

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ : ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ : ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ

Παπαδοπούλου Φανή Χριστίνα

διάλεξη 9ου εξαμήνου

σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών εμπ

επιβλέπων : Παναγιώτης Τουρνικιώτης

ακαδημαϊκό έτος : 2012-2013

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	2
Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ	12
Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΣΤΟ ΝΟΜΟ	36
ΓΕΝΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ	
Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΣΤΟ ΝΟΜΟ	54
ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ - Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ	
ΤΟ ΕΡΓΟ ΣΤΟ ΝΟΜΟ	74
ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ – ΠΡΟΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ	
ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ	112
ΤΟ ΗΘΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΟΥΣΙΑΚΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ	
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	134
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	138

*An author! 'tis a venerable name!
How few deserve it, and what numbers claim!
Unbless'd with sense above their peers refined,
Who shall stand up dictators to mankind?
Nay, who dare shine, if not in virtue's cause?
That sole proprietor of just applause.*

Edward Young

1.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Σε κοινή χρήση, ο όρος «δημιουργός» χρησιμοποιείται για ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων. Μπορεί να αναφέρεται σε κάποιον που ξεκινά ένα παιχνίδι, ή εφευρίσκει μία μηχανή, ή υποστηρίζει την πολιτική ελευθερία, ή επινοεί μία μέθοδο, ή γράφει ένα βιβλίο. Ανάλογα με τη δραστηριότητα και την εφαρμογή, ο όρος μπορεί να υποδηλώσει την πρωτοβουλία, την αυτονομία, την εφευρετικότητα, τη δημιουργικότητα, την αυθεντία ή πρωτοτυπία. Η κοινή διαδικασία κατά την οποία ένας ανώνυμος παράγοντας μετατρέπεται σε μία προσωπικότητα συνδέει τον όρο με αυτές τις δραστηριότητες. Μετατρέποντας οποιονδήποτε γενικώς, σε κάποιον συγκεκριμένο, ο όρος «δημιουργός» φέρει μαζί του στην κοινή του χρήση και κάποιες από τις καλά κρατούσες διαμάχες πάνω στο διακύβευμα αυτής της μεταμόρφωσης.»¹

Ο πνευματικός δημιουργός, το λατινογενές γλωσσικό του αντίστοιχο «author» ή «auteur» και ο μεσαιωνικός τους πρόγονος «auctor» χαρακτηρίζουν ένα πρόσωπο: είναι χαρακτηρισμοί που αποδίδουν μία συγκεκριμένη ιδιότητα σε ένα ή περισσότερα υποκείμενα. Αν χρησιμοποιηθούν οι ετυμολογικές προεκτάσεις της λατινικής λέξης, είναι χαρακτηρισμοί που επιπλέον περιγράφουν σχέσεις μεταξύ του υποκειμένου που ορίζεται ως δημιουργός και του δημιουργήματός του. Η ομόριζη λέξη «authority» είναι

¹Pease, Donald, Author, από επιμέλεια Burke, Sean, Authorship from Plato to the Postmodern, A Reader, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, σελ. 263

άμεσα συνδεδεμένη με την πνευματική δημιουργία και οικοδομεί σχέσεις δημιουργού και έργου που βασίζονται στην αυθεντικότητα της δημιουργικής προσωπικότητας και στα αποκλειστικά και προσωπικά πνευματικά δικαιώματα διαχείρισης και εκμετάλλευσης του πνευματικού έργου. Ο όρος χρησιμοποιείται ήδη πολλά χρόνια ώστε να έχει εδραιώσει την έννοια και τη σημασία του, όμως η ευκολία με την οποία ο όρος «πνευματικός δημιουργός» διαφεύγει του σαφούς ορισμού του είναι αξιοσημείωτος.

Το εννοιολογικό άλμα που έχει σημειώσει ο όρος από την πρώτη φορά που χρησιμοποιήθηκε μέχρι τη σύγχρονη εποχή είναι ενδεικτικό της δυσκολίας απόδοσης της έννοιας με στεγανό και αδιαμφισβήτητο τρόπο. Ο πνευματικός δημιουργός έχει διανύσει μία τεράστια απόσταση στον τρόπο με τον οποίο υλοποιείται στη συλλογική συνείδηση η δημιουργική του υπόσταση, με αφετηρία τον απλό γραφέα του μεσαίωνα, τον μιμητή των κλασικών και εδραιωμένων προτύπων και κατάληξη την σταρ-προσωπικότητα, την ταλαντούχα και πρωτότυπη δημιουργική δύναμη του 21ου αιώνα. Κάπου σε ένα σημείο ιστορικής και πολιτιστικής καμπής, η θεώρηση του πνευματικού δημιουργού έκανε τη μεταστροφή από την αντιγραφή στην πρωτότυπη δημιουργία, από τη μίμηση στην αυθεντικότητα, από την ανωνυμία στην προσωπικότητα. Η μετάβαση δεν πραγματοποιήθηκε από τη μία μέρα στην επόμενη, όμως οι εξελίξεις για την έννοια του πνευματικού δημιουργού και της αντίληψης της πνευματικής δημιουργίας και του έργου, του αποτελέσματος της δημιουργικής διαδικασίας, ήταν ραγδαίες, με την ενίσχυση του μοντέλου της ταλαντούχας και ιδιαίτερης δημιουργικής προσωπικότητας, στην εποχή του Ρομαντισμού, την αμφισβήτησή και αποδόμησή του από φιλοσόφους, διανοούμενους και καλλιτέχνες του προηγούμενου αιώνα και την ανάδυση εναλλακτικών όρων που επαναδομούν την πνευματική δημιουργία γύρω από το δημιουργικό υποκείμενο, όμως επαναπροσδιορίζουν μία σειρά από ιδιότητες που επεκράτησε να συσχετίζονται με αυτή: την αποκλειστικότητα, την αυθεντία του δημιουργού, τα δικαιώματα εκμετάλλευσης και χρήσης, στο φως των τεχνολογικών εξελίξεων δικτύωσης και επικοινωνίας της σύγχρονης συγκυρίας.

Η χρονική ακολουθία των διαφορετικών ερμηνευτικών χρωματισμών που κάθε εποχή επεφύλασσε στην έννοια του πνευματικού δημιουργού είναι σε γενικές γραμμές αναμενόμενη, δεν παρουσιάζει εκπλήξεις. Η μετάβαση από τη μεσαιωνική νοοτροπία στη ρομαντική υπερβολή, στην κριτική αποδόμηση και στην υβριδική σημερινή αντιμετώπιση, της οποίας το μέλλον ακόμα βρίσκεται σε στάδιο μορφοποίησης, είναι ίσως το πρώτο σημαντικό βήμα για την κατανόηση και την οικοδόμηση οποιασδήποτε άποψης επάνω στο θέμα της πνευματικής δημιουργίας. Είναι διδακτική για τις παρερμηνείες και τις δυσχέρειες ορισμού της έννοιας και είναι διαφωτιστική για το ιδεολογικό βάρος και το ιστορικό φορτίο που συνοδεύει το δημιουργό και το έργο του πνεύματος. Κατά κύριο λόγο δε, είναι ενδεικτική για τη ρευστή φύση της ίδιας της έννοιας και την εξάρτησή της από εξωγενείς παραμέτρους και συνθήκες.

Ήδη μέσα από το ιστορικό πρίσμα, η αμηχανία γύρω από τον ορισμό της έννοιας του πνευματικού δημιουργού θα γίνει ενοχλητικά προφανής. Τι είναι πνευματικός δημιουργός; Εκτός από τις κραυγαλέες αντιθέσεις των τοποθετήσεων διαφορετικών εποχών, το πιο εντυπωσιακό πρόβλημα είναι η απουσία συστήματος προσέγγισης του προσδιορισμού της έννοιας. Κατά καιρούς έχει δοθεί έμφαση στη δημιουργική προσωπικότητα και στην περιγραφή του ίδιου του υποκειμένου της δημιουργικής διαδικασίας: δημιουργός θεωρείται εκείνος που διακατέχεται από δημιουργική φαντασία, έχει ταλέντο, ιδιαίτερες ικανότητες, πρωτότυπη και ιδιοφυή σκέψη. Κατά καιρούς ο δημιουργός έχει εξαφανιστεί από το πολιτιστικό προσκήνιο, για να αφήσει στη θέση του μόνο το έργο του, ένα έργο το οποίο μπορεί να παρουσιάζει ποιοτικά χαρακτηριστικά αξιόλογα, όμως αυτονομείται από το δημιουργό του κατά τη στιγμή της δημιουργίας του, επομένως γίνεται αυτοτελές αντικείμενο κριτικής και αξιολόγησης. Ο δημιουργός έχει σε άλλες περιπτώσεις οριστεί ως το πρόσωπο το οποίο αναπτύσσει συγκεκριμένες σχέσεις εξουσίας και ιδιοκτησίας με το έργο το οποίο δημιουργεί, επομένως περιγράφεται ως κυρίαρχη ιδιότητά του η αξίωση πνευματικών δικαιωμάτων επί της πνευματικής ιδιοκτησίας.

Δημιουργός ήταν για μία χρονική περίοδο μόνο ο συγγραφέας. Αργότερα

δημιουργοί θεωρήθηκαν και οι καλλιτέχνες που απασχολούνταν όμως μόνο στις αναγνωρισμένες καλές τέχνες, στη ζωγραφική, τη χαρακτική και τη γλυπτική. Σε άλλα σημεία στο χρόνο δημιουργοί ονομάστηκαν και οι αρχιτέκτονες, οι φωτογράφοι, οι σκηνοθέτες, οι χορογράφοι. Η λίστα των πνευματικών δημιουργών δεν καταρτίζεται με μονιμότητα για μεγάλο διάστημα. Το κριτήριο, δε, με το οποίο πραγματοποιείται η κατάταξη είναι ασαφές και εξίσου εξαρτημένο από χρονικές συγκυρίες και συνθήκες, καθώς και από τον καταρτίζοντα κάθε φορά την λίστα.

Και αν περιοριζόταν ο βαθμός πολυπλοκότητας της έννοιας του πνευματικού δημιουργού μόνο στις χρονικές ανακολουθίες της ερμηνείας που της έχει αποδοθεί και στις διάφορες εξαρτήσεις από άλλες πολιτιστικές, κοινωνικές, τεχνολογικές και οικονομικές συγκυρίες, η απόπειρα να διευκρινιστεί ο όρος του πνευματικού δημιουργού θα ήταν ευκολότερη. Το θέμα όμως περιπλέκεται περαιτέρω με την ιδιαίτερη σχέση του δημιουργού και του έργου που αποκλείει τον ορισμό του ενός χωρίς τον ορισμό του άλλου. Χωρίς έργο δεν συντίθεται υποκείμενο που να μπορεί να ονομασθεί δημιουργός και μπορεί να υποστηριχθεί ότι χωρίς το δημιουργό το έργο παραμένει οντολογικά ανολοκλήρωτο. Αναπτύσσεται ανάμεσα στις δύο έννοιες μία σχέση ασταθών ετεροκαθορισμών, με τα όρια ανάμεσα στην ανάδυση ενός δημιουργήματος ως «πνευματικού έργου» και την **αναγνώριση** ενός υποκειμένου ως «πνευματικού δημιουργού» να διαπλέκονται και με τους ορισμούς των εννοιών να διαφεύγουν κάθε φορά που κάποιος πλησιάζει αρκετά ώστε να τα προσδιορίσει με ακρίβεια. Το να επιχειρήσει κανείς να ορίσει το δημιουργό χωρίς να κάνει αναφορά στο έργο του πνεύματος και στα χαρακτηριστικά του, είναι ανάλογο με το να ορίσει κανείς τους άρτιους αριθμούς ως το σύνολο των αριθμών που μπορούν να αποδοθούν με τη μορφή «2n», χωρίς να προσδιορίσει ότι το «n» είναι φυσικός αριθμός. Θα είναι ένας ορισμός χωρίς ιδιαίτερη χρησιμότητα, με παρατηρήσεις που ενδεχομένως είναι πολύ διεισδυτικές, όμως δεν μπορούν να λειτουργήσουν ως κριτήριο για την κατάταξη των υποψηφίων στην τάξη των πνευματικών δημιουργών.

Παρομοίως, η ερώτηση «τι είναι ο δημιουργός», δεν τίθεται ως

φιλοσοφικό ερώτημα με αξία θεωρητικού στοχασμού. Η αναγκαιότητα για απαντήσεις σε αυτό το ερώτημα είναι καθαρά πρακτική και μπορεί να χρησιμεύσει σε πολλές κατηγορίες πνευματικών δημιουργών, κυρίως μέσα από τις προεκτάσεις που επιτρέπει στον τομέα των πνευματικών δικαιωμάτων. Ποιόν ενδιαφέρει «τι είναι δημιουργός»; Ιδιαίτερα μία επαγγελματική ομάδα ή μία ακαδημαϊκή κοινότητα που θα μπορούσαν πράγματι να αναπτύξουν θεωρητικούς προβληματισμούς, γιατί να ενδιαφερθούν για τη διαλεύκανση των προβλημάτων του ορισμού της έννοιας του πνευματικού δημιουργού;

Ο ορισμός του πνευματικού δημιουργού αναπόφευκτα και εκ φύσεως συνδέεται με τη συζήτηση περί πνευματικών δικαιωμάτων. Ήδη από το σημείο ορισμού του πνευματικού δημιουργού μέσα από το πρίσμα των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της προσωπικότητάς του και των ιδιοτήτων του έργου του, ένα ψίγμα από την ηθική δικαίωση και την κοινωνική επιδοκιμασία εμφανίζονται για να φωτίσουν το «ηθικό δικαίωμα» του δημιουργού, που αποτελεί σημαντικό τμήμα των πνευματικών δικαιωμάτων. Κάθε φορά που γίνεται αναφορά σε ένα έργο με το όνομα του δημιουργού του, σε κάθε δικαστική διαμάχη για λογοκλοπή ή αντιγραφή ενός έργου από άλλους δημιουργούς, κάθε τελετή βράβευσης και απονομής τίτλων σε δημιουργούς για το έργο τους και σε περισσότερες από όσες μπορούν να αναφερθούν περιστάσεις η δημιουργική προσωπικότητα και τα πνευματικά της δικαιώματα είναι παρόντα και κυρίαρχα. Πρόκειται για θέματα της καθημερινότητας και της πρακτικής κάθε ομάδας πνευματικών δημιουργών, αλλά και για θέματα αντίληψης και αποδοχής των δημιουργών κάθε είδους στη συλλογική συνείδηση.

Το αποτέλεσμα είναι ότι κάθε κατηγορία δημιουργών μπορεί να εντοπίσει θέματα ενδιαφέροντος και προβληματισμών στον ορισμό της πνευματικής ιδιοκτησίας στο σύνολό της. Αν χρησιμοποιηθεί για παράδειγμα η αρχιτεκτονική κοινότητα, τα μέλη της οποίας εισήχθησαν στις τάξεις των πνευματικών δημιουργών επίσημα μόλις στις αρχές του 20ου αιώνα, ενώ τα ίδια τα αρχιτεκτονικά έργα προστατεύτηκαν στο σύνολό τους μόλις πριν από μερικές δεκαετίες, θα φωτιστούν πτυχές της πνευματικής

ιδιοκτησίας που άπτονται θεμάτων που την απασχολούν διαχρονικά, αλλά και καινούριων ζητημάτων που τίθενται στο προσκήνιο των θεωρητικών και πρακτικών αρχιτεκτονικών αναζητήσεων εξαιτίας καινούριων δεδομένων και εξελίξεων.

Ωστόσο, η αρχιτεκτονική κοινότητα, όπως και κάθε ομάδα πνευματικών δημιουργών με τα επίσημα όργανα και φορείς της, αλλά και μεμονωμένα σε ατομικό επίπεδο, δεν έχει επιχειρήσει συστηματικά να οργανώσει αυτά τα θέματα κάτω από την κατηγορία της πνευματικής ιδιοκτησίας, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζεται κάθε περίπτωση αποσπασματικά και με απόλυτη προσήλωση στις συγκεκριμένες συνιστώσες του δοθέντος κάθε φορά προβλήματος, με ταυτόχρονη- και αναμενόμενη- εφαρμογή των ενδογενών και σύμφυτων με την εκάστοτε ομάδα δημιουργών, εν προκειμένω των αρχιτεκτονικών κριτηρίων και ιδεολογιών πάνω στο θέμα. Κατά συνέπεια, η οξύμωρη τάση που κατά καιρούς έχει απασχολήσει την αρχιτεκτονική κοινότητα σχετικά με τη συλλογική και ομαδική φύση της διαδικασίας της σύνθεσης ενός αρχιτεκτονικού έργου σε αντιπαράθεση με την προβολή ενός κυρίαρχου ονόματος, του ονόματος του ιδρυτή συνήθως του γραφείου, ή του επί κεφαλής της αρχιτεκτονικής ομάδας αντιμετωπίζεται μεμονωμένα και αποκομμένα από μία ευρύτερη ρητορική σχετικά με τη λειτουργία της πνευματικής ιδιοκτησίας και των πνευματικών δικαιωμάτων που θα τροφοδοτούσαν τους προβληματισμούς με μία χρήσιμη διορατικότητα. Στο ίδιο μήκος κύματος, οι πρόσφατες συζητήσεις για τη δυνατότητα ενός αρχιτεκτονικού σχεδιασμού με τη χρήση ανοιχτού και ελεύθερου software και μίας απειλής ενάντια στην αυτοτελή δημιουργική προσωπικότητα εξαιτίας της εξάπλωσης του παραμετρικού σχεδιασμού και της «αυτό-ποιητικής» αρχιτεκτονικής δεν είναι αποδοτικό να παραμένουν εκτός της σφαίρας του υπερσυνόλου που αναγνωρίζεται ως «πνευματική ιδιοκτησία, πνευματικός δημιουργός και έργο». Όπως συμβαίνει και με τη διαδραστική αρχιτεκτονική, η οποία στην πραγματικότητα εγείρει ζητήματα αυτονομίας του έργου από το δημιουργό του και ανάπτυξης σχέσεων με το κοινό ` όπως συμβαίνει με τις περιπτώσεις που κάποιο έργο παρουσιάζει αμφιλεγόμενες ομοιότητες στο σχεδιασμό

του με κάποιο άλλο², επομένως κινδυνεύει να προσβάλλει δικαιώματα του ενός δημιουργού πάνω στο σχέδιο που πρώτος δημιούργησε. Όπως επίσης συμβαίνει με τους προβληματισμούς πολλών αρχιτεκτόνων για την ηθική και την καταλληλότητα της «αρχιτεκτονικής σφραγίδας» ή «μανιέρας», σύμφωνα με την οποία ένας αρχιτέκτονας διαμορφώνει μία ιδιότυπη και προσωπική μορφολογική και λειτουργική αντιμετώπιση, η οποία καθιστά την ταυτότητα του δημιουργού ενός έργου εύκολα αναγνωρίσιμη και εδραιώνει μία επιτυχημένη αρχιτεκτονική πρακτική γύρω από την αναμενόμενη ποιότητα και εικόνα του αρχιτεκτονικού έργου ενός είδους αρχιτεκτονικού branding. Δεν υπάρχει λόγος η λίστα των ενδεικτικών αυτών θεμάτων που είναι τόσο γνωστά στους αρχιτεκτονικούς κόλπους να γίνει εξαντλητική. Αρκεί να υπογραμμιστεί η ανάγκη ένταξης των επιμέρους θεμάτων σε ένα υπερσύνολο, ένα υπερκείμενο μέγεθος, που έχει τη δυνατότητα να παρέχει μία διεισδυτική και καθολική ματιά σε κάθε ένα από τους παραπάνω προβληματισμούς, αλλά και σε τόσους πολλούς επιπλέον. Το να αντιμετωπίζεται κάθε θέμα από αυτά ξεχωριστά, χωρίς καμία πρότερη μελέτη της έννοιας και της ουσίας της πνευματικής ιδιοκτησίας και του δημιουργού, είναι σα να προσπαθεί κανείς να αναλύσει κάθε χρώμα του οπτικού φάσματος με βάση το μήκος κύματός του, χωρίς βασικές γνώσεις της ίδια της φύσεως του φωτός και της κυματικής του συμπεριφοράς. Θα εξηγήσει πιθανόν με απόλυτη επιστημονικότητα και πληρότητα το ερυθρό ως το χρώμα με μήκος κύματος από 630 nm έως 700 nm, όμως δεν θα έχει αποκτήσει καμία ουσιαστική επίγνωση ότι όλα τα χρώματα που διεγείρουν τον ανθρώπινο οφθαλμό στην πραγματικότητα συναποτελούν μία οικογένεια του ηλεκτρομαγνητικού φάσματος και μπορούν να κατηγοριοποιηθούν και να περιγραφούν με κάποιες κοινές ιδιότητες που τα κατατάσσει όλα στην κατηγορία της ορατής ακτινοβολίας (πνευματική ιδιοκτησία), τα διακρίνει από άλλες κατηγορίες, όπως είναι τα μικροκύματα, ή οι ακτίνες X (βιομηχανικός σχεδιασμός, επιστημονική

² Όπως πρόσφατα καταγράφηκε για το σύμπλεγμα «Soho Peaks» του γραφείου της Zaha Hadid και το «Meiqian 22nd Century» που φέρεται να έπεται του πρώτου και να έχει πλήρως αντιγράψει το σχέδιο του βρετανικού γραφείου

παραγωγή) και τα διακρίνει πλέον εσωτερικά με βάση συγκεκριμένες ιδιότητες του καθενός.

Απαιτείται όμως μέθοδος για τη μελέτη και την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τις έννοιες του δημιουργού, του έργου και των πνευματικών δικαιωμάτων, όχι μόνο σε επίπεδο επιστημονικών αρχών, αλλά και λόγω της ιδιαίτερης πολυπλοκότητας και αλληλεξάρτησης των εννοιών, μέθοδος που δεν είναι διαθέσιμη στους κόλπους των πνευματικών δημιουργών. Παρότι έχουν κατά καιρούς ασχοληθεί, είτε σποραδικά είτε με πιο οργανωμένο τρόπο, διάφοροι δημιουργοί ποικίλων ειδικοτήτων με θέματα πνευματικών δικαιωμάτων, ή με θέματα που περιφερειακά αγγίζουν τις έννοιες του πνευματικού δημιουργού και του έργου, το σύστημα και η μέθοδος διερεύνησης αυτών των εννοιών πρέπει να αναζητηθεί εκτός των οίκων των δημιουργών. Όπως η αρχιτεκτονική έχει στη σύγχρονη εποχή στραφεί σε άλλες επιστήμες για να τροφοδοτήσει τη δική της έρευνα και εξέλιξη, όπως συμβαίνει με τη συνεργασία βιολογίας και αρχιτεκτονικής για τη διαμόρφωση βιολογικών και εμπνευσμένων από τη φύση μορφών, ή έχει συνεργαστεί με τα μαθηματικά και τον προγραμματισμό Η/Υ για την ανάπτυξη προγραμμάτων που διευρύνουν τους ορίζοντες της μορφολογικής διερεύνησης αρχιτεκτονικών προτάσεων, ή έχει παρεισφρήσει στο χώρο της ψυχολογίας και της φιλοσοφίας αναζητώντας θεωρητικό υπόβαθρο για τη διαλεύκανση δικών της θεωρητικών αναζητήσεων, με τον ίδιο τρόπο απαιτείται η στροφή σε κάποιο πεδίο εκτός των αυστηρών ορίων της αρχιτεκτονικής, αλλά και γενικά της κάθε δημιουργικής ομάδας, ικανό να παρέχει τις απαιτούμενες θεωρητικές υποδομές.

Υπάρχει πράγματι ένα πεδίο, που ασχολείται ενδελεχώς και επισταμένως με την ιδιότητα, τα προσόντα, τη φύση του δημιουργού, τη σχέση του με το έργο του, τα κριτήρια που πρέπει κατ' ελάχιστον να πληρούνται για την ένταξη ενός υποκειμένου στην κατηγορία των δημιουργών, τα δικαιώματα που αξιώνει αυτή η κατηγορία, τα οφέλη που καρπώνεται από την εκμετάλλευση του έργου της, καλύπτει με άλλα λόγια όλο το φάσμα των ερωτημάτων που προκύπτουν από την έρευνα γύρω από αυτή τη ρευστή προσωπικότητα. Εξ ορισμού, εξ αντικειμένου και λόγω προορισμού δε, το

πραγματοποιεί με τη μεγαλύτερη δυνατή προσήλωση στην αντικειμενική και ψύχραιμη μελέτη, στην αναγνώριση και καταγραφή των χαρακτηριστικών που συσσωρεύτηκαν με τον καιρό στην περσόνα του δημιουργού και τη διήθηση, ιεράρχηση και κατάταξη αυτών, με γνώμονα τη λογική και το δίκαιο. Πρόκειται για τη νομική επιστήμη, την επιστήμη του δικαίου, η οποία στο συγκεκριμένο θέμα έχει αφιερώσει περίπου τρεις αιώνες μέσα στους οποίους εκκολάφθηκε η σημερινή νομοθεσία για τα πνευματικά δικαιώματα. Παρέχει επομένως ένα ικανοποιητικό πλαίσιο για τις αναζητήσεις που απασχολούν όλες τις κατηγορίες των πνευματικών δημιουργών, σχετικά με τα θέματα της πνευματικής ιδιοκτησίας που τους αφορούν.

Η πορεία που ακολουθεί η νομική επιστήμη για να προσδιορίσει την έννοια του πνευματικού δημιουργού έχει χρησιμοποιηθεί για τη συστηματική προσέγγιση όλων των ιδιοτήτων που οφείλουν να αναφερθούν ώστε η μελέτη των εννοιών να είναι πλήρης, κατανοητή και λεπτομερής. Αρχικά θα πραγματοποιηθεί μία αναδρομή στην ιστορική εξέλιξη της έννοιας του δημιουργού, μέσα από την πορεία που διαγράφει από το Μεσαίωνα μέχρι τη σύγχρονη εποχή, με έμφαση στις διεκδικήσεις και στις νομικές κατοχυρώσεις εννοιών που σήμερα θεωρούνται αυτονόητα κεκτημένα, ενώ θα τονιστεί η ρητορική που αναπτύχθηκε τους προηγούμενους αιώνες ως επιχειρηματολογία υπέρ της οικοδόμησης μίας ισχυρής δημιουργικής προσωπικότητας και της θεμελίωσης πνευματικών δικαιωμάτων επί του έργου. Στη συνέχεια θα καταγραφούν παρατηρήσεις στις οποίες ο νόμος λειτουργεί καταλυτικά, εμβαθύνοντας τη θεωρητική διερεύνηση της φύσεως των πνευματικών δικαιωμάτων και του είδους της σχέσης που αναπτύσσει ο πνευματικός δημιουργός με το έργο του. Θα ακολουθήσουν οι παρατηρήσεις σχετικά με τον ίδιο το δημιουργό, τη σημασία της προσωπικότητάς του και της δημιουργικής του υπόστασης στη δημιουργική διαδικασία, καθώς και των διαφόρων θεμάτων που σχετίζονται με τη σύγχρονη αντίληψη και αναγνώριση του δημιουργού στη συλλογική συνείδηση, ενώ αμέσως μετά θα αποδειχθεί κρίσιμη η μελέτη των χαρακτηριστικών του ίδιου του έργου του πνεύματος, με έμφαση στα στοιχεία που το αναδεικνύουν ως ιδιαίτερο ανθρώπινο έργο, άξιο μελέτης και προστασίας. Τέλος, όλες οι

προηγούμενες κατηγορίες θα οδηγήσουν στην εμπειριστατωμένη ανάλυση του περιεχομένου των πνευματικών δικαιωμάτων, με συγκεκριμένες αναφορές στις σύγχρονες περιστάσεις που απαιτούν ειδική αντιμετώπιση, για τις οποίες όμως θα γίνει προφανές ότι οι προηγούμενες παρατηρήσεις είναι απολύτως απαραίτητες για μία ουσιαστική και ενημερωμένη αντιμετώπιση.

2.

Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ

«Ο Foucault δεν ισχυρίζεται ότι μία μέρα ανακαλύψαμε (σαν να μην είχαμε πρότερη γνώση) ότι η λογοτεχνία συντίθεται από μεμονωμένες προσωπικότητες. Ορθότερα, ισχυρίζεται ότι μόνο μετά από ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο άρχισε η αντιμετώπιση των λογοτεχνών ως δημιουργών. Η διάκριση είναι κρίσιμη. Όλα τα κείμενα έχουν συντάκτες, αλλά μόνο ορισμένα από αυτά έχουν δημιουργούς.»³

Η σύλληψη της έννοιας του δημιουργού και οι διεκδικήσεις που ακολούθησαν είναι τέκνα μίας συγκεκριμένης εποχής ᾧ εκκολάφθηκαν υπό ειδικές συνθήκες, κάτω από μία αναδιάρθρωση της παραγωγής και της οικονομίας που επέτρεψε- στην πραγματικότητα επέβαλε- η τεχνολογική πρόοδος και κάτω από μία κοινωνική και πολιτιστική ζύμωση των ιδεών της Αναγέννησης και του Ουμανισμού. Πριν το 16ο αιώνα, οπότε μπορεί να τοποθετηθεί η αφετηρία της σύγχρονης συνειδητής «αφύπνισης» των δημιουργών, η σύνδεση του δημιουργού με το έργο του ήταν τουλάχιστον χαλαρή, αν όχι ανύπαρκτη, ενώ ο δημιουργός ενός πνευματικού έργου, ακόμα και ενός του οποίου η ποιότητα ήταν πιστοποιημένη και αναγνωρισμένη, δεν απολάμβανε τον έπαινο και την κοινωνική αποδοχή, με τον

.....
³ Nehamas, Alexander, "What an Author is", The Journal of Philosophy, τόμος 83, No. 11, Eighty-Third Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division, Νοέμβριος 1986, σελ. 685-691

τρόπο που εΐθισται να συμβαίνει σήμερα. Το γεγονός ότι η ιδιότητα του δημιουργού δεν αποτελεί μία αυταπόδεικτη ιδιότητα που προσδιορίζει οποιονδήποτε καταπιάνεται με οποιοδήποτε είδος πνευματικής εργασίας και ότι ένας δημιουργός δεν απολαμβάνει ένα αναντίρρητο δικαίωμα πάνω στο έργο του, αποδεικνύεται από τον τρόπο με τον οποίο και τις συνθήκες υπό τις οποίες αυτά τα θέματα ήρθαν στην επιφάνεια σε πρώτη φάση και θεσμοθετήθηκαν επίσημα σε δεύτερη φάση. Μάλιστα, όπως θα φανεί, η εξάρτηση της έννοιας και της οντότητας του δημιουργού από το πνεύμα των καιρών και τις κρατούσες αντιλήψεις, είναι ο πυρήνας της αστάθειας και ρευστότητας της έννοιας, ακόμα και στο κείμενο του νόμου, ένα κείμενο με τη μεγαλύτερη δυνατή ασφάλεια για τη σαφή και ρητή του διατύπωση.

Η οικονομική διάσταση για την οποία γίνεται λόγος είναι η επανάσταση που προκάλεσε η εφεύρεση και ευρεία εφαρμογή της τυπογραφίας. Τόση σημασία δίνεται στο θέμα αυτό, γιατί οι συγγραφείς και οι συντεχνίες των εκδοτών ήταν οι πρωταγωνιστές και πρωτεργάτες της θεωρητικής και νομικής διεκδίκησης της ανάδειξης και προστασίας των δημιουργών και των δικαιωμάτων τους. «Όσο ο πολλαπλασιασμός του έργου μπορούσε να γίνει μόνο με την αντιγραφή του από κάποιο γραμματισμένο δούλο στην αρχαία Ρώμη ή από κάποιο καλόγερο κατά το Μεσαίωνα, ούτε ο συγγραφέας είχε περιθώρια κέρδους από την πώληση του αντιγράφου άλλα ούτε και για τους τρίτους αποτελούσε πειρασμό η αντιγραφή και η διάθεση ξένων έργων»⁴. Η τυπογραφία αποτελεί επανάσταση, ακριβώς επειδή επιτρέπει την παραγωγή πολλαπλών αντιτύπων και την προώθηση και διανομή τους σε ένα διευρυμένο κοινό. Για τον συγγραφέα, αυτή η εξέλιξη παρουσιάζει ευκαιρίες εκμετάλλευσης του έργου του, μέχρι πρότινος άγνωστες και αδύνατες. Παρέχει τη δυνατότητα να αυτονομηθεί από τον φιλότεχνο Μαικίηνα, τον ευγενή, την εκκλησία, το βασιλιά που τον συντηρούσε και για τον οποίο εκτελούσε το έργο του και να αποκτήσει οικονομική ανεξαρτησία.

⁴Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 10

Αυτή η εξέλιξη συντελέστηκε σε διαφορετικούς χρόνους και σε άλλους τομείς της καλλιτεχνικής και πνευματικής εργασίας, ωστόσο σε γενικές γραμμές η στροφή στη χειραφέτηση και ενδυνάμωση του ρόλου και της σημασίας του δημιουργού από τις περισσότερες κατηγορίες πνευματικών δημιουργών εξαρτάται από το πνεύμα της εποχής της Αναγέννησης και του ανθρωπισμού, όχι από ρηξικέλευθες τεχνικές επαναστάσεις. Για παράδειγμα, στα θέματα των καλών τεχνών, «στα μέσα του 16ου αιώνα, ο Giorgio Vasari ήταν ακόμα εξαιρετικά ευαίσθητος στο θέμα της κοινωνικής θέσης των καλλιτεχνών και περιέγραφε την καριέρα του Φλωρεντίνου αρχιτέκτονα Giuliano da Sangallo ως μία διαδοχική πορεία από Μαικήνα σε Μαικήνα»⁵, μία στάση που υποδεικνύει μία συστολή στην εξύψωση του καλλιτέχνη στο στάτους του σημερινού ανεξάρτητου και προικισμένου δημιουργού. Βέβαια και μόνο η εμφάνιση ενός βιβλίου που καταγράφει τις βιογραφίες των σημαντικότερων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων ήδη από το 1550, είναι ενδεικτική για την επίδραση που άσκησε η περίοδος της Αναγέννησης στον τρόπο αντίληψης περί καλλιτεχνών και του έργου τους. Η σημαντική παρατήρηση όμως στο θέμα των υπόλοιπων τεχνών που θα μπορούσαν να διεκδικήσουν τον τίτλο του δημιουργού, δεν το έπραξαν ωστόσο με την ενορχήστρωση και την ένταση που το έκαναν οι συγγραφείς, είναι ότι αυτές σε μεγάλο βαθμό αντιστέκονται εκ φύσεως στη δυνατότητα αναπαραγωγής που προσέφερε η τυπογραφία για το βιβλίο. Το αποτέλεσμα ήταν οι διεκδικήσεις των καλλιτεχνών κάθε είδους να παραμένουν σε επίπεδο θεωρητικό, ακαδημαϊκό, ηθικό και τεχνικό, επομένως η οικονομική τους ανεξαρτησία και η θεσμική κατοχύρωση και εξίσωση των δικαιωμάτων τους με αυτά που πέτυχαν οι συγγραφείς από το 18ο αιώνα και έπειτα, να επιτευχθεί σε δεύτερο στάδιο, αφού είχε δημιουργηθεί η βάση της νομοθεσίας και είχαν καθιερωθεί κάποιες στοιχειώδεις έννοιες με αφορμή το συγγραφικό έργο.

Σε οικονομικό επίπεδο λοιπόν για το συγγραφικό έργο καθίσταται σαφές ότι καινούριες ευκαιρίες εμπορικής εκμετάλλευσης ξετυλιγονται, με την

⁵ Kostof, Spiro, *The Architect, Chapters in the History of the Profession*, New York, Oxford University Press, 1977, σελ. 126

ταυτόχρονη ενίσχυση του κινδύνου να προσβληθούν τα νεοαποκτηθέντα συμφέροντα του συγγραφέα. Αυτά τα συμφέροντα μέχρι πρότινος ήταν πρακτικά αδύνατο να τα σφετεριστεί κανείς, ή να τα υποκλέψει, ενώ με την εφεύρεση της τυπογραφίας, κάνει την εμφάνισή του και το φαινόμενο της πειρατείας. Με άλλα λόγια, παρουσιάζεται η δυνατότητα να καρπωθεί τα οφέλη του πνευματικού μόχθου του συγγραφέα, κάποιος πλην του δημιουργού και του Μαϊκήνα ή του ευγενούς που τον χρηματοδοτεί και για λογαριασμό του οποίου παράγει το πνευματικό του έργο. Αλλά και χωρίς να υπάρξει δόλος και κακή πρόθεση, ήδη ανακύπτει ζήτημα στη ρύθμιση και στο είδος της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στον εκδότη και το συγγραφέα και στα δικαιώματα που διατηρεί κάθε πλευρά. Για πρώτη φορά παρουσιάζονται τέτοιου μεγέθους και τέτοιας εναισθησίας συμφέροντα, ούτως ώστε να είναι πιεστικό θέμα η επίσημη νομική προστασία τους και η διαχείρισή τους από ένα επίσημο μεσάζοντα, τα δικαστήρια.

Οι εγκυμονούσες την ανάδειξη της φυσιογνωμίας του δημιουργού συνθήκες, όμως, δε συνίστανται μόνο σε οικονομικούς παράγοντες και τεχνικές εφευρέσεις. Ήδη έγινε αναφορά στη χρονική συγκυρία κατά την οποία αναδεικνύεται η προσωπικότητα του δημιουργού ως ξεχωριστού ανθρώπου, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και εξέχουσα προσωπικότητα. Πρόκειται για την περίοδο της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού, «κρίσιμο πνευματικό γνώρισμα της οποίας υπήρξε η έξαρση της προσωπικότητας του ανθρώπου που πέρασε στην ιστορία του πνεύματος ως «ουμανισμός», συνέπεια της αναβίωσης των κλασικών μελετών και των αρχαιοελληνικών ιδανικών»⁶. Η χρήση της μακράς αυτής ιστορικής περιόδου είναι αξιόπιστη, παρότι πρόκειται για ένα μακρύ χρονικό προσδιορισμό, διότι στα χρόνια που μπορεί να θεωρηθεί ότι καλύπτει, εκκολάφθηκαν, γαλουχήθηκαν και ωρίμασαν όλες οι σύγχρονες έννοιες στις οποίες θεμελιώθηκε η σύγχρονη θεώρηση του δημιουργού, τόσο στην κοινή αντίληψη, όσο και στη νομοθεσία. Αν θεωρηθεί εδώ ότι η περίοδος της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού στην Ευρώπη εκτείνεται από το 15ο έως το 18ο

⁶Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 12

αιώνα, τότε η αλλαγή της νοοτροπίας στα θέματα των δικαιωμάτων των πνευματικών δημιουργών θα διαγράψει ένα πλήρη κύκλο.

Κάθε προσπάθεια εντοπισμού των πρώτων δειγμάτων προστασίας του πνευματικού δημιουργού και του πνευματικού έργου καταλήγει στο θεσμό της απονομής «προνομίων» από το αρμόδιο κρατικό όργανο σε τυπογράφους ή συγγραφείς για την έκδοση ενός συγκεκριμένου βιβλίου. Τα προνόμια λειτούργησαν με τη λογική της πατέντας και εξασφάλιζαν το αποκλειστικό δικαίωμα στον δικαιούχο στην εκτύπωση και διανομή του βιβλίου για το οποίο είχε απονεμηθεί το προνόμιο. Το παλαιότερο γνωστό προνόμιο είχε απονεμηθεί από την πόλη της Βενετίας στον Joannis de Spira το 1469, αυτόν που φέρεται να εισήγαγε την πρακτική της τυπογραφίας στη Βενετία. Αυτό το προνόμιο βέβαια περιελάμβανε το δικαίωμα αποκλειστικής χρήσης της τυπογραφικής δραστηριότητας στη Βενετία για διάρκεια πέντε ετών. Είναι προφανές από το περιεχόμενο του προνομίου αλλά και από το δικαιούχο του, ότι δεν παρουσιάζει παρά μία πολύ μακρινή συγγένεια με αυτό που πολύ μεταγενέστερα θα αποτελέσει το νόμο για την προστασία των δημιουργών και του έργου τους. Ωστόσο, το παλαιότερο γνωστό προνόμιο που απενεμήθη σε συγγραφέα για το δικό του έργο χρονολογείται πράγματι στον όψιμο 15ο αιώνα στη Βενετία, συγκεκριμένα το 1486 με δικαιούχο τον Marc' Antonio Sabellico, ιστορικό της Βενετίας για το βιβλίο του *Decades rerum Venetarum*. Η λογική αυτού του προνομίου αρχίζει να εσωκλείει χαρακτηριστικά της μεταγενέστερης αντίληψης για το δημιουργό, όχι μόνο χάρη στην απονομή του στον ίδιο το συγγραφέα-δημιουργό του έργου, αλλά και επειδή επέτρεπε στον Marc' Antonio Sabellico να επιλέξει ελεύθερα βουλήσει ποιος θα τυπώσει το συγκεκριμένο έργο, να το πράξει με δικά του έξοδα και επιπλέον επέβαλε πρόστιμο πεντακόσια δουκάτα σε οποιονδήποτε εκτύπωνε το βιβλίο χωρίς έγκριση από τον ίδιο. Το στοιχείο από τη σημερινή αντίληψη για το δημιουργό και τη σχέση του με το έργο του που απαντάται στη λογική τόσο του πρώτου αυτού προνομίου, όσο και των υπολοίπων που ακολούθησαν, είναι η αναγνώριση του δικαιώματος της (περιορισμένης ακόμα) εμπορικής εκμετάλλευσης του έργου του από το δημιουργό του.

Είναι μία από τις πτυχές του σημερινού «περιουσιακού δικαιώματος» που αναγνωρίζει ο νόμος. Όπως θα γίνει κατανοητό αργότερα, αυτή είναι μία μόνο παράμετρος της νομικής εξασφάλισης των δικαιωμάτων των δημιουργών. Για αυτό το λόγο ο θεσμός των προνομίων δεν είναι παρά μόνο ένας μακρινός πρόδρομος των μεταγενέστερων θεσμοθετήσεων, με περισσότερο ιστορική παρά ουσιαστική χρησιμότητα.

Μετά την παύση της παραχώρησης προνομίων από την πολιτεία, πρακτική που είχε εξαπλωθεί και σε άλλες χώρες της Ευρώπης με μεγαλύτερη ή μικρότερη διάρκεια ζωής, ξεκίνησε μία μακρά περίοδος διεκδικήσεων από την πλευρά των συγγραφέων, των εκδοτών και των τυπογράφων, με πολύ ζωηρές διαμάχες που έλαβαν χώρα εν μέρει στα δικαστήρια και εν μέρει στον Τύπο και μέσω της κυκλοφορίας γραπτών κάθε είδους από κάθε πλευρά, με διαδοχικές νίκες στο στρατόπεδο των δημιουργών και τη σταδιακή ενδυνάμωση και τελικά αναγνώριση της ισχυρής παρουσίας τους στον νόμο και στα νομικά κείμενα σχετικά με τα πνευματικά δικαιώματα. Όπως έχει αναφερθεί, πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτό το πεδίο είχαν οι συγγραφείς, οι τυπογράφοι και οι εκδότες, δηλαδή οι εμπλεκόμενες ομάδες στην παραγωγή, διαχείριση και εκμετάλλευση του συγγραφικού έργου, ωστόσο το σημείο στο οποίο θα δοθεί σημασία εδώ, είναι τα επιχειρήματα που άρχισαν να αναδύονται μέσα από αυτές τις διεκδικήσεις, τα οποία υπερβαίνουν την κατηγορία του συγγραφικού έργου. Η επιχειρηματολογία που αναπτύχθηκε αυτούς τους αιώνες, περίπου από τα τέλη του 17ου αιώνα, δεν επηρέασε απλώς το πνεύμα και εν μέρει και το γράμμα του νόμου· θα ήταν ασφαλές να υποστηριχθεί ότι το διαμόρφωσε στο επίπεδο της θεμελίωσης του προσωπικού δεσμού του δημιουργού με το έργο του και το επονομαζόμενο στο σημερινό νόμο «ηθικό δικαίωμα» του δημιουργού, στοιχεία που αποτελούν θεμελιώδεις έννοιες στις οποίες εδράζεται όλο το νομικό οικοδόμημα περί πνευματικών δικαιωμάτων.

Πράγματι, η σύγχρονη έννοια του δημιουργού μπορεί να είναι «προϊόν της εμφάνισης στον 18ο αιώνα μίας καινούριας ομάδας ατόμων: συγγραφέων που επεδίωκαν να κερδίσουν τα προς το ζην από την πώληση των

έργων τους στο νέο και ραγδαία διογκούμενο αναγνωστικό κοινό»⁷. Η οικονομική παράμετρος όμως, απετέλεσε το εφελτήριο, την κινητήρια δύναμη ούτως ώστε οι συγγραφείς να «επαναπροσδιορίσουν τη φύση της συγγραφής»⁸ και με αυτό τον τρόπο να επαναπροσδιορίσουν τη φύση της πνευματικής εργασίας συνολικά. Ο επαναπροσδιορισμός αυτός αποτελούσε *conditio sine qua non* επειδή υπήρχαν δύο κατηγορίες στις οποίες η κρατούσα μεσαιωνική αντίληψη δε συμβιβαζόταν με την έννοια του σύγχρονου πνευματικού δημιουργού. Γενικεύοντας, έπρεπε να σημειωθεί μεταβολή της σκέψης σε δύο κατηγορίες: στο θέμα της έννοιας της ατομικής ιδιοκτησίας και στο θέμα της ανθρώπινης προσωπικότητας και συνακολούθως της δημιουργικής προσωπικότητας, τα οποία θα απασχολήσουν συστηματικά τους διανοούμενους και την καλλιτεχνική κοινότητα των αιώνων που ακολούθησαν το Μεσαίωνα.

Οι λόγοι για τους οποίους ένας δημιουργός πριν την Αναγέννηση δεν είχε δικαίωμα να εγείρει αξιώσεις πάνω στο έργο που παρήγαγε ήταν άμεσα συσχετισμένοι με την κοινή αντίληψη για τη φύση της πνευματικής εργασίας στο σύνολό της. Η θεμελιώδης διαφορά με τη σύγχρονη αντιμετώπιση έγκειται σε μία αντίληψη, υποστηριζόμενη από τις συνθήκες της εποχής του Μεσαίωνα, ότι ο δημιουργός, είτε πρόκειται για καλλιτέχνη, αρχιτέκτονα, συγγραφέα κ.λπ. μπορεί να έχει δύο μόνο σχέσεις με το έργο του. Η μία είναι η σχέση του τεχνίτη, ή του μεταπλαστή, αυτού που διαχειρίζεται μία πρώτη ύλη και τη μορφοποιεί, με την παρέμβασή του να έχει μόνο υλικό αποτέλεσμα. Η άλλη, μία σχέση που αποδίδεται στο δημιουργό ενός έργου με αξιοσημείωτα ποιοτικά χαρακτηριστικά, που παρουσιάζει πρωτοτυπία και ιδιαιτερότητα, είναι αυτή του διαμεσολαβητή ανάμεσα σε ένα θείο πνεύμα, μία θεϊκή θέληση που με την επιφοίτηση και καθοδήγηση του ανώτερου αυτού πνεύματος κατόρθωσε να μετουσιώσει την ύλη σε μία ανώτερη μορφή. Σε κάθε περίπτωση, ο δημιουργός στερείται

⁷Woodmansee, Martha, "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the Author", *Eighteenth Century Studies*, τόμος 17, No. 4, καλοκαίρι 1984, σελ. 425-448

⁸ στο ίδιο

της αναγνώρισης της ατομικής συμμετοχής της προσωπικότητάς του στη δημιουργική διαδικασία, με αποτέλεσμα να μη μπορεί να σχηματιστεί κανενός είδους δεσμός με το έργο, αφού στην καλύτερη περίπτωση, το έργο αυτό δε το δημιούργησε ο ίδιος αλλά κάποια θεϊκή δύναμη μέσω αυτού.

Αυτή η πεποίθηση είναι ο ακρογωνιαίος λίθος στην αντιμετώπιση των δημιουργών ως απλών τεχνιτών και μεταποιητών μέχρι την Αναγέννηση. Βέβαια, πριν τον Μεσαίωνα, στην αρχαία Ρώμη, αλλά και στην αρχαία Αθήνα, υπάρχουν ενδείξεις ότι οι δημιουργοί απολάμβαναν κάποιον έπαινο για την πνευματική εργασία που κατέβαλαν, ωστόσο δεν πρέπει να γινόταν με τους όρους που θα συμβεί και θα γίνει αντικείμενο διεκδίκησης από τον 18ο αιώνα και έπειτα, ενώ σε πολλές περιπτώσεις, ως δημιουργός προβαλλόταν κάποιο πρόσωπο εξουσίας, για τους ίδιους λόγους που στο Μεσαίωνα προβαλλόταν η θεία βούληση και η εκκλησία. Στην αρχαία Αίγυπτο για παράδειγμα, τα εύσημα για το σχεδιασμό των μεγάλων αρχιτεκτονημάτων απολάμβανε ο Φαραώ, ως απόλυτος εκπρόσωπος των θεών. Αντίστοιχα πρέπει να θεωρηθεί ότι στην καλύτερη περίπτωση, σε κοινωνικές και πολιτιστικές συγκυρίες όπως στην αρχαία Αθήνα, υπήρχε κάποιου είδους τιμή που αποδιδόταν στους δημιουργούς, αλλά στα πλαίσια της ηθικής επιβεβαίωσης και επικρότησης των προσπαθειών τους, όχι στα πλαίσια της επίσημης αναγνώρισης της σφραγίδας της προσωπικότητάς τους και της αξίωσης οικονομικών και ηθικών αμοιβών με τον τρόπο που αυτή περιγράφεται να αναδύεται από το 16ο αιώνα και στο εξής.

