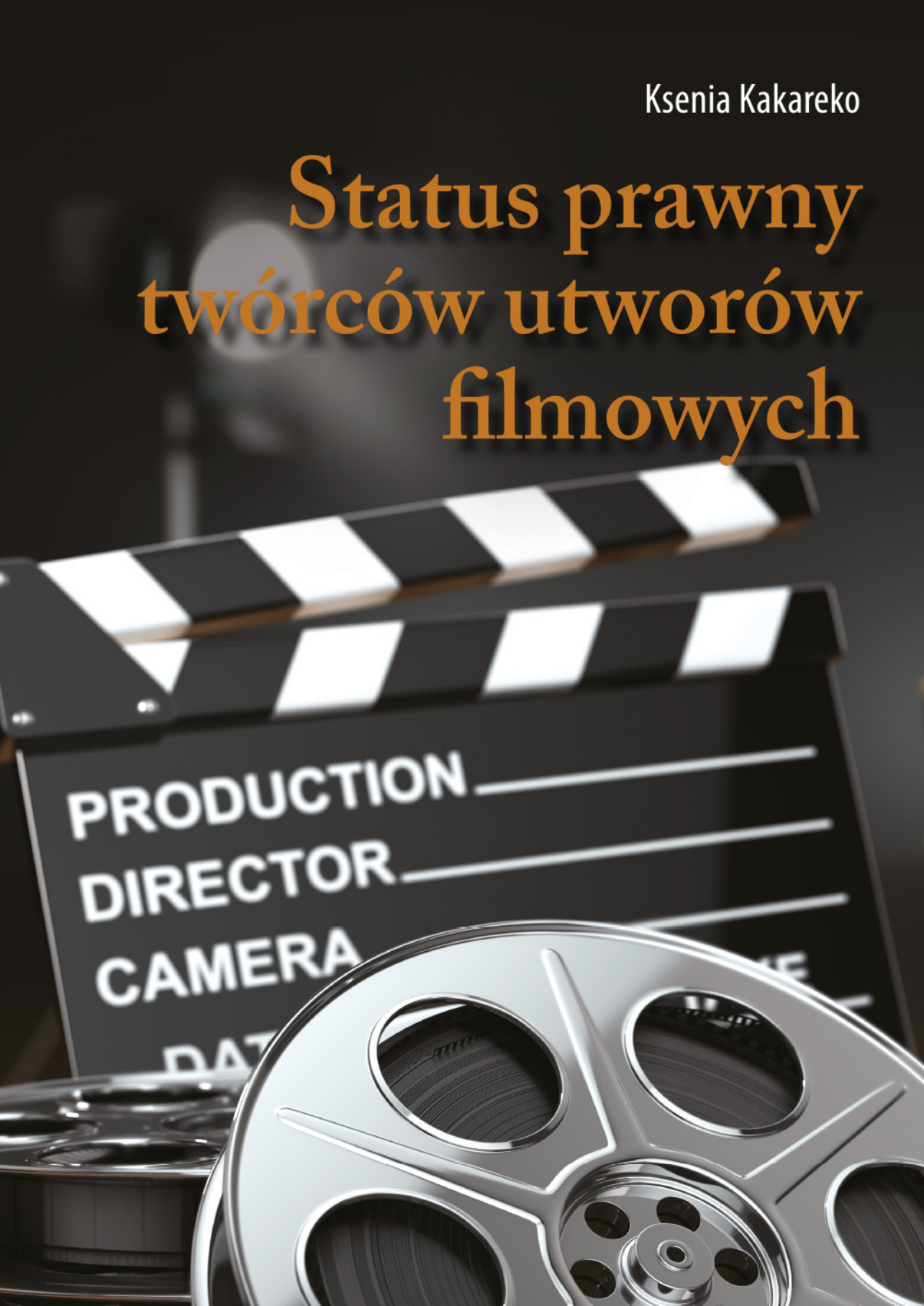
Ksenia Kakareko

Status prawny twórców utworów filmowych



Status prawny twórców utworów filmowych

Ksenia Kakareko

Status prawny twórców utworów filmowych

SILVA RERVM

Poznań 2019

Recenzja naukowa
prof. nadzw. dr hab. Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz
prof. zw. dr hab. Jacek Sobczak

© 2019 by Wydawnictwo Naukowe SILVA RERUM
All rights reserved

ISBN 978-83-65697-95-0 – druk (oprawa miękka)
ISBN 978-83-65697-96-7 – e-book

Wydanie I: Wydawnictwo Naukowe SILVA RERUM
www.wydawnictwo-silvarerum.eu
Poznań 2019

Redaktor prowadzący – Paulina Wiśniewska
Korekta – Anna Surendra, Sebastian Surendra

Projekt okładki – Studio Graficzne SILVA RERUM
Skład i łamanie – Studio StrefaDTP

Spis treści

Wstęp 7

I. Pojęcie filmu, kinematografii i praw filmowych **23**
1. Wprowadzenie 23
2. Problemy terminologiczne 29
3. Utwór audiowizualny 31
4. Wideogram 42
Podsumowanie 46

II. Film w polskim systemie prawnym do wejścia w życie ustawy z 1994 r. **49**
1. Pierwsze regulacje prawa filmowego w Polsce niepodległej 49
2. Prawo filmowe pod rządami ustawy z 10 lipca 1952 r. 58
Podsumowanie 68

III. Międzynarodowe standardy prawa filmowego **69**
1. Różnorodność systemów 69
2. Film w systemie powszechnego (uniwersalnego) prawa międzynarodowego publicznego 72
A. Konwencja berneńska 72
B. Międzynarodowy Pakt Praw Gospodarczych, Socjalnych i Kulturalnych 75
C. Akty normatywne UNESCO 83
D. Traktaty Światowej Organizacji Własności Intelektualnej 91
3. Prawo filmowe w prawie Unii Europejskiej 95
A. Ramy Traktatów 95
B. Dyrektywa 2006/116/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych 98
C. Filmowe utwory osierocone 102
D. Dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym ... 107

E. Problem pomocy państwa dla produkcji filmów i innych utworów audiowizualnych 111
4. Film w systemie prawa Rady Europy 125
A. Zalecenie Komitetu Ministrów Rady Europy z 14 maja 1985 r. o ochronie dziedzictwa filmowego 126
B. Inne zalecenia Komitetu Ministrów Rady Europy dotyczące produkcji filmowej, audiowizualnej i telewizyjnej 131
5. Film jako komponent kultury w systemie prawnym Organizacji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie 132
Podsumowanie 134

IV. Podmiot praw filmowych 135
1. Producent 135
A. Współautorstwo utworu audiowizualnego 135
B. Autorstwo dzieł filmowych w ustawie z 29 marca 1926 r. o prawie autorskim 143
C. Ewolucja praw producenta do utworu audiowizualnego 147
D. Problem domniemania 154
E. Obowiązki i prawa producenta 165
F. Prawo producenta do dokonywania bez zgody twórców utworów audiowizualnych, tłumaczeń na różne wersje językowe 175
2. Autorzy utworów wkładowych 177
3. Prawa producenta a prawa twórców utworów wkładowych 186
4. Reżyser 189
5. Scenarzysta 200
6. Kompozytor. Muzyka w filmie 204
7. Artyści wykonawcy 212
Podsumowanie 223

Zakończenie 225

Źródła 231

Wstęp

Film pojmowany bywa przede wszystkim jako fenomen artystyczny, dzieło sztuki, element kultury. Przez film są wyrażane emocje o bardzo różnym charakterze. Podobnie jak różne emocje są przedmiotem przekazu literackiego, prozatorskiego bądź poetyckiego. Oczywiście spełnia on różne cele: ma dostarczać rozrywki, bawić i śmieszyć, przekazywać wizję świata formułowaną przez jego twórców, przerażać, komentować, kreślić prognozy, oczekiwania, alternatywne wersje historii, zmuszać do refleksji. Film fabularny podejmuje analizę psychologiczną fikcyjnych bohaterów bądź stara się dociec motywów postępowania rzeczywistych uczestników różnych zdarzeń historycznych, uczyć, wychowywać bądź jedynie przekazywać informacje o florze, faunie, zjawiskach atmosferycznych bądź wypadkach politycznych. Film odgrywa także ważną rolę polityczną i propagandową, na zwracano wielokrotnie uwagę w literaturze. Może mieć w związku z tym charakter komercyjny bądź niekomercyjny. Służy jednak, jak rzadko który rodzaj sztuki, kształtowaniu świadomości politycznej, społecznej, narodowej i kulturowej. Jest doskonałym narzędziem agitacji, na co zwrócono już uwagę dość wcześnie. Jest więc film instrumentem polityki, ale przede wszystkim jest lub stara się być dziełem sztuki. W tej płaszczyźnie film stanowi pole zainteresowania filmoznawców, medioznawców, kulturoznawców, specjalistów z zakresu propagandy. Oczywiście może pełnić i pełni, niekiedy zresztą wyłącznie, funkcję reklamową, stając się tej sytuacji obiektem badań specjalistów, zajmujących się tą dziedziną.

