

Konfigurator jako multimedialne narzędzie twórczości

Monitor Prawniczy | 6/2016
Moduł: własność intelektualna

Michał Gintowt

Niniejsze opracowanie zmierza do ustalenia takich cech konfiguratora multimedialnego, które mają znaczenie dla prawnautorskiego statusu tworzonych z jego pomocą dzieł. Szczególna uwaga poświęcona została tym cechom, które – ze względu na wymóg indywidualności oraz oryginalności utworu – mają wpływ na możliwość powstania praw autorskich na rzecz użytkownika konfiguratora. Z tego względu analiza obejmuje zwłaszcza wpływ konfiguratora na przebieg procesu twórczego. W jej rezultacie omówione zostały warunki, w których przebieg tego procesu ustalony mógłby zostać nie w oparciu o cechy konkretnego rezultatu wykorzystania konfiguratora, ale o cechy samego konfiguratora, a także okoliczności, które prowadzić mogą do tak ścisłego powiązania konfiguratora z procesem twórczym, że uzasadniać to będzie uznanie każdego powstałego z jego pomocą rezultatu za pozbawiony przymiotu oryginalności.

Wprowadzenie

Na dynamicznie rozwijającym się, także w Polsce, rynku e-commerce dają się zaobserwować dwie tendencje. Po pierwsze, klientowi coraz częściej oferowana jest możliwość dostosowania produkowanego seryjnie asortymentu do jego indywidualnych potrzeb. Może on już częściowo zaprojektować np. samochód, garnitur, parę butów czy mebel¹. Produkty masowe zyskują w ten sposób cechy produktów „szytych na miarę”. Po drugie, towary i usługi, które były do tej pory „szyte na miarę”, stają się dostępne masowo. Dzisiaj amator może szybko i samodzielnie stworzyć wysokiej jakości grafikę użytkową, interfejs użytkownika lub sklep internetowy². Zacieranie się różnicy między produkcją na zamówienie a produkcją seryjną jest możliwe dzięki wykorzystaniu konfiguratorów – multimedialnych, interaktywnych narzędzi pozwalających na ekspresję wizji użytkownika w wyznaczonych mu na to ramach. W związku z ich funkcjonowaniem pojawia się jednak pytanie: kiedy korzystanie z takiego narzędzia może skutkować stworzeniem utworu (w rozumieniu art. 1 ust. 1 ustawy z 4.2.1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych³) przez jego użytkownika? Odpowiedź na nie ma nie tylko rosnące znaczenie praktyczne, ale stanowi też ciekawe wyzwanie intelektualne⁴. Fakt, że w ramach większości konfiguratorów możliwe jest skwantyfikowanie swobody wyboru albo statystycznej powtarzalności opracowanego rezultatu, stawia bowiem nowe problemy przed podstawowymi figurami teoretycznymi prawa autorskiego. Wymaga zdefiniowania wzajemnego stosunku przesłanek oryginalności i indywidualności oraz kryteriów ich spełnienia, a za tym rozwinięcia i uszczegółowienia modelu analizy dzieł multimedialnych.

Konfigurator jako narzędzie multimedialne

Niniejsze opracowanie zmierza do ustalenia tych cech konfiguratora, które mają znaczenie dla prawnautorskiego statusu tworzonych z jego pomocą dzieł. Uwaga zostaje więc skupiona na wpływie konfiguratora na proces twórczy oraz warunkach, w których przebieg tego procesu ustalony mógłby zostać nie w oparciu o cechy konkretnego rezultatu, ale o cechy samego narzędzia. W szczególności, zasygnalizowane zostaną okoliczności, które mogą prowadzić do tak ścisłego powiązania konfiguratora z procesem twórczym, że uzasadniać to będzie uznanie każdego powstałego z jego pomocą rezultatu za pozbawiony przymiotu oryginalności. Na marginesie niniejszego opracowania pozostawiono natomiast kwestię ochrony prawnautorskiej konfiguratora (w tym ochrony prawnautorskiej konfiguratora jako programu komputerowego) oraz zagadnienia związane z typologią utworów. Pominięte zostały także problemy związane z objęciem elementów konfiguratora ochroną wynikającą z przepisów ustawy z 3.6.2000 r. – Prawo własności przemysłowej⁵ oraz praktyczne implikacje uznania rezultatu wykorzystania konfiguratora za utwór jego użytkownika. Mając na względzie zakres i cel prezentowanej tu analizy, jej porządek dyktować muszą składniki definicji konfiguratora oraz utworu. Przez konfigurator rozumiane jest tutaj każde narzędzie multimedialne, a więc cyfrowe i interaktywne, które pozwala jego użytkownikowi zmodyfikować element lub zaaranżować ich zestaw w celu ustalenia jednolitej całości⁶. Desygnatem tak zarysowanego pojęcia mogą więc być programy do edycji dźwięku i obrazu, ale także wspomniane na wstępie, choćby banalne aplikacje do aranżowania samochodów, ubrań, mebli, butów, grafik użytkowych czy stron internetowych. Nie ma przy tym znaczenia, czy konfigurator dostępny jest użytkownikowi w trybie on-line czy w trybie off-line. Z kolei definicja utworu wynika z treści art. 1 ust. 1 PrAut i opiera się na trzech przesłankach, które muszą zostać spełnione łącznie. Badane zjawisko stanowić musi przejaw działalności twórczej (przesłanka oryginalności), mieć indywidualny charakter (przesłanka indywidualności) i zostać uzewnętrznione w jakiegokolwiek postaci (przesłanka ustalenia)⁷. We współczesnej doktrynie⁸ coraz częściej podkreśla się także konieczność spełnienia (szczególnie w przypadku dzieł multimedialnych) przesłanki jednolitości, która jednak