Μία ενδεικτική άμεση αντανάκλαση της μεσαιωνικής πεποίθησης για το δευτερεύοντα ρόλο και την ελάσσονα συνεισφορά του πνευματικού δημιουργού βρίσκεται π.χ. στο γεγονός ότι μέχρι πριν την Αναγέννηση, κανένα κτίριο δεν ταυτιζόταν με την υπογραφή ενός αρχιτέκτονα. Οι γοτθικοί ναοί δεν φέρουν τη σφραγίδα του δημιουργού τους, με τον τρόπο που φέρουν τη σφραγίδα του Leon Battista Alberti η βασιλική του Αγίου Ανδρέα στη Μάντοβα για παράδειγμα, ή το Tempio Malatestiano στο Ρίμινι. Μάλιστα, ο ίδιος ο Leon Battista Alberti αισθάνεται την ανάγκη στο βιβλίο του «De re Aedificatoria» να διαχωρίσει τον αρχιτέκτονα- δημιουργό από τον αρχι-τεχνίτη, τον μάστορα. Μία ανάγκη που εκδηλώνεται και στο

βιβλίο του Philibert de l'Orme του 1567 «Premier tome de l'architecture». Ο Leon Battista Alberti έγραψε στο βιβλίο του De re Aedificatoria αυτή την περίοδο: « Οφείλει να είναι άνθρωπος ιδιαίτερης ευφυΐας, σπουδαίας εφαρμογής, της καλύτερης εκπαίδευσης, άφθονης εμπειρίας και ειδικά ισχυρής άποψης και δυνατής κρίσης, αυτός που θέλει να δηλώνει ότι είναι αρχιτέκτονας»⁹. Γενικά οι αρχιτέκτονες, όπως και οι καλλιτέχνες σε άλλους τομείς κατέβαλαν προσπάθειες να αναδείξουν το ρόλο τους σε αυτό που σε όλο το κείμενο εδώ, καθώς και στο σύγχρονο νόμο, νοείται ως δημιουργός, σε κάποιες περιστάσεις νωρίτερα από τις αντίστοιχες προσπάθειες των συγγραφέων, ωστόσο, όπως ήδη αναφέρθηκε, το εγχείρημά τους πήγαζε από διαφορετικού είδους προβλήματα και δε στόχευε άμεσα στη νομική εξασφάλιση των δικαιωμάτων τους και στη θεσμική κατοχύρωση της κοινωνικής και επαγγελματικής τους θέσης. Είναι χρήσιμο όμως να αναδειχθεί η παράλληλη «αφύπνιση» των πνευματικών δημιουργών και η παρόμοια οδός που επέλεξαν στη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους και στη διάκρισή τους από άλλες κατηγορίες εργασίας με διαφορετικές απαιτήσεις και επομένως και διαφορετικές αξιώσεις. Χωρίς να το πράττουν συνειδητά, οι πνευματικοί δημιουργοί των τεχνών και των γραμμάτων, κάθε ομάδα από τη δική της αφετηρία και λόγω των δικών της συγκεκριμένων ιδιαιτεροτήτων, ακολούθησαν μία κοινή πορεία σε μία σειρά διεκδικήσεων που όπως αποδείχθηκε αργότερα, εν τέλει παρουσίαζε περισσότερα κοινά στοιχεία, παρά τις φαινομενικές διαφορές τους γι' αυτό άλλωστε οδήγησε στην ομαδοποίηση όλων των πνευματικών δημιουργών κάτω από την ομπρέλα του νόμου.

Η κοινή γραμμή πλεύσης είχε στον πυρήνα της ακριβώς τις δύο γενικές κατηγορίες που αναφέρθηκαν παραπάνω: στον ένα πόλο την ανάδειξη της στενής σχέσης της προσωπικότητας του δημιουργού με το έργο του καθώς και την απόδειξη της ανωτερότητας της δημιουργικής φύσεως σε σχέση με μία σειρά από χαρακτηριστικά, τα οποία ο δημιουργός μόνο

⁹ Alberti, Leone Battista, The architecture of Leon Batista Alberti. In ten books. Of painting. In three books. And of statuary. In one book. Translated into Italian by Cosimo Bartoli. And into English by James Leoni, London, Edward Owen, 1755, σελ. 687

κατέχει, το ταλέντο, την πρωτοτυπία, την ιδιοφυΐα, τη δημιουργικότητα και στον άλλο πόλο τη μεταβολή στη σκέψη μετά το Μεσαίωνα για το δικαίωμα στην ατομική ιδιοκτησία. Είναι η απόλυτη αντίθεση στη μεσαιωνική νοοτροπία ότι ο δημιουργός δε συμμετέχει προσωπικά σε καμία δημιουργική διαδικασία, πλην της επεξεργασίας της ύλης, ή των νοημάτων, ενώ σε περίπτωση που αδιαμφισβήτητα πρέπει να γίνει λόγος για έμπνευση, αυτή η έμπνευση προέρχεται από εξωτερικές δυνάμεις. Μικρά περιθώρια επομένως απομένουν στο δημιουργό για να εγκαθιδρύσει μία προσωπική σχέση με το έργο του, πιθανόν μια σχέση ιδιοκτησίας, από την οποία να αξιώνει και την ηθική επιβεβαίωση και την οικονομική εξασφάλιση. Όλη αυτή η πορεία προς τον επαναπροσδιορισμό και αναθεώρηση του ρόλου και της σημασίας του πνευματικού δημιουργού στην παραγωγή του έργου, του οποιοδήποτε πολιτιστικού προϊόντος θα σημαδέψει ανεξίτηλα το νόμο και το πνεύμα του, στο βαθμό που αυτός θα επιχειρήσει αργότερα να δώσει σαφείς και αξιόπιστους ορισμούς για το τι είναι δημιουργός, ποια είναι τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, ποια είναι η σχέση του με το έργο του και σε τι συνίσταται αυτή η σχέση. Επομένως η σταχυολόγηση κάποιων από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις σε αυτή τη διαδρομή θα αποδειχθεί χρήσιμη για τη μετέπειτα ερμηνεία και κατανόηση του νόμου και των εγγενών προβλημάτων του.

Ο πρώτος λίθος στο οικοδόμημα του δημιουργού εναποτίθεται με τις δικαστικές αποφάσεις σε Αγγλία και Γαλλία γύρω από διενέξεις οικονομικού χαρακτήρα. Έτσι, λόγω της φύσεως των πρώτων διαμαχών, η πρώτη παράμετρος της οντότητας του δημιουργού που θα αρχίσει να σχηματίζεται είναι η σχέση του με το έργο του και συγκεκριμένα η τεκμηρίωση ότι το έργο του δημιουργού είναι και θα έπρεπε να θεωρείται ιδιοκτησία του, με τη λογική που μέχρι πρότινος γινόταν αντιληπτή και η υλική ιδιοκτησία. Το πρόβλημα εδώ, το οποίο μέσα από το πρίσμα των σύγχρονων συνθηκών φαίνεται ακατάληπτο, είναι η δυσχέρεια της κοινωνίας της εποχής του 16ου αιώνα, αλλά και των αιώνων που ακολούθησαν με φθίνουσα βέβαια τάση, να συλλάβει την έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας. Το πρόβλημα έγκειται στη νοοτροπία ότι η πνευματική ιδιοκτησία δεν περιλαμβάνει ένα

εμπράγματο αγαθό, του οποίου η κατοχή αυτόματα κατοχυρώνει ιδιοκτησιακά δικαιώματα σε κάποιο πρόσωπο. Η ιδέα ότι μπορεί να αποτελέσει ιδιοκτησία ενός προσώπου ένα αφηρημένο πνευματικό έργο, παράλληλα με την υλική παρουσία του έργου, υπερέβαινε την αντίληψη της εποχής. Επομένως είναι προφανές ότι πριν γίνει λόγος για τα χαρακτηριστικά που διακρίνουν τον ίδιο το δημιουργό, πριν θιγεί καν η προσωπικότητά του, ή η ποιότητα και το είδος του έργου, έπρεπε να αρχίσει να καλλιεργείται η αντίληψη του πνευματικού έργου ως ιδιοκτησίας ενός προσώπου από το οποίο εκπορεύεται και στο οποίο ανήκουν τα σχετικά με την ιδιοκτησία αυτού δικαιώματα, όπως η απόφαση για την πώληση, την προώθηση, τη διανομή, τη μεταποίηση του κτλ.

Εκτός από τις πολλές υποθέσεις στις οποίες αντιδικοί ήταν εκδότες, τυπογράφοι, συγγραφείς ή φίλοι και συγγενείς συγγραφέων, σε όλους τους πιθανούς συνδυασμούς, το θέμα της πιθανότητας της ιδιοκτησίας ενός πνευματικού έργου από το δημιουργό του έθιξαν και μία σειρά από συγγραφείς σε κείμενα και βιβλία τους, κάποια από τα οποία μάλιστα γράφτηκαν επί τούτου. Σε μία υπόθεση του 1666 στην Αγγλία, με αντιδίκους τη Συντεχνία των Βιβλιοπωλών (The Stationers' Company) και τον Richard Atkin, ο οποίος επιχείρησε να απαγορεύσει δια της νομικής οδού την εκτύπωση ενός νομικού βιβλίου για το οποίο φέρεται να του είχε παραχωρηθεί κάποιο προνόμιο αποκλειστικότητας, η συντεχνία τοποθετήθηκε στο δικαστήριο με μία γραπτή δήλωση, ένα απόσπασμα της οποίας ξεκάθαρα προοικονομεί την εδραίωση της έννοιας της πνευματικής ιδιοκτησίας: «ο δημιουργός κάθε χειρόγραφου και κάθε αντιτύπου, έχει (με κάθε δίκαιο) τόσο σταθερό δικαίωμα πάνω του, όσο έχει ο καθένας στο κτήμα του, όπου έχει την απόλυτη κυριότητα και συνεπώς η απόσπασση του ενός (χωρίς την έγκρισή του) θα είναι εφάμιλλο με την αποστέρησή του άλλου, ενάντια στη θέλησή του»¹⁰. Δύο άλλοι υπέρμαχοι αυτής της αντίληψης, που μέσα από τα γραπτά τους και τα βιβλία τους κήρυτταν συστηματικά το δικαίωμα της (πνευματικής) ιδιοκτησίας ήταν οι διάσημοι σήμερα συγγραφείς,

¹⁰ Rose, Mark, "Authors and Owners, the Invention of Copyright", Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, σελ. 24

John Milton και John Locke. Ο πρώτος με τα *Areopagitica* (1644) και τους *Eikonoklastes* (1649), και ο δεύτερος με διάφορα κείμενα και ανακοινώσεις του, αλλά και με το σημαντικότερο ίσως βιβλίο του, *Two Treatises of Government* (1689). Ο John Milton στο βιβλίο του *Eikonoklastes* σε κάποιο σημείο αναφέρεται «στα ανθρώπινα δικαιώματα, τα οποία επιβάλλουν ότι κάθε δημιουργός θα έπρεπε να διασφαλίζει την ιδιοκτησία των έργων του στον εαυτό του, τόσο μετά το θάνατό του, καθώς και εν ζωή»¹¹, ενώ η φιλοσοφία του John Locke πάνω στο θέμα της ιδιοκτησίας εκτείνεται και εκτός των θεμάτων που άπτονται της πνευματικής ιδιοκτησίας του δημιουργού, ωστόσο θεμελιώνει μία εναλλακτική θεώρηση της ιδέας της ιδιοκτησίας, που μπορεί κάλλιστα να εφαρμοσθεί και στα θέματα των διεκδικήσεων των πνευματικών δημιουργών. Στο «*Second Treatise*» (δεύτερη πραγματεία), στο πέμπτο κεφάλαιο που τιτλοφορείται «περί ιδιοκτησίας» ο Locke αναφέρει ότι «κάθε άνθρωπος έχει «ιδιοκτησία» στο «άτομό» του. Σε αυτό κανείς άλλος δεν έχει δικαίωμα, παρά ο ίδιος. Ο «κάματος» του σώματός του και το «έργο» των χεριών του, μπορούμε να πούμε, ανήκουν ορθώς στον ίδιο. Οτιδήποτε δηλαδή αποσπά από την κατάσταση στην οποία η Φύση το έχει παράσχει και αφήσει, το έχει αναμίξει με την εργασία του και το έχει συνδυάσει με κάτι δικό του και με αυτό τον τρόπο το έχει καταστήσει δική του ιδιοκτησία»¹². Η πρόεκταση στο χώρο του πνεύματος πραγματοποιήθηκε στο ίδιο μήκος κύματος με αυτούς τους ισχυρισμούς και υποστηρίχθηκε βάσει της επένδυσης του προσωπικού μόχθου του δημιουργού για την παραγωγή του έργου. Το αξιοσημείωτο σε όλες αυτές τις τοποθετήσεις είναι η εξάρτησή τους από το μοντέλο της ιδιοκτησίας της γης, στην περιγραφή της πνευματικής ιδιοκτησίας. Αυτό το μοντέλο θα είναι το πλέον δημοφιλές το 17ο και 18ο αιώνα στην προσπάθεια τεκμηρίωσης και απεικόνισης της πνευματικής ιδιοκτησίας, ακριβώς επειδή είναι ένα μοντέλο γνωστό και οικείο

¹¹ Milton, John, *Complete Poems and Major Prose*, επιμέλεια, σημειώσεις και εισαγωγή του Hughes Merritt Y., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 2003, σελ. 794

¹² Locke, John, *Two Treatises of Government*, London, printed for Wihthmore and Fenn, Charing Cross και C. Brown, Duke street, Lincoln's-inn fields, MDCCCXXI (1821), σελ. 209

στους ανθρώπους της εποχής, είναι μία έννοια την οποία όχι απλώς τη συλλαμβάνουν ευκολότερα από την έννοια του πνευματικού έργου και της πνευματικής ιδιοκτησίας, αλλά είναι μία έννοια που έχουν περιβάλει με σεβασμό, συνεπώς διευκολύνει τον παραλληλισμό με μία άλλη μορφή ιδιοκτησίας, με την οποία δεν έχουν ακόμα πλήρως συμφιλιωθεί. Εναλλακτικά χρησιμοποιήθηκε και η μεταφορά της πατρότητας, για να περιγραφεί μία σχέση πατέρα και παιδιού μεταξύ του δημιουργού και του έργου του, συνήθως για την επιπρόσθετη συναισθηματική φόρτιση και τη λογική της βιολογικής σχέσης με την οποία το γενετικό υλικό του πατρός μεταφέρεται στο παιδί και το παιδί επομένως είναι εν μέρει κομμάτι του γονέα του. Σε κάθε περίπτωση, ήταν απαραίτητος ένας αλληγορικός παραλληλισμός με σχέσεις εξάρτησης και ιδιοκτησίας για την κατανόηση και εδραίωση της πνευματικής ιδιοκτησίας.

Με το βλέμμα στραμμένο στις μελλοντικές θεσμοθετήσεις, μπορούν να διαγνωστούν στα παραπάνω επιχειρήματα τα ερείσματα κάποιων από τις θεμελιώδεις αρχές των σύγχρονων νόμων αλλά και της κοινής αντίληψης για τα δικαιώματα των δημιουργών. Μία είναι η προστασία της μορφής, δηλαδή η προστασία της αποκρυσταλλωμένης ιδέας σε κάποιο μέσο, όχι η προστασία της ίδιας της ιδέας, η οποία όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στα νομοθετικά κείμενα αποτελεί ιδιοκτησία όλης της κοινωνίας και όχι του δημιουργού, ούτε η προστασία της μεμονωμένης υλικής οντότητας, είτε πρόκειται για βιβλίο, ζωγραφικό πίνακα, αρχιτεκτονική μακέτα κλπ. Ο λόγος που επισημάνθηκε η εξάρτηση από την ιδιοκτησία της γης για την περιγραφή και εδραίωση της έννοιας της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι διαφωτιστική σε αυτό το θέμα, επειδή αποδεικνύει ότι το πρόβλημα έγκειται στη δυσκολία αποδοχής της ύπαρξης ιδιοκτησιακού δικαιώματος σε μία σφαίρα εκτός των αμιγώς υλικών υπάρξεων. Σταδιακά, αφού εδραιωθεί το δικαίωμα στη πνευματική ιδιοκτησία, θα γίνει αντικείμενο επεξεργασίας ακριβώς το αντικείμενο της προστασίας, αν πρόκειται δηλαδή για το ίδιο το έργο ως υλική παρουσία, την ιδέα πίσω από το έργο ή κάτι διαφορετικό. Μία σειρά από δικαιώματα για τα οποία επίσης ετέθησαν βάσεις είναι χαρακτηριστικά «η εξουσία αναγνώρισης της πατρότητας», «η εξουσία

δημοσίευσης», αλλά και τα περιουσιακά δικαιώματα στο σύνολό τους, αφού προκύπτουν από την αποδοχή ότι το έργο ανήκει στο δημιουργό και επομένως παραχωρούνται σε αυτόν οι εξουσίες του δικαίου της ιδιοκτησίας όπως αρμόζει στα πνευματικά έργα.

Οι συζητήσεις και οι νομικές αντιδικίες δεν παρέμειναν όμως για μεγάλο χρονικό διάστημα περιορισμένες στο επίπεδο της διευθέτησης του ερωτήματος αν ο δημιουργός δικαιούται την ιδιοκτησία του έργου του. Επιπρόσθετα ερωτήματα που πλαισιώνουν τη δημιουργική προσωπικότητα και τα υπόλοιπα πνευματικά δικαιώματα υπεισέρονται στις σχετικές διαμάχες αρκετά νωρίς. Την 1η Δεκεμβρίου 1709, ο Joseph Addison έγραψε στο τεύχος του Tatler ότι «σε όλους τους μηχανικούς τεχνίτες επιτρέπεται η αποκομιδή των καρπών της εφευρετικότητας και της επινοητικότητάς τους χωρίς εισβολές, όμως αυτός που απομακρύνθηκε από την υπόλοιπη ανθρωπότητα και μελέτησε τα θαύματα της κτήσης, την κυβέρνηση των παθών του και τις επαναστάσεις του κόσμου και έχει τη φιλοδοξία να μεταδώσει την επίδραση της επίδοσης της μισής ζωής του σε τέτοιες ευγενείς ασχολίες, δεν έχει καμία ιδιοκτησία επ' αυτού που προτίθεται να δημιουργήσει, παρά εκτίθεται στην κλοπή (...)»¹³.

Αυτό το απόσπασμα από το άρθρο του Addison παρότι δεν αποτελεί παρά ένα θραύσμα από τις ατέλειωτες συζητήσεις και διαφωνίες και τοποθετήσεις που ξεκίνησαν εκείνη την περίοδο, είναι ενδεικτικό του κλίματος και της στροφής του ενδιαφέροντος πλέον από όλες τις πλευρές, στην προσωπικότητα του δημιουργού. Η έξαρση της τάσης αυτής παρατηρείται μετά τον πρώτο σταθμό στην προστασία των δημιουργών και των πνευματικών έργων με νομοθετικούς κανόνες, το Statute of Anne, τον πρώτο νόμο που καταρτίστηκε το 1709 στην Αγγλία και ετέθη σε ισχύ το 1710, με βάση τον οποίο παρέχεται στους συγγραφείς το αποκλειστικό δικαίωμα να τυπώνουν τα έργα τους για 14 χρόνια μετά την πρώτη δημοσίευση, με δυνατότητα επέκτασης άλλων 14 ετών, σε περίπτωση που ο συγγραφέας βρίσκεται εν ζωή. Η πρώτη περίπτωση επομένως νομοθετικής προστασίας

¹³ Addison, Joseph, The Tatler, No 101, 1η Δεκεμβρίου 1709, από <http://quod.lib.umich.edu/e/ecc/o/004786805.0001.000/1:16;rgn=div1;view=fulltext>, 12/07/2013

πνευματικών δημιουργών, συμβαίνει στις αρχές του 18ου αιώνα στη Αγγλία και προστατεύει από όλο το φάσμα των πνευματικών δημιουργών μόνο τα συμφέροντα των συγγραφέων, ενώ το ίδιο το περιεχόμενο της προστασίας αναγνωρίζει περιορισμένη δικαιοδοσία και εξουσίες του συγγραφέα πάνω στο έργο του. Ο νόμος της Άννης επομένως «δεν διευθέτησε τα θεωρητικά ερωτήματα πίσω από την έννοια της λογοτεχνικής ιδιοκτησίας. Ωστόσο, αντιπροσώπευε ένα σημαντικό σταθμό σε μία διαδικασία πολιτιστικών μετασχηματισμών»¹⁴.

Τα «θεωρητικά ερωτήματα» είναι αυτά που θα τεθούν στο τραπέζι των αντιπαραθέσεων έπειτα από το πρώτο αυτό νομοθετικό βήμα προς την κατεύθυνση της προστασίας των δημιουργών. Αποκαλυπτικό είναι το άρθρο του Addison επομένως, επειδή φωτίζει μία από τις πτυχές της προσωπικότητας του δημιουργού που θα απασχολήσουν τις εμπλεκόμενες ομάδες για τα επόμενα χρόνια, τόσο στην Αγγλία, όσο και στη Γαλλία, τη Γερμανία και σταδιακά τις υπόλοιπες χώρες της Ευρώπης. Παρά το γεγονός ότι οι χώρες της ηπειρωτικής Ευρώπης άργησαν να μιμηθούν την αγγλική νομοθετική ρύθμιση, από τα μέσα του 18ου αιώνα αρχίζει σταδιακά να συγκλίνει ο ευρωπαϊκός τρόπος σκέψης σε αυτά τα θέματα. Η σημαντικότερη κατάκτηση σε νομοθετικό πλαίσιο ήταν οι γαλλικοί νόμοι του 1791 με εισηγητή τον Le Chapelier και του 1793 με εισηγητή τον Lakanal. Ήταν προφανώς τέκνα της Γαλλικής Επανάστασης «που διακήρυξε το ιερό, νόμιμο και αναφαίρετο δικαίωμα της φιλολογικής και καλλιτεχνικής ιδιοκτησίας»¹⁵ και περιείχαν κάποιες από τις ουσιαστικότερες παραδοχές για την προσωπικότητα των δημιουργών και την ενσωμάτωση στοιχείων αυτής στο πνευματικό έργο που ενσωματώθηκαν στους σύγχρονους νόμους. Αργότερα ακολούθησαν ο Πρωσικός νόμος του 1837 και ο Γερμανικός νόμος του 1871 και ούτω καθεξής, μέχρι τη σύγχρονη εποχή που οι εθνικές και διεθνείς νομοθεσίες έχουν αποκρυσταλλωθεί και

¹⁴ Rose, Mark, *Authors and Owners, the Invention of Copyright*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993, σελ. 48

¹⁵ Καλλινίκου, Διονυσία, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, Αθήνα, Δίκαιο & Οικονομία, 2005, σελ. 4

βρίσκονται σε σχετική αρμονία ως προς το περιεχόμενο και το πνεύμα τους.

Χαρακτηριστική είναι η μεγάλη καθυστέρηση των υπολοίπων ευρωπαϊκών χωρών να αντιμετωπίσουν και να επιλύσουν τα προβλήματα σε σχέση με τους πνευματικούς δημιουργούς και τα δικαιώματά τους και να υιοθετήσουν αντίστοιχες νομοθετικές ρυθμίσεις με αυτές που ενέκριναν η Αγγλία και η Γαλλία το 18ο αιώνα. Και στις δύο χώρες αυτές, οι συζητήσεις γύρω από αυτά τα θέματα βρίσκονταν σε εξέλιξη ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα και υπάρχει ένα πλούσιο και ενδιαφέρον υποστηρικτικό υλικό το οποίο θα μπορούσε να αναφερθεί. Στην Αγγλία, οι δημιουργοί που αναδεικνύονται σε αυτό το πεδίο είναι ο John Locke, ο John Milton, ο William Wordsworth, ο Edward Young, ο Alexander Pope, ο Samuel Johnson μεταξύ πολλών, ενώ στη Γαλλία οι Beaumarchais, Honore de Balzac, Alexandre Dumas, Victor Hugo, μεταξύ άλλων, οι τρεις τελευταίοι από τους οποίους υπήρξαν ιδρυτικά μέλη της Association Littéraire et Artistique Internationale (ALAI), ενός οργανισμού ακόμα εν λειτουργία από την ίδρυσή του το 1878 που ασχολείται με τα δικαιώματα των πνευματικών δημιουργών.

Στο επίκεντρο όλων των συζητήσεων και των διεκδικήσεων πλέον τοποθετείται ο δημιουργός και το έργο του. Τα χαρακτηριστικά τα οποία αρχίζουν να υπογραμμίζονται είναι από τη μία πλευρά το ταλέντο, η δημιουργικότητα, η έμπνευση, η ιδιοφυία, προσδιορισμοί δηλαδή που ανήκουν στο δημιουργό, από την άλλη πλευρά η πρωτοτυπία, η ιδιαιτερότητα και η ποιότητα του έργου, προσδιορισμοί οι οποίοι εντέλει θα αποδοθούν στο δημιουργό μέσω της απόλυτης πεποιθήσης που καλλιέργηθηκε σε προηγούμενο στάδιο και έχει ήδη αναφερθεί, ότι το έργο ανήκει στο δημιουργό και αποτελεί ιδιοκτησία του και που ενισχύεται τώρα επιπλέον από την αντίληψη ότι μέσα στο έργο περιέχεται κάποιο τμήμα της προσωπικότητας του δημιουργού του, ότι το έργο κατά κάποιο τρόπο αντανάκλα το δημιουργό του. Εκτός του επιχειρήματος επομένως της ιδιοκτησίας του έργου από το δημιουργό του μέσα από το πρίσμα του φυσικού δικαίου κατά κάποιους και μέσω του δικαίου της ιδιοκτησίας κατά άλλους, προστίθεται και το επιχείρημα της ιδιοκτησίας του έργου μέσα

από το πρίσμα του δικαιώματος της προσωπικότητας, ενός δικαιώματος που αποτελεί πυλώνα του δικαίου και της κοινωνίας από τα χρόνια του Ανθρωπισμού έως σήμερα. Οι υποστηρικτές και οι κήρυκες αυτής της άποψης υποστηρίζουν με πάθος πάνω σε αυτή τη βάση την ανάγκη αναγνώρισης των πνευματικών δικαιωμάτων στο δημιουργό, ενώ πραγματικό ζήλο επιδεικνύουν οι ρομαντικοί συγγραφείς και ποιητές, πυρήνας της σκέψης των οποίων άλλωστε αποτελεί η νοοτροπία ότι το επίκεντρο της πνευματικής δημιουργίας είναι ο δημιουργός με την προικισμένη του προσωπικότητα. Δεν είναι υπερβολή να υποθεθεί ότι η επίδραση όλων αυτών των ανθρώπων στη διαμόρφωση του τρόπου σκέψης ήταν καταλυτική.

Από τις πιο γλαφυρές περιγραφές για την οντότητα του δημιουργού δίνει ο Edward Young στο γράμμα/ δοκίμιο του προς το συγγραφέα Sir Charles Grandison, με τίτλο «Conjectures on Original Composition». Σε όλη την έκταση του κειμένου αναφέρεται σε ιδιότητες όπως η πρωτοτυπία, την οποία αντιπαραβάλλει με τη μίμηση και αντιγραφή των πρωτότυπων –και επομένως ποιοτικά ανώτερων– έργων, η ιδιοφυία, μία ιδιότητα των πνευματικών δημιουργών που με το ταλέντο τους έχουν προσφέρει στην ανθρωπότητα έργα μεγάλης αξίας κ.λ.π. Χαρακτηριστικά, αναφερόμενος στους ιδιαίτερα προικισμένους δημιουργούς, γράφει: «υπάρχουν εκείνοι που γράφουν με δύναμη και πετυχαίνουν την τέρψη του κοινού και τη δική τους δόξα. Αυτοί είναι οι θαυμαστοί καρποί όπου η ιδιοφυία υπερισχύει. Το μυαλό ενός ιδιοφυούς ανθρώπου είναι ένα γόνιμο και ευχάριστο πεδίο, ευχάριστο όπως τα Ηλύσια και γόνιμο όπως τα Τέμπη, βρίσκεται σε μία διαρκή άνοιξη. Σε αυτή την άνοιξη, τα πρωτότυπα είναι τα ομορφότερα άνθη (...)»¹⁶. Με αντίστοιχα λυρικό τρόπο γράφει ο William Wordsworth στον πρόλογό του για την ποιητική συλλογή των William Wordsworth και Samuel Taylor Coleridge «Lyrical ballads, with other poems» του 1800. Γράφει με ρομαντική διάθεση για τη σημασία των συναισθημάτων και του εσωτερικού κόσμου του δημιουργού, για την αποτύπωση της

¹⁶ Young, Edward, Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison, από επιμέλεια Burke, Sean, Authorship from Plato to the Postmodern, A Reader, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, σελ. 37

προσωπικότητας του δημιουργού στο έργο και για τον άμεσο συσχετισμό της ποιότητας του έργου από την ικανότητα και τον εσωτερικό πλούτο του δημιουργού, αναφέροντας ότι «στην ανώτερη ποίηση, ο φωτισμένος κριτικός πρωτίστως αναζητά την αντανάκλαση της σοφίας της καρδιάς και το μεγαλείο της φαντασίας»¹⁷. Ο Wordsworth χάρη σε αυτές τις απόψεις συγκαταλέγεται στους πατέρες του ρομαντικού κινήματος στην τέχνη, ενός κινήματος στον πυρήνα του οποίου βρίσκεται η έννοια του δημιουργού με την εντυπωσιακή δύναμη να παράγει έργα του πνεύματος με τεράστια επίδραση στην ανθρωπότητα.

Το πάθος και ο ζήλος που επιστρατεύονται από τους δημιουργούς αυτούς τους αιώνες με σκοπό την ανύψωση του δημιουργού στη θέση που «του αρμόζει», δικαιολογείται εν μέρει από το γεγονός ότι μέχρι πρότινος η δημιουργική προσωπικότητα βρισκόταν στην αφάνεια, ακόμα και αν το έργο της απολάμβανε το θαυμασμό στο πολιτιστικό προσκήνιο. Η επί χρόνια δευτερεύουσα θέση που αντιστοιχούσε στο δημιουργό του πνευματικού έργου αμφισβητήθηκε, όταν οι συνθήκες το επέτρεψαν, επειδή θεωρήθηκε ότι προσέβαλε τόσο το κοινό αίσθημα δικαιοσύνης, όσο και τα φυσικά δικαιώματα του δημιουργού που απορρέουν από την ιδιαίτερη σχέση που μοιράζεται με το έργο του. Αμφισβητήθηκε χάρη σε συγκεκριμένες αφορμές, από ομάδες που είχαν το περιθώριο και τα υπέρτερα συμφέροντα άλλων ομάδων να συγχρονίζονται με αυτά των δημιουργών (των εκδοτών και των τυπογράφων) και αμφισβητήθηκε με πάθος, με όλα τα διαθέσιμα μέσα και με όλα τα δυνατά επιχειρήματα, σε μία πορεία με την οποία ταυτίστηκε σταδιακά όλη η καλλιτεχνική και πνευματική κοινότητα.

Έτσι διαμορφώθηκαν τα θεμέλια του οικοδομήματος της δημιουργικής προσωπικότητας. Η τεχνολογική πρόοδος με τις επιπτώσεις της στην αναδιάρθρωση της οικονομίας και το πνεύμα του Ανθρωπισμού και της Αναγέννησης καλλιέργησαν το γόνιμο έδαφος στο οποίο μπόρεσε να αποδώσει καρπούς όλη η προσπάθεια και οι διεκδικήσεις των πνευματικών

¹⁷ Wordsworth, William, Essay, Supplementary to the Preface, από επιμέλεια Zall, Paul, Literary Criticism of William Wordsworth, Lincoln, University of Nebraska Press, 1966, σελ. 161

δημιουργών. Το ειδικό ενδιαφέρον για το οποίο η προσοχή εστιάζεται στην περίοδο του 17ου και 18ου αιώνα, έγκειται ακριβώς στη σημασία των αρχικών διεκδικήσεων στη θεμελίωση της έννοιας του πνευματικού δημιουργού και του πνευματικού έργου. Στα χρόνια που ακολουθούν αυτές τις αρχικές θεμελιακές τοποθετήσεις, οι διεκδικήσεις των πνευματικών δημιουργών λειτουργούν ως εποικοδόμημα πάνω στην προϋπάρχουσα βάση και διακρίνονται χονδροειδώς σε δύο θεματολογίες: στη διεύρυνση και εμπάθυνση ιδίων και των συγγενικών δικαιωμάτων και στην είσοδο στην κατηγορία των έργων του πνεύματος και την προστασία των δημιουργών τους, ειδών που δεν ανήκαν παραδοσιακά στην κατηγορία των καλών τεχνών, όπως συνέβη με τη φωτογραφία προς τα τέλη του 19ου αιώνα και αργότερα με τον κινηματογράφο, πρόσφατα με τα προγράμματα ηλεκτρονικού υπολογιστή κ.λπ..

Μάλιστα η έννοια του πνευματικού δημιουργού και οι προεκτάσεις στη σχέση του με το έργο του και στην εξαγωγή συμπερασμάτων για την προσωπικότητά του ισχυροποιήθηκε σε τέτοιο βαθμό που στη σύγχρονη εποχή οι ισχυρισμοί των δημιουργών του 17ου αιώνα έχουν γίνει κατεστημένο και η δευτερεύουσα θέση του δημιουργού ανήκει στο παρελθόν· πλέον ο δημιουργός τοποθετείται στην κορωνίδα της πνευματικής εργασίας. Για την ακρίβεια, η σύγχρονη κατάσταση βρίσκεται στο άλλο άκρο, θα μπορούσε να γίνει λόγος για μία κουλτούρα των προσωπικοτήτων στο χώρο της πνευματικής εργασίας, ενώ διάφορες έννοιες που έγιναν αντικείμενο συζητήσεων και χρησιμοποιήθηκαν από πολλούς για την ανάδειξη της δημιουργικής φυσιογνωμίας με ριζοσπαστικό και ρηξικέλευθο τόνο, σήμερα θεωρούνται πλέον κλισέ. Ενώ θα ήταν αδιανόητο για τον ίδιο το Shakespeare να γίνει αναφορά στο όνομά του ως δημιουργού, ή στα έργα του ως πρωτότυπων έργων, σήμερα ασχολείται με τον Shakespeare το δημιουργό, την προσωπικότητα, ακόμα και ο κινηματογράφος, όπως έκανε με την παλαιότερα αφανή και δευτερεύουσα αρχιτεκτονική προσωπικότητα η οποία αντικαταστάθηκε από τον κινηματογραφικό Howard Roarke. Υπάρχει μία ακαταμέτρητη σειρά από βραβεία και τιμητικές εκδηλώσεις με στόχο τη διάκριση προσωπικοτήτων, ενώ οι περισσότερες καλλιτεχνικές

εκθέσεις πλέον είναι προσωποπαγείς, όπως είναι εν πολλοίς η διδασκαλία στο σύγχρονο εκπαιδευτικό σύστημα.

Η καταμέτρηση είναι ενδεικτική. Υπάρχουν πλέον διαθέσιμες τόσες εκφάνσεις της προσωπικότητας του δημιουργού, που κάνει την έννοια του πνευματικού δημιουργού να φαίνεται αυτονόητη και πανταχού παρούσα στο πολιτιστικό προσκήνιο. Αφού το οικονομικό σύστημα και η πολιτιστική μηχανή έχουν εξαρτήσει σε τόσο μεγάλο βαθμό την ανάπτυξή τους από την υπόσταση του δημιουργού, βαρύτατα βασιζόμενα στην κατασκευή της από τα μέσα ενημέρωσης, η ίδια η νοοτροπία μας έχει αλλάξει. Απόρροια της ευρύτατης αποδοχής και εφαρμογής της νοοτροπίας της κεντρικότητας του πνευματικού δημιουργού στην πολιτιστική ανάπτυξη είναι οι θεωρητικές και ακαδημαϊκές αντιδράσεις που έχουν προκληθεί σε πολλά από τα πεδία, που διεκδικούν το στάτους του πνευματικού δημιουργού για τα μέλη τους. Από τα πιο γνωστά και πολυσυζητημένα παραδείγματα είναι τα κείμενα του Barthes και του Foucault για το θάνατο του συγγραφέα, όπως και η γενικότερη φιλολογία γύρω από την «αποδόμηση» του ρόλου του συγγραφέα στο συγγραφικό έργο. Το εντυπωσιακό στοιχείο στις αντιδράσεις που προέκυψαν από την απόλυτη επικράτηση και κυριαρχία του μοντέλου του ιδιοφυούς, ταλαντούχου, προικισμένου και μοναχικού πνευματικού δημιουργού είναι ότι η επιχειρηματολογία που ανέπτυξαν οι πολέμιοί του αντανάκλα με ακρίβεια τη νοοτροπία που προηγήθηκε των διεκδικήσεων που περιγράφηκαν στην περίοδο της Αναγέννησης. Η πορεία δηλαδή της επιχειρηματολογίας γύρω από τον προσδιορισμό της υπόστασης του πνευματικού δημιουργού είναι κυκλική, οι ίδιοι ισχυρισμοί ανακυκλώνονται για να υποστηριχθεί από τη μία πλευρά η σαφής ανωτερότητα και αξία της δημιουργικής προσωπικότητας και από την άλλη η ήσσοнос σημασίας συνεισφορά της στη δημιουργία και ερμηνεία του πνευματικού έργου.

Σε αυτό το συμπέρασμα βρίσκεται και η πεμπτοουσία της έννοιας του πνευματικού δημιουργού και του πνευματικού έργου. Πρόκειται για έννοιες των οποίων ο ορισμός εξαρτάται από τις κοινωνικές, πολιτιστικές και οικονομικές συνθήκες κάθε εποχής. Η έννοια της δημιουργικής

προσωπικότητας και του εκπορευόμενου έργου είναι πολιτιστικές κατασκευές, είναι αυτό στο οποίο ο Foucault αναφέρεται με την ονομασία «η λειτουργία του δημιουργού». Για τα ανθρώπινα έργα επικρατεί σε κάθε χρονική περίσταση και για κάθε κοινωνικό περιβάλλον ένα σύνολο αξιολογικών κριτηρίων με βάση τα οποία πραγματοποιείται η κατάταξη των έργων. Ήδη από αυτό το βήμα, το οικοδόμημα του πνευματικού δημιουργού τρίζει, αφού τα κριτήρια με τα οποία ένα έργο προκρίνεται ως αξιόλογο έργο του πνεύματος είναι εξαρτημένα από τη χρονική συγκυρία και τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές περιστάσεις. Απόδειξη αποτελεί το γεγονός ότι διάφορες σήμερα αναγνωρισμένες κατηγορίες καλλιτεχνικού έργου, όπως ο χορός, η φωτογραφία και τα ηλεκτρονικά προγράμματα εισήχθησαν ετεροχρονισμένα τόσο στην κοινή αντίληψη όσο και στη θεσμική προστασία ως έργα του πνεύματος ισάξια π.χ. με την τέχνη της ζωγραφικής ή τη λογοτεχνία. Αυτό συνέβη επειδή κάθε κατηγορία εκλήθη να προσκομίσει τα κατάλληλα αποδεικτικά στοιχεία ότι πληροί τις προϋποθέσεις για να συγκαταλέγεται στην κατηγορία των πνευματικών έργων. Εξίσου ρευστή είναι η περιγραφή του χαρακτήρα και της προσωπικότητας του πνευματικού δημιουργού. Σε γενικές γραμμές, η προσωπικότητα του δημιουργού κάθε φορά προσδιορίζεται από τις αντιθετικές δυνάμεις της μίμησης και της πρωτοτυπίας, της αναπαραγωγής και διασκευής προϋπαρχόντων προτύπων και της δημιουργίας νέων, καινοτόμων πρωτοτύπων. Στη μεσαιωνική αντίληψη, ο δημιουργός μεταποιεί την πρώτη ύλη, αναπαράγει κλασικά πρότυπα, ενώ στη ρομαντική αντίληψη ο δημιουργός χάρη στο ταλέντο και τη φαντασία του γίνεται πατέρας πρωτότυπων και φρέσκων ιδεών και έργων και μεταξύ αυτών κινείται όλο το ενδιάμεσο φάσμα της νοοτροπίας για το ρόλο και τη σημασία του δημιουργού στην παραγωγή του πνευματικού έργου, από μοντέλα που τοποθετούν το δημιουργό στο κέντρο της πνευματικής παραγωγής, σε μοντέλα που τον εξαφανίζουν, ή του αποδίδουν μία περιφερειακή θέση σε ένα δίκτυο άλλων συντελεστών κ.λπ.. Αντίστοιχα ασταθή είναι τα δικαιώματα που θεωρείται ότι αξιωματικά κατοχυρώνει ο πνευματικός δημιουργός κατά την παραγωγή και κυκλοφορία στο κοινό του έργου

του, η φύση αυτών των δικαιωμάτων, αν πρόκειται δηλαδή για προστασία οικονομικών συμφερόντων, ηθικής επιβεβαίωσης, δικαιώματος ελέγχου της δημοσίευσής του κ.λπ. και η διάρκεια της προστασίας των όποιων δικαιωμάτων του αναλογούν.

Αν πράγματι όμως υπάρχουν τόσοι ορισμοί και τόσες νοοτροπίες σχετικά με το δημιουργό και το έργο του όσοι και οι φορείς τους οποίους απασχολεί, και αν ο ορισμός της έννοιας του δημιουργού εξαρτάται τόσο βαρύτατα από εξωτερικές και ασταθείς μεταβλητές, όπως είναι οι κοινωνικές μεταβολές, οι τεχνολογικές εξελίξεις, οι οικονομικές αναδιαρθρώσεις, ακόμα και το πολιτιστικό και πνευματικό επίπεδο της κοινότητας, τότε η ενασχόληση με αυτό το θέμα θα αντιμετώπιζε τεράστια προβλήματα, πρακτικά και ουσιαστικά. Ακόμα και στη περίοδο που απετέλεσε αφετηρία των σχετικών προβληματισμών, η περιγραφή του κορμού των διεκδικήσεων των δημιουργών και της επιχειρηματολογίας που ανέπτυξαν έγινε με σταχυολογήματα ανάμεσα στα πλέον σημαντικά και χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτών, με ιστορικά και εδαφικά άλματα. Αυτή η αντιμετώπιση ωστόσο ήταν επιτρεπτή χάρη στη συμπύκνωση των συζητήσεων και τη συγκέντρωσή τους σε πολύ συγκεκριμένα μέσα με περιορισμένο εύρος. Στη σύγχρονη περίοδο, ο πολλαπλασιασμός και η εξάπλωση των ενδιαφερόμενων μερών, η τεράστια σε αριθμό και βαρύτητα παρουσία των μέσων επικοινωνίας στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης, η παγκοσμιοποίηση και η δικτύωση έχουν καταστήσει το πεδίο στο οποίο πραγματοποιείται η κατασκευή της έννοιας του δημιουργού αχανές και εξαιρετικά ποικιλόμορφο.

Μία πιθανή έρευνα με επιστημονικές μεθόδους και αξιώσεις μπορεί να διεξαχθεί στον ακαδημαϊκό και θεωρητικό λόγο που αναπτύσσεται σε κάθε μία από τις κατηγορίες πνευματικών δημιουργών. Σε αυτή την περίπτωση όμως, η γενίκευση για την έννοια του δημιουργού και τη σύγχρονη νοοτροπία γύρω από τη σημασία και την αξία της δημιουργικής προσωπικότητας θα ήταν επισφαλής, αφού θα γινόταν στα πλαίσια ενός επαγωγικού συλλογισμού με στοιχεία μόνο από ένα πεδίο στο οποίο ο δημιουργός αποκτά υπόσταση. Με άλλα λόγια, η απάντηση του ερωτήματος «τι είναι δημιουργός» δε θα δοθεί με την μεμονωμένη μελέτη των ποιητών,

των ζωγράφων, των σκηνοθετών, των αρχιτεκτόνων, των χορογράφων κ.λπ.. Αντίθετα, υπάρχουν μέσα στα οποία η προσωπικότητα του δημιουργού γίνεται στην ολότητά της, στη γενική της μορφή, αυτή που εσωκλείει και εμπεριέχει όλες τις επιμέρους κατηγορίες δημιουργών στο πνευματικό χώρο. Αυτά προσφέρονται για μία παραγωγική μέθοδο, μία μέθοδο της οποίας τα συμπεράσματα ισχύουν και είναι εφαρμόσιμα για κάθε ένα από τα υποσύνολα που συνιστούν το σύνολο «πνευματικοί δημιουργοί». Παραδείγματα είναι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και ψυχαγωγίας, οι υπηρεσίες marketing και διαφήμισης με κάθε τους μορφή, η ρητορική που αναπτύσσεται στις διάφορες απονομές βραβείων και τιμητικών επαίνων σε δημιουργούς κάθε είδους, ακόμα και οι απαιτήσεις διαγωνισμών και τα κριτήρια που καταρτίζουν για την επιτυχία των συμμετεχόντων μπορεί να αποδειχτούν χρήσιμα για την εξαγωγή συμπερασμάτων για τη φυσιογνωμία του δημιουργού. Απαιτήσεις και κριτήρια όπως «καινοτομία, πρωτοτυπία, όραμα και δημιουργικότητα» που θα επιδείξει ο συμμετέχων- δημιουργός και η συμμετοχή- έργο είναι συνήθεις σε ένα φάσμα διαγωνισμών που μπορεί να ξεκινά από διαγωνισμούς αεροναυπηγικής μηχανικής και να καταλήγουν σε διαγωνισμούς φιλοσοφικών δοκιμών ή βιολογικών ερευνών. Και σε αυτές τις περιπτώσεις όμως, η απεικόνιση του δημιουργού και του έργου του γίνεται με τρόπο μεροληπτικό, στρατευμένο και περιορισμένο σε πολύ συγκεκριμένες πτυχές.

«Πρέπει να βρεθεί ένα πιο αξιόπιστο μέτρο εκτίμησης. Ευτυχώς ένα τέτοιο μέτρο υπάρχει: το βρίσκουμε στο νόμο. (...) Ο νομικός ορισμός του δημιουργού είναι απλός, μετριοπαθής και ξεκάθαρος: στο δημιουργό παρέχονται δικαιώματα σε ένα πολιτισμικό πεδίο στο οποίο μπορεί να κινηθεί και να εργαστεί· όλοι οι δημιουργοί μοιράζονται το ίδιο πολιτισμικό πεδίο, προσδιορίζονται από την παρουσία τους σε αυτό καθώς και από τα δικαιώματά τους»¹⁸. Ο νομοθέτης ως φορέας αντιλήψεων και πεποιθήσεων για το θέμα που μας απασχολεί, παρουσιάζει κάποια χαρακτηριστικά στην αφήγησή του, δηλαδή στα νομοθετήματα που αφορούν στο δημιουργό, τα

¹⁸ Nesbit, Molly, "What Was an Author;", από επιμέλεια Burke, Sean, Authorship from Plato to the Postmodern, A Reader, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, σελ. 248

οποία μας επιτρέπουν μία αισιοδοξία για μία κατά το δυνατόν αντικειμενική και μετριοπαθή περιγραφή, χωρίς ρομαντικούς χρωματισμούς, αμετροέπεια και υπερβολές. Άλλωστε, η επιστήμη του δικαίου ήταν- όπως φάνηκε- η πρώτη που επιστρατεύθηκε στα χρόνια της Αναγέννησης για τη θεσμική και επίσημη αναγνώριση της υπόστασης του δημιουργού στα πολιτιστικά πράγματα και την κατοχύρωση τόσο της ιδιαίτερης σχέσης του με το έργο του, όσο και των δικαιωμάτων που απορρέουν από αυτή τη σχέση. Από εκείνη την περίοδο άρχισε κιόλας να παίρνει μορφή σε επίσημα νομοθετικά κείμενα η επιχειρηματολογία που αναπτύχθηκε παραπάνω. Επομένως, η κατανόηση πολλών από τις ρυθμίσεις των σύγχρονων νομοθετημάτων για την προστασία του δημιουργού διευκολύνεται χάρη στη γνώση των διεκδικήσεων και της ρητορικής που αναπτύχθηκε κατά την περίοδο του σχηματισμού τους, με αποτέλεσμα η αναφορά σε αυτά τα θέματα να μην έχει μόνο αξία ιστορικής αναδρομής, αλλά και ουσιαστική συμβολή στην αντίληψη και κριτική του πνεύματος του νόμου.

3.

Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΣΤΟ ΝΟΜΟ

ΓΕΝΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ

Η χρησιμοποίηση και μελέτη νομικών κειμένων για την απάντηση και την εξαγωγή συμπερασμάτων σε θεωρητικά ερωτήματα επιστημονικών και καλλιτεχνικών κλάδων σίγουρα δεν είναι η πλέον δόκιμη και ενδειγμένη οδός. Η αποστολή και οι στόχοι του νόμου και της επιστήμης του δικαίου «δεν είναι να επιβάλλει ή να ασπάζεται θεωρίες- ή να «προσχωρεί» σε αυτές- αλλά να προσδίδει έννομες συνέπειες σε πραγματικά περιστατικά. Οι θεωρίες κατασκευάζονται κατόπιν, με βάση τους κανόνες που έχουν θεσπισθεί»¹⁹. Επομένως εξ ορισμού και εξ αποστολής, οι νόμοι δεν περιέχουν το θεωρητικό προβληματισμό που απασχολεί πιθανόν μία επαγγελματική συντεχνία, ή π.χ. μία ακαδημία, δεν αποσκοπούν με κανένα τρόπο στην τοποθέτηση και απόφαση πάνω σε ερωτήματα όπως «τι είναι ο πνευματικός δημιουργός». Το ενδιαφέρον του νόμου έγκειται στη ρύθμιση σχέσεων και στην επίλυση συγκεκριμένων διαφορών και διενέξεων που προκύπτουν στην καθημερινή πρακτική, ενώ στο θέμα της πνευματικής ιδιοκτησίας, ο βασικός του ρόλος είναι ο προσδιορισμός τυχόν δικαιωμάτων κάθε ενδιαφερόμενης ομάδας στην εκμετάλλευση της πνευματικής παραγωγής και η οριοθέτηση αυτών των δικαιωμάτων

¹⁹ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 34

για κάθε εμπλεκόμενο μέρος. Η συμβολή ωστόσο των νομικών κειμένων στην προκειμένη περίπτωση υπερβαίνει τον κλασικό και βασικό ρόλο τους, αυτό του διαχειριστή και ρυθμιστή, ακριβώς επειδή πρόκειται για ένα θέμα στο οποίο ακόμα και για το νόμο απαιτείται μία προηγούμενη τοποθέτηση και σαφής ορισμός τόσο του υποκειμένου και του αντικειμένου της νομικής προστασίας, όσο και των προϋποθέσεων και του περιεχομένου της προστασίας. Αυτές οι τέσσερις κατηγορίες τυχαίνει να ταυτίζονται με αυτές στις οποίες οι ίδιοι οι πνευματικοί δημιουργοί με τα όργανά τους έχουν επιχειρήσει να δώσουν απαντήσεις και πάνω στα οποία αναπτύχθηκε η επιχειρηματολογία των προηγούμενων αιώνων.