Zwracając uwagę na film jako dzieło sztuki oraz na jego złożone cele i zadania, zapomina się zwykle, że jest to także obiekt będący przedmiotem obrotu oraz dzieło podporządkowane prawu autorskiemu. W przeszłości nie zauważano jednak, że film jest bardzo specyficznym utworem, nie zawsze dostrzegano złożoność działań, w wyniku których powstaje i związanych z tym problemów, dotyczących praw twórców. Długi czas negowano istnienie prawa filmowego jako dyscypliny bądź subdyscypliny naukowej. W chwili obecnej w doktrynie niemieckiej, francuskiej, włoskiej i amerykańskiej nie ma w gruncie rzeczy wątpliwości co do tego, że wykształciła się nowa

dyscyplina lub ewentualnie subdyscyplina naukowa – wyrosła z prawa autorskiego. W dużej mierze negowanie faktu, że prawo filmowe osiągnęło taki status jest efektem zaprzeczania, że prawo ochrony własności intelektualnej, a w jego ramach m.in. prawo autorskie – związane, czego nie można negować, z prawem cywilnym, ale przecież nie tylko – stało się odrębną dyscypliną naukową. Z podobnymi kłopotami zmaga się prawo medyczne, którego istnienia jeszcze pięćdziesiąt lat temu w ogóle nie zauważano. Stwierdzając powyższe, trzeba zaważyć, że film jest przedmiotem regulacji nie tylko krajowych, ale i norm, które powstały i istnieją w obszarze powszechnego (uniwersalnego) prawa międzynarodowego publicznego oraz, co szczególnie ważne, praw regionalnych w odniesieniu do Europy – Rady Europy, Unii Europejskiej i w mniejszym stopniu OBWE. Mimo że istniejące w ramach tych systemów akty normatywne wydają się być względem siebie kompatybilne i wyrażają w nieco innych sformułowaniach w gruncie rzeczy podobne myśli, to godzi się jednak zauważyć, że przepisy Unii Europejskiej w większym stopniu od pozostałych systemów zwracają uwagę na gospodarcze aspekty produkcji filmowych. System powszechnego (uniwersalnego) prawa, zwłaszcza stanowionego pod auspicjami UNESCO, dostrzega głównie aspekty wolnościowe, podobnie zresztą jak prawo Rady Europy.

Celem pracy jest ukazanie aspektów prawnych działalności filmowej, podkreślenie, że film w obecnej dobie nie powstaje i nie funkcjonuje jedynie w granicach obowiązującej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Zamiarem autorki było zwrócenie uwagi na wszystkie normy wspomnianych wyżej systemów prawnych, które z natury rzeczy dotyczą twórców polskich. Konieczne okazało się jednak ukazanie rozwiązań zawartych w pierwszych polskich regulacjach, odnoszących się do zjawiska filmu, gdyż w dużej mierze zaważyły one na kształcie późniejszych norm prawnych i na całej koncepcji pojmowania filmu w prawie polskim. Ambicją pracy było ustalenie zakresu praw przysługujących zarówno producentowi, jak i współtwórcom filmu oraz podjęcie dyskusji co do charakteru praw filmowych.

Generalna **teza pracy** sprowadza się do twierdzenia, że obecna regulacja prawna statusu twórców utworów audiowizualnych jest wynikiem dość długiego procesu ewolucji, mającej korzenie jeszcze w ustawie o prawie autorskim z 1926 r., a której ostateczny kształt zaistniał pod wpływem Konwencji berneńskiej w tekście paryskim z 24 lipca 1971 r., a więc powszechnego (uniwersalnego) międzynawowego prawa publicznego, a także w następstwie rozwiązań prawa Unii Europejskiej oraz Rady Europy. Przyjęte w Polsce w tej kwestii rozwiązania normatywne są całkowicie zgodne z istniejącymi standardami prawnymi, istniejącymi w powszechnym (uniwersalnym) międzynarodowym prawie publicznym, jak i w europejskich systemach regionalnych. Wypada jednak zwrócić uwagę na fakt, że w systemach tych wzrasta pozycja statusu reżysera wobec innych twórców utworu audiowizualnego. Zarówno na gruncie

Konwencji berneńskiej, jak i w dokumentach prawa unijnego określa się go mianem „głównego reżysera". Wprawdzie terminologia ta nie zaistniała jeszcze w polskich aktach normatywnych, ale znalazła już obywatelstwo i w doktrynie, i w dorobku polskiej judykatury – w uzasadnieniach licznych orzeczeń. Można oczekiwać, że w tym względzie nastąpią, za jakiś czas, zmiany w odpowiednich przepisach.

Tak sformułowanej tezie towarzyszy pięć hipotez badawczych. Pierwsza z nich wychodzi z założenia, że kształt normatywny polskich rozwiązań prawnych w zakresie prawa do utworów audiowizualnych (prawa filmowego) jest wypadkową zmian organizacyjnych i technologicznych w zakresie produkcji utworów audiowizualnych. Ich efektem jest zwiększanie się liczby specjalistów współpracujących przy powstawaniu utworów audiowizualnych, przy czym nie da się zaprzeczyć, że działalność większości z nich, chociaż nie zawsze i nie w całości, ma charakter twórczy. Kształt art. 69 p.a.p.p.[1], kluczowego w zakresie ustalenia grona osób wnoszących twórczy wkład w powstawanie takiego utworu, daje praktyczną możliwość rozszerzania tej grupy o dodatkowe, niewymienione w zawartym w treści przepisu nieenumeratywnym wyliczeniu. Oczywiście ewentualne zmiany przyjętego rozwiązania mogą zostać poprzedzone stanowiskami judykatury.

Kolejna hipoteza odnosi się do statusu prawnego producenta. W chwili, gdy trzy lata temu przystępowano do konceptualizacji podjętego w monografii problemu, wydawało się, że zaistniały w Polsce zdecentralizowany model organizacji produkcji audiowizualnej będzie zmierzał w kierunku rozwiązań przyjętych na zachodzie Europy. Przedstawiane obecnie propozycje nowelizacji zdają się wskazywać na to, że preferowany jest zupełnie inny kierunek zmian w zakresie produkcji utworów audiowizualnych. W miejsce istniejących studiów filmowych powstać ma jeden scentralizowany ośrodek producencki. W ten sposób ustawodawca zdaje się dążyć do przywrócenia rozwiązań znanych z okresu przed transformacji, opartych na rozwiązaniach ustawy o prawie autorskim z 1952 r., preferujących dominującą rolę producenta, który, co należy przypomnieć, posiadał szczególne uprawnienia. Także z tych względów konieczne więc było nawiązanie w treści monografii do wspomnianych rozwiązań normatywnych zawartych w ustawie z 1952 r.

Zauważyć należy, że wszystkie systemy prawa międzynarodowego, zarówno powszechnego (uniwersalnego), jak i europejskich systemów regionalnych, ukierunkowane są na wzmocnienie pozycji reżysera, akcentując jednocześnie znaczenie twórców utworów wkładowych. W tej sytuacji przyjęcie modelu scentralizowanego z dominującą faktycznie pozycją producenta spowoduje dysonans między rozwiązaniami tego

[1] Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tj. Dz. U. 2018, poz. 1191

modelu a koncepcjami istniejącymi w państwach członkowskich Unii Europejskiej. W efekcie albo takowa koncepcja poniesie klęskę i nie uda się jej wprowadzić w życie, albo zostanie zaakceptowany model istniejący w państwach unijnych w jednej z jego odmian. Założeniem koncepcji centralistycznej jest – co wyraźnie widać – to, że administracja publiczna osiągnie pełną kontrolę nad produkcją utworów audiowizualnych, będąc jedynym źródłem państwowego finansowania kinematografii. Oczywiście taka sytuacja wymusi współpracę podmiotów, które z różnych względów nie uzyskają takich subwencji, z instytucjami państw członkowskich Unii Europejskiej. Te okoliczności tłumaczą, dlaczego tak obszernie i szczegółowo przedstawiono w tekście monografii rozwiązania unijne i towarzyszące im judykaty.

Trzecia hipoteza sprowadza się do stwierdzenia, że istniejące w polskim prawie autorskim domniemanie, sformułowane w art. 70 ust. 1 p.a.p.p., zaspokaja całkowicie interesy producenta, nie krzywdząc w żaden sposób twórców utworów wkładowych.

Czwarta hipoteza wskazuje na fakt, iż stosowne wynagrodzenie, o jakim mowa w treści art. 70 ust. 2^1 pkt 2–4 p.a.p.p., odpowiada założeniom, zawartych w licznych aktach prawa międzynarodowego, implementowanych do prawa polskiego. W szczególności, w dyrektywie 2001/29/WE w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym.

