

Artyści wykonawcy – prawa i ich ochrona

Sławomir Tomczyk



Oficyna
a Wolters Kluwer business

Artyści wykonawcy – prawa i ich ochrona

Sławomir Tomczyk

Prawo jest na naszej stronie!

www.profinfo.pl
www.wolterskluwer.pl

- codzienna aktualizacja
- pełna oferta
- zapowiedzi wydawnicze
- rabat na zamówienia zbiorcze
do negocjacji
- uproszczony sposób zakupu e-mailem:
zamowienia.internet@wolterskluwer.pl

Artyści wykonawcy – prawa i ich ochrona

Sławomir Tomczyk



Oficyna

a Wolters Kluwer business

Warszawa 2008

Stan prawny na 1 lutego 2008 r.

Redaktor prowadzący:
Joanna Fitt

Redakcja serii:
Janusz Barta
Ryszard Markiewicz

Wydawca:
Marcin Skrabka

Skład, łamanie:
Anna Atanaziewicz

© Copyright by
Wolters Kluwer Polska Sp. z o.o., 2008

ISBN 978-83-7526-863-8
ISSN 1897-4392

Wydane przez:
Wolters Kluwer Polska Sp. z o.o.

Redakcja Książek
01-231 Warszawa, ul. Płocka 5a
tel. (022) 535 80 00
31-156 Kraków, ul. Zacisze 7
tel. (012) 630 46 00
e-mail: ksiazki@wolterskluwer.pl

www.wolterskluwer.pl
Księgarnia internetowa www.profinfo.pl

Spis treści

Wykaz skrótów.....	7
Wstęp.....	9
Rozdział I	
Problematyka ochrony prawnej artystycznych wykonań przed wejściem w życie ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych	
o prawie autorskim i prawach pokrewnych	17
1. Uwagi wstępne.....	17
2. Ochrona artystycznych wykonań na podstawie przepisów kodeksu cywilnego	18
3. Ochrona artystycznych wykonań a prawo autorskie	20
4. Ochrona artystycznych wykonań w oparciu o instytucje prawa pracy.....	27
Rozdział II	
Miejsce praw do artystycznego wykonania w systemie prawa	29
1. Prawo własności intelektualnej a prawo cywilne.....	29
2. Przedmioty praw pokrewnych a artystyczne wykonania	34
2.1. Uwagi wstępne.....	34
2.2. Fonogramy i wideogramy.....	35
2.3. Nadania programów	37
2.4. Pierwsze wydania oraz wydania naukowe i krytyczne	38
Rozdział III	
Przedmiot ochrony	41
1. Pojęcie artystycznego wykonania.....	41
1.1. Artystyczne wykonanie utworu	41
1.2. Artystyczne wykonanie dzieła sztuki ludowej	53

2. Ustalenie a utrwalenie artystycznego wykonania.....	56
3. Artystyczne wykonanie jako pierwsze ustalenie utworu	59
4. Formy udostępnienia publicznego artystycznego wykonania.....	61
5. Rodzaje artystycznych wykonań.....	65
5.1. Uwagi wstępne	65
5.2. Działania aktorów	65
5.3. Działania tancerzy.....	72
5.4. Działania mimów	78
5.5. Działania recytatorów	83
5.6. Działania instrumentalistów	85
5.7. Działania wokalistów	90
5.8. Działania dyrygentów.....	95
5.9. Działania osób przyczyniających się w twórczy sposób do powstania artystycznego wykonania	97

Rozdział IV

Podmiot praw do artystycznego wykonania	100
1. Artysta wykonawca jako podmiot praw pokrewnych.....	100
2. Współwykonawstwo.....	105
3. Artystyczne wykonania połączone	109
4. Artystyczne wykonanie pracownicze.....	110
5. Producent utworu audiowizualnego jako podmiot praw do artystycznego wykonania	113