rozumiana jest mniej jako warunek uznania zjawiska za utwór, a bardziej jako wyznacznik granic przedmiotu ochrony. Stosowanie tej przesłanki będzie miało decydujące znaczenie dla konstytucji utworu powstałego w ramach konfiguratora. Udostępniane w strukturze tego narzędzia „okno ekspresji” stwarza użytkownikowi możliwość kształtowania wskazanych tam elementów, ale stanowi też integralną część konfiguratora jako zjawiska multimedialnego. Ustalony⁹ w ten sposób rezultat musi mieć wyraźnie wytyczone ramy i nadawać się do „oderwania” od tych części konfiguratora, z którymi użytkownik co prawda wchodzi w interakcję, ale na których kształt nie ma wpływu. Biorąc także pod uwagę, że dany utwór chroniony jest wyłącznie w zakresie elementów indywidualnych i oryginalnych¹⁰, pamiętać należy, że cechą jednolitości wykazywać może nie tylko całość rezultatu (np. projektowany z użyciem konfiguratora but), ale także jego elementy (np. projektowany z użyciem konfiguratora emblemat na bucie). Uwzględniając aktualny stan techniki, teoretycznie możliwe jest stworzenie przy użyciu konfiguratora każdego z trzech podstawowych, chronionych przez prawo autorskie efektów procesu twórczego: nowego, samoistnego utworu, opracowania cudzego utworu oraz wyboru, układu lub zestawienia utworów¹¹. Przy czym, w następstwie multimedialnego charakteru konfiguratora, efekty te zawsze przyjmować będą formę cyfrową, choć nie zawsze muszą być dziełami multimedialnymi. Będzie to zresztą pochodną uprzedniej digitalizacji technicznych aspektów procesu twórczego (np. projektowanie mebla przebiega nie na desce kreślarskiej, ale na ekranie tabletu i z wykorzystaniem aplikacji pozwalającej na jego przestrzenną symulację). W większości przypadków, użytkownikowi równolegle stworzona zostaje możliwość transpozycji uzyskanych tą drogą rezultatów w ich formę analogową (np. po ustaleniu projektu mebla użytkownik może od razu zlecić jego produkcję), co z pewnością pozbawi je multimedialnego charakteru¹². Transpozycja taka, podobnie jak w przypadku digitalizacji lub wzniesienia budynku na podstawie planu architektonicznego¹³, nie prowadzi też do powstania nowego utworu.

Konfigurator a twórczość użytkownika

Przed przystąpieniem do ustalenia, czy konfigurator służyć może twórczości oryginalnej i indywidualnej, ustalić wypada, czy badane narzędzie służyć może twórczości rozumianej jako projekcja jakiegokolwiek, choćby błażej i wtórnej, wizji lub inwencji jego użytkownika. Aby warunek ten został spełniony, użytkownik musi mieć co najmniej w pewnym stopniu wpływ na powstanie i ostateczny kształt dzieła. Konfigurator musi więc mieć charakter inkluzyjny i dawać możliwość wskazania, minimalnego choćby, wkładu jego użytkownika w treść lub formę rezultatu¹⁴. Nie może być więc mowy o jakiegokolwiek twórczości użytkownika, gdy jedynym zadaniem konfiguratora jest ekspozycja wyników pracy jego twórcy, choćby w odpowiedzi na wprowadzone przez użytkownika komendy¹⁵. Ponieważ zasada funkcjonowania niemal wszystkich konfiguratorów oparta jest na takim właśnie relatywnie banalnym schemacie, prowadzić to może do uznania, że już z tego powodu nie mogą one posłużyć ich użytkownikom do stworzenia utworu. Coraz większa liczba udostępnianych konfiguratorów wymyka się tak łatwej kategoryzacji. Owszem, opisany mechanizm stanowi funkcjonalną podstawę właściwie każdego z nich. Może on jednak zostać zastosowany do wygenerowania tak dużej liczby różnorodnych elementów (np. poszczególne moduły projektowanego mebla), do zmodyfikowania tak dużej liczby ich parametrów (np. kolor, kształt, wymiary, materiał modułu projektowanego mebla) i wreszcie dawać tak dużą wolność ich zestawienia (np. wzajemne ułożenie poszczególnych modułów projektowanego mebla), że sam sposób „wywołania” części może nie mieć wpływu na twórczy charakter całości. Ponadto, konfiguracja przebiegać może w strukturze fraktalnej (na każdy konfigurowany element składa się wtedy kilka kolejnych elementów, także podlegających konfiguracji), a jej rezultat może podlegać interpretacji z uwzględnieniem różnych konwencji. W efekcie, techniczny aspekt funkcjonowania konfiguratora nie musi dyskwalifikować go jako narzędzia ekspresji¹⁶. Nawet jeśli pojedyncze działania użytkownika ograniczają się do mechanicznego wyboru i wyświetlenia jednej spośród możliwości, to efekt całej sekwencji takich wyborów, prowadzących do ujawnienia jednolitego zjawiska, nie zawsze pozbawiony będzie ochrony prawnoautorskiej. Sedno problemu tkwi bowiem nie w „mechanice wyboru”, ale w jego swobodzie, zależnej od stopnia interaktywności (rozumianej jako zdolność użytkownika do oddziaływania na narzędzie) i nieliniowości konfiguratora. Dobrym przykładem będą wspomniane już edytory obrazu: efektem ich wykorzystania nie odmówi się, co do zasady, przymiotu twórczości ze względu na przestrzeń wolności, jaką w modelowaniu, a czasem wprowadzaniu poszczególnych elementów oraz wykorzystaniu konwencji dysponują ich użytkownicy. Z drugiej strony, bardzo proste konfiguratory (np. konfigurator samochodu) ograniczające zakres „swobody” użytkownika do możliwości wyświetlenia efektów cudzej pracy, nie zostaną zakwalifikowane jako narzędzia ekspresji. Przywołując tezę D. Flisaka uznać można¹⁷, że granicę między tymi dwoma skrajnościami wyznaczy wkład użytkownika w treść i formę wyświetlanego rezultatu (a więc wpływ na to „co” jest mu prezentowane na ekranie komputera, a nie tylko na to „gdzie” i „kiedy” jest mu to prezentowane). Wkład ten będzie większy w przypadku konfiguratorów „swobodnie interaktywnych”, które zakładają możliwość aktywnego i otwartego kształtowania ich struktury i poruszania się po niej w wyniku powiązań między kolejnymi decyzjami¹⁸, a znacznie mniejszy w przypadku konfiguratorów narzucających „stałą marszrutę”, które ograniczają użytkownika do wyboru między zaprogramowanymi wcześniej opcjami i kolejnymi sekwencjami¹⁹.