Επιπλέον, η νοοτροπία που υιοθετεί ο νομοθέτης στον ορισμό του δημιουργού, του έργου, των προϋποθέσεων που πρέπει να πληρούνται για την αξίωση προστασίας και στην απαρίθμηση των δικαιωμάτων του πνευματικού δημιουργού είναι πλήρως απαλλαγμένη από την μεροληψία, την ακαδημαϊκή προσήλωση και τους εσωτερικούς θεωρητικούς προβληματισμούς αλλά και τις διαμάχες εντός των κόλπων των πνευματικών δημιουργών. Ο νομοθέτης πράγματι κρίνει και αντιμετωπίζει το θέμα από απόσταση και με ψυχρότητα, μία στάση που εγγυάται τη μέγιστη δυνατή αντικειμενικότητα και καθαρότητα στους ορισμούς και τις θεσμοθετήσεις που θα προκύψουν. Όπως μάλιστα αποδεικνύεται από την ιστορική αναδρομή, η ρητορική που αναπτύχθηκε γύρω από το θέμα του πνευματικού δημιουργού και των δικαιωμάτων του στις περισσότερες περιπτώσεις υπέφερε από λυρικές και ρομαντικές εκρήξεις, συγχύσεις με θέματα φιλοσοφικού στοχασμού γύρω από το δικαίωμα του ανθρώπου στον εαυτό του και στην εργασία του, ακόμα και από θρησκευτικές αναζητήσεις γύρω από την πραγματική πηγή της έμπνευσης. Η ανάγκη για μία προσέγγιση απαλλαγμένη από προσωπικούς συναισθηματισμούς και ενδογενείς θεωρητικές επιρροές εκκληρώνεται στα νομοθετικά κείμενα που μελέτησαν και τοποθετήθηκαν πάνω στο ίδιο θέμα.

Τα πρώτα νομικά κείμενα που καταρτίστηκαν για την προστασία των πνευματικών δημιουργών έχουν ήδη τοποθετηθεί χρονικά στο 18ο αιώνα και εδαφικά στην Αγγλία και τη Γαλλία. Στα χρόνια που ακολούθησαν,

τα κείμενα εμπλουτίστηκαν, αναθεωρήθηκαν, εκσυγχρονίστηκαν και εξαπλώθηκαν σταδιακά στις υπόλοιπες χώρες, καθεμία από τις οποίες ανέπτυξε στο δικό της χρόνο μία εθνική νομοθεσία για την προστασία της «πνευματικής ιδιοκτησίας». Η Ελλάδα για παράδειγμα καθυστέρησε πολύ στην καθιέρωση της εθνικής της νομοθεσίας, ενώ οι πρώτες προσπάθειες έγιναν αποσπασματικά μέσα από άρθρα του Ποινικού κώδικα από το 19ο αιώνα και έπειτα. Παρά τις μικρές κατά τόπους διαφοροποιήσεις ανάμεσα στα διάφορα εθνικά νομοθετήματα κάθε χώρας και κάποιες πιο ουσιώδεις διαφορές στο πνεύμα του νόμου, η γενική μέχρι τώρα αναφορά στο «Νόμο» για τα πνευματικά δικαιώματα δικαιολογείται αφενός χάρη στη σε μεγάλο βαθμό σύγκλιση όλων των χωρών στα περισσότερα θέματα, άλλα πρωτίστως χάρη στην ύπαρξη διεθνών συμβάσεων στις οποίες έχουν προσχωρήσει σχεδόν όλες οι χώρες του κόσμου, όπως η σύμβαση της Βέρνης. Επομένως, όπου κριθεί αναγκαίο να χρησιμοποιηθεί το κείμενο του νόμου, εδώ θα χρησιμοποιηθεί ο ισχύων ελληνικός «νόμος 2121/1993 για την πνευματική ιδιοκτησία και τα συγγενικά δικαιώματα», με την ελευθερία στην γενίκευση για τους ορισμούς και τις τοποθετήσεις των νομικών κειμένων διεθνώς.

Για τη συστηματική ανάλυση του πνευματικού δημιουργού και των δικαιωμάτων του μέσα από το σχετικό νόμο, προκύπτουν οι παραπάνω τέσσερις κατηγορίες: το υποκείμενο της προστασίας, το αντικείμενο της προστασίας, οι προϋποθέσεις της προστασίας και το περιεχόμενο της προστασίας. Αυτές οι τέσσερις κατηγορίες, δηλαδή ο δημιουργός, το έργο, τα χαρακτηριστικά της ενότητας έργο- δημιουργός που δικαιολογούν την προστασία και τα δικαιώματα (περιουσιακά και ηθικά) θα αποτελέσουν τα εργαλεία μέσα από τα οποία θα γίνει στην ολότητά του ο προσδιορισμός της σύνθετης οντότητας που σήμερα αναγνωρίζεται ως πνευματικός δημιουργός. Πριν από αυτά τα συγκεκριμένα πεδία ωστόσο, είναι απαραίτητο να προηγηθούν δύο κύριες παρατηρήσεις αναφορικά με το πνεύμα του νόμου. Αυτές οι παρατηρήσεις αφορούν στο νόμο στην ολότητά του και θεμελιώνουν δύο πυλώνες στους οποίους αναπτύσσονται όλες οι σχετικές με την πνευματική δημιουργία νομοθεσίες: τη φύση του

δικαιώματος της πνευματικής ιδιοκτησίας και την κοινωνική λειτουργία του θεσμού. Σε αυτά τα δύο πεδία μάλιστα είναι που θα εξακριβωθούν οι εθνικές διαφορές στην αντίληψη του δικαιώματος και στη νοοτροπία με την οποία αντιμετωπίζουν το θέμα.

Οι έννοιες της ιδιοκτησίας και της προσωπικότητας υπογραμμίστηκαν στην ιστορική αναδρομή της ανάδυσης του θεσμού της προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων ως οι συνηθέστερες και ουσιαστικότερες όλων των εννοιών του δημιουργού και των πνευματικών δικαιωμάτων που χρησιμοποιήθηκαν για τη θεμελίωση των πνευματικών δικαιωμάτων. Το πεδίο των συζητήσεων και ο πλούτος των επιχειρημάτων δεν περιορίστηκε σε καμία περίπτωση στις δύο αυτές έννοιες, ωστόσο, όπως προκύπτει από τη μελέτη των σύγχρονων νόμων, αυτές οι έννοιες απετέλεσαν τους ιδεολογικούς πυλώνες πάνω στους οποίους βασίστηκε και βασίζεται η σχετική νομοθεσία αλλά και η γενική επιχειρηματολογία σε άλλους τομείς. Ανάλογα με τη βαρύτητα με την οποία αντιμετωπίστηκε καθεμία, σχηματίζονται δύο συνήθεις αντιλήψεις για το σωστό τρόπο διαχείρισης των πνευματικών δικαιωμάτων του δημιουργού, ενώ η τρίτη και πλέον σε γενικές γραμμές κοινή αντίληψη είναι αποτέλεσμα συνδυασμού των δύο εννοιών σε ένα ενιαίο δικαίωμα. Προκύπτουν επομένως τρεις θεωρίες ανάλογα με τη σημασία που δίνεται σε κάθε περίπτωση σε κάποιο χαρακτηριστικό της πνευματικής δημιουργίας προσδιορίζοντας με αυτό τον τρόπο τη φύση των δικαιωμάτων του δημιουργού στο έργο, των πνευματικών δικαιωμάτων.

Η μία θεωρία εμφορείται από το πνεύμα της ιδιοκτησίας· θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι πρόκειται για την υλιστική προσέγγιση στο θέμα. Το στοιχείο που υπερισχύει σε αυτή τη θεωρία είναι η αντιμετώπιση της πνευματικής ιδιοκτησίας «σαν μία παραλλαγή του δικαιώματος της κυριότητας» και συνεπάγεται ότι «όπως η κυριότητα του αστικού δικαίου, η πνευματική ιδιοκτησία είναι δικαίωμα πάνω σε ένα αντικείμενο, δικαίωμα απόλυτο ως στρεφόμενο κατά παντός και δικαίωμα με περιουσιακό

περιεχόμενο»²⁰. Αυτή η θεωρία προφανώς οφείλει τη γένεσή της στο ιδεολογικό κληροδότημα του John Locke και της γαλλικής Επανάστασης, στη θεμελίωση της έννοιας της ατομικής ιδιοκτησίας ως στοιχειώδους ανθρώπινου δικαιώματος, το οποίο αξίζει να διαφυλάσσεται. «Την εποχή εκείνη, αρκούσε να επικαλεσθεί κανείς την ομοιότητα της πνευματικής ιδιοκτησίας προς την ιδιοκτησία γενικά για να της δώσει ένα χαρακτήρα περίπου ιερό»²¹. Επομένως, ο δημιουργός έχει το δικαίωμα να εγείρει αξιώσεις πάνω στο έργο του, επειδή μεταξύ τους αναπτύσσεται σχέση ιδιοκτησίας, συνεπώς αυτή η ιδιοκτησία οφείλει να προστατευθεί νομικά και να διαφυλαχθεί κοινωνικά.

Τα προβλήματα που εγκυμονεί η θεωρία της πνευματικής ιδιοκτησίας εντοπίζονται υπό το φως της ιδιότυπης φύσεως της πνευματικής δημιουργίας και του έργου και στην ακαταλληλότητα των διατάξεων του αστικού κώδικα που ρυθμίζουν το εμπράγματο δίκαιο για τη διαχείριση της πνευματικής ιδιοκτησίας, δηλαδή- και εκτός νομικού περιβάλλοντος- την ακαταλληλότητα της έννοιας της εμπράγματης ιδιοκτησίας να περιγράψει στην ολότητά του και με σαφήνεια το θέμα της πνευματικής δημιουργίας. Αφενός, η θεωρία της «πνευματικής ιδιοκτησίας» παραγνωρίζει ή έστω υποβαθμίζει την προσωπική σχέση που γεννάται ανάμεσα στο δημιουργό και το έργο του, μία σχέση που προϋποθέτει την προσωπική κατάθεση ενός τμήματος του εαυτού του δημιουργού στη δημιουργική διαδικασία και την εμφύσηση στο έργο ενός τμήματος της προσωπικότητάς του. Παραμερίζεται έτσι η σημασία των δικαιωμάτων που πηγάζουν από αυτή τη σχέση και αναγνωρίζονται στους σύγχρονους νόμους ως «ηθικά δικαιώματα», στα οποία χαρακτηριστικά ανήκει το δικαίωμα της πατρότητας, δηλαδή το δικαίωμα να ταυτίζεται το όνομα του δημιουργού με το έργο του, σε όλα του τα αντίγραφα και σε όλες τις μορφές που μπορεί να κυκλοφορεί και να διατίθεται. Αφετέρου, ο κλάδος του Εμπράγματος Δικαίου στον Αστικό Κώδικα, δεν είναι εξοπλισμένος ώστε να αντιμετωπίσει την

²⁰ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 29

²¹ στο ίδιο, σελ. 29

ιδιάζουσα περίπτωση του πνευματικού έργου, ως άυλου αγαθού, ή ως μορφής η οποία μπορεί να ενσωματωθεί σε πολλαπλά αντίγραφα και να προστατεύεται ανεξάρτητα από το ενσώματο αντικείμενο στο οποίο έχει αποκρυσταλλωθεί. Ξανά, αν το θέμα αντιμετωπιστεί ακόμα και εκτός νομικών ορισμών, η έννοια της ιδιοκτησίας δεν αρκεί για την περιγραφή της σχέσης κυριότητας που αναπτύσσεται ανάμεσα στο δημιουργό και το έργο του πνεύματος διότι αυτή υπερβαίνει την υλική ενσωμάτωση, πρόκειται για την αποκρυστάλλωση μίας ιδέας, με μία συγκεκριμένη μορφή σε κάποιο μέσο. Στην περιγραφή του αντικειμένου της προστασίας στο σύγχρονο νόμο θα γίνει σαφής η διαφορά, εδώ όμως αρκεί να υπογραμμιστεί η διαφοροποίηση. Σύμφωνα με το άρθρο 999 του Αστικού Κώδικα, «αντικείμενο κυριότητας είναι μόνο πράγματα ή όσα θεωρούνται πράγματα από το νόμο», ενώ σύμφωνα με το άρθρο 947 «πράγματα κατά την έννοια του νόμου είναι μόνο ενσώματα αντικείμενα. Πράγματα λογίζονται και οι φυσικές δυνάμεις ή ενέργειες, ιδίως το ηλεκτρικό ρεύμα και η θερμότητα, εφόσον υπόκεινται σε εξουσίαση όταν περιορίζονται σε ορισμένο χώρο». Επομένως η υπάρχουσα νομοθεσία, αλλά και η κρατούσα αντίληψη είναι προφανές ότι αδυνατούν να καλύψουν επαρκώς την ανάγκη προστασίας του πνευματικού δημιουργού. Ο λόγος για τον οποίο σε όλο το κείμενο η αναφορά στα πνευματικά δικαιώματα δεν πραγματοποιείται με τον όρο «πνευματική ιδιοκτησία» σε αντίθεση με τη συνήθη πρακτική και την επίσημη ονομασία, δικαιολογείται από την ελλιπή και αποσπασματική απόδοση της έννοιας και για την αποφυγή της κυριολεκτικής μετάφρασής του ως όρου που αφορά μόνο σε ένα θέμα ιδιοκτησίας και όχι σε μία σύνθετη έννοια, μία πτυχή μόνο της οποίας αποτελεί η σχέση ιδιοκτησίας δημιουργού και έργου. Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί επιπλέον ότι η χρήση του όρου τόσο στην ελληνική νομοθεσία όσο και στην καθημερινή πρακτική πρόκειται για ιστορική και λεξιλογική ανακριβολογία και ως τέτοια θα πρέπει να αντιμετωπίζεται για αποφυγή παρεξηγήσεων και παραλείψεων που θα μπορούσαν να υποβαθμίσουν τη σημασία των πνευματικών δικαιωμάτων και της έννοιας του πνευματικού δημιουργού.

Η δεύτερη θεωρία διαπνέεται από το αντιδιαμετρικά αντίθετο πνεύμα

από την πρώτη τοποθέτηση και θα μπορούσε να ονομαστεί η ιδεαλιστική θεωρία. Αντιμετωπίζει το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων και της πνευματικής δημιουργίας μέσα από το πρίσμα της προσωπικότητας του δημιουργού. Σε νομικά πλαίσια, αν στην πρώτη περίπτωση η περιγραφή και η ρύθμιση των πνευματικών δικαιωμάτων επαφίεται στις ρυθμίσεις του Εμπράγματος Δικαίου του Αστικού Κώδικα, η δεύτερη θεωρία βασίζεται στο δικαίωμα της προσωπικότητας, ένα δικαίωμα κατοχυρωμένο από το Σύνταγμα. Σε θεωρητικό και ακαδημαϊκό επίπεδο, αυτή η θεωρία επιχειρεί τη σύνδεση του δημιουργού με το έργο του όχι δια της οδού της ιδιοκτησίας αλλά με μία πιο εξευγενισμένη αντιμετώπιση που αποδίδει μάλλον την «πατρότητα» παρά την «κυριότητα» στο δημιουργό, επιχειρεί να ενισχύσει ιδιαίτερα την πεποίθηση ότι η πνευματική δημιουργία συνίσταται στην ενσωμάτωση της προσωπικότητας και τμήματος του εαυτού του δημιουργού μέσα στο έργο, με αποτέλεσμα το έργο να αποτελεί αντανάκλαση του δημιουργού του, να τον αντιπροσωπεύει κατά κάποιο τρόπο. Σύμφωνα συνεπώς με τη συνταγματικά κατοχυρωμένη δικαιοδοσία που απολαμβάνει ο καθένας στον εαυτό και την προσωπικότητά του, ο δημιουργός νέμεται το έργο του με αποκλειστικότητα, αφού το δικαίωμα της προσωπικότητας είναι απόλυτο, απεριορίστο και αμεταβίβαστο. Με άλλα λόγια, το δικαίωμα του δημιουργού στο έργο του, είναι κατά μία έννοια δικαίωμα στον ίδιο του τον εαυτό, δεν είναι το έργο που προστατεύεται όσο είναι ένα κομμάτι του εαυτού και της προσωπικότητας του δημιουργού που έχει εξωτερικευθεί σε μία συγκεκριμένη μορφή. Υποστηρικτικά σε αυτή τη θεωρία λειτουργούν έννοιες όπως η «προσωπική σφραγίδα» ή «μανιέρα» του δημιουργού, η λογική δηλαδή ότι ένας δημιουργός αφήνει το στίγμα της προσωπικότητάς του σε κάθε έργο που παράγει, γεγονός που ενισχύει τη θεωρία για διασύνδεση έργου και δημιουργού. Στη σύγχρονη εποχή μάλιστα, το μάρκετινγκ και οι πρακτικές του branding έχουν εκμεταλλευτεί στο έπακρο αυτή τη θεωρία, κατασκευάζοντας χάρη σε αυτές τις έννοιες ένα πολύ στέρεο οικοδόμημα για τον ορισμό του πνευματικού δημιουργού.

Παρά την αλήθεια που πιθανόν να εμπεριέχεται όμως σε αυτή τη θεωρία, εξακολουθούν να είναι υπαρκτά ορισμένα προβλήματα, σε μία

μονομερή προσέγγιση του πνευματικού δημιουργού, ακόμα και αν αυτή βρίσκεται στον αντίποδα της πρώτης θεωρίας. Το πρώτο και προφανές πρόβλημα εμφανίζεται με την άμεση σύγκριση των δύο θεωριών: αυτή η θεωρία υποβαθμίζει και ελαχιστοποιεί τη σημασία του οικονομικού παράγοντα, του δικαιώματος εμπορικής εκμετάλλευσης ενός έργου το οποίο αποτελεί ιδιοκτησία του δημιουργού και επομένως και αγαθό για το οποίο μπορεί και δικαιούται να διαπραγματευθεί μία αξία δημοσίευσης στο κοινό, υπερτονίζοντας τα δικαιώματα που απορρέουν από το δικαίωμα της προσωπικότητας όπως είναι το δικαίωμα διαφύλαξης της ακεραιότητας του έργου και το δικαίωμα της πατρότητας, δικαιώματα που δε σχετίζονται άμεσα με οικονομικά οφέλη, αλλά ηθικά. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί δηλαδή, αν αυτή η θεωρία ίσχυε επίσημα ότι τα πνευματικά δικαιώματα του δημιουργού εξαντλούνται στην ηθική ικανοποίηση και στην επιβεβαίωση ότι έχει παράξει ένα αξιόλογο έργο και στον κοινωνικό έπαινο. Αλλά πάσχει και πρωτογενώς η ίδια η θεωρία στην εξίσωση των πνευματικών δικαιωμάτων με το δικαίωμα της προσωπικότητας, εξαιτίας και σε αυτή τη περίπτωση της ιδιομορφίας που παρουσιάζει η πνευματική δημιουργία. Το δικαίωμα της προσωπικότητας έχει πράγματι κάποιο ρόλο να διαδραματίσει στον προσδιορισμό των πνευματικών δικαιωμάτων, τουλάχιστον κάτω από το φως της σύγχρονης αντίληψης, στην οποία αποτελεί κοινή παραδοχή ότι ο δημιουργός πράγματι επενδύει προσωπικά στο έργο του και αφιερώνει ένα τμήμα του εαυτού του για τη δημιουργία του, ωστόσο δεν μπορεί να καλύψει το θέμα στην ολότητά του, επειδή το δικαίωμα στην προσωπικότητα αφορά μόνο στην εσωτερική σφαίρα του ατόμου, δεν πρόκειται για ένα δικαίωμα που ρυθμίζει εξωτερικές εκφράσεις της προσωπικότητας του ατόμου, ούτε καλύπτει το έργο ως αντικείμενο, ως μορφή. Δεν υπάρχει τρόπος να αντιμετωπιστεί μία πληθώρα αντιγράφων ενός έργου μέσα από τη λογική της ύπαρξης μέσα σε κάθε ένα από αυτά ενός τμήματος της προσωπικότητας του δημιουργού· η προσωπικότητα δε μπορεί να επεκταθεί για να συμπεριλάβει κάθε πιθανή εξωτερική έκφραση ιδεών από ένα άτομο.

Το σφάλμα και στις δύο αυτές θεωρίες εντοπίζεται στη μονοδιάστατη

προσέγγιση που επιφυλάσσουν στο θέμα της πνευματικής δημιουργίας. Ενώ περιέχουν πολύ σημαντικές και ουσιαστικές τοποθετήσεις, παρουσιάζουν τεράστιες ελλείψεις σε μία σφαιρική μελέτη του ζητήματος. Είναι προφανές επομένως ότι η τρίτη θεωρία επιδιώκει τη σύνθεση των δύο μεμονωμένων οπτικών σε ένα ενιαίο πλαίσιο, εδραιώνοντας έτσι την άποψη ότι τα πνευματικά δικαιώματα χαρακτηρίζονται από μία ιδιομορφία: αποτελούν ένα *suū generis* δικαίωμα, το οποίο θα πρέπει να αντιμετωπιστεί όπως αρμόζει στις ιδιαιτερότητες και τη μοναδικότητά του, έξω από τα ήδη υπάρχοντα νομοθετικά πλαίσια που ρυθμίζουν παραπλήσιες υποθέσεις και πέρα από τη κλασική νοοτροπία που διαφεντεύει την υλική ιδιοκτησία ή τη διαφορετικής φύσεως δημιουργία, όπως είναι π.χ. η βιομηχανική δημιουργία. Η θεωρία αυτή έχει επικρατήσει στη σύγχρονη εποχή τόσο στα νομικά κείμενα, όσο και – σε κάποιο βαθμό- στον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτή στη κοινή γνώμη η ενότητα έργο- δημιουργός. Αναγνωρίζει στο δημιουργό δύο κατηγορίες δικαιωμάτων σε σχέση με το έργο του: από τη μία τα περιουσιακά δικαιώματα, που σχετίζονται με την οικονομική παράμετρο της εκμετάλλευσης του έργου- ιδιοκτησίας του και από την άλλη τα ηθικά δικαιώματα, που σχετίζονται με την προσωπική επένδυση του δημιουργού στο έργο του. Επομένως η «πνευματική ιδιοκτησία» ορίζεται ως ένα σύνθετο δικαίωμα, το οποίο απαρτίζεται εξίσου από περιουσιακά και ηθικά δικαιώματα, χωρίς να υπερτερεί κάποια εξουσία έναντι της άλλης.

Αυτή η αντίληψη είναι αποτέλεσμα κοινωνικών και θεωρητικών ζυμώσεων πολλών αιώνων. Αυτό είναι το πρώτο σημείο στο οποίο πρέπει να γίνει λόγος για μία κατάκτηση στο πεδίο της θεωρίας, για την απάντηση του ερωτήματος «τι είναι δημιουργός», επειδή οι σύγχρονοι νόμοι για τα πνευματικά δικαιώματα είναι η πρώτη απόπειρα να γίνει μία ολοκληρωμένη καταγραφή των στοιχείων που απαρτίζουν την πνευματική δημιουργία, έστω- σε αυτό το σημείο- στο επίπεδο των δικαιωμάτων που εκπορεύονται από αυτή και επιφυλάσσονται στους δημιουργούς. Είναι η πρώτη, επειδή οι αντίστοιχες σχετικές συζητήσεις σε οποιοδήποτε άλλο φορέα και οργανισμό κινούνται γύρω από τα ενδιαφέροντα και τις επιδιώξεις αυτών: στις ακαδημίες στρέφονται γύρω από την «ευγενή» πλευρά της

πνευματικής δημιουργίας, αναλώνονται σε θέματα που αφορούν στη διαδικασία της δημιουργίας και στα ποιοτικά χαρακτηριστικά δημιουργού και έργου, επειδή αυτός είναι ο σκοπός και η σφαίρα του προβληματισμού τους, σε αναλογία με τις συντεχνίες και τις επαγγελματικές ενώσεις που εστιάζουν την προσοχή τους σε θέματα οικονομικής εξασφάλισης και των δικαιωμάτων που προκύπτουν από την εμπορική εκμετάλλευση της πνευματικής εργασίας, όπως παρομοίως συμβαίνει και με τις επιχειρήσεις πολιτισμού και τις υπηρεσίες μάρκετινγκ που οικοδομούν τη δική τους εκδοχή κ.ο.κ.. Παρά την απλούστευση της πραγματικότητας σε αυτή την παρατήρηση, περιέχεται σε αυτή ένα πολύ μεγάλο τμήμα αλήθειας για τα προβλήματα και τις παρεξηγήσεις που προκύπτουν γύρω από το θέμα της πνευματικής δημιουργίας. Η σύγχυση που προκαλείται κάθε φορά που τίθεται ένα ερώτημα τόσο γενικό και ευρύ όσο «τι είναι δημιουργός» οφείλεται εν μέρει στην πληθώρα των τοποθετήσεων πάνω σε αυτό το ίδιο ερώτημα από κάθε διαφορετικό ενδιαφερόμενο μέρος, με αποτέλεσμα να έχει συντεθεί ένα μωσαϊκό από αποσπασματικές ερμηνείες, οι οποίες καταλήγουν να αποσυντονίζουν και να παραπλανούν παρά να λειτουργούν βοηθητικά και ενισχυτικά σε προσπάθεια ενιαίου και σταθερού προσδιορισμού των χαρακτηριστικών του πνευματικού δημιουργού και του έργου. Οι δύο πρώτες θεωρίες στις οποίες έγινε αναφορά παραπάνω είναι μία αντανάκλαση αυτών των επιμέρους ερμηνειών, αποδεικνύουν ότι μία μονόπλευρη αντιμετώπιση στο θέμα απομακρύνεται σημαντικά από ένα ορισμό που να ικανοποιεί κάποια βασικά κριτήρια σφαιρικότητας και καθολικής εφαρμογής.

Θα μπορούσε να υποστηριχθεί συνεπώς ότι η θεωρία για ένα σύνθετο *sui generis* δικαίωμα που περιγράφει την πνευματική δημιουργία πράγματι αντιμετωπίζει αποτελεσματικά το αίτημα που εγείρεται για καθολική εφαρμογή και ολοκληρωμένη απόδοση της έννοιας των πνευματικών δικαιωμάτων. Ένα θέμα όμως που προκύπτει από αυτό τον ορισμό χωρίς να απασχολεί ωστόσο το νόμο, αφού περιλαμβάνει περισσότερο ένα θεωρητικό προβληματισμό παρά ένα νομικό κώλυμα, είναι η δυνατότητα είτε μονιστικής είτε δυϊστικής προσέγγισης σε αυτό το σύνθετο δικαίωμα

που αποτελείται από δύο διακριτές κατηγορίες δικαιωμάτων, δηλαδή: «πρόκειται για ένα δικαίωμα που παρουσιάζει δύο όψεις, την περιουσιακή και την ηθική ή για δύο δικαιώματα που απλώς ενώνονται κάτω από ένα κοινό όνομα»²²; Σε νομικές εφαρμογές, η απάντηση σε αυτό το ερώτημα δεν έχει καμία χρησιμότητα ` υπάρχουν σαφείς ορισμοί και διατάξεις που ρυθμίζουν εξαντλητικά κάθε μία πτυχή τόσο των περιουσιακών όσο και των ηθικών δικαιωμάτων, επομένως η επίσημη τοποθέτηση του νομοθέτη σε ένα τέτοιο ερώτημα δε θα εξυπηρετούσε κανένα σκοπό σε νομικό περιβάλλον. Ωστόσο, για τις ανάγκες μίας θεωρητικής αναζήτησης με αφορμή το κείμενο του νόμου, αυτό το ερώτημα παρουσιάζει τόσο ενδιαφέρον όσο και χρησιμότητα για τον προσδιορισμό του πνευματικού δημιουργού. Η δυϊστική αντίληψη των πνευματικών δικαιωμάτων δεν ενδείκνυται για τον ασφαλή ορισμό του πνευματικού δημιουργού και μπορεί να αποδειχθεί προβληματική εξαιτίας των θεωρητικών προεκτάσεων που μπορούν να σχεδιαστούν με αφορμή την προσέγγιση ότι τα δικαιώματα του δημιουργού είναι δύο ειδών και κάθε είδος αποτελεί διακριτή κατηγορία που μπορεί να υπάρχει και να εμφανίζεται ανεξάρτητα από την άλλη. Είναι σίγουρα μία βελτιωμένη εκδοχή των δύο μεμονωμένων θεωριών- των βασιζόμενων στην ιδιοκτησία και στην προσωπικότητα αντιστοίχως- εντούτοις εξακολουθεί να παρουσιάζει αποσπασματική αντιμετώπιση, με κίνδυνο να υποστηριχθεί από ορισμένες πλευρές η άποψη ότι εντέλει αυτά τα δύο δικαιώματα μπορούν να διαχωριστούν και να τύχουν ανεξάρτητης διαχείρισης. Ο κίνδυνος προέρχεται κυρίως από τα διάφορα συμφέροντα που ενεργοποιούνται στη σύγχρονη εποχή γύρω από την πνευματική δημιουργία. Τα δικαιώματα του πνευματικού δημιουργού, ανεξάρτητα από τη δυνατότητα ομαδοποίησής τους σε γενικές ενότητες, ανάλογα με τους στόχους που εξυπηρετούν, πρέπει να αποτελούν μία οργανική ενότητα, πρέπει να γίνονται αντιληπτά ως δικαιώματα που απορρέουν άμεσα και ταυτόχρονα από τη δημιουργική διαδικασία και σχετίζονται με απόλυτο τρόπο με το δημιουργό και το έργο του. Σε διαφορετική περίπτωση, ο

²² Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 34

δημιουργός μπορεί να αντιμετωπίσει μία σειρά από καταστάσεις, στις οποίες θα στερείται νομικού και κοινωνικού ερείσματος και της υποστήριξης για να αντεπεξέλθει αποτελεσματικά.

Για να γίνουν κατανοητές αυτές οι ανησυχίες, είναι απαραίτητο να γίνει η τοποθέτηση του πνευματικού δημιουργού σε μία ευρύτερη εικόνα, στη σκηνή της πολιτιστικής δημιουργίας, όπου ο δημιουργός είναι μεν ο πρωταγωνιστής, ωστόσο αποτελεί ένα μόνο μέλος της συνολικής ομάδας και μάλιστα με περιορισμένη αρμοδιότητα στη λήψη αποφάσεων. Στο σύστημα της πολιτιστικής παραγωγής έχει παρουσία η «γνωστή τριλογία συμφερόντων: του δημιουργού, της ολότητας και των πολιτιστικών επιχειρήσεων»²³. Τα συμφέροντα αυτών των τριών ομάδων και οι συσχετισμοί μεταξύ τους ρυθμίζουν όλες τις σχέσεις ανάμεσα στους συμμετέχοντες στην πολιτιστική παραγωγή. Σε αυτό το τρίπτυχο, σε θέση ισχύος βρίσκονται οι πολιτιστικές επιχειρήσεις «όπως οι εκδοτικοί οίκοι, παραγωγοί οπτικοακουστικών έργων, παραγωγοί φωνογραφημάτων, οργανισμοί ραδιοτηλεόρασης, θεατρικές επιχειρήσεις, αίθουσες κινηματογράφων και θεάτρων, αίθουσες εκθέσεων και δημοπρασιών, εταιρίες λογισμικού»²⁴κ.τ.λ.. Ο πνευματικός δημιουργός επομένως, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τους φορείς μέσα από τους οποίους θα κυκλοφορήσει και θα προωθηθεί το έργο του στο κοινό· μάλιστα εξαιτίας αυτής της σχέσης εξάρτησης προκύπτουν πολλά παράπονα που συχνά εκφράζουν οι καλλιτεχνικοί κύκλοι σχετικά με τον έλεγχο και τις απαιτήσεις του πελάτη που παρήγγειλε κάποιο έργο, ή του εκδότη που διαπραγματεύεται την έκδοση ενός βιβλίου, ή τον τηλεοπτικό σταθμό που χρηματοδοτεί την παραγωγή μίας τηλεοπτικής σειράς κ.λπ.. Η πνευματική δημιουργία βρίσκεται στο επίκεντρο ενός κυκεώνα από συμφέροντα και απαιτήσεις που είναι ικανά να καταπνίξουν όλη τη θέληση του δημιουργού για οποιαδήποτε πολιτιστική συνεισφορά στον τομέα του ή, σε ένα εξίσου απαισιόδοξο σενάριο, να συντελέσουν στη δημιουργία ενός κυρίαρχου κινήτρου για το πνευματικό

²³ Καλλινίκου, Διονυσία, Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα, Αθήνα, Δίκαιο & Οικονομία, 2005, σελ. 2

²⁴ στο ίδιο, σελ. 2

δημιουργό: αυτό της εμπορικότητας, στερώντας από το πνευματικό έργο ποιοτικά χαρακτηριστικά και ιδιότητες που κατά κοινή αποδοχή αποτελούν βασικές προϋποθέσεις για την πνευματική δημιουργία και θα αναφερθούν αναλυτικά στη συνέχεια, όπως είναι το κριτήριο της πρωτοτυπίας, της δημιουργικότητας, της προσωπικότητας κ.λπ..

Η πνευματική δημιουργία δε μπορεί πλέον να γίνεται αντιληπτή ως μία αγνή διαδικασία που πραγματοποιείται σε ένα ατελιέ, μακριά από την πραγματικότητα του υπόλοιπου κόσμου, από μία μοναχική ιδιοφυία με ταλέντο, απαλλαγμένη από τις ρεαλιστικές απαιτήσεις της σύγχρονης κοινωνίας και οικονομίας, με μόνο της μέλημα την εκπλήρωση ενός καλλιτεχνικού οράματος. Όπως άλλωστε δε μπορεί να θεωρείται μία διαδικασία που έχει σκοπό την παραγωγή best sellers και πολιτιστικών προϊόντων που θα μπορούν με ευκολία να προωθηθούν στις μάζες, με μόνο στόχο το κέρδος από την πώληση του έργου. Ο δημιουργός στοχεύει στην ικανοποίηση των «υπέρτερων» και «ευγενέστερων» πνευματικών αιτημάτων που υπηρετεί, δοθείσης της δυνατότητας εξασφάλισης οικονομικής βιωσιμότητας για το έργο του. Αυτή είναι μία πραγματικότητα που θα έπρεπε να αντανακλάται στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται το θέμα του ορισμού του πνευματικού δημιουργού. Οι θέσεις για το «θάνατο του δημιουργού», όπως χαρακτηριστικά τιτλοφορείται το δοκίμιο του Roland Barthes ή για αντί-αρχιτέκτονες όπως αυτό-τιτλοφορείτο ο Cedric Price, όλες οι προκλητικές και εικονοκλαστικές τοποθετήσεις για τη δευτερεύουσα ή και μηδενική παρουσία του δημιουργού στην πνευματική δημιουργία συνήθως περιέχουν ένα οξύμωρο σχήμα, ένα εγγενές παράδοξο, το οποίο συνειδητά ή ασυνειδητά παραγνωρίζουν, προκειμένου να αποδείξουν μία θέση και να αντιπαρατεθούν σε ένα ρεύμα εξισου υπερβολικό και ακραίο, όπως αυτό που παρουσιάζεται από τα διάφορα μέσα προώθησης και διαφήμισης, όπως συμβαίνει με την παρέλαση σκηνοθετών σε κόκκινα χαλιά και σε απονομές βραβείων, όπως συμβαίνει με δημοπρασίες διάσημων έργων τέχνης έναντι υπέρογκων ποσών κ.λπ.. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, η απεικόνιση του πνευματικού δημιουργού εξυπηρετεί κάποιες σκοπιμότητες και ανεξάρτητα από το πεδίο στο οποίο

αυτές εκτυλίσσονται, δε συμβάλλουν ευεργετικά στον προσδιορισμό του πνευματικού δημιουργού και του έργου του, αντιθέτως απομακρύνουν από έναν ορισμό που να μπορεί να αποδώσει πλήρως τη σημασία και τις προεκτάσεις της πνευματικής δημιουργίας τόσο για τον ίδιο το δημιουργό του έργου του πνεύματος όσο και για τους αποδέκτες του.

Ένας κίνδυνος επομένως που ελλοχεύει σε όλες αυτές τις περιπτώσεις εξαιτίας είτε αφελούς είτε εσκεμμένα προκλητικού λόγω θεωρητικών διαφοριών είτε στοχευμένου και μονομερούς λόγω συμφερόντων ορισμού του πνευματικού δημιουργού και της δημιουργικής διαδικασίας είναι η παρακώληση της πολιτισμικής προόδου και είναι ακριβώς η αιτία για την οποία απαιτείται ένα σύστημα προστασίας των πνευματικών δημιουργιών και εξασφάλισης όλου του φάσματος των δικαιωμάτων που απορρέουν από τη πνευματική εργασία. «Το σύστημα αυτό δεν αποβλέπει μόνο στην προστασία του δημιουργού και στην επιβράβευση του πνευματικού μόχθου, αλλά αποτελεί και κίνητρο για πολιτιστική ανάπτυξη. (...) Η πολιτιστική κληρονομιά προστατεύεται μεταξύ άλλων και με την πνευματική ιδιοκτησία της οποίας κινήτριος μοχλός είναι πάντα ο δημιουργός»²⁵. Χαρακτηριστική είναι η αγόρευση του εισαγγελέα του Αρείου Πάγου Δ. Τζιβανόπουλου: «ελλειπούσης προστασίας, μαραίνεται ο ζήλος προς παραγωγήν τοιούτων έργων και σταματά επομένως η πνευματική κίνησης»²⁶. Αυτή είναι η κοινωνική λειτουργία του θεσμού της νομικής προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων για την οποία γίνεται λόγος στην αρχή του κεφαλαίου. Η νομική εξασφάλιση των δικαιωμάτων των πνευματικών δημιουργών αναγνωρίζεται ως η πλέον ενδεδειγμένη μέθοδος για τη θωράκιση των συμφερόντων των δημιουργών έναντι των συμπλεκόμενων ομάδων και για την εξασφάλιση κινήτρων σε αυτούς για πολιτιστική συνεισφορά με πνευματικά δημιουργήματα υψηλής ποιότητας και αξίας. Δεν πρόκειται επομένως απλώς για ένα κλάδο του δικαίου που ρυθμίζει σχέσεις μεταξύ αντιδίκων επιβάλλοντας έννομες συνέπειες· πρόκειται για ένα θεσμό με

²⁵ Καλλινίκου, Διονυσία, Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα, Αθήνα, Δίκαιο & Οικονομία, 2005, σελ. 1

²⁶ Τζιβανόπουλος Δ., αγόρευση για απόφαση Α.Π. 33/1907, Θέμις, ΙΗ, 1907-1908, σελ. 311-314

τεράστια σημασία και συμβολή στη διασφάλιση της πολιτιστικής προόδου και της πνευματικής παραγωγής.

Αυτές είναι οι γενικές παρατηρήσεις που μπορούν να γίνουν σχετικά με το πνεύμα και την αποστολή του νόμου για τα πνευματικά δικαιώματα αλλά και για τη φύση αυτών των δικαιωμάτων, καθώς και για τον τρόπο αντιμετώπισης τους από θεωρητικής και νομικής απόψεως. Ωστόσο, πριν γίνει λόγος για το υποκείμενο της προστασίας, δηλαδή το δημιουργό και το αντικείμενο της προστασίας, δηλαδή το έργο, πρέπει να γίνει μία παρατήρηση ως προς αυτές τις δύο οντότητες, διότι παρουσιάζουν μία ιδιόμορφη σχέση αλληλο-συμπληρωματικότητας, με την έννοια ότι στην πραγματικότητα αυτές οι δύο οντότητες δεν έχουν αυτοδύναμη ύπαρξη η μία χωρίς την άλλη· παρά τα ενδογενή χαρακτηριστικά της καθεμίας, σε μεγάλο βαθμό ετεροκαθορίζεται η μία από την άλλη. Δεν υπάρχει δημιουργός χωρίς έργο, ούτε η έννοια του έργου μπορεί να γίνει πλήρως κατανοητή χωρίς την ύπαρξη του δημιουργού. Ο Foucault αναρωτιέται «Τι είναι το έργο; Τι είναι αυτή η περίεργη ενότητα που χαρακτηρίζουμε ως έργο; Από τι στοιχεία αποτελείται; Δεν είναι αυτό που έχει γράψει ένας δημιουργός; Αμέσως παρουσιάζονται δυσκολίες. Αν ένα άτομο δεν είναι δημιουργός, θα μπορούσαμε να πούμε πως ό,τι έγραψε, είπε, άφησε πίσω του στα γραπτά του, ή ό,τι περισυνελέγη από τις παρατηρήσεις του, θα μπορούσε να ονομαστεί «έργο»;»²⁷. Αυτή η παλινδρόμηση από τη μία έννοια στην άλλη κατά την απόπειρα ορισμού τους είναι αναπόφευκτη σε θεωρητικό επίπεδο. Είναι έργο αυτό που έχει παράξει ένα άτομο που έχει το στάτους τους πνευματικού δημιουργού; Μήπως το στάτους του πνευματικού δημιουργού προκύπτει από τη μελέτη και αξιολόγηση των έργων του; Έχουν κατά καιρούς υπάρξει πολλές τοποθετήσεις σε πολλά πεδία των τεχνών και των επιστημών πάνω σε αυτή την ιδιαιτερότητα, ωστόσο σπάνια υπάρχουν σαφείς απαντήσεις ευρείας εφαρμογής. Σε περιπτώσεις που έχουν δοθεί απαντήσεις, αυτές έρχονται σε μορφή μανιφέστου, για

²⁷ Foucault, Michel, "What Is an Author;," από τη διάλεξη που παρουσιάστηκε στη Société Française de philosophie, 22 Φεβρουαρίου 1969, μτφρ. Josue V. Harari, από <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/74858352/FoucaultWhatIsAnAuthor.pdf>, 27/06/2013

το θάνατο του δημιουργού ή την παντοδυναμία του, για την εξαφάνισή του ή για την μόνιμη παρουσία του, για την ανεξαρτησία του έργου από τα χαρακτηριστικά του δημιουργού του ή για την απόλυτη εξάρτηση της ερμηνείας και του νοήματος ενός έργου από τη βιογραφία του δημιουργού του. Έχουν υπάρξει θεωρίες «δόμησης» και «αποδόμησης» της έννοιας του δημιουργού. Νομικά όμως, οι ορισμοί είναι σαφέστεροι και απαλλαγμένοι από τη θεωρητική μαχητικότητα. Στο επόμενο κεφάλαιο θα γίνει σαφής η εικόνα του δημιουργού και του έργου στο νόμο, με αποτέλεσμα την αδιαπραγμάτευτη και συγκεκριμένη διασαφήνιση αυτών των θεμάτων. Ωστόσο εδώ έχει νόημα να αναφερθεί ότι ακόμα και στο νόμο έχουν παρερμηνήσει αυτά τα ερωτηματικά, διαμορφώνοντας δύο κατά κύριο λόγο ρεύματα: το αγγλοσαξονικό σύστημα, αυτό του *copyright* και το ηπειρωτικό σύστημα, αυτό των *droit d' auteur*.

Οι διαφορές ανάμεσα στα νομικά συστήματα απηχούν τη διαφορετική προσέγγιση της σημασίας του δημιουργού έναντι του έργου ανάλογα με τη γενικότερη φιλοσοφία του νόμου, σχετιζόμενη εν μέρει και με τις προαναφερθείσες θεωρίες της ιδιοκτησίας και της προσωπικότητας. Σε γενικές γραμμές, το δίκαιο για τα πνευματικά δικαιώματα διακρίνεται σε δύο φιλοσοφίες: μία που τοποθετεί το κέντρο βάρους στο έργο που αξίζει να προστατευθεί και μία που τοποθετεί στον πυρήνα το δημιουργό. Η μία νοοτροπία αντιπροσωπεύεται από το αγγλοσαξονικό δίκαιο και το νομικό σύστημα των ΗΠΑ και η άλλη από τις περισσότερες χώρες της Ευρώπης, το λεγόμενο ηπειρωτικό σύστημα. Η πρώτη διαφορά που εντοπίζεται εύκολα, βρίσκεται στις ονομασίες των σχετικών νόμων κάθε χώρας. Η αγγλική ονομασία *copyright* μεταφρασμένη σημαίνει δικαίωμα αντιγραφής και έχει προφανώς τις ρίζες της στο δικαίωμα επανατύπωσης βιβλίων και δημιουργίας αντιγράφων, αλλά στη σημερινή διευρυμένη της ερμηνεία, αναφέρεται σε κάθε έργο του πνεύματος που μπορεί να τύχει αντικείμενο λαθραίας ή αντικανονικής εκμετάλλευσης. Στο κεφάλαιο που θα γίνει λόγος για τα κριτήρια της προστασίας, θα φανούν και διαφορές στον τρόπο προσέγγισης και αξιολόγησης του πνευματικού έργου: στα αγγλοσαξονικά δίκαια, το έργο που προκρίνεται ως άξιο προστασίας

πνευματικό έργο και συνεπακόλουθα αναβαθμίζει το δημιουργό του σε «πνευματικό δημιουργό» οφείλει απλώς να πληροί το κριτήριο: «what is worth copying is worth protecting», δηλαδή «ό,τι αξίζει να αντιγραφεί, αξίζει να προστατευθεί». Με άλλα λόγια, το σύστημα του copyright έχει ως αφετηρία της λογικής του το έργο του πνεύματος, την εκμετάλλευση του οποίου οφείλει ο νόμος να διαχειριστεί και να ρυθμίσει και συνεπώς οφείλει να διαμορφώσει και ένα σύστημα δικαιωμάτων για κάθε δικαιούχο, κυρίως και πρωτίστως προφανώς για τον ίδιο το δημιουργό του. Εξίσου διδακτικές είναι οι ονομασίες των νόμων σε χώρες με λατινική παράδοση και στη Γερμανία: *droit d' auteur*, *diritto di autore*, *derecho de autor*, *Urheberrecht*, οι οποίες μεταφρασμένες σημαίνουν «το δικαίωμα του δημιουργού». Σε αυτή την οικογένεια, το επίκεντρο της προστασίας είναι ο πνευματικός δημιουργός, με τη χαρισματική του φύση, ο οποίος δικαιούται την προστασία του νόμου για την πολιτιστική προσφορά του μέσα από τα έργα του: προστατεύοντας το δημιουργό- προστατεύονται τα έργα του και όχι αντίστροφα. Τα κριτήρια όπως θα φανεί στη συνέχεια για την ισχύ της προστασίας και πάλι αφορούν στο έργο, είναι κριτήρια που αξιολογούν συγκεκριμένες ιδιότητες του έργου, ωστόσο υποβόσκει η πεποίθηση που κυβερνά όλο το πνεύμα των νόμων αυτών ότι όλα τα στοιχεία του έργου είναι στοιχεία που ο δημιουργός έχει εμφυσήσει στο έργο του, είναι στοιχεία της προσωπικότητάς του και απόδειξη της δημιουργικότητάς του.

Αυτή η διάκριση των εθνικών νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων σε δύο μεγάλες «οικογένειες» με κύριο γνώμονα τη φιλοσοφία και το πνεύμα τους, δε χρησιμεύει για να αποδείξει ότι οι ίδιοι θεωρητικοί προβληματισμοί που έχουν τόσο απασχολήσει τους κλάδους της πνευματικής δημιουργίας αποτυπώνονται και στα νομικά κείμενα. Αντιθέτως, γίνεται εκ των προτέρων αυτή η διευκρίνιση, προκειμένου να ενισχυθεί η καθαρότητα των ορισμών του δημιουργού και του έργου, υποκειμένου και αντικειμένου στο επόμενο κεφάλαιο, ορισμών που είναι κοινοί σε όλες τις νομοθεσίες για πνευματικά δικαιώματα και δεν αφήνουν περιθώρια για παρεξηγήσεις ή παρερμηνείες. Χρησιμεύουν γιατί αποδεικνύουν ότι

τα νομικά κείμενα έχουν διαποτιστεί από όλες τις σχετικές θεωρητικές, ακαδημαϊκές, καλλιτεχνικές, επιστημονικές, κοινωνιολογικές απόψεις και διαμάχες πάνω στο θέμα που πραγματεύονται και έχουν πράγματι ενσωματώσει στη φιλοσοφία τους μεγάλα τμήματα από όλη την ιστορική διαδρομή των εννοιών που διαχειρίζονται, ωστόσο όταν έρχεται η στιγμή να διαμορφώσουν συγκεκριμένες οδηγίες και ορισμούς για αυτές τις έννοιες, πραγματοποιούν την αντικειμενικότερη και απλούστερη δυνατή περιγραφή, μία περιγραφή που σε σύγκριση με πολλά θεωρητικά κείμενα, είναι αναζωογονητικά σαφής.

4.

Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΣΤΟ ΝΟΜΟ

ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ - Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ

Μέχρι αυτό το σημείο, απαντήσεις στο ερώτημα «τι» ή «ποιος θεωρείται δημιουργός» δεν έχουν δοθεί παρά μόνο περιφερειακά. Θα μπορούσαν να εξαχθούν συμπεράσματα από τη μέχρι τώρα περιγραφή με μία επιλογή και σύνθεση των διαφόρων στοιχείων που φαίνεται να έχουν κάποια σημασία για την κατάταξη ενός προσώπου στην ομάδα των πνευματικών δημιουργών. Ωστόσο, η παράκαμψη της απόδοσης σαφούς και συγκεκριμένου ορισμού για το τι είναι ένας πνευματικός δημιουργός και η σύνθεση της απάντησης μέσα από θραύσματα σχετικών πληροφοριών και στοιχείων στην προκειμένη περίπτωση οδηγεί σε παρεξηγήσεις και σύγχυση. Αν δηλαδή κανείς επιχειρήσει να συνθέσει μέσα από την ιστορική αναδρομή και τα νομικά στοιχεία που έχουν συζητηθεί τον ορισμό του πνευματικού δημιουργού, έχει πολλές πιθανότητες να ολισθήσει σε μία σειρά από συνήθη σφάλματα, όπως να συμπεριλάβει στον ορισμό χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του δημιουργού, ή χαρακτηριστικά που ανήκουν στον ορισμό του έργου ή να πραγματοποιήσει αξιολογική κρίση και όχι αντικειμενικό ορισμό. Ο λόγος για τον οποίο ο νομικός ορισμός του δημιουργού θα δοθεί σε αυτό το σημείο, ύστερα από εκτενείς αναφορές σε διάφορα άλλα σημεία τα οποία έμμεσα αφορούν σε αυτόν είναι γιατί ο ορισμός του νόμου δεν έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθ' εαυτός· πραγματοποιείται μέσα σε μία φράση. Η σημασία

που έχει ο ορισμός αυτός, έγκειται στην αμηχανία με την οποία βρίσκεται αντιμέτωπος οποιοσδήποτε ασχοληθεί μαζί του εξαιτίας της συντομίας και της φαινομενικής απλοϊκότητάς του, μία αμηχανία που προκαλεί τον προβληματισμό για την απουσία χαρακτηριστικών που θα ήταν πιθανώς αναμενόμενο και λογικό να εμφανίζονται. Επίσης, παρατηρείται ένα χάσμα ανάμεσα σε τοποθετήσεις από άλλα πεδία, τα οποία συμπεριλαμβάνουν πολύ περισσότερα στοιχεία στον ορισμό που διαμορφώνουν εν συγκρίσει με τα νομικά κείμενα, καταλήγοντας σε μία πολύ πιο λεπτομερή μεν, αλλά και πολύ μεροληπτική κατάταξη, η οποία όμως δεν έχει στοιχεία ορισμού, αλλά θεωρητικής τοποθέτησης. Το χάσμα αυτό και η απουσία κάποιων προβληματισμών σχετικά με τον πνευματικό δημιουργό σε σύγκριση με άλλους τομείς είναι δυνατόν να αιτιολογηθεί μόνο χάρη στην πρότερη γνώση των στοιχείων που αναφέρθηκαν για το πνεύμα και την κοινωνική λειτουργία του νόμου περί πνευματικής ιδιοκτησίας.