Rozdział V

Treść i ochrona praw do artystycznych wykonań	116
1. Podstawowe koncepcje praw artystów wykonawców	116
2. Prawa osobiste artystów wykonawców	118
2.1. Pojęcie praw osobistych artystów wykonawców.....	118
2.2. Uprawnienia osobiste artysty wykonawcy	125
2.3. Ochrona praw osobistych artystów wykonawców	132
3. Prawa majątkowe artystów wykonawców	134
3.1. Konstrukcja praw majątkowych	134
3.2. Dozwolony użytek chronionych artystycznych wykonań	141
3.3. Czas trwania praw majątkowych do artystycznego wykonania.....	147
3.4. Obrót prawami majątkowymi do artystycznych wykonań.....	147
3.5. Ochrona praw majątkowych do artystycznego wykonania.....	153

Bibliografia	159
---------------------------	------------

Wykaz skrótów

- Biul. SN** — Biuletyn Biura Orzecznictwa Sądu Najwyższego
Dz. U. — Dziennik Ustaw
k.c. — ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. — Kodeks cywilny (Dz. U. Nr 16, poz. 93 z późn. zm.)
k.p. — ustawa z dnia 26 czerwca 1974 r. — Kodeks pracy (tekst jedn. Dz. U. z 1998 r. Nr 21, poz. 94 z późn. zm.)
k.p.c. — ustawa z dnia 17 listopada 1964 r. — Kodeks postępowania cywilnego (Dz. U. Nr 43, poz. 296 z późn. zm.)
KPP — Kwartalnik Prawa Prywatnego
M. Praw. — Monitor Prawniczy
MPO — Międzynarodowa Organizacja Pracy
NP — Nowe Prawo
OSA — Orzecznictwo Sądów Apelacyjnych
OSN — Orzecznictwo Sądu Najwyższego
OSNC — Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna
OSNCP — Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna oraz Izba Pracy i Ubezpieczeń Społecznych
OSP — Orzecznictwo Sądów Polskich
OSPİKA — Orzecznictwo Sądów Polskich i Komisji Arbitrażowych
Pal. — Palestra
PiP — Państwo i Prawo
PiZS — Praca i Zabezpieczenie Społeczne
PPH — Przegląd Prawa Handlowego
Pr. Spółek — Prawo Spółek
Prz. Pod. — Przegląd Podatkowy
PS — Przegląd Sądowy
SA — Sąd Apelacyjny
SC — Studia Cywilistyczne

SN — Sąd Najwyższy

WE — Wspólnota Europejska

WIPO — World Intellectual Property Organisation (Światowa Organizacja Własności Intelektualnej)

ZNUJ PWiOWI — Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej

Wstęp

Dwudziesty wiek okazał się ostatecznym końcem sztuki rozumianej jako uprzywilejowana działalność, uprawiana w wąskich kręgach elit dla ludzi wybranych. Stało się tak za sprawą licznych rzesz widzów, czytelników czy słuchaczy, innymi słowy — publiczności¹. Obecnie dla coraz szerszych kręgów odbiorców współczesna sztuka staje się towarem² podlegającym — jak każda inna dziedzina ludzkiej działalności — prawom rynku. Wśród tych praw zaś nieubłagane króluje konkurencja — „produkcja kultury” musi sprostać podstawowym wymogom biznesu: szybkości oraz niskich kosztów. I tak np. przeciętna komercyjna telewizyjna stacja nadawcza rokrocznie emituje około 700 filmów fabularnych³. „Masowa produkcja filmowa” musi zatem oznaczać maksymalne uproszczenie formy, uschematowanie, montowanie filmów z „gotowych prefabrykatów”⁴. Nie prowadzi to jednak do „uprzedmiotowienia” nowej sztuki, mimo jej ewidentnej komercjalizacji. Trudno nie zgodzić się z poglądem, że dzieje się tak w znacznej mierze właśnie za sprawą artystów wykonawców. Artysta wykonawca nie jest — jak dawniej chciano — wyłącznie odtwórcą, przekąźnikiem idei autorskich. Artystyczne wykonanie powstaje z jego ciała, rodzi się w jego świadomości, czerpie z jego doświadczeń życiowych. Inaczej niż w każdej innej dziedzinie sztuki, gdzie z reguły indywidualność twórcy, materiał i samo dzieło są od siebie oddzielone, przy czym materiał i dzieło pozostają poza osobą twórcy — w artystycznym wykonaniu fizyczność wykonaw-

¹ J. Duvignaud, *Sztuka dnia dzisiejszego* (w:) *Wstęp do wiedzy o sztuce. Wybór tekstów*, pod red. I. Wojnara, Warszawa 1984, s. 26.

