




ALEKSANDRA BAGIEŃSKA-MASIOTA
 <https://orcid.org/0000-0002-8354-4366>
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny

Problematyka ochrony prawnej artystycznych wykonań w latach 1919–1994 w Polsce (część II)

Abstract

Issues Concerning Legal Protection of Artistic Performances in Poland in the Years 1919–1994 (Part II)

The article presents the views of the legal doctrine and the discussion concerning the attempts to extend the legal regulation of artistic performances in Poland in the period after World War II, including the discussions in the Sejm of the first and second term in the early 1990s, accompanying the enactment of the currently binding Act on Copyright and Related Rights. During this period, many bills – the first ones from the 1960s and 1970s – failed to be translated into the language of the current legislation. In the period immediately after World War II, the doctrine took the position that the protection of performers could be derived from the provisions protecting the creators themselves. In practice, however, protection was implemented through the provisions of civil law and labour law. It was only after the change of the social and political system in Poland in 1989 that the work of the Sejm of successive terms of office led to the enactment of legislation protecting the rights of performers.

Keywords: artistic performance, performer artist

Słowa kluczowe: artystyczne wykonanie, artysta wykonawca

Uwagi wstępne

Niniejszy artykuł stanowi drugą część omówienia problematyki ochrony prawnej artystycznych wykonań w latach 1919–1994. W części pierwszej¹ przedstawiono poglądy doktryny prawa oraz dyskusje towarzyszące próbom objęcia regulacją prawną artystycznych wykonań, począwszy od 1918 r., aż do wybuchu II wojny światowej. W części

¹ Bagieńska-Masiota, „Problematyka ochrony prawnej [...] (część I)”.

drugiej omówiono poglądy doktryny prawa oraz projekty ustaw o ochronie praw artystów wykonawców w okresie po II wojnie światowej, włączając w to sejmowe dyskusje towarzyszące uchwaleniu ustawy z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych².

1. Problematyka ochrony artystycznych wykonań po II wojnie światowej

W powojennej Polsce ustawa o prawie autorskim z 1926 r. obowiązywała jeszcze przez niecałe siedem lat. Nowa ustawa weszła w życie w 1952 r.³ Zabrakło w niej, wzorem poprzedniej regulacji, wprost wyrażonej myśli o ochronie artystycznych wykonań. Ponadto usunięcie z tekstu ustawy dotychczasowego przepisu umożliwiającego ochronę każdego przejawu działalności duchowej noszącego cechę osobistej twórczości, ustalonego w dowolnej postaci (czyli w istocie definicji projektującej twórczości), stawiało pod znakiem zapytania możliwość wywodzenia ochrony artystycznych wykonań poprzez stosowanie analogii do opracowań. Rozstrzygnięcie w każdym przypadku o tym, czy mamy do czynienia z dziełem objętym ochroną, zależało od interpretacji tego, co uznano by za utwory literackie, naukowe i artystyczne itd. Przepis definiujący przedmiot prawa autorskiego (utwór) brzmiał bowiem: „Każdy utwór literacki, naukowy i artystyczny, ustalony w jakiegokolwiek postaci, jest przedmiotem prawa autorskiego”⁴ W doktrynie podniesiono wówczas możliwość dokonania subsumpcji artystycznych wykonań jako dzieł literackich lub artystycznych na zasadzie *analogii legis*⁵, a to ze względu na genetyczny związek istniejący między wykonaniami (utworami wykonawczymi) a utworami⁶. Inni

² Podjęty w drugiej części pracy temat wpisuje się w trwającą od 2017 r. w Polsce dyskusję na temat objęcia ochroną prawną najsłabiej zarabiających artystów zawodowych. W 2021 r. powstał rządowy projekt ustawy, która normuje warunki pracy artystycznej, zapewnia najsłabiej zarabiającym twórcom minimum bezpieczeństwa socjalnego w postaci dostępu do ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych oraz dostosowuje szereg rozwiązań, np. podatkowych, do specyfiki pracy artystów. Chociaż projektowana regulacja jest odzwierciedleniem potrzeby ochrony artysty wykonawcy na innym niż regulacja prawnoautorska poziomie, to przedstawiona w artykule dyskusja tocząca się na temat artystycznych wykonań dowodzi, że podnoszone dzisiaj postulaty mają swoje historyczne korzenie w zakresie chociażby poszukiwania ochrony artystów wykonawców na gruncie prawa pracy. Zob. Projekt ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego. <https://legislacja.rcl.gov.pl/projekt/12356152> (dostęp: 14.10.2022). Artykuł nie omawia obecnie obowiązującej regulacji ustawowej artystycznych wykonań. Zagadnienie to zostało dotychczas wielokrotnie opisane w nauce prawa.

³ Ustawa o prawie autorskim z 1952 r. (Dz.U. 1952 nr 34 poz. 234).

⁴ Bądkowski, Stankiewicz, *Prawo teatralne*, 132. Autorzy jednoznacznie odmówili wykonaniu utworu możliwości ochrony na podstawie art. 1 Ustawy o prawie autorskim z 1952 r. Inaczej twierdził Serda, *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, 32, pisząc, że sformułowanie obecnej ustawy o prawie autorskim w art. 1 nie stoi na przeszkodzie uznania niektórych wykonań za dzieła autorskie. Jego zdaniem niektóre wykonania, np. artystów dramatycznych lub filmowych, znać bowiem można za utwory artystyczne, o ile noszą one piętno indywidualne.

⁵ Ritterman, „Ochrona majątkowa”, 837.

⁶ W nurt takiego myślenia o artystycznych wykonaniach wpisuje się także Preussner-Zamorska, „Improvizacja”, 31, która w 1985 r. w odniesieniu do improwizacji muzycznych wskazuje, że „do czasu wydania ustawy o ochronie artystów wykonawców” stanowią one podklasę znacznie szerszej kategorii utworów

nawiązywali wprost do koncepcji syntetycznej definicji utworu z ustawy z 1926 r. – ze względu na fakt, że zarówno z filozoficzno-poznawczego, jak i teoretycznoprawnego punktu widzenia wykonanie uznawali za dzieło w rozumieniu syntetycznej konstrukcji prawa autorskiego⁷.

Dostrzegano na gruncie polskiej nauki cztery możliwe sposoby regulacji tego zagadnienia. Odnosiły się one do istniejącego stanu prawnego poprzez: postulat ochrony artystycznych wykonań za pomocą konstrukcji dóbr osobistych; postulat ochrony przepisami prawa pracy; postulat stworzenia nowej ustawy poświęconej *stricte* artystycznym wykonaniom lub/i prawom organizacji radiowych i telewizyjnych oraz prawa do fonogramów); postulat nowelizacji ustawy o prawie autorskim⁸.

