oczywisty sposób wykorzystuję cudzy utwór bez zgody, a być może nawet popełniam plagiat,

jeśli nie ujawnię twórcy, wprowadzając innych w błąd, że twórczość ta jest moja. Kolejną bzdurą, przynajmniej w mojej opinii, jest częste konstruowanie zapożyczeń fragmentów innych utworów do nowego utworu na prawie cytatu. Prawo cytatu jest bardzo konkretnym uprawnieniem, które wynika z ustawy i jest tam dokładnie opisane. Tak naprawdę nie jest ważna ilość zapożyczeń czy rozmiar fragmentu danego utworu (utwór może być zacytowany nawet w całości), ważny jest cel wykorzystania cudzej twórczości w twoim utworze. Odpowiadając jednak w dużym uproszczeniu na twoje pytanie – jeżeli po trzech nutkach będę w stanie rozpoznać ten utwór, to łamię prawo autorskie. Jeżeli użyję dziesięciu nut i nie będę w stanie tego utworu rozpoznać, mogę wtedy powiedzieć, że nie dopuściłam się naruszenia.

IS: No tak, ale jedni rozpoznają, drudzy nie. Oliwy do ognia dołał John Oswald ze swoimi płađrofonicznymi zabawami z dźwiękiem.

EB: Właśnie, tutaj można by przytoczyć kilka konfliktów prawnych i to takich na dużą skalę, nawet niedawnych – choćby sprawa *Blurred Lines* i rodziny Marvin'a Gaye'a. Nie istnieje konkretna zasada, próg procentowy, ilość nut, sekund... Wszystko w ostatecznym rozrachunku opierać się będzie na konkretnych okolicznościach, rozpatrywanych w procesie sądowym (jeżeli do niego dojdzie). Zostanie powołany biegły, którzy pomoże sądowi rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z plagiatem, czy nie.

Mateusz Kazula – (ur. 1988) didżej, aktywista, bloger. Od kilku lat animuje nocne życie Wrocławia i zajmuje się krajową turystyką imprezową. Pisze o muzyce elektronicznej i bada historię kultury klubowej. Współpracuje z wrocławskim Muzeum Współczesnym, Muzeum Architektury oraz Galerią Dizajn BWA, a także wieloma rodzimymi klubami.

TO CO ROBILIŚMY, TO BYŁO WIELOKROTNE KREATYWNE PRZETWÓRSTWO, KTÓRE UWAŻAM ZA PRACĘ, A NIE KRADZIEŻ CZY PLAGIAT

Rozmowa z Mateuszem Kazulą

Izabela Smelczyńska: Czy jakakolwiek organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi zainteresowała się dotychczas muzyką klubową? Znasz jakieś przypadki?

Mateusz Kazula: Nie ma tutaj sensu przytaczać całej historii tych gatunków, ale muzyka house i techno początku bazowała na samplach. ZAiKS do pewnego momentu nie zdawał sobie z tego sprawy i być może dalej tak jest. Parę lat temu ludzie ze ZPAV-u zaczęli odwiedzać kluby i sprawdzali, czy didżej ma wykupioną „licencję”. Roczna licencja kosztowała około dwóch tysięcy złotych. Płaciło się i miało spokój. Tylko do kogo później szły te pieniądze? Przecież nie do artystów, których utwory się grało.

IS: Ciebie taka kontrola ominęła?

MK: Tak. Myślę, że te kontrole bardziej dotyczyły didżejów grających na dużych imprezach i w komercyjnych klubach, gdzie zarabia się naprawdę spore pieniądze. Były jakieś naloty na parę miejsc w moim rodzinnym Wrocławiu, ale nie tam, gdzie zwykle gram. Słyszałem o kontrolach w Sopocie, w Poznaniu,

w Warszawie. Mojemu znajomemu zarekwirowano płyty oraz laptopa. Tak wyglądały kontrole ZPAV-u, które ucichły po jakimś czasie. Myślę, że sama idea się skompromitowała. To wyglądało jak haracz. Spodziewam się, że część didżejów, która całkowicie utrzymywała się z grania, kupowała tę licencję. W naszym środowisku, wśród niezależnych, undergroundowych didżejów, raczej to wyśmiewaliśmy. Obecnie znowu temat zniknął.

IS: A ty i twoi znajomi rejestrowaliście się kiedyś w ZAiKS-ie?

MK: Zdaje się, że nikomu to się nie opłacało. Sama procedura rejestracji byłaby dużo bardziej uciążliwa, pracochłonna, niż realny zysk. ZAiKS ma stereotyp archaicznej instytucji, z którą lepiej nie zaczynać. Kiedyś skontaktowała się z moim projektem Viadrina pewna organizacja, która miała reprezentować interesy artystów przed ZAiKS-em.

Antoni Michnik: Na zasadzie: zapłaćcie nam, a my się za was będziemy upominać?

MK: Nie, chodziło o to, żeby się u nich zarejestrować, a oni mogą wtedy ściągać pieniądze. Spodziewam się, że braliby jakiś procent. Mówię to jako ciekawostkę, bo już zakończyliśmy działalność.

IS: I przez cały okres działalności Viadriny nikt z ZAiKS-u nie odezwał się do was?

MK: Odezwał się po pięciu latach od założenia Viadriny.

AM: Chodziło o rzeczy, które wydaliście na płytach?

MK: Tak.

AM: Rejestrowaliście je do ZAiKS-u?

MK: Nie, nigdy tego nie robiliśmy, ponieważ ZAiKS wymaga też zapisów nutowych.

IS: Tak zwanych „fortepianówek”.

MK: Spisywanie muzyki klubowej na partytury, gdzie trudno oddać takie efekty

jak delaye i reverby, mija się z celem. Sami byśmy tego nie zrobili, musielibyśmy kogoś do tego wynajmować, co wydawało nam się bezsensowne i nieopłacalne.

AM: Czy ZAiKS w tej sytuacji był wam w ogóle potrzebny?

MK: Nie.

AM: Ale raczej też niespecjalnie przeszkadzał.

MK: Też nie. Wydaje mi się, że funkcjonowaliśmy w jednym z równoległych muzycznych obiegów i przy tej skali działań to się zupełnie rozmiękało. Nasze utwory grały radiostacje typu wrocławskie Radio RAM, ale głównie rozgłośnie studenckie czy internetowe – i to są trochę inne światy niż ESKA. Natomiast nigdy nie myślałem o ZAiKS-ie w takich kategoriach, że będzie mi kiedyś potrzeby.

IS: A jak w ogóle wygląda kultura wymieniania się samplami między didżejami? Gdy wymyślicie coś, to inni pytają, czy mogą wykorzystać, czy biorą nie pytając o nic?

MK: Bywało tak, że pobierało się całe paczki sampli, które są dostępne na wielu stronach. Ktoś mi ostatnio opowiadał, że jak wydał swój utwór, to po chwili znalazł na Beatporcie inny, który bazował na tym samym samplu. Był z tego powodu zły, ale sam się wcześniej przyznał, że sampel miał z paczki, którą kupił w sieci. W czasach Abletona utwory po prostu składa się jak z klocków. Większość początkujących producentów tak robi. Niektórzy mają analogowe zabawki i wykręcają te dźwięki na maszynach samemu, ale reszta, która bazuje na gotowych elementach – składa, zalewa sosem w Abletonie i gotowe. My się często remiksowaliśmy ze znajomymi czy używaliśmy sobie sampli na zasadzie Creative Commons. Wiadomo, że istnieje jakaś rywalizacja, bo jeśli ktoś uzyska fajne brzmienie, to nie chce się nim tak od razu dzielić, ale ta kultura bazuje na pewnej umowie i współdziałaniu.

IS: A wam z jakich źródeł zdarzyło się korzystać?

MK: Czasami czerpaliśmy z takich źródeł, że wstyd się przyznać. Jak ktoś poznawał oryginalny utwór, z którego zaczerpnęliśmy wokal, to nie mógł uwierzyć. Kiedyś

wycięliśmy wokala z bardzo amatorskiego R&B o telefonicznym seksie, którego teledysk potrafił zażenować każdego spośród naszych znajomych. To było złe, ale sama ścieżka głosu po przeróbkach nam pasowała. Do debiutanckiego singla użyliśmy zapomnianego włoskiego hitu *This is Better* autorstwa Magic Box. Po przetworzeniu mało kto był w stanie dojść do źródłowego materiału, chyba że sami pokazaliśmy. My właśnie w takiej skali operowaliśmy i nie sądzę, żeby ktokolwiek kiedyś chciał dociekać, skąd pochodzą wszystkie ścieżki.

To tak jak posługujesz się językiem i mówisz cytatami z kogoś. My, przerabiając coś w Abletonie, cytujemy na nowo dźwiękowy fragment i może podobny efekt moglibyśmy osiągnąć z czegoś zupełnie innego. Bywały nawet przypadki, że ktoś użył znanego wokalu bez pozwolenia i potem sam artysta się do niego zgłaszał i zapraszał do współpracy. Młody, obiecujący „bedroom producer” nagle robił bity dla kogoś bardzo znanego, bo ta osoba się zachwyciła, w jaki sposób użył jej głosu. My zrobiliśmy bootleg *Genie In A Bottle* Christiny Aguilery i to jest jedyny wielki hit, który wzięliśmy na warsztat. Ale to było na zasadzie non-profit, wyszło na winylu jako „white label”, czyli bootleg bez jakichkolwiek informacji, natomiast w sieci było udostępnione za darmo. Podejrzewam, że nikt związany z managementem Christiny Aguilery nigdy na to nie wpadł, bo takich przeróbek są tysiące. Wydaje mi się, że jeśli się to później udostępnia za darmo, a nie czerpie finansowych korzyści, to jest to fair, o ile pierwotny twórca się nie zgłosi i nie powie „nie życzę sobie, żebyś używał mojej autorskiej własności”. Granica między tym, co jest kreatywnym wykorzystaniem, a tym, co plagiatem czy kradzieżą, bywa czasami dość płynna. Zdarzało się wiele drastycznych przypadków. Czasami ktoś korzystał z oryginalnego sampla, który potem stawał się ofiarą popularności, i trzeba było „czyścić sampel” lub wynajmować wokalistę do zaśpiewania tej samej partii. Wtedy wychodzi trochę podróbka. Zdarzało się, że ktoś zmieniał w starym hicie tylko sekcję rytmiczną, wzmacniał bas, dodawał bit 4x4 i wypuszczał pod swoim nazwiskiem. Sprawa zależy też od tego, jak to nazwiemy i opakujemy, bo jeśli zaznaczymy, że jest to „edit” czy „bootleg” do darmowego pobrania, to w porządku, ale jeśli chcemy to sprzedawać na Beatporcie i zarabiać na swój alias, to gorzej.

AM: Gdzie przebiega linia dobrych manier jeśli chodzi o wykorzystywanie sampli?
MK: Uważam, że jeśli korzystamy z oryginalnych sampli, to jest to kwestia profitu. Trudno mi ocenić, czym są realne pieniądze dla niektórych artystów, czy to jest 5 tys. euro czy 50 tys. To kwestia sporna. W sumie z założenia powinno się każdy sampel czyścić, czyli skontaktować się z autorem, zapytać o pozwolenie, ustalić, kto powinien zostać pod nim podpisany, na czyje konto powinny służyć tantiemy po publikacji utworu. Jeśli ktoś szczerze chce zarobić na skorzystaniu z czyjejs wcześniejszej pracy intelektualnej, to powinien się dogadywać, czyścić, rejestrować. Natomiast jeśli ktoś chce to robić z pasji, dla fanów lub samego siebie, to nie widzę przeszkód, żeby korzystał z gotowych sampli. Oczywiście to też jest pewien profit, rozumiany bardziej symbolicznie, bo na takich darmowych editach można się wybić i zrobić karierę.

AM: Niezależnie od tego, w jaki sposób się je przetwarza lub nie przetwarza? Odpowiedziałeś na to pytanie z perspektywy ekonomicznej, a nie udziału wcześniejszego materiału w nowym utworze.

MK: Powiedziałem z perspektywy ekonomicznej, bo to jest łatwo policzalne. Łatwo w słupkach powiedzieć, ile zyskałeś i ile powinieneś mi oddać. Nie chciałbym tego oceniać z punktu widzenia etycznego czy moralnego, bo chyba nie umiem tego w taki sposób ocenić.

IS: A jak to jest z właścicielami klubów? Czy ich w ogóle interesuje to, czy masz wykupioną licencję, o której wspominałeś na początku? Kto ponosi konsekwencje, jeśli w trakcie imprezy przyjdą kontrolerzy z OZZ i okaże się, że licencji nie masz – właściciel miejsca czy didżej?

MK: Łatwiej jest złapać didżeja za rękę, powiedzieć, że to jego wina, bo to on odtwarza muzykę.

IS: Czyli właściciele klubów trochę zrzucają na didżeja odpowiedzialność za imprezę?

MK: Trudno mi powiedzieć, nigdy o tym nie rozmawiałem z właścicielami klubów. Kiedyś graliśmy w Pradze i pamiętam, że po fakcie poproszono nas

o tracklistę seta. Nasz promotor stwierdził, że możemy ją zmyślić, jeśli nie pamiętamy dokładnie, co i w jakim porządku graliśmy. Dla nas to nie miało dużego znaczenia, ale oni w przypadku podania spisu utworów dostają później zniżki w ramach ryczałtowej opłaty tantiem. Ja się obracam w świecie, gdzie gra się muzykę niezależną. Jakkolwiek by tę niezależność mierzyć, nie jest ona bogata. Myślę, że ZAiKS bardziej interesują kluby, z których mogą jak najwięcej wycisnąć. Pytanie, ile ZAiKS zarabiałby na małych klubach dla zajawkowiczów? I na ile ZAiKS zainteresowany jest taką muzyką, jaka leci chociażby na Brutażu.

IS: Chciałabym zobaczyć kogoś z ZAiKS-u na Brutażu.

MK: Potencjał ekonomiczny imprez takich jak Brutaż jest o wiele mniejszy niż wielkich dyskotek typu Iguana czy Heaven. W mniejszych miastach potrafi się przez taki klub przetoczyć kilkaset osób w zwykły studencki czwartek. Lokale sieci X-Demon kosztowały po kilkanaście milionów złotych. To są sumy niewyobrażalne dla klubów, w których ja grałem. Myśląc o kulturze klubowej, zwykle mam na myśli te miejsca, w których sam gram, choć polska tradycja to w większej skali takie Manieczki, które też musiały dobrze przuć.

AM: Inna kwestia to programy komputerowe do robienia muzyki. Podejrzewam, że większość pracuje na crackowanych oprogramowaniach.

MK: Ale to nie dotyczy tylko muzyki. Dotyczy też Office'a, Photoshopa, wszystkich programów komputerowych, które są horrendalnie drogie. Zastanawiam się, jaki sens ma istnienie takiej ekonomii, skoro większość crackuje drogie programy. Może lepiej zrobić tańsze, a będzie większy zysk? Gdyby program kosztował 100 zł, może więcej osób kupiłoby go dla świętego spokoju. Bo ile kosztuje Ableton?

IS: Najbiedniejsza wersja chyba około 1500 zł.

MK: Ableton to tylko część spółki, a kolejne to wszystkie wtyczki imitujące syntezatory...

IS: Które trzeba ciągle update'ować, dokupować...

MK: Nie wiem, czy byśmy zarobili na naszym graniu tyle, żeby bez problemu kupić sobie taki dobry sprzęt i wszystkie dodatki. Nie mówiąc o oryginalnym hardwerze... nie ma co ukrywać, sami przetwarzaliśmy utwory. Nie czuję się jednak niesprawiedliwie, jakkolwiek by to głupio nie brzmiało. To był jakiś sposób na prowadzenie hobby i utrzymanie się, nikt z nas nie zrobił na tym większych pieniędzy. Nie korzystaliśmy z oczywistych hitów i chamskich rozwiązań. To co robiliśmy, to było wielokrotne kreatywne przetwórstwo, które uważam za pracę, a nie kradzież czy plagiat.

IS: Pytanie, na ile set klubowy już jest nowym dziełem.

MK: Na to chyba nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Soundcloud czasem blokuje sety ze względu na prawa autorskie. Mi zablokował podcast dla densinghour. Nie mogłem go załadować na swój profil przez jeden utwór.

Trudno ustalić granicę artystycznego mixu. Czy jeśli kawałki się miksują w $\frac{3}{4}$, to jest już nowe dzieło? Czy całość jest traktowana jako osobny utwór? Z tym zawsze jest problem, gdzie kończy się twórcze przetworzenie a zaczyna zwykłe użycie dla własnych celów. To są po części imponderabilia.

IS: W kulturze klubowej rzadko pojawia się ktoś taki jak promotor. Myślisz, że gdyby taka osoba się pojawiła, to moglibyście normalnie na Viadrinie zarabiać?

MK: Tak. Ta kultura się mocno rozwinęła na zachodzie. U nas jest tak samo strukturalnie słaba, jak nasze państwo. Ja wiem, że to brzmi populistycznie, ale znajduję w tym porównaniu logikę. Lubię pewne rzeczy tłumaczyć w oparciu o świat kultury klubowej i na odwrót. To nie zawsze jest dokładne odbicie, ale pewne mechanizmy są po prostu uniwersalne.

AM: Wojtek Zralek próbował namówić różne osoby do stworzenia związku zawodowego didżejów. Marzenie ściętej głowy. Nie było żadnego odzewu.

MK: W Niemczech jest to ogromny rynek. Kiedyś pojechaliśmy zagrać w małym miasteczku w Saksonii, które liczyło około 20 tys. mieszkańców. Był tam klub na 1000 osób, z bardzo dobrym sprzętem, którego często brakuje w dużych klubach

w polskich miastach. Przy czym nie była to wiejska dyskoteka, tylko miejsce, które nie bało się zaprosić nieznanego duetu z Polski za namową promotora z Drezna, z którym się przyjaźniliśmy.

U nas ten rynek jest zacofany i silnie bazuje na znajomościach. Występują braki w kulturze promotorskiej, nie ma mocnego etosu. W swoich najlepszych latach stworzyliśmy rider, który zawierał nasze wymagania sprzętowe i logistyczne. To była dość prosta sprawa, skoro jedziemy aż siedem godzin do innego miasta, żeby zagrać, to chcieliśmy mieć dwuosobowy pokój z osobnymi łózkami, mniej więcej kwadrans od klubu na piechotę czy taksówką. To kwestie podstawowe w przypadku goszczenia kogoś u siebie. Spanie u menadżera czy właściciela klubu nie było dla nas problemem, ale to zawsze uzależnia od innych osób. Czasem to był problem słabej frekwencji i braku kasy, a czasem chęć przycięcia na interesie. W myśleniu o pracy didżeja trzeba ująć o wiele więcej zadań niż tylko odtwarzanie muzyki. Musi wcześniej się przygotować, czyli znaleźć i wyselekcjonować muzykę, dojechać na miejsce i dobrze zagrać, w momencie kiedy inni odpinają wrotki. Oczywiście tak to wygląda w teorii, bo są tacy, którzy grają w kółko to samo, i tacy, którzy nie potrafią tego robić na trzeźwo. Chodzi po prostu o to, że praca didżeja jest cięższa niż szafy grającej do wynajęcia.