² *Ibidem*.

³ K. Krzysztofek, *Prawa globalnej cyrkulacji kultury mediów* (w:) *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, pod red. S. Krzemień-Ojaka, Białystok 1997, s. 17.

⁴ *Ibidem*.

cy, tworzywo i przedmiot ochrony są ze sobą trwale związane⁵. Artysta wykonawca pozostaje zawsze „materią–tworzywem”. Udział artysty wykonawcy każdorazowo nadaje określonemu aktowi kreacji wymiar ludzki, czyniąc przez to sztukę szczególnie nam bliską.

Z problematyką szeroko rozumianej działalności twórczej artystów wykonawców nierozzerwalnie splatają się rozliczne społeczne konotacje ich świadczeń — jak choćby „gwiazdorstwo”. Nazwiska, wizerunki, życie najpopularniejszych artystów wykonawców stają się częścią zbiorowej świadomości. Miliony fanów wiernie naśladują zachowania swych idoli, ich sposób ubierania i styl życia. W zlaicyzowanych społeczeństwach zachodnich gwiazdorstwo przybiera coraz częściej postać kultu. Tego rodzaju społeczne konotacje — co zrozumiałe — znajdują swe przełożenie w wymiarze gospodarczym. Udział wziętego artysty wykonawcy może się przyczynić do wypromowania każdego przedsięwzięcia. Rzecz jasna, cała ta przebogata paleta stosunków społecznych z udziałem artystów wykonawców w znacznym zakresie wykracza poza ramy zainteresowań prawa własności intelektualnej, ukierunkowanego na ochronę niematerialnych wytworów ludzkiego intelektu, warto tu jednak zaznaczyć, że na gruncie praw do artystycznych wykonań nie jest możliwe — tak jak w przypadku prawa autorskiego — pełne „oderwanie” się przedmiotu ochrony od swego twórcy. Jest to o tyle istotne, że polski ustawodawca ochronę prawną artystycznych wykonań reguluje w znacznym zakresie w drodze odesłań do odpowiednio stosowanych instytucji prawa autorskiego.

Sama idea ochrony prawnej artystycznych wykonań jest stosunkowo świeżej daty, zrodziła się bowiem w początkach XX w. wraz z powstaniem urządzeń technicznych umożliwiających zapis, a następnie odtwarzanie utrwalonego artystycznego wykonania. Artystyczne wykonanie — dotychczas nierozzerwalnie związane z osobą artysty wykonawcy — uzyskało samodzielny byt fizyczny, a następnie, jako samodzielny przedmiot obrotu, także i prawny. W ten oto sposób eksploatacja artystycznego wykonania stała się aktem niezależnym od woli artysty, stanowiąc potencjalnie źródło niewymiernych korzyści dla dowolnych, bliżej nieokreślonych podmiotów. Słusznie zatem porównuje się znaczenie tych wynalazków dla artystycznych wykonań ze znaczeniem wynalezienia druku dla twórczości literackiej⁶.

⁵ A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1982, s. 78.

⁶ S. Buczkowski, glosa do orzeczenia SN z dnia 27 maja 1960 r., I CR 429/59, PiP 1961, z. 4–5, s. 821.

Kolejnym bardzo istotnym etapem rozwoju stosunków społecznych wiążących artystów wykonawców z użytkownikami ich dokonań było wynalezienie, a następnie gwałtowny rozwój radia, filmu, a zwłaszcza telewizji. Dopiero te środki masowego przekazu, wykorzystujące w głównej mierze osiągnięcia artystów wykonawców, spowodowały znaczne zwiększenie skali i rangi problemu. Nie zdarzyło się dotychczas w dziejach ludzkości, aby miliony ludzi na całym świecie mogły jednocześnie słuchać bądź oglądać występy określonych wykonawców.