Konfigurator a cechy utworu

Dostrzeżenie pewnego minimalnego stopnia interaktywności, a co za tym idzie, wpływu użytkownika na kształt zjawisk emitowanych w ramach konfiguratora, może służyć „wstępnej selekcji” i skutkować odróżnieniem konfiguratorów umożliwiających wyłącznie kontrolowaną projekcję efektów pracy ich twórców od konfiguratorów pozwalających na

odzwierciedlenie błażej i wtórnej choćby wizji lub inwencji ich użytkowników. Jednak bardziej subtelne kryteria będą musiały zostać spełnione, aby efekty korzystania z konfiguratorów tego drugiego rodzaju nabrały cech twórczości oryginalnej i indywidualnej. Tym bardziej, gdy, jak słusznie zauważa I. Matusiak²⁰, pełna interaktywność konfiguratora nie jest możliwa, co istotnie utrudnia ustalenie granicy pomiędzy planem twórcy tego multimediu a działalnością użytkownika. Jest przy tym oczywiste, że korzystanie z narzędzia (tak pędzla lub dłuta, jak i konfiguratora) samo w sobie nie ogranicza swobody twórczej tak dalece, aby wyłączać oryginalność lub indywidualność powstałych w ten sposób utworów²¹. Decydujące jest to, jak duża doza swobody twórczej pozostała po tym, gdy wybierając takie, a nie inne narzędzie twórca zamknął się w granicach takiej lub innej konwencji²². Tym samym konfigurator, podobnie zresztą jak inne narzędzia, powinny być oceniane ze względu na zakres, w jakim ograniczają twórczy potencjał ich użytkownika, rozumiany jako przyrodzona każdemu zdolność do wytwarzania utworów oryginalnych oraz indywidualnych.

Inkorporacja procesu twórczego jako przesłanka wyłączająca oryginalność

Utwór, aby był oryginalny, musi być dla jego twórcy subiektywnie nowy. Musi więc powstać w wyniku procesu, będącego wyrazem jego samodzielnego wysiłku, a więc procesu który nie dąży do naśladowania innego modelu i jest nastawiony na trudny do przewidzenia rezultat²³. Jednocześnie, jak słusznie podniósł SA w Krakowie w często cytowanym orzeczeniu²⁴, ustalanie oryginalnego „charakteru produktu intelektualnego na podstawie swoistych cech jego powstawania, opiera się na kryteriach intersubiektywnie niesprawdzalnych i wskutek tego nieprzydatnych w ocenach prawnych”. Z tego względu w doktrynie i orzecznictwie dominuje przekonanie²⁵, że o charakterze procesu twórczego, a w ten sposób o spełnieniu przesłanki oryginalności, rozstrzyga się na podstawie zewnętrznych i obiektywnie doświadczalnych walorów konkretnego wytworu. Walory te powinny uzasadniać przekonanie twórcy, że stworzone przez niego dzieło nie było mu uprzednio znane. Wydaje się jednak, że właściwości utworu nie zawsze muszą stanowić jedyne lub najlepsze źródło obiektywnych informacji na temat przebiegu procesu intelektualnego, który doprowadził do jego powstania. Będzie tak w szczególności w sytuacji, w której konkretne zjawisko stworzone zostało z zastosowaniem narzędzia, które tak głęboko oddziałuje na proces twórczy, że wręcz go inkorporuje. Inkorporacja polegać będzie na zdefiniowaniu technicznych aspektów procesu powstawania dzieła w stopniu na tyle ścisłym, że następuje związanie także jego aspektów intelektualnych i wyłączenie swobody twórczości. Z narzędziem inkorporującym możemy mieć do czynienia w przypadku tych z konfiguratorów „stałej marszruty”, które pomimo że zapewniają użytkownikowi minimum interaktywności, to jednak ograniczają wariantowość rezultatu²⁶ tak dalece, że nawet teoretyczna możliwość jakiegokolwiek „kreatywnej niesubordynacji” zostaje kompletnie wyłączona: katalog niezbędnych elementów rezultatu pozbawia użytkownika możliwości ukształtowania go w sposób zawierający cechy twórcze²⁷. W efekcie, użytkownik nie może uniknąć zupełnego podporządkowania kreacyjnego, a jego działania nabierają charakteru stricte technicznego²⁸. Sam fakt skorzystania z narzędzia inkorporującego proces twórczy może uzasadniać wniosek, że żaden uzyskany w ten sposób rezultat nie może być oryginalny, a to nawet bez konieczności dokładnego badania jego cech. Przemawia za tym ścisła zależność oryginalności dzieła od jego percepcji przez twórcę. Percepcja ta definiowana jest przez przebieg procesu twórczego²⁹, więc gdy proces ten jest determinowany przez narzędzie, to wystarczy ocenić narzędzie, aby ocenić percepcję. Skoro więc inkorporowany w narzędziu proces twórczy nie jest swobodny i stanowi przejaw działalności technicznej, to narzucona użytkownikowi percepcja dzieła wyłączy jego subiektywną nowość. W ten sposób analiza subiektywnych procesów intelektualnych twórcy oparta zostaje o obiektywny czynnik inny niż właściwości dzieła. Podejście to jest spójne z koncepcją przedstawioną w opublikowanej ostatnio monografii Z. Pinkalskiego³⁰. Z zastrzeżeniem wyjątku w postaci twórczości paralelnej, opowiedziano się tam za rozumieniem przesłanki oryginalności w sposób zbliżony do nowości obiektywnej dzieła, a to ze względu na konieczność dokonywania oceny statusu prawnoautorskiego wyłącznie na podstawie elementów obiektywnie dostrzegalnych. To słuszne stanowisko motywowane jest generalnym brakiem rzetelnych, „intersubiektywnie sprawdzalnych” źródeł informacji na temat przebiegu procesów twórczych. Przyjąć więc można, że jeśli wykorzystane przez twórcę narzędzie może takie źródło stanowić, to uzasadniony będzie co najmniej jeszcze jeden – obok twórczości paralelnej – wyjątek od sformułowanego przez Z. Pinkalskiego postulatu³¹. Tą drogą, subiektywna ocena dzieła przez jego twórcę nie wymyka się bowiem obiektywnej kontroli. Przy czym, o ile możliwe jest w ten sposób sformułowanie wniosków negatywnych (a więc, że rezultat nie jest oryginalny, ponieważ proces jego powstania został inkorporowany w narzędziu), o tyle błędem będzie formułowanie na tej podstawie wniosków pozytywnych (a więc, że rezultat jest oryginalny, ponieważ proces jego powstania nie został inkorporowany w narzędziu). Z działalnością techniczną możemy mieć do czynienia w przypadku każdego narzędzia: to, że dłuto może prowadzić do powstania utworu nie oznacza, iż każdy rezultat wykorzystania dłuta utwór stanowi.