Inna sprawa to współczesna wielozadaniowość. Nie tylko młody czy początkujący didżej jest swoim własnym managerem czy grafikiem. Od wielu starszych gwiazd wymaga się, by produkowali własne utwory, zakładali wytwórnie, bo inaczej ich kariera zatrzyma się w pewnym punkcie. Współczesna cyfrowa kultura pozwala nam amatorsko zajmować się wszystkim, co jest i błogosławieństwem, i przekleństwem jednocześnie. Dobrych didżejów zmusza się do produkowania, a producentów do didżejowania, do ról, w których nie czują się do końca dobrze.

IS: Tak jakby zmusić konceptualistę, żeby namalował obraz.

MK: Żebyś pokazał, że i to umiesz, że tyle rzeczy ogarniasz i jesteś zajebisty.

AM: Albo: ty sobie piszesz te artykuły, ale napisz jakąś „pracę naukową”, tak żeby było wiadomo, że naprawdę jesteś intelektualistą.

MK: Najlepiej zarabia się na graniu imprez, dlatego didżeje produkcjami zabiegają

o więcej bookingów, a producenci zaczynają didżejować, by się utrzymać. DJ set jest zwykle tańszy od grania na żywo i to czasem kompromisowe rozwiązanie. Didżej może mieć swojego ghostproducera, który za niego zrobi utwory, a producent nauczy się mikсовать i będzie miał więcej występów w miesiącu. Live act wymaga więcej pracy, skupienia, przewiezienia sprzętu, dlatego więcej kosztuje. Gdy się pracuje w duecie lub w więcej osób, to właściwie jak próby z zespołem. Muzyka klubowa jest obecnie często przeceniana, w sensie finansowym. Powstała pewna bańka spekulacyjna na tej wartości dodanej i stawki za sety poszły w ciągu ostatnich paru lat ostro w górę. W tym momencie gwiazdy EDM takie jak David Guetta czy Deadmau5 grają za ćwierć miliona dolarów w Las Vegas. Wiadomo, że to jest ekstremum, ale mówimy o gościach, którzy przyjeżdżają kręcić dwoma płytami, a może nawet i lecą z playbacku. Kiedyś ktoś udawał, że śpiewa, a teraz, że naciska guziki na konsolcie. Wiadomo, że to jest rodzaj show, liczy się aktorstwo i rozmach, ale to wciąż jedna osoba, która ma puszczać na przemian kawalki.

IS: Bo ludzie chodzą do klubów dla nazwisk, a nie na imprezy.

MK: To wygląda trochę inaczej na zachodzie, gdzie podejście do kultury klubowej jest bardziej profesjonalne i jednocześnie na luzie. Tam klub jest rozumiany jako rodzaj mieszczańskiej rozrywki, to nie jest żadne spektakularne wydarzenie. Tu znowu wychodzą nasze kompleksy i przywary, z którymi radzimy sobie czy to odświętnym imprezowaniem, czy chodzeniem na zagraniczne gwiazdy. Ja uznaję życie nocne jako bardzo ważny element kultury miejskiej, nie jako szalony dodatek do codzienności. Do klubu idzie się w geście zaufania, że będzie można usłyszeć fajną muzykę czy spotkać ciekawych ludzi. Z tymi zagranicznymi bookingami jest tak, że jesteśmy trochę peryferyjnym rynkiem, trochę turystycznym zagłębiem i trochę egzotycznym krajem. Część didżejów jedzie, bo są ciekawi atmosfery w Polsce, część – bo jesteśmy na trasie gdzieś między kolejnymi punktami, część – bo po prostu wysyła ich agencja.

Ja jestem za tym, by jak najbardziej wspierać lokalne inicjatywy i ekipy i nie sprowadzać średnich graków za kilkaset euro z zagranicy tylko dlatego, że otarli się o znaną wytwórnię czy wypuścili dwa błyskotliwe single.

IS: Polski artysta – to wciąż artysta klasy B.

MK: Bawi mnie, jak festiwale typu Auditoriver publikują line-upy, informując, że do zagranicznych gwiazd dołączą polscy artyści. Już w sferze języka czuć tę różnicę – zagraniczne gwiazdy i polscy artyści.

IS: Na wiecznym supporcie... Dwa lata temu na OFF Festiwalu polscy artyści zbuntowali się, bo grali o 16, czyli w porze, kiedy wszyscy szli pod prysznic.

AM: O tym się mówiło od lat, ale nikt nie kiwnął palcem, dopóki nie przyjechała Jenn Pelly z Pitchforka.

IS: I na te koncerty o 16 jednak przyszła.

AM: Dokładnie. Później rozmawiała z Kubą Ziółkiem, który ostro skrytykował traktowanie przez OFF polskich muzyków jako wykonawców drugiej kategorii. To musiało ukazać się w zagranicznej prasie, żeby ktoś zauważył, że może faktycznie coś jest nie halo. Zwłaszcza, jak przyjeżdżają ludzie z zagranicy, którzy chcieliby posłuchać czegoś z kraju, do którego przyjeżdżają.

MK: Bartek Chaciński w którymś ze swoich tekstów napisał, że organizatorzy mają teraz problem. Ministerstwo nie dało im dofinansowania, a oni rozpuścili zagranicznych gwiazdorów. „Gdybyście wychowali sobie publiczność w ten sposób, że wydarzeniem jest występ polskich wykonawców, to festiwale radziłyby sobie nawet bez wielkich nazwisk”.

AM: Do pewnego momentu było jakieś zacieranie kompleksów na zasadzie – stać nas na tych zagranicznych, żebyśmy mieli tak jak gdzie indziej.

IS: I licytowano – ilu artystów, którzy jeszcze nie pojawili się w Polsce, ściąganie Alterart, a ile Rojek.

MK: Oni się chyba bali reakcji fanów. Jeśli co roku nie podniosą poprzeczki, to spadną im notowania, a przez to stracą dotacje albo zaufanie sponsorów. Sprawa też nie jest tak prosta, bo apetyt rośnie w miarę jedzenia.

AM: A jak wyglądały umowy, które zawieraliście przy okazji wydawania płyt?

MK: Zacznę od tego, że w naszym przypadku mówimy o bardzo małej skali,

więc i tych umów nie było dużo. Zwykle dostawaliśmy potem grosze. Większe wytwórnie zbierały też tantiemy za Spotify czy YouTube i otrzymywaliśmy co pół roku raporty w PDF-ie. Często, jeśli kwota przekroczyła 50 euro, to było nam wypłacane, jeśli nie, to nie.

AM: Czyli mogłoby być tak, że byłoby co miesiąc 49,99 i byście nic nie dostali?
MK: Nie, nie, to przechodziło na kolejne rozliczenie. Umowy były całkiem sensownie konstruowane, ale musimy pamiętać, np. że Beatport, jako najbardziej popularny sklep sprzedaży muzyki elektronicznej, ma bardzo wysoką marżę – 50% sprzedaży idzie do nich. Czyli *de facto* jak sprzedajesz coś, co kosztuje dwa dolary, to dolar idzie dla Beatporta, a kolejny dolar dzielisz między siebie a wytwórnię. W przypadku gdy wchodzi jeszcze remikser – to między siebie, wytwórnię a remiksera. I w efekcie dostajesz 1/8 kwoty wyjściowej. Wcześniej jednak płyta musi na siebie zarobić, czyli pokryć koszt produkcji ze strony wytwórni, a więc projektu okładki, masteringu czy dodatkowej promocji. Średniej klasy didżej czy producent mało zarabia z samej sprzedaży.

Często było tak, że te umowy były w domyśle, nie spisywaliśmy ich oficjalnie. Z drugiej strony to nam pozwalało na przykład udostępniać własne utwory dalej dla celów komercyjnych. Jeden utwór daliśmy do reklamy Seata. Nawet nie wiem, czy to w końcu poleciało, nie mam telewizora w domu, a w internecie nawet nie szukałem.

AM: Czyli umowę z Seatem podpisaliście z pominięciem wytwórni?

MK: Przez agencję reklamową, która reprezentowała Seata. Tak, z pominięciem wytwórni, ale to był mały label z Londynu, który po wydaniu płyty w ogóle się nami nie interesował.

AM: Ciekaw jestem, jak wygląda umowa na remiks?

MK: My tych umów często nie analizowaliśmy wnikliwie. Zwykle była po prostu jedna strona. Głównie dotyczyły rozkładu royalties, czyli tego, że dostajemy 1/4 ze sprzedaży w konkretnych okresach rozliczeniowych. Często było to

po prostu na słowo, w ramach uprzejmości, nawiązywania kontaktów czy remiksowanie po koleżeńsku.

Cały czas podkreślam skalę, w jakiej operowaliśmy – ta muzyka nie zarabiała odtworzeniami, to co zarabialiśmy, pochodziło głównie z grania. Remiksy to dobry zarobek, gdy się jest na wysokim poziomie, a często po prostu promocja czy zajawka. Zrobiliśmy parę remiksów za ustalone stawki, ale to nie było nic wielkiego, działanie profilaktyczne. Czasem były to wytwórnie-krzaki, które od razu przystawały na nasze warunki i nawet jeśli efekt nam się nie podobał, to oni byli zachwyceni. Czasem to było 200 euro, czasem 300. Potem okazywało się, że te remiksy lądowały na jakichś dziwnych kanałach na YouTube lub cyfrowych składankach. Czasem jest tak, że po prostu chcesz zrobić pewien remiks, bo masz pomysł, bo oryginał ci się bardzo podoba i wtedy wręcz trzeba się dobijać lub prosić.

AM: Rozumiem, że z waszego punktu widzenia dla muzyki klubowej znacznie ważniejszą przestrzenią niż Spotify, Deezer czy iTunes jest Beatport.

MK: Część naszych wydawnictw pojawiała się na iTunes, ale to nie jest dobra giełda dla muzyki klubowej. Na Spotify też nie znajdziesz starych utworów, zdigitalizowanych i zremasterowanych. Na tym rynku niepodzielnie rządzi Beatport, przez to nakłada sobie dużą marżę. Są inne strony, jak brytyjskie Juno, które oferuje też inne nośniki, czy tańsze, jak Tracksource czy What People Play. Beatport jest wyłącznie cyfrowy, futurystyczny, jak jego założyciel Richie Hawtin. Ma prosty i intuicyjny interfejs, trochę jak nasze Allegro. Przy czym jest sklepem, pozwala streamować tylko krótkie fragmenty utworów.

AM: A to jest fundamentalna różnica – sprzedaż a udostępnianie.

MK: Powinniśmy na początku o tym wspomnieć. Z drugiej strony Beatport jest wygodny. Ma ogromny katalog i łatwo się go obsługuje.

IS: To też trochę mówi o fanach muzyki klubowej. To nie są kolekcjonerzy winyli, tylko empetróje.

MK: Cyfryzacja i minimalizacja dają pewną wygodę i zmniejszają koszty.

Z punktu widzenia logistycznego łatwiej jest przewieźć CD czy komputer niż case z winylami ważący kilkanaście kilogramów. Wszystko ma swoje plusy i minusy, muzyka klubowa często ma też ograniczony termin przydatności, tylko pewien procent produkcji z danego sezonu wchodzi do kanonu, reszta gdzieś ginie, bo to jednak muzyka w jakiś sposób utylitarna i transowa, dużo w tym zwykłych bitowych wypełnień, narzędzi (tzw. DJ toolów) czy po prostu przeciętnej muzyki, którą się co chwilę wymienia. Wciąż zaskakuje mnie ilość wydawnictw, cały kosmos muzyki klubowej ze wszystkimi galaktykami styli, to, ile tego jest, to mnie nawet przeraża. Wiele empetrójek zaginęło bezpowrotnie na moim dysku, winyle na półce ciągle stoją, ale czasem też szkoda tego polichloroku i papieru do wydawania szajsu – i na odwrót, wiele empetrójek zasługiwałoby na wosk.

AM: Czy w waszym przypadku rozprzestrzenianie utworów Viadriny przez Chomika, Zipy itp. zwiększało szanse dobrego bookingu?

MK: Bookingu to może nie, ale zwiększało popularność. Paradoksalnie cieszyliśmy się, że nas ripują i wrzucają do sieci. To oznaczało, że chcą nas słuchać.

IS: Myśleliście kiedyś o zatrudnieniu managera, kogoś kto zająłby się wizerunkiem Viadriny?

MK: Nigdy nie chcieliśmy mieć zewnętrznego managera. Stwierdziłem, że sam ogarnę kwestię promocji na własnych warunkach, bez ustawianych wywiadów i sztucznych sesji zdjęciowych. Ktoś kiedyś powiedział, że na moment pojawiliśmy się w trzeciej lidze, gdzie jako pierwszą ligę rozumie się pewnie wspomnianego Richie Hawtina. Wpadliśmy trochę w tę pułapkę rynku. Stale czuliśmy presję, żeby coś robić, produkować i wydawać nowe rzeczy, żeby podtrzymywać zainteresowanie. To było trochę jak prowadzenie biznesu. Staraliśmy się wypuszczać 2-3 epki rocznie, co mogło wpływać na ich jakość. To nie jest łatwy chleb. Życie w kieracie hajpu (zabiegania o rozgłos, o rozpoznawalność – red.) – to w sumie bardziej zarządzanie informacją niż realną walutą.

Anna Zaradny – artystka sztuk wizualnych i sound artu, kompozytorka, improwizatorka. Porusza się w szerokim spektrum od akustycznej muzyki improwizowanej o minimalistycznym współczesnym idiomie do złożonej strukturalnie i kompozycyjnie, całkowicie elektronicznej, eksperymentalnej formy. Prace o charakterze wizualnym tworzy w formie instalacji, obiektu, fotografii i wideo. Posługuje się w nich środkami abstrakcji, mikro obiektami dźwiękowymi i architektonicznymi, światłem i przestrzenią. Jej dyskografia obejmuje nagrania solowe i projekty z m. in. Burkhardem Stanglem, Tony Buckiem, Robertem Piotrowiczem, Corem Fuhlerem. Autorka muzyki do spektakli teatralnych, projektów multimedialnych i słuchowisk. Współtwórczyni i kuratorka wydawnictwa i projektu Musica Genera Festival.

W POLSCE PANUJE NIEWIELKI SZACUNEK DLA DZIEŁA TWÓRCY

Rozmowa z Anną Zaradny

Izabela Smelczyńska: Gdy przeglądałam ustawę o prawie autorskim i prawie pokrewnym, zwróciło moją uwagę to, że w ogóle nie pojawia się w niej termin sound art. W ustawie wymienia się utwór plastyczny, utwór muzyczny, ale w ogóle nie występuje „dźwięk”. Prawo autorskie ciągle jest pojmowane w kontekście muzyki, a nie dźwięku. Czy miałas z tym kiedyś problem albo jakąś sytuację, w której musiałaś ochronić albo zaingerować prawnie w swoje sound artowe dzieła?

Anna Zaradny: Przede wszystkim należałoby tutaj podkreślić, że to, co figuruje w zapisach i co funkcjonuje obiegowo, jest dość archaiczne, bo brakuje nomenklatury oraz dostosowania do współczesnych, a nawet już klasycznych zagadnień związanych z pojęciami muzyki i dźwięku. Muzyka w zapisach ustawy funkcjonuje raczej na poziomie utworu skomponowanego: w odniesieniu do muzyki popularnej jest to piosenka, w przypadku muzyki klasycznej – utwór ujęty partyturą, niezależnie od problemów związanych z jej formą. Zawsze w tym kontekście potrzebny jest rodzaj dokumentu, czyli zapisu nutowego lub tekstu piosenki, czy nagrania danego utworu itd. Jest to podejście tradycyjne, a przecież już od kilkadziesiątu lat myśli się znacznie szerzej o problematyce zapisu oraz wykonywania muzyki czy dźwięku. Nie wiem dokładnie, jak to wygląda w innych krajach, ale wiem, że tam choćby organizacje zbiorowego zarządzania działają nieco inaczej. Nasz ustawodawca się do tego nie pali, bo jaki

miałby w tym interes establishment mainstreamowych autorów i wykonawców. Nikt się nad tym nie pochyła, nawet twórcy się nad tym nie zastanawiają. To może być poważny problem, ale chyba dla garstki.

Najgorsze jest to, że twórcy nie wykorzystują litery prawa w przypadkach, kiedy dzieją się rzeczy wymierzone przeciwko nim samym. Muzycy raczej rzadko decydują się na odwołanie do sądu, by wyostać się z jakiegoś problemu, związanego często z tym, że ktoś kogoś po prostu oszukał. Na uczelniach artystycznych, *vide* Akademia Muzyczna, nie ma zajęć z prawa autorskiego, a to chyba minimum. W Polsce ogóle nie ma chyba zbyt wielu specjalistów od prawa autorskiego, którzy by doradzali albo współpracowali z twórcami w obrębie instytucji świata artystycznego. W efekcie ustawa służy najlepiej umocowanym w gospodarce, głównie muzyce popularnej czy biznesowi IT.

Antoni Michnik: Do jakiej instytucji zgłosiłabyś się o ochronę swoich praw związanych z sound artem? Do instytucji muzycznych, czy raczej związanych ze światem wizualnym? Z tego, co wiem, nie istnieje coś takiego jak ZAiKS dla sound artu. Gdzie go szukać? Po stronie sound, czy po stronie art?

AZ: Zgłosiłabym się do sądu na podstawie ustawy o prawie autorskim i kodeksu cywilnego. Nie jestem członkinią ZAiKS-u. Organizacja ta – tak mi się to przedstawia – służy głównie do ochrony twórczości popularnej i żeruje na różnego rodzaju podatkach, które kapitalizują najbogatsi. Nie ma przy tym żadnej misji i jest wyłączona spod kontroli.

Odwoływałabym się do ochrony dzieła jako takiego, a nie do przepisów chroniących sound art. Sam ZAiKS jest w tym przypadku kompletnie nieprzydatny. Gdy się nie jest jego członkiem, w zasadzie można być przez tę organizację pokrzywdzonym, czego świetnym przykładem jest sytuacja, w której organizator koncertu poza granicami Polski płaci tantiemy lokalnej organizacji, a ta przekazuje je ZAiKS-owi. A ZAiKS nie wypłaca tych tantiem artyście, na rzecz którego były wpłacone. Uważam to za rodzaj bezprawia, jeśli ZAiKS ma legitymację, by pobierać należne mi pieniądze, to dlaczego uzależnia wypłacenie ich od członkostwa? W pewnym zakresie więc trzeba się raczej bronić przed tą organizacją, a nie szukać tam pomocy.