Wspomniane wyżej okoliczności radykalnie zmodyfikowały status społeczny, ekonomiczny, a także prawny artysty wykonawcy. Dopóki artystyczne wykonanie mogło być świadczane tylko bezpośrednio jako tak zwane żywe wykonanie, dopóty nie dostrzegano potrzeby jego ochrony prawnej. Argumentowano, że jeżeli proponowane warunki były dla artystów wykonawców nie do przyjęcia, mogli po prostu odmówić występu. Wykonanie nie mogło wszak obyć się bez ich udziału. Wraz z oderwaniem się artystycznego wykonania od osoby wykonawcy nastąpił znaczny wzrost wartości użytkowej utrwalonych wykonań. Mogły one być wielokrotnie kopiowane, reprodukowane, przenoszone na inne pola eksploatacji, dostarczając w ten sposób kontrahentom artystów wykonawców lub nawet osobom trzecim, niezwiązanym z nimi żadnym węzłem obligacyjnym, znacznych korzyści. Co gorsza, wraz z upowszechnianiem się mechanicznego odtwarzania artystycznych wykonań rynek pracy zaczął się gwałtownie kurczyć, co ograniczało możliwości zarobkowe artystów wykonawców. Powyższe spostrzeżenia dotyczą przede wszystkim muzyków, ponieważ opiswane zjawiska przebiegały w tej grupie zawodowej niezwykle wyraźnie. Nie dziwi więc, że w tych okolicznościach zaczęto domagać się ochrony prawnej skierowanej przeciwko samowolnemu utrwalaniu i rozpowszechnianiu artystycznych wykonań.

Podjęte w początkowej fazie wysiłki zmierzające do ustanowienia cywilnoprawnej ochrony artystycznych wykonań *sensu stricto* nie przyniosły satysfakcjonujących rezultatów, stąd też zainteresowanie instytucjami prawa autorskiego. Przyznanie artystom wykonawcom ochrony prawnej skonstruowanej na podstawie tych instytucji wymagało jednak przewyższenia wielu trudności natury teoretycznej (niektórzy przedstawiciele doktryny postrzegali artystów wykonawców jako osoby świadczące zwykłe usługi polegające na mechanicznym odtwarzaniu czegoś, co już zostało uprzednio przez kogoś innego stworzone), a także praktycznej, tzn. należało przekonać do tej koncepcji środowiska autorskie zdecydowanie jej

nieprzychylnie. Silny opór organizacji autorskich podyktowany był głównie obawami o charakterze ekonomicznym i dotyczył przede wszystkim kwestii podziału tantiem autorskich. Powstały impas na wiele lat sparaliżował prace nad ustaleniem statusu prawnego artystycznego wykonania.

Stanowisko środowisk autorskich zaczęło ulegać stopniowej zmianie dopiero w okresie międzywojennym, kiedy w należyтым stopniu doceniono wspólnotę interesów obu kategorii podmiotów⁷. Współzależność tę trafnie oddają słowa M. Olagnera: „Autorzy i artyści wykonawcy są złączeni ze sobą nierozzerwalnym węzłem; ostatecznym przeznaczeniem utworu dramatycznego, muzycznego lub dramatyczno–muzycznego jest jego publiczne wykonanie przez powołanych do tego artystów. Od poziomu wykonania zależy powodzenie utworu. Talent artysty wykonawcy może nadać blasku nawet słabemu utworowi, słabe wykonanie może pogрузić najlepszy nawet utwór”⁸.

Szczególnie doniosłą rolę na arenie międzynarodowej odegrała Międzynarodowa Organizacja Pracy, która już w 1926 r. podjęła pierwsze kroki zmierzające do objęcia ochroną prawną artystycznej działalności wykonawców bądź to w drodze nowelizacji tekstu konwencji berneńskiej, bądź przez uchwalenie odrębnego aktu prawa międzynarodowego. Z ramienia MOP zostały również podjęte starania mające na celu zainteresowanie tą tematyką ustawodawców krajowych. Jak wskazywała MOP przepisy ochronne powinny być zamieszczane w ustawach z zakresu prawa autorskiego⁹. Do prac zainicjowanych przez MOP włączały się sukcesywnie organy Unii berneńskiej, UNESCO oraz międzynarodowe związki twórców. Ukoronowaniem długoletnich prac stała się podpisana 26 października 1961 r. w Rzymie konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, tworząca zręby ochrony prawnej artystycznej działalności wykonawców¹⁰.