Postulatorzy stworzenia całkiem nowych rozwiązań statuowali prawo do wykonań jako tak zwane prawo sąsiednie w stosunku do prawa autorskiego (fr. *droits voisins*), które z kolei uważano w tych koncepcjach za prawo główne, podporządkowujące sobie sąsiednie mu prawa⁹. Problematyczna była jednak w tym momencie kwestia systematyki prawnej, sprowadzająca się do odpowiedzi na pytania, jaki powinien być zakres nowej regulacji i czy powinien on obejmować jedynie artystyczne wykonania czy także inne prawa sąsiednie, to jest prawa organizacji radiowo-telewizyjnej i prawa producentów fonogramów. Zwolennikiem autonomicznego (wąskiego) ujęcia legislacyjnego wykonań był na przykład Andrzej Kopff, który argumentował swoje stanowisko odmiennym charakterem oraz interesami podmiotów tych praw. W przypadku wykonawców pisał:

[...] mamy na myśli osoby, których działalność twórcza przekształca utwór podstawowy w utwór wykonany, a w przypadku natomiast organizacji nadawczych lub producentów fonogramów mamy na myśli przedsiębiorców ponoszących trudy organizacyjne i wydatki finansowe związane z przygotowaniem programów, utwaleniem i rozpowszechnieniem¹⁰.

Na uwagę zasługuje fakt, że od 1953 r. Czechosłowacja chroniła już prawa artystów wykonawców na podstawie Ustawy o prawie autorskim z dnia 22 grudnia 1953 r. W ustawie tej umieszczono przepisy, na mocy których wykonawcom przysługiwało wyłączne prawo do zezwalania na przeniesienie na instrumenty mechaniczne wykonanych przez nich utworów oraz prawo do wynagrodzenia za takie przeniesienie. Nie przyznano wykonawcom prawa zezwalania na transmisję, mieli oni jedynie prawo do wynagrodzenia¹¹. Znamiona osobistej twórczości artystycznym wykonaniom przyznały w latach sześćdziesiątych XX w. także ustawodawstwa ZSRR i NRD¹².

muzycznych i podlegają ochronie wynikającej z przepisów kodeksu cywilnego oraz przede wszystkim prawa autorskiego.

⁷ Grzybowski, „Artysta wykonawca”, 36.

⁸ *Ibid.*, 34; oraz Kopff, „Treść i ochrona”, 51. Zob. także przegląd myśli europejskiej (głównie niemieckiej) dotyczącej praw artystów wykonawców, dokonany przez Kopffa, „Ochrona”, 552–7. W moim przekonaniu żadna z przedstawionych koncepcji nie została w całości przejęta do polskiej myśli prawniczej opisywanego okresu.

⁹ Siekierko, „Sytuacja muzyków”, 5.

¹⁰ Kopff, *Prawa sąsiednie*, 277.

¹¹ Bądkowski, Stankiewicz, *Prawo teatralne*, 134.

¹² Serda, *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, 29.

Zauważyć też należy, że w przedmiotowym okresie wykształcił się zwyczaj podobny w pewnym zakresie do francuskiego¹³, a dotyczący regulowania problematyki artystycznych wykonań za pomocą aktów niższej niż ustawa rangi (uchwały Rady Ministrów, zarządzenia ministrów, zarządzenia organów kierowniczych instytucji użytkujących wykonania), opartych na porozumieniach z organizacjami związkowymi, zwłaszcza ze Związkiem Zawodowym Pracowników Kultury i Sztuki¹⁴. Miały one charakter fragmentaryczny i odmiennie regulowały problematykę różnych świadczeń artystycznych, w większości nie przewidywały także konieczności uzyskania zgody wykonawcy na powtórne nadanie.

Regulacja socjalistycznego państwa w zakresie tylko tak zwanego prawa teatralnego do 1957 r. w zakresie organizacji teatrów składała się z ponad 20 aktów prawnych, regulujących w sposób drobiazgowy kwestie na przykład wydawania zezwoleń na publiczne przedsięwzięcia rozrywkowe, przyjmowania podań o zezwolenie na przedsięwzięcia rozrywkowe, organizacji związkowych amatorskich zespołów artystycznych¹⁵. Jak podają Andrzej Bądkowski i Jerzy Stankiewicz, zasady, według których przyznawało się odtwórcom teatralnym wynagrodzenia z tytułu odtworzeń w radiu i telewizji, określane były przez Komitet ds. Radiofonii¹⁶.

Część przedstawicieli doktryny negatywnie oceniała odbiegające od standardów prawnoautorskiej ochrony przepisy aktów niższego rzędu odnoszące się do wykonań. W szczególności postulowano wprowadzenie regulacji, które odnosiłyby się do prawa artysty do rozporządzania swoim wykonaniem oraz prawa do wynagrodzenia¹⁷. Zagadnienia te ujmowano jako pilne do uregulowania w kontekście popularnego już wówczas mechanicznego utrwalania wykonania. „Technika wypiera żywego wykonawcę, a publiczności dostarczana jest muzyka w konserwach” – pisał Stanisław Siekierko na łamach *Ruchu Muzycznego* w 1959 r.¹⁸, przyznając jednocześnie, że „wobec rozwoju życia kulturalnego i związanego z tym zapotrzebowania na kadry artystyczne (w krajach socjalistycznych – przyp. aut.) skutki tego zjawiska nie są jeszcze obecnie zbyt dotkliwe, to jednak w dalszej perspektywie będą one coraz bardziej dawały o sobie znać”¹⁹.

„Utrwalone wykonanie odrywa się od osoby wykonawcy i rozpoczyna autonomiczny żywot”, tym samym praca artysty staje się źródłem dodatkowych dochodów i korzyści dla osób trzecich (radia i telewizji), w których artysta niesprawiedliwie nie partycypuje – podnosił ten sam autor²⁰.

Pojawienie się artysty wykonawcy jako podmiotu na rynku wytworów twórczości niewątpliwie naruszało istniejący *status quo* pomiędzy dotychczasowymi jego podmiotami – użytkownikiem utworu i twórcą. Do niedawna bowiem żaden artysta wykonawca nie występował z żądaniem, aby użytkownik miał jego zgodę na dysponowanie wyko-

¹³ Francja w przedmiotowym okresie także nie miała ustawy o artystycznych wykonaniach, kwestionowano tutaj możliwość ich ochrony za pomocą prawa autorskiego.

¹⁴ Trafas, „Relacje pomiędzy artystami wykonawcami”, 92–3.

¹⁵ Bądkowski, Stankiewicz, *Prawo teatralne*, 133.

¹⁶ *Ibid.*, 134.

¹⁷ Ritterman, „Prawa artystów wykonawców”, 99.