Problemem ZAiKS-u jest to, że niemal nie podlega kontroli. To jest newralgiczna kwestia, ponieważ tak naprawdę nie wiadomo, w jaki sposób zarządza środkami, które często *de facto* mu nie przysługują. Wiemy jedynie, że one spływają w dużej części do tych, którzy generują największe zyski. Najwięksi gracze są beneficjentami tantiem innych twórców, a szczególnie tych, którzy nie fatygują się do ZAiKS-u. Sam proces odbierania tantiem z emisji radiowo-telewizyjnych też jest rodzajem obowiązku po stronie twórcy. Przypominam: ZAiKS pobiera te kwoty za wszystkich twórców, czy tego chcą, czy nie. Ochrona tej organizacji przypomina raczej jakiś układ para-mafijny niż parasol ustawodawcy nad twórcami.

IS: A ty miałaś jakieś doświadczenia z ZAiKS-em?

AZ: Ja miałam przede wszystkim doświadczenia na poziomie ochrony prawa autorskiego, w stosunku do moich dzieł. Niestety, kilka razy musiałam z tymi problemami wchodzić na drogę egzekucji sądowej. Ale robiłam to z całą świadomością, że jest to niezbędne. Chodziło w tych przypadkach o projekty teatralne. Jedną z krajowych instytucji – której nazwy nie wymienię – próbowała zerwać zobowiązania wynikające z umowy, mimo że wykonałam swoją pracę. Gdyby nie sąd, nie dostałabym należnego mi honorarium. Wykazałam się wtedy dużą determinacją, ale mimo ryzyka nie chciałam pozwolić, aby duża instytucja mnie oszukała. W Polsce panuje niewielki szacunek dla dzieła twórcy. Właśnie twórcy działający poza mainstreamem mają największe problemy, przynajmniej potencjalnie. Nie chroni ich na ogół podmiot gospodarczy i nie chodzi nigdy o gigantyczne pieniądze, więc łatwiej jest wymusić bierność czy ustępstwa. Sprawa sądowa to jednak bardzo poważne przedsięwzięcie finansowe, czasowe i, co tu ukrywać, wyniszczające nerwowo. To nie wiąże się wyłącznie z brakiem przepisów stricte prawnych, ale też z bardzo kosztowną reprezentacją przed sądem. W takich sytuacjach bez adwokata można sobie najzwyczajniej nie poradzić. Inną sprawą jest, że często twórcy nie dochodzą swoich praw wobec osób, które zamawiają dzieła, ponieważ może im to zaszkodzić utratą pracy w przyszłości. W instytucjach typu teatr to jest jeszcze bardziej skomplikowane na poziomie zależności interpersonalno-stanowiskowych.

IS: A czy możesz powiedzieć, jak wyglądają takie umowy zawarte między kompozytorem a teatrem? Spektakle są odgrywane wiele razy. Czy podpisujesz umowę na określoną liczbę spektakli, czy na sezon, czy wedle jeszcze jakiejś innej reguły?

AZ: Umowy są dość standardowe. Oczywiście, treść umowy można kształtować, choć w praktyce nie zawsze. Najważniejsze jest zapoznanie się z ich treścią. Zwykle instytucje mają swoich prawników, którzy dbają, aby instytucja w przyszłości była chroniona przed roszczeniami artysty, a nie odwrotnie. W większości przypadków instytucja odkupuje dzieło na zawsze, w niektórych przypadkach alternatywą są tantiemy wypłacane przy np. każdorazowym wystawieniu spektaklu. Czasem wiąże się to z udziałem w spektaklu, wtedy w grę wchodzi odrębna umowa na kolejne wykonanie.

Miałam różne doświadczenia: był spektakl grany przez kilka lat, ale też i taki, który był grany tylko przez rok; pracowałam przy spektaklu, który był grany stacjonarnie w jednym teatrze, ale też i przy takim, który jeździł; zdarzały się wreszcie i takie projekty, które miały z założenia tylko trzy emisje, trzy wystawienia. Wracając do treści samych umów, to często musiałam wносить o uzupełnienie o konkretne punkty, które były dla mnie istotne, np. w zakresie pola eksploatacji. Czasem jest tak, że umowa przewiduje dosłownie wszelkie możliwe rodzaje publikacji i trzeba na to bardzo uważać, bo można doznać przykrej niespodzianki. Znam przypadek, gdzie kompozytor muzyki do programu telewizyjnego nie przewidział, że stacja może opublikować DVD z tym materiałem, i właśnie to się stało. Nie chodzi tylko o honoraria, czasem nawet o ostateczną formę, w jakiej utwory są publikowane.

AM: Czy twoim zdaniem istnieje coś takiego jak kodeks dobrych praktyk w postępowaniu instytucji teatralnych w odniesieniu do muzyki? Mam tu na myśli zasady wykorzystywania utworów, pozycję kompozytora oraz ewentualnych wykonawców. To pytanie bierze się stąd, mam takie wrażenie, że teatry to we współczesnej Polsce instytucje kultury, w których jest najwięcej pieniędzy. Są środki na zatrudnianie muzyków do pracy w teatrze.

IS: Zauważyliśmy, że współpraca z teatrem zwyczajnie się kompozytorom dzisiaj oplaca.

AZ: Z mojego doświadczenia wynika, że trzeba najpierw rozgraniczyć rodzaje współpracy z teatrami na poziomie komponowania muzyki. Istnieją kompozytorzy, którzy są tak zwanymi kompozytorami teatralnymi, oni faktycznie funkcjonują w ramach tych struktur i zamówieniowo są dostępni powiedzmy wymiennie dla różnych reżyserów pracujących w danym teatrze, lub też pracują z danym reżyserem non stop. Oczywiście to też zależy od tego, czy to jest teatr autorski – mamy takie przykłady w Warszawie – czy np. teatr instytucjonalny, gdzie w ramach realizacji danego projektu różni reżyserzy, którzy pracują w takim teatrze, po prostu sobie dobierają współtwórców. Jeszcze inaczej to wygląda oczywiście w przypadku teatrów komercyjnych, ale one nas tutaj mniej interesują.

Jeśli chodzi o ochronę takiego dzieła muzycznego w ramach teatru, to teraz to się może troszeczkę zmieniło, myślę, że zależy to też od kultury w danej instytucji, czasem od estymy i pozycji twórcy. Zdarza się jednak i tak, że problemem mogą być personalne animozje. Miałam kiedyś taki przypadek w jednym z dużych teatrów, gdy przed wznowieniem spektaklu, który nie był grany od wielu lat, ktoś spowodował, na złość odchodzącej władzy, że muzyka do spektaklu zginęła. Czyli zginęły taśmy, zginęło coś materialnego, co obiektywnie powinno być chronione i zabezpieczone. Ktoś wszedł w posiadanie tego materiału, nieważne, czy to zniszczył, czy zgubił, czy to ma na przykład w domu i tego słucha – nastąpiła utrata. Utrata dzieła. Dosłownie. I niezależnie od tego, czy to była kwestia jakichś politycznych przetasowań lub wewnętrznych waśni, to jest przecież niedopuszczalne, żeby ten materiał nie był należycie chroniony. Dochodzi później do sytuacji, w której ponownie muszę udostępnić materiał do sztuki. Z tego wynika, że wewnątrz instytucji nie zawsze praktykuje się należyta staranność ochrony twórczości, nie chodzi nawet o stan techniczny, ale o stan posiadania i kontrolę, co się z danym dziełem dzieje. Miałam też taki przypadek, że materiał ze spektaklu wyciekł do sieci i był udostępniany przez SoulSeek. Bardzo mnie to zirytowało, bo (pomijając już publikację, na którą nie wyraziłam zgody) trzeba pamiętać, że spektakl teatralny to specyficzna forma sztuki, więc muzyka też często przeznaczona jest wyłącznie do wykonania w sali teatralnej. To jest już wysoki poziom subtelności, ale nie chciałabym,

aby muzyka napisana przeze mnie specjalnie do sytuacji teatralnych zaczęła funkcjonować w przestrzeni internetu jako mp3 itd.

IS: Czy to weszło na drogę sądową?

AZ: Nie, nie weszło, bo to było zbyt skomplikowane na poziomie realiów wewnątrz instytucji, właśnie z powodu wspomnianej zmiany władzy. Powinno się odbyć wewnętrzne ustalenie i ktoś powinien wziąć za to odpowiedzialność, a tak się nie stało. Takie rozmywanie odpowiedzialności to też poważny problem.

IS: To tak, jakby ktoś z Muzeum Narodowego wyniósł obraz!

AZ: Otóż to. To jest dokładnie taka sama sytuacja. Brak określonej materialności i wymiernej wartości tej materialności sprawia, że wciąż nie traktuje się tego podobnie. Oczywiście, są nośniki, ale przecież to muzyka ma wartość, a nie nośnik. Wszystko to: niematerialność, abstrakcyjność, nienamacalność powoduje, że dzieło muzyczne jest w takich instytucjach traktowane czasem po macoszem. Mam do tego szczególnie stosunek, bo w mojej pracy teatralnej zawsze zależało mi na równoprawnym współtworzeniu spektaklu przez muzykę. Głównie w takich projektach brałam udział. Tym też raczej kierowali się reżyserzy, którzy mnie zapraszali do wspólnych projektów. Nie jestem twórcą, kompozytorem, który ma etat w teatrze i regularnie dla niego komponuje, tylko zawsze moja praca w teatrze wynika z tego, że ktoś mnie zaprasza do projektu. I ten ktoś na ogół ma świadomość, jakim jestem twórcą i w jakiej estetyce się poruszam. W pewnych aspektach nie idę na kompromisy, chronię swoją estetykę, mam swój język. Oczywiście w ramach pracy nad spektaklem, dziełem, jestem absolutnie elastyczna na poziomie współistnienia różnych elementów – dzieło się kształtuje jednak zespołowo – ale raczej nie dochodzi do sytuacji, w których reżyser chce, abym skomponowała rock'and'rollową piosenkę.

IS: Czy miałas kiedykolwiek do czynienia z IMiT-em? W tym wypadku, jeżeli dostaje się dofinansowanie, przynajmniej tak było do niedawna, to rozliczenie polega na przyniesieniu partytury. I to nieważne, czy kompozytor skupia się bardziej na wizualnej stronie – musi zanieść partyturę. Znajomy, kiedy składał

zamówienie u jednej z kompozytorek, miał problem, żeby otrzymać od niej fizycznie partyturę, i później było zagrożenie, że cały wniosek zostanie cofnięty. AZ: Nie miałam takich doświadczeń, ale w jakimś sensie rozumiem tę stronę finansującą, która musi mieć rodzaj takiego dowodu formalnego, na takiej zasadzie, na jakiej się opisuje dzieło w słowach, np. w wypadku filmu przedstawia się scenariusz. Partytura jest dowodem na to, że dzieło powstało. Nawet jeżeli okazało by się, że ta partytura nijak się ma do finalnego dzieła. Samo przedłożenie partytury jest raczej elastyczną kwestią, możliwości jest dużo, bo można przedstawić partyturę nieklasyczną, opisową, więc jakby tutaj to jest kwestia przedstawienia dowodu, że dzieło w jakimś sensie rzeczywiście fizycznie istnieje. Przy czym jeżeli dotyczy to dzieła muzycznego, to są to pewnego rodzaju klisze. Często postrzega się je jako schemat i trudno wymagać od urzędnika danej instytucji, aby się orientował w meandrach artystycznych czy związanych z zapisem, czy z jakąkolwiek formą udokumentowania tego, że dzieło jest jakoś zmaterializowane. Przedłożone nagranie dzieła nie posiada takiego samego statusu w świetle umów oraz urzędowych wytycznych.

IS: Ale z punktu widzenia prawa to wygląda inaczej. Prawo autorskie może obejmować też wyrażenie idei, nawet jeśli nie zostało ono utrwalone na materialnym nośniku, tak jest na przykład z happeningami, performance'ami, one nie muszą być zarejestrowane, ani ujęte w partyturę, ale też podlegają prawom autorskim.

AZ: No tak, ale tu też przedtem trzeba przedłożyć rodzaj konceptu, scenariusza, po prostu – jakiegoś dowodu, że istnieje jakaś idea czy też struktura i to jest w tej formie realizowalne.

AM: Chciałbym się zapytać, czy właśnie instytucje teatralne rozpoznają w kontekście praw autorskich sound art rozumiany jako obiekty/aranżacje/instalacje, czyli elementy, które częściowo stanowią również scenografię? Jak w takiej sytuacji konstruowane są umowy, jeżeli mamy do czynienia z dziełem instalacji dźwiękowej, która ma zarazem swój materialny wymiar...

IS: ...jest równocześnie scenografią i warstwą muzyczną?

AZ: To pytanie idealnie się wpisuje w moją ostatnią realizację. Sama formuła kompozycji do spektaklu nie jest sprecyzowaną konwencją. Powstają oczywiście utwory zamknięte, które są, założmy, używane, puszczane w pewnych momentach spektaklu, ale są też takie narracje, takie tkanki muzyczne, które pomyślane są w kontekście całości dzieła, stanowią kompozycję, którą w pełni możemy odczuć, dopiero kiedy zobaczymy, usłyszymy cały spektakl. Takie całościowe kompozycje, na poziomie danego epizodu, mogą być jakimiś fragmentami, jakimiś niuansami, które tworzą w danym momencie wyłącznie jakąś aurę, coś bardzo subtelnego jeśli chodzi o formę, o warstwowość. Nie jest to samo w sobie kompozycją, bo kompozycją jest dopiero w rozciągłości cała narracja dźwiękowa, od początku do końca spektaklu. Przy czym oczywiście zdarzają się i w takich kompozycjach fragmenty, które są jakimiś zamkniętymi miniaturowkami. To, o co pytaacie, to jest właśnie jednolita aranżacja, jej specyficzny rodzaj, a zarazem podstawowy zabieg, który często stosuję. Ciężko w takim wypadku wyodrębnić fragment, który jest zamkniętą kompozycją. Trzeba to traktować jak całość. Tak też o tym myślę w momencie, w którym komponuję. Realizowałam projekt, chyba dwa lata temu, w którym komponowałam muzykę, ale równocześnie używałam siedmiu terminów, które były atrybutami scenicznymi, stanowiły też instrumenty aktorów, i ja również byłam jednym z aktorów. To była bardzo złożona sytuacja, jeśli chodzi o mój udział, bo komponowałam muzykę, co jest moją podstawową formą ekspresji, realizowałam scenografię, która była instalacją dźwiękową, kreowałam też jedną z postaci scenicznych. Tutaj na poziomie umów był właśnie problem, ponieważ to, co w tych ramach stworzyłam z myślą o terminach – czyli kompozycja oraz instalacja dźwiękowa – wszystko to częściowo wpisano w umowę jako kompozycję muzyki do spektaklu, ale część została też zawarta w odrębnej umowie dotyczącej scenografii. Nie istniała możliwość podpisania umowy na wykonanie instalacji dźwiękowej. Okazało się, że również w teatrze istnieje ciasny podział na kompozycję oraz scenografię. Musiałam wejść w tę nomenklaturę, być scenografem. Nie do końca mi to odpowiadało. To znaczy, oczywiście, tworzę scenografię, ale dla mnie to była kwestia taka, jakbym tworzyła wystawę, konstruowała tę wizualną rzeczywistość. Oczywiście w ramach tych umów próbowałam to dopracować,

aby uniknąć zbędnych problemów. Znowu wracamy do kwestii umów. Ten spektakl, bardzo rozbudowany, z niewielkim budżetem, ale ogromnym potencjałem, został zagrany chyba tylko trzy razy.

IS: Czy z tymi umowami radzisz sobie sama, czy wynajmujesz prawników?

AZ: Właściwie już sama. Prawników chyba się nigdy nie radziłam, tylko wtedy, kiedy musiałam ich wynająć, bo miałam procesy. W pewnym zakresie pomocne były studia podyplomowe menadżera kultury – to było dawno temu – gdzie miałam wykłady właśnie z prawa autorskiego. Z czasem nabrałam doświadczenia, a może najważniejsze, że stałam się uważniejsza w tym zakresie.

IS: A jakie masz podejście do tego, gdyby ktoś przyszedł na wystawę, nagrał warstwę dźwiękową twojej instalacji i potem wykorzystał ją w jakimś swoim działaniu albo wrzucił na SoundClouda czy YouTube'a?

AZ: Po pierwsze, nie jestem w stanie nad tym zapanować. Chyba że z góry założę, że dana instalacja dźwiękowa postawiona w jakiejś galerii zostanie obwarowana zakazem nagrywania zarówno fonii, jak i video, i znajdzie się osoba, która będzie tego pilnować. Jeżeli ktoś to wtedy nagra i udostępni na zasadzie dokumentacji, to i tak nie będzie to odzwierciedlać tej pracy i jej charakteru. Nie da się zresztą całkowicie kontrolować takich sytuacji.

Jeżeli jednak zdarzy się tak, że ktoś użyje danych dźwięków, które są rozpoznawalne, a przy tym nie skontaktuje się ze mną, nie zapyta, nie wyjaśni przyczyny i kontekstu, to mamy problem. Tylko z drugiej strony też nie jestem w stanie nad tym wszystkim zapanować. Jeśli ta osoba zamieści to na jakimś profilu, np. na SoundCloudzie, to staje się jeszcze bardziej wyraźne. To już nie jest kwestia użycia utworu do konstruowania swojego dzieła i ewentualnie przekształcenia tej materii, tylko mamy przypadek analogiczny do tej historii z SoulSeekiem, kiedy ktoś ukradł i zamieścił w sieci materiał źródłowy.

Teraz ludzie znacznie więcej słuchają muzyki niż kupują. Tak samo, jak w całej muzyce komercyjnej, w całej popkulturze, istnienie w wirtualnej rzeczywistości jest po prostu obligatoryjne. Jeśli tam cię nie ma, to po prostu nie istniejesz.

Cała ta artystyczna sfera związana z muzyką eksperymentalną jakoś temu się poddaje, ulega, a z drugiej strony często jest w stanie szerzej zaistnieć właśnie dzięki wirtualnej rzeczywistości. Jest to kompromis, który na poziomie codziennego funkcjonowania oznacza dla mnie np. to, że na SoundCloudzie czy na BandCampie raczej nie udostępniam całych utworów.

Instalację dźwiękową tak naprawdę bardzo ciężko jest dobrze udokumentować, więc ja sama nie udostępniam materiałów z instalacji dźwiękowych, bo one nie odzwierciedlają charakteru konkretnej pracy ani moich intencji. Pozwoliłam na jedno odstępstwo od tej reguły, ale zgodziłam się na to, bo chodziło o dokumentację instalacji dźwiękowej funkcjonującej w przestrzeni, ale zredukowanej do czterech ekranów, odzwierciedlających cztery różne ściany w przestrzeni. To video, razem z dźwiękiem, jest zamieszczone w FilMOTECE Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Do tego zapisu dołączony jest tekst, który wyjaśnia, w jaki sposób zrealizowana jest ta instalacja. FilMOTEKA Muzeum też jest zabezpieczona, nie można tego powielać, share'ować, jest znak wodny itd. Istnieją więc pewnego rodzaju zabezpieczenia i trzeba brać pod uwagę tę wielość czynników, które mogą chronić dzieło.