Również w polskiej nauce prawa problematyka ochrony prawnej artystycznych wykonań od dawna budzi żywe zainteresowanie. Pierwszy projekt ustawy o ochronie artystów wykonawców (autorstwa S. Tylbora)

⁷ A. Bądkowski, J. Stankiewicz, *Prawo teatralne*, Warszawa 1970, s. 79 i 80.

⁸ M. Olagner, *Le droit des artistes interprètes ou exécutants* — cyt. za: A. Bądkowski, J. Stankiewicz, *Prawo teatralne...*, s. 79 i 80.

⁹ T. Trafas, *Charakter świadczeń artystów wykonawców a możliwość ich prawnej ochrony*, ZNUJ PWiOWI 1984, z. 36, s. 59.

¹⁰ Polska, pomimo aktywnego uczestnictwa w pracach nad uchwaleniem konwencji rzymskiej, przystąpiła do niej dopiero w 1997 r., realizując zalecenia art. 66 Układu Europejskiego, ustanawiającego stowarzyszenie między RP a WE i ich państwami członkowskimi.

powstał jeszcze w okresie międzywojennym. W latach 60. ubiegłego wieku powstały dwa kolejne projekty: S. Siekierki w 1963 r. oraz S. Grzybowskiego i A. Kopffa w 1968–1969 r. Zagadnienia związane z ochroną praw artystów wykonawców stały się tematem licznych publikacji naukowych, a także wypowiedzi Sądu Najwyższego. O ile kwestia ochrony dóbr osobistych artystów wykonawców w zasadzie nie budziła kontrowersji (zgodnie przyjmowano, że regulacje k.c. dają do tego pełną podstawę), o tyle nie do przewyżczenia okazały się trudności związane z ochroną sfery interesów majątkowych. W rezultacie nie powiodły się na tym etapie próby stworzenia w doktrynie wspólnego modelu ochrony omawianych praw, nie doczekał się też realizacji żaden z wymienionych projektów.

W początkach lat 70. minionego wieku rozpoczęto prace legislacyjne nad nowym prawem autorskim. Ustawa z 1952 r. o prawie autorskim ze względu m.in. na dokonujący się postęp technologiczny (związany zwłaszcza z rejestracją, zwielokrotnianiem oraz rozpowszechnianiem chronionych dóbr niematerialnych)¹¹ uległa dezaktualizacji. Jednakże mimo sprzyjającego — jak by się mogło wydawać — klimatu dla gruntownej przebudowy systemu prawa własności intelektualnej w początkowej fazie prac w ogóle nie uwzględniono problematyki ochrony prawnej artystycznych wykonań.

Dnia 4 lutego 1994 r. Sejm Rzeczypospolitej Polskiej, po rozpatrzeniu senackich poprawek, uchwalił nową ustawę o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. Nr 24, poz. 83). Waga problemu, a przede wszystkim międzynarodowe zobowiązania Polski (w szczególności nałożony na nas umową o stowarzyszeniu z WE obowiązek przystąpienia do konwencji rzymskiej o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych), zdecydowały, iż projekt ustawy rozpatrywano na wniosek rządu w ramach tak zwanej szybkiej ścieżki, skracając m.in. czas pracy w komisjach Ustawodawczej oraz Kultury i Środków Przekazu¹². Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. obok ochrony prawnej utworu ustanawia również ochronę innych dóbr niematerialnych. Ustawodawca zdecydował się przyjąć w niej wypracowaną w doktrynie prawa autorskiego koncepcję praw pokrewnych, regulując w odrębnym rozdziale ustawy prawa do artystycznych wykonań, prawa do fonogramów i wideogramów oraz prawa do nadań. Powyższy katalog w trakcie kolejnych nowelizacji ustawy ulegał rozszerzeniu o dodatkowe kategorie przedmiotów praw pokrewnych. Jed-

¹¹ T. Drozdowska, *Ochrona twórców*, Jurysta 1994, nr 4, s. 8.