Piąta hipoteza odnosi się do sytuacji artystów wykonawców, którzy, co oczywiste, nie są współtwórcami utworu audiowizualnego, ale nie da się zaprzeczyć o ich decydującej roli w sukcesie lub klęsce finansowej takowego utworu. Z faktu tego niewątpliwie zdawał sobie sprawę polski ustawodawca, wskazując artystów wykonawców, obok współtwórców utworu audiowizualnego, jako tych, którzy są uprawnieni do wynagrodzenia proporcjonalnego do wpływów z tytułu wyświetlania utworu audiowizualnego w kinach oraz stosownego wynagrodzenia z racji pozostałych wskazanych w art. 70 2^1 pkt 2-3 p.a.p.p. tytułów.

Tak określonym celowi, tezie i hipotezom pracy podporządkowany został układ jej treści. W rozdziale pierwszym, poświęconym w pierwszym rzędzie problemom terminologicznym, podjęto próbę osadzenia zjawiska filmu jako szczególnego typu utworu, będącego obiektem dociekań różnych dyscyplin naukowych. Starano się tu wskazać na kluczowy problem, przed którym stanął ustawodawca, zmierzający do stworzenia przepisów, chroniących twórców dzieła filmowego: czy normy te powinny stać na straży uprawnień twórców, czy producentów, których wkłady finansowe i zdolności organizacyjne umożliwiały pracę nad filmem? Zdając sobie sprawę, że w optyce europejskiej film jest kojarzony ze sztuką i kulturą narodową oraz jej dziedzictwem, odrzucono jednak kuszącą perspektywę rozważań dotyczących filmu jako dobra kultury narodowej, badania kwestii odnoszących się do prawa do

kultury, dostępu do kultury, a także kwestii dotykających jego wpływu na kształtowanie świadomości politycznej. Nie oznacza to jednak, że w ten sposób autorka afirmuje rozwiązanie przyjęte w systemie prawnym USA, gdzie film jako udostępniony utwór jest towarem, a dobro publiczne przedkładane jest nad indywidualny interes twórcy. Zamiarem piszącej te słowa było ograniczenie się do zasygnalizowania tych ważnych treści i skupienie się na warstwie normatywnej. Inna koncepcja poważnie rozszerzyłaby tekst monografii, rozsadzając jej treść, co utrudniałaby jej percepcję przez odbiorców. W rozdziale tym konieczne było podjęcie kluczowego dla rozważań problemu utworu audiowizualnego, zwrócenie uwagi na jego rozmaite pojmowanie oraz wskazanie relacji z pojęciem wideogramu.

W kolejnym rozdziale należało poświęcić uwagę analizie rozwiązań, zawartych w pierwszych polskich regulacjach normatywnych po odzyskaniu niepodległości przez Rzeczpospolitą po I wojnie światowej. W dalszej części tego rozdziału konieczne było odniesienie się do funkcjonowania utworów filmowych w reżimie prawa autorskiego z 10 lipca 1952 r. Te krótkie rozważania wydawały się niezbędne, zważywszy, że na tle rozwiązań normatywnych najpierw z okresu międzywojennego, a potem związanych z ustawą z 1952 r., kształtowały się poglądy dotyczące sytuacji podmiotu praw filmowych, których refleksem były rozwiązania przyjęte obowiązującej ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. Trzeci z rozdziałów monografii poświęcony został prezentacji międzynarodowych standardów prawa filmowego, najpierw w systemie powszechnego (uniwersalnego) prawa międzynarodowego publicznego, w ramach którego ukazano Konwencję berneńską, Międzynarodowy Pakt Praw Gospodarczych, Socjalnych i Kulturalnych, akty normatywne UNESCO oraz traktaty Światowej Organizacji Własności Intelektualnej. W dalszej części tego rozdziału zaprezentowano unormowania prawne odnoszące się do prawa filmowego w prawie Unii Europejskiej, analizując ramy traktatów oraz rozwiązania przyjęte w dyrektywach. Następnie zanalizowano zalecenia Komitetu Ministrów Rady Europy, aby na koniec przedstawić stanowisko OBWE, która wyraźnie pojmuje film jako jeden z komponentów kultury, nie wdając się w głębsze rozważania prawne.

Zasadniczy trzon rozważań zawarty został w obszernym rozdziale czwartym. Podjęto w nim problem pojmowania filmu jako współautorskiego utworu audiowizualnego. Zajęto się ewolucją praw producenta do takowego utworu, szczególnie akcentując kwestie jego obowiązków i praw, w tym także praw do dokonywania bez zgody twórców utworów audiowizualnych tłumaczeń na różne wersje językowe. W dalszej części tego rozdziału przeprowadzono analizę praw twórców utworów wkładowych, rozważając związki tych praw z prawami producenta. Szczególniejszą uwagę poświęcono prawom reżysera, scenarzysty i kompozytora. Wynikało to

z faktu, że właśnie sytuacja tych trzech podmiotów praw filmowych stała się obiektem rozważań w doktrynie oraz w licznych judykatach sądów. Co ciekawe, poza kilkoma kwestiami, odnoszącymi się do operatorów i lektorów, pozostali współtwórcy utworów audiowizualnych nie byli obiektem szerszych rozważań doktryny, nie doszło także wykształcenia linii orzeczniczej. Odnotowano w toku rozważań w tym rozdziale umocnienie, pod wpływem rozwiązań normatywnych Unii Europejskiej oraz orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej, pozycji reżysera. Nie tylko w systemie prawa unijnego, lecz także w tekstach polskich judykatów oraz coraz częściej w doktrynie nosi on miano „głównego reżysera", co nastąpiło pod wyraźnym i jednoznacznym wpływem rozwiązań unijnych. Nie można zaprzeczyć, że zmierza to wyraźnie do uznania, że reżyser jest, może nie tyle głównym, co najważniejszym ze współtwórców utworu audiowizualnego.

Z pewnymi wahaniami omówiono w tym miejscu sytuację prawną artystów wykonawców, zwracając uwagę, że w świetle art. 69 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. nie należą oni do grona współtwórców utworu audiowizualnego. Chociaż jeśli, niezależnie od roli aktora, wezmą udział w tworzeniu filmu w charakterze np. reżysera, scenografa, kompozytora, operatora, to, oczywiście, będą współtwórcami, ale nie jako artyści wykonawcy, lecz jako twórcy utworów wkładowych. W przypadku gdyby, niezależnie od pracy aktora, wykonywali także funkcje producenta bądź koproducenta, to przysługiwałyby im, niezaprzeczalnie, prawa producenta. Podejmując problem sytuacji artystów wykonawców, miano przy tym także na uwadze fakt, że to właśnie oni przyciągają w pierwszym rzędzie uwagę publiczności i ich gra decyduje o sukcesie finansowym filmu.

Pragnąc skupić się na problematyce statusu producenta i prawach współtwórców utworu audiowizualnego, zrezygnowano z omawiania tematyki umów przenoszące autorskie prawa majątkowe, kwestii dotyczących pól eksploatacji, *essentialia negotii* tych umów, licencji etc. Z podobnych powodów pominięto fascynującą problematykę związku twórczości z osobowością twórcy, uznając, że kwestie te także w odniesieniu do tak specyficznych utworów, jakimi są filmy, wykraczają poza zagadnienia prawne, pozostając w orbicie dociekań filozoficznych i psychologicznych[2].

Praca obejmuje swoim zasięgiem chronologicznym generalnie okres od 1926 r. po dziś. Cezura wyjściowa znajduje uzasadnienie w wejściu w życie ustawy z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim. Należy jednak podkreślić, że w zakresie umów międzynarodowych, w odniesieniu do Konwencji berneńskiej, sięga wstecz do czasów uchwalenia jej pierwotnego tekstu, a w zakresie polskich aktów nor-

[2] Zwrócić w tym miejscu należy uwagę na poświęconą tym kwestiom, nieco zapomnianą już pracę M. Naksianowicz-Gołaszewskiej, *Twórczość a osobowość twórcy*, Lublin 1958.

matywnych wykorzystano także te, które weszły w życie po powstaniu państwo polskiego, czyli po 1918 r., a więc przed wejściem uchwaleniem ustawy o prawie autorskim z 1926 r. Cezura końcowa nie jest związana w gruncie rzeczy z żadnym konkretnym wydarzeniem, gdyż takiego przełomowego wydarzenia, uzasadniającego jej wyodrębnienie, trudno byłoby się dopatrzeć. Należy jedynie stwierdzić, że rozważania monografii uwzględniają stan prawny na dzień 1 marca 2019 r.

Zakres terytorialny i rzeczowy wynika z tytułu rozprawy oraz ze wskazania jej celu. Gwoli uściślenia, należy jedynie zauważyć, że odnosi się ona do terytorium Rzeczpospolitej Polskiej, pojmowanej jako państwo funkcjonujące w ramach Unii Europejskiej, państwo członkowskiej Rady Europy, będące także podmiotem prawa powszechnego (uniwersalnego) międzynarodowego prawa publicznego.