Powstanie dzieła indywidualnego

Zgodnie z przyjętym tutaj modelem analizy prawnoautorskiej Z. Pinkalskiego, w sytuacji, w której nie ma podstaw do uznania, że konfigurator inkorporuje proces twórczy, narzędzie to nie może już stanowić pewnego źródła informacji na temat przebiegu procesów intelektualnych jego użytkownika. Określenie katalogu niezbędnych elementów rezultatu nie pozbawi bowiem użytkownika możliwości jego ukształtowania w sposób twórczy³². W konsekwencji, znaczenia nabierze – zgodnie z wcześniejszymi uwagami – możliwość przypisania badanemu rezultatowi cechy indywidualności. W ramach ustaleń dotyczących spełnienia tej przesłanki, uwzględniony powinien zostać wykorzystany przez użytkownika zakres

swobody twórczej oraz stopień powtarzalności powstałego w ten sposób dzieła³³. Obydwa czynniki odtwarzane muszą być w oparciu o cechy konkretnego zjawiska.

Zakres swobody twórczej użytkownika

Z cech tego zjawiska wynikać powinno, że użytkownik konfiguratora nie tylko dysponował przestrzenią twórczą, ale także efektywnie z niej skorzystał³⁴. W szczególności, powinien on mieć możliwość wyjścia poza narzucony charakter lub funkcjonalne walory opracowywanego dzieła³⁵, jego rutynowe modyfikacje³⁶, popularny szablon lub kilka równoległych wzorów prowadzących do powstania wytworów intelektualnych zasadniczo zbliżonych, różniących się między sobą w kwestiach tylko drugorzędnych³⁷. Jednym słowem, użytkownik konfiguratora powinien skorzystać z niego w sposób niezwykle, wskazujący na proces intelektualny odbiegający od wytyczonego standardu³⁸, wykraczający poza doraźne względy techniki, funkcjonalności, logiki czy celowości tego narzędzia³⁹. W ten sposób, przestrzeń swobody istniejąca „wewnątrz” konfiguratora, choćby relatywnie wąska, może zostać ujawniona i wykorzystana do stworzenia dzieła zaskakującego, nieprzewidywalnego, a więc takiego, które – pomimo postawienia przed wszystkimi użytkownikami konfiguratora podobnego zadania – nie będzie stanowiło zdeterminowanego, pospolitego rezultatu odpowiadającego dającym się sprecyzować oczekiwaniom⁴⁰. Można sobie zatem wyobrazić sytuację, w której użytkownik konfiguratora służącego do projektowania szafek z prefabrykowanych modułów wyjdzie poza narzuconą konwencję tak dalece, że efekt autorskiego zestawienia zmodyfikowanych elementów będzie mógł zostać uznany nie za mebel, ale za artystyczną formę przestrzenną. W tym przypadku „wyjście poza konwencję” mogłoby polegać np. na celowym projektowaniu „szafki” z elementów, których rozmiar, liczba i układ podyktowane były nie funkcjonalnością, ale abstrakcyjną wizją użytkownika. Cechy dzieła wskazywać więc muszą, że twórca – pomimo korzystania z konfiguratora – samodzielnie i autonomicznie decydował, z jednej strony, o przebiegu własnych procesów intelektualnych, a z drugiej, o sposobie ich uwewnętrznienia. Nie będą więc wynikiem wolnych procesów twórczych efekty, których cechy wskazują na podporządkowanie sił kreatywnych spectrum wyobrażeń lub środkiem ekspresji dostępnym przeciętnemu użytkownikowi tego narzędzia. Rezultat powinien więc wskazywać, że korzystając z konfiguratora użytkownik zaangażował wyobraźnię, a działając realizował autonomiczną koncepcję efektu końcowego. W innej sytuacji, gdy konfigurator jest zarazem źródłem idei i metodą jej wyrazu, użytkownik podejmuje tylko proste czynności podług narzuconej struktury, a proces twórczy wymyka się jego kontroli. Działalność taka, wymagająca jedynie spełnienia określonych uwarunkowań (wiedzy, oprzyrządowania, sprawności) stanowi działalność techniczną i nie będzie przejawem wykorzystania swobody twórczej⁴¹. Wniosek końcowy jest wtedy ten sam, co w przypadku narzędzia inkorporującego proces twórczy, ale sformułowany nie w oparciu o cechy narzędzia i na gruncie przesłanki oryginalności, lecz w oparciu o cechy dzieła i na gruncie przesłanki indywidualności.