¹⁸ Siekierko, „Sytuacja muzyków”, 3–4. Z koncepcją tą dyskutował Kopff, „Wykonawcy i wtórne użytkowanie”, 45.

¹⁹ Siekierko, „Ochrona prawna”, 398.

²⁰ Siekierko, „Sytuacja muzyków”, 4.

naniem. Wystarczająca była w tej mierze zgoda twórcy utworu pierwotnego. Nie można się więc dziwić, że wprowadzeniu uregulowań prawnych rangi ustawowej nie sprzyjały środowiska autorów i kompozytorów ani reprezentujące ich Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, właśnie ze względu na wysuwane przez wykonawców postulaty zabezpieczenia materialnego ich twórczości²¹. Zdaniem Stanisława Rittermana „wszakże artystom i autorom płacą honoraria ci sami użytkownicy, którym może być trudno zadośćuczynić słusznym nawet postulatami materialnym autorów i artystów [...]”²².

Na regulację praw artystów wykonawców wpływ miała także socjalistyczna koncepcja prawa własności intelektualnej, w myśl której oddzielano problematykę wykonania od należnego z tego tytułu wynagrodzenia. Wysokość wynagrodzenia wykonawcy (podobnie jak twórcy) determinowana miała być bowiem planowanym podziałem dochodu społecznego, dokonywanym ogólnie przez organy państwowe. Należne wykonawcy wynagrodzenie powiązano z wkładem w jego rozwój kultury społecznej, uniezależniając je od stosowanych w gospodarkach kapitalistycznych mierników wartości wytworzonego dobra, mierzonych wartością podaży i popytu rynkowego. W nurt takiego myślenia wpisywała się kolektywna koncepcja S. Siekierki podziału kwot z tytułu remuneracji (wtórnego użytkowania). Zdaniem tego autora:

[...] remuneracja za różne formy wtórnego użytkowania wykonań winna mieć wyraźnie społeczne przeznaczenie: powinna przyczynić się do stworzenia w kraju specjalnego funduszu, który miałby za zadanie niesienie pomocy socjalnej tej rzeszy artystów, których sytuacja ekonomiczna m.in. na skutek stosowania wtórnych użytkowań – uległa wyraźnemu pogorszeniu²³.

Autor ten uważał, że opłaty, jakie powinni płacić użytkownicy wtórni, nie powinny przyczyniać się do pogłębienia dysproporcji istniejących już w zarobkach artystów. Opłaty te w zasadzie miały pełnić funkcję zrównującą w dochodach wykonawców popularnych (otrzymujących wynagrodzenia z tytułu remuneracji) z mniej zarabiającymi artystami. S. Siekierko nie przewidywał nadto wynagrodzenia dla producentów z tytułu remuneracji²⁴.

Krytykę koncepcji S. Siekierki przeprowadził A. Kopff, będący zwolennikiem wynagradzania samych wykonawców z tytułu „dalszej reprodukcji”. Okoliczność, że wykonawcy nie korzystają z ochrony prawa autorskiego, nie oznaczała jeszcze zdaniem A. Kopffa możliwości pozbawienia ochrony ich pracy, a co za tym idzie – prawa do wynagrodzenia. Twierdził on, że pozbawienie wykonawców tego prawa stanowiłoby naruszenie art. 58 ust. 1 Konstytucji PRL, traktującego o zasadzie wynagradzania według ilości i jakości pracy oraz art. 14 ust. 3 tejże ustawy, mówiącego o tym, że Polska Rzeczpospolita Ludowa wprowadza coraz pełniej w życie zasadę: „od każdego według jego zdolności, każdemu według jego pracy”²⁵. Reguła ta wyłącza zdaniem A. Kopffa możliwość wynagradzania podmiotów, które nie świadczyły pracy, nawet jeśli potrzebują one pomocy.

²¹ Dobrowolski, *Realizacja i zabezpieczenie praw artystów wykonawców*, 153.

²² Ritterman, „Prawa artystów wykonawców”, 101.

²³ Siekierko, „Problem wtórnego użytkowania”, 62.

²⁴ Siekierko, „Ochrona prawna”, 398.

²⁵ Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z 1952 r. (Dz.U. 1952 nr 33 poz. 232).

Impulsem do podjęcia prac legislacyjnych w zakresie uregulowania statusu artystów wykonawców było także podpisanie w Rzymie w 1961 r. Międzynarodowej Konwencji o ochronie wykonawców, producentów fonogramów i organizacji nadawczych²⁶. Polska konwencji wówczas nie ratyfikowała, co tłumaczono brakiem stosownej ustawy specjalnej, która umożliwiałaby wykonanie zobowiązań międzynarodowych w przedmiocie ochrony artystów²⁷.

W okresie późniejszym brak przystąpienia Polski do konwencji tłumaczono – zresztą niesłusznie z uwagi na przepis art. 12 Konwencji (umożliwiający ograniczenie stosowania remuneracji także przy pomocy argumentu ekonomicznego) – tym, jakoby Polski nie było stać na przystąpienie do umowy, gdyż „w większym stopniu jest importerem niż eksporterem osiągnięć chronionych Konwencją”²⁸.

Niemniej jednak w skali międzynarodowej Konwencja usankcjonowała potrzebę ochrony prawnej artystów wykonawców, a brak wdrożenia jej przepisów do polskiego porządku prawnego uniemożliwiał artystom polskim do 1989 r. ochronę wykonań za granicą.

Na ogół jednak nie kwestionowano faktu, że działalność wykonawców nosi ich piętno osobiste i ma charakter twórczy, a część doktryny opowiadała się za stosowaniem do wykonań przepisów odnoszących się do utworów wprost lub w drodze analogii, dostrzegano jednak brak szczegółowych przepisów prawnych i niewłaściwą praktykę stosowania aktów niższego rzędu do unormowania statusu prawnego wykonawców.

Poniżej prezentuję sposoby wywodzenia ochrony prawnej wykonań w omawianym okresie.

1.1. Ochrona na podstawie przepisów Kodeksu cywilnego

Możliwość ochrony wykonań na gruncie prawa cywilnego wywodziło z precedensowego wyroku Sądu Najwyższego z dnia 27 maja 1960 r. w sprawie orkiestry Polskiego Radia i Telewizji pod batutą Stefana Rachonia²⁹.