Złożony i szeroki charakter problematyki, objętej przedmiotem dociekań, spowodował konieczność zastosowania takich metod badawczych, które spełniłyby postulat adekwatności, doprowadzając do osiągnięcia zamierzonych rezultatów. W pierwszym rzędzie konieczne okazało się zastosowanie takich metod, które mogły sprostać głównemu celowi, jakim okazała sią analiza. Dlatego prezentując zmiany, jakim podlegały przepisy aktów normatywnych, odnoszące się do podjętego problemu, należało sięgnąć po metodę historyczną dostarczającą materiału do głębokiej generalizacji. Okazała się ona niezastąpiona przy konstruowaniu drugiego i trzeciego rozdziału. Metodę tę stosowano zarówno w ujęciu pragmatycznym, stawiając sobie za cel wydobycie z nieobwiązujących już aktów normatywnych danych przydatnych do wyjaśnienia obecnych rozwiązań normatywnych, jak i w ujęciu genetycznym (historyczno-krytycznym), starając się wskazać na genezę zjawisk, których skutki można zaobserwować obecnie. Założenie, że każde zjawisko ma swoją genezę oraz rodzi określone następstwa, skłaniało do wyboru metody genetycznej, opartej ponadto na indukcyjnych i dedukcyjnych metodach wnioskowania.

Monografia jest pracą prawniczą w dużej mierze bazującą na analizie tekstów normatywnych, co uzasadniało zastosowanie całej palety metod prawniczych. W pierwszym rzędzie należała do nich metoda wykładni tekstu prawnego, stosowana według wskazań zawartych w koncepcji derywacyjnej w ujęciu prof. Macieja Zielińskiego[3]. Towarzyszyła jej także analiza lingwistyczna tekstu prawnego, zarówno w ujęciu topiczno-retorycznym Chaima Perelmana[4], jak i w nieco mniejszym stopniu w ujęciu proceduralnym. Oczywiście konieczne było odniesienie się do hermeneutyki prawniczej jako metody wyjaśniania tekstu. Zastosowanie wspomnianych metod znalazło swój wyraz w przyjętej metodzie eksplanacji tekstów

[3] M. Zieliński, *Wykładnia prawa. Zasady. Reguły. Wskazówki*, Warszawa 2000, s. 211 i n.
[4] Ch. Perelman, *Logika prawnicza. Nowa retoryka*, Warszawa 1984, s. 160–162.

polskich aktów normatywnych, jak i aktów prawa międzynarodowego wszystkich analizowanych systemów. Zmuszało to do posłużenia się metodą leksykalną, co wynikało z faktu, że wykładnia językowa, zwana także semantyczną lub gramatyczną, uznawana jest, jak wskazuje się w literaturze, za „królową" wykładni[5].

W konstruowaniu pracy nie można było uciec od metody porównawczej, pozwalającej na eksplorację głębokich źródeł obowiązującego systemu prawnego, jak i wychodzącej poza ten system i pozwalającej na odniesienie jego założeń do wzorców istniejących w powszechnym (uniwersalnym) międzynarodowym prawie publicznym oraz w regionalnych systemach europejskich. Metoda ta pełniła jednak jedynie funkcję aplikacyjną.

Z uwagi na fakt, że treść rozdziału trzeciego opiera się na analizie aktów normatywnych prawa międzynarodowego, w tym zwłaszcza unijnego, należy zwrócić uwagę na problem wykładni tego ostatniego prawa. Fakt, że wszystkie wersje językowe Traktatu są w różnym stopniu wiążące, z natury rzeczy może, a nawet musi powodować trudności, zważywszy, że tłumaczenia tekstu na poszczególne języki członków Unii nie są precyzyjne i, jak wielokrotnie wskazywano w literaturze, zachodzą między nimi różnice. Zaistniałe wątpliwości, niejasności, a nawet sprzeczności między rozmaitymi wersjami traktatu muszą być usunięte w drodze wykładni. Dokonując jej, Europejski Trybunał Sprawiedliwości już w wyroku z dnia 5 grudnia 1967 r. akcentował, że wykładnia powinna mieć charakter jednolity i autonomiczny, a przy jej dokonywaniu należy koniecznie brać pod uwagę wszystkie wersje językowe, nie ograniczając się tylko do języka narodowego, lecz uwzględniając inne języki urzędowe obowiązujące w Unii Europejskiej[6]. Stanowisko to powtórzone zostało w wyroku z dnia 16 września 2004 r., kiedy podkreślono, że w razie konieczności wykładni prawa wspólnotowego w przypadku rozbieżności między różnymi wersjami językowymi przepisu wymaga, aby był on interpretowany zgodnie z logiką i celem regulacji, której część stanowi[7]. Ta sytuacja diametralnie różni się od tej, która dotyczy prawa Rady Europy oraz powszechnego (uniwersalnego) międzynarodowego prawa publicznego. Oczywiście, w toku wywodów przedstawiano jedynie ostateczny produkt wykładni, wskazując na rozbieżności w bardzo nielicznych przypadkach.

---

[5] J. Stelmach, B. Brożek, *Metody prawnicze*, Kraków 2004, s. 231.

[6] Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 5 grudnia 1967 r., 19/67 Bestuur der Sociale Verzekeringsbank v. J.H. van der Vecht (orzeczenie wstępne), ESCR 1967/345.

[7] Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 16 września 2004 r., sygn. akt C-227/01, ZOTSiS 2004/8-/I-8253. Stanowisko takie zawarł Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej nieco wcześniej w wyroku z dnia 19 września 2000 r. w sprawie C-287/98 Linster, Rec. STR I-6917.

Kilkanaście lat później w wyroku z dnia 29 kwietnia 2010 r. Trybunał stwierdził jeszcze wyraźniej, że w razie różnic między różnymi wersjami językowymi tekstu Traktatu należy dany przepis interpretować na podstawie ogólnej systematyki i celu regulacji, którą część on stanowił. Ponadto tekst wtórnego prawa Unii Europejskiej należy interpretować na tyle, na ile jest to możliwe, przede wszystkim w zgodzie z ogólnymi zasadami prawa Unii, w szczególności z zasadą pewności prawa. Wskazano, że zasada ta wymaga, aby uregulowanie, które nakłada środki ograniczające, mające znaczący wpływ na prawa i wolności oznaczonych osób, było jasne i dokładne, tak aby zainteresowane podmioty, w tym osoby trzecie mogły poznać jednoznacznie treść swoich praw i obowiązków i aby mogły w konsekwencji podjąć odpowiednie działania[8].W judykaturze podkreślono też, że potrzeba jednolitej wykładni przepisów wspólnotowych, uniemożliwia w razie wątpliwości rozpatrywanie brzmienia danego przepisu w oderwaniu od innych wersji, wymaga natomiast, by był on interpretowany i stosowany w świetle jego wersji istniejących w innych językach urzędowych[9].

Przedmiot monografii wymagał wykorzystania szerokiej i zróżnicowanej bazy źródłowej oraz odwołania się do literatury przedmiotu. W zakresie źródeł rozprawa oparta jest w pierwszym rzędzie na materiale normatywnym systemu prawa powszechnego (uniwersalnego) międzynarodowego prawa publicznego, unijnego, Rady Europy oraz prawa polskiego. Pełen spis aktów normatywnych przynosi dział *Źródła* w bibliografii. W tym miejscu wypada jedynie zauważyć, że w odniesieniu do powszechnego (uniwersalnego) międzynarodowego prawa publicznego, szczególne znaczenie miał akt paryski Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych, Powszechna Konwencja o prawie autorskim, Międzynarodowy Pakt Praw Gospodarczych, Społecznych i Kulturalnych, Międzynarodowy Pakt Praw Obywatelskich i Politycznych, Konwencja w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego oraz Traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej o artystycznych wykonaniach i fonogramach, wreszcie Traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej o prawie autorskim.

Wśród aktów Rady Europy należy zwrócić w pierwszym rzędzie uwagę na treść Europejskiej Konwencji o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności oraz na zalecenie o ochronie europejskiego dziedzictwa filmowego z 14 maja 1985 r.; zalecenie odnoszące się do relacji między państwem a kinem z 11 maja 1979 r.; Eu-

[8] Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 29 kwietnia 2010 r., sygn. akt C 340/08, The Queen vs. Her Majesty's Treasaury, ZOTSiS 2010/4B/I-3913–3972. Zob. J. Ryszka, *Glosa do wyroku TS z dnia 29 kwietnia 2010 r., C-340/08,* LEX/el 2010.

[9] Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z 12 lipca 1979 r., Marianne Worsdorfer z domu Koschniskae vs. Raad van Arbeid (orzeczenie wstępne).

ropejską Konwencję o koprodukcji filmowej z 2 października 2002 r.; Europejską Konwencję w sprawie ochrony dziedzictwa audiowizualnego z 8 listopada 2001 r.; zalecenie w sprawie promocji produkcji audiowizualnej z 14 lutego 1986 r.; zalecenie w sprawie dystrybucji filmów w Europie z 20 marca 1987 r.; zalecenie dotyczące prywatnego kopiowania przekazów dźwiękowych i audiowizualnych z 18 stycznia 1988 r.; zalecenie odnoszące się do problemu piractwa praw autorskich i pokrewnych z 18 stycznia 1988 r.; zalecenie w sprawie środków ochrony praw autorskich i pokrewnych oraz zwalczania piractwa w środowisku cyfrowym z 5 września 2001 r. oraz zalecenie w sprawie środków służących wzmocnieniu ochrony praw pokrewnych organizacji nadawczych z 11 września 2002 r. Wykorzystano szczególnie liczne i różnorodne akty normatywne z zakresu prawa Unii Europejskiej, których pełen wykaz zawarto w zestawieniu źródeł w bibliografii. Szczególnie cenne okazały się rozwiązania zawarte w dyrektywach Rady oraz Parlamentu Europejskiego i Rady, których wpływ na rozwiązania polskie okazał się bardzo istotny.