Από την άλλη πλευρά, η έννοια του πνευματικού δημιουργού δε μπορεί να οριστεί ως απάντηση στο ερώτημα «τι» ή «ποιος θεωρείται δημιουργός», αφού πρόκειται μάλλον για μία ιδιότητα που μπορεί να αποκτηθεί και να αποδοθεί σε ένα πρόσωπο, τηρουμένων κάποιων προϋποθέσεων παρά για ένα συγκεκριμένο πρόσωπο που πληροί αυτές τις προϋποθέσεις. Η διαφορά δεν είναι θέμα ουσίας αλλά προσέγγισης. Για παράδειγμα η Ορολογία αναγνωρίζει σε γενικές γραμμές δύο είδη ορισμών: τους εκτατικούς και τους εντατικούς ορισμούς. Ο εκτατικός ορισμός απαριθμεί όλες τις υποτασσόμενες έννοιες με ένα κριτήριο υποδιαίρεσης ενώ ο εντατικός ορισμός περιγράφει το βάθος της έννοιας δίνοντας την υπερτασσόμενη έννοια και το/τα διακριτικό/-ά χαρακτηριστικό/-ά. Ενώ είναι ισοδύναμοι ορισμοί, υπάρχει διαφοροποίηση στη μέθοδο που χρησιμοποιείται από τον καθένα. Ο εκτατικός ορισμός του πνευματικού δημιουργού θα έπρεπε να απαριθμήσει έναν προς έναν τους ζωγράφους, τους σκηνοθέτες, τους μουσικούς, τους συγγραφείς, τους διαφημιστές, τους αρχιτέκτονες, τους χορογράφους ὄλους τους δημιουργούς από τους τομείς που αναγνωρίζονται ως τομείς στους οποίους παράγεται πνευματικό έργο, δηλαδή τα πρόσωπα που κατέχουν την ιδιότητα του δημιουργού. Το αποτέλεσμα,

εκτός από τις πρακτικές δυσκολίες που θα παρουσίαζε η κατάρτιση ενός τέτοιου καταλόγου, δε θα είχε και ιδιαίτερη θεωρητική αξία, επειδή η χρησιμότητα του ορισμού του πνευματικού δημιουργού και η αναγκαιότητά του, προκύπτει από την απαίτηση ενός εργαλείου βάσει του οποίου να γίνεται δυνατή η κατάταξη ενός προσώπου στην κατηγορία «πνευματικοί δημιουργοί» όχι ως λίστα όλων όσοι έχουν συμπεριληφθεί σε αυτή βάση ενός κριτηρίου που στην καλύτερη περίπτωση μπορεί να υπονοείται από τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στα μέλη της λίστας. Ο ορισμός δηλαδή χρησιμεύει ως κριτήριο, ως τεκμήριο της καταλληλότητας ενός προσώπου να ενταχθεί στους κόλπους των πνευματικών δημιουργών. Επομένως, για τον προσδιορισμό της ιδιότητας του «πνευματικού δημιουργού» πρέπει να διερευνηθεί με ποια μέθοδο και με ποια κριτήρια πραγματοποιείται η αξιολόγηση και η κατάταξη των δημιουργών, ποια είναι τα διακριτικά τους, η ειδοποιός διαφορά που τους διακρίνει από τους μη-δημιουργούς.

Το σπουδαιότερο πρόβλημα που ανακύπτει στην προσπάθεια να απαντηθούν τα παραπάνω ερωτήματα έχει σχέση με την περιγραφή της ενότητας έργο-δημιουργός. Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε μία νύξη ως προς τη διασύνδεση των δύο εννοιών και τη δυσχέρεια μεμονωμένου προσδιορισμού της μίας ανεξαρτήτως της άλλης. Στη θεωρία, η ιδιαιτερότητα της πνευματικής δημιουργίας της παλινδρόμησης ανάμεσα σε υποκείμενο και αντικείμενο, έργο και δημιουργό, έχει πυροδοτήσει πολλές και ποικίλες τοποθετήσεις και θρέφει ένα διάλογο και ένα πλήθος από θέσεις και αντιθέσεις οι οποίες επιχειρούν να επιλύσουν ή έστω να αντιμετωπίσουν την παραδοξότητα και τα προβλήματα αυτής της σχέσης. Στη συνέχεια του προβληματισμού του Foucault που παρατίθεται στο προηγούμενο κεφάλαιο, καταγράφονται επιπλέον παραδείγματα που απεικονίζουν αυτή την κατάσταση: «όταν ο Sade δεν εθεωρείτο δημιουργός, ποια ήταν η κατάσταση των γραπτών του; Μόνο ρολά από χαρτί πάνω στα οποία ακατάπαυστα ξεδίπλωνε τις φαντασιώσεις του κατά την φυλάκισή του. Ακόμα και όταν ένα άτομο έχει γίνει αποδεκτό ως δημιουργός πρέπει να αναρωτηθούμε αν οτιδήποτε έγραψε, είπε ή άφησε πίσω του είναι κομμάτι του έργου του. (...) Αν κανείς επιχειρήσει τη δημοσίευση των έργων του

Νίτσε για παράδειγμα, που θα έπρεπε να σταματήσει; (...) Αν υποθετικά μέσα σε ένα τετράδιο γεμάτο αφορισμούς, βρεθεί μία πληροφορία, η σημείωση κάποιας συνάντησης ή η λίστα με τα άπλυτα: είναι έργο ή όχι; Γιατί όχι;»²⁸. Από τα παραδείγματα που παρατίθενται από την ομιλία του Foucault και από πολλές παρόμοιες τοποθετήσεις είναι σαφές ότι σε επίπεδο θεωρίας, η σχέση δημιουργού και έργου έχει πάρει διαστάσεις σημαντικού και δυσεπίλυτου, αν όχι άλυτου προβλήματος- παραδόξου.

Είναι θέμα προσέγγισης: το παράδοξο αυτό είναι πλασματικό, εμφανίζεται επειδή η θεωρητική προσέγγιση της πνευματικής δημιουργίας ως εξαρτώμενης από την ιδιότητα του δημιουργού και την προσωπικότητά του αντί από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του έργου αναπόφευκτα εξαρτά την αξιολόγηση και τον προσδιορισμό των πνευματικών έργων από την πρότερη αξιολόγηση και προσδιορισμό χαρακτηριστικών του δημιουργού. Αυτή φαίνεται άλλωστε να είναι η ορθόδοξη τακτική: είναι λογικό να γίνει πρώτα αντικείμενο μελέτης και ορισμού ο δημιουργός, ο οποίος προηγείται της ύπαρξης του έργου, επομένως συνδέεται με το έργο του με μία σχέση αιτίας και αποτελέσματος, «δημιουργού και δημιουργήματος» και φυσικά θα αποτελέσει την ανεξάρτητη μεταβλητή, ενώ τα χαρακτηριστικά του έργου θα είναι οι εξαρτημένες μεταβλητές και θα αποδίδονται στα χαρακτηριστικά του δημιουργού στα οποία αντιστοιχούν και στα οποία οφείλουν την ύπαρξή τους. Αν ο δημιουργός χαρακτηρίζεται από ταλέντο και φαντασία, το έργο θα παρουσιάζει πρωτοτυπία και δημιουργικό ύψος ανάλογο των ικανοτήτων του δημιουργού. Αυτή η προσέγγιση παρουσιάζει όμως και μία αντίφαση: τα ποιοτικά χαρακτηριστικά που εντοπίζονται σε ένα πνευματικό έργο ίσως είναι αναμενόμενο να αποδοθούν σε χαρακτηριστικά της προσωπικότητας και σε ιδιαίτερες ικανότητες του δημιουργού, όμως η ύπαρξη αυτών των ικανοτήτων, η απόδειξη της κατοχής των χαρακτηριστικών που απαιτούνται για την παραγωγή ενός έργου με τα επιθυμητά ποιοτικά χαρακτηριστικά, μπορεί να πιστοποιηθεί

²⁸ Foucault, Michel, "What Is an Author;," από τη διάλεξη που παρουσιάστηκε στη Société Française de philosophie, 22 Φεβρουαρίου 1969, μτφρ. Josue V. Harari, από <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/74858352/FoucaultWhatIsAnAuthor.pdf>, 27/06/2013

μόνο με την εξωτερίκευση αυτών, την αποτύπωσή τους σε κάποια μορφή. Ο μόνος τρόπος αντίληψης του ταλέντου και της δημιουργικότητας είναι η παρατήρησή τους ως αποκρυσταλλωμένων ικανοτήτων σε κάποια μορφή. Ακόμα και ετυμολογικά, η ιδιότητα του δημιουργού είναι συνδεδεμένη με την πνευματική δημιουργία, είναι αποτέλεσμα της παραγωγής έργου. Με άλλα λόγια, είναι ασφαλές να υποστηριχθεί ότι δεν υφίσταται δημιουργός χωρίς έργο· η ιδιότητα του δημιουργού ανήκει δικαιωματικά μόνο στο άτομο που έχει συνδεθεί με ένα αξιόλογο έργο και οι προεκτάσεις για την προσωπικότητα και τις ικανότητες του δημιουργού σχεδιάζονται στη συνέχεια. Επομένως, εάν βρεθεί μεταξύ των γραπτών του Νίτσε η σημείωση μίας συνάντησης ή η λίστα με τα άπλυτα, δεν αποτελούν έργα και δε θα συμπεριλαμβάνονταν σε μία συλλογή των έργων του Νίτσε, παρά την αποδοχή ότι ο Νίτσε ήταν πράγματι πνευματικός δημιουργός, επειδή η ιδιότητα του δημιουργού δε συνεπάγεται, ούτε εγγυάται την ιδιότητα του πνευματικού έργου. Αντιθέτως, η ιδιότητα του έργου του πνεύματος στοιχειοθετείται με συγκεκριμένα κριτήρια και αποτελεί εχέγγυο για την ανύψωση του προσώπου που το παρήγαγε στην κατηγορία των πνευματικών δημιουργών, το οποίο στη συνέχεια αποκτά επάνω στο ίδιο έργο συγκεκριμένα δικαιώματα που προσδιορίζονται από το νόμο.

Ο νόμος επιλέγει να φωτίσει αυτή την πλευρά του ζητήματος με μία «πρωθύστερη» αντιμετώπιση: το κέντρο των νομικών συλλογισμών, η αφετηρία της σκέψης πάνω στην πνευματική δημιουργία είναι το έργο. Η θέση που προσφέρεται έμμεσα και μπορεί να εξαχθεί ως συμπέρασμα από το σύνολο των διατάξεων είναι ότι η δημιουργία του πνευματικού έργου προηγείται της «δημιουργίας», της γένεσης του δημιουργού. Έτσι εμφανίζεται το πρωθύστερο σχήμα: ενώ η ιδέα και η εργασία του δημιουργού προηγείται της ύπαρξης του έργου, η αναγνώριση του δημιουργού, η αντιμετώπισή του ως δημιουργού, η απόδοση εξουσιών σε αυτόν και η αναγνώριση των πνευματικών του δικαιωμάτων, όλα συντελούνται έπειτα από την αξιολόγηση του έργου του. Επομένως, εάν υποτεθεί και αποδειχθεί ότι η προσωπικότητα του δημιουργού, το ταλέντο του, η φαντασία του κ.λπ. είναι παράγοντες που συνεισφέρουν καθοριστικά στη δημιουργική

διαδικασία και στην παραγωγή του αξιόλογου έργου του πνεύματος, παρά την αναγκαιότητα της ύπαρξης και επιστράτευσης αυτών πριν και κατά την δημιουργία, η αναγνώριση αυτών ως καθοριστικών παραγόντων θα ήταν αποτέλεσμα εκτίμησης του έργου, δηλαδή αποτέλεσμα διερεύνησης μετά από τη δημιουργία και θα εξεταστούν όχι ως ανεξάρτητες μεταβλητές που ανήκουν στο πρόσωπο του δημιουργού αλλά ως παράγοντες που συνετέλεσαν στην απόδοση συγκεκριμένων ποιιοτήτων στο έργο. Με αυτή τη συλλογιστική πορεία συντάσσεται ο Αλέξανδρος Νεχαμάς, ο οποίος ξεκαθαρίζει για τα συγγραφικά έργα ότι «αντιμετωπίζοντας ένα κείμενο ως έργο, το αντιμετωπίζουμε κατ' ανάγκην ως μία μερική εκδήλωση ενός χαρακτήρα: ο δημιουργός είναι αυτός ο χαρακτήρας. Επομένως ερχόμαστε αντιμετώπι με την εξής ακολουθία: οι συγγραφείς παράγουν κείμενα, κάποια κείμενα ερμηνεύονται και προκρίνονται ως έργα, τα έργα δημιουργούν την εικόνα του δημιουργού που εκδηλώνεται σε αυτά»²⁹.

Είναι απαραίτητη μία διευκρίνηση. Στο νόμο ο ορισμός του δημιουργού δεν έχει ιδιαίτερη βαρύτητα. Ο ορισμός που παρέχεται με πολύ μεγαλύτερη έμφαση και λεπτομέρεια είναι ο ορισμός του υποκειμένου της προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων, ο οποίος παρέχεται ξεχωριστά, επειδή το υποκείμενο της προστασίας δεν ταυτίζεται σε κάθε περίπτωση με το δημιουργό. Αυτή η διαφοροποίηση προκύπτει από τη δυνατότητα μεταβίβασης κάποιων από τα πνευματικά δικαιώματα από το δημιουργό σε άλλα πρόσωπα. Ο νόμος όπως είναι φυσικό, εστιάζει την ανάλυσή του στο υποκείμενο της προστασίας κάθε φορά και στις διάφορες σχέσεις και συνθέσεις που μπορεί να προκύψουν ανάμεσα στα υποκείμενα της προστασίας για το ίδιο αντικείμενο, αφού η μεταβίβαση δικαιωμάτων από το δημιουργό σε ομάδες τρίτων πολλές φορές δημιουργεί περίπλοκες και πολυπρόσωπες σχέσεις, οι οποίες αποτελούν αντικείμενο διερεύνησης και επίλυσης από το νόμο. Το αποτέλεσμα είναι ο νόμος να μην περιλαμβάνει καμία επιπλέον τοποθέτηση πάνω στον ορισμό του δημιουργού

²⁹ Nehamas, Alexander, "What an Author is", The Journal of Philosophy, τόμος 83, No. 11, Eighty-Third Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division, Νοέμβριος 1986, σελ. 685-691

από την απολύτως απαραίτητη. Στα πλαίσια της νομικής ανάλυσης, ο ορισμός του δημιουργού είναι απαραίτητος, επειδή «μόνο ο δημιουργός του έργου αποκτά το δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας κατά τρόπο πρωτογενή»³⁰. Η πρωτογενής κτήση των δικαιωμάτων σημαίνει κτήση με τη δημιουργία και συνεπώς ισχύει ότι «ο δημιουργός ενός έργου είναι ο αρχικός δικαιούχος του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος επί του έργου»³¹ και «τα δικαιώματα αποκτώνται πρωτογενώς χωρίς διατυπώσεις»³². Επομένως αρκεί να διευκρινιστεί ποιος θεωρείται πνευματικός δημιουργός, να διατυπωθούν τα σχετικά κριτήρια, ούτως ώστε να κινηθεί ο μηχανισμός και να τεθεί σε εφαρμογή η νομική προστασία.

Η αρχή ότι ο πρώτος δικαιούχος των πνευματικών δικαιωμάτων για ένα έργο είναι ο δημιουργός του και επομένως είναι ο μόνος που αποκτά πρωτογενώς την πνευματική ιδιοκτησία «πηγάζει από το φυσικό δίκαιο και είναι γνωστή ως «αρχή της αλήθειας» (...) Συνέπεια της «αρχής της αλήθειας» είναι ότι αρχικός δικαιούχος είναι μόνο φυσικό πρόσωπο. Το νομικό πρόσωπο δε μπορεί εκ των πραγμάτων να δημιουργήσει και γίνεται υποκείμενο του δικαιώματος μόνο κατά τρόπο παράγωγο. (...) Ας σημειωθεί ότι ο όρος δημιουργός συνδέθηκε ευθέως με τον καλλιτέχνη περί τα τέλη του 18ου αιώνα και ότι η ίδια η έννοια της δημιουργίας είναι συνυφασμένη με τον άνθρωπο»³³. Σε επίπεδο αρχών και θεωρίας καθώς και σχεδόν συνολικά στη νομολογία, η αρχή της αλήθειας ισχύει ως अपαραβάτος κανόνας για τη διάκριση του δημιουργού. Ανεξάρτητα από τα φιλοσοφικά ή θεωρητικά ερείσματα της αρχής της αλήθειας και τα επιχειρήματα τα οποία την υποστηρίζουν, είναι πάντως αποδεκτό ότι δημιουργός είναι ένα ή περισσότερα φυσικά πρόσωπα.

Για να ολοκληρωθεί ο ορισμός λοιπόν, αρκεί να προστεθεί ότι για το νομοθέτη ως δημιουργός λογίζεται το φυσικό πρόσωπο, το οποίο έχει

³⁰ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκουλα, 2002, σελ. 162

³¹ Νόμος 2121/1993 (ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993), άρθρο 6 παρ.1

³² Νόμος 2121/1993 (ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993), άρθρο 6 παρ.2

³³ Καλλινίκου, Διονυσία, Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα, Αθήνα, Δίκαιο & Οικονομία, 2005, σελ. 102

παράξει πνευματικό έργο και στο οποίο επιφυλάσσονται ορισμένα δικαιώματα και αντιστοιχεί η προβλεπόμενη νομική προστασία. Ο ορισμός του νόμου δηλώνει τα αυτονόητα, είναι εξαιρετικά σύντομος- τόσο σύντομος που φαίνεται ανολοκλήρωτος και ελλιπής και προκαλεί αμηχανία γιατί στην πραγματικότητα δεν έχει διαλευκάνει το θέμα, αφού ουσιαστικά **έχει μεταθέσει το ερώτημα «ποιος θεωρείται πνευματικός δημιουργός» σε «τι θεωρείται έργο του πνεύματος»**. Η αντιστροφή του ερωτήματος, η μετάθεση της βαρύτητας από το πρόσωπο του δημιουργού στο έργο που παράγει είναι η υλοποίηση της πρωθύστερης αντιμετώπισης που αναφέρθηκε για τα νομικά κείμενα. Ο ορισμός του πνευματικού έργου επομένως που θα δοθεί στο επόμενο κεφάλαιο σε αντίθεση με τον ορισμό του δημιουργού θα είναι εκτενής, αναλυτικός, πλούσιος σε στοιχεία και χαρακτηριστικά που αποτελούν απαραίτητες προϋποθέσεις για την κατάταξη του έργου σε αυτή την ομάδα. Όμως, η αντιστοίχιση των χαρακτηριστικών που αναζητούνται στο έργο για την κατάταξή του στα άξια προστασίας πνευματικά έργα σε αντίστοιχες ικανότητες και ιδιότητες του δημιουργού δεν ανήκει στις αρμοδιότητες ούτε στις επιδιώξεις του νόμου. Καθίσταται μεν δυνατή, και παρέχεται ένα ιδανικό πλαίσιο στο οποίο η αναζήτηση στοιχείων του δημιουργού που ήταν πιθανόν καθοριστικά για την ποιότητα του έργου μπορεί να διεξαχθεί με σύστημα και μεθοδικά, όμως δε θα πραγματοποιηθεί αυτή η αναζήτηση στα νομικά κείμενα.

Η εξαγωγή συμπερασμάτων για το δημιουργό μέσα από τη μελέτη του έργου, δεν απουσιάζει από το νόμο μόνο εξαιτίας της ασυμβατότητας με τις επιδιώξεις και την αποστολή της νομικής προστασίας του δημιουργού. Απουσιάζει επειδή αφορά σε ένα διαφορετικό θέμα από τον ορισμό του πνευματικού δημιουργού, της σχέσης του με το έργο του και των πνευματικών δικαιωμάτων και εξουσιών που αποκτά σε αυτό. Η εξαγωγή συμπερασμάτων για το δημιουργό μέσα από την ερμηνεία του έργου και η αντίστροφη πρακτική της ερμηνείας του έργου και της εκτίμησης της σημασίας του μέσα από τη μελέτη της προσωπικότητας, του χαρακτήρα και της βιογραφίας του δημιουργού έχουν ιστορικά προκαλέσει αντιπαλότητες και πολώσεις ιδιαίτερα μέσα από το πρίσμα **της κριτικής και**

της ερμηνείας του πνευματικού- καλλιτεχνικού πρωτίστως- έργου, και την αναζήτηση των προθέσεων του δημιουργού. Είναι παραπλανητικό να συγχέεται όλη η θεωρητική διαμάχη για αυτά τα ζητήματα, ερμηνείας και κριτικής του έργου και της αναζήτησης «πραγματικού νόηματος» στο έργο μέσα από τη γνωριμία με το βίο και την πολιτεία του δημιουργού με την ίδια την ιδιότητα του δημιουργού και τις προεκτάσεις που αυτή συνεπάγεται για τη διασύνδεση έργου –δημιουργού και των εξουσιών που προκύπτουν από αυτή.

Αξίζει να αναφερθεί ως παράδειγμα σε αυτή την κατεύθυνση το δοκίμιο του Roland Barthes «La mort de l'auteur», το οποίο είναι από τα συνηθέστερα αναφερόμενα δοκίμια σε σχετικές με το πνευματικό δημιουργό συζητήσεις και προσεγγίζει το θέμα της ερμηνείας του συγγραφικού έργου και της πιθανής εξάρτησης της ερμηνείας του από το πρόσωπο του δημιουργού του. Στο «θάνατο του συγγραφέα» ο Barthes αναπτύσσει μία πολεμική στη νοοτροπία της κριτικής που αναζητά και αποδίδει ένα «πραγματικό νόημα» στο κείμενο, μέσα από τη μελέτη του συγγραφέα, αντιστρέφοντας τη διαδικασία και αποδίδοντας τη λειτουργία της ερμηνείας στον αναγνώστη, εξαφανίζοντας τη λειτουργία του δημιουργού από την κατανόηση του έργου. Κατακρίνει το γεγονός ότι «ο δημιουργός ακόμα κυριαρχεί σε ιστορίες της λογοτεχνίας, βιογραφίες συγγραφέων, συνεντεύξεις, περιοδικά, όπως στην ίδια τη συνείδηση των ανθρώπων των γραμμάτων, ανυπόμονων να συνδέσουν τον εαυτό τους με το έργο τους...»³⁴. Παρομοίως τοποθετείται ο Cedric Price για την αρχιτεκτονική του δραστηριότητα. Αυτοτιτλοφορήθηκε αντί- αρχιτέκτονας και υποστήριξε ότι ο αρχιτέκτονας οφείλει να μη διαφεντεύει τη μορφή των έργων του με τον παραδοσιακό τρόπο, παρέχοντας συγκεκριμένα σχέδια που υλοποιούν μία αρχιτεκτονική πρόταση, αλλά αντίθετα να σχεδιάσει ελεύθερα συστήματα στα οποία στη διαμόρφωση της μορφής να έχει καταλυτικό ρόλο η διάδραση του χρήστη με το έργο. Για το Fun Palace το οποίο ειρωνικά έχει συνδεθεί με το όνομα του Cedric Price στο βαθμό

³⁴ Barthes, Roland, *The Death of the Author*, από επιμέλεια Burke, Sean, Authorship from Plato to the Postmodern, A Reader, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, σελ. 126

που συνδέεται κάθε «παραδοσιακό» έργο με το δημιουργό του- μπορεί να θεωρηθεί ότι ήταν πρόθεση της ομάδας που το σχεδίασε και ήλπιζε στην υλοποίησή του να ερμηνευθεί και να χρησιμοποιηθεί κατ' ανάλογο τρόπο με τον οποίο απαιτούσε ο Barthes να ερμηνευθούν και να κριθούν τα συγγραφικά έργα.

Όλο το φάσμα των ενδιάμεσων και αντίθετων θέσεων έχει εκφρασθεί κατά καιρούς και αποτελεί ένα θέμα που φαίνεται να απασχολεί σημαντικά όλες τις κατηγορίες των πνευματικών δημιουργών. Κακώς όμως κατά τόπους συγχέεται με θέματα όπως ο προσδιορισμός της έννοιας του δημιουργού και των πνευματικών δικαιωμάτων του στο έργο του. Η μόνη εκδοχή που θα μπορούσε να προσβάλλει με κάποιο τρόπο τα πνευματικά δικαιώματα και τη σύνδεση δημιουργού και έργου θα ήταν η συνεπαγωγή ότι η άρνηση της κεντρικότητας του δημιουργού για την ερμηνεία και κατανόηση του έργου αυτομάτως αρνείται συγκεκριμένες εξουσίες που αναγνωρίζονται στον πνευματικό δημιουργό όπως χαρακτηριστικά σε αυτή την περίπτωση θα μπορούσε να αναφερθεί το δικαίωμα να συνδέεται το όνομα του δημιουργού με το έργο του, δηλαδή το δικαίωμα της πατρότητας. Όμως, η εξουσία που αναγνωρίζεται νομικά ως δικαίωμα της πατρότητας στο δημιουργό, έχει ήδη αξιολογηθεί ως μία απαραίτητη παροχή στους πνευματικούς δημιουργούς για την εξασφάλιση των δικαιωμάτων τους και τη θωράκισή τους απέναντι σε αντίθετα συμφέροντα. Αυτή είναι η κοινωνική της λειτουργία. Αφετέρου, δεν επεκτείνεται σε θεωρητικές οδηγίες για την ερμηνεία και την κριτική του έργου, επομένως δεν αντιστατεύεται την πρόθεση οποιουδήποτε κριτικού να ερμηνεύσει το έργο με όποιον τρόπο επιθυμεί και να επιδείξει όση αδιαφορία ή ενδιαφέρον για τα βιογραφικά δεδομένα του δημιουργού επιθυμεί. Άλλωστε, ακόμα και ακραίες θέσεις όπως αυτή του Barthes δε φαίνεται να έχει την πρόθεση, αλλά και πρόθεση να υπήρχε, δεν αναπτύσσει ικανή επιχειρηματολογία που να απορρίπτει μία **κατ' αρχήν σύνδεση του δημιουργού με το έργο του**, όπως σκιαγραφήθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο σύμφωνα με το πνεύμα του νόμου, η οποία σε επίπεδο αρχών τουλάχιστον παραχωρεί το δικαίωμα της πατρότητας στο δημιουργό. Ενώ στην περίπτωση του

Cedric Price, εν τέλει παρά όλες του τις προσπάθειες προς την αντίθετη κατεύθυνση, ο Cedric Price είναι το βασικό όνομα αρχιτέκτονα με το οποίο έχει συνδεθεί το Fun Palace, ένα έργο για την αυτονομία του οποίου από την ηγεμονία των αρχιτεκτονικών προθέσεων και προδιαγραφών ο ίδιος πάσχιζε περισσότερο από όλους. Αυτό το οξύμωρο εξηγείται χάρη στη διάκριση ανάμεσα στη θεωρητική προσέγγιση της ερμηνείας και κατανόησης ενός έργου και στην κατ' ανάγκην ύπαρξη ενός δημιουργού για κάθε έργο (άρα και την ύπαρξη υποκειμένου προστασίας για το νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας). Επομένως, αν ο Foucault αφορμάται από τη φράση του Beckett «τι σημασία έχει ποιος μιλάει;»³⁵ και ο Barthes αποφασίζει ότι δεν έχει καμία σημασία ποιος μιλάει, αλλά ποιος είναι ο ακροατής τότε για το νόμο αλλά και γενικά στο θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων και της κατ' αρχήν σύνδεσης έργου και δημιουργού, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι δεν έχει σημασία, αν «έχει σημασία ποιος μιλάει». Το ίδιο το ερώτημα είναι αδιάφορο. Τα πρόσωπα που προκρίνονται ως πνευματικοί δημιουργοί σύμφωνα με τα κριτήρια που έχει καταρτίσει ο νόμος θα εξακολουθήσουν να δικαιούνται την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων τους, ανεξάρτητα από την προσέγγιση της ερμηνείας ή την κριτική αξιολόγηση των έργων τους από τους κριτικούς, ή από το κοινό.

Στο ίδιο μήκος κύματος, την εξαφάνιση ή το θάνατο του δημιουργού προοιωνίζουν κατά μία άποψη οι σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις, οι οποίες σε κάποιους τομείς έχουν αυξήσει την παρουσία τους και έχουν ενδυναμώσει το ρόλο τους στη δημιουργία του έργου. «Το ερώτημα που τίθεται είναι αν η κλασική έννοια του έργου και του δημιουργού θα αντέξει σε ένα πολιτισμό ταχέως εξελισσόμενης τεχνολογίας»³⁶. Αντίθετα με την προηγούμενη κατηγορία τοποθετήσεων που προμήνυαν το θάνατο του δημιουργού, «οι προβληματισμοί αυτοί δεν είναι θεωρητικοί, αλλά

³⁵ Foucault, Michel, "What Is an Author;," από τη διάλεξη που παρουσιάστηκε στη Société Française de philosophie, 22 Φεβρουαρίου 1969, μτφρ. Josue V. Harari, από <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/74858352/FoucaultWhatIsAnAuthor.pdf>, 27/06/2013

³⁶ Καλλινίκου, Διονυσία, Τα Θεμελιώδη Θέματα του Νόμου 2121/1993 για την Πνευματική Ιδιοκτησία και τα Συγγενικά Δικαιώματα, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 1994, σελ. 182

πραγματικοί»³⁷. Η αντικατάσταση του προσώπου του δημιουργού, του ανθρώπινου υποκειμένου, από κάποια συσκευή, μία μηχανή η οποία έχει τη νοημοσύνη να αναλάβει πρωτοβουλίες και να δημιουργήσει έργο χωρίς τον προηγούμενο προγραμματισμό της από τον άνθρωπο, πράγματι θα δημιουργούσε προκλήσεις για το θεσμό των πνευματικών δικαιωμάτων. «Ο δημιουργός θα εμφανιζόταν ως κατέχων μηδενικό ρόλο σε ένα έργο που έχει σχεδιαστεί να δημιουργήσει τον εαυτό του, παρουσιάζοντας έτσι την αρχή της αυτοποίησης»³⁸. Η μόνη ανταπόκριση που αρμόζει σε αυτούς τους προβληματισμούς είναι ότι ακόμα βρίσκονται σε στάδιο προβλέψεων είναι οι αιώνες μιας πιθανής εξέλιξης, η οποία προϋποθέτει την ανάπτυξη πολύ προηγμένων συστημάτων τεχνητής νοημοσύνης και ανάληψης πρωτοβουλιών από τη μηχανή. Σε γενικές γραμμές, ο νόμος αντιμετωπίζει όλες τις σχετικές περιπτώσεις με τον τρόπο που αντιμετωπίζει κάθε έργο του πνεύματος στη δημιουργία του οποίου υπεισέρχονται εργαλεία και εργασία τρίτων. Το σύνολο των μηχανημάτων και των υπολογιστών που επιστρατεύονται για τη δημιουργία ενός έργου, θεωρούνται υπό την καθοδήγηση και τον προγραμματισμό του δημιουργού, επομένως αποδίδεται σε αυτά η λειτουργία του εργαλείου, κατ' αναλογία με το συνεργείο κατασκευής ενός αρχιτεκτονικού έργου, το οποίο λειτουργεί κατ' εντολή και υπό την καθοδήγηση του αρχιτέκτονα, ή της ορχήστρας που ερμηνεύει το έργο ενός μουσικού συνθέτη· οι υπολογιστές απλώς εκτελούν την εργασία που τους ανατίθεται και δρουν μέσα στα πλαίσια τα οποία παρέχει ο δημιουργός. Όσο ισχύει αυτή η συνθήκη και το μηχανήμα το οποίο υλοποιεί το έργο δεν αναλαμβάνει πρωτοβουλίες πέρα από τα επιτρεπόμενα όρια που έχουν τεθεί από το δημιουργό, ο νόμος ορίζει ως δημιουργό σε αυτή την περίπτωση το πρόσωπο που προγραμματίζει τον υπολογιστή ή τη μηχανή. Άλλωστε, οι καινούριες νομοθεσίες για τα πνευματικά δικαιώματα έχουν συμπεριλάβει ένα πλήθος από διατάξεις

³⁷ Καλλινίκου, Διονυσία, Τα Θεμελιώδη Θέματα του Νόμου 2121/1993 για την Πνευματική Ιδιοκτησία και τα Συγγενικά Δικαιώματα, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 1994, σελ. 183

³⁸ Hughes, Rolf, *The Semi-Living Author: Post- human Creative Agency*, από επιμέλεια Tim Anstey, Katja Grillner, Rolf Hughes, *Architecture and Authorship*, London, black dog publishing, 2007, σελ.132

που προστατεύουν τους δημιουργούς προγραμμάτων σε Η/Υ και συνεπώς, αναγνωρίζουν τα προγράμματα ηλεκτρονικών υπολογιστών ως πνευματικά έργα, με πολύ εξειδικευμένα άρθρα που περιγράφουν τις ιδιαιτερότητες της προστασίας αυτών. Σε περίπτωση που στο εγγύς ή απώτερο μέλλον υλοποιηθεί ένα σενάριο επιστημονικής φαντασίας, στο οποίο οι μηχανές αποκτήσουν τέτοιο βαθμό αυτονομίας ώστε να δημιουργούν έργα χωρίς καμία προηγούμενη ανθρώπινη παρέμβαση και προγραμματισμό, πράγματι θα υπάρχει μία καινούρια κατάσταση που θα χρήζει καινούριας αντιμετώπισης, ωστόσο, όπως έχει πλέον τονιστεί πολλαπλώς, ο νόμος δεν αντιμετωπίζει θεωρητικές και πιθανές μελλοντικές καταστάσεις. Ο ρόλος της προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων είναι να θωρακίζει πραγματικά συμφέροντα των δημιουργών και να καλύπτει όποια καινούρια απαίτηση προστασίας κάνει την εμφάνισή της. Από τις διάφορες όμως θεωρητικές συζητήσεις γύρω από την έννοια του πνευματικού δημιουργού, η συγκεκριμένη είναι ίσως και η μοναδική που πράγματι εσωκλείει έναν πραγματικό προβληματισμό που θα επηρέαζε άμεσα τόσο το θεσμό των πνευματικών δικαιωμάτων όσο και την ίδια την έννοια του δημιουργού σε περίπτωση υλοποίησης των κατάλληλων συνθηκών.

Στον αντίποδα των θεωριών για την εξαφάνιση και αποδυνάμωση του δημιουργού, υπάρχουν τομείς στους οποίους δεν υπάρχει θεωρητικός προβληματισμός γύρω από την έννοια του δημιουργού άλλα κατασκευή της εικόνας του με στρατηγικές marketing και branding. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν οι διάφορες προβολές της «περσόνας» του δημιουργού στα μέσα ενημέρωσης και ψυχαγωγίας, στην τηλεόραση, τον κινηματογράφο, τα περιοδικά, τα βραβεία προσωπικοτήτων κ.λπ. όπου κυριαρχεί η εικόνα ενός δημιουργού ως «ενός ατόμου με αξιοσημείωτη δημιουργικότητα, δημιουργικότητα τόσο ισχυρή που δίνει την εντύπωση ότι είναι μία πρωτόγονη ή θεϊκή δύναμη,... τόσο θεμελιώδης για την ταυτότητά του που οι υπόλοιποι δε μπορούν παρά να την αναγνωρίσουν με ποικίλους βαθμούς θαυμασμού, δέους, φθόνου και φόβου»³⁹. Ο βερ-

³⁹ Levinson, Nancy, Tall Buildings, Tall Tales: On Architects in the Movies, από επιμέλεια Mark Lamster, Architecture and Film, Νέα Υόρκη, Princeton Architectural Press, 2000, σελ. 27

μπαλισμός και οι υπερβολές σε τέτοιες απεικονίσεις καθιστούν προφανή την σκοπιμότητα για την οποία αυτές κατασκευάζονται, όπως επίσης δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πρόκειται για κατασκευές για την προώθηση και εμπορική εκμετάλλευση του «πολιτιστικού προϊόντος» που ουδεμία σχέση έχουν με το θεωρητικό προβληματισμό γύρω από τον ορισμό της έννοιας του πνευματικού δημιουργού και φυσικά και με το νομικό προσδιορισμό της. Όμως, η πραγματικότητα είναι ότι στη σύγχρονη εποχή αυτά τα μέσα έχουν αυξήσει την παρουσία και την ισχύ τους, με αποτέλεσμα να διαμορφώνουν συνειδήσεις, σε επίπεδο κοινής γνώμης. Υπάρχει μία εμμονή στα μέσα προβολής, ενημέρωσης και ψυχαγωγίας να προβάλλεται ο πνευματικός δημιουργός και ο καλλιτέχνης ως ένα πρόσωπο το οποίο λειτουργεί στην απόλυτη απομόνωση και δημιουργεί χάρη σε μία σειρά από εξέχουσες ικανότητες οι οποίες τον χαρακτηρίζουν. Όπως σημειώθηκε και προηγουμένως, τέτοιες *ad hominem* προσεγγίσεις της έννοιας του πνευματικού δημιουργού είναι εσφαλμένες και αποπροσανατολίζουν από την ουσία της πνευματικής δημιουργίας, το έργο. Ο λόγος για τον οποίο πιθανότατα αναφέρονται συστηματικά σε συζητήσεις σχετικά με την πνευματική δημιουργία προφανώς συνδέεται με τη δύναμη επιρροής τους. Όμως, στο βαθμό που όλες αυτού του είδους οι απεικονίσεις αναγνωρίζονται ως κατασκευές, θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως τέτοιες και να αποφεύγεται η σύγχυση αυτών με την πραγματική υπόσταση και σημασία του πνευματικού δημιουργού και του έργου του.

Το μοντέλο που επικρατεί στα ΜΜΕ δίνει έμφαση σε στοιχεία της προσωπικότητας του δημιουργού και στην ατομικότητα και μοναδικότητά του, αφού προβάλλεται η εντύπωση ότι ο δημιουργός λειτουργεί αποκλειστικά μόνος και χωρίς την εξωτερική συνεισφορά και συνδρομή τρίτων. Η σημαντικότερη πτυχή της πνευματικής εργασίας στη σύγχρονη εποχή που αποκρύπτεται με την προβολή τέτοιων απεικονίσεων είναι αυτή της συνεργασίας στη δημιουργία και της ανάδειξης ενός έργου ως συλλογικού έργου, προϊόντος μίας πολυπρόσωπης συλλογικής προσπάθειας. Η εκδοχή των μέσων ενημέρωσης αποτελεί την ακραία εκδοχή ενός προβλήματος που εμφανίζεται από τις πρώτες κιόλας διεκδικήσεις των πνευματικών

δημιουργών και αφορά στο δημιουργό ως «αυτόνομο υποκείμενο», που χαρακτηρίζεται από την ανεξαρτησία του από εξωτερικές επιρροές, από την αυτοτέλειά του ως προς το εξωτερικό περιβάλλον και τα εξωτερικά ερεθίσματα. Αν η αυτοτέλεια του δημιουργού ως «αυτόνομου υποκειμένου» εξετασθεί σε κατηγορίες, αυτές μπορούν σε γενικές γραμμές να διακριθούν σε ανεξαρτησία από εξωτερικά ερεθίσματα και από την πνευματική κληρονομιά του παρελθόντος από τη μία και σε απόκρυψη της συνεργασίας και της ομαδικής δημιουργίας από την άλλη πλευρά.

Η νομική αναπαράσταση του δημιουργού δε συμπεριλαμβάνει μεν σχόλια για το βαθμό επιρροής της πολιτιστικής κληρονομιάς στην παραγωγή έργου, ωστόσο αυτό το θέμα μπορεί να θεωρηθεί ότι αντιμετωπίζεται μέσα από το αίτημα της πρωτοτυπίας για τα έργα του πνεύματος, το οποίο θα αναλυθεί στο κεφάλαιο του πνευματικού έργου και των προϋποθέσεων της προστασίας και είναι πράγματι ένα θέμα που έχει απασχολήσει με ζωηρό τρόπο τόσο το κείμενο του νόμου, όσο και τη νομολογία. Σε γενικές γραμμές όμως, η θέση του νόμου είναι ότι παρά την απόλυτη βεβαιότητα ότι δεν υφίσταται δημιουργία εκ του μηδενός, και ότι τα προηγούμενα έργα μπορούν να ασκήσουν επιρροή ή να προσφέρουν καθοδήγηση, η καινούρια «δημιουργία αναφέρεται στα νέα στοιχεία που εισφέρει ο κάθε δημιουργός, πέρα από τα κληρονομημένα, αυξάνοντας έτσι την περιουσία του συνόλου, άρα και την πνευματική κληρονομιά που θα παραλάβουν οι μελλοντικές γενιές. Αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας δεν είναι τα παλιά που υπάρχουν, είναι τα νέα που δημιουργούνται»⁴⁰.

Στο θέμα αντίθετα της συνεργασίας με άλλα πρόσωπα και στις περιπτώσεις συλλογικού έργου, ο νόμος παρέχει πολύ συγκεκριμένες οδηγίες για τα υποκείμενα της προστασίας, αφού πρόκειται για ένα θέμα που καταφανώς εμπλέκεται στην προστασία πνευματικών δικαιωμάτων και αναδεικνύει τον πλούτο των σχέσεων που μπορεί να σχηματιστούν και να απαιτούν ειδική ρύθμιση για την νομική προστασία των δικαιωμάτων κάθε μέρους. Ο ελληνικός νόμος 2121/1993 παρέχει οδηγίες σε ξεχωριστά άρθρα

⁴⁰ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 6

για περιπτώσεις πνευματικής δημιουργίας με τη σύμπραξη περισσότερων προσώπων, όπου η πρωτογενής κτήση με τη δημιουργία περιπλέκεται αφού διαχωρίζεται σε περισσότερα άτομα. Οι κατηγορίες που περιγράφονται είναι τα έργα συνεργασίας, τα συλλογικά έργα και τα σύνθετα έργα, ενώ υπάρχει πρόβλεψη και για τα έργα μισθωτών, τα οπτικοακουστικά έργα και για έργα από παραγγελία.

«Έργα συνεργασίας θεωρούνται όσα έχουν δημιουργηθεί με την άμεση σύμπραξη δύο ή περισσότερων δημιουργών. Οι δημιουργοί ενός έργου, που είναι προϊόν συνεργασίας, είναι οι αρχικοί συνδικαιούχοι του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος επί του έργου»⁴¹. Επομένως, τα έργα συνεργασίας είναι αποτέλεσμα συνεισφοράς περισσότερων ατόμων στην πνευματική δημιουργία, τα οποία αποκτούν όλα τα πνευματικά δικαιώματα που αντιστοιχούν και σε έργα ενός μόνο δημιουργού, με μόνη διαφοροποίηση ότι πάνω στο ίδιο έργο απολαμβάνουν ακριβώς τα ίδια δικαιώματα και οι συνεργάτες. Η Denise Scott Brown για παράδειγμα, υποστηρίζοντας ότι τα έργα του Robert Venturi αποτελούν **έργα συνεργασίας** μεταξύ της ίδιας και του συζύγου της δημιούργησε τη βάση των επιχειρημάτων της ότι η βράβευση του συζύγου της με το βραβείο Pritzker όφειλε να τη συμπεριλάβει και κατηγορήσει κριτικούς αρχιτεκτονικής ότι υποβαθμίζουν τη συμβολή της στην αρχιτεκτονική παραγωγή του, όπως μία περίπτωση ενός κριτικού που αναφέρει ότι «ήθελε να αποδείξει ότι η Υψηλή Τέχνη μπορεί μόνο να δημιουργηθεί από ένα Πρόσωπο»⁴². Αυτή είναι μία εξαιρετική περίπτωση για να γίνει κατανοητή η διάκριση του νομικού ορισμού του δημιουργού και της ισχύος της προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων από τις οποιοσδήποτε τοποθετήσεις κριτικών, κοινού, μέσων ενημέρωσης ή άλλων φορέων. Για παράδειγμα, το βιβλίο “Learning from Las Vegas” αναγράφει ως δημιουργούς από κοινού τόσο τον Robert Venturi, όσο και την Denise Scott Brown και τον Steven Izenour, επομένως αναγνωρίζεται ως έργο συνεργασίας μεταξύ των τριών συγγραφέων και συνεπώς και οι

⁴¹ Νόμος 2121/1993 (ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993), άρθρο 7 παρ.1

⁴² Scott Brown, Denise, Having Words, Λονδίνο, Architectural Association Publications, 2009, σελ.80

τρεις είναι συνδικαιούχοι στα πνευματικά δικαιώματα σε αυτό το έργο. Για το νόμο, και οι τρεις δημιουργοί έχουν κατά ίσα μέρη αξιώσεις επάνω στο έργο και δεν υφίστανται κανενός είδους διακρίσεις ανάμεσα στους συνεργάτες. Σε περίπτωση που προσβληθεί το δικαίωμα της πατρότητας ενός από τους τρεις, αν π.χ. υπάρξει κάποιο δημοσίευμα που αναφέρει το συγκεκριμένο βιβλίο ως έργο μόνο του Venturi, η Scott Brown έχει απόλυτο δικαίωμα να διεκδικήσει την αναφορά της, ανεξάρτητα από τις αιτίες πίσω από την παράλειψη της. Μόνο σε περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει ξεκάθαρη συμφωνία για το βαθμό συνεισφοράς κάθε δημιουργού υπάρχουν προβλήματα στον προσδιορισμό των έργων συνεργασίας. Ένα παράδειγμα αποτελούν οι συνεντεύξεις, οι οποίες αν εμφανίζουν αξιόλογα χαρακτηριστικά ώστε να αποτελούν πνευματικά έργα, παρουσιάζουν μία ιδιαιτερότητα στην απόφαση αν αποτελούν ατομικό έργο ή έργο συνεργασίας μεταξύ του δημοσιογράφου και του συνεντευξιαζόμενου. Επίσης, «δεν είναι συνεργάτης ούτε εκείνος που δίνει στο δημιουργό κάποιες ιδέες χρήσιμες ως πηγή έμπνευσης ούτε εκείνος που τον βοηθάει στην καθαρά υλική εκτέλεση της δημιουργίας (π.χ. ως γραμματέας ή ως σχεδιαστής)»⁴³. Αυτά όμως είναι θέματα που πρέπει να αντιμετωπιστούν από τη νομολογία κατά περίπτωση, με βασικές κατευθύνσεις τα κριτήρια προστασίας των πνευματικών έργων.

Στην επόμενη κατηγορία σύμπραξης περισσότερων προσώπων στην πνευματική δημιουργία ορίζονται τα συλλογικά έργα. «Συλλογικά έργα θεωρούνται όσα έχουν δημιουργηθεί με τις αυτοτελείς συμβολές περισσότερων δημιουργών κάτω από την πνευματική διεύθυνση και το συντονισμό ενός φυσικού προσώπου. Το φυσικό αυτό πρόσωπο είναι ο αρχικός δικαιούχος του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος επί του συλλογικού έργου. Οι δημιουργοί των επιμέρους συμβολών είναι αρχικοί δικαιούχοι του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος επί των συμβολών τους εφόσον αυτές είναι δεκτικές χωριστής εκμετάλλευσής»⁴⁴. Επομένως, σε

⁴³ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 170

⁴⁴ Νόμος 2121/1993 (ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993), άρθρο 7 παρ.2

αυτή την κατηγορία εντάσσονται έργα όπως οι εφημερίδες και τα περιοδικά ή η αρχιτεκτονική και κινηματογραφική δημιουργία.⁴⁵ Είναι μία κατηγορία έργων που συμπεριλαμβάνει πολλούς τομείς πνευματικής δημιουργίας και μάλιστα και κάποιους από τους πιο προσοδοφόρους και πολυπληθέστατους. Επομένως μέσα από αυτό το άρθρο διευθετούνται ζητήματα που κλασικά έρχονται στο προσκήνιο σε συζητήσεις δικαιωμάτων των σχεδιαστών σε αρχιτεκτονικά γραφεία ή των διαφόρων συντελεστών σε μία κινηματογραφική παραγωγή. Σε κάθε συλλογικό έργο, διατηρείται η ιδιότητα του δημιουργού για όλα τα συμβαλλόμενα πρόσωπα στη δημιουργία, με τη διαφορά από τα έργα συνεργασίας να εντοπίζεται στο γεγονός ότι υπέρτερη εξουσία πάνω στο συλλογικό έργο αναγνωρίζεται στο δημιουργό ο οποίος ανέλαβε το ρόλο του συντονιστή και του διευθυντή της δημιουργικής ομάδας. Έτσι, για παράδειγμα, σε μία κινηματογραφική ταινία, ο αρχικός δικαιούχος τεκμαίρεται ο σκηνοθέτης, με βάση την αναγνώριση του κινηματογραφικού έργου ως συλλογικού έργου, όμως οι καλλιτεχνικοί συντελεστές της δημιουργίας, όπως οι σκηνογράφοι, οι σεναριογράφοι, οι συνθέτες της μουσικής υπόκρουσης, μπορούν να θεωρηθούν συνεργάτες στο κινηματογραφικό έργο και έτσι να γίνουν αρχικοί συνδικαιούχοι της πνευματικής ιδιοκτησίας, μέσα από τον ορισμό του έργου συνεργασίας. Σε κάθε περίπτωση όμως, ο νόμος διασαφηνίζει ότι ακόμα και αν το κινηματογραφικό έργο κριθεί ως συλλογικό έργο με αρχικό δικαιούχο το σκηνοθέτη, «οι δημιουργοί των επιμέρους έργων που ενσωματώνονται στο οπτικοακουστικό έργο, παραμένουν αρχικοί δικαιούχοι σε αυτά»⁴⁶. Παρόμοια αντιμετώπιση έχουν όλοι οι δημιουργοί που έχουν συνεισφέρει σε κάθε συλλογικό έργο, επομένως προστατεύεται η συνεισφορά καθενός, αναφορικά με το τμήμα στο οποίο εργάστηκε. Αυτό σημαίνει ότι για ένα αρχιτεκτονικό έργο μπορεί κάλλιστα να γίνεται αναφορά μόνο στο όνομα

⁴⁵ Η κινηματογραφική δημιουργία αποτελεί κατ' αρχήν συλλογικό έργο και μάλιστα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου, όμως εξαιτίας συγκεκριμένων ιδιαιτεροτήτων που παρουσιάζει, έχει αφιερωθεί ένα άρθρο αποκλειστικά σε αυτή κάτω από τον τίτλο οπτικοακουστικά έργα. Εδώ συμπεριλαμβάνεται για να γίνει σαφής η έννοια του συλλογικού έργου.