Niepowtarzalność stworzonego dzieła

Kryterium niepowtarzalności dzieła jest niezależne od kryterium swobody twórczej jego autora i w związku z tym musi być analizowane autonomicznie⁴². W tym kontekście, w orzecznictwie SN powtarza się często formuła „statystycznej jednorazowości”, która zakłada „badanie czy takie samo lub bardzo podobne dzieło powstało już wcześniej lub czy jest statystycznie prawdopodobne sporządzenie w przyszłości takiego samego dzieła przez inną osobę⁴³. W założeniu autora tej koncepcji, Szwajcara M. Kummera⁴⁴, miała ona uniezależnić proces oceny prawnoautorskiej zdolności ochronnej dzieła od jakichkolwiek subiektywnych przekonań osoby sędziego. Jednak w forsowanym w polskim orzecznictwie wariacie⁴⁵ traci ona ten – i tak mocno dyskusyjny – walor, ponieważ jej istotnym elementem staje się jakościowe wartościowanie stwierdzanych odrębności utworu. Tym samym „statystyczna jednorazowość” w ujęciu polskiej judykatury zdaje się mieć dwa aspekty: ilościowy (ocena stopnia prawdopodobieństwa stworzenia podobnego utworu) oraz jakościowy (ocena cech decydujących o podobieństwie utworów)⁴⁶. Odkładając na bok wątpliwości doktrynalne dotyczące teorii statystycznej jednorazowości, wyrosła z niej metoda zostanie zastosowana do dalszej oceny „twórczego potencjału” konfiguratorów.

a) Aspekt ilościowy

Jeśli chodzi o aspekt ilościowy, to, przynajmniej na pierwszy rzut oka, konfiguratorzy stanowić powinny idealny poligon dla teorii utworu posługującej się wyłącznie metodami statystycznymi: ich konstrukcja pozwala często na całkiem dosłowne skwantyfikowanie prawdopodobieństwa opracowania danego rezultatu. Jest ono pochodną relatywnie łatwo sprawdzalnych wartości liczbowych (liczba możliwych do ustalenia parametrów elementu, liczba elementów, liczba możliwych zestawów elementów). W przypadku konfiguratora mebli, który pozwala na ustalenie koloru, rozmiaru, kształtu oraz materiału każdego segmentu szafki, a potem na swobodne łączenie wybranych segmentów w dowolnie zaaranżowaną całość, liczba możliwych do stworzenia projektów sięgać może setek milionów. Każę to sądzić, że w „czystej” wersji teorii statystycznej jednorazowości każdy z nich, jako właśnie statystycznie jednorazowy, mógłby zostać uznany za utwór⁴⁷. Tak absurdalny wynik dobrze ilustruje diagnozę D. Flisaka⁴⁸: przyjęcie skrajnie zobiektywizowanej (matematycznej w swej istocie) metody badania indywidualności znacznie utrudnia dostarczenie jakiegokolwiek uzasadnienia dla istnienia więzi pomiędzy twórcą a dziełem prowadząc, w efekcie, do absurdalnej i niebezpiecznej inflacji ochrony twórczej. Aby takiego rezultatu uniknąć, przy analizie powtarzalności konieczne jest uwzględnienie także „jakości” dostrzeganych w badanym zjawisku różnic.

b) Aspekt jakościowy

„Jakość” różnic determinować powinno nie „osobiste piętno” twórcy, ale skala odmienności dająca się zaobserwować w wyniku badania, z jednej strony, zewnętrznych i percepowalnych walorów dzieła oraz, z drugiej strony, zewnętrznych i percepowalnych walorów innych dzieł istniejących w danej dziedzinie twórczości i najbardziej do niego zbliżonych⁴⁹. Chodzi zatem o różnice, które pochodzą od twórcy, ale które zaobserwować można także w oderwaniu od jego oryginalnego stylu czy osobowości⁵⁰. Różnice te będą doniosłe o ile powodują, że badane zjawisko „wychodzi poza standard”, daje się łatwo odróżnić od innych wytworów podobnego rodzaju i przeznaczenia funkcjonujących w domenie publicznej⁵¹. Pod uwagę brana będzie nie tylko ich wydatność oraz waga cech lub elementów, których dotyczą⁵², ale nawet niesione przez te różnice wartości⁵³. Wyróżnikiem może być także sposób połączenia elementów, o ile wybór, segregacja, sposób przedstawienia wydatnie odbiega od normy⁵⁴. Właściwe rozumienie wskazanych kryteriów ostatecznie wyznaczać będzie konkretna dziedzina twórczości⁵⁵. Stwierdzenie „różnic istotnych jakościowo” (lub ich braku) jest tym łatwiejsze, im większy jest zasób „materiału porównawczego”, a więc powstałych uprzednio dzieł zbliżonych do dzieła analizowanego⁵⁶. Masowy dostęp do konfiguratora powoduje, że zasób ten jest szczególnie bogaty, zaś techniczny charakter tego narzędzia pozwala szybko zrozumieć „główną tendencję” rezultatów powstających i mogących powstać z jego pomocą. Wyodrębnia to kryteria oceny: większość efektów pracy z konfiguratorem zwykle nie zasługuje na tytuł utworu, ale odstępstwa od tej normy będą „widoczne z daleka”. Porównanie, o którym tu mowa, nie może się bynajmniej ograniczać ani do względnie oczywistej, narzuconej przez konfigurator konwencji, ani wyłącznie do innych efektów pracy z konfiguratorem i obejmować musi dzieła należące do szeroko rozumianej kategorii przedmiotów podobnych. Tym samym nawet, jeśli użytkownik konfiguratora pozwalającego na zaprojektowanie szafki „wymknie się konwencji” i stworzy artystyczną formę przestrzenną, to forma ta powinna być oceniana nie tylko *vis a vis* innych powstałych w ten sposób produktów, ale także z uwzględnieniem innych dostępnych w domenie publicznej form przestrzennych.