W zakresie prawa polskiego należy wskazać, że odniesiono się do kolejnych ustaw, zawierających regulacje w zakresie prawa autorskiego, a więc ustaw z 29 marca 1926 r. i z 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim oraz obowiązującej ustawy z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, mając oczywiście na względzie kolejne nowelizacje tej ustawy. Nie sposób było pominąć przepisów Konstytucji oraz ustaw: z 13 marca 1933 o filmach i ich wyświetlaniu, z 15 grudnia 1951 r. o kinematografii, z 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji. Niezbędne było także odniesienie się do licznych aktów wykonawczych.

Wśród źródeł należy podnieść fakt wykorzystania obszernego orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej, a wśród judykatów sądów polskich orzeczeń Trybunału Konstytucyjnego, Sądu Najwyższego, Naczelnego Sąd Administracyjnego, wojewódzkich sądów administracyjnych oraz sądów apelacyjnych, okręgowych i b. sądów wojewódzkich.

Szczegółowe omówienie literatury, której pełne zestawienie znajduje się w bibliografii, znacząco przekraczałoby objętość, jaką zwyczajowo wypada we wstępie przeznaczyć dla tej kwestii. Dlatego ograniczyć się należy do prac, które okazały się najważniejsze przy opracowywaniu, zarówno całej monografii, jak i jej poszczególnych części. Do takich dzieł niewątpliwie należą obok *Prawa autorskiego* pod red. J. Barty stanowiącego tom XIII *Systemu prawa prywatnego* pod red. Z. Radwańskiego, komentarze do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych: pod red. J. Barty i R. Markiewicza[10], a także D. Flisaka[11]. Ponadto wskazać tu nale-

[10] J. Barta, R. Markiewicz (red.), *Prawa autorskiego i prawa pokrewne. Komentarz*, wyd. 5, Warszawa 2010.

[11] D. Flisak (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2015.

ży niezwykle ważną monografię E. Traple[12], z której szczególnie istotna była treść zawarta w rozdziale VIII podrozdział 5 *Umowy o produkcję i eksploatację utworu audiowizualnego*, a obok niej książki autorstwa P. Ślęzaka[13].

Dla konstrukcji rozdziału pierwszego w kwestiach pojęciowych i terminologicznych istotne znaczenie miały wywody J. Płażewskiego[14], G. Nowell-Smith[15], D. Bordwela i K. Thompsona[16], D.A. Cooka[17], W. Godzica[18], M. Hendrykowskiego[19], K. Michalewicza[20], R. Ingardena[21], A. Helman[22] i T. Miczko[23], G. Goodella[24], T. Trafas[25], B. Racięskiego[26]. Dla rozważań dotyczących pojmowania terminu „utwór audiowizualny" niezwykle ważne były wywody M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej[27], K. Góreckiej[28], A. Wojciechowskiej[29], P. Ślęzaka[30], J. Mioduszewskie-

[12] E. Traple, *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim*, Warszawa 2010.

[13] P. Ślęzak, *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, Warszawa 2012; tenże, *Prawo autorskie. Wzory umów z komentarzem*, wyd. 3, Warszawa 2018; tenże, *Umowa o rozpowszechnianie filmu*, Warszawa 1999.

[14] J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego*, Warszawa 1968.

[15] G. Nowell-Smith (red.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford 1999.

[16] D. Bordwel, K. Thompson, *Film History. An Introduction.* 3. Auflage, New York 2010.

[17] D.A. Cook, *A History of Narrative Film*, 2nd edition. New York 1990.

[18] W. Godzic (red.), *Media audiowizualne*, Warszawa 2010; tenże, *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Kraków 1991.

[19] M. Hendrykowski, T. Miczko, *Szkice z teorii filmu*, Katowice 1978; M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

[20] K. Michalewicz, *Film i socjologia. Polskie powojenne badania i refleksje*, Warszawa 2003.

[21] R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958.

[22] A. Helman, T. Miczko, *Szkice z teorii filmu*, Katowice 1978.

[23] A. Helman, *O dziele filmowym*, Kraków 1970.

[24] G. Goodell, *Sztuka produkcji filmowej, Podręcznik dla producentów*, Warszawa 2009.

[25] T. Trafas, *Charakter dzieła filmowego i dzieła telewizyjnego jako przedmiotu prawa*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej" 1980, z. 23.

[26] B. Racięski, *Autor filmowy według przepisów prawa w systemach droit d'auter i copyright. Zarys problematyki*, „Images" 2013, vol. XIII, nr 22.

[27] M. Czajkowska-Dąbrowska, *Utwory audiowizualne, utwory wideograficzne, wideogramy: między prawem autorskim a prawami sąsiednimi*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej" 1993, nr 61.

[28] K. Górecka, *Pojęcie utworu audiowizualnego w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, „Przegląd Sądowy" 1997, nr 7–8.

[29] A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej" 1999, z. 72.

[30] P. Ślęzak, *Prawo autorskie. Podręcznik dla studentów szkół filmowych i artystycznych,* Katowice 2008; tenże, *Pojęcie utworu audiowizualnego*, w: K. Lewandowski, *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, Poznań 2011.

go[31] oraz dogłębne rozważania J. Błeszyńskiego[32]. W zakresie związku pojmowania utworu audiowizualnego w nauce polskiej z doktryną niemiecką, monografia wiele zawdzięcza ustaleniom D. Flisaka[33] oraz tekstom M. Schwarza i U. Rebera[34], a także P. Katzenbergera[35]. W kwestii współautorstwa dzieła szczególnie pomocne były wywody J. Banasiuk[36]. Dla przedstawienia zagadnienia wideogramu przydatne okazały się przemyślenia K. Klafkowskiej-Waśniowskiej[37] oraz M. Kępińskiego i A. Nowickiej[38].

Rozdział poświęcony filmowi w polskich regulacjach prawnych przed wejściem w życie ustawy z 1994 r. wiele zawdzięcza dociekaniom m.in. S. Rittermana[39], F. Zolla[40], J. Serdy[41], a w kwestii koncepcji strukturalnej budowy utworu wywodom M. Stępień[42]. W kwestiach odnoszących się do znaczenia Konwencji berneńskiej dla dzieł filmowych niezbędne okazały się konstruktywne wywody J. Błeszyńskiego[43], a także teksty M. Barczewskiego[44] oraz S. Ricketsona i J.C. Ginsburga[45].

[31] J. Mioduszewski, *Majątkowe prawa autorskie do utworów filmowych powstałych przed wejściem w życie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej" 2012, z. 116.

[32] J. Błeszyński, *Glosa do uchwały z dnia 25 listopada 2008 r. III CZP 57/08*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego" 2009, nr 5, s. 12–28.

[33] D. Flisak (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz LEX*, Warszawa 2015.

[34] M. Schwarz, U. Reber, w: U. Loewenheim (red.), *Handbuch des Urheberrechts*, München 2010, s. 181–183.

[35] P. Katzenberger, w: U. Loewenheim, M. Leistner, A. Ohly (red.), *Urheberrecht. Kommentar*, wyd. 5, München 2017, s. 2128–2254.

[36] J. Banasiuk, *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012.

[37] K. Klafkowska-Waśniowska, *Producent utworu audiowizualnego i producent wideogramu*, w: K. Lewandowski (red.), *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, Poznań 2011; taż, *Założenia konstrukcyjne ochrony praw do wideogramów,* w: M. Kępiński (red.), *Zarys prawa własności intelektualnej*, t. 3, J. Kępiński, K. Klafkowska-Waśniowska, R. Sikorski (red.), *Prawa pokrewne*, Warszawa 2011.

[38] M. Kępiński, A. Nowicka, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Biała księga. Polska – Unia Europejska*, Warszawa 1995.

[39] S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937, wyd. 2, Lwów 1939.

[40] F. Zoll, *Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja Berneńska z objaśnieniami*, Warszawa–Kraków–Lwów–Poznań 1926.

[41] J. Serda, *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Warszawa 1970.

[42] M. Stępień, *Strukturalna budowa utworu. Dzieło literackie w filozofii, naukach humanistycznych, literaturoznawstwie i prawie autorski*, Warszawa 2012.

[43] J. Błeszyński, *Ostatnie redakcje Konwencji berneńskiej o ochronie dziel literackich i artystycznych a prawo wewnętrzne,* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Prawa z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej" 1977, z. 12.