W przedmiotowej sprawie Sąd Najwyższy rozpatrywał rewizję powodów od wyroku Sądu Wojewódzkiego, zaskarżony wyrok uchylił i przekazał sprawę do ponownego rozpoznania Sądowi Wojewódzkiemu. Rewizję do Sądu Najwyższego wniosło 50 członków orkiestry, zarzucając Wytwórni Filmów Dokumentalnych – Przedsiębiorstwu Państwowemu (dalej: Wytwórni) pogwałcenie art. 2, 218, 236, 238 § 2 i 336 § 2 Kodeksu zobowiązań oraz art. 123 i następnych Kodeksu zobowiązań – regulujących problematykę bezpodstawnego wzbogacenia. Członkowie orkiestry domagali się zasądzenia od

²⁶ Polska jest związana konwencją od 13 czerwca 1997 r. (Dz.U. 1997 nr 129 poz. 800).

²⁷ Ritterman, „Ochrona majątkowa”, 836. Pogląd ten zakwestionowano później w doktrynie, powołując się na okoliczność, że Polska należała do państw, w których ratyfikowane umowy międzynarodowe stają się częścią ustawodawstwa danego państwa bez potrzeby przedsięwzięcia dodatkowych środków umożliwiających stosowanie umów. Podkreślano także okoliczność, że w toku samej konferencji zakładano, iż państwa bezpośrednio stosujące umowy międzynarodowe nie są zobowiązane do wprowadzenia ustawodawstwa mającego umożliwić stosowanie przepisów konwencji. Czajkowska-Dąbrowska, *Ochrona artystów wykonawców*, 101.

²⁸ Serda, *Prawa sąsiednie*, 403.

²⁹ ICR- 429/59, LEX 557720.

Wytwórni wydania wartości uzyskanej korzyści za wykorzystanie przez Polską Kronikę Filmową nagrań archiwalnych, dokonanych przez orkiestrę w ramach stosunku umownego wiążącego ją z Polskim Radiem.

Rewizja została wniesiona na skutek oddalenia powództwa wnoszącego o zasądzenie od Wytwórni Filmów Dokumentalnych kwoty 200 tysięcy zł „w związku z korzystaniem przez Polską Kronikę Filmową z nagrań archiwalnych dokonanych przez orkiestrę w ramach stosunku umownego, wiążącego orkiestrę z Polskim Radio.” Sąd Wojewódzki stwierdził, że:

- za dokonane nagrania powodowie jako pracownicy Polskiego Radia otrzymali od Polskiego Radia umówione wynagrodzenie;
- rezultaty pracy powodów jako odtwórców muzyki, nie znajdują się pod ochroną przepisów prawa autorskiego;
- Polskie Radio, jako pracodawca, mogło dysponować rezultatem pracy według swego uznania. Nie uchybiło przeto prawu, przekazując nieodpłatnie nagrania powodów pozwanej Wytwórni Filmów Dokumentalnych, zwłaszcza że przemawiały za tym względy ogólnospołeczne, poruszone w piśmie Urzędu Rady Ministrów z 30 II 1952 r., OK-650/50.
- pozwana wytwórnia mogłaby z tytułu niesłusznego [w]zbogacenia odpowiadać ewentualnie nie wobec powodów, lecz wobec Polskiego Radia, które jednakże roszczeń z tego tytułu do Wytwórni Filmów Dokumentalnych nie zgłasza³⁰.

Sąd Najwyższy po rozpatrzeniu rewizji stwierdził, że odtwórcy (artyści, tj. śpiewak, muzyk, recytator, aktor) nie znajdują się pod ochroną przepisów prawa autorskiego, lecz znajdują 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”³¹. Ochrona dotyczy między innymi dopuszczalności utrwalania odtwórstwa za pomocą płyt, taśm i tym podobnych oraz rozpowszechniania utrwalonego tak odtwórstwa.

Sąd Najwyższy stwierdził ponadto, że wykonawstwo jest dziełem niematerialnym, należącym do sfery prawnej majątkowej i osobistej wykonawcy, nie jest natomiast rzeczą. Rzeczą są jedynie urządzenia techniczne służące do odtworzenia wykonania, na przykład taśmy.

Urządzeniem tym, jako rzeczą będącą przedmiotem własności, pracodawca (zleceniodawca, zamawiający) może rozporządzać w granicach przewidzianych w art. 28 pr.[awa] rzecz.[owego], co jednak pozostanie bez wpływu na możliwość odtworzenia utrwalonego produktu pracy. Granice tej możliwości bowiem określa nie treść art. 28 pr.[awa] rzecz.[owego], lecz treść wiążącego strony stosunku prawnego³².

Zdaniem Sądu Najwyższego zgromadzony w sprawie materiał dowodowy nie upoważniał Polskiego Radia do nieodpłatnego przekazania nagrania Wytwórni Filmów Dokumentalnych, co może niezależnie od ewentualnych roszczeń odszkodowawczych powodów (przeciwko Polskiemu Radiu lub osobom trzecim, a także wobec samej wytwórni), wskazywać na obowiązek wydania artyście wykonawcy wartości uzyskanych

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

korzyści. Sąd Najwyższy wskazał także na możliwy sposób rachowania zwrotu uzyskanych korzyści:

[...] uzyskana korzyść w rozumieniu art. 123 i nast. k.[odeksu] z.[obowiązań] może mieć nie tylko pozytywną postać i wyrażać się w przysporzeniu majątku zubożonego, lecz także może mieć postać negatywną i wyrażać się w zaoszczędzeniu wydatków, czyli w uniknięciu uszczuplenia majątku oraz nie można, jak to czynią powodowie w pozwie, utożsamiać wartości wzbogacenia się pozwanej z należnością, jaką płaci się za nagrania³³.

Sąd Najwyższy zwrócił także uwagę, że przy ponownym rozpoznaniu sprawy Sąd Wojewódzki „powinien przede wszystkim wyczerpać możliwości dokładnego ustalenia treści umowy stron, mając na uwadze nie tylko dosłowne jej brzmienie, lecz także zgodny zamiar stron i cel umowy (art. 47 § 2 p.o.p.c [przepisów ogólnych prawa cywilnego – przyp. aut.]), normy zwyczajowe (art. 40 p.o.p.c.) oraz treść art. 43 p.o.p.c.”, stanowiącego, że: „Z zastrzeżeniem wyjątków w ustawie przewidzianych wola osoby, która dokonuje czynności prawnej, może być wyrażona przez jakiegokolwiek zachowanie się tej osoby, ujawniające jej wolę w sposób dostateczny (oświadczenie woli)”³⁴.

Wątpliwości co do motywów rozstrzygnięcia Sądu Najwyższego zgłosił S. Ritterman. Zarzucił on sądowi liberalizm w tworzeniu cywilnych praw podmiotowych bezwzględnych oraz rygorystyczną interpretację prawa autorskiego, w myśl której artyści wykonawcy nie podlegają ochronie prawa autorskiego³⁵. S. Ritterman za chybione uznał odesłanie do przepisów prawa pracy, gdyż „z umowy o pracę nie wynikają żadne prawa względem osób trzecich z tytułu dokonanych przez nie naruszeń”. Przepisy prawa pracy nie mogą zdaniem S. Rittermana stanowić podstawy do bezwzględnych roszczeń majątkowych artysty³⁶.