IS: Ciekawi mnie też taka sytuacja, kiedy artysta sprzedaje swoje dzieło do jakiejś kolekcji prywatnej. Jak wygląda wtedy właśnie kwestia praw autorskich? Czy on się pozbywa tych praw, czy to zależy od umowy?

AZ: Prawa autorskie są niezbywalne. Nie można ingerować w dzieło. Z tego co wiem, czasem umowy sprzedaży dzieła przewidują kolejne zyski twórcy, gdyby dzieło sprzedawano dalej. Umowy zawierają też dokładne informacje, jak prezentować dzieło, np. instalację. Często niezbędny jest udział samego twórcy lub innej kompetentnej osoby, umowa może zawierać taki zapis.

Dla mnie dużym problemem jest integralność dzieła. To znów historia z pracy w teatrze. Miałam taki przypadek: umowa zawierała zapis, że gdy twórca nie porozumie się z reżyserem co do kształtu pracy, to reżyser i teatr mogli zdecydować, kto muzykę dokończy. Jak to przeczytałam, byłam zszokowana. Absolutnie na coś takiego bym się nie zgodziła i się nie zgodziłam, to też stało się przedmiotem rozmów. Nie wyobrażam sobie, żeby ktoś miał dokańczać za

mnie moją kompozycję, czy też użyć jej bez konsultacji ze mną. W momencie kiedy biorę odpowiedzialność za integralność dzieła, nie do pomyslenia jest, by ktoś miał zmieniać moją strukturę. To jest taka sytuacja, jakby malarzowi powiedzieć, że ktoś inny na jego obrazie coś tam sobie domaluje.

IS: Podczas spektaklu musisz jeszcze pracować z realizatorem dźwięku. Na ile jemu pozwalasz ingerować w swój materiał?

AZ: To jest trudne w moim przypadku, ponieważ ja bardzo uważnie do tego podchodzę, realizację dźwięku uznaję za nierozłączną część kompozycji w teatrze. Miałam szereg takich spektakli, w których byłam obecna na każdej emisji. Pełniłam funkcję współ-realizatora, w tym sensie, że prowadziłam reżyserię dźwiękową. Oczywiście to wszystko było w zapisie, ta muzyka została tak skomponowana. Ważne jest też to, że realizacja dźwięku ma również charakter performatywny, więc często reaguję emocjonalnie w trakcie przedstawień, tworząc interakcję między mną a aktorami.

AM: Czyli odgrywasz rolę jakby dyrygenta, kierującego wykonaniem warstwy dźwiękowej.

AZ: Tak. W jednym ze spektakli pierwszy raz zgodziłam się na to, żeby tę odpowiedzialność przerzucić na dźwiękowca, bo to nie było możliwe, żebym uczestniczyła w każdym przedstawieniu, tym bardziej, że ten spektakl, jak się okazało, był grany przez szereg sezonów. Musiałam bardzo szczegółowo nauczyć realizatora dźwięku tych interakcji, wprowadzić go w rodzaj wykonania, które sama bym realizowała. Przygotowałam wtedy opisową, ale dokładną partyturę. Chodziło mi też o to, aby realizator był elastyczny i przygotowany nie tylko całościowo na obraz sceny, ale czasem na gest, często grany za każdym razem odmiennie. Ktoś, kto wprowadza kompozycję do spektaklu, musi bardziej operować na poziomie emocjonalnym niż tylko rytmu, czy np. długości wypowiedzianej kwestii. To też jest ruchome i organiczne. Ci realizatorzy byli rzeczywiście zawsze mocno zestresowani (śmiech). Czasem, aby ich wesprzeć, żeby nie czuli się osamotnieni itd. towarzyszyłam im na kilku próbach. Wcześniej uczyli się wykonania na szeregu prób czy pierwszych

przedstawieniach. Pojawiają się również problemy techniczne, lub percepcyjne, np. dotyczące głośności itd. Trzeba też powiedzieć: realizatorzy dźwięku to osoby, które mają słuch i wrażliwość. Oczywiście, być może miałam wyjątkowe szczęście, ale współpraca z dźwiękowcem jest też częścią mojej pracy. We wspomnianym wcześniej spektaklu wykonywałam ją również na scenie, akustyk był moim partnerem i musieliśmy współpracować. Byłam aktorką, muzykiem, autorką instalacji.

To wszystko są bardzo indywidualne kwestie. To tak jak z operami Heinera Goebbelsa, gdzie instrumentalisci są równocześnie aktorami, śpiewakami itd., po prostu się wymieniają na scenie. Są nie tyle uniwersalni, co renesansowi. To też wymaga od nich bycia po prostu takim twórcą totalnym, ze świadomością, że oni mają nie tyle zagrać jakąś rolę, co faktycznie w tej roli są. U nas to się zdarza rzadko, bo u nas te role i zadania pozostają na ogół bardzo schematycznie rozdzielone.

IS: Jestem ciekawa, jak można to zestawić z tym, jak instytucje muzealne, z którymi współpracujesz, podchodzą do nagrań, dokumentacji sztuki dźwiękowej? Jak to jest z twojego punktu widzenia?

AM: Czy jesteś zadowolona z tego, jak wyglądają twoje relacje z państwowymi instytucjami muzealnymi, jeśli chodzi o warunki umów, gromadzenie kolekcji sztuki dźwięku itd.?

AZ: Czuję się bezpiecznie i komfortowo w momencie, kiedy dana instytucja podejmuje ze mną współpracę, zamawia u mnie pracę do kolekcji. Na tym etapie są to już bardzo przemyślane wybory. Ponieważ wiadomo, że jestem twórcą trudnym do zdefiniowania, jeżeli ktoś się decyduje i zamawia u mnie pracę, to ma to naprawdę przygotowane. W przypadku instytucji sztuk wizualnych bardziej odczuwalne jest kompleksowe podejście do dzieła i z tym wiąże się też jego większa ochrona.

AM: W tej rozmowie, trochę tak zaskakująco, konsekwentnie mówisz o dziele, integralności dzieła. Jestem nieco zaskoczony, wiedząc, że twoje prace są referencyjne, odwołują się do innych rzeczy, wykorzystują konkretne elementy

zastane, pochodzące z domeny publicznej. Jak twoim zdaniem powinna być skonstruowana domena publiczna i w którym momencie prawo cytatu budzi twoje wątpliwości?

AZ: Cytat jest cytatem, ma swoje konkretne rozumienie. Tu bardziej chodzi o kwestie związane z koncepcją używania wprost, jakby odwoływania się do innych narracji, ale nie twórczości... oczywiście, zgadza się, że się odwołuje bezpośrednio, ale to zawsze jest przepracowane przez mój własny język, medium, koncepcje, które są złożone i wielowarstwowe. W żadnej mojej pracy nie ma takiej sytuacji, w której coś pozostaje dyskusyjne w kontekście zachowania norm autorskich innego twórcy.

IS: Chciałam cię zapytać o wykorzystanie przez ciebie w instalacjach – *Harmony of Happiness (Never Reached)* i *Dzida z małymi elementami* – grających kartek pocztowych, gdzie nałożone zostały różne dźwięki z tych kartek. To są melodie popularne. Znane. Czy jak tworzyłaś tę instalację, to myślałaś o prawie autorskim, bo nawet za wykorzystanie *Marry Christmas*, za każde jego odtworzenie należy się rozliczyć. I czy ty, tworząc swoją instalację, myślałaś o tym, że być może będziesz musiała się jakoś rozliczyć z autorem dzieła, które wykorzystujesz?

AZ: Oczywiście, że myślałam, nie wiem też, jak te kwestie są załatwione na poziomie producentów tych kart i pozytywek, czy kupują faktycznie prawa do tych melodii, które są tam skompresowane. Niektóre przy tym nie są chronione np. *Sto lat*. Przede wszystkim używam tylko fragmentów, a nie całych utworów... To jest jakaś fraza. Ale nie to jest najważniejsze, tylko fakt, że w całej pracy się maskują, są kolażem, z nierozpoznawalnymi składnikami, więc nie eksploatują tak naprawdę tego dzieła. W związku z tym nie naruszam prawa autorskiego, bo to nawet nie jest cytat. Te melodie funkcjonują na poziomie konceptualnym, a nie rzeczywistym w kontekście tworzenia warstwy dźwiękowej. Następuje tu na tyle głęboka wariacja wielu różnych elementów, że zapis nutowy nie wykazałby tak oczywistej obecności którejkolwiek z tych piosenek. Zestawiam ze sobą kilka czy kilkanaście melodii, co tworzy zupełnie nową kompozycję z nierozpoznawalnymi składnikami.

Następuje tak duże rozczłonkowanie i poszatkowanie źródła, że finalnie chodzi wyłącznie o ten syntetyczny dźwięk samego mechanizmu pocztówki, tego mini-syntezaorka.

AM: Odwracając nieco perspektywę, chciałem cię zapytać o to, jakie przełożenie te kwestie, o których tutaj rozmawiamy, miały na twoją działalność jako współkuratorce festiwalu Musica Genera.

AZ: Może to nie było 100 lat temu, ale jednak dość dawno, i paradoksalnie przez te kilkanaście lat bardzo dużo się zmieniło. Wtedy nie było social media, nie było internetu na takim poziomie. Więc funkcjonowanie tego festiwalu, paradoksalnie, było pionierskim działaniem, także w kontekście naszego tematu praw autorskich, ponieważ nagrywaliśmy, dokumentowaliśmy koncerty, głównie audio, ale też video. Niepowtarzalność każdego niemal koncertu polegała na tym, że duża część programu powstawała w wyniku współpracy improwizatorów. Rejestracja odbywała się zawsze w porozumieniu z twórcami i za ich zgodą.

IS: Czy to znaczy, że nie mieliście umów z artystami?

AZ: Oczywiście mieliśmy umowy z artystami. Częścią koncepcji festiwalu było publikowanie wybranych koncertów przez nasze wydawnictwo. W późniejszym okresie nawet mieliśmy osobną serię Archiva Genera. Mechanizm funkcjonowania festiwalu opierał się w dużej części na zaufaniu. Zawsze chroniliśmy dokumentację i w pełni udostępnialiśmy ją artystom.

Był też przypadek, że musieliśmy odzyskać dokumentację od osób zajmujących się rejestracją, które nie chciały wydać tych nagrań. Zgoda jest zawsze podstawą publikacji, nie tylko na nią samą, ale też na finalne obrazy nagrania, okładkę itd. Zawsze to jest podstawą, bo jako twórca też chcę w całości to kontrolować.

AM: W naszych rozmowach powracał wątek działania niezależnego w znaczeniu całkowitego ignorowania regulacji prawnych itd. Jak patrzysz na tak rozumiany „niezależność”?

AZ: Rozumiem ten punkt widzenia, ponieważ sama wywodzę się z bardzo silnego środowiska punkowego, tworzyłam w tym kontekście i subkultury nie są mi obce. Dzisiaj jednak nie chodzi już raczej o subkulturę i kontestację, ani

o alternatywę dla wielkich wytwórni muzycznych – chodzi raczej o sposób działania, a może tak naprawdę wyłącznie o konkretną część sceny muzycznej. Dziś tzw. niezal w Polsce to głównie grupa wytwórni o dość różnorodnej estetyce. Niekoniecznie eksperymentalnej w tym sensie, jakim bym określała swoją własną twórczość. Raczej są to eksperymentalne formy muzyki popularnej, np. eksperymentalny rock.

Nie do końca wiem, od czego niezależny jest dziś niezal. Pewnie część kontestuje system przez działanie poza strukturą podatkową, co robi też wielu Polaków spoza niezalu. Wytwórnie nie prowadzą działalności gospodarczej, po pierwsze ich wymiar gospodarczy często pozostaje śladowy, a po drugie prowadzenie działalności gospodarczej w Polsce jest naprawdę drogie i wyczerpujące, ciężkie do udźwignięcia przez małe wydawnictwo. Poza tym świat oficjalny mocno miesza się z tym „niezależnym” i często wyłącznie nomenklatura i środowisko różni jednych od drugich. Wszystko się ze sobą łączy, niekiedy w absurdalny sposób – np. w tym, że ci, co chcą pozostać niezależni od ZAiKS-u, koniec końców finansują baronów popu swymi nieodebranymi tantiemami.

Nie sądzę, aby twórcy niezalu chcieli na siłę, niejako ideologicznie, urągać prawom autorskim – przecież nie tylko przepisy powinny nas od tego powstrzymywać, ale przede wszystkim szacunek dla twórcy i jego pracy, która wbrew powszechnemu przekonaniu nie jest ani szczególnie lekka, ani nie polega na unoszeniu się w chmurach poezji.

Myślę więc, że w takim ogólnym i szerokim sensie niezależności wciąż niezmienną wartością pozostaje to, że zysk i eksploatacja dzieł w wymiarze finansowym nie jest główną inspiracją do działania.

Wojtek Zrałek-Kossakowski – artysta pogranicza teatru i muzyki. Jako dramaturg współpracował m.in. ze Z. Brzozą, N. Korczakowską, K. Minkowskim, K. Raduszyńską. Reżyser muzycznych (od)czytań dramatów *Austria* C. Løveid i *Mżawka Górna* S. Guðmundsdóttir. Z DJ Lenarem i M. Maseckim stworzył słuchowisko *Fortepian Chopina*. Kurator muzyczny m.in. w Nowym Wspaniałym Świecie i 7. Berlin Biennale. Okazjonalnie DJ i producent muzyczny. W roku 2013 zastępca dyrektora artystycznego i współautor programu festiwalu Łódź Czterech Kultur. Członek zespołu Krytyki Politycznej.

JEDYNE CO MOGĘ ZAPROPONOWAĆ, TO GŁOSOWANIE NA LEWICOWE PARTIE, KTÓRE NIE CHCĄ ZMNIEJSZAĆ PODATKÓW PRZEDSIĘBIORCOM

Rozmowa z Wojtkiem Zrałkiem-Kossakowskim

Antoni Michnik: Jakiś czas temu środowisko warszawskiego niezalu przeżyło euforię, kiedy dowiedziało się, że udało ci się odzyskać dane z dysku. Moim zdaniem ta sytuacja – w której dostęp do nagrań, obszernego, gromadzonego sukcesywnie archiwum koncertów uzależniony jest od tego, czy komuś uda się naprawić komputer – jest świetnym punktem wyjścia do rozmowy o muzyce w epoce cyfrowej i o tym, jak dzisiaj wyglądają relacje w świecie muzyki. Nagle okazuje się, że wszystko zależy nie od osoby, która gra, nagłaśnia, nagrywa, montuje materiał, a nawet nie od wydawcy – tylko od tego, czy ktoś postawi komputer na nogi.

Wojtek Zrałek-Kossakowski: Na początek może krótko opowiem, o co chodzi z tą historią – bo to też odpowiedź na twoje pytanie. Wszystko dotyczy zapisu cyklu *Wolne Niedziele* – trzech lat koncertowego cyklu wymyślnego, prowadzonego, rejestrowanego, organizowanego, kuratorowanego przeze mnie we współpracy z Krytyką Polityczną, w lokalu Krytyki Politycznej Nowy Wspaniały Świat. I nie mówię, że robionego, nagrywanego, organizowanego, kuratorowanego itd. przeze mnie, żeby się pochwalić, ale dlatego,

że to odpowiada trochę na zadane pytanie. W tej chwili jedna osoba może robić bardzo wiele rzeczy, którymi kiedyś musiały zajmować się osobne instytucje, podmioty.

Niegdyś musiało przyjechać przysłowiowe Rolling Stones Mobile Studio, które nagrywało dany koncert. Kiedyś to było jedyne jeżdżące studio rejestrujące koncerty. Musiał być od tego zestaw ludzi do obsługi. Potem to wchodziło na taśmę, każda ścieżka osobno, trzeba było miksować, montować itd. Do tego często kto inny wymyślał koncert, a kto inny miał przestrzeń, by go zrealizować. Natomiast sytuacja, o której mówimy *Wolne Niedziele*, jest o tyle typowa, że dzisiaj te wszystkie rzeczy – od wymyślenia koncertu, przez zaproszenie muzyków, ogarnięcie przestrzeni, aż do nagrania występu – jest w stanie zrobić jedna osoba. A stało się to możliwe dzięki upowszechnieniu możliwości rejestracji i obróbki dźwięku.

Izabela Smelczyńska: Mówisz, że jedna osoba „jest w stanie” zrobić to sama, ale tak naprawdę to jest zmuszona, by to robić sama.

WZ: Nie, nie, nie. Wiesz co – „jest w stanie”. Mieliśmy kiedyś taki pomysł z Borkiem, Grześkiem Lewandowskim i Igorem Nikiforowem, czyli osobami, które prowadziły wtedy Powiększenie, Kulturalną i Chłodną 25, żeby zrobić całe archiwum koncertów, które nagrywamy w naszych lokalach. W końcu nie udało się tego zrealizować. Z różnych przyczyn. Okazało się też, że wcale nie jest tak, że każdy zespół czy muzyk nagrywa swój występ. To wcale nie jest taka powszechna praktyka. Mocno mnie to zdziwiło.

AM: Ty w tej sytuacji występujesz zarówno jako kurator i reżyser koncertu, jak i *de facto* producent nagrania. Myśląc nad tym układem, chcieliśmy się przyjrzeć temu systemowi z różnych stron, np. jakie są prawa autorskie producenta czy ludzi, którzy potem remiksują rzeczy do tych nagrań. Gdzie ten tort się kroi i jakie są przemyślenia różnych osób w tym łańcuchu na temat tego, jak to funkcjonuje. Twój przykład jest ciekawy, bo pokazuje, że bardzo często tego łańcucha nie ma albo jest bardzo skrócony.

WZ: Tak i nie. Tutaj poruszacie równocześnie kilka kwestii. To, co robiliśmy

w Krytyce, było przedsięwzięciem jednak dosyć małym i środowiskowym – nie jakąś działalnością na skalę ogólnościową, chociaż występowali artyści z całego świata. Stąd też łatwiej było utrzymać ten model organizacji, ponieważ może nie większość, ale duży procent współpracujących czy występujących artystów, to było tzw. środowisko, które w Polsce jest stosunkowo małe. Rynek muzyki, powiedzmy, współczesnej jest stosunkowo mały. Wszyscy się mniej więcej znają, więc więcej rzeczy da się przeprowadzić na zasadzie „dogadania się”. Co przestaje być możliwe przy działalności na większą skalę. W momencie, kiedy robi się duży festiwal, takie dogadanie się po znajomości nie wchodzi w grę.

Natomiast mimo tego dogadania się i działania środowiskowego między muzykami, producentami, kuratorami itd. jest też element... a przynajmniej mówię to w imieniu naszym – Krytyki Politycznej – że jednak jest procedura napisania umowy, sporządzenia jej, uregulowania pewnych kwestii. Te umowy są bardzo często, i to jest ważny wątek, nieczytane przez muzyków. Oni przeważnie nie zdają sobie sprawy z tego, co podpisują. Nie tylko muzycy, dotyczy to też w dużej mierze świata teatralnego. Ja jestem jedną z tych osób, która czyta umowy, które podpisuje. Wy pewnie też czytacie.