[44] M. Barczewski, *Traktatowa ochrona praw autorskich i praw pokrewnych,* Warszawa 2007.

[45] S. Ricketson, J.C. Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights. The Berne Convention and Beyond*, Oxford–New York 2006.

Wywody zawarte w rozdziale trzecim, opisujące międzynarodowe standardy prawa filmowego, oparte są w całości w pierwszym rzędzie na analizie stosownych aktów normatywnych, jednak przy pisaniu ich przydatne okazały się zbiory pod redakcją L. Garlickiego[46], A. Wróbla[47], T. Lewandowskiego[48], J. Symonidesa[49], A. Bieńczyk-Missali[50], K. Grzybczyk[51] oraz J. Barta i R. Markiewicz[52]. Analizując prawo wspólnotowe, miano także na uwadze rozważania A. Matlaka[53] Pisząc w tym rozdziale o dziełach osieroconych, wykorzystano obszerną literaturę obcojęzyczną, z polskiej zaś najbardziej przydatna okazała się praca A. Niewęgłowskiego[54]. Odnosząc się do problemu pomocy państwa dla produkcji filmów i innych utworów audiowizualnych, wykorzystano m.in. przemyślenia K. Chałubińskiej-Jentkiewicz i M. Karpiuka[55], a w odniesieniu do Rady Europy – wywody A. Przyborowskiej-Klimczak[56].

W rozdziale czwartym, także opartym w dużej mierze na analizie aktów normatywnych i orzecznictwa, posiłkowano się m.in. dociekaniami P. Ślęzaka[57], A. Lejko[58],

[46] L. Garlicki, *Konwencja o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności. Komentarz*, t. I i II, Warszawa 2010.

[47] A. Wróbel (red.), *Karta Praw Podstawowych Unii Europejskiej. Komentarz*, Warszawa 2013; A. Wróbel (red.), *Traktat o Funkcjonowaniu Unii Europejskiej. Komentarz*, t. 1–3, Warszawa 2012; A. Wróbel (red.), *Traktat Ustanawiający Wspólnotę Europejską. Komentarz*, t. 1–3, Warszawa 2008.

[48] T. Lewandowski, w: Z. Kędzia, A. Hernandez-Połczyńska, *Międzynarodowy Pakt Praw Gospodarczych, Socjalnych i Kulturalnych. Komentarz*, Warszawa 2018.

[49] J. Symonides, *Prawa kulturalne – niedoceniania kategoria praw człowieka*, w: E. Mikos-Skuza, K. Myszona-Kostrzewa, J. Poczobut (red.), *Prawo międzynarodowe – teraźniejszość, perspektywy, dylematy. Księga Jubileuszowa Profesora Zdzisława Galickiego*, Warszawa 2013.

[50] A. Bieńczyk-Missala, *Kulturowe uwarunkowania tworzenia i przestrzegania uniwersalnych praw człowieka,* w: H. Schreiber, G. Michałowska, *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, t. 1, Warszawa 2013.

[51] K. Grzybczyk, *Prawo właściwe dla autorsko prawnej umowy licencyjnej*, Warszawa 2010.

[52] J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie w Światowej Organizacji Handlu,* Kraków 1996.

[53] A. Matlak, *Prawo autorskie w europejskim prawie wspólnotowym,* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" 2002, nr 79.

[54] A. Niewęgłowski, *Dyrektywa w sprawie dzieł osieroconych i jej znaczenie dla polskiego prawa autorskiego,* „Transformacje Prawa Prywatnego" 2013, nr 3; tenże, *Dzieła osierocone. Nowe wyzwania dla polskiego prawa autorskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej" 2013, nr 4.

[55] K. Chałubińska-Jentkiewicz, M. Karpiuk, *Prawo nowych technologii. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2015.

[56] A. Przyborowska-Klimczak, *Ochrona dziedzictwa kulturalnego w dokumentach Rady Europy*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", vol. LIV/LV, sectio G, 2007–2008a.

[57] P. Ślęzak, *Umowa o rozpowszechnianie filmu*, Warszawa 1999.

[58] A. Lejko, *Muzyka filmowa w prawie polskim*, w: J. Barta (red.), *Zagadnienia prawa autorskiego,* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej" 2006, z. 93.

E. Traple[59]. W kwestii producenta i jego roli miano na względzie stanowisko P. Ślęzaka[60], a w kwestii domniemania, o jakim mowa w art. 70 p.a.p.p. – poglądy D. Sokołowskiej[61] i M. Bukowskiego[62]. Rozważania w tym zakresie wiele także zawdzięczają uwagom T. Gizbert-Studnickiego[63], M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej[64], J. Sieńczyło-Chlabicz[65]. Relacjonując obowiązki i prawa producenta, miano na uwadze teksty P. Ślęzaka[66], A.M. Niżankowskiej[67]. W całym zaś rozdziale wywody A. Poźniakówny[68], E. Traple[69], P.F. Piesiewicza[70], A. Karpowicza[71]. Analizując prawa reżysera, odwołano się do przemyśleń m.in. A. Wojciechowskiej[72], P. Kaminy[73], G. Tylca[74]. Pisząc o scenarzyście jako współtwórcy filmu, odwołano się do refleksji A. Damasiewicz[75],

---

[59] E. Traple, *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim,* Warszawa 2010.

[60] P. Ślęzak, *Pojęcie producenta audiowizualnego*, w: J. Barta, A. Matlak, *Prawo własności intelektualnej wczoraj, dziś i jutro*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej" 2007, z. 100.

[61] D. Sokołowska, *Utwory zbiorowe w prawie autorskim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej" 2001, nr 76.

[62] M. Bukowski, w: D. Flisak (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz LEX,* Warszawa 2015.

[63] T. Gizbert-Studnicki, *Znaczenie terminu „domniemanie prawne" w języku prawnym i prawniczym*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny" 1976, nr 1.

[64] M. Czajkowska-Dąbrowska, *Własność intelektualna – autorskie prawo – zbiorowe zarządzanie prawami autorów zagranicznych – zasada asymilacji. Glosa do wyroku Sądu Najwyższego z 27 czerwca 2013 r., I CSK 617/12*, „Orzecznictwo Sądów Powszechnych" 2015, nr 3, poz. 30.

[65] J. Sieńczyło-Chlabicz, *Glosa do wyroku Sądu Najwyższego z dnia 16 września 2009 r., I CSK 35/09*, „Państwo i Prawo" 2010, nr 9, s. 132–137.

[66] P. Ślęzak, *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, Warszawa 2012.

[67] A.M. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Warszawa 2007.

[68] A. Poźniakówna, *Adaptacja kinematograficzna dzieła literackiego w świetle prawa autorskiego*, „Państwo i Prawo" 1962, z. 2.

[69] E. Traple, *Zakres dozwolonych zmian przy ekranizacji dzieła literackiego*, „Państwo i Prawo" 1978, z. 8–9.

[70] P.F. Piesiewicz, *Charakter prawny i zakres zezwolenia na rozporządzanie i korzystanie z opracowania utworu*, „Palestra" 2018, nr 6.

[71] A. Karpowicz, *Zezwolenie na wykonywanie autorskich praw zależnych*, „Palestra" 1997, nr 11–12.

[72] A. Wojciechowska, *Status głównego reżysera filmowego w prawie Unii Europejskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej" 2017, z. 4.

[73] P. Kamina, *Film Copyright in European Union*, Cambridge 2016.

[74] G. Tylec, *Roszczenie o zapłatę godziwej rekompensaty za korzystanie z utworu osieroconego*, w: K. Chałubińska-Jentkiewicz, K. Kakareko, J. Sobczak (red.), *Polskie dziedzictwo filmowe* (w druku).

[75] A. Damasiewicz, *Czy film fabularny jest sposobem rozpowszechniania scenariusza filmowego (w rozumieniu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych)?*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej" 2015, z. 129.

W. Gloya[76], B.-D. Breloera[77], E. Holzherra[78], F.J. Bertholda i H. von Hartlieba[79], a także O. Schütte[80]. Wywody dotyczące uprawnień kompozytora wiele zawdzięczają rozważaniom D. Lipszyca[81], D. Sokołowskiej[82]. Pisząc o artystach wykonawcach, posiłkowano się tekstem M. Mioduszewskiego[83], T. Grzeszak[84], J. Balcarczyk[85], J. Sieńczyło-Chlabicz[86], A. Matlaka[87] oraz J. Barty i R. Markiewicza[88].

Dziękuję wszystkim tym, którzy mnie wspierali i byli ze mną w trakcie zbierania materiałów, przygotowywania i pisania niniejszej monografii, pomagając na różne sposoby: merytoryczną radą, konstruktywną krytyką, dobrym słowem, świętą cierpliwością, wyrozumiałością. Szczególne słowa wdzięczności kieruję do prof. zw. dr. hab. Janusza Adamowskiego, dziekana Wydziału Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego, który wspierał mnie w rozwoju naukowym i mobilizował do napisania niniejszej monografii.