Krytyczną po części głosę do orzeczenia opublikował na łamach *Państwa i Prawa* Stefan Buczkowski. Jego zdaniem:

[...] w motywach Sądu Najwyższego nastąpiło zbyt radykalne odcięcie się od prawa autorskiego, podczas gdy nie może ulegać wątpliwości, że prawidłowe merytoryczne rozstrzygnięcie musi mieć na oku korelację praw autorskich i praw wykonawców i w niejednej kwestii musi sięgać do analogii³⁷.

Zwracał też uwagę na możliwość zastosowania analogii z art. 19 ustawy o prawie autorskim z 1952 r. stanowiącego o dozwolonym użytku z utworów muzycznych.

Konkludując, należy zauważyć, że Sąd Najwyższy dokonał rozgraniczenia dóbr materialnych i niematerialnych, wykonanie kwalifikując do dóbr o charakterze niematerialnym. Następnie przyjął koncepcję autonomicznej ochrony praw wykonawców, dokonującej się na gruncie przepisów prawa cywilnego i prawa pracy. Wskazał jednak na ochronę tymi gałęziami prawa jedynie dwóch pól eksploatacji wykonania: utrwalania za pomocą płyt, taśm i tym podobnych oraz rozpowszechniania utrwalonego tak wykonania (odtwórstwa). Na tej podstawie doszedł do wniosku, że rozpowszechnianie bez

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.* Zob. Przepisy ogólne prawa cywilnego z dnia 18 lipca 1950 r. (Dz.U. 1950 nr 34 poz. 311).

³⁵ Ritterman, „Ochrona majątkowa”, 846.

³⁶ *Ibid.*, 847.

³⁷ Buczkowski, „Głosa do wyroku SN z 27.05.1960 r.”, 823.

należytej podstawy prawnej utrwalonego wykonania rodzi obowiązek wydania artyście wykonawcy bezpodstawnie uzyskanych wcześniej korzyści. Jednak o rzeczywistym zakresie, w jakim pracodawca może rozporządzać rezultatem pracy pracownika, stanowić powinna treść umowy łączącej strony, przy czym treść ta powinna podlegać wykładni ze względu na przepisy dotyczące oświadczeń woli w Kodeksie cywilnym.

Tym samym sąd wskazał, że artystom wykonawcom przysługuje monopol w zakresie decydowania o utrwaleniu wykonania oraz dysponowania utrwalonym wykonaniem, a w sytuacji korzystania bez tytułu prawnego przez osoby trzecie z utrwalonego wykonania powstaje zobowiązanie do wydania artyście wykonawcy wartości uzyskanej korzyści. W ten sposób sąd podkreślił rozszerzoną skuteczność prawa artysty wykonawcy do żądania wynagrodzenia.

1.2. Ochrona na podstawie przepisów prawa pracy

Symptomatyczna jest okoliczność, że z inicjatywą unormowania międzynarodowej ochrony artystów wykonawców wystąpiła jako pierwsza już w 1926 r. Międzynarodowa Organizacja Pracy, która stawiała sobie za cel między innymi ochronę praw pracowników, w tym polepszenie ich warunków do pracy i życia. Prawa artystów wykonawców ujmowane były tutaj jako prawa pracownicze.

Koncepcja ochrony wykonań na podstawie przepisów prawa pracy potwierdzona została w omawianym w części poprzedzającej wyroku Sądu Najwyższego z dnia 27 maja 1960 r. W przedmiotowym wyroku Sąd Najwyższy zauważył bowiem, że odtwórcy (śpiewak, muzyk, recytator, aktor) nie znajdują się pod ochroną przepisów prawa autorskiego, lecz znajdują ochronę w innych przepisach prawa, na przykład prawa cywilnego lub/i prawa pracy. W orzeczeniu sąd nie wskazał jednak, jakie przepisy prawa pracy miałyby chronić wykonawców.

Zdaniem Tadeusza Kuczyńskiego, zwolennika rozpatrywania sytuacji artysty wykonawcy w kategoriach prawa pracy³⁸, przepisy ochronne w zakresie prawnopracowniczej ochrony wykonania znajdowały się w Zbiorowym układzie pracy pracowników instytucji artystycznych, zawartym 31 grudnia 1974 r. między Ministrem Kultury i Sztuki a Zarządem Głównym Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki³⁹. Przywoływany przez Kuczyńskiego akt rzeczywiście nakładał pewne szczególne obowiązki na zakład pracy. Dotyczyły one: ujawnienia w miarę możliwości w programie i na afiszach imienia i nazwiska lub pseudonimu artystycznego każdego artysty biorącego udział w widowisku lub koncercie oraz powiadomienia publiczności o zmianie wykonawców widowiska lub koncertu w przypadku nagłego zastępstwa. Akt ten umożliwiał soliście prawo uchylenia się od zastępstwa ze względu na swoje indywidualne właściwości (art. 26)⁴⁰.

Wskazane obowiązki dotyczyły jednak wyłącznie podległych ministrowi kultury i sztuki oraz nadzorowanych przez niego zawodowych teatrów: dramatycznych, estradowych, lalkowych; oper; operetek; filharmonii; orkiestr symfonicznych; zespołów pieśni

³⁸ Kuczyński, „Z problematyki statusu prawnego”, 197.

³⁹ Układ zbiorowy dla Pracowników Instytucji Artystycznych z 31.12.1974 r. zawarty między Ministrem Kultury i Sztuki a Zarządem Głównym Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki.

⁴⁰ Kuczyński, *Ochrona twórczości artystycznej*, 24.

i tańca oraz instytucji estradowych działających na podstawie odpowiednich zezwoleń (art. 1 Układu). Akt ten chronił jedynie wykonania podmiotów pozostających w stosunkach służbowych. Przewidywał wynagrodzenie wypłacane jedynie na podstawie umowy o pracę za tak zwane żywe wykonanie. Słusznie podnoszono więc wówczas, że w sytuacji gdy wykonanie „obleczone zostanie w formę płyty lub taśmy i przysparza innym niż pracodawca podmiotom korzyści materialnych, nie można już tutaj stosować prawa pracy”. Taka sytuacja daje wykonawcy prawo do dysponowania tym produktem lub żądania równowartości ekonomicznej, stanowiące „słuszny udział” w dodatkowych korzyściach materialnych, jakie praca przysparza osobom trzecim – pisał S. Siekierko⁴¹.