¹² J. Bleszyński, *Nowe prawo autorskie*, Jurysta 1994, nr 4, s. 3.

nakże problematykę tę włączono do materii ustawowej dopiero w końcowym etapie prac, natomiast zdecydowaną większość zagadnień związanych z ochroną praw do artystycznych wykonań uregulowano w drodze odesłań do przepisów dotyczących utworów (art. 92, 100 oraz 101 ustawy). Zdaniem wielu autorów to pospiesznie przyjęte rozwiązanie odbiło się niekorzystnie na zawartych w ustawie regulacjach¹³.

W literaturze przedmiotu panuje powszechne przekonanie, iż rozszerzenie zakresu przedmiotowego ochrony o kategorię praw pokrewnych stanowi jedną z najistotniejszych zmian wprowadzonych w systemie prawa własności intelektualnej ustawą z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych¹⁴. Prawa pokrewne nie stanowią jednorodnej kategorii, a ich katalog nie ma charakteru wyczerpującego, o czym świadczą choćby kolejne nowelizacje ustawy wprowadzające ochronę nowych dóbr niematerialnych. Ogólnie można stwierdzić, że stanowią one grupę bezwzględnych praw podmiotowych, „towarzyszących” niejako twórczości. Olbrzymi wkład w proces ich kształtowania się wniosła społeczność międzynarodowa. Konwencja rzymska z dnia 26 października 1961 r. o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, stanowiąca zręby ochrony prawnej określonych w niej dóbr niematerialnych, wyprzedziła w tym zakresie ustawodawstwa wielu państw (m.in. Polski). Prawa do artystycznych wykonań zawsze zajmowały szczególne miejsce wśród praw pokrewnych, ich związek z prawem autorskim jest bowiem bezsprzecznie najbliższy. Dla oddania istoty świadczenia artysty wykonawcy nader często odwoływano się (i odwołuje nadal) do pojęć charakteryzujących twórczość, tj. oryginalności oraz indywidualności¹⁵. Uzasadnieniem przyznanej ochrony prawnej w odniesieniu do pozostałych kategorii praw pokrewnych są raczej organizacyjno–techniczne oraz gospodarcze aspekty ich kreacji.

Struktura niniejszej monografii nawiązuje do klasycznego schematu zobowiązaniowego, uwzględniając zagadnienia przedmiotu ochrony, podmiotów oraz treści praw. Na pierwszy plan wysuwa się określenie przed-

¹³ M. Czajkowska–Dąbrowska (w:) *System prawa prywatnego*, t. 13, *Prawo autorskie*, pod red. J. Barty, Warszawa 2003, s. 298.

¹⁴ Por. A. Matlak, *Prawa pokrewne*, PUG 1994, nr 11, s. 17; T. Grzeszak, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, PPH 1994, nr 5, s. 1.

¹⁵ Por. J. Skubikowski, *Ekonomiczne aspekty praw do artystycznych wykonań w nowelizacji ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dn. 28.10.2002 r.*, PUG 2003, nr 7, s. 20; R. Golać, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 1999, s. 69.

miotu praw do artystycznego wykonania. Problematyce tej został poświęcony rozdział III, w którym szczegółowej analizie poddano kwestię rzeczywistego charakteru artystycznego wykonania, utrwalenia artystycznego wykonania (w tym zagadnień związanych z jednoczesnym ustaleniem utworu podlegającego wykonaniu, tzw. improwizacji), publikacji oraz rozpowszechnienia artystycznego wykonania. Omówiono w nim także poszczególne rodzaje artystycznych wykonań.

Kwestie podmiotowe zostały omówione w rozdziale IV. Analizie poddano w szczególności zagadnienia związane z odpowiednim stosowaniem na gruncie praw do artystycznych wykonań art. 8 ustawy, statuującego fundamentalną dla prawa autorskiego zasadę pierwotnego nabycia praw. Rozważania te rozszerzono o problematykę artystycznych wykonań zespołowych, artystycznych wykonań połączonych oraz artystycznych wykonań pracownicznych. Omówiono także pozycję producenta utworu audiowizualnego.

Treść praw do artystycznych wykonań stanowi przedmiot rozważań rozdziału V. Punktem wyjścia jest dla nich analiza dwóch podstawowych koncepcji praw: modelu monistycznego oraz modelu dualistycznego. Następnie — uznając koncepcję dualistyczną za podstawę przyjętego przez polskiego ustawodawcę modelu ochrony — omówiono prawa osobiste artystów wykonawców oraz ich prawa majątkowe.