---

[76] W. Gloy, *Das Urheberrecht des Angestellten unter Berücksichtigung der Rechtsverhältnisse bei Film- und Gruppenwerken*, Hamburg 1962.

[77] B.-D. Breloer, *Verfilmung, Verfilmungsrecht und Fernsehfilm*, Berlin 1973.

[78] E. Holzherr, *Das Urheberrecht am Film*, München 1960.

[79] F.J. Berthold, H. von Hartlieb, *Filmrecht – ein Handbuch*, München–Berlin 1957.

[80] O. Schütte, *Prawa nad scenariuszem*, Warszawa 2005.

[81] D. Lipszyc, *Copyright and neighbouring rights*, UNESCO publishing, 1999.

[82] D. Sokołowska, *Struktura utworu audiowizualnego i status twórców utworów wkładowych. Glosa do uchwały z dnia 25 listopada 2008 r. III CZP 57/08*, „Glosa" 2015, nr 1.

[83] M. Mioduszewski, *Majątkowe prawa autorskie*…

[84] T. Grzeszak (red.), *Wizerunek a maska artystyczna*, w: J. Barta (red.), *Prawo autorskie*, „System Prawa Prywatnego", t. XIII, wyd. 3, Warszawa 2013.

[85] J. Balcarczyk, *Prawo do wizerunku i jego komercjalizacja*, Warszawa 2009.

[86] J. Sieńczyło-Chlabicz, *Przedmiot, podmiot i charakter prawa do wizerunku*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego" 2003, nr 8.

[87] A. Matlak, *Cywilnoprawna ochrona wizerunku*, „Kwartalnik Prawa Prywatnego" 2004, nr 2.

[88] J. Barta, R. Markiewicz, *Wokół prawa do wizerunku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" 2002, nr 80.

Zakończenie

Film, będąc dziełem sztuki, jest jednocześnie utworem w rozumieniu prawa autorskiego, wywołuje zachwyt, podziw, niekiedy obrzydzenie, strach, rozbawienie, smutek, wzruszenie. Jest utworem, wbrew pozorom, bardzo nietrwałym, jeśli porównać go z dziełami literackimi bądź plastycznymi. Podobnie jednak jak te ostatnie, łatwo ulega zniszczeniu, mimo że istnieje niekiedy w bardzo wielu kopiach. Nietrwałość utworu filmowego zdaje się wynikać jednak z tego, że z jednej strony zmieniają się w sposób niedostrzegalny, ale mimo wszystko dość szybko, warunki techniczne. Z drugiej zaś przemianom ulega wrażliwość odbiorcy. Humorystyczne sceny, które śmieszyły dziadków i pradziadków dzisiejszych odbiorców, zdają się obecnie już nikogo nie bawić. Wzruszające melodramatyczne sceny, które wyciskały łzy z oczu babć i prababć, wywołują co najwyżej uśmiechy politowania ich wnuczek i prawnuczek. Sposób przedstawiania rzeczywistości zmienia się. Dzisiejszy odbiorca nadal podziwia *Most Moret w słońcu* Alfreda Sisleya, pejzaże morskie Williama Turnera i Iwana Ajwazowskiego, ale z rezerwą obejrzy stare filmy sprzed czasów swojego urodzenia czy młodości, jak np. *Cud nad Wisłą* reż. R. Bolesławskiego, *Iwonkę* reż. Emila Chaberskiego, *Mogiłę nieznanego żołnierza* reż. R. Ordyńskiego. Oczywiście przeszkodą jest także to, że pierwsze filmy należały do tzw. kina niemego, ale podobny odbiór spotka niewątpliwie *Każdemu wolno kochać* M. Krawicza i J. Wareckiego bądź *Młody las* reż. J. Lejtesa, mimo że ten ostatni spotkał się z jakże życzliwym przyjęciem krytyki i obsypany został nagrodami. Dzieła te dzisiaj zainteresują co najwyżej wąskie grono historyków filmu, kulturoznawców, historyków kultury bądź znawców estetyki.

Film jest dziełem niezwykle uzależnionym od nośnika, na którym został utrwalony. Książkę dzisiejszy odbiorca zdejmuje z półki i czyta, podobnie jak czynił to jego przodek w wieku XIX. Oczywiście dzisiaj równie często zdarza się, że korzysta z przekazu elektronicznego, posługując się czytnikiem e-booków. Dzieło plastyczne kurzy się na ścianach sali muzealnej, tak samo dzisiaj, jak pod koniec XIX w., oglądane przez koneserów sztuki, ciekawskich, osoby, które wiedzą, że wypada będąc

w Paryżu zwiedzić Luwr, w Monachium Pinakotekę, a w Krakowie Muzeum Narodowe w Sukiennicach. Oczywiście, coraz częściej odbiorcami są spocone tłumy wycieczek szkolnych, których uczestnicy bardziej woleliby pójść na lody, poflirtować w McDonaldzie. Przepędzani przez przewodnika z sali do sali, nie mogą oderwać oczu nie od obrazów, lecz od swoich smartfonów. Jednak kiedy wzrok ich spocznie na prezentowanym płótnie, zdziwieni rozszalałym rumakiem w obrazie *Szał* Władysława Podkowińskiego z niechęcią zauważą, że naga kobieta ukazana w tym dziele nie budzi ich zachwytu, gdyż jest gruba, a więc jakże ją porównać z wiotkimi modelkami z kont instagramowych. Co ciekawe, niektóre „klasyczne" obrazy wracają dziś do odbiorcy w postaci tła memów, przy czym nie zawsze rozbawiony ich adresat jest w stanie trafnie zidentyfikować autora takiego płótna, epokę, w której został stworzony bądź jego tytuł.

Skomplikowany utwór współautorski, jakim jest film, w ogromnym stopniu uzależniony jest od nośnika. Rozwijająca się „skokowo", w postępie szybszym niż geometryczny, technika w dużej mierze wręcz uniemożliwia percepcję dzieł filmowych. Wiele osób posiada pełne półki skrzętnie niegdyś zbieranych kaset magnetowidowych (VHS), z utrwalonymi filmami, do których mieli zamiar „wrócić" w czasie wolnym, będąc na emeryturze, ale nie są w stanie tego uczynić, nie tylko dlatego, że czasu tego nie mają, chociaż już nie pracują zawodowo, lecz w pierwszym rzędzie z tego powodu, że nie mają dostępu do magnetowidów, a te, które się uchowały nie są kompatybilne z nowymi telewizorami. Nie odtworzą także z tego powodu pamiątkowych nagrań wideo z własnego ślubu, chrzcin i pierwszej komunii dziecka, wręczania dyplomu ukończenia studiów etc. Do dokumentów papierowych zgromadzonych w domowym archiwum zajrzą bez trudności, podobnie bez większych kłopotów obejrzą w albumach stare fotografie sprzed lat, ale filmu nie uda się tak łatwo odtworzyć osobie prywatnej. Podobnie zbierane kiedyś płyty CD z utrwalonymi filmami już dziś dla większości nie są możliwe do wykorzystania, gdyż współczesne komputery, zwłaszcza laptopy, z których większość korzysta, nie mają już napędów pozwalających na ich odtworzenie.

Ze zmian technologicznych konsument kultury nie zawsze zdaje sobie sprawę. Nie dostrzega nie tylko tego, że kiedyś filmy nie były filmami dźwiękowymi, faktu, że kiedy zostały udźwiękowione, to sposób emisji głosu był teatralny, całkowicie odmienny od współczesnego i z dzisiejszego punktu widzenia nienaturalny. Filmy kolorowe utrwalane były także w różnej technice, w szczególności wtedy, kiedy miały być emitowane w telewizji. Dzisiaj zazwyczaj o tym już nikt nie pamięta ani się tym nie interesuje. Podobnie, jak poza nielicznymi fachowcami, większość ludzi nie zdaje sobie sprawy, że skład chemiczny farb używanych przez malarzy renesansu, baroku, czy tworzących w okresie impresjonizmu różnił się jednak od

dzisiejszych, nabywanych w sklepie, a nie mieszanych osobiście przez twórcę. Czasem tylko zaskakiwać może odbiór filmu przez dzieci. Pisząca te słowa pamięta, jak po jednym z wydarzeń filmowych w FINA z widowni, którą stanowiły dzieci przedszkolne i wczesnoszkolne, po obejrzeniu filmu czarno-białego padło pytanie, kiedy właściwie pokolorowano świat i kto to zrobił. Pytającemu nie chodziło wcale o to, kiedy pojawiły się filmy kolorowe, lecz był przekonany, że w dawnych czasach wszystko było biało-czarne i dopiero później uzyskało kolor. Nie sposób oprzeć się refleksji, że skoro film utrwala rzeczywistość, to film biało-czarny utrwalał też taką bezbarwną rzeczywistość.

Podejmowane pod auspicjami Unii Europejskiej działania polegające na digitalizacji, rekonstrukcji, udźwiękowieniu, barwieniu dzieł filmowych w dużej mierze służą nie tylko ich zachowaniu dla przyszłych pokoleń, ochronie wartości kulturowych, lecz także temu, aby mogły być one zrozumiane przez dzisiejszego masowego odbiorcę.