Koncepcja wywodzenia ochrony wykonań z prawa pracy spotkała się z krytyką ówczesnej doktryny prawa autorskiego. S. Ritterman podniósł, że z umowy o pracę nie wynikają żadne prawa względem osób trzecich z tytułu dokonanych naruszeń, tym samym konstrukcja ochronna wykonawców oparta na przepisach prawa pracy jest chybiona⁴². Siekierko natomiast dostrzegał niepełność ochrony wykonań przez prawo pracy, gdyż gros z nich nie powstaje w wyniku wykonywania obowiązków pracowniczych.

Podsumowując, należy stwierdzić, że rekonstrukcja prawa artystów wykonawców oparta na przepisach prawa pracy sprawiała, iż prawo ich chroniące nie miało charakteru *erga omnes*, a dotyczyło jedynie wykonań powstałych w ramach stosunków umownych, stanowiących tylko ułamek świadczeń wykonawczych.

1.3 Projekty ustaw o artystycznych wykonaniach

W omawianym okresie powstały dwa projekty autonomicznej regulacji wykonań. Pierwszy, autorstwa wcześniej już przywoływanego S. Siekierki – prawnika związanego ze Związkiem Artystów Scen Polskich, opublikowano w 1962 r. nakładem Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków⁴³. Autor chciał, aby projekt posłużył jako punkt wyjścia dyskusji w środowisku artystycznym i prawniczym⁴⁴.

Autorami drugiego projektu, powstałego z inspiracji Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, byli także wcześniej przywoływani: S. Grzybowski oraz A. Kopff. Projekt ukazał się drukiem w *Studiach Cywilistycznych* w 1970 r. Początkowo S. Grzybowski (specjalista z zakresu prawa pracy oraz prawa cywilnego materialnego i procesowego) i A. Kopff różnili się znacznie w kwestii sposobu regulacji artystycznych wykonań. S. Grzybowski był zwolennikiem powstania odrębnej ustawy regulującej problematykę wykonań, A. Kopff natomiast – włączenia problematyki wykonań do ustawy o prawie autorskim⁴⁵.

Poniżej przedstawiam najważniejsze założenia projektów normatywnych tego okresu (projekt S. Siekierki) oraz zapatrywania A. Kopffa i S. Grzybowskiego na artystyczne wykonania.

⁴¹ Siekierko, „Sytuacja muzyków”, 392.

⁴² Ritterman, „Ochrona majątkowa”, 847; Siekierko, „Ochrona wykonań”, 352–3.

⁴³ Siekierko, *Projekt ustawy*.

⁴⁴ Siekierko, „Ochrona prawna”, 399.

⁴⁵ Grzybowski, Kopff, „Projekt ustawy”, 210–1. Wcześniej A. Kopff wykluczał taką możliwość ze względu na odmienność teoretyczną i ekonomiczną uprawnień. Zob. Kopff, „Ochrona wykonań”, 550.

1.3.1. Projekt Stanisława Siekierki

Projekt ograniczał ochronę do wykonań opartych na utworze artystycznym lub literackim. Wykonawcy przysługiwały prawa o charakterze majątkowym i dobra osobiste. Wśród dóbr osobistych projekt wymieniał między innymi prawo do imienia, którego następstwem była konieczność podania nazwiska artysty przy rozpowszechnianiu wykonania; prawo sprzeciwu względem rozpowszechnienia wykonania w rażąco nieodpowiednich warunkach oraz prawo sprzeciwu rozpowszechnienia wykonania utrwalonego w rażąco nieodpowiedniej formie.

Prawa majątkowe artysty związane z rozporządzaniem wykonaniem dawały mu prawo decydowania o rozpowszechnianiu wykonania i utrwaleniu oraz reprodukcji żywego wykonania. Zezwolenie artysty wykonawcy na utwalenie jego wykonania nie obejmowało (o ile umowa nie stanowiła inaczej) prawa do odpłatnego rozpowszechniania wykonania. Wyjątek od tej zasady S. Siekierko przewidział jedynie w odniesieniu do filmu, gdzie w braku odmiennej umowy domniemywało się, że zezwolenie na utwalenie obejmowało także zgodę na publiczne wyświetlenie filmu.

Projekt regulował ponadto problematykę wtórnych użytkowań materialnych nagrań dźwiękowych (płyty) przez osoby trzecie niebędące w stosunku umownym z artystą wykonawcą, przewidując obowiązek słusznego wynagrodzenia na rzecz artysty wykonawcy (art. 20). Wysokość słusznego wynagrodzenia powinna być zdaniem S. Siekierki określana po odjęciu wynagrodzenia, jakie wykonawca otrzymał od wytwórni z tytułu wyprodukowania płyty. Zdaniem autora nie mogło ono stanowić całości kwoty dochodu, jakie daje użytkownikowi korzystanie z jego wykonania, a jedynie pewną część⁴⁶. Kwoty uzyskane z tytułu remuneracji powinny być zgodnie z tym, co S. Siekierko od lat głosił, przeznaczone na zaspokojenie potrzeb socjalnych ogółu artystów wykonawców. Autor nie wykluczał jednak możliwości indywidualnego partycypowania w remuneracji przez poszczególnych, wskazanych przez stowarzyszenia artystów wykonawców⁴⁷. Czas ochrony praw majątkowych wykonawcy wynosił 20 lat, liczonych od 1 stycznia roku, w którym nastąpiło wykonanie albo pierwsze rozpowszechnienie wykonania za pomocą telewizji lub radiofonii albo opublikowania utrwalonego wykonania⁴⁸. Siekierko dostrzegał, że okres ten nie daje artyście wykonawcy rękojmi korzystania z pracy artystycznej za życia⁴⁹.

1.3.2. Wspólny projekt ustawy o ochronie artystycznych wykonań Stefana Grzybowskiego i Andrzeja Kopffa

Projekt ustawy o ochronie artystów wykonawców, ogłoszony na łamach *Studiów Cywilistycznych* w 1970 r., przyjął szerokie pojęcie wykonania jako każdego wykonania utworu artystycznego, literackiego lub naukowego, nie uzależniając jego ochrony określonego charakteru wykonania. Ochrona interesów majątkowych wszystkich wykonawców oparta została na koncepcji jednolitego prawa podmiotowego, określonego w usta-

⁴⁶ Siekierko, „Ochrona prawna”, 395.

⁴⁷ *Ibid.*, 398.

⁴⁸ Siekierko, *Projekt ustawy*, 34.

⁴⁹ *Ibid.*, 399.

wie jako „prawo artysty wykonawcy”. Objęcie ochroną także wykonań niemających charakteru artystycznego projektodawcy tłumaczyli względami natury celowościowej: „nie dopuszcza on do badania czy wykonanie miało charakter twórczy i artystyczny, i czy wprowadza jednolitą ochronę prawną”⁵⁰. W praktyce jednak projekt wskazywał, że ochrona prawna przysługiwać będzie wyłącznie ze względu na twórczy i artystyczny charakter wykonania. Sytuacja taka miała miejsce na przykład w art. 12 § 1 projektu, w którym dobrem osobistym wykonawcy określono jego stosunek do poszczególnych wykonań oraz do całej jego twórczości artystycznej⁵¹.