Podsumowanie

Z przebiegu niniejszego wywodu wylania się model prawnoautorskiej analizy konfiguratorów oraz powstałych z ich pomocą dzieł. Model ten uwzględnia charakterystyczne cechy konfiguratora jako narzędzia multimedialnego oraz przedstawione wyżej rozumienie przesłanek oryginalności i indywidualności, a także zachodzących między nimi powiązań. W tym świetle zasadniczym warunkiem uznania konkretnego rezultatu wykorzystania konfiguratora za utwór użytkownika będzie uzyskanie twierdzącej odpowiedzi na dwa pytania. Po pierwsze, czy cechy badanego zjawiska wskazują na to, że użytkownik konfiguratora skorzystał z dostępnej mu swobody twórczej? Z wykorzystaniem swobody twórczej przez użytkownika konfiguratora możemy mieć do czynienia przede wszystkim, gdy cechy badanego zjawiska wskazują na to, że jego twórca nie podporządkował się spectrum wyobrażeń lub środkom ekspresji dostępnym przeciętnemu użytkownikowi tego narzędzia. Po drugie, czy cechy badanego zjawiska wskazują na to, że jest ono niepowtarzalne? Będzie tak zwłaszcza, gdy jego walory wyróżniają je nie tylko na tle innych dzieł powstałych lub mogących powstać przy pomocy konfiguratora, ale także na tle innych dzieł tej samej kategorii dostępnych w domenie publicznej. Wyjątkiem od zasady badania cech dzieła w celu ustalenia jego indywidualności będzie badanie cech narzędzia w celu ustalenia, czy stworzone z jego pomocą dzieła mogą być oryginalne. Przyjmując przedstawione wyżej założenia teoretyczne, analiza taka prowadzić może do wniosku, że żadne z powstałych w ramach danego konfiguratora zjawisk nie może stanowić utworu jego użytkownika. Wniosek taki będzie uzasadniony w przypadku uzyskania twierdzącej odpowiedzi na przynajmniej jedno z poniższych pytań. Po pierwsze, czy konfigurator służy wyłącznie do ekspozycji wyników pracy jego twórcy? Może być tak w szczególności, gdy przebieg interakcji między konfiguratorem a użytkownikiem jest liniowy lub nie zakłada możliwości aktywnego, otwartego kształtowania struktury tego narzędzia oraz poruszania się po niej w wyniku powiązań między kolejnymi decyzjami użytkownika. Po drugie, czy narzędzie inkorporuje proces twórczy? Może być tak w szczególności, gdy pomimo tego, że korzystanie z konfiguratora nie ogranicza się do ekspozycji wyników pracy jego twórcy, to jednak wariantowość rezultatu jest na tyle ograniczona, że użytkownik nie uniknie zupełnego podporządkowania kreatywnego. Tak zarysowany model analizy konfiguratorów oraz powstałych z ich pomocą dzieł, choć z założenia maksymalnie elastyczny, wymaga wyjątkowej ostrożności przy jego stosowaniu. O ile bowiem w przypadku analizy cech dzieła problemy związane z interpretacją i stosowaniem przesłanek oryginalności oraz indywidualności generalnie nie odbiegają od problemów towarzyszących prawnoautorskiej kwalifikacji efektów pracy bez użycia konfiguratora, o tyle przeprowadzenie analizy cech konfiguratora wymaga dobrego zrozumienia mechaniki i potencjału takiego narzędzia. Nie mniej przyjmując, że narzędzie to może być źródłem obiektywnych informacji na temat przebiegu procesów twórczych, metoda ta służyć może uproszczeniu i przyspieszeniu negatywnej weryfikacji prawnoautorskiego statusu dzieł powstałych z jego udziałem.

Summary:

A configurator as a multimedia tool of a creative proces This article attempts to establish and describe such features of a multimedia configurator which may prove relevant to the copyright status of the works developed using such tool. The analysis focuses on the features which – due to required “originality” and “uniqueness” of each copyright protected work – may limit or induce the user’s ability to create copyright protected material. Therefore, a particular inquiry is made into the effect of a multimedia configurator on the creative process. As a result, the article outlines the conditions under which the nature of a particular creative process might be established basing not necessarily on the features of the work developed

using a configurator, but on the features of the configurator itself, as well as the circumstances which may link the creative process with the configurator so closely as to bar any "originality" and render all work thus developed not suitable for copyright protection. **Key words:** copyright, configurator, multimedia, creative proces * *Aplikant adwokacki przy Okręgowej Radzie Adwokackiej w Warszawie.*