⁴⁶ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 181

ενός αρχιτέκτονα που ήταν υπεύθυνος για τη σύνθεσή του, χωρίς να προσβάλλονται τα αντίστοιχα δικαιώματα των υπολοίπων δημιουργών που συνεισέφεραν στο έργο, επομένως δεν ισχύει ότι «η κυριαρχία ενός μόνο ονόματος αποκρύπτει σημαντικές συνεργασίες και σημαντική γνώση της πολύπλοκης φύσης της διαδικασίας της αρχιτεκτονικής σύνθεσης»⁴⁷. Το μόνο που συμβαίνει στην πραγματικότητα με τη χρήση ενός μόνο ονόματος σε σύνδεση με το αρχιτεκτονικό έργο, είναι η άσκηση του ηθικού δικαιώματος της πατρότητας του αρχιτέκτονα συντονιστή, ενώ σε κάθε αναφορά και δημοσίευση του έργου, είναι υποχρεωτική η αναφορά όλης της ομάδας δημιουργών που εργάστηκε για το συλλογικό έργο, υλοποιώντας έτσι το αντίστοιχο δικαίωμα κάθε επιμέρους δημιουργού.

Οι κατηγορίες των έργων που αναφέρονται σε έργα μισθωτών ή έργα κατόπιν παραγγελίας δεν έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον έξω από τη νομική τους λειτουργία, οπότε δεν υπάρχει λόγος να γίνει εκτενής αναφορά σε αυτές. Αρκεί να σημειωθεί ότι και στις δύο αυτές περιπτώσεις αλλά και σε κάθε παρόμοια κατάσταση, ο νόμος εξακολουθεί να ορίζει ως αρχικό δικαιούχο το δημιουργό του έργου και όχι τον εργοδότη, ή τον πελάτη. Ο νόμος προστατεύει τα δικαιώματα του δημιουργού έναντι οποιουδήποτε μπορεί να εγείρει απαιτήσεις σε αυτά και ορίζει ότι σε περιπτώσεις που είναι απαραίτητο, «μεταβιβάζονται από το δημιουργό μόνο οι εξουσίες από το περιουσιακό δικαίωμα που είναι αναγκαίες για την εκπλήρωση του σκοπού της σύμβασης»⁴⁸.

Συμπερασματικά πρέπει να υπογραμμιστεί ότι μέσα από το πρίσμα ενός θεωρητικού προβληματισμού, η μεγαλύτερη συνεισφορά του νόμου είναι στην ξεκάθαρη θέση του στον ορισμό της έννοιας του δημιουργού μέσα από την έννοια του έργου και στην αδιαφορία που φαίνεται να επιδεικνύει σε πολλά άλλα θέματα, μερικά από τα οποία ενδεικτικά σημειώθηκαν. Η τοποθέτηση του κέντρου βάρους στην κατάταξη των έργων και όχι των προσώπων είναι από μόνη της διαφωτιστική σε ένα θέμα το οποίο

⁴⁷ Anstey, Tim, Grillner, Katja, Hughes, Rolf, Introduction, από επιμέλεια Tim Anstey, Katja Grillner, Rolf Hughes, Architecture and Authorship, London, black dog publishing, 2007, σελ.13

⁴⁸ Νόμος 2121/1993 (ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993), άρθρο 8

εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται ως παράδοξο σε πολλές συζητήσεις σχετικά με την έννοια του δημιουργού από πολλά πεδία. Αντίστοιχα χρήσιμη είναι η απόδειξη ότι πολλά από τα χαρακτηριστικά που θεωρούνται από σημαντικά έως θεμελιώδη για την έννοια του δημιουργού δεν επηρεάζουν στην πραγματικότητα την έννοια και τον ορισμό του δημιουργού, αφού κινούνται σε μία τροχιά εκτός των πυρηνικών χαρακτηριστικών που διασυνδέουν δημιουργό και έργο, όπως επίσης δεν έχουν ρόλο στην καταγραφή και εξασφάλιση των πνευματικών δικαιωμάτων του δημιουργού όπως αυτά περιγράφονται από τις σύγχρονες νομοθεσίες. Πιο αποκαλυπτικά και λεπτομερή θα είναι τα χαρακτηριστικά του πνευματικού έργου, στο οποίο πλέον εκτυλίσσεται όλος ο σχετικός προβληματισμός γύρω από θέματα που έχουν κατά τόπους λανθασμένα γίνει αντικείμενο μελέτης στο δημιουργό. Επίσης, η νομική τοποθέτηση πάνω στο έργο από θεωρητική άποψη θα έχει θετικό πρόσημο, αφού προσδιορίζει «τι είναι το έργο» και «ποια χαρακτηριστικά οφείλει να παρουσιάζει», ενώ για το μεγαλύτερο μέρος του προσδιορισμού της έννοιας του δημιουργού η θεωρητική του χρησιμότητα ήταν να φωτίσει «τι δεν είναι δημιουργός» και «ποια χαρακτηριστικά δεν οφείλει να παρουσιάζει».

5.

ΤΟ ΕΡΓΟ ΣΤΟ ΝΟΜΟ

ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ – ΠΡΟΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ

«Είναι γνωστό ότι το αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι το έργο ως άυλο αντικείμενο. Η διάκριση μεταξύ άυλου αγαθού και υλικού φορέα είναι γνωστή και διατρέχει όλο το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας.»⁴⁹

Η έννοια και η φύση του πνευματικού έργου όπως φάνηκε αποτέλεσε αντικείμενο ζωηρών συζητήσεων στα χρόνια που μόλις είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ο θεσμός της πνευματικής ιδιοκτησίας και να έρχεται στο προσκήνιο η έννοια του δημιουργού. Η ιδιάζουσα φύση του έργου του πνεύματος, η οποία αποχωρίζεται από το υλικό αποτύπωμα της διάνοιας του δημιουργού και τοποθετείται στη σφαίρα του πνεύματος και των ιδεών είναι ίσως η πρώτη πτυχή της εξαιρετικά σύνθετης και πολύπλευρης σύγχρονης έννοιας του έργου στη νομοθεσία των πνευματικών δικαιωμάτων για την οποία έπρεπε να συντελεστεί η αλλαγή της μεσαιωνικής νοοτροπίας, ώστε να μπορέσει να εξελιχθεί και να αποτελέσει το θεμέλιο λίθο στο οικοδόμημα της πνευματικής ιδιοκτησίας. Ακόμα και το 1769, περισσότερο από μισό αιώνα έπειτα από την πρώτη στοιχειώδη νομική κατοχύρωση των πνευματικών δικαιωμάτων των συγγραφέων με το Statute

⁴⁹ Καλλινίκου, Διονυσία, Τα Θεμελιώδη Θέματα του Νόμου 2121/1993 για την Πνευματική Ιδιοκτησία και τα Συγγενικά Δικαιώματα, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 1994, σελ. 19

of Anne, οπότε και ετέθησαν οι βάσεις για τη μεταβολή στη σκέψη και την αλλαγή της νοοτροπίας στα θέματα της πνευματικής δημιουργίας δεν υπήρχε ομοφωνία ως προς τη φύση και το είδος του πνευματικού έργου. Στην υπόθεση Millar εναντίον Taylor, παρά τη λήξη της νομικής προστασίας των δικαιωμάτων του πρώτου για την αποκλειστική εκμετάλλευση του βιβλίου «The Seasons» του συγγραφέα James Thomson, ο δεύτερος κατηγορήθηκε και εντέλει καταδικάστηκε για εκτύπωση και έκδοση του ίδιου βιβλίου πάνω στη βάση της ιδιαίτερης φύσεως των πνευματικών δικαιωμάτων και της υποχρέωσης του εκδότη να εξασφαλίσει την άδεια του συγγραφέα, στον οποίο ανήκει το έργο. Υπήρξε διαφωνία ανάμεσα στους δικαστές, με τον Joseph Yates να τίθεται σαφώς εναντίον της απόφασης των υπολοίπων τριών δικαστών στο θέμα της συνέχισης της προστασίας των λεγόμενων «πνευματικών δικαιωμάτων» του συγγραφέα στο έργο του και της απαγόρευσης σε οποιονδήποτε εκδότη το επιθυμούσε να εκδώσει ένα βιβλίο, το οποίο κατά τη γνώμη του έπαυε να διατηρεί δεσμό με το συγγραφέα μετά την πρώτη έκδοσή του και αποτελούσε πλέον κτήμα της ανθρωπότητας. Σε ένα τμήμα της ομιλίας του, στην οποία μάλιστα απολογήθηκε ευσεχίμως για την διαφοροποίησή του από την ομοφωνία των υπολοίπων δικαστών, υπογράμμισε ότι η ίδια η έννοια της «πνευματικής ιδιοκτησίας» και των «πνευματικών δικαιωμάτων» είναι ανυπόστατη, αφού το αντικείμενο της είναι «ένα σύνολο από ιδέες που δεν έχουν κανένα όριο ή σημείο αναφοράς, τίποτα που να είναι δεκτικό απτής κυριότητας, τίποτα που να είναι ικανό να συμπεριλάβει οποιοδήποτε χαρακτηριστικό ή ιδιον της ιδιοκτησίας. Έχουν υπόσταση μόνο στο μυαλό, (...) είναι τα φαντάσματα που ο δημιουργός συνέλαβε και για την κλοπή αυτών ακριβώς κατηγορεί ο ενάγων τον εναγόμενο»⁵⁰.

Ακόμα και σε αυτή την υπόθεση που εκδικάστηκε σε μία εποχή ώριμη για να ενσωματώσει στη νομική της αντίληψη την έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας και του έργου ως αποκομμένων από την αμιγώς υλική ύπαρξη των άλλων μορφών ιδιοκτησίας και δημιουργίας, για πολλούς αυτό το

⁵⁰ Rose, Mark, *Authors and Owners, the Invention of Copyright*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993, σελ. 128

θέμα ήταν ακόμα αμφιλεγόμενο. Στη σύγχρονη εποχή και στο σημερινό πολιτιστικό τοπίο, έπειτα από αιώνες στοχασμού και τοποθετήσεων πάνω στο θέμα, η σύλληψη της ιδέας ενός έργου, το οποίο δεν εξαρτάται από την υλική μορφή στην οποία εκδηλώνεται, η διάκριση του υλικού φορέα από το πνευματικό έργο γίνεται με ευκολία. Όλοι γνωρίζουν ότι η αγορά και η κατοχή ενός βιβλίου ή ενός μουσικού δίσκου δε συνεπάγεται και κατοχή των πνευματικών δικαιωμάτων πάνω στο περιεχόμενό του, στο «έργο». Όμως στην πραγματικότητα, η διαπίστωση της ύπαρξης ενός πνευματικού έργου, τόσο για το νόμο, όσο και για την κοινή λογική, δεν είναι δυνατή μόνο από τη διανοητική σύλληψη ή την ιδέα ενός έργου στο μυαλό του δημιουργού. «Όσο το έργο μένει κλεισμένο στη συνείδηση του δημιουργού του δεν έχει ακόμα αντικειμενική ύπαρξη, δηλαδή δεν είναι ακόμα «αγαθό» και κατά συνέπεια ούτε αντικείμενο δικαιώματος μπορεί να είναι, ούτε προσβολής»⁵¹. Επομένως ένα έργο δεν έχει υπόσταση αν δεν έχει εξωτερικευθεί με κάποια μορφή, ακόμα και αν έχει πλήρως μορφοποιηθεί στη συνείδηση ή στο μυαλό του δημιουργού του, δεν έχει καμία αξία για το κοινωνικό σύνολο και καμία νομική υπόσταση. Το έργο αποκτά υπόσταση τόσο για την κοινωνία όσο και για το νόμο από τη στιγμή που θα αποκτήσει κάποιο **αισθητό υπόστρωμα**.

Αυτή η πρόταση δεν αναιρεί το γεγονός ότι εντέλει η προστασία του πνευματικού έργου έγκειται στην προστασία ενός αγαθού άυλου, που ανήκει στο χώρο των νοημάτων. Όμως αποτελεί μία εύλογη προϋπόθεση για τη διαπίστωση και την απόδειξη της ύπαρξης του άυλου αγαθού που θα προστατευθεί. Ο Mark Rose παραπέμπει σε μία αναλογία σχετικά με την ιδιαιτερότητα του πνευματικού έργου να απαιτεί έναν υλικό φορέα ως δοχείο για το νόημα και την ουσία του: αναφέρεται στην επανάσταση στον τομέα των οικονομικών συναλλαγών που αποτέλεσε η επινοήση και καθιέρωση του χάρτινου χρήματος στη Ευρώπη, δηλαδή του «αντιπροσωπευτικού χρήματος». Η λογική ότι το τραπεζογραμμάτιο ή το χαρτονόμισμα με το οποίο ολοκληρώνονται οι συναλλαγές δεν αποτελεί πλέον ένα πολύτιμο

⁵¹ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 102

μέταλλο, το οποίο έχει μία συγκεκριμένη αξία ανάλογα με το βάρος και την καθαρότητά του, αλλά ένα υλικό φορέα ασήμαντης αξίας καθ' εαυτόν, ο οποίος χρησίμευε ως **αντιπροσωπευτικός** μίας αξίας είναι πράγματι παραπλήσια με την καινούρια νοοτροπία που επέβαλλε η αναγνώριση του πνευματικού έργου ως ενός έργου της διανοίας, αποτυπωμένο σε μία υλική μορφή⁵². Με άλλα λόγια το πνευματικό έργο, όπως και η αξία του χαρτονομίσματος απαραίτητα απαιτούν την ενσωμάτωσή τους σε ένα υλικό φορέα, αναπτύσσοντας μεταξύ τους μία σχέση σημαίνοντος και σημαίνοντος.

Η ποικιλία των έργων του πνεύματος βέβαια υπερβαίνει τα συγγραφικά και τα μουσικά έργα που μπορούν να αποκτήσουν ένα σαφές και υλικό αισθητό υπόστρωμα. Πνευματικό έργο μπορεί να αποτελέσει και μία χορογραφία, μία μουσική σύνθεση που προκύπτει από αυτοσχεδιασμό και δεν ηχογραφείται, η απαγγελία ενός ποιήματος, το οποίο δεν έχει αποτυπωθεί σε χαρτί κ.λπ. Επομένως, το αισθητό υπόστρωμα που απαιτείται για την ταυτοποίηση και την ύπαρξη ενός πνευματικού έργου μπορεί να είναι σταθερό ή και φευγαλέο. Αυτή τη διάκριση ανάμεσα σε εξωτερίκευση με υπόστρωμα «*körperlich*» και «*flüchtig*» πρότείνει ο γερμανός νομικός Heinrich Hubmann, μία διάκριση με την οποία μάλλον συντάσσεται και ο Eugen Ulmer ο οποίος δεν χρησιμοποιεί αυτή τη φρασεολογία αλλά ορίζει ως ελάχιστη προϋπόθεση να γίνει το δημιούργημα προσιτό σε κάποια αίσθηση. Αυτή είναι και η θέση του ελληνικού νόμου: το έργο δεν χρειάζεται απαραίτητα μία σταθερή ενσωμάτωση αλλά πρέπει με κάποιο τρόπο να γίνεται αισθητό από την ακοή ή την όραση, έστω με την προσωρινή ενσωμάτωσή του σε οπτικά ή ηχητικά κύματα. Κάθε εθνική νομοθεσία καταγράφει τις δικές της προϋποθέσεις, με διαφορετικό βαθμό αυστηρότητας, αφού στη διεθνή σύμβαση της Βέρνης (-Παρισιού) αναγνωρίζεται το δικαίωμα κάθε χώρας να αποφασίσει τα κριτήρια ενσωμάτωσης με τα οποία ένα έργο κατατάσσεται στα πνευματικά έργα και αξιώνει νομική προστασία. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «α νομοθεσίαί

⁵² Rose, Mark, *Authors and Owners, the Invention of Copyright*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993

των χωρών της Ενώσεως διατηρούν την ευχέρειαν να προβλέπουν ότι τα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά έργα ή μία ή πλείονες κατηγορίες αυτών δεν προστατεύονται, εφ' όσον δεν απευτύπωσαν επί τινός υλικού στηρίγματος»⁵³. Για μία ακόμα φορά κάνει σε αυτό το θέμα την εμφάνισή της η διαφορετική προσέγγιση των χωρών της Ευρώπης και της Αμερικής σχετικά με τη φύση της πνευματικής δημιουργίας που αναλύθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο. Οι χώρες που ακολουθούν το σύστημα των *droit d'auteur* υιοθετούν το σύστημα κριτηρίων που περιγράφηκε και για τα ελληνικά δεδομένα: η αποτύπωση του έργου μπορεί να πραγματοποιηθεί είτε σε φευγαλέο, είτε σε σταθερό υπόστρωμα. Αντίθετα, οι χώρες που ενστερνίζονται την αγγλοσαξονική εκδοχή του *copyright* απαιτούν την σταθερή ενσωμάτωση του έργου ώστε να λειτουργήσει η νομική προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων. Ο αμερικανικός νόμος ορίζει ότι «η προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας αφορά σε πρωτότυπα έργα, αποτυπωμένα σε οποιοδήποτε σταθερό υλικό μέσο έκφρασης, ήδη γνωστό ή μελλοντικά υπαρκτό, από το οποίο μπορούν να γίνουν αντιληπτά, να αναπαραχθούν ή να γίνουν αντικείμενο επικοινωνίας είτε με άμεσο τρόπο, είτε με τη διαμεσολάβηση μηχανής ή εργαλείου»⁵⁴.

Προκύπτει από αυτή τη διερεύνηση για τη φύση του πνευματικού έργου ότι ακόμα και ένα θέμα το οποίο εκ πρώτης όψεως φαίνεται οικείο για το σύγχρονο άνθρωπο στο σημερινό πολιτιστικό τοπίο, χαρακτηρίζεται από μία πολυπλοκότητα και μία πληθώρα προσεγγίσεων. Επίσης, υπάρχουν πτυχές της πνευματικής ιδιοκτησίας που εξαρτώνται άμεσα από τον τρόπο με τον οποίο έχει γίνει η ενσωμάτωση του έργου στην υλική του μορφή, ανεξάρτητα από την παραδοχή ότι το πνευματικό έργο που αξιώνει νομική προστασία κινείται στη σφαίρα των ιδεών και όχι της ύλης. Το πιο γνωστό είδος έργου που αναπτύσσει απόλυτη εξάρτηση από το μέσο στο οποίο εκδηλώνεται είναι τα προγράμματα σε ηλεκτρονικό υπολογιστή, τα οποία δεν κάνουν αισθητή την παρουσία τους, παρά μόνο

⁵³ Νόμος 100/1975 (ΦΕΚ Α' 162/1.8.1975), άρθρο 2 παρ. 2

⁵⁴ United States Code, Title 17 § 102 a

μέσα από τον Η/Υ. Δεν αποτυπώνονται σε κάποιο αισθητό υπόστρωμα που να τα κάνει άμεσα προσιτά στις ανθρώπινες αισθήσεις, ωστόσο αποτελεί κοινή παραδοχή και νομική θέση ότι τα προγράμματα για ηλεκτρονικό υπολογιστή μπορούν να διαθέτουν όλα τα απαραίτητα στοιχεία ώστε να θεωρηθούν έργα του πνεύματος. Για αυτά συνεπώς απαιτούνται (και έχουν θεσμοθετηθεί) ειδικές διατάξεις, οι οποίες ρυθμίζουν αφενός την ένταξή τους στην κατηγορία των πνευματικών έργων και αφετέρου τα κριτήρια πρωτοτυπίας που απαιτούνται από αυτά, αφού θεωρείται ότι για αυτά οφείλει η νομοθεσία να θέσει κριτήρια ελαστικότερα αυτών που επιφυλάσσει στα παραδοσιακά πνευματικά έργα. Εκτός των ηλεκτρονικών προγραμμάτων, άλλη ειδική περίπτωση αποτελεί μία ολόκληρη κατηγορία έργων που δεν επιδέχονται αναπαραγωγή σε πολλαπλά αντίτυπα, όπως τα αρχιτεκτονικά έργα σε μορφή κτιρίου ή η πλειοψηφία των εικαστικών έργων. Αυτά τα έργα ονομάζονται έργα «μοναδικής ενσωμάτωσης» και όπως είναι προφανές, αυτά τα έργα αναπτύσσουν πολύ ισχυρούς δεσμούς με την ύλη στην οποία αποτυπώνονται. Τα έργα αυτής της κατηγορίας μπορεί να προκαλέσουν προβλήματα που σχετίζονται με τα αντίθετα συμφέροντα ή τις διαφορετικές επιθυμίες του δημιουργού και του προσώπου που κατέχει την κυριότητα του αντικειμένου, σε περιπτώσεις που πρέπει για παράδειγμα να πραγματοποιηθεί μία ανακαίνιση ή επέκταση ενός αρχιτεκτονικού έργου, ή να συντηρηθεί ένας ζωγραφικός πίνακας. Σε αυτές τις περιπτώσεις δεν είναι σπάνιο να υπάρξει σύγκρουση ανάμεσα στην άσκηση των πνευματικών δικαιωμάτων του δημιουργού και την άσκηση του δικαιώματος της κυριότητας από την πλευρά του ιδιοκτήτη. Σε τέτοιες περιπτώσεις, δεν αρκεί η εφαρμογή και ερμηνεία των διατάξεων περί πνευματικών δικαιωμάτων· η νομολογία πρέπει να σταθμίσει τα συμφέροντα των δύο πλευρών και να αποδώσει μία συμβιβαστική λύση που να σέβεται τα δικαιώματα τόσο του δημιουργού όσο και του ιδιοκτήτη. Αυτά τα θέματα που προκύπτουν προφανώς αντιμετωπίζονται κατά περίπτωση, αφού δεν υπάρχει τρόπος εκ των προτέρων ρύθμισής τους με ειδικές διατάξεις, εξαιτίας της ποικιλομορφίας των αντιδικιών που ενδέχεται να προκύψουν.

Δυστυχώς επομένως, όσο σαφείς και αν είναι οι νομοθετικές ρυθμίσεις, φαίνεται ότι υποχρεωτικά κάποια σοβαρά θέματα που αφορούν στο πνευματικό έργο δε μπορούν να διευθετηθούν με βεβαιότητα. Διαφωτιστικές είναι οι υποθέσεις περί αρχιτεκτονικών έργων, συνήθως κτιρίων με εμπορικό χαρακτήρα, στις οποίες οι αποφάσεις του ιδιοκτήτη του κτιρίου, στον οποίο ανήκει η εκμετάλλευση του, συγκρούονται με το ηθικό δικαίωμα του αρχιτέκτονα- δημιουργού για την ακεραιότητα του έργου του. Μία πολύ γνωστή υπόθεση στην οποία γίνεται αναφορά πολύ συχνά σε πολλές παραπλήσιες αντιδικίες είναι η υπόθεση του ξενοδοχείου Eden για το οποίο το πρωτοδικείο του Βερολίνου έκρινε ότι ο ιδιοκτήτης δεν είχε δικαίωμα να προσθέσει επιπλέον όροφο στο κτίριο, καθώς θα προσέβαλε τα πνευματικά δικαιώματα του αρχιτέκτονα. Ο Βίκτωρ Μελάς σχολιάζοντας την υπόθεση υπογραμμίζει ότι «το Δικαστήριο έκρινε ότι η προσθήκη νέου ορόφου ηλλοίωνε την αισθητική εντύπωση του κτιρίου, ότι η τοιαύτη ενέργεια προσέβαλε το ηθικόν δικαίωμα του αρχιτέκτονος και ότι έπρεπε να ζητηθεί η συναίνεσίν του»⁵⁵. Είναι προφανές ότι δε θα ετίθετο θέμα προσβολής πνευματικών δικαιωμάτων σε περίπτωση που ο ιδιοκτήτης ενός βιβλίου έσκιζε κάποιες σελίδες από αυτό, ή αλλοίωνε με άλλο τρόπο το αντικείμενο, αφού αυτό δεν αποτελεί παρά ένα μόνο αντίτυπο και η υλική κακοποίηση ή επέμβαση σε αυτό δεν επηρεάζει με κανένα τρόπο το ίδιο το έργο. Επομένως, σε περιπτώσεις έργων «μοναδικής ενσωμάτωσης», εξακολουθεί να προστατεύεται το έργο του πνεύματος ως άυλο αγαθό, με τη διαφορά ότι η υλικότητα του έργου έχει καθοριστική σημασία για την απόδοση του νοήματος του έργου και η επέμβαση σε αυτή, κατ' ανάγκην επεμβαίνει στην ίδια την ουσία του πνευματικού έργου. Η νομολογία είναι πλούσια σε αυτό το πεδίο και θα αναφερθούν παρόμοιες περιπτώσεις στο επόμενο κεφάλαιο, σχετικά με τα συγκεκριμένα πνευματικά δικαιώματα των δημιουργών που θίγονται από παρόμοιες πράξεις και συνιστούν το περιεχόμενο της προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η διάκριση του πνευματικού έργου από την υλική του μορφή περιπλέκει

⁵⁵ Μελάς, Βίκτωρ, «Η προστασία των αρχιτεκτονικών έργων κατά το δίκαιον της πνευματικής ιδιοκτησίας», ΕΕΝ (Εφημερίς Ελλήνων Νομικών), τόμος 31, 1964, σελ. 489-499

κάπως την κατανόηση της έννοιας και ακόμα περισσότερο την προστασία του πνευματικού έργου. Αν το πνευματικό έργο είναι άυλο αγαθό, τότε πρέπει κανείς να αναρωτηθεί, ποια είναι τα προστατευόμενα στοιχεία του; Η νομική προστασία του πνευματικού έργου συνίσταται στην προστασία της ιδέας του δημιουργού που αποτυπώνεται στο έργο, ή στην προστασία της συγκεκριμένης μορφής στην οποία αποκρυσταλλώθηκε αυτή η ιδέα; Επίσης, σε ποιο βαθμό επιτρέπεται ένας δημιουργός να αντλήσει έμπνευση από έργα άλλων δημιουργών, ώστε να μην θίξει τα πνευματικά δικαιώματα τους και να αποφύγει την αντιγραφή που νομικά καταδικάζεται; Η απάντηση στον ελληνικό νόμο ορίζει ότι «ως έργο νοείται κάθε πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης, που εκφράζεται με οποιαδήποτε μορφή (...)»⁵⁶. Αυτή η πρόταση έχει διχάσει όσους έχουν επιχειρήσει να την ερμηνεύσουν. Σε συνδυασμό με ρητή αναφορά που πραγματοποιείται στο διεθνές νομοθετικό κείμενο του Π.Ο.Δ.Ι. (Παγκόσμιος Οργανισμός Διανοητικής Ιδιοκτησίας), όπου ορίζεται η «έκταση της προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας» με την πρόταση: «η προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας καλύπτει τις δημιουργίες, αλλά όχι τις ιδέες, τις διαδικασίες, τις μεθόδους λειτουργίας ή τις μαθηματικές έννοιες αυτές καθαυτές»⁵⁷, κατ' αρχήν προκύπτει ότι ο νόμος για την πνευματική ιδιοκτησία προστατεύει τη μορφή και όχι την ιδέα. Ωστόσο υπάρχουν διάφορες τοποθετήσεις τόσο στη θεωρία όσο και στη νομολογία που δημιουργούν ένα πεδίο ευρύ και πολύπλοκο.

Η αντιδιαστολή της «μορφής» από την «ιδέα» ή αλλιώς το «περιεχόμενο» του έργου έχει προκύψει ως αναγκαιότητα από μία απλή συλλογιστική πορεία: ένα πνευματικό έργο περιλαμβάνει τόσο στοιχεία πρωτότυπα, που αποτελούν καινούρια συνεισφορά του δημιουργού, όσο και στοιχεία, επιρροές και ερεθίσματα από την πνευματική κληρονομιά του παρελθόντος και έργα τρίτων. Ανεξάρτητα από το πώς ορίζει κάθε νομοθεσία την πρωτοτυπία του πνευματικού έργου και τις μεταξύ τους διαφοροποιήσεις,

⁵⁶ Νόμος 2121/1993 (ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993), άρθρο 2 παρ.1

⁵⁷ «Συνθήκη του ΠΟΔΙ για την Πνευματική Ιδιοκτησία», Επίσημη Εφημερίδα Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων, τόμος L089, 11/04/2000, άρθρο 2

αυτή η παραδοχή αποτελεί κοινό τόπο για όλες τις νομοθεσίες. Παρουσιάζεται επομένως ένα πρόβλημα στην προστασία του πνευματικού έργου ως **ενιαίου και αδιαίρετου συνόλου**, επειδή «αν η πνευματική ιδιοκτησία έδινε στο δικαιούχο την εξουσία να δεσμεύει όλα τα στοιχεία του έργου, έτσι ώστε να αποκλείει κάθε μελλοντική αξιοποίησή τους από άλλους δημιουργούς, με άλλους τρόπους, στο πλαίσιο έργων με άλλο νοηματικό ή αισθητικό περιεχόμενο, τότε θα κατέληγε να λειτουργεί σαν φραγμός σε κάθε συνέχιση της πνευματικής δημιουργίας»⁵⁸. Επομένως είναι αναγκαία η διάκριση ανάμεσα σε στοιχεία που προστατεύονται από το νόμο της πνευματικής ιδιοκτησίας και για τα οποία αποδίδονται αποκλειστικές εξουσίες στο δημιουργό και σε στοιχεία στα οποία δεν επεκτείνεται η νομική προστασία και αποτελούν κοινό κτήμα της ανθρωπότητας, οπότε η αξιοποίηση και εκμετάλλευσή τους γίνεται ελεύθερα από άλλους δημιουργούς. Από αυτό το σημείο, το οποίο είναι το σημείο αφετηρίας κάθε νομικής ερμηνείας και στο οποίο υπάρχει σύμπτωση μεταξύ όλων των εθνικών νόμων, ξεκινούν οι διαφορετικές τοποθετήσεις και ερμηνείες.

Αρχικά, τι είναι η «μορφή» ή το «περιεχόμενο» του έργου, το οποίο αντιπαραβάλλεται στην «ιδέα»; Μία αρκετά κατατοπιστική απάντηση δίνει ο Francis Hargrave στην αγόρευση που είχε προετοιμάσει για την υπόθεση Donaldson εναντίον Beckett η οποία είχε προωθηθεί στο Ανώτατο Αγγλικό δικαστήριο έπειτα από την πρώτη της εκδίκαση με αποτέλεσμα την αθώωση του σκωτσέζου Donaldson για την έκδοση του «The Seasons» του James Thomson, παρά το γεγονός ότι τα πνευματικά δικαιώματα για την έκδοση του είχαν αποκτήσει ο Thomas Becket και άλλοι εκδοτικοί οίκοι και τυπογραφεία του Λονδίνου. Την αγόρευσή του ο Hargrave τελικά την εξέδωσε σε ένα έντυπο, με την πρόθεση να επηρεάσει με αυτό τον τρόπο την απόφαση του δικαστηρίου, υπέρ των λονδρέζων εκδοτών και υπέρ του δικαιώματος του δημιουργού στο έργο του και της υποχρέωσης των εκδοτών να αποκτούν τα πνευματικά δικαιώματα για την εκμετάλλευση του έργου κάθε συγγραφέα. Σε ένα σημείο, αναφέρεται στη μορφή του

⁵⁸ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 115

πνευματικού έργου με την εξής διατύπωση: «τα ίδια δόγματα, οι ίδιες απόψεις ποτέ δεν προέρχονται από δύο άτομα, ή ακόμα και από το ίδιο άτομο σε διαφορετικούς χρόνους, ενδεδυμένα εξ ολοκλήρου στην ίδια γλώσσα. Συχνά μπορεί να παρατηρηθεί μία ομοιότητα στυλ, συναισθημάτων, σχεδίου και διάθεσης, όμως υπάρχει μία τέτοια απεριόριστη ποικιλία στους τρόπους σκέψης και γραφής καθώς και ως προς την έκταση και τη σύνδεση των ιδεών και στη χρήση και διάταξη των λέξεων που ένα λογοτεχνικό έργο πραγματικά πρωτότυπο, όπως και το ανθρώπινο πρόσωπο, θα παρουσιάζει πάντα κάποια ατομικότητα»⁵⁹.

Σε ένα τόσο μικρό απόσπασμα γίνεται νύξη τόσο στην έννοια της πρωτοτυπίας, που αποτελεί στη σύγχρονη νομοθεσία το βασικό κριτήριο για την εφαρμογή της νομικής προστασίας, όσο και στη σχέση του έργου και της πρωτοτυπίας που αυτό εμφανίζει με την προσωπική σφραγίδα του δημιουργού. Εκτός αυτών όμως, γίνεται αναφορά σε αυτό που αναγνωρίζεται ως «μορφή» του πνευματικού έργου με ένα αρκετά περιγραφικό παράδειγμα σχετικά με τον τρόπο έκφρασης κάθε δημιουργού: η μορφή που θα πάρει ένα πνευματικό έργο, στην προκειμένη περίπτωση ένα συγγραφικό έργο, εξαρτάται από την επιλογή συγκεκριμένων λέξεων σε συγκεκριμένη διάταξη, τον τρόπο σκέψης και γραφής, το ιδιαίτερο προσωπικό στυλ και πρόζα του δημιουργού. Επιπλέον, γίνεται κατανοητή η διάκριση ανάμεσα σε ιδέα και μορφή με το παράδειγμα δύο συγγραφέων που θα επιχειρήσουν να συνθέσουν σε βιβλίο την ίδια ιστορία και θα δημιουργήσουν δύο διαφορετικά βιβλία, εξαιτίας των διαφορετικών προσεγγίσεων που θα προκύψουν στην πλοκή, τον τρόπο εξιστόρησης, την επιλογή του λεξιλογίου, την έκταση των βιβλίων τους κ.λπ. Η αναλογία που προτείνει ο Hargrave μπορεί να πραγματοποιηθεί με όλες τις κατηγορίες των πνευματικών έργων: ένα ρέκβιεμ έχει πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, έχει συνήθως ορισμένη δομή και μέγεθος, εκφράζει δραματικά και πένθημα συναισθήματα και όμως ακόμα και με την ίδια σύνθεση ορχήστρας, κανένα ρέκβιεμ του Mozart δεν είναι όμοιο

⁵⁹ Hargrave, Francis, *An Argument in Defence of Literary Property*, London, εκτυπώθηκε για το συγγραφέα και επωλήθη από τον W. Otridge, 1774, σελ. 6

με ρέκβιεμ του Stravinsky. Η αρχιτεκτονική κεντρική ιδέα της σύνθεσης ενός κτιρίου περιέκκεντρον σε σχήμα Π, με εσωτερικό αίθριο, με συγκεκριμένο κτιριολογικό πρόγραμμα μπορεί να υλοποιηθεί με άπειρη ποικιλία μορφών και υλικοτήτων, κάθε μία από τις οποίες να αποδίδει ένα εντελώς ιδιότυπο αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα χωρικών ποιοτήτων. Η μεταφορά του ίδιου μύθου στον κινηματογράφο μπορεί να γίνει πολλές φορές από διαφορετικούς σκηνοθέτες και κάθε μία ταινία να αποτελεί ένα απολύτως καινούριο και πρωτότυπο έργο, πολύ διαφορετικό από το άλλο. Για την ιδέα της φωτογράφισης της δύσης του ηλίου, ακόμα και όταν το περιεχόμενο της φωτογραφίας είναι ακριβώς το ίδιο, οι καλλιτεχνικές αποφάσεις του φωτογράφου, οι ρυθμίσεις που θα χρησιμοποιήσει, ο εξοπλισμός του, η μετέπειτα επεξεργασία της φωτογραφίας θα αποδώσουν ένα μοναδικό και προσωπικό αποτέλεσμα.

Με τη λογική αυτή, η ιδέα ή το περιεχόμενο ενός έργου, δεν μπορεί να προστατεύεται από το νόμο, συνεπώς να στερείται από κάθε τρίτο η ενσωμάτωση της ίδιας ιδέας σε ένα άλλο, επίσης πρωτότυπο έργο. Μία πολύ γνωστή υπόθεση που αφορά σε αυτή τη θέση, είναι η απόφαση του δικαστηρίου του Λονδίνου το 2006, σχετικά με την αγωγή που κατέθεσαν οι συγγραφείς του βιβλίου «The Holy Book and the Holy Grail» εναντίον του Dan Brown, του συγγραφέα του διάσημου βιβλίου «The Da Vinci Code», το οποίο εκδόθηκε μεταγενέστερα του πρώτου και το οποίο οι ενάγοντες ισχυρίζονταν ότι παραβιάζει τα πνευματικά τους δικαιώματα, εξαιτίας εκτεταμένης αντιγραφής σημαντικών και πρωτότυπων τμημάτων της ιστορίας του δικού τους βιβλίου. Η υπόθεση αυτή είναι μία περίπτωση στην οποία η απόφαση εξαρτάται από τη θέση του δικαστή στο θέμα της διάκρισης μορφής και ιδέας στο πνευματικό έργο και από την αποδοχή ότι η ιδέα ή το ιστορικό γεγονός δεν αποτελούν προστατευόμενα στοιχεία του έργου. Μάλιστα, στην απόφασή του ο δικαστής Peter Smith κάνει μνεία σε πολλές παρόμοιες υποθέσεις από τη νομολογία, στις οποίες είχαν υπάρξει σχετικές τοποθετήσεις ως προς την ανυπαρξία νομικής προστασίας για τις ιδέες που εκφράζονται σε ένα πνευματικό έργο.

Αφού πρόκειται για μία πολύ σημαντική υπόθεση, η οποία εκδικάστηκε

υπό το φως της δημοσιότητας, αλλά και χάρη στις εκτεταμένες παραπομπές του δικαστή Peter Smith σε αποφάσεις ίδιου περιεχομένου, έχει μεγάλη αξία να γίνει εκτενέστερη ανάλυση αυτής της υπόθεσης, ώστε να φωτιστεί η νομική διαχείριση του προβλήματος της μορφής του πνευματικού έργου σε αντιδιαστολή με την ιδέα. Πράγματι, είναι διαφωτιστικές οι δικαστικές αποφάσεις, αφού το νομικό κείμενο εξαντλείται σε πολύ περιορισμένες οδηγίες ως προς το χειρισμό αυτού του θέματος και επομένως αυτό το βάρος επωμίζεται η νομολογία.

Ο δικαστής καταγράφοντας το χρονικό και το περιεχόμενο της υπόθεσης αναφέρει ότι «οι ενάγοντες κατέθεσαν μία πρώτη επιστολή διαμαρτυρίας την 5η Φεβρουαρίου 2004. Προβλήθηκε ο ισχυρισμός ότι οι ενάγοντες πραγματοποίησαν μία ακολουθία από συνδέσεις που κανείς δεν είχε πραγματοποιήσει προηγουμένως, αξιοποιώντας την γνώση και εμπειρία τους σε μία σειρά από διαφορετικά αντικείμενα και ότι για πρώτη φορά εξέφρασαν μία συνεχόμενη διασύνδεση από τη φυλή του Βενιαμίν διαπερνώντας την Καινή Διαθήκη, στη δυναστεία των Μεροβίγγειων και από εκεί στον Godefroy de Bouillon και ως τις σταυροφορίες. Υποστηρίχθηκε ότι αυτό είναι και το κεντρικό θέμα του «The Da Vinci Code» και ότι είχε αντιγραφεί από τον κ. Brown. Επιπλέον υποστηρίχθηκε ότι οι ενάγοντες ήταν οι πρώτοι συγγραφείς που πρότειναν την εξαιρετικά υλική θέση ότι το Άγιο Δισκοπότηρο ήταν μία μεταφορά για την Μαρία Μαγδαληνή, αντί για ένα απλό αντικείμενο, η οποία πρόταση ισχυρίστηκαν επίσης ότι έτυχε αντιγραφής από τον κ. Brown»⁶⁰. Επομένως, όλη η υπόθεση κινείται γύρω από την απαίτηση των δημιουργών ενός έργου να αναγνωρισθεί η παραβίαση των πνευματικών τους δικαιωμάτων, εξαιτίας της αντιγραφής σημαντικών ιδεών και γεγονότων που παρουσιάζονται στο έργο τους. Η συλλογιστική που θα αναπτύξει ο δικαστής πρέπει ασφαλώς να προσδιορίσει σε ποιο βαθμό τα γεγονότα και οι ιδέες για την αντιγραφή των οποίων κατηγορείται ο συγγραφέας του δεύτερου βιβλίου είναι δεκτικά

⁶⁰ Υπόθεση Michael Baigent και Richard Leigh εναντίον The Random House Group Limited, 07/04/2006, δικαστής Peter Smith, High Court Of Justice, Chancery Division, Λονδίνο, από το Βρετανικό και Ιρλανδικό Ινστιτούτο Νομικών Πληροφοριών, <http://www.bailii.org/ew/cases/EWHC/Ch/2006/719.html#partF>, παράγραφος 104

νομικής προστασίας ἂν υπάγονται στην προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων, ως στοιχεία του πνευματικού έργου, ἢ ἂν δεν τυγχάνουν προστασίας και επομένως δε μπορεί υπ' αυτό το πρίσμα να συντελεστεί παραβίαση της πνευματικής ιδιοκτησίας. Το πώς θα τοποθετηθεί απέναντι στη διάκριση μορφής και ιδέας στο πνευματικό έργο και η αυστηρότητα με την οποία θα την ερμηνεύσει είναι οι κρίσιμες πτυχές της απόφασης σε αυτή την υπόθεση και είναι διαφωτιστικές για το χειρισμό αυτού του θέματος από τη νομολογία, αφού στο κείμενο του νόμου, ορίζεται ρητά ότι «σε καμία περίπτωση η νομική προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας δεν επεκτείνεται σε καμία ιδέα, διαδικασία, μέθοδο, σύστημα, τρόπο λειτουργίας, επινόηση, αξιωματική αρχή ἢ ανακάλυψη, ανεξάρτητα από τη μορφή με την οποία περιγράφεται, ερμηνεύεται, απεικονίζεται ἢ ενσωματώνεται σε οποιοδήποτε έργο»⁶¹.

Η απλούστευση των παραμέτρων της δικαστικής απόφασης για τη συγκεκριμένη απόφαση παραβλέπει κάποια σημαντικά σημεία που θίγει ο δικαστής με σημαντικότερο όλων την τοποθέτησή του για την αντιμετώπιση της πρωτοτυπίας του πνευματικού έργου ως κριτηρίου για την προστασία του από το αγγλοσαξονικό νομικό σύστημα, που στην προκειμένη περίπτωση πράγματι βαρύνει σημαντικά στη λήψη της απόφασής του. Όμως τα επιχειρήματα στα οποία κάνει αναφορά σχετικά με τη διάκριση μορφής, που χαίρει νομικής προστασίας και ιδέας και ιστορικών γεγονότων που δεν προστατεύονται, είναι σαφώς τα ισχυρότερα και πιο καθοριστικά, καθιστώντας αυτή τη δικαστική απόφαση ιδανική για την ανάδειξη αυτού του θέματος. Ο ίδιος ο δικαστής αναφέρει ότι «η προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων δεν περιορίζεται στο ακριβές κείμενο του λογοτεχνικού έργου και η αντικατάσταση ορισμένων λέξεων άνευ σημασίας σε ένα έργο που κατά τα άλλα είναι το ίδιο δε θα αποφύγει την παραβίαση των δικαιωμάτων όπως [οι ενάγοντες] σωστά παρατηρούν. Στο άλλο άκρο όμως αναγνωρίζουν ότι η νομοθεσία της πνευματικής ιδιοκτησίας δε θα έπρεπε να προστατεύει ενάντια στο δανεισμό μίας

⁶¹ United States Code, Title 17 § 102 b

ιδέας που περιέχεται σε ένα έργο. Τα δικαστήρια δε θα προστατεύουν «έργα» μέσα από αυτό το ακραίο επίπεδο αφαίρεσης.(...) Όπως οι ενάγοντες επεξήγησαν στις καταληκτικές τους παρατηρήσεις, ακραία και προφανή σημεία είναι εύκολο να εντοπιστούν, όμως υπάρχει ένα σημείο στο φάσμα της πνευματικής δημιουργίας, όπου η πολυπλοκότητα της έκφρασης εγγυάται την προστασία. Η διαχωριστική γραμμή πρέπει να τεθεί ώστε να πετύχει μία λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων του συγγραφέα και στην ενθάρρυνση της λογοτεχνικής ανάπτυξης. Αυτή φαίνεται να είναι η δίκαια στάση που πρέπει κανείς να τηρήσει»⁶².

Σε αυτή την παράγραφο της δικαστικής απόφασης συνοψίζεται η «αντίφαση» η οποία υποβόσκει στο θέμα της διάκρισης μεταξύ μορφής και περιεχομένου στο πνευματικό έργο. Ο δικαστής ξεκάθαρα δηλώνει ότι όπως και οι ίδιοι οι ενάγοντες παρατήρησαν, «η πνευματική ιδιοκτησία δε θα έπρεπε να προστατεύει ενάντια στο δανεισμό μίας ιδέας που περιέχεται σε ένα έργο». Επομένως τοποθετείται σαφώς στην κατηγορία εκείνων που ερμηνεύουν αυστηρά το γράμμα του νόμου και δεν αποδίδουν πνευματικά δικαιώματα στο δημιουργό για τις ιδέες και το περιεχόμενο του έργου του. Υπονοείται δε, ότι τα απλά στοιχεία του σχεδιαγράμματος και της υπόθεσης του βιβλίου των εναγόντων, «The Holy Book and the Holy Grail», ακόμα και αν χρησιμοποιήθηκαν από το συγγραφέα του μεταγενέστερου βιβλίου «The Da Vinci Code», όπως μάλιστα ο ίδιος ο συγγραφέας του αποδέχεται ότι συνέβη, αυτή η πράξη δεν αποτελεί ρήξη των πνευματικών δικαιωμάτων των συγγραφέων του πρώτου βιβλίου, αφού συνίσταται στο δανεισμό ιδεών και ιστορικών γεγονότων και επομένως στοιχείων πάνω στα οποία οι δημιουργοί του πρώτου βιβλίου δεν απολαμβάνουν απολύτως κανένα δικαίωμα αποκλειστικότητας. Σε ένα όμως μάλλον αντιφατικό σχόλιο ισχυρίζεται ότι «η προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων δεν περιορίζεται στο ακριβές κείμενο του λογοτεχνικού

⁶²Υπόθεση Michael Baigent και Richard Leigh εναντίον The Random House Group Limited, 07/04/2006, δικαστής Peter Smith, High Court Of Justice, Chancery Division, Λονδίνο, από το Βρετανικό και Ιρλανδικό Ινστιτούτο Νομικών Πληροφοριών, <http://www.bailii.org/ew/cases/EWHC/Ch/2006/719.html#partF>, παράγραφος 153

έργου και η αντικατάσταση ορισμένων λέξεων άνευ σημασίας σε ένα έργο που κατά τα άλλα είναι το ίδιο δε θα αποφύγει την παραβίαση των δικαιωμάτων» αλλά και σε γενικότερο πλαίσιο «υπάρχει ένα σημείο στο φάσμα της πνευματικής δημιουργίας, όπου η πολυπλοκότητα της έκφρασης εγγυάται την προστασία». Με αυτές τις παρατηρήσεις απομακρύνεται από την προηγούμενη σαφή και αυστηρή του τοποθέτηση περί της μη προστασίας των ιδεών. Φαίνεται να προτείνει ότι η ιδέα και το περιεχόμενου του πνευματικού έργου μπορούν πράγματι να αποτελέσουν στοιχείο προστασίας από το νόμο **υπό προϋποθέσεις** οι οποίες είναι η πολύ στενή ομοιότητα ενός έργου με ένα άλλο, ώστε παρά την ελαφρώς διαφορετική τους μορφή να μπορεί να υποστηριχθεί ότι η «ουσία» του ενός έργου έχει γίνει αντικείμενο αντιγραφής αλλά και η «πολυπλοκότητα της έκφρασης», επομένως μία σειρά από μη προστατευόμενα ιστορικά στοιχεία και γεγονότα μπορεί να είναι δεκτικά νομικής προστασίας στην περίπτωση που η σύνθεση και η απόδοσή τους έχει πραγματοποιηθεί με μία ορισμένη πολυπλοκότητα και μαεστρία.