IS: Tak.

WZ: Ale to wcale nie jest częste.

AM: Ja nigdy nie jestem pewien, czy dobrze rozumiem to, co podpisuję. Czytam, ale nie jestem pewny. Już nie mówiąc o tym, że – z mojego doświadczenia – „robiąc w kulturze”, nieczęsto masz realne możliwości spokojnie przeczytać, co w tej umowie się znajduje.

IS: Tak, w dodatku jest to takim językiem sformułowane, że nie wiadomo, co się pod nim kryje. Nagle „lub” i „i” oznaczają coś innego niż normalnie. A przecież tak naprawdę mało kto ma możliwość czytać umowę z prawnikiem. WZ: To prawda, tym niemniej umowy zazwyczaj bardzo dużo porządkują. Np. w umowach zazwyczaj jest zapis, że jako zamawiający jakieś „dzieło”, w tym przypadku koncert, mam do niego określone prawa – i to jest zazwyczaj coś,

czego muzycy nie doczytują, że muzyk oddaje prawa do tego koncertu – a to jest standard w umowach wszędzie.

IS: Zdarzyła ci się później, mimo podpisania umowy przez artystę, jakaś próba wyciągnięcia przez niego nagrań albo zablokowania?

WZ: Nagranymi koncertami zawsze z przyjemnością dzielę się z muzykami. A przed ewentualną publikacją tego typu jak internetowa pytam o zgodę, bo to nagranie jednak o muzyku świadczy.

AM: Miałeś jakiś konflikt związany z tym?

WZ: Konflikt nawet nie. Ale raz rzeczywiście miałem taką sytuację, gdy zmarł Zbigniew Karkowski. W odruchu strasznego zmartwienia wrzuciłem do internetu jego koncert, który nagraliśmy w Nowym Wspaniałym Świecie. I wtedy odezwał się do mnie muzyk, który tego dnia też miał swój solowy set i który w ogóle pomógł mi cały ten koncert zorganizować. I on się wtedy do mnie odezwał w sposób lekko brutalny, ale nie jakiś agresywny, że jakim prawem ja wrzucam ten koncert. Podał wtedy argument, że to nie był wystarczająco dobry materiał, aby go wrzucać do sieci – choć jego setu akurat do sieci nie wrzuciłem, tylko tego zmarłego muzyka. To był jedyny taki przypadek, kiedy musiałem przypomnieć: „ok, ale w umowie jest zapisane, że można to zrobić – choć oczywiście, jeśli uważasz, że materiał nie powinien być na stronie, to go zdejmę”. Materiał został, a to była jedyna taka sytuacja. Jak przypuszczam, wynika to z faktu, że obracamy się w umiarkowanie małym środowisku. Nawet jeśli są to osoby z zewnątrz, to rozumieją logikę takiego działania. Mamy wspólnych znajomych. Przypuszczam, że na większą skalę byłoby to bardziej skomplikowane.

IS: A powiedz, czy z drugiej strony to też tak działa, że np. chciałeś coś załatwić po znajomości „na słowo”, a artysta sam domagał się umowy?

WZ: Nie. Co więcej, zdarzało się, że muzyk wolał nie podpisywać umowy, bo był na zasiłku dla bezrobotnych. Ale że na przykład dotyczyło to koncertu duetu, to wtedy umowę można było podpisać z tym drugim. Bo tego, żeby

umowy były, pilnowaliśmy w Krytyce jednak bardzo. Inaczej oczywiście wyglądała kwestia organizacji większych koncertów, jak choćby Fisz Emade Tworzywo.

IS: No tak, ale to już raczej mainstream, dla nas przynajmniej.

WZ: Trochę tak, chociaż tu też po znajomości wyszło. Ale tam procedura jest rzeczywiście inna.

IS: Tam jest odrębna kwestia managera, który najczęściej dba o umowy. Bo w niezalu nie ma takiego stanowiska jak manager.

WZ: Teraz już czasem jest. Warto powiedzieć, że ja opisywałem sytuację sprzed paru lat, a ta sytuacja się bardzo zmieniła ostatnio. I bardzo dobrze, wreszcie zaczyna się tu robić jakaś cywilizacja.

IS: Parę dni temu rozmawialiśmy z Radkiem Sirko, który wyznał, że małe wydawnictwa w ogóle się nie rozliczają z tego, co robią i nie podpisują żadnych umów, a małe wydawnictwa działają czasem poza prawem.

WZ: Tak.

AM: Jeśli byśmy sobie spojrzeli na niezal, na to, co cenimy muzycznie, w kategoriach gospodarczych, prawdopodobnie należałoby to opisać jako „szarą strefę”. Takie postawienie sprawy trochę zmienia myślenie o różnych kategoriach, prawda?

WZ: Zdecydowanie. Ale dlatego powiedziałem, że to się zaczyna zmieniać. Tu się otwiera kolejny wątek do dyskusji: na ile konkretne środowisko, które mam na myśli, a jest to środowisko Lado ABC, już nie jest niezalem. Bo rzeczywiście środowisko Lado, szeroko pojęte, nieograniczające się tylko do muzyków wydających płyty w Lado ABC, ale też stowarzyszonych na zasadzie koleżeńskej (choćby Mikołaj Trzaska), zaczyna się profesjonalizować. Tam jest manager; oczywiście da się dużo dogadać na zasadzie, że dzwonisz do Lenara i mówisz „ej zrobmy coś, będzie fajnie”. Ale jednak pojawiła się funkcja managera. W Lado jest to Maniek, który bardzo dobrze ogarnia temat.

AM: Czyli jest manager środowiska...

IS: ...i zarazem wytwórni.

WZ: Manager wytwórni, grupy, środowisk – rzeczywiście. Oczywiście dotyczy to mocniej artystów, którzy porobili jakieś tam zawrotne kariery, czyli Maseckiego, Mitchów, Paristetris. Rzeczywiście, chcąc coś z nimi zrobić, przechodzi się przez Mańka, który prowadzi to w sposób już w pełni profesjonalny, łącznie ze stawkami.

IS: Ale ci artyści grają już na dużych festiwalach. To nie są koncerty w Eufemii czy innym małym klubie, ale duże sceny i większe pieniądze.

WZ: Tylko trzeba pamiętać, że to się nie zaczęło wczoraj. To nie jest tak, że odkąd Marcin dostał Paszport Polityki, to zaczął grać na Open'erze.

AM: Rozumiem, że taki jest rozwój wytwórni. Ja pamiętam, jak parę lat temu, gdy dochodziłem do środowiska „Glissando”, Janek Topolski zorganizował jeden z pierwszych paneli o niezalu, na jakich byłem. I zaprosił między innymi ludzi z Lado. Dzisiaj już sobie tego nie wyobrażam. Jeżeli Lado jest jeszcze dzisiaj niezalem, to w znaczeniu brytyjskim, a nie polskim.

IS: Tak... niezal polski... Lado jest ciągle niezalem, ale u nas zrobił się jeszcze taki niezal niezalu, patrz BDTA, Mik Musik, Dunno itd.

WZ: To jest w ogóle fascynujący temat, chętnie bym o nim pogadał więcej, ale rozumiem, że to nie jest...

AM: Wiesz co, to jakoś jest na obrzeżach naszej tematyki. Bo jeżeli mówimy o prawach autorskich i w ogóle pieniądzach, to mówimy też o tym, jak to funkcjonuje w różnych środowiskach. Siedział tu z nami Radek, który prowadzi mikro-wytwórnię Audile Snow i opisywał, jak ona działa. A tu mamy wytwórnię, która wyrasta z takiego modelu kooperatywnego, brytyjskiego i jakoś tam się dostosowuje do współczesnych czasów.

WZ: Próbowałem sobie teraz przypomnieć jakieś wytwórnie, które coś takiego podobnego zrobiły. Są takie, np. Asphalt Records. Przypadek Lado wydaje mi się osobny, bo Lado, bardziej niż jakakolwiek inna z tych wytwórni chyba, była wcześniej środowiskiem, była bardziej nieformalnym środowiskiem

okołowarszawskich muzyków. Ta logika funkcjonowania jako środowisko gdzieś tam się przełożyła na ich działalność. Pozwolę sobie teraz na takie pokoleniowe wyznanie – bo dla mnie ważne było w tym przypadku od początku to, że z Lado warto obcować nie tylko z przyczyn muzycznych, ale też właśnie środowiskowych. Dla mnie Lado było od początku grupą znajomych, którzy robią fajne rzeczy. Chodzi się na koncerty, jest fajnie, potem się kolegujemy wszyscy. Mamy wrażenie, że jesteśmy takim młodym środowiskiem, które działa w Warszawie i to miasto sobie oswaja. Trochę nie zauważyliśmy, że sporo się po drodze wydarzyło i że się to wszystko zdążyło sprofesjonalizować troszeczkę, trochę się określiło, powstała wytwórnia. Ciekaw jestem, co wy powiecie, jaki jest stosunek niezalu do Lado, bo ja trochę nie wiem. Czy Lado zaczęło już uchodzić za mainstream?

AM: Obserwując kolejne 50 tys. rozmów o niezalu, powiedziałbym coś takiego: wiesz jak to jest – dużo budowania wizerunku niezalowości i sporo wzajemnych pretensji o pieniądze.

IS: Tak, i coś musi być albo białe, albo czarne. Przy czym Lado wyszło już z niezalu, powiedzmy, tego bardzo undergroundowego, ale nadal jest odbierane pozytywnie. Po drugiej stronie mamy Requiem Records, które regularnie wystawia się na targach niezależnych wytwórni, a środowisko jakoś tego nie akceptuje.

AM: Tak, ale przypominam sobie parę sytuacji, w których Lado było atakowane w kontekście finansowania kultury – „o, patrzcie, niby są programy wspierania kultury, a finansuje się nie nas, a kogoś innego”.

IS: Pretensje są za to, że dostaje dofinansowanie z ministerstwa i jeszcze na tym zarabia. Ale to jest raczej pokłosie tego, że każdy ma wgląd w tabelki i widzi, kto ile dostał, więc zaczynają się porównania.

WZ: Jest też w środowisku twórczym duża nieznajomość procedur, chyba zwłaszcza wśród muzyków. Tego, jak się ubiegać o granty. Że można się o nie ubiegać u różnych instytucji, że wnioski muszą być poprawne formalnie. Bo często, gdy ktoś odpadnie, to nie dlatego, że ktoś się uwziął na osobę X, tylko dlatego, że popełnił 200 błędów formalnych. Swoją drogą, to jest lekcja, którą

Lado odrobiło. Być może dlatego Lado tak potrafi funkcjonować, bo jest tu element profesjonalizacji. Wielokrotnie słyszałem od znajomych muzyków, że ich wkurza to, że festiwal X dostał tyle i tyle. Albo że festiwal X dostał ileś tam milionów z Ministerstwa Kultury, co jest niemożliwe, bo nikt nie dostał paru milionów z Ministerstwa Kultury. I jak się poszpera, to się okazuje, że te ileś tam milionów to nie jest dofinansowanie z budżetu ministerstwa, tylko cały budżet festiwalu, z czego z ministerstwa było powiedzmy 300 tysięcy.

AM: Zacząłeś mówić o tej profesjonalizacji w kontekście praw oraz umów. Najbardziej chciałem cię zapytać: jak to wygląda w teatrze? To jest temat, o którym nie mam zielonego pojęcia.

IS: Bo coraz częściej jest tak, że młodzi kompozytorzy piszą muzykę do teatru. Myślę tu o kompozytorach akademickich, czyli na przykład Karolu Nepelskim albo muzykach, którzy funkcjonują na co dzień w niezalu, jak Piotrek Kurek. Jak to wygląda od strony teatru, czyli instytucji? Jak wyglądają umowy dla kompozytora i jakie on ma prawa do swoich utworów?

WZ: Ja wiem więcej o umowach teatralnych jako dramaturg niż jako kompozytor. Więcej, dużo więcej takich podpisywałem. Ale umowy teatralne są do siebie podobne. I też z opowiadań znajomych muzyków (którzy, rzecz jasna, nie czytali wcześniej swoich umów), mniej więcej wiem, co w nich mają. Generalnie prawa przechodzą na teatr. Muzyk czy kompozytor ma za zadanie wykonanie muzyki do spektaklu, zgodnie ze wskazaniem reżysera i specyfiką danej sztuki. Zatwierdzone jest to przez teatr w dniu premiery. W tym miejscu zaznaczam, że zdarzają się teatry (przy czym nie mogę podać nazwy), które zawierają umowy posiadające zapisy dość słabe – co mówię, drogi teatrze, do ciebie, mimo że cię bardzo lubię (śmiech). Jest tam bowiem klauzula, że zapisy umowy są tajne i przez jakiś czas nie mam prawa mówić na ten temat. To wynika oczywiście z tego, że teatr nie chce, żebym mówił, ile zarobiłem na tym spektaklu.

Poszczególne sformułowania w umowach z różnymi teatrami są podobne. Jest umowa o dzieło, w której „twórca oświadcza, iż posiada niezbędne kwalifikacje, umiejętności do należytego wykonywania dzieła”, następnie

„twórca oświadcza, że prawa autorskie dla stworzonego przezeń dzieła nie są ograniczone oraz nie narusza praw osób trzecich”, a więc standard. Dalej „twórca oświadcza, że dzieło nie będzie naruszać praw osób trzecich, z zastrzeżeniem, że dotyczy to wyłącznie bezpośrednich działań twórcy, a nie działań innych uczestników dzieła, realizacji dzieła”. Jest taki zapis, który jest strasznie śmieszny w kontekście tego, że nikt nie czyta umów. „Twórca oświadcza, że zapoznał się ze wszystkimi warunkami wykonywania, a także uzyskał wyczerpujące informacje”. Taaa... „Twórca zobowiązuje się wykonać dzieło w formie odpowiadającej wymogom formalnym i technicznym dla realizacji spektaklu teatralnego oraz ze starannością, jakiej wymaga charakter...”.

AM: Co to znaczy „wykonać dzieło” w tym wypadku? Skomponować coś, co będzie elementem spektaklu czy też wykonywać to na żywo?

WZ: To są dwie różne sytuacje. Zazwyczaj teatry działają bardzo sprawnie, mają po prostu działy prawne, które umowy dobrze przygotowują i zabezpieczają swoje interesy itd. Zazwyczaj jest tak, że to są osobne umowy.

AM: Czyli jeżeli ktoś gra, powiedzmy, Żeromskiego.

WZ: Od razu mówię, że macie cały paragraf przeniesienia praw autorskich majątkowych. Mogę wam przeczytać zaraz autorskie prawa osobiste, ale to za chwilę. Zazwyczaj jest tak (ale nie wiem, czy to jest reguła, bo, jak mówię, jestem raczej dramaturgiem.), więc zazwyczaj jest tak, że osobnym dziełem jest przygotowanie muzyki do spektaklu, którą normalnie oddajesz.

AM: Na plikach?

WZ: W jednym z teatrów, ale nie powiem, w którym, bo nie chcę ośmieszać, bo to jest bardzo miły teatr, robiłem opracowanie muzyczne spektaklu, dostałem umowę, gdzie był punkt, że autor opracowania, muzyki zobowiązuje się do przekazania muzyki na nośniku magnetycznym, np. płycie CD... Strasznie mnie to rozbawiło – ewidentnie był to taki koślawo apdejtowany zapis jeszcze z dawnych czasów, kiedy nie było płyt, a właśnie nośniki magnetyczne typu kasety. W każdym razie, to jest jedna rzecz: po prostu

oddajesz – w postaci plików w tej chwili – akustykowi teatralnemu, który to odpała w odpowiednich momentach, ustalonych z reżyserem i kompozytorem. Czymś osobnym jest wykonywanie muzyki na żywo. Zazwyczaj podpisujesz osobną umowę i z tego co wiem, zazwyczaj jest tak, że podpisuje się umowę na każdy kolejny spektakl.

IS: Chciałabym, żebyśmy to doprecyzowali: kompozytor X pisze muzykę do jakiegoś spektaklu, podpisuje umowę z teatrem. Teatr ma pełne prawa do tego, co napisał kompozytor, i np. teraz kompozytor chciałby wykonać to dzieło autonomicznie, na jakimś festiwalu.

WZ: Nie mówię, że tego nikt nie robi, bo nawet spotkałem osobę, która takie rzeczy przewiduje, ale kompozytor musi sobie to po prostu założyć wcześniej i się dogadać, żeby zostało to uwzględnione w umowie.

IS: Ale tak naprawdę, żeby zagrać to gdzieś na zewnątrz, powinien zgodzić się też teatr, tak?

WZ: Zależy, jaką umowę podpisał, ale teoretycznie tak. Teoretycznie jest też tak, że rzadko kiedy takie utwory stanowią osobne „utwory” i „dzieła”.

AM: Ja bym chciał wrócić do przykładu *Przedwiośnia* w Teatrze Wybrzeże, bo to jest skomplikowana sytuacja. Lenar napisał muzykę...

WZ: Z Jurkiem Rogiewiczem – Lenar i Rogiewicz.

AM: OK, oni to razem robili, część była nagrana. Natomiast podczas przedstawienia jedna z aktorek wykonuje niektóre partie na żywo, co rodzi pytanie, czy ona wchodzi w rolę muzyka?

WZ: To się mieści w jej kontrakcie jako aktorki.

AM: Teoretycznie jest tutaj miejsce na zastanowienie się nad tym, że jeżeli jesteś aktorem...

IS: To jest rola. Nepelski miał ostatnio podobną sytuację w Teatrze Miejskim w Gdyni. Mało tego, on jeszcze musiał zbudować instrument, bo napisał

muzykę na instrument własnego projektu, a podczas spektaklu grała na nim aktorka. On musiał ją uczyć, jak wykonywać utwór, ale to było wpisane w jej rolę.

AM: To jest też ciekawe, zwróćcie uwagę, że również w przypadku *Przedwiośnia* dochodzi do sytuacji, w której, jeśli dobrze rozumiem, Lenar i Rogiewicz uczą tę aktorkę. Wykonują dodatkową pracę.

WZ: To można wpisać po prostu w umowie. Jeśli ktoś jest bardzo skrupulatny, to pisze w umowie, że dzieło obejmuje przygotowanie muzyki oraz pracę z aktorem. Jeżeli są piosenki, które trzeba przedstawić, to umowa obejmuje też przygotowanie muzyczne zespołu aktorskiego. To się da tam zawrzeć. Ja jakoś bardzo głęboko wierzę w umowy. Wierzę w to, że one są w stanie wyregulować bardzo precyzyjnie zakres czynności i normy zachowań między zamawiającym a twórcą. Problem polega na tym, że nikt tych umów nie czyta. Teatr jest o tyle ciekawym przykładem, że tam rzeczywiście przez to, że teatr publiczny działa od miliarda lat, wyrobił się zwyczaj przygotowania umów. To jest sprawdzona metoda, ona działa. Tam nie ma partyzantki. Oczywiście mówimy o teatrze repertuarowym, a nie offowym. Tam już nie ma miejsca na partyzantkę, praktyka wieloletnia doprowadziła do tego, że to teoretycznie powinno działać bardzo sprawnie. Problem jest nie po stronie teatru, ale jakby po stronie twórców, którzy na przykład nie myślą z góry o tym, o co pytacie, choćby o wykonaniu później swojego dzieła niezależnie od spektaklu. Nie sądzę, żeby jakiegokolwiek teatry miały z tym problem, aczkolwiek wymaga to skonstruowania umowy w taki sposób, żeby artysta miał do tego prawo. Artysta powinien to przewidzieć. Co więcej, przypuszczam, że większość muzyków, pisząc muzykę do teatru, też zakłada, że pisze ją albo konkretnie pod spektakl, albo pisze ją po to, żeby ktoś jeszcze z nią coś zrobił.