Na projekt składało się dziewięć rozdziałów regulujących odpowiednio: przedmiot prawa artysty wykonawcy (I), podmiot prawa artysty wykonawcy (II), treść prawa artysty wykonawcy (III), umowy dotyczące wykonań (IV), czas trwania praw majątkowych artysty wykonawcy (V), ochronę niemajątkowych praw osobistych (VI), ochronę praw majątkowych (VII), przepisy karne (VIII) i przepisy wprowadzające (IX).

Ochrona praw artysty wykonawcy miała charakter niezależny od ochrony prawnoautorskiej. Wykonanie miało być chronione, „choćby prawa autorskie do utworu wygasły, nie były w ogóle chronione, lub nawet nie powstały”⁵².

W wielu miejscach S. Grzybowski i A. Kopff wzorowali się na ustawie o prawie autorskim z 1952 r., recypując z niej pewne rozwiązania na grunt prawa do artystycznego wykonania. Dotyczy to między innymi kwestii terytorialności praw wykonawczych, pierwotnego nabycia prawa do wykonania na rzecz wykonawcy, „usuwalności” domniemania autorstwa wykonania oraz wykonywania praw wykonawcy przez producenta lub organizatora imprezy w sytuacji, gdy ten korzysta z zatajenia „ojcostwa” wykonania. Na prawie autorskim wzorowano także przepisy dotyczące współwykonawstwa, wykonania łącznego oraz zbiorowego i określania granic wynagrodzenia umownego dla wykonawcy⁵³. W części odnoszącej się do umów, na podobieństwo prawa autorskiego przyznano wykonawcy prawo odstąpienia od umowy (o świadczenie wykonania), zabroniono wymuszania świadczenia wykonania w drodze egzekucji, ograniczono obowiązki licencjobjorcy w zakresie rozpowszechnienia wykonania, dopuszczono wydawanie przez organy państwowe ogólnych warunków umów lub wzorów umów, oraz określenie, w jakich granicach nie będą dopuszczalne odmienne postanowienia umowne. Analogicznie do praw autorskich uregulowano problematykę naruszeń praw osobistych wykonawcy poprzez umieszczenie w projekcie katalogu czynów naruszających dobro osobiste wykonawcy oraz katalogu roszczeń. Zabroniono wzorem prawa autorskiego egzekucji świadczeń pieniężnych z prawa artysty wykonawcy dopóty, dopóki przysługuje ono wykonawcy, oraz przyjęto zasadę, że prawa artystów wykonawców nie wchodzi w skład ustawowej wspólności majątkowej.

⁵⁰ Grzybowski, Kopff, „Projekt ustawy”, 224.

⁵¹ *Ibid.*, 213.

⁵² *Ibid.*, 225.

⁵³ Różnica między wykonaniami współautorskimi, które A. Kopff określał mianem nierozdzielnych, a łącznymi widoczna była na gruncie praw majątkowych. W wykonaniu nierozdzielnym, np. w duecie fortepianowym, współwykonawcom przysługiwać miało prawo do całości wykonania, a w przypadku wykonania łącznego, np. w postaci recytacji utworu literackiego z podkładem muzycznym, istnieć miało także prawo odrębne każdego z wykonawców do swojego wykonania. Grzybowski, Kopff, Serda, „Zagadnienia prawa autorskiego”, 285.

W projekcie wyodrębniono wyraźnie prawa osobiste (niemajątkowe) od majątkowych przysługujących wykonawcy. Prawa o charakterze niemajątkowym odnosiły się do szeroko rozumianego dobra osobistego wykonawcy. Pod tym pojęciem projektodawcy rozumieli nie tylko osobisty stosunek do poszczególnych wykonań, ale i do całej twórczości artystycznej wykonawcy. Zdaniem projektodawców również ta ostatnia relacja powinna być chroniona, gdyż w praktyce „dochodzi do czynów godzących w dobre imię wykonawcy bez naruszania dóbr osobistych związanych z konkretnymi wykonaniami”⁵⁴. Sformułowano przykładowy katalog praw osobistych, do których na pierwszym miejscu zaliczono prawo do decydowania o utrwalaniu i rozpowszechnianiu utworu (art. 12 pkt 1). Wykonawca mógł także po upływie pięciu lat od udzielonego zezwolenia na rozpowszechnianie decydować o dalszym losie utworu w postaci dopuszczalności dalszego rozpowszechniania (nie dotyczyło to utworów kinematograficznych – pkt 5). Do praw osobistych zaliczono także: prawo decydowania o dopuszczalności wprowadzenia zmian, przeróbek lub przystosowań (pkt 2); prawo decydowania o ujawnieniu lub zatajeniu nazwiska albo pseudonimu w związku z rozpowszechnieniem lub utrwaleniem wykonania (pkt 3); prawo decydowania o uwidocznieniu lub pominięciu daty wykonania na przedmiotach, na których je utrwalono, oraz o podaniu lub zaniechaniu podawania tej daty do publicznej wiadomości w razie rozpowszechnienia przez radio albo telewizję utrwalonych wykonań (pkt 4); nietykalności czci artystycznej oraz dobrej sławy wykonań (pkt 6). Roszczenia chroniące prawo osobiste wykonawcy wymienione zostały w art. 42. Chroniły one jednak nie tylko osobisty stosunek wykonawcy do poszczególnych wykonań, ale również osobisty stosunek wykonawcy do całej jego twórczości artystycznej (art. 41 pkt 7), co było konsekwencją sposobu definiowania dóbr osobistych wykonawcy dokonanego w art. 12 projektu. W sytuacji zagrożenia naruszeniem wykonawca (a po jego śmierci wskazane przez niego osoby lub małżonek, zstępni, rodzice, jego rodzeństwo albo właściwe stowarzyszenie wykonawców) mógł żądać zaniechania działania; w sytuacji naruszenia mógł żądać natomiast usunięcia skutków naruszenia, a w sytuacji działania umyślnego także zapłaty odpowiedniej sumy pieniężnej na rzecz odpowiedniego stowarzyszenia wykonawców (art. 42). Legitymowany do wystąpienia z powództwem mógł dochodzić ochrony także na drodze przepisów Kodeksu cywilnego – art. 448, przewidującego możliwość zasądzenia odpowiedniej kwoty na rzecz Polskiego Czerwonego Krzyża. Projekt wzorem rozwiązań prawnoautorskich nie przewidywał natomiast możliwości żądania zadośćuczynienia pieniężnego przez pokrzywdzonego. Wykonywanie praw osobistych zostało ograniczone przez wprowadzenie przepisu, który nakładał na wykonawców obowiązek uwzględnieniem interesów pozostałych wykonawców oraz zasady współzycia społecznego przy wykonywaniu prawa (zasada supremacji interesu grupowego nad indywidualnym).