Στο τέλος της παραγράφου μάλιστα, ο δικαστής αποφαίνεται ότι η σωστή νομική οδός τελικά θα είναι αυτή που θα πετύχει την εξισορρόπηση των συμφερόντων των εναγόντων συγγραφέων και της διασφάλισης της λογοτεχνικής ανάπτυξης μέσα από την ελεύθερη κυκλοφορία των ιδεών. Αυτή η στάση όμως απέχει σημαντικά από την αυστηρή και ρητή νομική διατύπωση η οποία δε δέχεται παρά μόνο την προστασία της μορφής του πνευματικού έργου, χωρίς να επιτρέπει εξαιρέσεις. Η στάση που έχει επικρατήσει όμως είναι πράγματι η διαλλακτικότερη στάση της νομολογίας και ο προβληματισμός ενυπάρχει σε κάθε παρόμοια περίπτωση. Ο δικαστής Peter Smith στη συνέχεια πραγματοποιεί μία εκτενή ανάλυση και των δύο βιβλίων, επιχειρώντας να προσδιορίσει αφενός το είδος των στοιχείων που ο Dan Brown έχει χρησιμοποιήσει και αφετέρου το βαθμό στον οποίο τα έχει ενσωματώσει στο δικό του έργο. Ο λόγος για τον οποίο επιχειρεί αυτή την ανάλυση ερμηνεύεται και μέσα από μία δικαστική απόφαση που παραθέτει από την υπόθεση Hyperion Records Limited εναντίον Dr Lionel Sawkins, στην οποία η δισκογραφική εταιρία

καταδικάστηκε επειδή χρησιμοποίησε μουσικές παρτιτούρες του Lionel Sawkins σε τμήματα από τις ηχογραφήσεις ενός μουσικού δίσκου που παρήγαγε χωρίς να αναφέρει το όνομά του στο τελικό προϊόν. Για τη χρήση αυτούσιων των συνθέσεων του δημιουργού σε τμήματα ηχογραφήσεων, η δικαστική απόφαση παρατηρεί ότι «το σημαντικό σημείο είναι ότι ο νόμος των πνευματικών δικαιωμάτων μπορεί να εφαρμοστεί για την αποφυγή της αντιγραφής σημαντικού τμήματος μίας παρόμοιας εκφραστικής μορφής, όμως δε μπορεί να αποτρέψει τη χρήση πληροφοριών, σκέψεων και συναισθημάτων που εκφράζονται στο προστατευόμενο πνευματικό έργο»⁶³. Επομένως και σε αυτή τη δικαστική απόφαση ισχύει η αποδοχή ότι σκέψεις, ιδέες και συναισθήματα βρίσκονται εκτός της σφαίρας της νομικής προστασίας, όμως επιτρέπεται η προστασία του περιεχομένου ενός πνευματικού έργου, στην περίπτωση που αυτό **αντιγραφεί (εξ ολοκλήρου) ή σε σημαντικό τμήμα ακόμα και με διαφορετική μορφή**. Η διαφοροποίηση που παρέχεται από αυτή την απόφαση είναι ότι η αντιγραφή του ίδιου περιεχομένου από μία μορφή σε ένα πνευματικό έργο Α με μία διαφορετική μορφή σε ένα έργο Β, παρά την παραγωγή ενός έργου με καινούρια μορφή, συνιστά παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων του δημιουργού του έργου Α.

Αυτή η τοποθέτηση διαλευκαίνει μία σειρά από σκοτεινές πτυχές της απαίτησης να προστατεύεται μόνο η μορφή του πνευματικού έργου, αφού με την αυστηρή και κατά γράμμα ερμηνεία αυτής της αρχής, «πολλές ενέργειες που θεωρούνται από τις κοινωνικές αντιλήψεις και από το νόμο ως προσβολές της πνευματικής ιδιοκτησίας θα έπρεπε να θεωρηθούν σαν εξαιρέσεις»⁶⁴. Εξαιρέση θα έπρεπε να αποτελέσει η υπόθεση Hyperion Records Limited εναντίον Dr Lionel Sawkins στην οποία σημαντικά τμήματα του έργου της δισκογραφικής εταιρίας εκτελέστηκαν αυτούσια από

.....
⁶³ Υπόθεση Hyperion Records Limited εναντίον Dr Lionel Sawkins, 19/05/2005, δικαστές Mummery, Mance και Jacob, Supreme Court Of Judicature, Εφετείο (Αστικό Δίκαιο), Λονδίνο, από το Βρετανικό και Ιρλανδικό Ινστιτούτο Νομικών Πληροφοριών, <http://www.bailii.org/ew/cases/EWCA/Civ/2005/565.html>, παράγραφος 29

⁶⁴ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 114

τα μουσικά κείμενα του Lionel Sawkins, όπως και η μετάφρασή βιβλίων σε άλλες γλώσσες, αλλά και μεταφορές βιβλίων σε κινηματογραφικές ταινίες κ.λπ.

Όμως, από αυτά τα στοιχεία, τελικά φαίνεται ότι δεν υπάρχει σαφής οδηγία για το χειρισμό θεμάτων στα οποία θίγεται το δικαίωμα του πνευματικού δημιουργού στις ιδέες, ή σε καινούρια συστήματα ή μεθόδους που έχει επινοήσει και ενσωματώσει στο έργο του, αφού επαφίεται στην κρίση των δικαστηρίων να σταθμίσουν την ύπαρξη ή όχι προσβολής αυτών των δικαιωμάτων και το μέγεθος αυτής. Αλλά και για την κρίση των δικαστηρίων, μία άλλη δικαστική απόφαση στην οποία γίνεται παραπομπή από το δικαστή της υπόθεσης του «The Da Vinci Code» καταλήγει στην απόλυτη ανικανότητα των δικαστηρίων να προσδιορίσουν ασφαλή κριτήρια για τέτοιες αποφάσεις. Η δικαστική απόφαση προέρχεται από την υπόθεση IPC Media Limited εναντίον Highbury - Leisure Publishing Limited, για την υιοθέτηση στοιχείων της δομής και εικαστικής διαχείρισης ενός περιοδικού του δεύτερου εκδότη με θέμα την κατοικία και τη διακόσμηση από παρόμοιο περιοδικό του άλλου εκδότη. Η δικαστική απόφαση σε κάποιο σημείο της επιχειρηματολογίας που αναπτύσσει για την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με την προστασία αυτών των στοιχείων από το νόμο των πνευματικών δικαιωμάτων παρατηρεί ότι: «Ο νόμος της πνευματικής ιδιοκτησίας δεν έχει ποτέ επεκτείνει την προστασία του σε γενικά θέματα, στυλ ή ιδέες. Ο Monet, όπως και οι προηγούμενοι αυτού, δεν απέκτησαν κανένα δικαίωμα να απαγορεύσουν σε κάθε τρίτο να ζωγραφίσει λουλούδια ή ακόμα και νούφαρα ή ο Georges Seurat δε θα μπορούσε να αποκτήσει μέσω του νόμου, το δικαίωμα να απαγορεύσει σε άλλους ζωγράφους να ζωγραφίσουν με το στυλ του πουαντιγισμού.(...) Τόσο γενικές συλλήψεις δεν τίθενται εκτός ορίων για άλλους δημιουργούς με το νόμο της πνευματικής ιδιοκτησίας. Δε χρειάζεται να αναφερθεί δε, ότι είναι αδύνατο να προσδιοριστούν τα όρια ανάμεσα στον απλό δανεισμό ιδεών και εννοιών από τη μία πλευρά και αντιγραφής με την έννοια της

παραβίασης πνευματικών δικαιωμάτων από την άλλη»⁶⁵.

Συνεπώς, υπάρχει πράγματι μία συμφωνία σε γενικές γραμμές ότι δεν απολαμβάνουν τη νομική προστασία οι ιδέες, οι μέθοδοι, τα καλλιτεχνικά στυλ, τα συστήματα, το θέμα, η έμπνευση ενός δημιουργού, με όποιον τρόπο και αν αυτά τυχαίνουν διαχείρισης στο έργο του, ωστόσο προκύπτει συχνά η ανάγκη να διευθετηθούν ζητήματα, στα οποία δεν υπάρχει σαφής διαχωρισμός ανάμεσα σε αυτά τα στοιχεία που δεν προστατεύονται και σε στοιχεία που οι δημιουργοί διεκδικούν για καθαρά προσωπικά κατορθώματα τους και για τα οποία απαιτούν τη νομική προστασία. Ο δικαστής Peter Smith, τελικά καταλήγει στην έκθεσή του ότι «ακόμα και αν υπάρχει ένα κεντρικό θέμα όπως ισχυρίζονται οι ενάγοντες στο βιβλίο «The Holy Book and the Holy Grail», η έκφραση του θέματος γίνεται απλά με την έκφραση ενός αριθμού γεγονότων και ιδεών σε πολύ γενικό επίπεδο. Δεν υπάρχει τίποτα σε αυτά κατά τη γνώμη μου που υπερβαίνει αυτή την πρόταση. Επομένως συνεπάγεται ότι το κεντρικό θέμα με τον τρόπο που εκφράζεται δεν δημιουργεί τις προϋποθέσεις ώστε να προστατευθεί από το νόμο της πνευματικής ιδιοκτησίας». Με αυτή την καταληκτική παρατήρηση, ο δικαστής κρίνει ότι η αντιγραφή περιεχομένου στο βαθμό των ιστορικών γεγονότων και των ιδεών από το ένα βιβλίο στο άλλο, δεν αποτελεί σε αυτή την περίπτωση παραβίαση των δικαιωμάτων των συγγραφέων του «The Holy Book and the Holy Grail» και αθώνει τον Dan Brown.

Πώς όμως μπορεί να θεωρείται αξιόπιστο ένα σύστημα νομικής προστασίας, στο οποίο ένα πολύ σημαντικό τμήμα των αντιδικιών που ενδέχεται να προκύψουν εξαρτάται τόσο βαρύτερα από την προσωπική κρίση του εκάστοτε δικαστή με αυθαίρετα και σκιάδη κριτήρια; Αλλά και για θεωρητικούς σκοπούς, η διάκριση ανάμεσα σε μορφή και ιδέα, ή περιεχόμενο, αποδεικνύεται ανεπαρκής για την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τη φύση του πνευματικού έργου και με τα στοιχεία προστασίας του από το νόμο των πνευματικών δικαιωμάτων. Πού τίθεται η διαχωριστική γραμμή

⁶⁵Υπόθεση IPC Media Limited εναντίον Highbury - Leisure Publishing Limited, 21/12/2004, δικαστής Laddie, High Court of Justice, Chancery Division, Λονδίνο, από το Βρετανικό και Ιρλανδικό Ινστιτούτο Νομικών Πληροφοριών, <http://www.bailii.org/ew/cases/EWHC/Ch/2004/2985.html>, παράγραφος 13

ανάμεσα στην έμπνευση και στην αντιγραφή; Αν σύμφωνα με τη νομολογία, ο George Seurat δε θα μπορούσε να εμποδίσει άλλους καλλιτέχνες να ζωγραφίσουν με την ίδια μέθοδο του πουναντιγισμού, σε ποιο στάδιο ομοιότητας δύο έργων, έχει συντελεστεί παράπτωμα, μεγαλύτερο του δανεισμού μίας μεθόδου ή μίας τεχνοτροπίας, ή ακόμα και του απεικονιζόμενου θέματος; Αν ένας αρχιτέκτονας σχεδιάσει και κατασκευάσει ένα κτίριο με ελεύθερα υποστηλώματα στο χώρο, ελεύθερη όψη, πιλοτή, μεγάλα οριζόντια ανοίγματα στις όψεις και οριζόντιο βατό δώμα, έχει υπερβεί το όριο των στοιχείων που επιτρέπεται να δανειστεί από το έργο του Le Corbusier; Όχι, αφού έχει μόνο χρησιμοποιήσει στοιχεία που στο έργο του Le Corbusier αποτελούν αρχές, κατευθύνσεις και οδηγίες, όχι συγκεκριμένες μορφές. Παρά την πρωτοτυπία που εμφανίζουν τόσο στην καταγραφή τους, όσο και στη σύνθεσή τους σε ένα ενιαίο σύστημα αρχών; Και αν ένας αρχιτέκτονας σχεδιάσει ένα σχολικό κτίριο με κυκλικό σχήμα; Αποτελεί και μόνο αυτή η σχεδιαστική απόφαση παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων του Τάκη Ζενέτου για το «στρογγυλό» σχολείο του; Όχι, αφού το κυκλικό σχήμα δεν αποτελεί παρά μία ιδέα, η οποία άλλωστε δεν είναι και πρωτότυπη. Αν στο κυκλικό σχήμα, προστεθούν και τα στοιχεία των περσίδων ηλιοπροστασίας με γνώμονα τον προσανατολισμό του ηλίου; Αν επιπλέον χρησιμοποιηθούν υαλοπετάσματα σε όλο το μήκος των όψεων; Σε ποιο σημείο η σύνθεση πολλών διαφορετικών στοιχείων, το καθένα από τα οποία δεν αποτελεί προσωπική εφεύρεση του δημιουργού του, μπορεί να προστατευθεί ως πρωτότυπο συνθετικό αποτέλεσμα;

Είναι προφανές ότι η οριοθέτηση της προστασίας σε ένα σημείο της δημιουργικής διαδικασίας, στο οποίο η προσωπική συμβολή του δημιουργού έχει υπερβεί τα τετριμμένα, κοινά και ήδη γνωστά και έχει αναχθεί σε προσωπική και πρωτότυπη πνευματική δημιουργία προστατευόμενου έργου απαιτεί ένα κριτήριο, το οποίο δεν έχει ακόμα αναφερθεί και είναι απαραίτητο για δύο πολύ βασικές λειτουργίες. Από τη μία πλευρά, υπάρχει η ανάγκη ενός κριτηρίου, βάσει του οποίου να μπορεί να ληφθεί απόφαση για τα στοιχεία του έργου που προστατεύονται έναντι της αντιγραφής από άλλους δημιουργούς, ώστε να τεθεί η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο

σημείο που το έργο παύει να αντλεί απλώς έμπνευση από το πρωτότυπο και γίνεται απλό παράγωγο αυτού. Η διάκριση μορφής και ιδέας από όσα προηγήθηκαν είναι ξεκάθαρο ότι δεν επαρκεί: σε πολύ περιορισμένο αριθμό υποθέσεων μπορεί να αποδώσει καρπούς, δηλαδή σε υποθέσεις στις οποίες εξόφθαλμα πραγματοποιείται αντιγραφή αυτούσιων σημαντικών τμημάτων ενός έργου, ή αντίθετα σε αυτές όπου καταφανώς πραγματοποιείται ένας απλός δανεισμός πολύ γενικών και κοινότοπων στοιχείων, χωρίς να παρατηρείται καμία ουσιαστική ομοιότητα ανάμεσα στα έργα. Από την άλλη, το κριτήριο αυτό θα αποτελέσει ταυτόχρονα και κριτήριο αξιολόγησης και κατάταξης κάθε έργου υπό μελέτη, στην κατηγορία των πνευματικών έργων. Αν διατυπωθεί ο κανόνας με τον οποίο πραγματοποιείται η διάκριση ανάμεσα σε έργα που προστατεύονται από το νόμο της πνευματικής ιδιοκτησίας και σε έργα που δε μπορούν να απαιτήσουν την υψηλή αυτή θέση, στο χώρο των πνευματικών δημιουργημάτων, τότε θα έχει διαμορφωθεί ένας κανόνας με τον οποίο πιθανόν να μπορεί να γίνει και διαχωρισμός των αντίστοιχων στοιχείων μέσα στο ίδιο το έργο, για τα οποία πληρούνται αυτά τα κριτήρια.

Όπως είναι φυσικό και αναμενόμενο, κάθε ομάδα δημιουργών, στο δικό της τομέα καταρτίζει πολύ συγκεκριμένα κριτήρια αξιολόγησης και κριτικής των έργων που παράγονται στους κόλπους της. Πολλές φορές μάλιστα, η ακαδημαϊκή και θεωρητική προσέγγιση της αξιολόγησης και αποδοχής ενός έργου είναι πολύ αυστηρή και εξαρτάται από πολλές παραμέτρους, οι οποίες μπορεί να είναι και προϊόντα των εκάστοτε κοινωνικών, οικονομικών, τεχνολογικών, εκπαιδευτικών, πολιτικών και ιστορικών συνθηκών. Επιπλέον, είναι απολύτως λογικό η κάθε καλλιτεχνική κοινότητα να αναπτύσσει εγγενή κριτήρια που δεν εμφανίζονται σε άλλους κύκλους δημιουργών. Ο νόμος αντιθέτως, οφείλει να προσδιορίσει ένα γενικό κριτήριο, το οποίο να εσωκλείει όλες τις πιθανές πτυχές της πνευματικής δημιουργίας και να το ορίσει με τέτοια ευελιξία ώστε να εξασφαλίζεται η καταλληλότητά του για την αξιολόγηση όλων των έργων για τα οποία ενδέχεται να παρουσιαστούν αξιώσεις πνευματικού δημιουργήματος.

Για αυτό το λόγο, ο νομικός ορισμός του έργου περιλαμβάνει –όπως

κατά κοινή ομολογία τονίζεται σε κάθε νομικό κείμενο, ερμηνεία και σχολιασμό- μία ενδεικτική απαρίθμηση: «Ως έργο νοείται κάθε πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης, που εκφράζεται με οποιαδήποτε μορφή, ιδίως τα γραπτά ή προφορικά κείμενα, οι μουσικές συνθέσεις, με κείμενο ή χωρίς, τα θεατρικά έργα, με μουσική ή χωρίς, οι χορογραφίες και οι παντομίμες, τα οπτικοακουστικά έργα, τα έργα των εικαστικών τεχνών, στα οποία περιλαμβάνονται τα σχέδια, τα έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, τα χαρακτηριστικά έργα και οι λιθογραφίες, τα αρχιτεκτονικά έργα, οι φωτογραφίες, τα έργα των εφαρμοσμένων τεχνών, οι εικονογραφήσεις, οι χάρτες, τα τρισδιάστατα έργα που αναφέρονται στη γεωγραφία, την τοπογραφία, την αρχιτεκτονική ή την επιστήμη. Νοούνται επίσης ως έργα οι μεταφράσεις, οι διασκευές, οι προσαρμογές και οι άλλες μετατροπές έργων ή εκφράσεων της λαϊκής παράδοσης, καθώς και οι συλλογές έργων ή συλλογές εκφράσεων της λαϊκής παράδοσης ή απλών γεγονότων και στοιχείων όπως οι εγκυκλοπαιδείες, οι ανθολογίες και οι βάσεις δεδομένων, εφόσον η επιλογή ή η διευθέτηση του περιεχομένου τους είναι πρωτότυπη»⁶⁶. Η απαρίθμηση των έργων δεν είναι απόλυτη και εξαντλητική, αλλά ενδεικτική, με βάση τα σύγχρονα δεδομένα και τις δεδομένες συνθήκες που επικρατούσαν κατά τις εργασίες της νομοπαρασκευαστικής επιτροπής. Με εξαίρεση τα λογοτεχνικά έργα και τα έργα των «παραδοσιακών καλών τεχνών» τα οποία εξαρχής κατοχύρωσαν το δικαίωμα του δημιουργού τους στην πνευματική ιδιοκτησία, κάθε άλλη κατηγορία πνευματικής δημιουργίας που σήμερα αναγνωρίζεται από το νόμο ως τέτοια έπρεπε να διεκδικήσει και να τεκμηριώσει την καταλληλότητά της για να συμπεριληφθεί κάτω από την ομπρέλα της νομικής προστασίας. Η φωτογραφία, ο κινηματογράφος, τα ηλεκτρονικά προγράμματα, όλα τα είδη πνευματικής δημιουργίας που κατέστησαν δυνατά χάρη σε τεχνολογικές εξελίξεις μεταγενέστερες των πρώτων νομικών εξασφαλίσεων για τα γνωστά πνευματικά έργα συμπεριελήφθησαν στο νόμο αρκετά αργότερα, σε διαφορετικούς χρόνους, προσκομίζοντας τα

.....
⁶⁶ Νόμος 2121/1993 (ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993), άρθρο 2 παρ.1 και 2

απαραίτητα τεκμήρια για την ορθή αξίωση της προστασίας. Τα αρχιτεκτονικά έργα για παράδειγμα, στην αμερικανική νομοθεσία μέχρι το 1990 δεν περιελάμβαναν τα κτίρια ως προστατευόμενο στοιχείο τους, παρά μόνο απεικονίσεις αυτών σε σχέδια και προπλάσματα. Ακόμα και στη διεθνή σύμβαση της Βέρνης, στις αρχές του 20ου αιώνα έγινε μετά δυσκολίας δεκτή η πρόταση να συμπεριληφθούν στα προστατευόμενα αρχιτεκτονικά έργα, τα υλοποιημένα κτίρια και αρχιτεκτονικές επεμβάσεις, επειδή οι αρχιτέκτονες και οι υπόλοιποι υποστηρικτές της θέσης ότι η προστασία του αρχιτεκτονικού έργου είναι «γράμμα κενό» χωρίς την προστασία του ίδιου του κτιρίου δεν είχαν μέχρι πρότινος καταφέρει να πείσουν για την ιδιαιτερότητα και την προσωπικότητα που εκφράζει ένα υλοποιημένο αρχιτεκτονικό έργο, ανεξάρτητα από τη λειτουργική του χρησιμότητα.

Αφού διαπιστώθηκε η ανάγκη του νόμου να επιδεικνύει ευελιξία στα έργα που ενσωματώνει στο σύνολο των πνευματικών δημιουργημάτων τα οποία προστατεύει και η ανάγκη των νομικών τοποθετήσεων να συμβαδίζουν με την εποχή τους και να προσαρμόζονται στις κάθε φορά καινούριες συνθήκες και στα καινούρια δεδομένα, έγινε σαφές ότι η σφαίρα των νομικά προστατευόμενων πνευματικών έργων θα είναι ανοιχτή στην είσοδο κάθε έργου, από οποιοδήποτε τομέα προέρχεται, σήμερα γνωστό, ή μελλοντικά υπαρκτό που θα μπορέσει να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις της γενικής ρήτρας που περιέχεται στην αρχική τοποθέτηση του άρθρου που ορίζει τα πνευματικά έργα: την πρωτοτυπία. Η πρωτοτυπία ορίζεται καθολικά από όλες τις εθνικές νομοθεσίες ως η απόλυτη και ασφαλέστερη παράμετρος με βάση την οποία πρέπει να κριθούν, να αξιολογηθούν και να καταταγούν τα πνευματικά έργα σε δεκτικά προστασίας και σε έργα εκτός της νομικής προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας. «Ακόμα και αν ένα έργο δεν εμπίπτει σε καμία από τις κατηγορίες έργων που απαριθμούνται, προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία εφόσον ανταποκρίνεται στις προϋποθέσεις της γενικής ρήτρας»⁶⁷.

Η πρωτοτυπία θα αποτελέσει επομένως τη λυδία λίθο για την κατάταξη

⁶⁷ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 127

των έργων του πνεύματος στις κατηγορίες των νομικά προστατευόμενων έργων, λειτουργεί ως θεμελιακή κατασκευή για όλο το οικοδόμημα των πνευματικών δικαιωμάτων, είναι η πιο στοιχειώδης και βασική των προϋποθέσεων που τίθενται προκειμένου να ενεργοποιηθεί η νομική προστασία και όπως είναι φυσικό, ο προσδιορισμός της έννοιας της πρωτοτυπίας είναι κρίσιμος, αφού από αυτόν εξαρτάται όλη η αξιοπιστία του συστήματος.

Ο τρόπος με τον οποίο ορίζεται η πρωτοτυπία ενός πνευματικού έργου εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει κάθε νομοθεσία την ανάγκη προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων και τον τρόπο με τον οποίο η νομολογία αντιλαμβάνεται τον κοινωνικό ρόλο της διευκόλυνσης της πολιτιστικής ανάπτυξης. Τα συστήματα του copyright σε Αγγλία και Αμερική έχουν προσδιορίσει πολύ πιο επιεική κριτήρια για την προστασία του πνευματικού έργου, μέσα από ένα πολύ χαλαρό ορισμό της πρωτοτυπίας. Αντίθετα, τα συστήματα της κεντρικής Ευρώπης είναι πιο απαιτητικά στην απαίτηση της πρωτοτυπίας από ένα έργο. Σε κάθε περίπτωση, η πρωτοτυπία στους νομικούς ορισμούς, διαφέρει από τη γνωστή έννοια της πρωτοτυπίας σε φιλοσοφικό περιβάλλον, ή σε επίπεδο αισθητικών και θεωρητικών αναζητήσεων. Η πρωτοτυπία, συνήθως σε αντιδιαστολή με τη μίμηση είναι μία έννοια με τεράστιο ιστορικό βάθος και θεωρητικό φορτίο, αφού έχει απασχολήσει τους φιλοσόφους, τους κριτικούς, τους στοχαστές και τους καλλιτέχνες από τα χρόνια της αρχαιότητας. Η νομική «πρωτοτυπία» διαφέρει κυρίως ως προς τους στόχους της. Ο ορισμός της πρωτοτυπίας στο νόμο συνίσταται σε παρατήρηση και σύγκριση συγκεκριμένων και υλοποιημένων έργων: είναι μία ιδιότητα που αποδίδεται σε κάποια στοιχεία ενός έργου ή και στην ολότητά του. Οι ερωτήσεις του νόμου είναι «πώς μπορούν να γίνουν αναγνωρίσιμα τα στοιχεία που είναι πρωτότυπα από τα στοιχεία που δεν είναι; Με ποιο κριτήριο θα προσμετράται η προσωπική και πρωτότυπη συμβολή του δημιουργού σε ένα δεδομένο έργο;». Πρόκειται για μία πραγματολογική και αντικειμενοστραφή τοποθέτηση, έχει στόχο μόνο να αποδώσει ιδιότητες σε συγκεκριμένα και δεδομένα έργα και χρησιμεύει στο δημιουργό που θέλει να προσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να διαχειριστεί

τη δημιουργική διαδικασία, ώστε να παράξει ένα πρωτότυπο και προσωπικό έργο. Αντίθετα, η έννοια της πρωτοτυπίας έχει κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί σε φιλοσοφικούς και καλλιτεχνικούς στοχασμούς ως απάντηση σε οντολογικές και υπαρξιακές αναζητήσεις, σε ερωτήματα που σχετίζονται με την ουσία και τη διαδικασία της καλλιτεχνικής και πνευματικής δημιουργίας, σε θεολογικό ή ανθρωπιστικό φόντο. Αντίθετα με το νόμο, συνηθίζει να επικεντρώνεται στο δημιουργό για τον ορισμό της έννοιας της πρωτοτυπίας, αφού ο δημιουργός, σε συσχετισμό με το αίτημα της πρωτοτυπίας έχει κατά καιρούς παρουσιασθεί ως «απλός μιμητής και εκτελεστής, άνθρωπος με ικανότητες ενόρασης, προφήτης ή ιδιοφυΐα, ως δοχείο για την εξωτερική έμπνευση που εκπορεύεται από τις θείες δυνάμεις, από τη Φύση ή από ψυχοτρόπα ναρκωτικά, ως ιδιαίτερος άνθρωπος- οραματιστής, ως η ενσωμάτωση ενός παγκόσμιου ανθρώπινου πνεύματος, ως επιστημονικός πειραματιστής, ως άτομο ικανό για δημιουργία εκ του μηδενός»⁶⁸. Δίνει απαντήσεις σε ερωτήματα όπως «ποια είναι η πηγή και η καταγωγή της ανθρώπινης δημιουργικότητας, σε ποιο βαθμό η πνευματική δημιουργία μιμείται τα πρότυπα της φύσης, ποιες είναι οι δυνάμεις που ενεργοποιούν στον άνθρωπο την ικανότητα πρωτότυπης δημιουργίας;»

Η πρωτοτυπία στο νομικό σύστημα του copyright βέβαια ορίζεται με τρόπο σχεδόν τεχνοκρατικό, ως συνέπεια άλλωστε και της γενικότερης νοοτροπίας στην οποία βασίζεται που απομακρύνεται από την ανθρωποκεντρική οπτική των υπολοίπων συστημάτων με πυρήνα το δημιουργό και την προσωπικότητά του και εστιάζει στην οικονομική παράμετρο της πνευματικής δημιουργίας και στον κίνδυνο εκμετάλλευσης του πνευματικού έργου με τρόπο που προσβάλλει τα συμφέροντα των δημιουργών. Επομένως, η χρησιμότητά του περιορίζεται σημαντικά από άποψη γενικού ενδιαφέροντος. Τα επεική κριτήρια που τίθενται για την πρωτοτυπία ενός έργου ήδη υπονοούνται από το ρητό βάσει του οποίου σε γενικές γραμμές αντιμετωπίζεται το έργο που χρήζει προστασίας: «what

⁶⁸ Anstey, Tim, Grillner, Katja, Hughes, Rolf, Introduction, από επιμέλεια Tim Anstey, Katja Grillner, Rolf Hughes, Architecture and Authorship, London, black dog publishing, 2007, σελ.8

is worth copying is worth protecting». Ο πύχης για την προστασία του έργου τίθεται πολύ χαμηλά και εξαρτάται από υλιστικά κριτήρια παρά από αξιολογικές επισημάνσεις επί του έργου. Με κάποιο τρόπο όμως, ακόμα και οι νόμοι των αγγλόφωνων χωρών έχουν επιχειρήσει να προσδιορίσουν κάποιες ελάχιστες προϋποθέσεις για την προστασία των πνευματικών έργων, πέρα από την αρχή της προστασίας έναντι της αντιγραφής και της παράτυπης εκμετάλλευσης. Αυτές οι προϋποθέσεις ορίζουν την έννοια της πρωτοτυπίας, η οποία σε κάποιες περιπτώσεις αναγράφεται ως originality, δηλαδή πρωτοτυπία και σε κάποιες περιπτώσεις ως creativity, δηλαδή δημιουργικότητα, αλλά αναφέρονται στην ίδια ιδιότητα.

Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται κυρίως οι τοποθετήσεις του αγγλοσαξονικού δικαίου. Σε αυτές, η νομοθεσία του copyright πράγματι προστατεύει τα πνευματικά δικαιώματα που προκύπτουν από κάθε έργο που κινδυνεύει να γίνει αντικείμενο αντιγραφής, όμως εγείρει κάποιες ελάχιστες απαιτήσεις που πρέπει να πληροί το έργο. Ως προϋπόθεση της προστασίας ενός πνευματικού έργου ορίζεται η πρωτοτυπία (originality), όμως σε αυτήν αποδίδεται ένα περιεχόμενο πολύ διαφορετικό από αυτό που θα περίμενε κανείς. Το κριτήριο για την εξακρίβωση της πρωτοτυπίας ενός πνευματικού έργου στο αγγλοσαξονικό δίκαιο εξαρτάται από την προσπάθεια που κατέβαλε ο δημιουργός. Οι συνηθέστερες διατυπώσεις αναφέρουν την αναγκαιότητα απόδειξης «skill, judgment and labour», δηλαδή δεξιοτήτας, κρίσης και εργασίας από την πλευρά του δημιουργού και «sweat of the brow», ο ιδρώτας του μετώπου, που σηματοδοτούν την προσωπική επένδυση του μόχθου και της εργασίας του δημιουργού για την παραγωγή του έργου. «Δεκτικά προστασίας εμφανίζονται να είναι επομένως όχι μόνο έργα με την κλασική έννοια του όρου, αλλά και εργασίες χωρίς καμία αισθητική ιδιομορφία»⁶⁹. Αυτή η έννοια της πρωτοτυπίας για τα πνευματικά έργα σίγουρα δεν αρκεί και δεν ικανοποιεί τους καλλιτεχνικούς και λογοτεχνικούς κύκλους, οι οποίοι άλλωστε συνιστούν τη συντριπτική πλειοψηφία των πνευματικών δημιουργών και

⁶⁹ Συνοδινού, Τατιάνα- Ελένη, «Το κριτήριο της πρωτοτυπίας στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας στην Ευρώπη», νομικό περιοδικό Αρμενόπουλος, Ιούνιος 2001, σελ. 755-770

οι οποίοι απαιτούν πολύ ισχυρότερες αποδείξεις προσωπικής αφιέρωσης στο έργο και δημιουργικής συμβολής, ώστε να αποδεχθούν ένα έργο ως πρωτότυπο έργο του πνεύματος και των τεχνών. Βέβαια, ήδη παρατηρήθηκε το χάσμα ανάμεσα στην αντίληψη των ίδιων των δημιουργών και στις νομικές επιδιώξεις, όμως ο ορισμός της πρωτοτυπίας μέσα από ένα τόσο απλοποιημένο και τεχνοκρατικό κριτήριο υποδηλώνει προθέσεις προστασίας που καθιστούν το νόμο του *copyright* «νομικό σύμμαχο και προστάτη περισσότερο των επιχειρηματικών κύκλων και λιγότερο των καλλιτεχνών, δημιουργών με τη στενή έννοια του όρου»⁷⁰. Η λειτουργία αυτή της πρωτοτυπίας στα αγγλοσαξονικά νομοθετήματα έχει αποδοθεί από ορισμένους στην απουσία ειδικών ρυθμίσεων περί αθέμιτου ανταγωνισμού, επομένως το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας επεκτείνεται με αυτό τον τρόπο στην προστασία και έργων τα οποία ίσως κατά κοινή ομολογία και εκ πρώτης όψεως δεν παρουσιάζουν τα απαραίτητα χαρακτηριστικά ενός πνευματικού έργου υψηλών προδιαγραφών, επομένως οι απαιτούμενες προδιαγραφές τίθενται σε χαμηλό επίπεδο προκειμένου να συμπεριληφθούν και αυτά στη νομική προστασία.

Για τις ανάγκες ενός θεωρητικού προβληματισμού, η αγγλοσαξονική θεώρηση της πρωτοτυπίας δεν προσφέρεται για την εξαγωγή συμπερασμάτων για το πνευματικό έργο και σίγουρα όχι για την συνεπαγόμενη αποτίμηση του ίδιου του δημιουργού. «Η λέξη πρωτότυπο δε σημαίνει ότι η εργασία πρέπει να είναι η έκφραση πρωτότυπης ή εφευρετικής σκέψης. (...) Ο νόμος δεν απαιτεί η έκφραση να έχει πάρει μία καινούρια ή πρωτότυπη μορφή, αλλά ότι η εργασία δεν πρέπει να έχει αντιγραφεί από κάποια άλλη, δηλαδή ότι πρέπει να προέρχεται από τον δημιουργό»⁷¹. Η απολύτως ελάχιστη απαίτηση, ο δημιουργός του έργου να έχει προσωπικά καταβάλλει εργασία και προσπάθεια για την παραγωγή του έργου καταλήγει να παρέχει νομική προστασία ακόμα και σε έργα που σε κανένα

⁷⁰ Συνοδινού, Τατιάνα- Ελένη, «Το κριτήριο της πρωτοτυπίας στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας στην Ευρώπη», νομικό περιοδικό Αρμενόπουλος, Ιούνιος 2001, σελ. 755-770

⁷¹ Cornish, William, *Cases and Materials on Intellectual Property*, Λονδίνο, Sweet & Maxwell, 2η έκδοση, 1996, σελ.239

άλλο περιβάλλον δε θα μπορούσαν να θεωρηθούν άξια προστασίας πνευματικά έργα. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι διάφορα έντυπα που συγκεντρώνουν γενικές πληροφορίες, από ενημερωτικά φυλλάδια μέχρι συγκεντρωμένα προγνωστικά ποδοσφαιρικών αγώνων.

Η πιο γνωστή υπόθεση αυτού του είδους προέρχεται από την αμερικάνικη νομολογία και υποδεικνύει την κρίσιμη διαφοροποίηση που συντελέστηκε ανάμεσα στα δύο αυτά συστήματα, το αγγλοσαξονικό και το αμερικανικό και είναι ο συνδυαστικός κρίκος ανάμεσα στις δύο κύριες προσεγγίσεις, του copyright και των droits d'auteur. Το σύστημα των ΗΠΑ ασπαζόταν πλήρως όλη την προαναφερθείσα συλλογιστική των αγγλικών δικαστηρίων και εφήρμοζε το κριτήριο του «ιδρώτα του μετώπου», παρέχοντας προστασία ακόμα και σε έργα τα οποία δεν παρουσίαζαν την παραμικρή αισθητική, διανοητική, θεωρητική ή φιλοσοφική αξία. Η έννοια της πρωτοτυπίας όμως αποκλίνει από τον αγγλικό ορισμό από το 1991 και έπειτα, μετά από την απόφαση σταθμό στο αμερικανικό δίκαιο Feist Publications Inc. εναντίον Rural Telephone Services Co. Inc.. Αυτή η υπόθεση θα χρησιμοποιείται έκτοτε ως ο επίσημος ορισμός της έννοιας της πρωτοτυπίας για το αμερικανικό δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Η Rural Telephone Service Company, έχοντας εκδώσει ένα τηλεφωνικό κατάλογο με τυπική διάρθρωση, αλφαβητικής κατάταξης ονοματεπώνυμου, τηλεφωνικού αριθμού και διεύθυνσεως για την περιοχή του Kansas, κατήγορησε την αντίστοιχη εταιρία Feist Publications Inc. για την έκδοση τηλεφωνικού καταλόγου, ο οποίος παρότι κάλυπτε πολύ μεγαλύτερη έκταση από την αντίστοιχη του δικού της καταλόγου, χρησιμοποίησε αυτούσια σημαντικά τμήματα του καταλόγου της Rural. Η υπόθεση στα αγγλικά δικαστήρια θα είχε πιθανότατα κριθεί υπέρ της εναγούσης εταιρίας, αφού η κατάρτιση ενός τηλεφωνικού καταλόγου, παρά την προφανή κοινοτοπία των γεγονότων και των στοιχείων που απαρτίζουν τα περιεχόμενά του, απαιτεί μία συστηματική και μεθοδική αναζήτηση και καταγραφή αυτών των στοιχείων από τον υπεύθυνο υπάλληλο της εταιρίας, συνεπώς τεκμαίρεται η ύπαρξη πρωτοτυπίας του έργου χάρη στην «δεξιότητα, κρίση και εργασία» του δημιουργού του καταλόγου.

Η σημασία όμως αυτής της υπόθεσης και ο λόγος για τον οποίο αποτελεί ορόσημο στην αμερικανική νομοθεσία, έγκειται ακριβώς στην απόφαση του δικαστηρίου να αμφισβητήσει ανοιχτά το δόγμα του «ιδρώτα του μετώπου» (sweat of the brow doctrine) και να θεμελιώσει απαιτήσεις υψηλότερες των τότε ισχυουσών. Η απόφαση αυτή, η οποία μνημονεύεται έκτοτε σε κάθε παρόμοια περίπτωση προσβολής πνευματικών δικαιωμάτων, γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στις ευρωπαϊκές προδιαγραφές για το πνευματικό έργο που προστατεύεται και στην αγγλοσαξονική αντιμετώπιση, αφού για πρώτη φορά σε δίκαιο του copyright υπεισέρχεται ως παράμετρος στον ορισμό της έννοιας της πρωτοτυπίας ο δημιουργός του έργου.

Το σημείο εκκίνησης της συλλογιστικής που αναπτύσσεται σε αυτή την απόφαση είναι μία οικεία πλέον αρχή του δικαίου της πνευματικής ιδιοκτησίας: η διχοτόμηση του έργου σε μορφή και ιδέα, προστατευόμενη η πρώτη, ελεύθερη σε χρήση από όλους η δεύτερη. Δηλώνει το δικαστήριο: «κανένας δημιουργός δεν μπορεί να αποκτήσει πνευματικά δικαιώματα πάνω στα γεγονότα ή στις ιδέες που χρησιμοποιεί. (...) Την ίδια στιγμή όμως, αδιαμφισβήτητα οι συλλογές γεγονότων μπορούν να γίνουν αντικείμενο προστασίας πνευματικών δικαιωμάτων.(...) Υπάρχει μία αδιαφιλονίκητη αντίθεση ανάμεσα σε αυτές τις δύο προτάσεις. Πολλές συλλογές δεν αποτελούνται παρά από ακατέργαστα δεδομένα, εντελώς κοινότοπες πληροφορίες οι οποίες δε συνοδεύονται από κάποια πρωτότυπη έκφραση. Σε ποια βάση μπορεί κανείς να διεκδικήσει προστασία μίας τέτοιας συλλογής; Ο κοινός νους λέει ότι 100 μη προστατευόμενα στοιχεία δεν αλλάζουν ως δια μαγείας την ιδιότητά τους όταν συγκεντρωθούν όλα μαζί στο ίδιο έργο»⁷². Εδώ κυριαρχεί ο προβληματισμός που αναπτύχθηκε ήδη για το νομικό δόγμα τη διχοτόμησης μορφής και περιεχομένου/ιδέας, η οποία φαίνεται ότι σε πάρα πολλές υποθέσεις έχει αποδειχθεί κατώτερη των περιστάσεων, χωρίς να λειτουργεί ως εργαλείο στην εξαγωγή συμπερασμάτων για τα προστατευόμενα στοιχεία ενός έργου.

⁷²Υπόθεση Feist Publications Inc. εναντίον Rural Telephone Services Co. Inc., 27/03/1991, U.S. Supreme Court, από το ηλεκτρονικό κέντρο του U.S. Supreme Court, <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/499/340/case.html#344>

Η απόφαση αυτή όμως είναι η πρώτη που προτείνει ένα κριτήριο διάκρισης προστατευόμενων στοιχείων του έργου που αποστασιοποιείται από τη νομική πρόταση: «Το κλειδί για τη διευθέτηση του ζητήματος έγκειται στην κατανόηση της αρχής της μη προστασίας των γεγονότων. Η *sine qua non* συνθήκη της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι η πρωτοτυπία. Για να πληροί τις προϋποθέσεις της νομικής προστασίας, ένα έργο οφείλει να είναι πρωτότυπο χάρη στο δημιουργό του. Πρωτότυπο σημαίνει ότι το έργο έχει δημιουργηθεί αποκλειστικά και ανεξάρτητα από το δημιουργό του και ότι επιδεικνύει έστω ένα ελάχιστο βαθμό δημιουργικότητας, (...)μία δημιουργική σπίθα, όσο ακατέργαστη, ταπεινή ή προφανής και να είναι»⁷³.

Πρώτη πρωτοποριακή συνδρομή αυτής της απόφασης: η πρόταση για την εφαρμογή του κριτηρίου της πρωτοτυπίας τόσο για την κατ' αρχήν προστασία ενός έργου και τη διάκριση ανάμεσα σε έργα του πνεύματος και έργα κοινά, μη δεκτικά νομικής προστασίας, όσο και για τον εντοπισμό των προστατευόμενων στοιχείων στο ίδιο το έργο. Επομένως, εισάγει ένα κριτήριο το οποίο δε δημιουργεί τις πολωτικές διχογνωμίες, τις ασάφειες και τις αυθαιρεσίες στην κρίση του πνευματικού έργου που αναπόφευκτα προκύπτουν από τη διάκριση μορφής και ιδέας. Είτε πρόκειται για ιδέα, σύστημα, μέθοδο, ιστορία είτε πρόκειται για συγκεκριμένη μορφή και εκφραστική απόδοση όλα τα στοιχεία που θα αξιολογηθούν και προκριθούν από την προϋπόθεση της πρωτοτυπίας προστατεύονται ως πνευματικά δικαιώματα του δημιουργού στο έργο του. Με αυτό τον τρόπο, η απόφαση αυτή τίθεται εναντίον της καθολικής εφαρμογής του αξιώματος «*sweat of the brow*», εξαιτίας των «πολύαριθμων μειονεκτημάτων του, με πιο προφανές από όλα το γεγονός ότι επέτρεπε την προστασία απλών συλλογών και συνθέσεων που δεν παρουσίαζαν καμία απόδειξη επιλογής και οργάνωσης, πρωτότυπης συνδρομής του δημιουργού στα ίδια τα στοιχεία»⁷⁴. Είναι προφανές ότι η επιείκεια του ορισμού της έννοιας της

⁷³ Υπόθεση *Feist Publications Inc. εναντίον Rural Telephone Services Co. Inc.*, 27/03/1991, U.S. Supreme Court, από το ηλεκτρονικό κέντρο του U.S. Supreme Court, <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/499/340/case.html#344>

⁷⁴ στο ίδιο

πρωτοτυπίας στο αγγλοσαξονικό δίκαιο στρέφεται εναντίον του βασικού κοινωνικού ρόλου όλου του θεσμού της πνευματικής ιδιοκτησίας που είναι η διασφάλιση της συνέχισης της πολιτιστικής ανάπτυξης και προόδου, αφού, με τα κριτήρια της προστασίας να έχουν θέσει τον πήχη σε τόσο χαμηλή στάθμη, η νομική προστασία λειτουργεί μάλλον ως φραγμός.

Δεύτερη και σημαντικότερη προσφορά αυτής της απόφασης είναι η προσπάθεια εμπλουτισμού του ορισμού της έννοιας της πρωτοτυπίας με στοιχεία που να υπερβαίνουν την απλή απαίτηση για «skill, judgment and labour» από την πλευρά του δημιουργού. Αναγνωρίζοντας ότι η πνευματική δημιουργία οφείλει να θέσει υψηλότερα πρότυπα για τα πνευματικά έργα, ώστε να λειτουργεί δικαιότερα ο θεσμός των πνευματικών δικαιωμάτων, ορίζει ότι «η πρωτοτυπία απαιτεί ανεξάρτητη, προσωπική δημιουργία συν ένα στοιχείο δημιουργικότητας. (...) τα έργα προστατεύονται στο βαθμό που είναι πρωτότυπα και βασίζονται στη δημιουργική δύναμη της διανόησης»⁷⁵.

Η στροφή αυτή είναι προφανώς μία στροφή σε πιο ανθρωποκεντρικές προσεγγίσεις που συγκαταλέγουν το δημιουργό και τις ικανότητές του στην έννοια της πρωτοτυπίας και στον προσδιορισμό του πνευματικού έργου. Φαίνεται ότι γίνεται αποδεκτό ότι η πρωτοτυπία που εμφανίζει ένα έργο του πνεύματος έχει κάποια σύνδεση με την προσωπικότητα του δημιουργού, οφείλει σε κάποιο βαθμό την ύπαρξή της στις δημιουργικές του δυνάμεις. Με άλλα λόγια, γίνεται μία προσπάθεια να αποδοθούν κάποιες ιδιότητες στο έργο του πνεύματος, σχετικά με το βαθμό στον οποίο αυτό εμφανίζει συγκεκριμένες ποιότητες που αντικατοπτρίζουν τις ικανότητες του δημιουργού του. Η καλύτερη πηγή μελέτης αυτών των τοποθετήσεων είναι το ηπειρωτικό σύστημα πνευματικής ιδιοκτησίας, εκεί όπου το κριτήριο της πρωτοτυπίας πράγματι ασπάζεται την άποψη ότι ο δημιουργός θα εμψύσησει στο έργο όλες τις ποιότητες που αναζητούνται για να συμπεριληφθεί στα προστατευόμενα έργα. Η αμερικανική νομοθεσία

⁷⁵ Υπόθεση Feist Publications Inc. εναντίον Rural Telephone Services Co. Inc., 27/03/1991, U.S. Supreme Court, από το ηλεκτρονικό κέντρο του U.S. Supreme Court, <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/499/340/case.html#344>

όμως συγκλίνει πλέον με την ευρωπαϊκή, δημιουργώντας μία ομαλότερη μετάβαση από το αγγλικό σύστημα του *copyright*, σε ένα ορισμό της πρωτοτυπίας που στρέφεται σαφώς στη δημιουργική προσωπικότητα και θέτει υψηλά κριτήρια και προδιαγραφές για τα έργα.

Η έννοια της πρωτοτυπίας στις νομοθεσίες των περισσότερων ευρωπαϊκών χωρών ορίζεται με επίκεντρο τη δημιουργική προσωπικότητα. Εμποτισμένο από τις διεκδικήσεις των δημιουργών από την Αναγέννηση μέχρι τη σύγχρονη εποχή, το πνεύμα των νόμων που προστατεύουν «τα δικαιώματα των δημιουργών» χαρακτηρίζεται από προσήλωση στον ανθρώπινο παράγοντα και στη δημιουργική προσωπικότητα ως πηγή της πρωτοτυπίας του πνευματικού έργου. Σε γενικές γραμμές, το δίκαιο διαπνέεται από τη θεωρία ότι «το έργο πρέπει να αποτελεί έκφραση της προσωπικότητας του δημιουργού κι έτσι να έχει μίαν ιδιαίτερη **ατομικότητα**»⁷⁶. Επομένως ένα έργο κρίνεται και αξιολογείται πράγματι με βάση μία σειρά από κριτήρια τα οποία ετέθησαν στο τραπέζι των διαπραγματεύσεων ως βασικά επιχειρήματα- κλειδιά στις πρώτες διεκδικήσεις των δημιουργών για τη διασφάλιση των δικαιωμάτων τους. Η σφραγίδα της προσωπικότητας του δημιουργού πάνω στο έργο (*la marque de la personnalité de son auteur*) είναι εγγύηση για την ατομικότητα και πρωτοτυπία του έργου. «Έργο προστατευόμενο από την πνευματική ιδιοκτησία μπορεί να είναι μόνο ό,τι διαποτίζεται, χρωματίζεται, στιγματίζεται και χαρακτηρίζεται από τη μοναδικότητα των προσωπικών στοιχείων αυτού που του έδωσε μορφή, έτσι ώστε δημιουργός και δημιουργικό αποτέλεσμα να παρουσιάζουν εγγενή ομοιότητα και να βρίσκονται σε σχέση εξάρτησης»⁷⁷. Είναι προφανές ότι το κριτήριο της πρωτοτυπίας ορίζεται με πολύ υψηλότερες αξιώσεις από το αντίστοιχο του αγγλοσαξονικού συστήματος, αφού αναζητεί «κάτι παραπάνω», κάποιο χαρακτηριστικό στο έργο, μία ποιοτική ένδειξη που να το ανυψώνει σε έργο του πνεύματος και της διανοίας, πέρα

⁷⁶ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 108

⁷⁷ Συνοδινού, Τατιάνα- Ελένη, «Το κριτήριο της πρωτοτυπίας στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας στην Ευρώπη», νομικό περιοδικό Αρμενόπουλος, Ιούνιος 2001, σελ. 755-770

από τα τρέχοντα και τα αυτονόητα, τα ήδη γνωστά. Φαίνεται ότι σε αυτή την κατηγορία νομικών προσεγγίσεων, ο νομοθέτης πραγματοποιεί την εξαίρεση και επιδίδεται σε μία στοχαστική ανάλυση του πνευματικού έργου και της πρωτοτυπίας ξένη στην τεχνική και αποστασιοποιημένη γλώσσα του νόμου και συγχωνεύει στη ρητορική που αναπτύσσει στοιχεία από την αντίστοιχη ρητορική των ίδιων των πνευματικών δημιουργών, των καλλιτεχνών, των διανοουμένων.