IS: Mykietyn jest bardzo dobrym przykładem. Jego muzyka do spektakli jest wydawana na płytach. I bardzo często te płyty są wydawane przez Teatr Nowy.

WZ: Już wam mówię, bo na to też jest umowa. Tylko wezmę może umowę z innego teatru – ale nie z tego, co umowy zataja, więc spoko, drogi teatrze.

AM: Jesteś doskonale przygotowanym prelegentem.

WZ: Proszę bardzo, *à propos* tego, o co pytaliście: „...wykonawca przenosi na teatr z chwilą przyjęcia przez niego dzieła, o którym mowa w paragrafie 1, na zasadzie wyłączności w sposób nieograniczony w czasie, autorskie prawa majątkowe do dzieła na następujących polach eksploatacji: w zakresie obrotu oryginałem albo egzemplarzami, na których spektakl utrwalono; wprowadzenie do obrotu; użyczanie lub najem oryginału albo egzemplarzy”. Czyli rozumiem, że jeżeli ktoś np. wydaje muzykę ze spektaklu przy takiej umowie, to wydawca musi porozumieć się z teatrem, który dysponuje prawami do niej: „wprowadzenie do obrotu, rozpowszechnianie zdjęć w wydawnictwach, prasie, materiałach promocyjnych i informacyjnych”. To samo dotyczy zresztą innych przypadków: „wprowadzenie do obrotu fragmentu utrwalanego w formie audiowizualnej spektaklu, użyczenie lub najem”. Przypuszczam, że zapisy kompozytorskie są bardzo podobne, że dotyczą muzyki.

AM: Zostańmy jeszcze na chwilę przy Wybrzeżu, bo ten spektakl powstał w ramach programu *Klasyka Żywa*, czyli były jakieś dofinansowania zewnętrzne. Ciekaw jestem, czy wtedy jakieś przysłowiowe „NIn-y” czy inne instytucje nabierają również praw do tego?

WZ: Nie wiem. Wiem, że tak jest w przypadku płyt, które zrobiliśmy z Lenarem i Marcinem Maseckim. Tutaj instytucja finansuje projekt i nabywa do niego określone prawa. Ale przypuszczam, że w przypadku *Klasyki Żywej* nie ma tego typu zapisów, ponieważ operatorem tego programu są wspólnie Ministerstwo Kultury i Instytut Teatralny.

AM: W zależności od tego, kto daje pieniądze, wygląda to różnie. IMiT ma bardzo rygorystyczną politykę, a Ministerstwo trochę łagodniejszą.

WZ: Podsumowując, w przypadku teatru jest to bardzo dobrze, w sensie teoretycznym, uregulowana dziedzina działalności. I dobrze płatna. Nie ma co ukrywać, że muzycy w teatrze zarabiają dobrze. To jest temat już do innej rozmowy, ale ciekawym zagadnieniem jest relacja różnych wynagrodzeń.

IS: A jeszcze *à propos* spektakli i liczby przedstawień, czy to nie funkcjonuje analogicznie jak tantiemy?

WZ: Dzięki za to pytanie, bo to właśnie jest druga możliwość sposobu rozliczania. Wiem, o co ci chodzi, i wiem, że to się zdarza. Natomiast ja też mam taką umowę podpisaną, że albo teatr ci płaci jednorazowo za wykorzystanie twojego dzieła po wsze czasy, albo jest system tantiem. Wtedy on polega na tym, że albo to przechodzi przez zbrodniczy ZAiKS albo przechodzi bezpośrednio między teatrem a twórcą. Tak jest w jednym z teatrów.

AM: Czyli jest wybór, czy to ma przechodzić przez ZAiKS czy nie.

WZ: W jednym teatrze się z tym spotkałem. Tak jak powiedziałem, z jednej strony jest przepis uregulowany, a z drugiej jest strefa niepełnej wiedzy teatrów o prawach, które im przysługują bądź nie. Jest możliwość taka, że teatr się umówi z twórcą indywidualnie co do tantiem. Wtedy nie będzie musiał przechodzić przez ZAiKS zbrodniczy.

AM: Użyjemy takiego sformułowania na piśmie?

WZ: Proszę bardzo. Zbrodniarze. Z jednym teatrem podpisałem umowę jako dramaturg, że teatr mi płaci wynagrodzenie umowne, wynoszące ileś tam, które jest zaliczką na poczet wystawionych spektakli, gdzie jest użyty mój scenariusz. W momencie kiedy wstawień tego spektaklu będzie na tyle dużo, że ta pula się wypełni, tzn. te ileś tam tysięcy złotych uezbiera się z tych jednorazowych wypłać, od tego momentu za każde wystawienie teatr mi płaci. Wiem, że muzycy mają taką możliwość i korzystają z tego częściej.

AM: Skoro poruszyłeś już ten czerstwy wątek, to załatwmy go w jednym pytaniu. Twoja krytyka ZAiKS-u – z której strony?

WZ: Ja kiedyś byłem radykałem pod tym względem, kiedyś chciałem dokonać aktu terroru i wysadzić to w powietrze. Ale z wiekiem łagodnieję i teraz chciałbym ich tylko pobić. Z radykalnego przeciwnika idei praw autorskich przeszedłem na takie stanowisko, że zacząłem się z nimi jakoś kolegować, może nie tyle

kolegować, co rozumieć, że one mogą mieć sens. Ale to nie znaczy, że ZAiKS w takiej formie, w jakiej istnieje, ma sens. Twoje pytanie zakłada dwa podpytania, konkretnie pytamy o ZAiKS czy ideę Organizacji Zbiorowego Zarządzania?

AM: Jeśli odpowiesz na oba, będzie idealnie.

WZ: Mój generalny problem z ZAiKS-em polega na tym, że jest on absolutnie nieprzystosowany do działania w 2015 roku. On jest przystosowany do działania w 1920 roku mniej więcej. To jest dość oczywiste i powtarzane w kółko, co nie znaczy, że nieprawdziwe. ZAiKS przeoczył, ale desperacko stara się udawać, że nie przeoczył, moment rewolucji cyfrowej, internetu. Desperacko stara się wykonywać jakieś absurdalne zupełnie działania, zmierzające do zastosowania na choma kolaniem logiki pojęcia własności intelektualnej i praw autorskich z poprzedniego wieku. Że to zadziała też dzisiaj. No, nie zadziała. Nie działa, bo zmienia się zupełnie organizacja funkcjonowania świata muzycznego i tu jest mój główny problem. I to nie dotyczy tylko ZAiKS-u, oczywiście też pozostałych OZZ-ów, których w Polsce jest 200 milionów 47. Jakby nie mogła być jedna. OZZ można podzielić na parę rodzajów, skupiając się tylko na muzyce, co też jest istotne. ZAiKS, czyli Związek Artystów i Kompozytorów Scen Polskich, to są ci, którzy dzieło stworzyli, autorzy. Jest STOART, który skupia wykonawców, dzieło stworzone ktoś jeszcze musi wykonać, nawet jeśli to jest ta sama osoba, to potem STOART jest po to, żeby się zajmować wykonawcami. Jest ZPAV, czyli Związek Producentów Audio Video. Czyli po drodze jest jeszcze osoba, która musiała to wyprodukować. ZPAV jest od tego, żeby ściągać „haracz” dla producentów. Ale w Polsce jest tak, że STOART jest najbardziej znanym OZZ-em zajmującym się prawami wykonawców i wykonawczymi, ale nie jedynym. Jest też na przykład Stowarzyszenie Artystów Wykonawców Utworów Muzycznych i Słowno-Muzycznych w skrócie SAWP (strasznie śmieszne mają te nazwy). Prowadząc na przykład Nowy Wspaniały Świat, mieliśmy obowiązek podpisać umowę z ZAiKS-em, STOART-em i ZPAV-em, ale teoretycznie (czego nikt absolutnie nie robi) trzeba też z tymi pozostałymi organizacjami, bo być może jest tak, że artysta, którego muzykę puszcza kiedyś w lokalu do kawy, nie będzie w STOART-cie, tylko innej organizacji. Były

próby, żeby te opłaty były wnoszone do jednej organizacji, a potem żeby one same się między sobą dogadywały. Ale coś się nie udało, co utrudnia funkcjonowanie miliardom miejsc w Polsce. To jest też dobry przykład swoją drogą. Pewnie zdajecie sobie sprawę, że każdy lokal, czy jest zakładem fryzjerskim czy sklepem spożywczym czy kawiarnią, musi płacić. Już nie wchodzę w rozróżnienia, bo jak prowadzisz lokal, który robi koncerty, to płacisz inaczej; w zależności od tego, czy jest większy czy mniejszy, płacisz jeszcze inaczej; od tego, czy puszcza muzykę z radia czy nośników mechanicznych, to płacisz jeszcze inaczej. Już bez wchodzenia w rozróżnienia, kto musi płacić ile i na jakiej zasadzie. Łatwo sobie wyobrazić może tutaj, na Traugutta to nie, ale na Nowym Świecie jest pewnie około setki miejsc, które płacą miesięcznie czy tam kwartalnie. Na samym tym ciągu od kolumny Zygmunta do palmy. A w całej Warszawie jest pewnie z milion takich miejsc. Kiedyś to pewnie ktoś policzył. Tyle, ile jest sklepów, zakładów fryzjerskich – tego jest mnóstwo. W całej Polsce oczywiście jeszcze więcej. I te pieniądze spływają do ZAiKS-u, który teoretycznie ma za zadanie dystrybuować te pieniądze między artystów, których utwory były w tym konkretnym zakładzie fryzjerskim odtwarzane. Jeżeli utwór, nie wiem, Paristetris był puszczone w czwartek o 17.00 w zakładzie fryzjerskim Fala przy ul. Freta (jest taki, ale raczej by tam poleciał Boney M.), to teoretycznie z tego wykonania zespół powinien dostać jakiś grosz. Teoretycznie prowadzący taki zakład fryzjerski (czy coś tam) ma możliwość (ale nie obowiązek) wypełnienia listy tego, co puścił. Na tej podstawie ZAiKS wie, co było odtwarzane i robi przelew na 7 groszy. Czego oczywiście, jak łatwo sobie wyobrazić, nikt nie robi. Nie wyobrażam sobie, żeby jakikolwiek pracownik zakładu fryzjerskiego spędzał tydzień na tym, że spisuje playlisty, które puszcza. Nie robi tego po prostu.

AM: Zwłaszcza, jeśli to leci z radia. Nie wie wtedy, jakie utwory są grane.
WZ: Więc taka pula pieniędzy, która trafia do ZAiKS-u i w ogóle do OZZ-ów, takich niezdefiniowanych pieniędzy, jest kolosalna. Wystarczy przemnożyć, ile jest zakładów publicznych, czy jak je inaczej nazwać, które płacą raty. To jest jakaś gigantyczna skala. Pytanie: jak te pieniądze są dalej dystrybuowane. To jest pytanie, na które w zasadzie nie ma odpowiedzi.

AM: A sama idea tego, że mechanicznie wszystko byłoby spisywane, jest totalnie inwigilacyjną ideą. Aż strach się jej bać, prawdę mówiąc.

WZ: Z tymi pieniędzmi jest tak, że znaczna ich część trafia jako pieniądze „niepodpisane”, ponieważ te listy nie zostały wypełnione. Wtedy przez 10 lat pieniądze zalegają na kontach ZAiKS-u. To jest tzw. retencja środków; oni teoretycznie mają obowiązek przez 10 lat dochodzić, kogo o tej 17.00 w zakładzie fryzjerskim Fala puszczono. Jak sobie wyobrażacie, jest totalnie nie w ich interesie tego dochodzić. Bo po 10 latach te pieniądze przechodzą na rzecz ZAiKS-u. Przy tak skonstruowanym prawie urząd nie ma najmniejszego interesu w szukaniu tych artystów, bo wie, że potem te pieniądze przypadną dla nich. Więc po prostu nie szuka, też bym pewnie nie szukał. Tzn. ja bym akurat szukał, bo jestem porządny, ale rozumiem logikę.

AM: Myślę, że po pół roku miałbyś dosyć. To jest kuriozalna w ogóle kwestia.

WZ: Oczywiście. Jeszcze dodam, że myśmy – a zwłaszcza Forum Polskiej Sztuki Współczesnej, jeszcze konkretniej, wyszło to od Mikołaja Iwańskiego – mieli taki pomysł, żeby – nawet nie te grube miliardy, które leżą na kontach i czekają, kiedy ZAiKS będzie mógł je wydawać, nie, tylko odsetki od tych pieniędzy – żeby je przeznaczyć na system emerytalny dla artystów. Czyli teoretycznie ZAiKS w ogóle by nie tracił na tym ani złotówki. Nie zarabiałby, ok, ale nie traciłby ani złotówki. Sam procent od tych pieniędzy by trafiał na zasilanie kasy artystów. Na ich emerytury. W ramach rozważań, skąd brać pieniądze na taki KRUS dla artystów, jak to niektórzy nazywają, pojawiło się zresztą kilka pomysłów. Motorem takich rozwiązań prawno-ekonomicznych jest Mikołaj Iwański, a motorem w ogóle Kasia Górna. Jeden z pomysłów dotyczył ZAiKS-u, drugi to był 1% podatku od nośników reklamowych, tzn. od wszechobecności reklamy wielkoformatowej. Takie rozwiązanie funkcjonuje na świecie, że rzeczywiście reklamy współfinansują system ubezpieczeń dla artystów. Trzeci pomysł dotyczył wpływów z nowelizacji ustawy reprograficznej, będącej odpowiedzią na to, co się dzieje, gdy artysta wydaje swoje dzieło na nośniku; kiedyś to była książka, płyta, dzisiaj także inne nośniki. Idea tej opłaty polega na tym, że teoretycznie ona ma rekompensować artystom, formalnie wytwórniom,

nieformalne powielanie dzieł. Część z tych pieniędzy powinna trafić rzeczywiście na jakiś fundusz, który by tych artystów wspierał. W Polsce najbardziej brakującym elementem w myśleniu o zawodzie artysty jest brak rozwiązań w kwestii ubezpieczeń społecznych: i emerytalnych, i zdrowotnych. Cześć tej opłaty reprograficznej mogłaby trafiać na specjalny fundusz stworzony przy ZUS-ie. To też jest bardzo istotne, bo mnie pod żadnym pozorem nie interesuje otworzenie jakiejś prywatnej, kolejnej dziwnej instytucji, tylko jednak wierzę w państwo. Fundusz, który potem jest w stanie wypłacać emerytury, a stanowi też wpłatę na ubezpieczenie zdrowotne artystów. Też pewnie macie wszyscy umowy o dzieło? O tym systemie warto pogadać. To się da nawet w trzech słowach powiedzieć, bo generalnie Kasia Górna się uparła, że coś trzeba z tym zrobić w Polsce. Z tym, że artysta w Polsce może udawać, że jest a) rolnikiem, b) biznesmenem, c) opiekunem starszej osoby. To są rozwiązania, które ma wykonujący wolny zawód w Polsce, żeby w ogóle być jakoś ubezpieczonym i mieć jakąkolwiek emeryturę. Przy czym udawanie, że jest się kimś, kim się nie jest, jest z natury słabe.

AM: W kontekście praktyk scenicznych...

IS: Performatywne prawo...

WZ: Ontologiczny zarzut. Ale poza tym charakterystyka zawodu artysty czy wolnego zawodu jest odmienna od tej właściwej rolnikowi czy biznesmenowi. Inne dochody, mniej regularne. Żeśmy pomyśleli, Kasia Górna przede wszystkim, że warto rzucić okiem w lewo, czyli na zachód, jak to wygląda tam. No i to wygląda oczywiście różnie w różnych krajach, ale nam się najbardziej spodobały rozwiązania niemieckie i francuskie. Może dlatego, że najwięcej znamy Niemców i Francuzów; trochę żartuję. Wymyśliśmy coś, tzn. Kasia Górna i Maciek Iwański wymyślili, co by było połączeniem idei niemieckiej i idei francuskiej. Tu zatoczmy zaraz koło. W skrócie polegałoby to na tym, że tworzymy przy ZUS-ie fundusz (czy kasę, czy coś) częściowo finansowany przez państwo, które miałoby w tym interes, ponieważ nie miałoby setek tysięcy nieubezpieczonych bezrobotnych. Jak wiadomo, leczenie osób nieubezpieczonych w dłuższej perspektywie jest dla państwa droższe niż wypłacanie emerytury. Wiadomo, elementarz. Państwo

by do tego dopłacało, tak jak dopłaca do Funduszu Kościelnego. A artysta też może ewentualnie udawać, że jest księdzem.

AM: Rabinem też?

WZ: Tego nie wiem, ale tak może być.

AM: Wyobraziłem sobie Zbigniewa Liberę udającego, że jest rabinem. Bardzo mi się to podoba.

WZ: Mnie też. Albo Kasia wcieliłaby się w zakonnice. Kozyrę też sobie wyobrażam jako zakonnice.

AM: Ja chyba Kozyrę jako księdza bardziej.

WZ: Masz rację. Ale Żmijewski jako mnich.

AM: Albo ministrant. Widzę, jak Kozyra każe Żmijewskiemu coś przynieść.
IS: Jeszcze organisty brakuje.

WZ: Organista Masecki, chyba że w Międzyzdrojach, to Moździer. W każdym razie ten system z jednej strony byłby finansowany przez państwo – z opłaty reprograficznej albo ZAiKS-u, albo 1% od reklam – a po części oczywiście przez samych zainteresowanych, czyli artystów. Przy czym wkład od artystów, czyli wolnych zawodów (by dosyć szeroko to potraktować), byłby adekwatny do specyfiki pracy. Odpowiednio mniejszy po prostu i bez nacisku na regularność. Ja, pracując w teatrze, dostaję 3 razy w roku wynagrodzenie i już, a nie co miesiąc. Potem z tej kasy byłyby opłacane emerytury. Tak jak KRUS czy Fundusz Kościelny. Przy czym pojawia się bardzo istotna kwestia, kto w takim czymś mógłby uczestniczyć, bo się z tego bardzo fajnie korzysta i każdy by chciał. Tutaj się pojawia taka brutalność, bo trzeba sobie bardzo jasno określić, kto mógłby do takiego systemu należeć, kto może być beneficjentem takiego rozwiązania. Odpowiedź jest prosta – artysta. Ale powstaje pytanie, kto jest artystą itd. Pomyśleliśmy, znowu opierając się na modelu niemieckim i francuskim, żeby zrobić to dwutorowo. Stworzyć bardzo szeroki zakres praktyk, czynności. W ustawie byłyby wypisane czynności, które są czynnościami artystycznymi, przy czym nie na zasadzie, że usiedliśmy i się

zastanawialiśmy, np. że adaptacja to jest totalnie to i trzeba to wpisać, ale tłumaczenie to już nie, bo kogoś nie lubimy. Nie, generalnie idea byłaby taka, że następują szerokie konsultacje środowiskowe, każde środowisko wykazuje się czymś i pracuje nad zakresem praktyk. Muzycy trochę to złali – o, tu właśnie zatoczyliśmy koło.