1. Możliwości takie dają m.in. firma BMW (konfiguracja samochodów, www.bmw.com), firma Indochino (konfiguracja ubrań, www.indochino.com), firma Nike (konfiguracja butów, www.nike.com/nikeid), firma tylko (konfiguracja mebli, www.tylko.com).
2. Możliwości takie dają m.in. firma Canva (konfiguracja grafiki użytkowej, www.canva.com), firma UXPin (konfiguracja interfejsów użytkownika, www.uxpin.com), czy firma Squarespace (konfiguracja stron internetowych, www.squarespace.com).
3. T. jedn.: Dz.U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631 ze zm.; dalej jako: PrAut.
4. Problematyka ta, choć w bardziej ogólnym kontekście, została już zasygnalizowana przez *D. Flisak*: „Jeśli użytkownik multimediiów posiada za pomocą udostępnionych mu narzędzi możliwość interaktywnej nawigacji, niekiedy pozwalającą mu nawet na zmianę treści utworu, to rodzi się pytanie, czy to nie on właśnie jest podmiotem odpowiedzialnym za nadanie mu ostatecznego kształtu?”, zob. *D. Flisak*, *Utwór multimedialny w prawie autorskim*, Warszawa 2008, s. 58. Podobnie wypowiada się *I. Matusiak*: „Gdy program komputerowy traktowany jest jedynie jako narzędzie w twórczym działaniu człowieka, może dojść do powstania utworu i to »korzystający« (...) będzie podmiotem praw autorskich”, zob. *I. Matusiak*, *Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013, s. 61.
5. T. jedn.: Dz.U. z 2013 r. poz. 1410 ze zm.
6. Multimedialny charakter konfiguratorów rozumiany jest więc w sposób zgodny z definicją produktu multimedialnego zaproponowaną przez *D. Flisak*: „Produkt, który przy użyciu komputera łączy w sobie sprowadzone do formatu cyfrowego informacje różnego rodzaju, tworzące logiczną całość w ten sposób, że dzięki cesze interaktywności, mogą być one dostępne w sposób nieliniowy, przy użyciu odpowiedniego systemu nawigacji”, zob. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 36. Z kolei *I. Matusiak* jako cechy produktu multimedialnego wskazuje zapis cyfrowy, konwergencję (możliwość wzajemnego przenikania się występujących wcześniej w formie analogowej dzieł w jednej postaci i na jednym nośniku), interaktywność, szybkość dostępu i kolektywny sposób tworzenia, zob. *I. Matusiak*, *op. cit.*, s. 58–70.
7. *D. Flisak*, *Pojęcie utworu w prawie autorskim – potrzeba głębokich zmian*, PPH Nr 12/2006, s. 32. Tak również SN w wyroku z 6.3.2014 r., V CSK 202/13, Legalis.
8. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 55; *Z. Pinkalski*, *Prawna ochrona formatów telewizyjnych*, Warszawa 2015, s. 43. *D. Flisak* jako kryterium jednolitości wskazuje, za *R. Markiewiczem*, *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Kraków 1984, s. 176, możliwość uznania dzieła za indywidualny zespół wartości twórczych, odrębny od wartości poszczególnych składników, skutkujący zaistnieniem dodatkowego efektu artystycznego oraz wykazujący się cechą pewnej spójności wynikającej z odpowiedniego doboru i układu.
9. W niniejszej pracy pominięta została dokładna analiza realizacji przesłanki ustalenia utworu w ramach konfiguratora. Przyjęto jednak, dla uproszczenia wyводу, że ustalenie utworu jest w ramach konfiguratora możliwe.
10. Por. wyrok SA w Poznaniu z 29.12.2010 r., I ACa 975/10, Legalis.
11. *J. Barta* [w:] *System Prawa Prywatnego*. T. 13. *Prawo autorskie*, pod red. *J. Barty*, Warszawa 2013, s. 27.
12. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 29: „Samo wykorzystanie technologii cyfrowej do stworzenia multimediiów nie może być jeszcze uznane za ich prawdziwe znamię. Rzeczywistym wyznacznikiem jest dopiero pierwotne przeznaczenie produktu do korzystania z niego w formacie cyfrowym. *A contrario* możliwość zastąpienia formy digitalnej przez analogową, bez uszczerbku dla treści czy struktury samego produktu, winna być okolicznością eliminującą”.
13. *J. Barta* [w:] *op. cit.*, s. 54.
14. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 43. Por. także uwagi *I. Matusiaka* dotyczące „dzieł otwartych” oraz „dzieł w ruchu”, gdzie zresztą jako przykład podane zostają meble segmentowe, zob. *I. Matusiak*, *op. cit.*, s. 235–237.
15. *D. Flisak* kategoryzuje takie dzieła jako *computer generated works* i zalicza do nich m.in. gry komputerowe, zob. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 44–46. Podobnie *I. Matusiak*, *op. cit.*, s. 66.
16. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 33, 44. Autor kategoryzuje powstałe w ten sposób dzieła jako *computer assisted works*.
17. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 35.
18. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 34. Tutaj jednak „swobodna interaktywność” jest rozumiana jako interaktywność proaktywna, o której wspomina *I. Matusiak*, *op. cit.*, s. 68.
19. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 34. Tutaj jednak interaktywność „stałej marszruty” jest rozumiana jako obejmująca interaktywność reaktywną oraz koaktywną, o których wspomina *I. Matusiak*, *op. cit.*, s. 68.
20. *I. Matusiak*, *op. cit.*, s. 67.
21. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 44.