Η νομολογία προσφέρει μία πληθώρα τοποθετήσεων πάνω στην έννοια της πρωτοτυπίας του έργου χάρη στην οποία ενεργοποιείται η νομική προστασία. Ενδεικτικά, πνευματικό έργο είναι: «έργο αποτελούν πνευματική εργασία συγκεκριμένου ανθρώπου, φέρον δε τη σφραγίδα της προσωπικότητας αυτού»⁷⁸, «το έργο να παρουσιάζει ορισμένη ατομικότητα, οφειλόμενη στη δημιουργική πνευματική εργασία του δημιουργού ώστε να διακρίνεται από το πλέγμα των διανοητικών προϊόντων της ανθρώπινης καθημερινότητας»⁷⁹, «το έργο να εμφανίζει ένα ελάχιστο όριο δημιουργικού ύψους ή ύφους, κείμενο υπεράνω της καθημερινότητας»⁸⁰, «πρωτοτυπία είναι η ιδιαίτερη ατομικότητα του έργου που οφείλεται στην προσωπική συμβολή του δημιουργού»⁸¹.

Εξακολουθεί βέβαια να απαιτείται ένα εργαλείο πιστοποίησης της πρωτοτυπίας, κάποια οδηγία σαφέστερη της «σφραγίδας της προσωπικότητας» του δημιουργού, διαφορετικά, το κριτήριο εξακολουθεί να είναι αυθαίρετο και ασταθές. Ένας όρος που έχει επικρατήσει για αυτό το σκοπό είναι το κριτήριο της στατιστικής μοναδικότητας, όρος που εισήγαγε ο Ελβετός νομικός Kummer. Σύμφωνα με αυτόν, η σύγκριση στην οποία πρέπει να υποβληθεί το έργο ώστε να εξακριβωθεί η πρωτοτυπία του είναι μία θεωρητική σύγκριση σύμφωνα με την οποία, υπό παρόμοιες συνθήκες και με τους ίδιους στόχους, κανένας άλλος δημιουργός κατά λογική πιθανολόγηση δε θα δημιουργούσε όμοιο έργο. Πραγματοποιείται δηλαδή

⁷⁸ ΕισΠρωτΑθ 3/1959, ΑρχΝ ΙΑ/1960, σελ. 305-306

⁷⁹ ΕφΑθ 448/1981, ΕΕμπΔ 1982, σελ. 321

⁸⁰ ΜΠρΘες 2249/1972, Αρμ. 1972, σελ. 1015

⁸¹ ΕφΑθ 2768/2003, ΝοΒ 2004, σελ. 51

μία πραγματική σύγκριση του έργου με όλα τα προϋπάρχοντα έργα του ίδιου είδους, αλλά και μία θεωρητική, υποθετική σύγκριση με τα έργα που θα μπορούσαν να υπάρξουν και να αποκτήσουν υπόσταση υπό τις δεδομένες συνθήκες υπό τις οποίες παρήχθη το έργο από το συγκεκριμένο δημιουργό. Φυσικά, το κριτήριο αυτό αναπτύσσει μεγάλο βαθμό εξάρτησης από την κρίση και την άποψη του δικαστή, ωστόσο αυτή η υποκειμενικότητα του κριτηρίου της πρωτοτυπίας σε αυτή τη νομική οικογένεια δε μπορεί να αποφευχθεί· είναι άμεση απόρροια της συνειδητής επιλογής να γίνεται η αξιολόγηση των πνευματικών έργων με βάση ένα κριτήριο πρωτοτυπίας ανθρωποκεντρικό, δηλαδή υποκειμενικό εξ ορισμού. Θα πρέπει να γίνει αποδεκτό ως ιδιομορφία όλης της νομικής αλλά και της πολιτιστικής κατασκευής της πνευματικής ιδιοκτησίας ότι όσο περισσότερο εμπλέκεται στην αξιολόγηση της πρωτοτυπίας το υποκείμενο της δημιουργικής διαδικασίας, αναλογικά θα αυξάνει η εξάρτηση της έννοιας του πνευματικού έργου από αξιολογικές επισημάνσεις και ανθρωπιστικού περιεχομένου παρατηρήσεις.

Το κριτήριο της στατιστικής μοναδικότητας όμως δεν επαφίεται εξ ολοκλήρου στην ανθρώπινη κρίση. Η εφαρμογή του κανόνα της στατιστικής μοναδικότητας εξηγεί γιατί τα επιστημονικά έργα και οι διάφορες ανακαλύψεις στο χώρο των φυσικών επιστημών δεν αποτελούν πνευματικά έργα, αφού δεν εκφράζουν την προσωπικότητα του επιστήμονα και του ερευνητή. Δεν ενυπάρχει στα επιστημονικά έργα το γνώρισμα της απρόβλεπτης μοναδικότητας που χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική π.χ. δημιουργία. Κάθε επιστήμονας θα κατέληγε στα ίδια αποτελέσματα υπό τις ίδιες συνθήκες και με τους ίδιους ερευνητικούς στόχους. Αντίθετα, στην πνευματική δημιουργία, η πρωτοτυπία του έργου που μπορεί να εντοπιστεί με την αρχή της στατιστικής μοναδικότητας πηγάζει από τον ιδιαίτερο και μοναδικό εσωτερικό κόσμο της ιδιοσυγκρασίας και προσωπικής υπόστασης του δημιουργού. Το έργο του πνεύματος διακρίνεται από κάθε άλλο ανθρώπινο δημιούργημα επειδή προβάλλει στον εξωτερικό κόσμο των αισθήσεων κάποια στοιχεία του εσωτερικού, μοναδικού κόσμου του δημιουργού.

Η νομική αντίληψη της πρωτοτυπίας πράγματι διαφοροποιείται, όπως φαίνεται, σημαντικά από άλλες ερμηνευτικές και προσδιοριστικές απόπειρες της έννοιας. Δεν αποπειράται να προσεγγίσει την πηγή της μοναδικότητας κάθε δημιουργού· τη θεωρεί δεδομένη, πορεύεται με αυτή την αρχή ως αφετηρία, ότι κάθε δημιουργός χαρακτηρίζεται από τη μοναδικότητα της προσωπικότητάς του και επομένως η εξωτερική στοιχείων της προσωπικότητάς του μοιραία θα δημιουργήσει ένα έργο προσωπικό, πρωτότυπο, που παρουσιάζει μία ατομικότητα. Ούτε είναι θέμα ενδιαφέροντος για τη νομική «πρωτοτυπία» αν η πνευματική δημιουργία είναι αποτέλεσμα εκ του μηδενός δημιουργίας, ή αν βασίζεται σε πρότυπα τα οποία αντλεί από το περιβάλλον. Τέτοιου είδους παρατηρήσεις ανήκουν σε πεδία με διαφορετικές σκοπιμότητες και προβληματισμούς. Ο δημιουργός για το νόμο είναι αδιάφορο αν μπορεί να χαρακτηριστεί «ιδιοφυία» ή «ταλέντο», αν είναι «βριτούζος» ή «μετριότητα». «Το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας δεν προστατεύει τις ελάχιστες μεγαλοφυΐες αλλά όλους τους πνευματικούς δημιουργούς που συμβάλλουν με τις δυνάμεις τους στην προαγωγή του πνεύματος»⁸². Η αρχή της αξιολογικής ουδετερότητας για την κρίση περί πρωτοτυπίας είναι θεμελιώδης για την πνευματική ιδιοκτησία στο νόμο και διατρέχει όλες τις σχετικές διατάξεις κάθε εθνικής νομοθεσίας⁸³. Όπως έχει εύστοχα από πολλούς παρατηρηθεί, καμία νομική τοποθέτηση πάνω στην ουσία του πνευματικού έργου και την πρωτοτυπία δε μπορεί να απαλλαγεί πλήρως από αξιολογικές τοποθετήσεις· για τη διαπίστωση της πρωτοτυπίας, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή από τη νομοθεσία της Ευρώπης ως αντανάκλαση της μοναδικότητας της δημιουργικής προσωπικότητας, η νομική εκτίμηση κατ' ανάγκην εξαρτάται από εκτιμήσεις αξιολογικού χαρακτήρα. Για αυτό το λόγο άλλωστε, η έννοια της πρωτοτυπίας σε αυτή την οικογένεια νομοθετικών συστημάτων παρουσιάζει ενδιαφέρον

⁸² Βαρελάς Δ., «Η κλοπή της πνευματικής ιδιοκτησίας», Νομικό Βήμα, τεύχος 34, 1986, σελ. 1392

⁸³ Η πρώτη διατύπωση της αρχής της αξιολογικής ουδετερότητας βρίσκεται στο γαλλικό νόμο, Code de la propriété intellectuelle (partie législative), Première partie - La propriété littéraire et artistique, άρθρο L 112-1: Les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination

για θεωρητικούς σκοπούς εκτός των αυστηρών νομικών πλαισίων. Όμως, δεδομένης της αποδοχής αυτής της πραγματικότητας, η αρχή της αξιολογικής ουδετερότητας αποδεικνύεται εξαιρετικά χρήσιμη. Χάρη σε αυτή, η πνευματική ιδιοκτησία απεξαρτάται από την αισθητική καταξίωση του έργου ή την κοινωνική αποδοχή του δημιουργού. «Στο χώρο της αισθητικής, οι γνώμες διαφέρουν ανάλογα με τις κοινωνικές ή τις πολιτιστικές ομάδες και μεταβάλλονται με το πέρασμα του χρόνου. Η αισθητική κρίση εξαρτάται αποφασιστικά από την προσωπική καλλιέργεια και ευαισθησία του καθενός, από την κοινωνική του τάξη και από διάφορους άλλους παράγοντες, έτσι ώστε δε μπορεί να γίνει αντικείμενο μίας δικαστικής απόφασης. Τα δικαστήρια ούτε πρέπει ούτε μπορούν να μετατρέπονται σε ακαδημίες όταν έχουν να κρίνουν θέματα πνευματικής ιδιοκτησίας»⁸⁴.

Το πιο απαιτητικό κριτήριο από άποψη ανάγκης αξιολόγησης του έργου σε κάποιο βαθμό για την διαπίστωση της πρωτοτυπίας είναι το κριτήριο του **δημιουργικού ύψους**. Είναι μία έννοια που έχει προκύψει σε αντιστοιχία της γνωστής έννοιας του εφευρετικού ύψους όπως αυτό διατυπώνεται στο δίκαιο της ευρεσιτεχνίας και συμβάλλει στην εκτίμηση της πρωτοτυπίας που εμφανίζει τα πνευματικό έργο. Η έννοια του δημιουργικού ύψους ορίζεται μέσα από τη νομολογία, με μία λογική σύγκρισης που αποκαλύπτει μία πολύ ενδιαφέρουσα πτυχή της πνευματικής ιδιοκτησίας. Ορίζεται ότι «ουχί παν προϊόν απολαύει της προστασίας, αλλά μόνον τοιαύτα παρουσιάζοντα ωρισμένην ατομικότητα, οφειλομένην εις την δημιουργικήν εργασία των δημιουργών των, διά της οποίας ταύτα διακρίνονται της μάξης των καθημερινών προϊόντων της ανθρώπινης εργασίας και ανάγονται εις δημιουργίας, ήτοι εις έργα κατά την έννοιαν των νόμων περί πνευματικής ιδιοκτησίας.(...) Προϋπόθεσις διά την παροχήν της προστασίας των νόμων περί πνευματικής ιδιοκτησίας είναι όπως το έργον συνιστά ατομικήν πνευματικήν δημιουργίαν, εμφανίζει δηλονότι ωρισμένον δημιουργικόν ύψος οφειλόμενον εις την προσωπικότητα του

.....
⁸⁴ Κουμάντος, Γεώργιος, Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002, σελ. 121

δημιουργήσαντος αυτό»⁸⁵. Η διάκριση που πραγματοποιείται με το εργαλείο του δημιουργικού ύψους, είναι μία διάκριση ανάμεσα σε καθημερινά, τετριμμένα, γνωστά, κοινά προϊόντα της ανθρώπινης καθημερινότητας και σε υψηλά, ποιοτικά, εξαιρετικά έργα του ανθρώπινου πνεύματος.

Η διάκριση που πραγματοποιείται υποκρύπτει μία πολύ πιο βασική διάκριση, η οποία πραγματοποιείται σιωπηλά από το νόμο της πνευματικής ιδιοκτησίας και είναι αυτή ανάμεσα σε πολιτιστική και βιομηχανική παραγωγή. Από τη γένεσή του ο θεσμός των πνευματικών δικαιωμάτων ιδρύθηκε πάνω στη βάση της αξιολογικής ουδετερότητας για τα πνευματικά έργα που θα προστάτευε. Επέλεξε να καταρτίσει κριτήρια που αποστασιοποιούνται από την αξία, την ηθικότητα και την ποιότητα του έργου, προσδιορίζοντας μόνο τις περιοχές της ανθρώπινης δραστηριότητας στις οποίες συντελείτο πνευματική δημιουργία και το κριτήριο της πρωτοτυπίας για την κατάταξη των έργων στην κατηγορία των πνευματικών δημιουργημάτων. Οι περιοχές που αρχικά αναγνωρίστηκαν ως πεδία πνευματικής δημιουργικής δραστηριότητας ήταν η λογοτεχνία, η μουσική σύνθεση, η ζωγραφική, η χαρακτική, το σχέδιο και η γλυπτική. Λογοτεχνία και καλές τέχνες, όπως ήταν γνωστές τον πρώιμο 18ο αιώνα, την περίοδο των πρώτων νομικών θεσμοθετήσεων της πνευματικής ιδιοκτησίας. Σε αυτές τις κατηγορίες, το πεδίο της προστασίας ήταν επίπεδο, ισοπέδωνε την ιεραρχία της ποιοτικής αξιολόγησης των καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών κύκλων και κάλυπτε κιτς, *avant-garde*, εξαιρετικό και μέτριο, υψηλής ποιότητας και αγοραίο, ηθικό και ανήθικο, κάθε λογής έργο αρκεί να ανήκε στις κατηγορίες που προστατεύονταν και να κάλυπτε τις προϋποθέσεις της πρωτοτυπίας. «Στο νόμο, ο όρος «δημιουργός» δεν έφερε, ούτε φέρει, το σήμα της υπέρτατης διάκρισης, ούτε υποδείκνυε μία συγκεκριμένη απασχόληση, όπως «ποιητής». Ο μόνος του σκοπός ήταν να διαχωρίσει ένα συγκεκριμένο είδος εργασίας από ένα άλλο: το πολιτιστικό από το βιομηχανικό»⁸⁶. Το έργο της διανόησης και το τεχνικό

⁸⁵ ΜΠρΘες 3412/1985, ΕΕμπΔ 1986, σελ. 147

⁸⁶ Nesbit, Molly, "What Was an Author,;" από επιμέλεια Burke, Sean, *Authorship from Plato to the Postmodern, A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, σελ. 249

έργο. Όλη η ρητορική που αναπτύσσεται γύρω από τα κριτήρια της προστασίας του πνευματικού έργου, η πρωτοτυπία, το δημιουργικό ύψος, η στατιστική μοναδικότητα, είναι σε τελική ανάλυση όλα στοιχεία που επιχειρούν να ορίσουν τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε αυτό που ανήκει στην πολιτιστική σκηνή και σε αυτό που ανήκει στη βιομηχανική παραγωγή και την τεχνική εργασία.

Στη σύγχρονη νομοθεσία υποστηρίζεται ότι έχει εγκαταλειφθεί η παλαιότερη συνθήκη για την πνευματική ιδιοκτησία, το έργο να ανήκει σε μία από τις αναγνωρισμένες κατηγορίες πνευματικής δημιουργίας. Η απαρίθμηση των πεδίων γίνεται πλέον με «ενδεικτικό» τρόπο και δεν αποτελεί δεσμευτικό κριτήριο, αφού η μόνη ρήτρα προστασίας είναι η πρωτοτυπία. Ο νόμος θεωρεί έργο του πνεύματος άξιο προστασίας οποιοδήποτε ανθρώπινο δημιούργημα που παρουσιάζει πρωτοτυπία, με την έννοια ότι ανιχνεύεται στα στοιχεία του έργου η προσωπικότητα του δημιουργού του, ότι υπάρχει ένα ανθρώπινο αποτύπωμα της διάνοησης και της δημιουργικότητας του δημιουργού επάνω στο έργο. Όμως η αντίληψη του διαχωρισμού της πνευματικής ιδιοκτησίας ανάμεσα σε βιομηχανική και πολιτιστική παραγωγή αποκαλύπτει περισσότερο για το νόμο της πνευματικής ιδιοκτησίας από όσα παραδέχεται ο ίδιος ο νόμος. Όταν οι καινούριες τεχνολογικές δυνατότητες του 19ου αιώνα κατέστησαν δυνατή τη δημιουργία καινούριων ειδών έργων, άγνωστων μέχρι τότε, που δεν είχαν αποκτήσει το βάπτισμα του πυρός και δεν είχαν καθιερώσει κανένα κύρος στη συλλογική συνείδηση, οι δημιουργοί σε αυτούς τους χώρους αντιμετώπιστηκαν ως απρόσκλητοι επισκέπτες από το νόμο. Οι απαιτήσεις του νόμου από τους σκηνοθέτες, τους φωτογράφους, τους αρχιτέκτονες, τους χορευτές κ.λπ. δεν περιορίστηκαν στην απόδειξη της πρωτοτυπίας και του δημιουργικού ύψους των έργων τους και δεν αρκέστηκαν στην τεκμηρίωση της ύπαρξης στενού δεσμού ανάμεσα στη δημιουργική προσωπικότητα και στο έργο. Χρειάστηκε μία πολύχρονη διεκδίκηση από την πλευρά των νεοεισερχομένων στην πολιτιστική δημιουργία για να καθιερωθεί η θέση τους στο χώρο της πνευματικής δημιουργίας. Η επιχειρηματολογία κινείται γύρω από την απόδειξη του ανθρώπινου παράγοντα

στη δημιουργία του έργου, ως απαραίτητη προϋπόθεση ούτως ή άλλως από τα πνευματικά έργα και από τους δημιουργούς, όμως ταυτόχρονα αδιαμφισβήτητα διαμόρφωνε ένα κλίμα και καλλιεργούσε το έδαφος ώστε να μπορέσει να γίνει δεκτή η σύλληψη ότι κάποιες καινούριες μορφές παραγωγής έργου, όπως ο κινηματογράφος και η φωτογραφία θα μπορούσαν να αποτελέσουν πεδία υψηλής πνευματικής δημιουργίας, όχι τεχνολογικά και βιομηχανικά προϊόντα.

Το πολιτιστικό πεδίο είναι ευρύ και δυναμικό. Εξελίσσεται και διογκώνεται, αφομοιώνει καινούριες μορφές, καινούριες κατηγορίες δημιουργίας. Η αντίληψή μας για την υψηλή Τέχνη, για τα πολιτιστικά προϊόντα, για την πνευματική δημιουργία είναι απόλυτα εξαρτημένη από εξωτερικές συνθήκες και το αισθητικό και φιλοσοφικό κριτήριο της πολιτιστικής δημιουργίας επαναπροσδιορίζεται διαρκώς. Ο νόμος, όσο και αν το επιθυμεί και όσο και αν το επιχειρεί, δε μπορεί να αντιπαρέλθει αυτή την πραγματικότητα. Ορίζει ότι το πνευματικό έργο, με τον τρόπο που το αντιλαμβάνεται είναι ένα άυλο αγαθό, όμως απαιτεί κάποιου είδους ενσωμάτωση και εξωτερική-κευση. Ορίζει ότι το πνευματικό έργο προστατεύεται ως μορφοποιημένη ιδέα και όχι ως περιεχόμενο, όμως οι περιπτώσεις στις οποίες πράττει το αντίθετο, υπερβαίνουν σε πλήθος αυτό που θα μπορούσε να θεωρηθεί εξαίρεση στον κανόνα. Ισχυρίζεται ότι πραγματοποιεί μία «ενδεικτική» απαρίθμηση των προστατευόμενων έργων, όμως στην πραγματικότητα έχει ιστορικά αποδείξει ότι δεν χαρακτηρίζεται από την ευελιξία και την προσαρμοστικότητα για να δεχτεί στους κόλπους του κάθε δημιούργημα, από όπου και αν αυτό προέρχεται, πληρουμένων απλώς των προϋποθέσεων της προστασίας. Και σημαντικότερο όλων: τα κριτήρια και οι προδιαγραφές που θέτει για το πνευματικό έργο είναι ανοιχτές σε διαφορετικές ερμηνείες και υποκειμενικές τοποθετήσεις.

Το πνευματικό έργο αποδεικνύει την ιδιότυπη φύση του στην προσπάθεια του ορισμού του. Είναι προφανές ότι ο προσδιορισμός και η αξιολόγησή του προκύπτει από μία σειρά από αντιφατικές ιδιότητες που διατηρούν ευαίσθητες ισορροπίες. Το πνευματικό έργο ανήκει τόσο στο χώρο των ιδεών, όσο και στο χώρο των υλικών αισθήσεων, εσωκλείει ιδέες

και γεγονότα, αλλά χαρακτηρίζεται από μία συγκεκριμένη μορφή και ένα συγκεκριμένο τρόπο έκφρασης. Προκύπτει τόσο από την αξιοποίηση της πνευματικής κληρονομιάς και της συσσωρευμένης γνώσης και εμπειρίας της ανθρωπότητας, όσο και από την προσωπική και πρωτότυπη συνδρομή του ίδιου του δημιουργού. Η πρωτοτυπία του ορίζεται τόσο από εξωτερικά χαρακτηριστικά, αντικειμενικά κριτήρια που συνίστανται στη σύγκριση έργων μεταξύ τους και στον εντοπισμό στοιχείων του έργου καινούρια ή κοινότοπα, όσο και από τον συσχετισμό του δημιουργού και της δημιουργικής προσωπικότητας με το πνευματικό έργο. Η έννοια του πνευματικού έργου καταλήγει να διαμορφώνεται από αυτές τις αντιφατικές σχέσεις.

6.

ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ

ΤΟ ΗΘΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΟΥΣΙΑΚΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ

Από όλες τις πτυχές της έννοιας της πνευματικής δημιουργίας, του δημιουργού και του έργου, καμία δεν είναι τόσο γνώριμη και οικεία όσο τα ίδια τα πνευματικά δικαιώματα, το περιεχόμενο της προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας. Είναι άλλωστε και η παράμετρος που έχει την εντονότερη παρουσία στην ανθρώπινη καθημερινότητα. Χωρίς να χρειάζεται να εκδηλώσει κανείς ειδικό ή θεωρητικό ενδιαφέρον στο θέμα της πνευματικής ιδιοκτησίας, ήδη έχει έρθει αντιμέτωπος με μία σειρά από εκδηλώσεις των πνευματικών δικαιωμάτων που είναι απόρροια όλων των χαρακτηριστικών που αναφέρθηκαν σχετικά με τη σχέση δημιουργού και έργου, τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του πνευματικού έργου και της σημασίας της συμβολής της δημιουργικής προσωπικότητας στη διαδικασία. Είναι φυσικό ἡ πνευματική δημιουργία αποτελεί το θεμέλιο λίθο όλης της σύγχρονης πολιτιστικής αγοράς, η οποία είναι πανταχού παρούσα στην καθημερινή μας ζωή και σε πολύ μεγάλο βαθμό ρυθμίζεται από τα πνευματικά δικαιώματα και τους συσχετισμούς που αναπτύσσονται ανάμεσα στους διάφορους δικαιούχους της πνευματικής ιδιοκτησίας. Από τη φαινομενικά αυτόνομη και αθάνα αναφορά σε κάθε έργο μαζί με το όνομα του δημιουργού του, μέχρι τις διαβόητες υποθέσεις παραβίασης πνευματικών δικαιωμάτων που εκτυλίσσονται υπό το φως της δημοσιότητας (Marcantonio Raimondi εναντίον Albrecht

Dürer -16ος αιώνας, 20th Century Fox: Star Wars εναντίον Universal Studios: Battlestar Galactica -1978, Apple εναντίον Samsung -2012) και το πασίγνωστο σήμα της προστατευόμενης ιδιοκτησίας: ©, η πνευματική ιδιοκτησία έχει εισχωρήσει στη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου με πάρα πολλά και διαφορετικά πρόσωπα.

Για καθεμία από αυτές τις περιπτώσεις, καθώς και για όλες τις άλλες περιπτώσεις στις οποίες το ευρύ κοινό έρχεται αντιμέτωπο με κάποια πτυχή των δικαιωμάτων που η πνευματική ιδιοκτησία συνεπάγεται, μπορεί να γίνει αναγωγή σε μία από τις δύο βασικές κατηγορίες πνευματικών δικαιωμάτων: την περιουσιακή και την ηθική. Χονδροειδώς, σε οικονομικά συμφέροντα, δικαιώματα που σχετίζονται με κάποιου είδους οικονομικό όφελος ή ζημία και οικονομική και εμπορική εκμετάλλευση του έργου, και σε δικαιώματα προσωπικά, που αφορούν στην προσωπικότητα και στο ήθος του δημιουργού. Ο νόμος αναγνωρίζει αυτό το διαχωρισμό και - όπως ήδη αναφέρθηκε- εντάσσει τις δύο κατηγορίες δικαιωμάτων κάτω από την κοινή στέγη ενός *sui generis* δικαιώματος, όπου κάθε κατηγορία δικαιωμάτων μπορεί να αντιμετωπιστεί ανεξάρτητα, αλλά εξακολουθεί να συναποτελεί τον πυρήνα της νομικής εξασφάλισης της πνευματικής ιδιοκτησίας από κοινού με την άλλη κατηγορία.

Οι εξουσίες που πηγάζουν από το περιουσιακό δικαίωμα του πνευματικού δημιουργού στο έργο του είναι αρκετά ξεκάθαρες και μονοδιάστατες. Σχετίζονται με όλες τις ενέργειες οι οποίες περιλαμβάνουν την οικονομική παράμετρο στην πνευματική δημιουργία και στην παρουσίαση των αποτελεσμάτων στο κοινό. Σύμφωνα με την ενδεικτική απαρίθμηση των εξουσιών του περιουσιακού δικαιώματος από το νόμο εξασφαλίζεται αποκλειστικά στο δημιουργό η εξουσία εγγραφής, αναπαραγωγής, μετάφρασης, διασκευής, θέσης σε κυκλοφορία, παρουσίασης του έργου στο κοινό, δημόσιας εκτέλεσης και ραδιοτηλεοπτικής μετάδοσης. Σκοπός του περιουσιακού δικαιώματος είναι αποκλειστικά η ρύθμιση των οικονομικών σχέσεων που προκύπτουν από τη διαχείριση και τη δημοσιοποίηση του πνευματικού έργου και η απόδοση των δίκαιων και νόμιμων οικονομικών οφελών στο δημιουργό του έργου. Είτε επιτελεί τη λειτουργία του με τρόπο

προληπτικό, δηλαδή αποθαρρύνοντας την αντιγραφή, την πειρατεία ή την άλλου είδους αντικανονική εκμετάλλευση του έργου, είτε με τρόπο κατασταλτικό, δηλαδή διευθετώντας υποθέσεις παραβίασης πνευματικών δικαιωμάτων, σε κάθε περίπτωση, περιορίζεται στον εμπορικό και οικονομικό χαρακτήρα του δικαιώματος.

Το περιουσιακό δικαίωμα είναι προφανώς δικαίωμα μεταβιβάσιμο. Δεν είναι απαραίτητη καν η αρχική κτήση των εξουσιών του από το δημιουργό κατά την παραγωγή του έργου. Μπορεί κάλλιστα σε συγκεκριμένες σχέσεις εργασίας και συνεργασίας, εκ των προτέρων να έχει συμφωνηθεί η παραχώρηση πολλών εξουσιών του περιουσιακού δικαιώματος στο εργοδότη, το συνεργάτη ή τον συντονιστή της δημιουργικής διαδικασίας. Επομένως, το περιουσιακό δικαίωμα δεν αφήνει πολλά περιθώρια για θεωρητική αναζήτηση εγγενών χαρακτηριστικών της πνευματικής δημιουργίας και της σύνδεσης δημιουργού και έργου, μέσα από τη μελέτη των εξουσιών που περιλαμβάνει, εκτός ίσως από την προφανή αποδοχή της άποψης ότι ο δημιουργός ενός πνευματικού έργου αποκτά πρωτογενή δικαιώματα οικονομικού οφέλους από το έργο του κατά μία έννοια δικαιούται να δρέψει τους καρπούς της εργασίας του όσον αφορά την εμπορική εκμετάλλευση του έργου του. Όπως έκανε προφανές η ιστορική αναδρομή, η νοοτροπία ότι μεταξύ του δημιουργού και του έργου αναπτύσσεται μία σχέση ιδιοκτησίας, συνεπώς μία σχέση οικονομικά εκμεταλλεύσιμη, καλλιεργήθηκε και ωρίμασε, δεν αποτέλεσε εξ αρχής μία αυτονόητη αρχή. Αλλά στη σύγχρονη εποχή αυτή η αρχή είναι ριζωμένη στο πνεύμα των καιρών και στο πολιτιστικό τοπίο για να αποτελέσει σημείο άξιο αναφοράς.

Αξίζει ωστόσο να παρατηρηθεί ότι με δεδομένη αυτή την αρχή, η σύγχρονη τεχνολογία προβάλλει μία πρόκληση για την ομαλή ρύθμιση και κυρίως την παρακολούθηση των εξουσιών του περιουσιακού δικαιώματος. Η πρόκληση προκύπτει από την εξάπλωση και εδραίωση του διαδικτύου. Όταν το 2012 η αμερικανική κυβέρνηση πρότεινε το σχέδιο SOPA: Stop Online Piracy Act, η αντίδραση από τους ισχυρότερους και πιο εδραιωμένους ιστότοπους στο διαδίκτυο ήταν άμεση και ηχηρή. Επτά χιλιάδες ιστότοποι, μεταξύ των οποίων και η Wikipedia και η Google έπαυσαν

τη λειτουργία τους για μία μέρα, τη 18η Ιανουαρίου 2012, ως διαμαρτυρία στην επερχόμενη νομοθεσία που στην ουσία επιχειρήσε ακριβώς να προστατεύσει τα περιουσιακά δικαιώματα των πνευματικών δημιουργών. Το βασικό επιχείρημα που προέβαλλαν οι διάφοροι πάροχοι υπηρεσιών στο διαδίκτυο ενάντια στην αυστηρή αστυνόμευση της πνευματικής ιδιοκτησίας, ήταν ότι η λειτουργία του διαδικτύου στον πυρήνα της λειτουργεί με τρόπο ανοικτό, διασυνδέει, δημιουργεί πολύπλοκες σχέσεις και προσφέρει περιεχόμενο σε τέτοιο όγκο και με τέτοια ταχύτητα που θα έπρεπε να επικρατούν πιο χαλαροί κανονισμοί και προσαρμοσμένες απαιτήσεις στο θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων.

Και δεν πρόκειται για απλό θεωρητικό επιχείρημα: το διαδίκτυο έχει να δείξει κατορθώματα σε αυτή την κατεύθυνση, που μόνο μέσα από τις δυνατότητές του έγιναν εφικτά. Κάθε open source και crowd sourcing έργο που έχει να επιδείξει είναι ένα κατόρθωμα που πραγματοποιήθηκε μόνο χάρη στη διασύνδεση και την επικοινωνία που επέτρεψαν οι ηλεκτρονικοί δίαυλοι επικοινωνίας του και παρουσιάζουν μία ρηξικέλευθη ιδιομορφία στον τρόπο δημιουργίας τους. Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί η open source δημιουργία ακυρώνει σχεδόν απόλυτα κάθε προηγούμενη αναφορά στο θέμα της πνευματικής ιδιοκτησίας. Η λογική της open source δημιουργίας είναι η ελεύθερη συμμετοχή οποιουδήποτε μέλους της διαδικτυακής κοινότητας στη δημιουργία, με μόνο αναμενόμενο όφελος τη δημιουργία και την αναβάθμιση ενός έργου το οποίο παρέχεται δωρεάν και ελεύθερα σε κάθε μέλος της κοινότητας, ανεξάρτητα από τη συμμετοχή του ή όχι στη δημιουργική διαδικασία. Το πιο γνωστό και ευρέως χρησιμοποιούμενο έργο της κατηγορίας της open source δημιουργίας είναι το λειτουργικό σύστημα Linux. Κάθε δημιουργός που συνεισφέρει στην αναβάθμιση και στο εμπλουτισμό των χαρακτηριστικών του λειτουργικού συστήματος Linux, δεν έχει κανένα άλλο όφελος, περιουσιακό ή ηθικό, παρά μόνο την αναβάθμιση του λειτουργικού της προτίμησής του. Το άλλο κραυγαλέο παράδειγμα δημιουργίας έργου με τέτοιες μεθόδους είναι η Wikipedia, στην οποία το περιεχόμενο μπορεί ελεύθερα να δημιουργηθεί ή να τροποποιηθεί από οποιονδήποτε χρήστη, πάλι χωρίς κανένα προβλεπόμενο

όφελος με τη λογική των πνευματικών δικαιωμάτων και φυσικά το ίδιο περιεχόμενο είναι ελεύθερο και ανοιχτό σε οποιονδήποτε επιθυμεί να το χρησιμοποιήσει.

Με πολλούς τρόπους, οι καινούριες μορφές πνευματικής δημιουργίας που έχουν αναδυθεί μέσα από την τεχνολογική επανάσταση του διαδικτύου συγγενεύουν με την αλλαγή στην πνευματική ιδιοκτησία και στη δημιουργική διαδικασία που συντελέστηκε το 17ο και 18ο αιώνα χάρη στην επανάσταση της τυπογραφίας. Ο όγκος των κειμένων, των τοποθετήσεων και των επιχειρημάτων σχετικά με την καινούρια μορφή πνευματικής δημιουργίας που καθίσταται δυνατή μέσα από το διαδίκτυο και η ριζική της διαφοροποίηση από την καθεστηκυία τάξη της πολιτιστικής αγοράς της σύγχρονης εποχής αυξάνεται καθημερινά, εδώ και μία δεκαετία και χαρακτηρίζεται από την ορμή και την επαναστατικότητα που χαρακτήριζε τις αντίστοιχες τοποθετήσεις των συγγραφέων και των καλλιτεχνών του 18ου αιώνα. «Με το διαδίκτυο ως μηχανισμό διανομής, τα έργα τείνουν να κυκλοφορούν δωρεάν, επειδή ένα και μόνο ελεύθερα διατιθέμενο αντίγραφο μπορεί να αναπαράγεται επ' άπειρον χωρίς κανένα σχεδόν κόστος»⁸⁷. Η επανάσταση της τυπογραφίας βρισκόταν στο γεγονός ότι επέτρεπε για πρώτη φορά τη δημιουργία πολλών αντιτύπων του ίδιου έργου, καθιστούσε δυνατή την αναπαραγωγή του έργου, επομένως έθετε το ζήτημα της διανομής και της κυκλοφορίας του έργου στο κοινό, σε σχέση με τα δικαιώματα του δημιουργού του. Η επανάσταση του διαδικτύου πηγαίνει ένα βήμα πιο πέρα, επιτρέπει την ανεξάντλητη αναπαραγωγή και διανομή του έργου **χωρίς κόστος και χωρίς την ανάγκη διαμεσολαβητή.**

Σε αυτά τα πλαίσια και χάρη στις δυνατότητες που παρέχουν οι ψηφιακοί δίαυλοι επικοινωνίας, ομάδες δημιουργών οργανώνουν μία εναλλακτική μορφή πνευματικής παραγωγής. Διαμορφώνεται μία κουλτούρα που «βασίζεται στην ελεύθερη πρόσβαση στο ακατέργαστο υλικό της δημιουργικότητας, στην ενσωμάτωση έργων άλλων δημιουργών στο έργο ενός τρίτου. Μία κουλτούρα συνεργατικών μέσων παραγωγής, ελεύθερου και

⁸⁷ Stalder, Felix, Open Cultures and the Nature of Networks, New Media Center, 2005, σελ. 20

ανοικτού κώδικα, έργων που αποτελούν σημεία αναφοράς, όπως η εγκυκλοπαίδεια Wikipedia. (...) Η ελεύθερη πρόσβαση στο πρωτότυπο υλικό του πολιτισμού είναι η προϋπόθεση για να ανθίσει η δημιουργικότητα»⁸⁸. Υποτίθεται ότι στο διαδίκτυο η σύμβαση της πνευματικής δημιουργίας ορίζεται από μία μόνο αρχή: «ελεύθερα παίρνεις, ελεύθερα δίνεις». Αυτό το ελεύθερο όμως δούναι και λαβείν στην πνευματική δημιουργία παρουσιάζει μία σειρά από προκλήσεις για την παραδοσιακή θεώρηση της πνευματικής δημιουργίας: αποκεντρώνει την πνευματική δημιουργία από τον δημιουργό, τοποθετεί το βάρος στις ομάδες, τα δίκτυα, τις κοινότητες, επαναπροσδιορίζει την έννοια και τη φύση του πνευματικού έργου και θολώνει τα όρια ανάμεσα στο δημιουργό και στους αποδέκτες του έργου.

Το πιο αινιγματικό στοιχείο της ανοιχτής συλλογικής δημιουργίας με open source λογική, με τη λογική του διαδικτύου, είναι η απεμπόληση από την πλευρά των δημιουργών των περιουσιακών δικαιωμάτων που συνοδεύουν την πνευματική δημιουργία και -όπως υποστηρίχθηκε- αποτελούν το βασικό κίνητρο για τη συνέχιση και την ανάπτυξή της. «Η ελεύθερη διανομή και κυκλοφορία των έργων είναι μία υπόσχεση στους καλλιτέχνες και άλλους δημιουργούς με δύο όψεις. Από τη μία πλευρά διευρύνει τη βάση των ανθρώπων που θα εκτιμήσουν τα έργα τους, μία καλή εξέλιξη για την απόκτηση φήμης. Από την άλλη πλευρά εμποδίζει μία δυνητικά πολύ σημαντική πηγή εισοδήματος: την πώληση των έργων των δημιουργών»⁸⁹. Και παράλληλα με την εθελούσια προσφορά δημιουργών αφιλοκερδώς σε διάφορα εγχειρήματα μέσω μία ψηφιακής πλατφόρμας, υπάρχει και το φαινόμενο της ευρείας εξάπλωσης του διαμοιρασμού αρχείων και έργων του πνεύματος μέσω του διαδικτύου, χωρίς ο δημιουργός να έχει δώσει τη συγκατάθεσή του για τέτοιου είδους κυκλοφορία των έργων του.

Αρχικά, πρέπει να γίνει αυτός ο διαχωρισμός. Η κυκλοφορία και ανταλλαγή έργων μέσω των διάφορων εργαλείων διαμοιρασμού αρχείων στο διαδίκτυο δε μπορεί να γίνεται χωρίς τη συγκατάθεση του δημιουργού.

⁸⁸ Stalder, Felix, *Open Cultures and the Nature of Networks*, New Media Center, 2005, σελ. 17

⁸⁹ στο ίδιο, σελ. 17

Εκεί τίγεται ξεκάθαρα το περιουσιακό του δικαίωμα. Σταδιακά φαίνεται ότι αρχίζουν να οργανώνονται συστήματα με τα οποία μπορεί να γίνει η ανταλλαγή και η κυκλοφορία των έργων έναντι αντιτίμου στο ψηφιακό περιβάλλον, οπότε σε αυτή την περίπτωση δεν αλλάζει το είδος της πνευματικής δημιουργίας ούτε η φύση της όπως έχει μέχρι αυτό το σημείο αναλυθεί. Η μόνη αλλαγή που συντελείται είναι η μεταφορά τόσο του ίδιου του έργου όσο και των μεθόδων αναπαραγωγής και κυκλοφορίας αυτού στον ψηφιακό κόσμο. Όμως κάθε μία από τις ουσιαστικές και θεμελιώδεις πτυχές της πνευματικής ιδιοκτησίας εξακολουθεί να μένει άθικτη, σχετικά με τα χαρακτηριστικά του έργου, τη μορφή του, την πρωτοτυπία που το διακρίνει, τη σχέση του με το δημιουργό του και τα δικαιώματα που πηγάζουν από αυτή. Η πνευματική δημιουργία απλώς αναπτύσσεται εν μέρει στο διαδίκτυο και στον ηλεκτρονικό υπολογιστή, όπως συμβαίνει πλέον π.χ. με τις τραπεζικές συναλλαγές ή τις ηλεκτρονικές αγορές. Το YouTube λειτουργεί με αυτό τον τρόπο: κάθε δημιουργός μπορεί να παράσχει το έργο του στο κοινό μέσα από την πλατφόρμα του YouTube και υπό προϋποθέσεις μπορεί να αποκτήσει οικονομικά οφέλη από αυτή τη διαδικασία. Τα έργα αυτά αξιολογούνται, πολλές φορές με κριτήρια πρωτοτυπίας παρόμοια με τα νομικώς ορισθέντα και συνδέονται με το δημιουργό τους με τον ίδιο τρόπο που συμβαίνει με την παραδοσιακή πνευματική δημιουργία. Το ηθικό και το περιουσιακό δικαίωμα εξασφαλίζονται με κάποιες δικλείδες, οι οποίες προφανώς έχουν προσαρμοστεί από την κλασσική νομοθεσία και συνεπώς η πνευματική ιδιοκτησία λειτουργεί ως συνήθως.

Το είδος της πνευματικής δημιουργίας που απαιτεί πιθανόν τον επαναπροσδιορισμό της φύσης της πνευματικής δημιουργίας είναι ακριβώς αυτό το είδος που διενεργείται με τη συμμετοχή πολλών δημιουργών, είτε ανώνυμα είτε επώνυμα, χωρίς οικονομικές απολαβές. Η διαδικτυακή κοινότητα του grasshopper, του ανοιχτού, ελεύθερου και δωρεάν plug-in για το πρόγραμμα Rhinoceros που δημιούργησαν οι Robert McNeel & Associates που απευθύνεται σε σχεδιαστές κάθε είδους, κυρίως αρχιτέκτονες, εικαστικούς και μηχανικούς, βρήκε από δημιουργούς που μοιράζονται

ελεύθερα τα έργα τους στη συγκεκριμένη πλατφόρμα, με τον όγκο των έργων που μπορούν να τύχουν ελεύθερης χρήσης και αξιοποίησης από οποιονδήποτε να αυξάνεται με ταχείς ρυθμούς. Πώς ερμηνεύεται η προθυμία μίας ολοένα και διευρυνόμενης κοινότητας να συμμετέχει σε τέτοιες μορφές πνευματικής δημιουργίας οι οποίες κανένα από τα καθιερωμένα πνευματικά δικαιώματα δεν επιφυλάσσουν; Και τι συνέπειες έχει αυτή η αναδύομενη μορφή πνευματικής δημιουργίας για την πνευματική ιδιοκτησία όπως γίνεται σήμερα αντιληπτή;

Αυτά είναι ερωτήματα στα οποία δε μπορούν αν δοθούν σύντομες και εύκολες απαντήσεις. Επίσης, ακόμα και οι πιο ένθερμοι υποστηρικτές της open source δημιουργικής διαδικασίας αναγνωρίζουν ότι είναι πολύ νωρίς για να μπορούν να πραγματοποιηθούν ασφαλείς προβλέψεις· σε αυτό το στάδιο μπορούν να διατυπωθούν μόνο προτάσεις και υποθέσεις για τη μελλοντική εξέλιξη αυτού του είδους πνευματικής δημιουργίας. Όμως κάποια χαρακτηριστικά της νέας αυτής δομής μπορούν να ερμηνευθούν μέσα από τις προηγούμενες παρατηρήσεις για το πνευματικό έργο και κυρίως τα θέματα σχετικά με το παράδοξο της δημιουργίας χωρίς δικαιώματα και εξαρτήσεις από τη δημιουργική πηγή, μπορούν να ερμηνευθούν με βάση τις καινούριες νομικές διατυπώσεις που αφορούν σε αυτό το είδος δημιουργίας, τις άδειες Creative Commons⁹⁰.

Στο προηγούμενο παράδειγμα της πλατφόρμας grasshopper, η οποία μπορεί να εγκατασταθεί από οποιονδήποτε χρήστη χωρίς κανένα κόστος, πρέπει αρχικά να παρατηρηθεί ότι παρά την ελεύθερη παροχή του ίδιου του plug-in, το πρόγραμμα Rhinoceros της εταιρίας Robert McNeel & Associates είναι ένα πρόγραμμα το οποίο πωλείται, δεν προσφέρεται δωρεάν. Συνεπώς, για την ίδια την εταιρία-δημιουργό του προγράμματος, μπορεί να διατυπωθεί ο ισχυρισμός ότι η υποστήριξη μίας πλατφόρμας που λειτουργεί μόνο μέσα από το πρόγραμμά της, ακόμα και αν δεν αποφέρει άμεσο κέρδος με την αρχική της πώληση, δημιουργεί προστιθέμενη αξία για το πρόγραμμα, χάρη στην ευρεία και χρήσιμη εφαρμογή της. Οπότε σε

⁹⁰ Η επίσημη ιστοσελίδα των Creative Commons Licenses για την Ελλάδα <http://www.creativecommons.gr/>

αυτή την περίπτωση, ο δημιουργός του προγράμματος προσαυξάνει την αξία του έργου, δημιουργώντας ένα εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο, ελεύθερο και δωρεάν, για την εκμετάλλευση του οποίου όμως απαιτείται η αγορά του έργου. Μία παρόμοια πρακτική που εφαρμόζεται συχνά σε επιχειρήσεις κάθε είδους και προσφέρει ένα ανάλογο της υποστήριξης ελεύθερου software για ένα εμπορικό πρόγραμμα, είναι η συνήθεια πολλών επιχειρήσεων να χρηματοδοτούν και να προωθούν τη μετεκπαίδευση, την εξειδίκευση και την συμμετοχή των υπαλλήλων της σε επιστημονικά συνέδρια, βραχυπρόθεσμες θέσεις εκπαίδευσης και πρακτικής στο εξωτερικό κ.λπ. Παρά την φαινομενική ζημία που υφίσταται η εταιρία, τόσο ως χρηματοδότης, όσο και ως εργοδότης που στερείται για κάποιο διάστημα τον υπάλληλό του, η τακτική αυτή αποτελεί στην πραγματικότητα τεράστιας σημασίας επένδυση για αυτή. Μία επένδυση που θα αποδώσει καρπούς σταδιακά σε βάθος χρόνου, που παράγει προστιθέμενη αξία στο ανθρώπινο δυναμικό. Ανάλογα, η υποστήριξη και ανάπτυξη ενός δωρεάν εργαλείου για κάποιο από τα προϊόντα της, αποτελεί έξυπνη επένδυση για κάθε επιχείρηση. Για την ίδια όμως την κοινότητα, η οποία αφιλοκερδώς εξελίσσει διαρκώς το εργαλείο αυτό, με τη συνεισφορά πολλών μελών, υπάρχει διαφορετική ερμηνεία.

Αρχικά, σε πολλές περιπτώσεις, το έργο που διαμοιράζεται ανάμεσα στα μέλη της διαδικτυακής κοινότητας με τρόπο ελεύθερο, χωρίς εξαρτήσεις από πνευματικά δικαιώματα και νομικές δεσμεύσεις στους δημιουργούς του, ανήκει στην κατηγορία των μεθόδων, των ιδεών και των συστημάτων. Ακριβώς δηλαδή στη σφαίρα των κατ' αρχήν μη προστατευόμενων στοιχείων στο πνευματικό έργο σύμφωνα με την ισχύουσα νομοθεσία. Οι περισσότεροι δημιουργοί παρουσιάζοντας το έργο τους στην κοινότητα, μοιράζονται ελεύθερα με όλα τα μέλη ένα κώδικα, αυτό που αποκαλείται στην ορολογία του grasshopper: definition. Πρόκειται για μία μέθοδο με την οποία μπορούν να υλοποιηθούν άπειρες μορφές ανάλογα με τις δημιουργικές αποφάσεις που θα ληφθούν από το κάθε υποκείμενο ξεχωριστά. Επομένως, κατά τον ορισμό ακόμα και του ισχύοντος νόμου, δεν συντελείται σε αυτή την κοινότητα μία ιδιότυπη και παράδοξη ανταλλαγή

πνευματικών έργων στα οποία οι δημιουργοί έχουν μεν αποκλειστικά δικαιώματα, αλλά τα οποία απεμπολούν. Απλώς δημιουργείται ένα πεδίο ελεύθερης διακίνησης και ανταλλαγής ιδεών, απόψεων, συστημάτων, μεθόδων και εννοιών, οι οποίες μπορούν να αποτελέσουν τη μαγιά για μία πληθώρα διαφορετικών και προσωπικών έργων. Παρομοίως, η Wikipedia είναι ένας διαδικτυακός χώρος στον οποίο η συνεισφορά των ανώνυμων εθελοντών δημιουργών περιορίζεται κατά κύριο λόγο στην καταχώρηση συσσωρευμένης ειδικής και γενικής γνώσης, πληροφοριών και γεγονότων σε ψηφιακά λήμματα για την κατάρτιση μίας αχανούς ψηφιακής εγκυκλοπαιδείας. Κατά μία έννοια, κάθε δημιουργική συνεισφορά στη Wikipedia δε συνιστά προστατευόμενο έργο κατά το νομικό ορισμό. Βέβαια, στην περίπτωση που ο κώδικας του δημιουργού που διατίθεται ελεύθερα στην κοινότητα του grasshopper, ή το λήμμα που κάποιος επεξεργάστηκε και επιμελήθηκε στην Wikipedia τυχαίνει να παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά της πρωτοτυπίας που αναλύθηκαν προηγουμένως, τότε θα μπορούσε να εγείρει απαιτήσεις νομικής προστασίας πάνω στα περιουσιακά και ηθικά του δικαιώματα επί του έργου του.