W rozdziale V przedstawiono problematykę roszczeń ochronnych przysługujących osobom uprawnionym z tytułu naruszeń praw do artystycznych wykonań.

Powyższe rozważania uzupełnia rys historyczny kształtowania się ochrony prawnej artystycznych wykonań na ziemiach polskich (rozdział I) oraz analiza zagadnień dotyczących miejsca, jakie zajmuje obecnie prawo autorskie i prawa pokrewne w systemie prawa (rozdział II).

W niniejszej pracy uwzględniono stan prawny na dzień 1 lutego 2008 r.

Rozdział I

Problematyka ochrony prawnej artystycznych wykonań przed wejściem w życie ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych

1. Uwagi wstępne

Jak już wspomniano, polscy artyści wykonawcy musieli czekać na ustawową ochronę swych praw wyjątkowo długo — aż do 4 lutego 1994 r., kiedy to została uchwalona nowa ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Przez całe lata istniała zatem w zakresie ochrony prawnej artystycznych wykonania swoista luka, wypełniana doraźnie wydawanymi incydentalnie zarządzeniami normującymi w sposób fragmentaryczny wybrane problemy pojawiające się w związku z niektórymi aspektami eksploatacji artystycznych wykonania, jak np. zarządzenie nr 69/61 Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i Telewizji z dnia 14 sierpnia 1961 r. regulujące kwestię tzw. *play-backu* w telewizji¹⁶ lub zarządzenie nr 71/56 Przewodniczącego Radiokomitetu z 1956 r. przyznające artystom wykonawcom dodatkowe wynagrodzenie za telewizyjne transmisje spektakli teatralnych.

Wobec przeciągającego się braku kompleksowej regulacji omawianej sfery stosunków społecznych wzrastało zainteresowanie tą tematyką w doktrynie praw na dobrach niematerialnych. W rezultacie pojawiło się wyjątkowo wiele publikacji, a nawet gotowych, całościowych projektów ustaw normujących prawa do artystycznych wykonania. Niestety, z powodu braku zgodności co do podstawowych nawet zagadnień nie udało się wypracować

¹⁶ S. Siekierko, *Ochrona prawna artystów wykonawców*, PiP 1964, z. 3, s. 393.

w miarę jednolitego stanowiska. Ogólnie rzecz ujmując, można stwierdzić, iż autorzy postulowali skonstruowanie modelu ochrony na podstawie przepisów prawa cywilnego bądź prawa pracy albo instytucji z zakresu prawa autorskiego. Wydaje się, że najwięcej zwolenników zjednał sobie ostatni z wymienionych wariantów, aczkolwiek również w tym przypadku rozbieżności były bardzo znaczące. Poniżej zostaną pokrótce omówione najbardziej reprezentatywne z zasygnalizowanych poglądów.

2. Ochrona artystycznych wykonań na podstawie przepisów kodeksu cywilnego

Koncepcja kształtowania ochrony praw artystów wykonawców na podstawie przepisów k.c. znalazła wyraz przede wszystkim w orzecznictwie Sądu Najwyższego. Precedensowy charakter można niewątpliwie przypisać orzeczeniu SN z dnia 27 maja 1960 r.¹⁷ Strona powodowa — Orkiestra Rozgłośni Centralnej Polskiego Radia — wystąpiła przeciwko Wytwórni Filmów Dokumentalnych z roszczeniem o odszkodowanie z tytułu bezprawnego wykorzystania w filmie nagrań archiwalnych dokonanych przez powodową orkiestrę dla Polskiego Radia. W uzasadnieniu wyroku Sąd przeprowadził szczegółową analizę statusu prawnego artystów wykonawców, formułując szereg istotnych tez. Sąd Najwyższy wywodził m.in., że choć nie znajdują się oni pod ochroną przepisów prawa autorskiego, nie są jednak pozbawieni jakiegokolwiek ochrony: „Artysta (śpiewak, muzyk, recytator, aktor), choć nie jest autorem utworu, jest autorem wykonawstwa, które jest jego dziełem niematerialnym, należącym do jego sfery prawnej majątkowej i osobistej. Ta sfera prawna znajduje ochronę w innych przepisach prawa cywilnego lub prawa pracy. Ochrona ta nie jest wprawdzie tak intensywna i szeroka, jak w prawie autorskim, niemniej w pewnych kierunkach jest oczywista i nie może budzić zastrzeżeń. Dotyczy to w szczególności dopuszczalności utrwalania odtwórstwa przy pomocy takich urządzeń technicznych, jak płyty, taśmy itp. oraz rozpowszechnianie utrwalonego tak odtwórstwa”.