IS: Ale jak oni się tłumaczyli?

WZ: Nic się nie tłumaczyli. Wysłałem maila do paruset znajomych: „ej spotkajmy się i pogadajmy o tym”. Przyszedł jeden kolega, ale przypadkiem, bo powiedział, że się z kimś innym umówił w tym samym miejscu...

AM: ...to musi być...

IS: ...wielki smutek...

WZ: Ta sytuacja jest symptomatyczna – jak spojrzymy na muzyków indywidualnie, to generalnie mają niski poziom świadomości społecznej, dużo gorzej to wygląda niż w teatrze.

IS: Narzekają, a jak ktoś podsuwa...

WZ: A potem głosują na Korwina, znam paru takich.

IS: Jak ktoś im podsuwa jakieś rozwiązanie, to zupełnie to olewają.

WZ: Z drugiej strony mieliśmy bardzo miły feedback ze strony, na przykład, Polskiej Rady Muzycznej prowadzonej przez Krzysztofa Knittla i jakichś instytucji, dużo bardziej byli zainteresowani niż konkretni muzycy, poza paroma osobami. Kończąc – macie zakres „czynności” i potem artysta podpisuje umowę o dzieło i ma tam wpisaną daną „czynność”. A z drugiej strony taka działalność jest, to jest ładnie nazwane, jego głównym źródłem dochodu, bo na przykład jeżeli ktoś jest jednocześnie taksówkarzem, albo, dajmy mniej kontrowersyjny przykład, nauczycielem w szkole, a wykonuje poza tym pracę artystyczną, ale jednak ze szkoły jest jego główny dochód, to jednak nie. Założenie brzmi: jeśli pracujesz w szkole, to się tam ubezpiecz. Tak samo z taksówkarzem. Idea jest taka, że działalność artystyczna jest rzeczywiście pracą tego człowieka, a nie tylko hobby. Działalność artystyczna jest tu bardzo szeroko rozumiana, programiści

jak najbardziej, autorzy tekstów, dziennikarze, jeżeli redakcja ich nie zatrudnia – a wiemy, że najczęściej nie zatrudnia.

AM: W konsekwencji to prowadzi do tego, że prawdopodobnie głównymi beneficjentami byłiby ludzie pracujący w redakcjach na nielegalnych umowach o dzieło. A to jest armia osób.

WZ: To jest otwarta kwestia bardzo. Ja mam wrażenie, że robimy proteżę, której nie powinno być. To jednak redakcje powinny płacić.

IS: Ja miałam przecież taki problem. Okazało się, że jestem nieubezpieczona.

AM: Ja byłem bez ubezpieczenia przez cały rok akademicki 2015/2016.

WZ: Ja udaję, że opiekuję się moją babcią.

IS: Podpisywałam w redakcji umowę, ale oni mi w ogóle nie chcieli składek odprowadzać. Nie poczuli się.

WZ: Dokładnie, a takich jest miliony. Dla nas to jest bardzo ważne pytanie, czy zakładać, że otwieramy ten system na ciebie, czy nie.

AM: A co z ludźmi, którzy dorabiają do etatu? Najgłośniejszy ostatnio przykład: tych filharmoników, co strajkowali. Pojawiają się cały czas historie o dorabianiu, ponieważ niby zarabiają nieźle, ale jeśli chcesz mieć dobry instrument, to to jest cały czas za mało, a wymagania są wobec nich wysokie.

WZ: Tak, rozumiem to. Jeszcze aktorzy. Nie wiem, czy wiecie, jak są aktorzy zatrudnieni. Aktorzy są zatrudnieni na etat zazwyczaj, mają podstawę, która wynosi paręset złotych, dosłownie paręset złotych, zależy od teatru oczywiście. I do tego mają za każdy spektakl dodatkowo płacone. Więc oni dorabiają serialami, reklamami. Egzystują na poziomie jakiegoś minimum. Tylko że to powinno być regulowane na innym poziomie. My zajmujemy się emeryturami, ubezpieczeniami, a to, o czym mówimy teraz, to jest problem lichego państwa. Czytamy te same strony internetowe i te same czasopisma, wiemy, jakie jest to państwo. Jedyne, co mogę zaproponować, to głosowanie na lewicowe partie, które nie chcą zmniejszać podatków przedsiębiorcom.

ANEKS

Wojtek Zrałek-Kossakowski

Kiedyś byłem radykalnym przeciwnikiem tradycyjnych praw autorskich i w ogóle tradycyjnie rozumianej definicji własności intelektualnej: tylko domena publiczna, copyleft, Creative Commons, wolna kultura. Zresztą nadal gdzieś tam jestem. Przez wiele lat używałem Linuxa, niczego innego. Byłem w to mocno zaangażowany. Ale dziesięć lat temu przesiadałem się z Linuxa na Maca i od 10 lat już używam sprzętu Apple'a. Używam dlatego, że w pewnym momencie zacząłem się ostrzej interesować muzyką, próbą nagrywania, rejestrowania, produkowania, cięcia. Okazało się, że z Linuxem da się, ale bardzo pod górkę. Długo tak próbowałem pod górkę, męczyłem się z tym, ale stwierdziłem, że jednak nie jestem programistą. Linux mi wystarczał do spraw codziennych, ale jak chcesz się zająć muzycznymi rzeczami poważnie, to jednak nie wystarczy. Chyba, że się bardzo uprziesz.

Dlatego też bardzo szanuję ludzi takich, co się uprą. Jak Krzysztof Trzewiczek na przykład. To jest bardzo ciekawa postać w ogóle – swego czasu był kuratorem, trochę organizatorem, trochę muzykiem i programistą. Bardzo dawno temu, około roku 2004, organizował w Warszawie z Michałem Liberą festiwal plain.music. Krzysiek się utrzymuje w dużej mierze z programowania, a z drugiej strony jest osobą, która bardzo ostro propaguje wolne oprogramowanie w muzyce. Działal też z Wojtkiem Blecharzem. Jeden z najbardziej niesamowitych koncertów, jakie pamiętam z Nowego Wspaniałego Świata, to Blecharz grający na fletach i Krzysiek Trzewiczek grający elektronikę. W programie – muzyka średniowieczna. Piękny koncert. Niestety komputer, na którym to miałem nagrane, ukradli mi. Szkoda, bo to była fajna rzecz bardzo.

Ale nie o tym. Jak te dziesięć lat temu przeprowadzałem się z Linuxa na OS X, to ta rewolucja, którą zrobił Apple jeszcze raczej raczkowała. I nie mówię tu o iPodzie, który wtedy był jeszcze młodziutki, nie chodzi mi – a przynajmniej nie tylko – o tę rewolucję w dostępie do muzyki czy treści w ogóle. O tym wiedzą wszyscy, to taki ogólnie znany temat. A Apple dokonał rewolucji totalnej, dużo głębszej. I ta rewolucja działa się jakby w sposób niezauważony – dopiero na końcu ona stała się oczywista, dopiero jak przyniosła już skutki i przeorała wszystko. To było trochę na zasadzie „gdzie dwóch się tłucze, tam trzeci korzysta”. Pamiętam, że przez te wszystkie lata używania Linuxa i w ogóle kolegowania się z szeroko pojętą wolną kulturą tak na 100 procent, w tym środowisku było takie przekonanie, że piekło i zło świata w ogóle równa się Windows, a Bill Gates powinien wisieć. A nie powinien, bo to jest jednak całkiem porządny koleś. Ale nie o tym. Niesamowite były te wojenki w internecie między windowsiarzami a linuksiarzami. Potem podobne boje były – i nadal w sumie są – między iOS a Androidem. Strasznie to śmieszne. I emocjonujące dla stron, bardzo wciąga taka wojna – mnie też wtedy wciągnęła. Walczyłem więc na komcie z Microsoftem... Więc było to przekonanie, żeby pod sztandarem Richarda Stallmana nawalać się z Microsoftem. Microsoft równa się wróg. To było dość powszechne. A tymczasem tym wrogiem – ale całkowicie zlekceważonym, takim niezauważonym – był Apple. Właśnie wtedy najbardziej. Bo tak w ogóle jest to dużo dłuższa historia. Bardzo ciekawa. Ważna też i gdzieś tam fundamentalna dla kultury w ogóle. Serio. Początek tej historii sięga okresu, kiedy powstawała, tzw. kultura hakerska, którą tworzyli – upraszczając – w równej mierze twórcy Microsoftu, Apple, środowisko skupione wokół Richarda Stallmana i koncepcji wolnego oprogramowania – znamy te historie, nie ma co powtarzać dziejów informatyki. Generalnie wszystko to ma jeden korzeń. Wychodzi z tych samych mniej więcej garaży. Do tej pory u podstaw funkcjonowania każdej z tych firm i nie-firm (bo Linux to przecież nie firma) znajduje się jakoś mniej lub bardziej spuścizna kultury hakerskiej, którą tak precyzyjnie opisał Manuel Castells.

Więc przez ileś tam lat to była taka jedna twórcza magma, z której wyrosła potem cała współczesna informatyka z tymi wszystkimi megakorporacjami. Na początku było to mniej więcej jedno środowisko nerdów – w najlepszym tego słowa znaczeniu. Różnie można określać moment, w którym to się rozjechało. I pewnie to nie był jeden moment, a kilka momentów. Taki na pewno istotny był na przykład wtedy, kiedy jakoś na przełomie lat 70. i 80. Stallman się wkurzył, że nie może poprawić kodu źródłowego oprogramowania drukarki Xeroxa – wykrył tam jakiś błąd i zgodnie z przyjętym w środowisku zwyczajem chciał go naprawić, żeby użytkownikom żyło się lepiej. I okazało się, że nie można, bo licencja nie pozwala, bo prawa autorskie, bo własność intelektualna itd. To był dla niego tak duży szok, że postanowił stworzyć ideę GNU. Na pewno jest to totalnie istotny moment, od którego można dzielić oprogramowanie na otwarte/wolne i zamknięte, na dwie zupełnie inne filozofie.

Ale tę historię mniej więcej się zna, w tym sensie, że to jakoś trafiło do takiej powszechnawej świadomości – ten spór między otwartym i zamkniętym oprogramowaniem. Jednym z jego rozdziałów było to, o czym mówiłem wcześniej, Linux vs. Windows. Pogadajmy jednak o innym sporze, bardziej „ukrytym” i tylko częściowo pokrywającym się z tym pierwszym. Wydaje mi się, że to tu jest istota wygranej rewolucji Apple’a i może tej firmy w ogóle.

Jest taka świetna książka *The Second Self: Computers and the Human Spirit*. Napisała ją antropolożka Sherry Turkle z MIT. Jak na szybko biegnącą historię informatyki, ta książka jest strasznie stara, bo wydana w 1984 roku. W sumie to może w tym jest największa jej siła, że będąc bliżej źródeł, wyraźniej pokazuje sytuacje, które potem tak bardzo się rozwinęły, że dziś bardzo trudno dotrzeć do ich istoty. To trochę jak propozycja Arendt, żeby opowiadając o współczesności, cofnąć się do źródeł w Grecji. Nieważne. To znaczy ważne, ale nie gadajmy o Arendt, tylko o Turkle. Więc Turkle super opisuje takie dziewicze czasy komputerów osobistych itd. To jest totalnie fascynująca lektura, zwłaszcza właśnie, jak się szuka w niej tropów do sytuacji dzisiejszej. Na przykład – i tu wracamy

do naszego głównego wątku – Turkle zauważa, że w świecie tych freaków od komputerów zaczynają się kształtować dwie totalnie przeciwstawne filozofie i to filozofie w najgłębszym sensie. W sensie niemal założeń ontologicznych, a już na pewno – z perspektywy użytkownika – epistemologicznym. Że te filozofie zaczynają się rozjeżdżać. Ten rozjazd miał gigantyczne konsekwencje dla dalszego rozwoju i jego kulminacją była ta ukryta rewolucja Apple’a. Tak sądzę. Bo tak: Turkle zwraca uwagę, że w tych latach 80. z jednej strony funkcjonował taki pogląd – absolutnie w duchu kultury hakerskiej w rozumieniu Castellsa – że użytkownik ma pełne prawo (i wolność) wiedzieć, jak coś działa. Że taka wiedza ma być dostępna, a możliwość gmerania otwarta. To był fundament. Hakerzy przez wiele lat myśleli, że lepsze jest udostępnianie kodów źródłowych, instrukcji, by każdy mógł sobie robić z programem, co będzie chciał. W tej filozofii każdy może sobie modyfikować jądro systemu, jak mu się podoba, bo każdy ma prawo to robić i wiedzieć, jak to robić. W związku z tym udostępniamy dokumentację itd. Przy takim założeniu każdy jest potencjalnym współtwórcą oprogramowania. I więcej – bo to rootsowo miało dotyczyć nie tylko software’u, ale też hardware’u – wiedzieć, jak działa sprzęt i go sobie modyfikować. Pamiętajcie na przykład składaki PC?

No więc to była ta jedna szkoła. Ta druga natomiast była – i jest – oczywiście totalnie odwrotna. Turkle zauważa, że zaczyna kształtować się podejście typu: „Nie, nie, nie – użytkownik może i ma prawo wiedzieć te rzeczy, ale jest mu to całkowicie niepotrzebne. Użytkownik ma być postawiony przed urządzeniem-produktem, które działa i już”. To sprawa inżynierów, nie użytkownika. Dodajmy więc do tego jeszcze, że urządzenie ma być także proste i intuicyjne w obsłudze plus estetycznie piękne – i mamy Apple. To znaczy nie Apple, a konkretniej Steve’a Jobsa. On rzeczywiście był geniuszem. Swoją drogą był też z niego kawał świra.

Bardzo ciekawa jest jego biografia. On na przykład w pewnym momencie uznał, że będzie jadł wyłącznie owoce. Miał taki okres hipisiarski, w którym

jadł wyłącznie owoce i się nie mył, bo uważał, że to szkodzi zdrowiu. Śmierdział podobno strasznie. Przy czym był przekonany, że nie śmierdzi, tutaj wystąpiło tzw. reality distortion field (to jest termin wzięty ze Star Treka). Jobs mówił, że coś ma miejsce, jakiś fakt A, a fakt A w ogóle nie istniał. Występował fakt B albo fakt nie-A, a on i tak upierał się, że jest fakt A, że tak jest, bo on tak mówi i mówił to tak długo, aż ludzie przyjmowali, że rzeczywiście tak jest. Jedną z tych rzeczy było to, że Jobs powiedział, „jak to śmierdzą, przecież nie śmierdzą, bo przecież kurwa jem warzywa i owoce i nie śmierdzą”. Podobnie zresztą działo się, kiedy mówił, że on pierwszy wymyślił odtwarzacz muzyczny. No nie. Ale to jest dygresja.

Więc Jobs był wariatem. Czasem też w pozytywnym znaczeniu – Apple na przykład to była jedna z pierwszych firm, która przykładła bardzo dużą wagę do estetyki. Kiedy mu przynoszono do zatwierdzenia jakiś projekt – na przykład komputera – to on nie tylko patrzył, jaką ma obudowę, jaki jest na zewnątrz, ale kazał otwierać urządzenie i patrzył, czy płyta główna jest ładna, czy symetria jest zachowana. Rzeczy totalnie bez znaczenia. Kości RAM miały być ładnie ułożone. Albo jeżeli iPad miał być troszeczkę dłuższy, bo nie było w danym momencie możliwe, żeby jakiś zespół był mniejszy, baterie czy coś, to on mówił, „gówno mnie to obchodzi, ma być mniejsza”. I spędzali kolejny rok na przeprojektowaniu tego pod wizję estetyczną. Ale to też dygresja. Ale nie o tym.

Więc Turkle zauważa w latach 80., że coś się zmienia – że do głosu zaczyna dochodzić taki trend zorientowany bardziej „user-friendly”, niejako przeciwko „user wiedzący co i jak”. Trend ten nie polegał tylko na tym, żeby zwiększyć łatwość używania komputera, ale – i to jest super ważne – że tej łatwości podporządkowana ma być cała reszta. W wydaniu Jobsa i Apple’a było to posunięte do ekstremum i zakładało absolutnie pełną kontrolę nad tak zwanym „user experience”. Zwróćcie na przykład uwagę na to, że Apple był chyba pierwszą firmą, która wprowadziła w swoich telefonach czy komputerach

niewymienialność podzespołów takiego typu jak baterie. Zwróćcie też uwagę, że jest to ogólny trend dziś w technologii – kiedyś na przykład kierowca wiedział, co mu się w samochodzie popsulo i jak to naprawić, a dziś samochód trzeba oddać do wysoko wykwalifikowanego warsztatu, gdzie diagnozę przeprowadza komputer itd.

No i znów idę w dygresję, sorry. Wróćmy do rewolucji Jobsa i Apple'a. Co ciekawe, ta rewolucja wyraźnie odwlekła się w czasie. Nie skończyła się w latach 80., o których pisze Turkle, tylko po tym opisywanym przez nią początku jakby się zawiesiła. To znaczy oczywiście nadal rozwijał się trend „user-friendly”, Windows zerznął od Apple'a interfejs graficzny (to jedna z najważniejszych historycznych wojen informatyki) i tak dalej, ale wszystko szło jakoś tak nieporadnie i raczej koślawo. A poza tym – i chyba przede wszystkim – też dlatego, że główni gracze pozostali jednak głęboko w logice tej pierwszej filozofii. Zobaczcie, IBM nigdy nie opatentował platformy PC, a jej istotą (i ważnym źródłem popularności) była otwartość na modyfikacje, możliwość jej kopiowania. Wymagało to oczywiście pewnej wiedzy, zbudowanie tak zwanego „składaka” to nie było coś, co każdy umiał zrobić sam. Ale to właśnie jest istota tej filozofii: wiedza i wolność. To samo tak naprawdę dotyczy systemów operacyjnych obsługujących pecety – systemów Microsoftu. Jasne, DOS i Windows działały na zamkniętych licencjach, ale, jak już sobie powiedzieliśmy: interesująca nas linia podziału nie tu przebiegała. Windowsy jednak zawsze były dość otwarte: system można było modyfikować, powstały na niego setki miliardów zewnętrznych programów i tak dalej. Natomiast, jak już mówiliśmy, Apple działał według logiki całkowicie przeciwnej. I wtedy – w tamtym momencie – poległo na całej linii. Pecety i Windows wygrały totalnie. Dlaczego? Moim zdaniem dlatego, że Jobs wyleciał z Apple'a. Ta rewolucja mogłaby się może odbyć dużo wcześniej, gdyby on wtedy nie został z firmy wyrzucony.