22. Tak też *J. Bleszyński*, *Twórczość jako przesłanka ochrony w polskim prawie autorskim w świetle doktryny i orzecznictwa* [w:] *Współczesne problemy prawa prywatnego. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Edwarda Gniewka*, pod red. *P. Machnikowskiego, J. Gołaczyńskiego*, Warszawa 2010, s. 29. Podobnie *D. Flisak*, *Utwór..., op. cit.*, s. 44.
23. Por. wyrok SA w Warszawie z 5.7.1995 r., I ACr 453/95, niepubl.
24. Wyrok SA w Krakowie z 29.10.1997 r., I ACa 477/97, za: *J. Bleszyński*, *op. cit.*, s. 33.
25. *D. Flisak*, *Utwór..., op. cit.*, s. 49; *Z. Pinkalski*, *op. cit.*, s. 46. Tak również wyrok SN z 6.3.2014 r., V CSK 202/13, zob. przyp. 8.
26. Por. wyrok SA w Warszawie z 5.7.1995 r., I ACr 453/95, zob. przyp. 24: „Kwalifikacja zadania technicznego sprowadza się do oceny opartej na porównaniu z rezultatem, który może być spodziewany”.
27. Por. wyrok SN z 27.2.2009 r., V CSK 337/09, Legalis.
28. *J. Bleszyński*, *op. cit.*, s. 38.
29. Por. wyrok SN z 6.3.2014 r., V CSK 202/13, zob. przyp. 8.
30. *Z. Pinkalski*, *op. cit.*, s. 42–56.
31. Inną sprawą jest, że masowy dostęp do konfiguratora może być jednym z czynników zwiększających prawdopodobieństwo zajścia twórczości paralelnej, por. *Z. Pinkalski*, *op. cit.*, s. 46.
32. Por. wyrok SN z 27.2.2009 r., V CSK 337/09, zob. przyp. 28.
33. *Z. Pinkalski*, *op. cit.*, s. 55.
34. *D. Flisak*, *Utwór..., op. cit.*, s. 55.
35. Por. wyrok SA w Poznaniu z 9.11.2009 r., I ACa 490/06, niepubl.
36. *Z. Pinkalski*, *op. cit.*, s. 51.
37. *J. Barta, R. Markiewicz* [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, pod red. *J. Barty, R. Markiewicza*, Warszawa 2011, s. 21.
38. Por. wyrok SN z 30.6.2005 r., IV CK 763/04, Legalis: „Przejawem działalności twórczej jest będący wynikiem samodzielnego wysiłku autora rezultat, różniący się od innych rezultatów analogicznego działania. (...) Możliwość uzyskania analogicznego rezultatu przez różnych autorów nie stanowi samodzielnej przesłanki wykluczającej przypisanie danemu przejawowi działalności twórczej charakteru indywidualnego, (...) jeżeli poszczególne elementy twórczego wyboru i przedstawienia nie są tożsame, zwłaszcza gdy przy kształtowaniu treści i formy dzieła twórca korzystał z obszaru swobody, a niezależnie od pewnych wymogów z góry postawionych, rezultat pracy nie był przez te wymagania całkowicie zdeterminowany i występują w nim elementy, których kształt zależał od osobistego ujęcia”.
39. *D. Flisak*, *Utwór..., op. cit.*, s. 52.
40. *J. Bleszyński*, *op. cit.*, s. 39. Por. także wyrok SA w Warszawie z 5.7.1995 r., I ACr 453/95, zob. przyp. 24.
41. *J. Bleszyński*, *op. cit.*, s. 38. Autor rozważa kwestię swobody twórczej na gruncie oryginalności jako swoiście rozumianej i – jego zdaniem – jedynej przesłanki uznania dzieła za utwór. Tymczasem, zgodnie z metodologią przyjętą w niniejszym opracowaniu, kryterium swobody twórczej można stosować także na gruncie przesłanki indywidualności.
42. Por. wyrok SA w Krakowie z 18.6.2003 r., I ACa 510/03, „Transformacje Prawa Prywatnego” Nr 1–2/2004, poz. 143: „Dla możliwości indywidualnego ukształtowania wytworu intelektualnego rozstrzygające jest to, czy w pracy autora (...) aktualizują się możliwości wyboru jego treści i/lub formy. (...) Nie uchyla to jednak potrzeby dokonania *in concreto* ocen wartościujących, w celu rozstrzygnięcia pytania, czy zrealizowane przez autora wybory prowadzą do indywidualnego ukształtowania utworu”.
43. Wyrok SN z 6.3.2014 r., V CSK 202/13, Legalis i tam powołane wcześniejsze orzecznictwo SN.
44. *D. Flisak*, *Maxa Kummera teoria statystycznej jednorazowości – pozorne rozwiązanie problematycznej oceny indywidualności dzieła* [w:] *Spory o własność intelektualną. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, pod red. *A. Matlaka, S. Stanisławskiej-Kłoc*, Warszawa 2013, s. 285.
45. Różnicę w podejściu ilustruje zestawienie jednego z podawanych przez *M. Kummera* przykładów zastosowania jego teorii (pierwsze zdanie „Procesu” *F. Kafki* nie będzie zasługiwało na ochronę jako statystycznie powtarzalna konfiguracja wyrazów, za: *D. Flisak*, *Utwór..., op. cit.*, s. 286–287) z uzasadnieniem wyroku SA w Krakowie z 5.3.2004 r., I ACa 35/04, Legalis („nie tyle wielowrazowość ciągu słów decyduje o przyznaniu (...) waloru utworu, co określona jakościowo całość”).
46. Jak zauważa *D. Flisak*, jest to rozumienie zbliżone do rozumienia statystycznej jednorazowości przez szwajcarski Sąd Najwyższy nie tyle jako „statystycznej prognozy jednorazowego występowania określonego wydarzenia czy też rzeczy, lecz statystycznego prawdopodobieństwa unikalnego ukształtowania dzieła, które jednak w nadanej mu przez twórcę postaci wyróżnia się spośród innych, rutynowych, schematycznych dzieł tego samego rodzaju” (wyrok szwajcarskiego SN z 13.2.2008 r., 4A–404/2007), za *D. Flisak*, *Utwór..., op. cit.*, s. 288.
47. W takim przypadku prawdopodobieństwo stworzenia pod każdym względem identycznego utworu „w analogicznych warunkach, a więc podobnych »warunkach wyjściowych« do tych, w których działał twórca” dałoby się ustalić jako niemal zerowe, zob. *J. Barta, R. Markiewicz*, *Prawo autorskie*, Warszawa 2013, s. 54–55. Należy jednak zauważyć, że już fakt masowej dostępności konfiguratora zwiększa „statystyczną powtarzalność” opracowywanych z jego pomocą dzieł.

48. Stanowisko *D. Flisaka*, który w związku z tym proponuje uwzględnienie przebiegu procesu twórczego przy analizie przesłanki indywidualności, poddaje krytyce *Z. Pinkalski* słusznie podnosząc, że nie ma ku temu żadnej podstawy prawnej, zob. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 288; *Z. Pinkalski*, *op. cit.*, s. 50. Wydaje się jednak, że krytyka *Z. Pinkalskiego* jest o tyle nieuzasadniona, że wiele (w tym wcześniejsze wypowiedzi tego autora) wskazuje na to, że *D. Flisak* rozumie »osobiste piętno twórcy« w sposób szeroki, wyrażony w wyroku SN z 6.3.2014 r., V CSK 202/13, zob. przyp. 8. Dopuszczono tam co prawda „fakultatywne” stosowanie kryterium „osobistego piętna twórcy” na gruncie przesłanki indywidualności, ale jednocześnie zdefiniowano je ogólnie jako „wynik procesu intelektualnego autora o charakterze twórczym, [który] nie był zdeterminowany charakterem dzieła”.
49. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 47; *Z. Pinkalski*, *op. cit.*, s. 48–49.
50. *D. Flisak*, *Utwór...*, *op. cit.*, s. 47; *Z. Pinkalski*, *op. cit.*, s. 49.
51. Por. wyrok SN z 6.3.2014 r., V CSK 202/13, zob. przyp. 8, a także wyrok SN z 13.1.2006 r., III CSK 40/05, *Legalis*.
52. *J. Barta*, *R. Markiewicz*, *Prawo...*, *op. cit.*, s. 54–55.
53. *K. Szczepanowska-Kozłowska*, Glosa do wyroku SN z 27.2.2009 r., V CSK 337/08, *OSP* Nr 3/2010, poz. 33.
54. Por. wyrok SN z 6.3.2014 r., V CSK 202/13, zob. przyp. 8, a także wyrok SN z 25.1.2006 r., I CK 281/05, *Legalis*.
55. Por. wyrok SN z 27.2.2009 r., V CSK 337/09, zob. przyp. 28.
56. *Z. Pinkalski*, *op. cit.*, s. 67.