W literaturze przedmiotu wielokrotnie podkreślano doniosłość cytowanego orzeczenia dla kształtowania modelu ochrony prawnej artystycz-

¹⁷ I CR 428/59, z głosem S. Buczkowskiego, PiP 1961, z. 4-5, s. 818 i n.

nych wykonań. Przyjmowano na ogół zgodnie, iż trafne są poglądy Sądu Najwyższego, odmawiające artystom wykonawcom ochrony ich praw bezpośrednio na podstawie przepisów prawa autorskiego¹⁸ ze względu na autonomiczny charakter owych praw — nie będąc, zdaniem Sądu Najwyższego, autorami utworów, artyści wykonawcy są jednak autorami wykonawstw. Pozytywnie oceniono rozstrzygnięcie SN potwierdzające istnienie dobra niematerialnego (artystycznego wykonania) jako przedmiotu prawa¹⁹, uzasadnione szczególnym charakterem pracy artysty wykonawcy, i uznające za sprzeczne z porządkiem prawnym wykorzystanie artystycznych wykonań bez zgody wykonawcy lub w sposób sprzeczny z umową. Wiele zastrzeżeń wzbudziła jednak w nauce prawa postulowana przez judykaturę możliwość skutecznej ochrony praw majątkowych artystów wykonawców na podstawie przepisów prawa cywilnego, a w szczególności przepisów o bezpodstawnym wzbogaceniu oraz przepisów o czynach niedozwolonych.

Zakwestionowano przede wszystkim dopuszczalność wywiedzenia na tej podstawie prawnej skutecznych *erga omnes* roszczeń mających na celu uniemożliwienie osobom trzecim korzystania z artystycznych wykonań²⁰. Zważywszy bowiem na przedmiot ochrony (tj. dobro niematerialne), który charakteryzuje się w szczególności specyficznymi sposobami korzystania (zupełnie odmiennymi niż w przypadku rzeczy), tylko takie środki ochrony mogłyby wchodzić w rachubę. Roszczenia z tytułu bezpodstawnego wzbogacenia należą tymczasem do „kategorii słabszych roszczeń”²¹, art. 409 k.c. stanowi bowiem, iż obowiązek wydania korzyści lub zwrotu jej wartości wygasa, jeśli wzbogacony korzyść zużył lub utracił, chyba że wyzbywając się korzyści lub zużywając ją, powinien był liczyć się z obowiązkiem zwrotu. Przyjęcie odmiennego stanowiska — do czego, jak można sądzić, skłaniał się w ówczesnym stanie prawnym Sąd Najwyższy — mogłoby prowadzić do naruszenia systemu praw podmiotowych. Jako że tworzenie nowych typów praw podmiotowych winno pozostawać w wyłącznej gestii ustawodawcy, niedopuszczalne jest zmierzanie orzecznictwa w tym kierunku²².

¹⁸ Por. A. Kopff, *Prawa sąsiednie (w):* S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973, s. 281; A. Bądkowski, J. Stankiewicz, *Prawo teatralne...*, s. 86.

¹⁹ S. Grzybowski, *Artysta wykonawca i jego dzieło a zagadnienie ochrony prawnej*, SC 1968, nr 12, s. 33.

²⁰ S. Ritterman, *Ochrona majątkowa artystów wykonawców w polskim prawie obowiązującym*, PiP 1962, z. 5–6, s. 845.

²¹ T. Trafas, *Wykonanie artystyczne i jego ochrona w świetle prawa*, ZNUJ PWiOWI 1988, z. 48, s. 111.

²² S. Ritterman, *Ochrona majątkowa...*, s. 845.