Για όλες αυτές τις περιπτώσεις, οι νομικές διατυπώσεις έχουν αρχίσει να εξελίσσονται, παρακολουθώντας τις εξελίξεις στον τομέα της πνευματικής δημιουργίας και έχουν σχηματίσει μία ειδική νομική κατηγορία που αφορά συγκεκριμένα στο είδος της πνευματικής δημιουργίας που περιγράφεται εδώ: τις άδειες των creative commons. Οι creative commons licenses έχουν ενσωματωθεί στο παραδοσιακό δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας και παρέχουν τη δυνατότητα στο δημιουργό να επιλέγει το βαθμό της νομικής προστασίας που επιθυμεί για το έργο του. Σε αρμονία με το υπάρχον νομικό πλαίσιο για την πνευματική ιδιοκτησία, οι 6 συνολικά άδειες που έχουν διαμορφωθεί ως άδειες CC, Creative Commons, αποτελούν διαφορετικούς συνδυασμούς τεσσάρων εξουσιών, που στην ουσία συνοψίζουν τα περιουσιακά και τα ηθικά δικαιώματα της πνευματικής δημιουργίας:

1. Αναφορά στον αρχικό δημιουργό (Attribution)
2. Απαγόρευση εμπορικής χρήσης του έργου (Non- Commercial)
3. Απαγόρευση δημιουργίας παραγώγων έργων (No- Derivatives)

4. Διανομή του παράγωγου έργου με τους όρους της αρχικής άδειας (Share-Alike)

Η πρώτη και η τρίτη συνθήκη αποτελούν εξουσίες του ηθικού δικαιώματος: την εξουσία αναγνώρισης της πατρότητας του έργου αντιπροσωπεύει η πρώτη, την εξουσία περιφρούρησης της ακεραιότητας η τρίτη. Ο δεύτερος όρος αφορά σε δυνατότητα οικονομικής εκμετάλλευσης του έργου μέσω της εμπορικής του χρήσης, επομένως απαγορεύει τη διασύνδεση περιουσιακών δικαιωμάτων με το έργο. Με άλλα λόγια, ένας δημιουργός δέχεται να παράσχει το έργο του ελεύθερα στην κοινότητα, ωστόσο απαγορεύει σε αυτό το πλαίσιο να τύχει το έργο του εμπορικής εκμετάλλευσης. Η τέταρτη συνθήκη είναι δεσμευτική ως προς κάθε άτομο που χρησιμοποιεί το έργο, να σεβαστεί την απόφαση του αρχικού δημιουργού στη διακίνηση και ανταλλαγή του έργου. Το πολύ ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι από τους πιθανούς συνδυασμούς των Creative Commons Licenses, κάθε μία από τις έξι επίσημες άδειες που αποτελούν τη σύγχρονη νομοθετική ρύθμιση αυτής της μορφής πνευματικής δημιουργίας περιέχει την πρώτη συνθήκη περί αναφοράς στον αρχικό δημιουργό. Επομένως, ακόμα και σε αυτή την ελεύθερη μορφή πνευματικής ιδιοκτησίας, ο δημιουργός δεν στερείται και δεν αποποιείται το δικαίωμά του να συνδέεται το όνομά του με το έργο του. Διατηρεί την εξουσία αναγνώρισης της πατρότητας, η οποία μπορεί να υποστηριχθεί ότι είναι από τις πιο ουσιαστικές και θεμελιώδεις εξουσίες που αναγνωρίζει ο νόμος της πνευματικής ιδιοκτησίας. Με αυτή την έννοια, καταρρίπτεται ο μύθος ότι η open source, ελεύθερη, δωρεάν, ανοιχτή, διαδικτυακή, συλλογική δημιουργία είναι μία ολότελα καινούρια και ριζοσπαστική προσέγγιση της πνευματικής δημιουργίας και αποστασιοποιείται από την αρτηριοσκλήρυνση που χαρακτηρίζει τον ισχύοντα νόμο και τις γνωστές σύγχρονες παραδοχές σχετικά με την πνευματική ιδιοκτησία. Το γεγονός ότι η σχέση και η σύνδεση δημιουργού και έργου διαφυλάσσεται ακόμα και σε αυτό το είδος της δημιουργίας, αποδεικνύει ότι η προσωπική σχέση δημιουργού και έργου θα αποτελεί πάντα τον πυρήνα της πνευματικής δημιουργίας και πυρηνικό αίτημα κάθε λογής δημιουργού, ακόμα και αν το έργο δεν αποφέρει κανένα οικονομικό όφελος.

Όλες οι open source δημιουργικές διαδικασίες, όπως αυτές που αναφέρθηκαν παραπάνω, ρυθμίζονται από τις άδειες Creative Commons. Έτσι ερμηνεύεται η ελεύθερη και δωρεάν συμμετοχή των δημιουργών στη διαδικτυακή κοινότητα της πνευματικής δημιουργίας: αν ένας χρήστης επιλέξει να χρησιμοποιήσει ένα κώδικα από την κοινότητα του grasshopper, ο οποίος διέπεται κατ' απαίτηση του δημιουργού του από την άδεια που ορίζει «αναφορά+ μη εμπορική χρήση» μπορεί για παράδειγμα να δημιουργήσει μέσω τω κώδικα αρχιτεκτονικές μορφές χρήσιμες για τη διδασκαλία του παραμετρικού σχεδιασμού σε κάποιο πανεπιστήμιο, ή να αξιοποιήσει τον κώδικα για κάποια ερευνητική εργασία, αναφέροντας σε κάθε περίπτωση το όνομα του αρχικού δημιουργού. Υποχρεούται δε να επιτρέπει την ελεύθερη χρήση του ίδιου κώδικα από οποιονδήποτε έρθει σε επαφή με το παράγωγο έργο, αφού ακόμα και σε περίπτωση που ο ίδιος επιθυμεί την πλήρη νομική προστασία του δικού του, του παράγωγου έργου, το τμήμα που περιέχει τον ελεύθερο κώδικα εξακολουθεί να διέπεται από την άδεια που όρισε ο αρχικός δημιουργός. Η σχετική νομική αντιμετώπιση ήταν σαφής: από το νόμο προστατεύονται μόνο τα πρωτότυπα στοιχεία το έργου, τα οποία ο δημιουργός έχει επινοήσει και ενσωματώσει. Αντίστοιχα, κάθε έργο που δημιουργείται με την ένδειξη «παρόμοια διανομή», δεσμεύει τον κάθε επόμενο δημιουργό που κάνει χρήση αυτού να χρησιμοποιεί την ίδια άδεια Creative Commons για το παράγωγο έργο του, με αυτή που ισχύει για το πρωτότυπο, επομένως αποκλείει την καθολική προστασία (all rights reserved) κάθε έργου που θα βασιστεί στο πρωτότυπο και εξασφαλίζει την κυκλοφορία μίας ομάδας έργων που διαρκώς θα αποδίδονται ελεύθερα στην κοινότητα, με βάση την άδεια που έχει επιλεγεί.

Τέλος, η λογική της προστιθέμενης αξίας που δεν προσμετράται σε άμεσο οικονομικό όφελος που προτάθηκε ως κίνητρο της εταιρίας Robert McNeel & Associates και ισχύει σε κάθε παρόμοια περίπτωση μπορεί κάλλιστα να υποστηριχθεί ότι είναι εφαρμόσιμη και στις open source κοινότητες πνευματικής δημιουργίας. Η συσσώρευση γνώσης και πληροφοριών και ο αυξανόμενος όγκος ελεύθερων προτύπων, μεθόδων, συστημάτων, ιδεών

και κώδικα μπορούν να αποδειχθούν αποδοτικοί τρόποι για τον εμπλουτισμό της διδασκαλίας και της πρακτικής με παραδείγματα, αλλά και για την καλλιτεχνική έμπνευση. Μπορεί να παραλληλιστεί με τη λογική της δανειστικής βιβλιοθήκης, όπου η γνώση διατίθεται ελεύθερα στους χρήστες, ωστόσο στην περίπτωση που κάποιος επιθυμεί να κάνει χρήση κάποιων στοιχείων από τα έργα που μελέτησε στη βιβλιοθήκη οφείλει να υποδείξει με τις κατάλληλες παραπομπές την πηγή των πληροφοριών του, αποδίδοντας στον αρχικό δημιουργό τα νόμιμα δικαιώματά του. Δεν υποκαθιστά την πρωτότυπη και προστατευόμενη πνευματική δημιουργία, η οποία παραπλεύρως ανθίζει και αναπτύσσεται, αλλά αντίθετα την ευνοεί και την ενισχύει.

Συνεπώς, παρά την ανωριμότητα της κατάστασης της ελεύθερης, συλλογικής δημιουργίας που κατέστησαν δυνατή το διαδίκτυο και τα ψηφιακά μέσα για την εξαγωγή συμπερασμάτων και τη διατύπωση προβλέψεων, φαίνεται ότι η μετάβαση δεν πραγματοποιείται με ένα απότομο τρόπο από ένα παλιό και παρωχημένο, ατομοκεντρικό και προσκολλημένο στο οικονομικό κέρδος σύστημα πνευματικής ιδιοκτησίας και νομικής προστασίας σε ένα καινούριο, ελεύθερο, δημοκρατικό και ανοικτό σύστημα διακίνησης έργων του πνεύματος χωρίς δεσμεύσεις. Στην πραγματικότητα, η μετάβαση που πραγματοποιείται είναι ανάμεσα σε ένα πιο αυστηρό νομικό σύστημα που αντιλαμβάνεται την πνευματική ιδιοκτησία ως ένα κλειστό σύστημα το οποίο οφείλει να προστατεύσει πλήρως έναντι τρίτων και σε ένα ελαστικότερο και πιο ευέλικτο, υβριδικό νομικό σύστημα το οποίο παρέχει τη δυνατότητα διεύρυνσης και συρρίκνωσης των γνωστών και δεδομένων πνευματικών δικαιωμάτων, κατά την επιλογή του δημιουργού. Ο νευραλγικός ρόλος που διαδραματίζει και σε αυτό το σύστημα ο δημιουργός, ο οποίος και πάλι έχει απόλυτη και αποκλειστική εξουσία να αποφασίσει με ποιο τρόπο θα παράσχει το έργο του στο κοινό είναι αποκαλυπτικός. Στον πυρήνα της η πνευματική δημιουργία, ακόμα και η νέα της δομή στην ψηφιακή εποχή, εξακολουθεί να διαφεντεύεται από το υποκείμενο, το δημιουργό, την προσωπικότητά του, την αδιαμφισβήτητη σχέση και σύνδεσή του με το έργο του και το δικαίωμα να αποκομίσει

τον κοινωνικό έπαινο (ή την υποχρέωση να αντιμετωπίσει τον ψόγο) για τη δημιουργία του, συνδέοντας άρρηκτα το όνομά του με το έργο του.

Οι εξουσίες που ακόμα και στις creative commons άδειες αναγνωρίζονται ακέραιες και αποδίδονται στο δημιουργό διαμορφώνουν το ηθικό δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας. Το ηθικό δικαίωμα σύμφωνα με το νόμο περιλαμβάνει «τις εξουσίες: α) της απόφασης για το χρόνο, τον τόπο και τον τρόπο κατά τους οποίους το έργο θα γίνει προσιτό στο κοινό (δημοσίευση) · β) της αναγνώρισης της πατρότητας του δημιουργού πάνω στο έργο και ειδικότερα την εξουσία να απαιτεί, στο μέτρο του δυνατού, τη μνεία του ονόματός του στα αντίτυπα του έργου του και σε κάθε δημόσια χρήση του έργου του ή, αντίθετα, να κρατάει την ανωνυμία του ή να χρησιμοποιεί ψευδώνυμο · γ) της απαγόρευσης κάθε παραμόρφωσης, περικοπής ή άλλης τροποποίησης του έργου του καθώς και κάθε προσβολής του δημιουργού οφειλομένης στις συνθήκες παρουσίασης του έργου στο κοινό · δ) της προσπέλασης στο έργο του, έστω και αν το περιουσιακό δικαίωμα στο έργο ή η κυριότητα στον υλικό φορέα του έργου ανήκει σε άλλον, οπότε η προσπέλαση πρέπει να πραγματοποιείται κατά τρόπο που προκαλεί τη μικρότερη δυνατή ενόχληση στο δικαιούχο · προκειμένου περί έργων λόγου ή επιστήμης, της υπαναχώρησης από συμβάσεις μεταβίβασης του περιουσιακού δικαιώματος ή εκμετάλλευσής του ή άδειας εκμετάλλευσής του εφόσον αυτό είναι αναγκαίο για την προστασία της προσωπικότητάς του εξαιτίας μεταβολής στις πεποιθήσεις του ή στις περιστάσεις με καταβολή αποζημίωσης στον αντισυμβαλλόμενο για τη θετική του ζημία»⁹¹.

Όπως παρατηρήθηκε ήδη, το δικαίωμα αναγνώρισης της πατρότητας είναι το ανάλογο της «αναφοράς στον αρχικό δημιουργό» και το δικαίωμα περιφρούρησης της ακεραιότητας του έργου είναι το ανάλογο της «απαγόρευση δημιουργίας παραγώγων έργων», των αδειών creative commons. Η αιτία για τη διατήρηση αυτών των δύο εξουσιών συγκεκριμένα από το σύνολο των παρεχόμενων εξουσιών από το ηθικό δικαίωμα

.....
⁹¹ Νόμος 2121/1993 (ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993), άρθρο 4 παρ. 1

του νόμου της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι η ιδιαίτερη σημασία και βαρύτητά τους για την πνευματική δημιουργία και τον ίδιο το δημιουργό. Όλες δε οι εξουσίες που απαρτίζουν το ηθικό δικαίωμα του πνευματικού δημιουργού επιβεβαιώνουν τη φιλοσοφία που αναπτύχθηκε αναλυτικά σε όλα τα προηγούμενα κεφάλαια σχετικά με την κομβική σημασία της προσωπικότητας του δημιουργού και της ιδιαιτερότητας της σχέσης που αναπτύσσει ο δημιουργός με το έργο του. Το ηθικό δικαίωμα είναι η υλοποίηση της θεωρίας της προσωπικότητας, είναι η νομική απόδοση της νοοτροπίας που προστάζει τη σύνδεση και την ενιαία αντίληψη έργου και δημιουργού σε μία ενότητα.

Η πιο διαδεδομένη και ευρέως χρησιμοποιούμενη έννοια του ηθικού δικαιώματος είναι το δικαίωμα αναγνώρισης της πατρότητας. Επίσημα υλοποιείται με την αναγραφή του ονόματος του δημιουργού ή των δημιουργών κάθε έργου σε κάθε μορφή με την οποία το έργο κυκλοφορεί δημοσίως: στο εξώφυλλο των βιβλίων και των μουσικών δίσκων, σε πινακίδα μέσα στο οικόπεδο του κτιρίου για τα αρχιτεκτονικά έργα, σε κάθε δημοσίευση που αναφέρεται στο έργο, στα credits που εμφανίζονται στο τέλος κάθε ταινίας κ.λπ.. Ανεπίσημα εκφράζεται με τη συνήθεια της συνοδείας κάθε έργου με το γραμματικό φαινόμενο της γενικής κτητικής: το «Inception» του Christopher Nolan, η «σονάτα του σεληνόφωτος» του Ludwig van Beethoven, το «Paradise Lost» του John Milton, «Ο θείος Βάνιας» του Anton Pavlovich Chekhov, το «Shard» του Renzo Piano κ.ο.κ.. Η ερώτηση «τίνος είναι αυτό το έργο;» και «ποιος το έκανε» είναι συνήθης, οικεία και αναμενόμενη. Αυτή η άμεση σύνδεση έργου και δημιουργού πραγματοποιείται ανεξαιρέτως σε κάθε κατηγορία πνευματικής δημιουργίας. Ενώ η αναγνώριση και η απόδοση της πατρότητας ενός έργου έχει δικαιολογηθεί σε πολλά σημεία και με πολλούς τόνους μέχρι εδώ κυρίως μέσα από το πρίσμα του δικαιώματος στην προσωπικότητα και της προσωπικής σχέσης έργου- δημιουργού, οι προεκτάσεις αυτού του δικαιώματος είναι πολλές και περίπλοκες σε κάποιες περιπτώσεις, όπως επίσης προκύπτουν και κάποια ερωτήματα σχετικά με την πατρότητα του έργου.

Πρώτο ερώτημα που αμέσως εμφανίζεται κάθε φορά που ένας

δημιουργός αναφέρεται στο έργο του ως «δικό του» είναι η απορία τι ακριβώς διεκδικεί ως «δικό του», τίνος πράγματος την πατρότητα διεκδικεί; Ειδικά σε περιπτώσεις έργων μοναδικής ενσωμάτωσης τα όρια είναι ασαφή: το Centre Pompidou για παράδειγμα ως αρχιτεκτονικό έργο και συνεπώς έργο μοναδικής ενσωμάτωσης καθιστά αμφισβητήσιμο τον ισχυρισμό ότι «είναι έργο των Renzo Piano και Richard Rogers». Όσο το κτίριο ανήκει στους δύο αρχιτέκτονες ανήκει και στη γαλλική κυβέρνηση που το διαχειρίζεται, αλλά και στην Ove Arup & Partners που ανέλαβε την κατασκευή του. Για την ομάδα των μηχανικών της Ove Arup & Partners δε θα ήταν παράλογο να θεωρείται το Centre Pompidou «δικό της έργο», όπως θα ήταν φυσικό να υποστηρίζει ο George Pompidou ότι είναι «δικό του έργο», όπως συμβαίνει και με τους αρχιτέκτονες του κτιρίου. Κατά μία έννοια είναι δεκτοί και δικαιολογημένοι οι ισχυρισμοί όλων ότι το κτίριο είναι δικό τους έργο, ωστόσο εξακολουθεί να ισχύει ότι ερωτηθείς «τίνος είναι το Centre Pompidou», οποιοσδήποτε θα απαντήσει με τα ονόματα των αρχιτεκτόνων. Όπως ασφαλώς θα συμβεί και με ένα πίνακα του Picasso, ή με ένα μουσικό δίσκο των Jethro Tull. Σχεδόν για κάθε πνευματικό έργο εμπλέκονται στη δημιουργική διαδικασία από τη σύλληψη μέχρι τη δημόσια κυκλοφορία ή υλοποίηση πολλές ομάδες ατόμων εκτός από το δημιουργό. Η πατρότητα του έργου όμως αποδίδεται αποκλειστικά στο δημιουργό.

Γιατί είναι αυτή η πρακτική αναμενόμενη; Για λόγους που έχουν ήδη καταγραφεί, η νομική προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας αναγνωρίζει αυτό το δικαίωμα στο δημιουργό ως απόρροια του σημαντικού ρόλου της αποτύπωσης της προσωπικότητας του δημιουργού στο έργο. Όμως στη συλλογική συνείδηση ο λόγος για τον οποίο αυτή η πρακτική έχει επικρατήσει ερμηνεύεται περισσότερο μέσα από την κρατούσα αντίληψη για την πνευματική δημιουργία. Στη σύγχρονη εποχή, παρά την μεγάλη χρονική και ιδεολογική απόσταση από την περίοδο του Ρομαντισμού, η εικόνα του καλλιτέχνη, του πνευματικού δημιουργού και του πολιτιστικού έργου εξακολουθεί να περιβάλλεται από κύρος, μυστήριο και να εκπέμπει γοητεία. Μία πολιτική πρωτοβουλία για την ανέγερση ενός κτιρίου και η τεχνική και μηχανική εργασία της ανέγερσής του, ή η πρωτοβουλία ενός

εκδοτικού οίκου να παραγγείλει τη συγγραφή ενός βιβλίου και η τεχνική εργασία της παραγωγής και εκτύπωσης του δε συναρπάζουν, δε συγκινούν, δεν καλύπτονται από το πέπλο της ιδιαιτερότητας της πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έννοιες που ο νόμος δε θα διαχειριζόταν ποτέ, όπως η έμπνευση, το ταλέντο, η φαντασία βρίσκονται τόσο στο οπλοστάσιο των υπηρεσιών προώθησης και των πολιτιστικών επιχειρήσεων, όσο και στο λεξιλόγιο του καθημερινού ανθρώπου. Επομένως πίσω από κάθε πνευματικό έργο με το οποίο ο σύγχρονος άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος γίνεται δεκτό ότι υποκρύπτεται μία δημιουργική δύναμη, μία ταλαντούχα πηγή δημιουργίας και έμπνευσης, χάρη στην οποία το έργο συλλαμβάνεται και υλοποιείται. Για αυτό το λόγο το δικαίωμα της αναγνώρισης της πατρότητας αποτελεί και κοινωνικό αίτημα εκτός από νομική εξασφάλιση.

Οι επιπλοκές αρχίζουν όταν γίνεται η μετάβαση από την απλοϊκή κοινωνική αντίληψη ότι το σπουδαίο αξίζει να έχει υπογραφή, και από τη νομική ουδέτερη και ψυχρή αντιμετώπιση ενός δικαιώματος, στη σφαίρα των επιχειρηματικά εκμεταλλεύσιμων ιδιοτήτων. Η εξουσία αναγνώρισης της πατρότητας είναι η «υπογραφή» και η «σφραγίδα» του δημιουργού πάνω στο έργο του. Μία λογική συνέπεια της συνάρτησης του έργου με το δημιουργό του είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων για την ικανότητα του δημιουργού από την ποιότητα του έργου. Ένα καλό έργο δημιουργεί προσδοκίες για επόμενες εξίσου αξιόλογες πνευματικές δημιουργίες από το ίδιο άτομο. Τα κινηματογραφικά sequel, δηλαδή οι κινηματογραφικές συνέχειες μίας ταινίας που εξελίσσουν την πλοκή της προηγούμενης ταινίας εξασφαλίζουν σε ένα βαθμό την επιτυχία τους ήδη από την επιτυχία του προκατόχου τους. Αν ένας μουσικός δίσκος έχει επιτυχία, θα αναπτυχθεί μία βάση θαυμαστών που θα αναζητήσουν τις επόμενες δισκογραφικές δημιουργίες του συγκροτήματος ή του καλλιτέχνη. Ένα αξιόλογο και ενδιαφέρον αρχιτεκτονικό έργο μπορεί να εξασφαλίσει παραγγελίες και πελάτες για τους αρχιτέκτονες που το σχεδίασαν, ως απόδειξη της ικανότητάς τους. Η επιτυχής και αξιόλογη πνευματική δημιουργία, όπως έχει επικρατήσει να λέγεται, «καθιερώνει» το δημιουργό της στην πολιτιστική

σκηνή. Αντίστροφα, η αποτυχία και η χαμηλή ποιότητα ενός έργου θα αποβεί επιβλαβής για τη φήμη και τη δημοτικότητα του δημιουργού.

Όμως μέχρι ενός σημείου αυτή είναι μία υγιής συνέπεια της αναγνώρισης της πατρότητας. Η σύνδεση του ονόματος του δημιουργού με το έργο πραγματοποιείται άλλωστε εν μέρει για να αποκτήσει ο δημιουργός τη δυνατότητα να γευθεί τον κοινωνικό έπαινο και την επαγγελματική επιτυχία χάρη στην υψηλή ποιότητα του έργου του. Αυτή η λειτουργία όμως της σύνδεσης του ονόματος του δημιουργού με το έργο και των συνακόλουθων προεκτάσεων για την εικόνα του δημιουργού αποτελεί επίσης αντικείμενο εκμετάλλευσης από υπηρεσίες εμπορικής προώθησης και marketing με αμφίβολα αποτελέσματα. Η λογική του branding βασίζεται ακριβώς σε μία δημιουργική «μανιέρα», οικοδομώντας μία εικόνα εγγυημένης και αναμενόμενης ποιότητας έργου που εδράζεται στην εικόνα ενός συνεπούς δημιουργού, ενός δημιουργού με ανεξίτηλη σφραγίδα πάνω στα έργα του. Επομένως η αναγνώριση της πατρότητας γίνεται εργαλείο για την προώθηση όχι μόνο ενός έργου, αλλά για την καλλιέργεια της υπόσχεσης της ποιότητας των μελλοντικών έργων του ίδιου δημιουργού· «φτιάχνει όνομα». Η χρησιμοποίηση όμως του ονόματος του δημιουργού κατά αυτό τον τρόπο εγκυμονεί τον κίνδυνο να διαστρεβλώσει τις δημιουργικές προτεραιότητες. Οι ισορροπίες ανάμεσα στην εμπορικότητα και την καλλιτεχνική και δημιουργική αρτιότητα διαταράσσονται από την υπερβολική εμμονή στο όνομα του δημιουργού, επειδή η ίδια η λογική της επανάληψης ενός «signature style» αντιστρατεύεται τη μοναδικότητα που χαρακτηρίζει κάθε έργο της τέχνης και του πνεύματος. Αυτός είναι άλλωστε και ο λόγος που η υψηλή ραπτική δεν συμπεριλαμβάνεται στις καλές τέχνες και δεν προστατεύεται- εκτός από σπάνιες και συγκεκριμένες περιπτώσεις- από το νόμο της πνευματικής ιδιοκτησίας. Η εξάρτησή της από τη μόδα, δημιουργεί απαιτήσεις δημιουργικής «υπογραφής» για να εξασφαλίζεται ασφαλής εμπορική απόδοση. Ο Alexander Mc Queen, ο οίκος Channel, ο Christian Dior, πρέπει να αναπτύξουν μία μανιέρα, ένα προσωπικό στυλ, το οποίο να διαφημίσουν και για το οποίο να γίνουν δημοφιλείς. Η πρόκληση τους είναι να παράγουν σταθερά παρόμοιες

συλλογές έργων με μικρές διαφοροποιήσεις να προσφέρουν στο κοινό το αναμενόμενο. Αντίθετα, όταν ένα συμβούλιο ενός μουσείου παραγγείλει έναν «Gehry», ή έναν «Calatrava», με μόνη επιδίωξη την αγορά όχι υψηλής ποιότητας αρχιτεκτονικών υπηρεσιών αλλά μίας εμβληματικής εικόνας, η επανάληψη ενός επιτυχούς προτύπου εκτός πλαισίου σε διαφορετικό έργο μόνο επιζήμια μπορεί να αποδειχθεί για τον κόσμο της πνευματικής δημιουργίας.

Η αναγνώριση της πατρότητας σε ένα πνευματικό έργο δημιουργεί επιπλέον ένα πρόβλημα για το οποίο ήδη έχει γίνει λόγος. Πρόκειται για το θέμα της συλλογικής πνευματικής δημιουργίας έργων που εκ φύσεως πρέπει να δημιουργηθούν από ομάδες δημιουργών, συχνά πολυπληθείς. Νομικά ορίζεται ότι σε κάθε αναφορά και δημόσια κυκλοφορία του έργου, η αναγραφή όλων των δημιουργών είναι απαραίτητη. Ο όρος ότι η αναφορά στους δημιουργούς πρέπει να πραγματοποιείται στο «μέτρο του δυνατού» καλλιεργεί το έδαφος για την παράλειψη των ονομάτων των συνεργατών και την αναφορά μόνο στο όνομα του επί κεφαλής. Ωστόσο, δεδομένης της νομικής απαίτησης να γίνεται αναφορά σε όλους τους δημιουργούς της ομάδας και δεδομένων των επιχειρημάτων που παρατέθηκαν παραπάνω, είναι προφανές ότι η παράλειψη της ευλαβικής καταγραφής κάθε δημιουργού σε κάθε δημόσια αναφορά στο έργο δεν επιχειρεί να αποκρύψει και να υποσκάψει την πραγματικότητα της συλλογικής δημιουργίας από μία ομάδα δημιουργών εν ονόματι του επί κεφαλής δημιουργού. Για τα περισσότερα έργα συνεργασίας και συλλογικά έργα στη σύγχρονη εποχή η εύρεση της πλήρους δημιουργικής ομάδας μπορεί να γίνει με ευκολία μέσα από αρκετές πηγές. Οι κινηματογραφικές ταινίες και τα αρχιτεκτονικά έργα, δύο πολύ χαρακτηριστικές περιπτώσεις συλλογικών πνευματικών έργων, τουλάχιστον στις επίσημες πηγές πληροφόρησης για αυτά περιλαμβάνουν την αναφορά όλων των δημιουργών που συμμετείχαν στη διαδικασία παραγωγής του έργου.

Η άλλη πτυχή του ηθικού δικαιώματος που επιφυλάσσει η νομοθεσία της πνευματικής ιδιοκτησίας και έχει ιδιαίτερη βαρύτητα είναι η εξουσία περιφρούρησης της ακεραιότητας του έργου. Το πρόβλημα με την

περιφρούρηση της ακεραιότητας είναι η απόκλιση της νομολογίας από το γράμμα του νόμου που ορίζει ότι απαγορεύεται «κάθε παραμόρφωση, περικοπή ή άλλης τροποποίηση του έργου του καθώς και κάθε προσβολή του δημιουργού οφειλομένη στις συνθήκες παρουσίασης του έργου στο κοινό». Η νομολογία έχει όμως καθιερώσει μία ρήτρα, αυτή της «καλή πίστωσης». Με τα αρχιτεκτονικά έργα να είναι τα περισσότερο εκτεθειμένα από κάθε άλλη κατηγορία πνευματικής δημιουργίας, αυτή η εξουσία είναι ιδιαίτερης σημασίας για τη διασφάλιση των δικαιωμάτων των δημιουργών. Στην περίπτωση του ξενοδοχείου Eden που αναφέρθηκε, το δικαστήριο του Βερολίνου αποφάσισε υπέρ του αρχιτέκτονα, κρίνοντας ότι η προσθήκη ενός ορόφου στο κτίριο του αρχιτέκτονα αλλοίωσε την αισθητική του εντύπωση και ότι κάθε μετατροπή στο αρχιτεκτονικό έργο όφειλε να έχει συντελεστεί με τη συναίνεση του αρχιτέκτονα. Δυστυχώς, η ρύθμιση και η επίτευξη ισορροπίας ανάμεσα στα συμφέροντα του ιδιοκτήτη του κτιρίου και του αρχιτέκτονα πραγματοποιείται με δυσκολία και συνήθως δεν είναι ικανοποιητική για τον πνευματικό δημιουργό. Μία περίπτωση από την ελληνική νομολογία, η οποία αποτελεί αρκετά χαρακτηριστική απόφαση δικαστηρίου σε τέτοιες υποθέσεις αποκαλύπτει ότι η εξουσία της περιφρούρησης της ακεραιότητας, παρά την τεράστια σημασία της για την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας, σε κάποιες περιπτώσεις, κυρίως σε ό,τι αφορά τα έργα μοναδικής ενσωμάτωσης αποδεικνύεται κατώτερη των περιστάσεων.

Στην υπόθεση του Μονομελούς Πρωτοδικείου Αθηνών 4714/1971 σχετικά με την πρόθεση του ιδιοκτήτη τριώροφου ξενοδοχειακού συγκροτήματος που στα σχόλια ταυτοποιείται ως ο Αστέρας Βουλιαγμένης να προσθέσει έναν επιπλέον όροφο στο κτίριο, ο αρχιτέκτονας κατέφυγε στο δικαστήριο για να αποζημιωθεί για την ηθική ζημία που υπέστη ως δημιουργός από τη παραβίαση του δικαιώματος της διατήρησης της ακεραιότητας του έργου του. Ωστόσο, το δικαστήριο έκρινε ότι «ο αρχιτέκτων δε δύναται να εναντιωθεί κατά μεταβολής την οποία επιθυμεί να επιφέρει ο ιδιοκτήτης του κτίσματος, όταν η άρνησίς του αυτή κρίνεται ως αντίθετος

προς τας αρχάς της καλής πίστεως»⁹². Η ρήτρα της καλής πίστεως ορίζει ότι σε περιπτώσεις που ο ιδιοκτήτης του έργου επιθυμεί να πραγματοποιήσει μετατροπές στο έργο οι οποίες προκύπτουν από λειτουργικές και πρακτικές ανάγκες ή λόγω καινούριων συνθηκών, ο δημιουργός του έργου υποχρεούται να ανεχθεί τις αλλαγές αυτές και δικαιούται να αναλάβει το έργο των μετατροπών. Προφανώς, η περίπτωση των αρχιτεκτονικών έργων είναι η μόνη όπου αναπτύσσεται τέτοια δυναμική ανάμεσα σε ιδιοκτήτη και δημιουργό, ενώ το κτίριο είναι το κατ' εξοχήν έργο για το οποίο μπορεί να προκύψουν καινούριες λειτουργικές απαιτήσεις.

Αυτή η αδυναμία της νομολογίας να αποδειχθεί αυστηρότερη στη ρύθμιση αυτών των θεμάτων μπορεί να επηρεάζει μόνο περιορισμένο αριθμό έργων και δημιουργών, όμως αποτελεί την αχίλλειο πτέρνα της νομικής προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας, αφού η νομολογία κλίνει συστηματικά προς την πλευρά του ιδιοκτήτη. Ακόμα και στις περιπτώσεις ανάγκης συντήρησης έργων τέχνης, όπως είναι οι ζωγραφικοί πίνακες, συνήθως τα δικαστήρια κρίνουν υπέρ του ιδιοκτήτη. Το αποτέλεσμα είναι η ίδια η νομοθεσία που αποσκοπεί στην προστασία των δικαιωμάτων και των συμφερόντων των δημιουργών να αφήνει πολλές ομάδες δημιουργών εκτεθειμένες, χωρίς να εφαρμόζει αυστηρά κριτήρια για την αλλοίωση ή μετατροπή πνευματικών έργων. Η ρήτρα της καλής πίστεως δεν πείθει, ως προς την υπέρτερη σημασία των πρακτικών αναγκών του ιδιοκτήτη του έργου σε σχέση με το ηθικό δικαίωμα του δημιουργού να διαφυλάξει το έργο του, αφού άλλωστε με αυτό συνδέει το όνομά του.

Ο νόμος της πνευματικής ιδιοκτησίας φαίνεται σε τελική ανάλυση να είναι πλήρως εξοπλισμένος σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο για την αποτελεσματική αντιμετώπιση όλων των θεμάτων που σχετίζονται με την πνευματική δημιουργία, την προστασία των δικαιωμάτων των δημιουργών και την αντιμετώπιση της παραβίασης και της προσβολής των συμφερόντων τους. Τα πνευματικά δικαιώματα, διακρινόμενα σε περιουσιακά και ηθικά καλύπτουν όλο το φάσμα των δικαιωμάτων και των εξουσιών που

.....
⁹² ΜΠρΑθ 4714/1971

θεωρείται δίκαιο να αποκτά ο δημιουργός επί του έργου του, ενώ υλοποιούν με συνέπεια όλα τα αιτήματα που προέκυψαν από τις θεωρητικές τοποθετήσεις σε σχέση με τη δημιουργική προσωπικότητα και το δικαίωμα της ιδιοκτησίας, ακόμα και σε έργα του πνεύματος. Αντανακλούν τις βασικές θεωρίες που έχουν με τον καιρό επικρατήσει σχετικά με την πνευματική ιδιοκτησία και τη σχέση του δημιουργού με το έργο του, ενώ στον πυρήνα τους εντοπίζεται το υποκείμενο της δημιουργίας. Η προσέγγιση των πνευματικών δικαιωμάτων από το νόμο έχει ενστερνιστεί μία σειρά από θεωρίες, πεποιθήσεις και αντιλήψεις για την πνευματική δημιουργία, με αποτέλεσμα να υπερβαίνει μία νομική κατοχύρωση, αλλά να αποτελεί ένα στέρεο θεωρητικό οικοδόμημα που θεμελιώνει και προσδιορίζει την έννοια της πνευματικής δημιουργίας. Το αποτέλεσμα είναι να χαρακτηρίζεται από μία ελαστικότητα στον τρόπο που αντιμετωπίζει και διαχειρίζεται τα πνευματικά δικαιώματα και να μπορεί να προσαρμοστεί στις καινούριες συνθήκες και στις καινούριες απαιτήσεις της σύγχρονης εποχής, χωρίς να απαιτούνται δραστικοί επαναπροσδιορισμοί των θεμελιωδών εννοιών που απαρτίζουν την πνευματική δημιουργία. Και σε κάποια απόσταση από την επίσημη θέση της συνύπαρξης και των δύο δικαιωμάτων σε ένα ενιαίο *suī generis* δικαίωμα στο οποίο αντιμετωπίζονται ως ίσης σημασίας και βαρύτητας, είναι προφανές ότι το ηθικό δικαίωμα είναι το σημείο κλειδί, το οποίο διαφοροποιεί την πνευματική ιδιοκτησία και αποτελεί τον πυρήνα της, υποστηρίζει όλο το θεωρητικό μοντέλο που υιοθετεί ο νόμος για το δημιουργό, το έργο και τα πνευματικά δικαιώματα.

7.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η ανθρωπότητα προσπαθεί εδώ και πολλούς αιώνες να καταλάβει και να ξεκλειδώσει τα μυστικά πίσω από τα έργα που βρίσκει εντυπωσιακά. Ο ήλιος και το φεγγάρι κάποτε είχαν εντυπωσιάσει τόσο πολύ την ανθρωπότητα, που για πολλά χρόνια, σε πολλούς πολιτισμούς έγιναν θεότητες και λατρεύονταν, χάρη στη δύναμη και τη μαγεία που τα περιέβαλε. Αλλά και τα έργα των ανθρώπων που προκαλούσαν δέος και εντυπωσίαζαν, η ανθρωπότητα τα απέδωσε αρχικά στους θεούς, υποστηρίχθηκε ότι ήταν μία μεταφορά του θείου πνεύματος μέσω ενός εκλεκτού αντιπροσώπου του θεού στη γη. Για τους πρώτους ανθρώπους η φωτιά δε μπορούσε παρά να προέρχεται από τους θεούς και όχι από την ανθρώπινη εφευρετικότητα να εφαρμόσει τριβή σε ξερά χόρτα. Για τους Αιγύπτιους οι πυραμίδες δεν μπορούσαν παρά να έχουν σχεδιαστεί από τον Φαραώ, δηλαδή από τους θεούς τους, μέσω του απόλυτου αντιπροσώπου τους στη γη. Αργότερα, στην εποχή του Ανθρωπισμού, άρχισε να υποστηρίζεται η εκδοχή ότι η ανθρώπινη προσωπικότητα μπορεί να εσωκλείει όλες αυτές τις μαγικές ικανότητες, το ταλέντο, τη δημιουργικότητα, την έμπνευση. Ο άνθρωπος αντικαθιστά το θεό ως απόλυτη δημιουργική δύναμη, όμως το πέπλο του μυστηρίου παραμένει, καλύπτοντας το έργο και το δημιουργό. Έτσι, το εντυπωσιακό έργο το απέδωσαν σε ξεχωριστές ανώτερες δυνάμεις και ικανότητες που διακρίνουν μόνο την εκλεκτή και προικισμένη κατηγορία των ανθρώπων που αποκαλούμε δημιουργούς. Και η αλήθεια είναι ότι μέχρι

σήμερα, η έννοια του ταλέντου βρίσκεται ριζωμένη στην κοσμοθεωρία μας. Έχουμε αυτή την τάση, να ερμηνεύουμε με ένα υπερφυσικό- υπερβατικό τρόπο το πνευματικό έργο, με τον ίδιο τρόπο που έχουμε τη φυσική τάση προς το μεταφυσικό, στην αναζήτηση της ψυχής, ή του Θεού. Η απομυθοποίηση των «μαγικών» και «υπερβατικών» δυνάμεων στη δημιουργική διαδικασία μέσω της επιστημονικής ανάλυσης των εννοιών του πνευματικού δημιουργού και του έργου πραγματοποιείται με τρόπο μεθοδικό και ορθολογικό στα κείμενα του νόμου, τα οποία αποδεικνύονται ως εξαιρετική αφετηρία για κάθε ομάδα δημιουργών, αλλά και σε επίπεδο γενικής διερεύνησης, σχετικά με ένα πλήθος προβληματισμών γύρω από την πνευματική ιδιοκτησία.

Και γιατί είναι τόσο χρήσιμη και φρέσκια η προοπτική του νόμου στα θέματα της πνευματικής δημιουργίας, αν κάθε ομάδα δημιουργών αναπτύσσει τους δικούς της κανόνες, το δικό της κώδικα επικοινωνίας, καταρτίζει τα δικά της αξιολογικά κριτήρια και ερμηνεύει τη δημιουργία που πραγματοποιούν τα μέλη της στους κόλπους της με τα δικά της μέτρα και σταθμά; Στα μάτια του νόμου κάθε τυχαία πολυκατοικία και η Μπλε Πολυκατοικία εξισώνονται ως πνευματικά δημιουργήματα. Στα μάτια του νόμου οι «ΣΤΑΡχιτεκτονες» με την χαρακτηριστική μανιέρα που εφαρμόζουν σε όλα τους τα έργα που κάποιοι αρχιτεκτονικοί κύκλοι περιφρονούν, εξισώνονται με τον αρχιτέκτονα που θα μελετήσει κάθε έργο του μεμονωμένα και με μοναδικό τρόπο. Στα μάτια του νόμου ο αρχιτέκτονας με το βραβείο Pritzker και ο αρχιτέκτονας που σχεδιάζει μικρές κατοικίες σε μία επαρχία απολαμβάνουν ακριβώς τα ίδια δικαιώματα στο έργο, στη δημιουργία τους. Και για το νόμο μικρή έως καμία σημασία δεν έχουν η ηθική, η ακεραιότητα του χαρακτήρος, η επαγγελματική συνέπεια, η αισθητική άποψη ή η προσωπικότητα του δημιουργού. Από τη στιγμή που θα υπάρξει το έργο, αναγνωρίζει το δημιουργό του ως το υποκείμενο των πνευματικών δικαιωμάτων. Αυτό που συμβαίνει σε όλες αυτές τις περιπτώσεις είναι η απουσία του επαγγελματικού και ακαδημαϊκού ελιτισμού της ομάδας των δημιουργών που σε αυτά τα παραδείγματα είναι οι αρχιτέκτονες. Και αν όλα τα παραπάνω θέματα έχουν συζητηθεί

εξαντλητικά στους αρχιτεκτονικούς κύκλους, έχουν συζητηθεί με απόλυτα στρατευμένη, υποκειμενική, αρχιτεκτονική ματιά, που δεν έχει επιχειρήσει να υπερβεί τις επαγγελματικές της προκαταλήψεις και τις αισθητικές και καλλιτεχνικές της συμβάσεις. Όμως υπάρχει και μία προσέγγιση που δείχνει το δάσος και όχι το δέντρο και καμιά φορά αποδεικνύεται πολύ χρήσιμη για αυτόν που έχει συνηθίσει να αντιμετωπίζει κάποια θέματα ειδικού ενδιαφέροντος με μυωπικό τρόπο, προσεγγίζοντάς τα από πολύ στενή οπτική γωνία, χωρίς να απελευθερώνει το βλέμμα του στην μεγάλη εικόνα

Η μεγαλύτερη εικόνα, μία ευρεία αντίληψη των πραγμάτων αλλά και η συλλογική αντίληψη σε αυτά τα θέματα αποτυπώνεται στα νομοθετικά και νομικά κείμενα. Ο νόμος εκφράζει και συμπυκνώνει με πολύ σαφή και αξιόπιστο τρόπο τη κοινωνική και πολιτιστική μας φάση. Και σε κάθε αλλαγή φάσης, με μία καθυστέρηση, προσαρμόζεται και ο ίδιος ο νόμος, γι' αυτό είναι τόσο χρήσιμη η μελέτη του, γιατί σα τη γλώσσα είναι ένας ζωντανός οργανισμός που εξελίσσεται μαζί με τον άνθρωπο και συμβαδίζει με τις ανάγκες και τις πεποιθήσεις του. Αν αυτή την περίοδο διανύουμε πάλι μία αλλαγή φάσης, σε μία εποχή έντονης δικτύωσης και μηχανοποίησης, αυτό αναπόφευκτα θα αρχίσει να αφήνει τα σημάδια του στο νόμο. Ήδη συμβαίνει, με τα νέα συστήματα πνευματικών δικαιωμάτων, Creative Commons, με τις άδειες που έχουν το βλέμμα τους στραμμένο σε μία εποχή που στηρίζεται στη χρήση των μηχανών και του διαδικτύου περισσότερο από ποτέ, με τάση να ενισχυθεί. Όλη αυτή η διαδικασία θα επαναπροσδιορίσει την ταυτότητα του δημιουργού, την ανθρώπινη προσωπικότητα, θα επανατοποθετήσει το δημιουργό σε μία περιφερειακή θέση κάπου μέσα στο δίκτυο και όχι στο κέντρο όπως ήταν μέχρι πρότινος και όπου τοποθετήθηκε από τον 19ο αιώνα.

Επομένως, αφού το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων του δημιουργού εξαρτάται σε τόσο μεγάλο βαθμό από το χρόνο και την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους, θα εξακολουθήσει για πάντα να είναι μία έννοια ρευστή και ανοιχτή σε προσβολές και αναθεωρήσεις. Θα αποτελεί πάντα ένα θέμα συζήτησης και διαφωνίας.

8.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση:

Addison, Joseph, The Tatler, No 101, 1η Δεκεμβρίου 1709, από <http://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004786805.0001.000/1:16?rgn=div1;view=fulltext>, 12/07/2013

Alberti, Leone Battista, *The architecture of Leon Batista Alberti. In ten books. Of painting. In three books. And of statuary. In one book. Translated into Italian by Cosimo Bartoli. And into English by James Leoni*, London, Edward Owen, 1755

Burke, Sean, *Authorship from Plato to the Postmodern, A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995

Chipperfield David, Long Kieran, Bose Shumi, *Common Ground, a Critical Reader*, Venezia, Fondazione La Biennale di Venezia, 2012

Cornish, William, *Cases and Materials on Intellectual Property*, Λονδίνο, Sweet & Maxwell, 2η έκδοση, 1996

Foucault, Michel, “What Is an Author?”, από τη διάλεξη που παρουσιάστηκε στη Societé Francais de philosophie, 22 Φεβρουαρίου 1969, μτφρ. Josue V. Harari, από <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/74858352/FoucaultWhatIsAnAuthor.pdf>, 27/06/2013

Kostof, Spiro, *The Architect, Chapters in the History of the Profession*, New York, Oxford University Press, 1977

Kubler, George, *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, New Haven and London, Yale University Press, 1962

Locke, John, *Two Treatises of Government*, London, printed for Wihthmore and

Fenn, Charing Cross και C. Brown, Duke street, Lincoln's-inn fields, MDCCCXXI (1821)

Mark Lamster, *Architecture and Film*, Νέα Υόρκη, Princeton Architectural Press, 2000

Milton, John, *Complete Poems and Major Prose*, επιμέλεια, σημειώσεις και εισαγωγή του Hughes Merritt Y., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 2003

Nehamas, Alexander, "What an Author is", *The Journal of Philosophy*, τόμος 83, No. 11, Eighty- Third Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division, Νοέμβριος 1986

Rose, Mark, *Authors and Owners, the Invention of Copyright*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993

Scott Brown, Denise, *Having Words*, Λονδίνο, Architectural Association Publications, 2009

Stalder, Felix, *Open Cultures and the Nature of Networks*, New Media Center, 2005

Symes Martin, Seidel Andrew D, Eley Joanna, *Architects and their Practices, A Changing Profession*, Oxford, Butterworth Architecture, 1996

Taylor, Charles, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 11η έκδοση, 2003

Tim Anstey, Katja Grillner, Rolf Hughes, *Architecture and Authorship*, London, black dog publishing, 2007

Woodmansee, Martha, "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the Author", *Eighteenth Century Studies*, τόμος 17, No. 4, καλοκαίρι 1984

Zall, Paul, *Literary Criticism of William Wordsworth*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1966

Ελληνική:

Βαρελάς Δ., «Η κλοπή της πνευματικής ιδιοκτησίας», *Νομικό Βήμα*, τεύχος 34, 1986

Καλλινίκου, Διονυσία, *Πνευματική ιδιοκτησία και συγγενικά δικαιώματα*, Αθήνα, Δίκαιο & Οικονομία, 2005

Καλλινίκου, Διονυσία, *Τα Θεμελιώδη Θέματα του Νόμου 2121/1993 για την Πνευματική Ιδιοκτησία και τα Συγγενικά Δικαιώματα*, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 1994

Κουμάντος, Γεώργιος, *Πνευματική ιδιοκτησία, όγδοη έκδοση*, Αθήνα, εκδόσεις Σάκκουλα, 2002

Μελάς, Βίκτωρ, «Η προστασία των αρχιτεκτονικών έργων κατά το δίκαιον της πνευματικής ιδιοκτησίας», ΕΕΝ (Εφημερίς Ελλήνων Νομικών), τόμος 31, 1964, σελ. 489-499

Νόμος 2121/1993 (ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993)

«Συνθήκη του ΠΟΔΙ για την Πνευματική Ιδιοκτησία», Επίσημη Εφημερίδα Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων, τόμος L089, 11/04/2000

Συνοδινού, Τατιάνα- Ελένη, «Το κριτήριο της πρωτοτυπίας στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας στην Ευρώπη», νομικό περιοδικό Αρμενόπουλος, Ιούνιος 2001, σελ. 755-770

Δικαστικές αποφάσεις:

Υπόθεση Feist Publications Inc. εναντίον Rural Telephone Services Co. Inc., 27/03/1991, U.S. Supreme Court, από το ηλεκτρονικό κέντρο του U.S. Supreme Court, <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/499/340/case.html#344>

Υπόθεση Hyperion Records Limited εναντίον Dr Lionel Sawkins, 19/05/2005, δικαστές Mummery, Mance και Jacob, Supreme Court Of Judicature, Εφετείο (Αστικό Δίκαιο), Λονδίνο, από το Βρετανικό και Ιρλανδικό Ινστιτούτο Νομικών Πληροφοριών, <http://www.bailii.org/ew/cases/EWCA/Civ/2005/565.html>

Υπόθεση IPC Media Limited εναντίον Highbury - Leisure Publishing Limited, 21/12/2004, δικαστής Laddie, High Court of Justice, Chancery Division, Λονδίνο, από το Βρετανικό και Ιρλανδικό Ινστιτούτο Νομικών Πληροφοριών, <http://www.bailii.org/ew/cases/EWHC/Ch/2004/2985.html>

Υπόθεση Michael Baigent και Richard Leigh εναντίον The Random House Group Limited, 07/04/2006, δικαστής Peter Smith, High Court Of Justice, Chancery Division, Λονδίνο, από το Βρετανικό και Ιρλανδικό Ινστιτούτο Νομικών Πληροφοριών, <http://www.bailii.org/ew/cases/EWHC/Ch/2006/719.html#partF>

ΜΠρΑθ 4714/1971

ΜΠρΘες 3412/1985, ΕΕμπΔ 1986, σελ. 147

Εφαθ 2768/2003, ΝοΒ 2004, σελ. 51

Εφαθ 448/1981, ΕΕμπΔ 1982, σελ. 321

ΜΠρΘες 2249/1972, Αρμ. 1972, σελ. 1015

Εφαθ 2768/2003, ΝοΒ 2004, σελ. 51