Znacie pewnie tę historię – wyleciał i stworzył studio filmowe Pixar, które wyprodukowało Toy Story i kilkanaście innych filmów animowanych. Założył też firmę NeXT, która produkowała stacje robocze. Swoją drogą,

podobno to właśnie na komputerze NeXT Tim Berners-Lee zaprojektował WWW. Więc Jobs się nie opieprzał. Ale Apple jednak trochę tak. Zmarnowało gigantyczny potencjał dziecka Jobsa – komputera Macintosh. Wdało się w absurdalną już wtedy wojnę z Microsoftem. Nie miało szansy jej wygrać, bo nie było już tak dużą firmą, jak wcześniej. Wiecie, nawet zabawne było startowanie z tej pozycji i pyskowanie Microsoftowi, który opanował jakieś 90 procent rynku. Apple żył przez lata takim wspomnieniem wielkości, ale zachowywało się, jakby wielkie było nadal. To był fatalny model biznesowy, z góry skazany na porażkę. Do tego jeszcze Apple zaczął wypuszczać coraz więcej nietrafionych produktów. Czasem nawet bardzo ciekawych – na przykład Newton – ale totalnie nietrafionych albo w czas, albo w rynek. I tych produktów zaczynało być coraz więcej. Do tego stopnia, że czasem dwa produkty Apple ze sobą konkurowały. W ramach i tak małego i konsekwentnie malejącego udziału w rynku.

I tak to sobie trwało. Apple małał, różni dawni gracze typu Commodore czy Atari poumierali, a Microsoft umacniał się na pozycji totalnego hegemonu. Co oczywiście budziło coraz większą – i gdzieś tam słuszną – niechęć „środowisk wolnościowych”. Powstał Linux, wzrastała – czy raczej wracała – kontrkulturowość. Nie tam, żeby pozycja Microsoftu była jakoś szczególnie zagrożona, ale jednak szeroko pojęty front tak zwanej „wolnej kultury” stał się wyraźny, nawet modny. Też z dumą w tym uczestniczyłem. I w imię słusznych ideałów i najlepszych wartości toczyła się – toczyliśmy – wojnę z Microsoftem. A tymczasem do Apple’a wrócił Steve Jobs i gdy my zajęci byliśmy Billem Gatesem, Jobs nam te ideały zarząnął.

No bo to było tak: Jobs wrócił, gdy firma była na skraju bankructwa. Ale sam Jobs podczas przerwy od Apple’a nic nie stracił ze swojego statusu cool figury: koleś był geniuszem i tworzył piękne komputery, a teraz tworzy zajebiste filmy i jest taki super. Co jest świetnym przykładem tego, jak on genialnie grał swoim wizerunkiem. Więc wrócił i – trzeba to przyznać – dokonał biznesowego majstersztyku.

Naprawdę. To był total. Arcydzieło. Na wielu poziomach. Na przykład widząc, że Apple potrzebuje wyraźnego zastrzyku gotówki, po tę gotówkę zwrócił się do... Microsoftu. Do Microsoftu! Do odwiecznego wroga. No, to było genialne. Wiedział, że to pewnie jedyna firma, która może się na to zgodzić – bo kto by pomagał dogorywającej firmie? Tylko dla Microsoftu to było marketingowo korzystne: symbolicznie pieczętują zwycięstwo nad swoim odwiecznym, historycznym rywalem. Układ był taki, że Microsoft kupi trochę akcji Apple'a i stworzy pakiet Office na komputery Apple'a, a w zamian Apple wycofa swój pozew o kradzież interfejsu graficznego od Mac OS i zrobi z Internet Explorera domyślną przeglądarkę na swoich komputerach. To wywołało totalny szok – także wewnątrz Apple'a, ale dość szybko okazało się, że był to absolutnie genialny ruch, który nie tylko uratował firmę, ale także – przez tego Office'a – otworzył ją na nowych użytkowników. Total. Ale na tym nie koniec. Jak powiedziałem: ten majstersztyk Jobsa miał jeszcze kilka poziomów.

Po powrocie do Apple'a Jobs podjął parę kluczowych decyzji bardzo szybko. Na starcie uznał, że absurdem jest posiadanie tak szerokiej gamy produktów, jaką wówczas miał Apple. Nakazał cięcie produktów i specjalizację: mamy być dobrzy w paru produktach, a nie średni we wszystkim. Prześledził, w jakich segmentach Apple pozostawał nadal funkcjonalną marką, gdzie w dalszym ciągu byli jego użytkownicy. I okazało się, że bastionem firmy są „środowiska kreatywne” – od dziennikarzy po różnych projektantów, college'e i wolne zawody. Prześledził to doskonale i dzięki temu wygrał. Nie robimy komputerów, które mają się sprzedawać masowo, nie rywalizujemy z Microsoftem (bo to bez sensu) – robimy komputery dla niezłe sytuowanych wykształciuchów – dla uczelni, ale też zaadresowane do dziennikarzy, do muzyków, do grafików, do artystów. Powstały maszyny, które nie były oficjalnie sprofilowane pod zawody kreatywne, ale *de facto* były do nich adresowane. Z bardzo prostego powodu – a ja sam mogę tu posłużyć jako przykład. Bo OK, kupiłem swojego pierwszego Maca dlatego, że chciałem zająć się muzyką. Ale jednak nie

wybrałem Windowsa. Dlaczego? Bo toczyłem z Gatesem wojnę, jasne. Ale nie oszukujmy się: wiedziałem, że wszyscy znajomi, którzy mi imponują, muzycy mniej i bardziej znani, artyści – mają Apple... Mówię to zupełnie uczciwie. Nie wiem, czy pamiętacie ten czas, jeszcze te 10 lat temu, jak się szło od kawiarni i się widziało Maca. Od razu to mówiło coś o tobie, że nie jesteś człowiekiem z korporacji, tylko masz wolny zawód. To automatycznie było twoją wizytówką. I Jobs tym genialnie zagrał, dokładnie wiedział, jak stargetować swoją ofertę. Do tych ludzi, którzy są tzw. trendsetterami. Björk ma Maca, to chyba fajnie go mieć. To była bardzo świadoma strategia. To dodatkowo jeszcze było wsparte genialnymi kampaniami promocyjnymi opartymi na hasle „Think Different”. Te reklamy to były perełki, widzieliście? No więc Jobs świadomie wybrał grupę docelową dla Apple’a, wiedząc, że to jest grupa, która w konsekwencji będzie te produkty promowała dalej, wprowadzała w szerszy świat. Apple zaczął pozycjonować się w tym segmencie, który ma największe znaczenie dla obszaru, o którym my rozmawiamy, czyli o kulturze i muzyce. Swoją drogą, udział Apple’a nadal jest tu totalnie dominujący. Apple też bardzo konsekwentnie od tamtej pory wypuszcza oprogramowanie do produkcji filmowej, do produkcji muzycznej itd. I trzeba powiedzieć, że jest to dobre oprogramowanie. Powiedzmy też sobie jasno: Apple miał i ma kolosalny udział w „udomowieniu” produkcji muzycznej czy artystycznej w ogóle. Apple rządzi nie tylko w profesjonalnych studiach, ale też w tych amatorskich, półamatorskich, domowych, mobilnych i w ogóle. Koncerty w Nowym Wspaniałym Świecie nagrywałem na MacBooka Pro.

A potem przyszedł iPod. Znamy tę historię. No i nie ma co udawać, że nie: Apple – znów, ale nie po raz ostatni – odmienił oblicze Ziemi, tej Ziemi. Oczywiście, że były wcześniej odtwarzacze mp3, jasne, że były, ale nikt nie miał takiej promocji, jaką miał Apple. Właśnie przez to, że jest to Apple, którego używa Björk itd. No i to jednak Apple upowszechnił sposób dystrybucji, który był kompromisem między ściąganiem z internetu za darmo a kupowaniem płyt. Dystrybucja empetrójek przez iTunes Store była prosta

dla użytkownika, dawała wpływy wydawcom itd. Ten pomysł na dystrybucję legł, moim zdaniem, u podstaw późniejszych sukcesów serwisów takich jak Netflix, Spotify i streamingów w ogóle. To jednak jest ten sam paradygmat, tylko płacisz nie za konkretny utwór, tylko abonament. Potem Apple wypuścił jeszcze iPhone'a i iPada – to też były bardzo ważne wydarzenia, także w kontekście naszej rozmowy. Rozwinęły ten model dystrybucji (nie tylko muzyki) i – przede wszystkim – dodały do tego systemu aplikacje. Także te do produkcji muzyki.

Więc krok po kroku Apple od firmy prawie upadłej rósł w siłę i stał się gigantem, którym jest teraz. Ale co z tą wielką przespaną rewolucją, od której zacząłem? No, ona wydarzyła się w tle tego wszystkiego. Nie zauważyliśmy najistotniejszych, pierwszych sygnałów. Zajęci byliśmy w tym czasie wojenkami ze złym Billem z Redmond. Nawet chyba gdzieś tam kibicowaliśmy fajnemu Steve'owi z Cupertino – bo był fajny właśnie i robił fajne rzeczy. A tymczasem Apple zupełnie zmienił to, jak korzystamy z technologii, jak podchodzimy do niej i do treści. I zdajmy sobie sprawę: filozofia Apple'a jest dokładnie odwrotna do tej wolnokulturowej. Jest jakąś doprowadzoną do ekstremum wersją tego, o czym pisała Sherry Turkle. Apple dążył do totalnej kontroli nad tak zwanym „doświadczeniem użytkownika”. Dotyczy to czasem także treści. Podam wam dobry przykład. Dobry, bo wcale nie taki jednoznaczny. Żeby na urządzeniu z systemem iOS zainstalować dowolną aplikację, trzeba ją pobrać z oficjalnego applowego App Store. W zasadzie nie ma innej możliwości – to znaczy oczywiście jest – ale nielegalna. A wszystkie – naprawdę wszystkie – aplikacje w App Store muszą przejść weryfikację w Apple'u. To nie jest tak, że programista może ot tak sobie wrzucić tam swoją aplikację, nie – musi wysłać ją do Apple'a, a jeśli Apple uzna, że ta aplikacja nie łamie ich regulaminu, zamieszcza ją w App Store. Dlaczego jest to niejednoznaczne? Bo z jednej strony budzi jakiś taki nasz wolnościowy sprzeciw, prawda? Ale z drugiej Apple tłumaczy, że w ten sposób ma pełną kontrolę nad oprogramowaniem dopuszczonym do użytkowania

i w związku z tym nie dopuszcza niczego, co mogłoby mieć wirusa, być szkodliwym oprogramowaniem, że to dla dobra użytkownika. I ja wierzę, że oni w to wierzą. Ten zakaz dotyczy też na przykład treści pornograficznych. Z jednej strony spoko, ale z drugiej, czy to Apple powinien decydować tu za użytkownika? Trudna sprawa. Inny przykład: Apple pod żadnym pozorem nie pozwala na używanie swoich systemów operacyjnych na komputerach i urządzeniach produkowanych przez jakąkolwiek inną firmę. W sposób oczywisty stoi to w sprzeczności z tą „naszą” otwartą filozofią. To w ogóle jest też dobry przykład na dążenie do pełnej kontroli. Apple to jedyna w tej chwili firma, która tworzy jednocześnie software i hardware, tworzy taki system doskonale zamknięty (bo, jak już gadaliśmy, nawet oprogramowanie innych firm często musi przejść kontrolę). Jobs tłumaczył tę logikę w taki sposób, że tylko mając pełną kontrolę nad produktem, można wziąć za niego pełną odpowiedzialność. I jak wspomniałem: wierzę w to wyjaśnienie. Wierzę, że oni w to wierzą, że to po prostu ich filozofia. Że to nie jest tak, że Jobs i szefostwo Apple to od urodzenia byli źli ludzie, którzy od przedszkola myśleli tylko nad tym, jak tu zmaksymalizować zyski. Nie. Wierzę, że rzeczywiście pierwotnie stoi za tym jakiś pogląd na technologię i rzeczywistość. A rozwój firmy do dzisiejszych rozmiarów był wtórny. Ale nie o tym, bo znów jakieś etyczne dygresje.

Śmiem twierdzić, że Microsoft nigdy nie był tak bardzo „anty” wobec wolnej kultury, jak Apple. Że wojna wolnej kultury z Microsoftem zasłoniła tej pierwszej prawdziwego „wroga”, który spokojnie wprowadzał swoje reguły gry. Dziś jest to już bardzo wyraźne. Rozwiązania wypracowane przez Apple’a są powszechnie powtarzane. Od detali typu niewymienne baterie w telefonach, po detale trochę większe, typu sposób dystrybucji treści. Na tym polega ta przespana rewolucja. Pełna kontrola wygrała z otwartością. Łatwość użytkowania wygrała z koniecznością posiadania pewnej wiedzy. A w wymiarze bardziej przyziemnym: nawet jeśli to nie Apple wymyślił Netflix czy Spotify, to tworząc iTunes Store stworzyło pod tę rewolucję streamingową grunt. iPod

rzeczywiście zmienił sposób obcowania z muzyką. iPad – podobnie, ale z prasą. I cóż: w ten sposób Apple przedłużył życie niektórym koncertom – płytowym czy medialnym, bo dał im możliwość czerpania zysków ze sprzedaży treści – a ta możliwość zdawała się przecież zniknąć. O skali „wygranej” Apple’a niech świadczy też to, że obecnie jest większą firmą niż Microsoft. Jeszcze kilka lat temu było to absolutnie nie do pomyślenia.

Żeby była pełna jasność. Lubię wolną kulturę, wierzę w nią. Ale od ponad dekady jestem też zadowolonym użytkownikiem Apple’a. Mam kolejne MacBooki, zaraz będę kupował następnego. Mam iPhone’a i iPada. Tak mi wygodniej... Uważam też, że odpowiedź na pytanie, która z filozofii opisanych przez Turkle jeszcze w latach 80. jest lepsza, wcale nie jest oczywista. Tym niemniej uważam, że warto sobie to pytanie przynajmniej zadać i generalnie mieć świadomość tego, jakie konsekwencje mają nasze, że tak powiem, konsumenckie wybory.

Izabela Smelczyńska – muzykolożka, redaktorka „Glissanda”. W 2015 roku odbyła mikrorezydencję w Hailuoto w ramach międzynarodowego programu „Sound of Culture. Culture of Sound”. Zajmuje się pejzażami dźwiękowymi; zrealizowała autorskie działanie w przestrzeni publicznej *Suggestion of the Ocean* w ramach Urban Sound Desin Studio w A-I-R Laboratory w Warszawie. Członkini researchersko-performatywnej Grupy ETC. Publikowała m.in. w „Dwutygodniku”, „Notesie na 6 tygodni” i prasie lifestylowej: „Exklusivie”, „Aktiviście” i „Art&Business”.

Antoni Michnik – absolwent Instytutu Historii Sztuki UW, historyk kultury, performer. Członek założyciel researchersko-performatywnej Grupy ETC oraz Zespołu Badań Praktyk Późnej Nowoczesności przy IKP UW. Współpracownik Stowarzyszenia im. Stanisława Brzozowskiego. Od jesieni 2013 w redakcji „Glissanda”. Publikował między innymi w „Kontekstach”, „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze Popularnej”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Roczniku Historii Sztuki”, „Zeszytach Literackich”. Współredaktor książki Grupy ETC *Fluxus w trzech aktach. Narracje – estetyki – geografie*.

Wydanie pierwsze

Fundacja Nowoczesna Polska

ul. Marszałkowska 84/92 lok. 125

00-514 Warszawa

tel/fax: (22) 621-30-17

email: fundacja@nowoczesnapolska.org.pl

NIP: 952-187-70-87

KRS: 0000070056

REGON: 017423865

Numer konta: 59 1030 0019 0109 8530 0040 5685

Jeśli chcesz wesprzeć naszą działalność, odwiedź stronę

<http://nowoczesnapolska.org.pl/pomoz-nam/wesprzyj-nas/>

Wersja cyfrowa publikacji dostępna na <http://prawokultury.pl/publikacje/>

Druk: Megraf

ul. Orzeszkowej 1

05-840 Brwinów

www.megraf.pl

INFORMACJA O LICENCJACH

O ile nie stwierdzono inaczej, utwory publikowane przez Fundację Nowoczesna Polska są dostępne na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Polska.

Utwory te wolno kopiować, rozpowszechniać, odtwarzać i wykonywać, wolno tworzyć utwory zależne, a także użytkować utwór w sposób komercyjny, przy zachowaniu następujących warunków:

1. utwór należy oznaczyć, podając nazwiska autorek i autorów oraz Licencjodawczynię Fundację Nowoczesna Polska,
2. jeśli zmienia się lub przekształca niniejszy utwór, lub tworzy inny na jego podstawie, można rozpowszechniać powstały w ten sposób nowy utwór tylko na podstawie takiej samej licencji.

Treść licencji znajduje się na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pl>

- Wszyscy jesteśmy twórcami – robimy zdjęcia, komentujemy w sieci, śpiewamy. Niektórzy wkładają w to więcej pasji. Ta książka to wywiady z twórcami, którzy nie mieszczą się w komercyjnym systemie współczesnej kultury. Chcemy dać głos tym, których problemy są słabo słyszalne na ministerialnych korytarzach czy w kuluarach branżowych konferencji. Tym, których nie obejmą badania rynku i raporty ekspertów. Twórcom. Nam.

Jarosław Lipszyc, fundacja Nowoczesna Polska

- W powszechnej świadomości prawa autorskie oznaczają pieniądze z publicznego odtwarzania piosenek oraz kryzys tych praw związany z internetem. Osiem rozmów Izabeli Smelczyńskiej i Antoniego Michnika z artystami pokazuje dobitnie, jak potrzebne są: zmiana świadomości muzyków, przemodelowanie systemu dzielenia wpływów finansowych i relacji między artystami a producentami. A to tylko czubek góry lodowej.

Ewa Szczecińska, Polskie Radio

- Kwestia prawa autorskiego odsyła nie tylko do dyskusji na temat rozwiązań prawnych, ale stanowi jeden z fundamentów rozumienia muzyki w XXI w. Pojawiła się jako odpowiedź na druk, dostosowując ideę autorstwa do tej technologii – ulega więc dogłębnej przemianie w czasach jej zwichnięcia. Próby analizy tematu prowokują pytanie: czy muzyka, której chcemy to muzyka twórców czy odbiorców?

Michał Libera, socjolog, niezależny kurator i producent muzyczny

www.nowoczesnapolska.org.pl, www.prawokultury.pl

PATRONI:



FUNDACJA
nowoczesna
Polska

Glissando