Film jako utwór współautorski jest utworem szczególnym, gdyż takim, w odniesieniu do którego producent ma na mocy umowy o stworzenie utworu albo umowy o wykorzystanie już istniejącego utworu wyłączne prawa majątkowe do eksploatacji tych utworów w utworze audiowizualnym jako całości. Formułuje to wyraźnie art. 70 ust. 1 p.a.p.p., który odczytywać należy w ścisłym związku z art. 69 p.a.p.p. Nie ulega przy tym wątpliwości że uprawnienia producenta utworu audiowizualnego dotyczą wyłącznie eksploatacji tych utworów w ramach utworu audiowizualnego jako całości. Tego rodzaju usytuowanie praw współtwórców utworu audiowizualnego w stosunku do producenta, który nie jest ani twórcą, ani współtwórcą utworu audiowizualnego, a jedynie tym, który nabywa z mocy umowy wyłączne prawa majątkowe do eksploatacji utworów współtwórców, zabezpiecza w sposób dostateczny prawa tych współtwórców, co jak wywiedziono w treści monografii, jest zgodne z analizowanymi systemami prawnymi, zarówno w zakresie prawa powszechnego (uniwersalnego) międzynarodowego prawa publicznego, jak i systemów regionalnych. Niemniej, jak ustalono wyżej, w ramach współtwórców wyraźnie zdaje się rosnąć rola reżysera, nazywanego częstokroć w praktyce „głównym reżyserem".

Warto także zwrócić uwagę na fakt, że producent nabywa wyłącznie prawa majątkowe, natomiast osobiste pozostają przy współtwórcach, którym ustawodawca w art. 70 ust. 2^1 p.a.p.p. przyznał także uprawnienie do wynagrodzenia proporcjonalnego do wpływów z tytułu wyświetlania utworu audiowizualnego w kinach oraz stosowne wynagrodzenie z pozostałych tytułów wymienionych w treści art. 70 ust. 2^1 pkt 2–4 p.a.p.p. Fakt, że poza współtwórcami identyczne prawa do wynagrodzenia w tych zakresach ustawodawca przyznał także artystom wykonawcom,

pośrednio dowodzi przekonania ustawodawcy, że wprawdzie artyści wykonawcy nie są współtwórcami filmów, to jednak ich rola w sukcesie filmu jest tak ważna, że powinni być w sferze majątkowej zrównani z pozycją współtwórców. Nie sposób przy tym nie zwrócić uwagi na fakt, że wyodrębnienie wkładów twórczych współtwórców jest dość trudne w odniesieniu do reżysera i operatora, a znacznie prostsze w stosunku do twórcy adaptacji utworu literackiego, autora scenariusza oraz twórców utworów muzycznych lub słowno-muzycznych.

Przechodząc do sygnalizowanych wyżej, w treści monografii, wywodów w kwestii nadzoru autorskiego, wypada zauważyć, że z mocy art. 73 p.a.p.p. może być on wykonywany tylko w stosunku do ostatecznej wersji utworu audiowizualnego. W praktyce może się to okazać kłopotliwe, zważywszy, że ustawodawca ten nadzór odnosi do ostatecznej wersji utworu audiowizualnego, a więc po jego zmontowaniu i udźwiękowieniu. W tej sytuacji nadzór ten nie może być wykonywany odrębnie w odniesieniu do poszczególnych wkładów twórczych na poszczególnych etapach realizacji dzieła audiowizualnego. Oczywiście jest to konsekwencja traktowania utworu audiowizualnego jako strukturalnej całości, spajającej wkłady twórcze. Prawo do nadzoru wiąże się, co nie ulega wątpliwości, z możliwością, zgłoszenia zmian w utworze, ale ten utwór już istnieje i wątpić należy, że aby po jego zmontowaniu, udźwiękowieniu, na tym etapie możliwe było wprowadzenie zmian. Pojawia się także pytanie do kogo np. kompozytor czy scenarzysta winien kierować propozycje zmian, wynikające z prawa do nadzoru autorskiego – do reżysera czy do producenta, czy też może do obu na raz. Jest rzeczą jasną, że niezwykle wątpliwe byłoby przyjęcie takich zmian, tak przez reżysera, jak i przez producenta. Jakie roszczenie przysługiwałoby wówczas współtwórcy z racji prawa do nadzoru autorskiego? Zdaniem piszącej te słowa, współtwórca mógłby żądać usunięcia swego nazwiska z grona współtwórców, a także zerwać umowę, co łączyłoby się ze stratą spodziewanego wynagrodzenia z art. 70 ust. 2^1 pkt 1–4 p.a.p.p. W zależności od treści umowy mogłoby to narażać go na kary umowne.

Warto jednak zauważyć, że przyjęta koncepcja wykonywania nadzoru autorskiego w stosunku do ostatecznej wersji utworu audiowizualnego jest o tyle sensowna, że trudno przyjąć możliwość wtrącania się scenarzysty czy kompozytora w proces zdjęciowy, co prowadziłoby wyraźnie do dezorganizacji produkcji utworu audiowizualnego. Dodatkowo podnieść należy, że między współtwórcami mogą zaistnieć kontrowersje, w wyniku których wykonywanie nadzoru przez jednego ze współtwórców utworów wkładowych może kłócić się z zakresem praw innego współtwórcy. Wizja kompozytora może być całkowicie sprzeczna z koncepcją scenarzysty, a obie niezgodne z spojrzeniem reżysera. Nie można także wykluczyć, że z różnych względów, nie tylko ambicjonalnych, ale i ściśle finansowych, jeden ze

współtwórców mógłby, powołując się na swoje prawa nadzoru, dążyć do wstrzymania dystrybucji filmu, domagając się np. dodatkowego wynagrodzenia, swoistego haraczu za to, że nie będzie czynił przeszkód opartych o treść prawa do nadzoru autorskiego. W tej sytuacji w razie rozbieżności między koncepcjami współtwórców należałoby przyznać decydujący głos reżyserskiej wizji filmu.

Wypada zauważyć, że sformułowane we wstępie hipotezy badawcze znalazły potwierdzenie w toku wywodów. W szczególności potwierdzenie znalazł pogląd, że twórczy wkład w tworzenie dzieła audiowizualnego poza podmiotami wymienionymi w art. 69 p.a.p.p. wnoszą w określonych sytuacjach także inne osoby, na wskazano w judykaturze, m.in. lektorzy i montażyści. Potwierdziła się również hipoteza co do dominującej faktycznie roli reżysera oraz to, że interesy producenta całkowicie zabezpiecza istniejące domniemanie, sformułowane w art. 70 ust. 1 p.a.p.p. Oczywiście faktyczny status prawny producenta będzie zależeć od przyjętego modelu, a więc od tego, czy powstanie jeden scentralizowany ośrodek producencki. Z poczynionych analiz wynika, że w takiej sytuacji istnieje w prawie unijnym możliwość do współpracy z instytucjami państw członkowskich Unii Europejskiej podmiotów, którzy z różnych względów nie uzyskały subwencji państwa polskiego. Uświadamia to, jak wielkie znaczenie ma w praktyce prawo unijne. Także czwarta hipoteza, odnosząca się do kwestii stosownego wynagrodzenia, wynikającego z art. 70 ust. 2^1 pkt 2–4 p.a.p.p. oraz z dyrektywy 2001/29/WE, znalazła potwierdzenie w toku przeprowadzonych wywodów. Nie ulega też wątpliwości, że ustawodawca polski też dostrzega złożoność sytuacji artystów wykonawców, niebędących współtwórcami, których wpływ na sukces finansowy i artystyczny utworu audiowizualnego jest przemożny.

Analiza statusu prawnego twórców filmowych w oparciu o zgromadzone i uporządkowane źródła normatywne, orzecznictwo i poglądy doktryny pozwoliła na stwierdzenie, że przyjęte w Polsce rozwiązania są spójne, w miarę przejrzyste oraz zgodne z istniejącymi standardami w powszechnym (uniwersalnym) międzynarodowym prawie publicznym oraz europejskich regionalnych systemach prawnych. Prowadzi ona także do wniosku, że doszło do wyodrębnienia subdyscypliny naukowej, jaką jest prawo filmowe.

Ksenia Kakareko - dr nauk prawnych w dyscyplinie prawo, dr nauk społecznych w zakresie nauk o polityce, adiunkt w Katedrze Prawa Mediów na Wydziale Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego. Specjalizuje się w zakresie prawa mediów, prawa własności intelektualnej, zwłaszcza prawa autorskiego, a także prawa konstytucyjnego i systemów polityczno-prawnych państw Euroazjatyckiej Unii Gospodarczej. Autorka ponad 100 artykułów, studiów i rozdziałów w monografiach. Pracownik działu badań i rozwoju Filmoteki Narodowej - Instytutu Audiowizualnego.

WYDAWNICTWO NAUKOWE
SILVA RERVM