Na prawa wykonawcy składało się wyłączne prawo do rozporządzania utworem oraz prawo do wynagrodzenia (art. 13). Prawo do rozporządzania wykonaniem miało charakter prawa „w zasadzie majątkowego”, co oznaczało możliwość zbywania go w drodze czynności *inter vivos* i *mortis causa* (art. 22 § 1)⁵⁵. Konstrukcję praw majątkowych

⁵⁴ Grzybowski, Kopff, „Projekt ustawy”, 230.

⁵⁵ *Ibid.*, 232. Samo jednak prawo wykonawcy do wprowadzenia zmian do wykonania oraz dokonywania jego przeróbek było już traktowane przez autorów jako prawo niemajątkowe na dobrze osobistym wykonawcy – stąd, wydaje się, pochodzi użyte przez tych autorów określenie o „prawie w zasadzie majątkowym”.

oparto na przykładowo wskazanych polach eksploatacji wykonania rozumianych jako „wyodrębniony technicznie i gospodarczo kierunek rozpowszechniania”, determinowanych określonym sposobem rozpowszechniania wykonania, wśród których wymieniono na przykład teatr, koncert, radio, telewizję, sporządzenie i rozpowszechnianie przedmiotów, na których wykonanie utrwalono. W sytuacji naruszenia praw majątkowych projekt przewidywał roszczenie o zaniechanie naruszania, wydanie uzyskanych korzyści albo zapłatę odpowiedniego wynagrodzenia, które mogło obejmować także utracone przez wykonawcę korzyści (poszkodowany dokonywał wyboru), a w razie naruszenia zawinionego także roszczenie o naprawę wyrządzonej szkody lub zapłatę kary umownej (art. 43 § 1). Sąd na wniosek uprawnionego mógł także orzec o bezprawnie sporządzonych, a należących do pozwanego przedmiotach, na których utrwalono wykonanie, albo o służących do rozpowszechniania wykonania (art. 43 § 2). Zapis ten wzorowano na przepisach prawa wynalazczego (art. 56 ust. 4)⁵⁶.

Przepis art. 14 dotyczył natomiast granic dozwolonego użytku prywatnego i publicznego, który „czynić miał zadość wszystkim uzasadnionym potrzebom w zakresie kultury, nauki, dydaktyki oraz bieżącej informacji”⁵⁷. Korzystanie z wykonań w ramach dozwolonego użytku miało charakter nieodpłatny, o ile korzystający nie pobierał przy tym opłat w żadnej postaci, a następowało bez zgody wykonawcy. Przepisy chroniły także prawa osobiste wykonawcy, stanowiąc, że dozwolony użytek może dotyczyć jedynie wykonań uprzednio udostępnionych publiczności przez wykonawcę oraz wymaga wymienienia jego osoby jako wykonawcy w związku z rozpowszechnieniem wykonania. Projekt zawierał ścisły katalog sposobów korzystania z wykonania w ramach dozwolonego użytku. Były to: utrwalanie wykonania przy pomocy innych osób, jednakże nie w celu rozpowszechniania; korzystanie z utrwalonego wykonania dla własnego użytku lub użytku ograniczonego kręgu osób (bez pobierania opłat w jakiegokolwiek postaci); przytaczanie urywków wykonań w celach naukowych lub nauczania; publiczne przytaczanie urywków wykonań w celu informowania o bieżących wydarzeniach, jeśli przytaczający jest powołany do prowadzenia publicznej działalności informacyjnej (art. 14 §1).

Specyficzną formę dozwolonego użytku w formie licencji przymusowej z wykonań przewidywał także art. 19 projektu. Stanowił on, że w przypadkach uzasadnionych wymaganiami upowszechniania wiedzy i kultury (interesem ogółu) Rada Ministrów może na wniosek ministra kultury bez zgody wykonawcy (choć z poszanowaniem jego praw osobistych) zezwolić na rozpowszechnienie wykonania uprzednio udostępnionego publiczności przez wykonawcę w określony sposób, a także na przystosowanie lub użycie wykonania na potrzeby sceniczne, kinematograficzne, radiowe lub telewizyjne. W razie udzielenia zezwolenia wykonawcy przysługiwało jednak co do zasady wynagrodzenie, ale mogło ono zostać ograniczone decyzją wyżej wymienionego podmiotu⁵⁸. Miał on też prawo pierwszeństwa dokonania przystosowania wykonania.

Uregulowano także problematykę użytkowań wtórnych z wykonań utrwalonych na fonogramach wprowadzonych do obrotu za zgodą wykonawcy. Na ich rozpowszechnienie beneficjent nie potrzebował zgody wykonawcy. W sytuacji gdy beneficjent pobierał

⁵⁶ Ustawa z dnia 31 maja 1962 r. – Prawo wynalazcze (Dz. U. 1962 nr 33 poz. 156).

⁵⁷ Grzybowski, Kopff, „Projekt ustawy”, 14.

⁵⁸ *Ibid.*, 234.

opłaty w jakiegokolwiek postaci lub jeżeli rozpowszechnienie następowało w celach dochodowych, wykonawcy przysługiwało jednak wynagrodzenie.

W pozostałym zakresie projekt wprowadzał zasadę specyfikacji pól eksploatacji w zawartej z wykonawcą umowie, stanowiąc, że zezwolenie na rozpowszechnianie wykonania na określonym polu eksploatacji nie obejmuje (o ile umowa nie stanowi inaczej) zezwolenia na rozpowszechnianie na innym polu, na przykład zgoda wykonawcy na wystąpienie w teatrze nie obejmowała zezwolenia na transmisję radiową czy telewizyjną albo zezwolenie na transmisję telewizyjną nie obejmowało zezwolenia na utwalenie transmisji (art. art. 15 i 16).

Projekt przewidywał trzy typy umów związanych z obrotem wykonaniami: licencyjne, zawierane na okres nie dłuższy niż pięć lat z możliwością ich ponowienia (art. 17 §§ 1 i 18), umowy przenoszące prawo do wyłącznego rozporządzania prawami do wykonania (art. 20 § 1) oraz umowy o świadczenie wykonania (art. 30 § 1).

Projekt nakazywał odpowiednie zastosowania do umów licencyjnych oraz umów przenoszących przepisów Kodeksu cywilnego (art. art. 155 i 156), odnoszących się do przeniesienia własności (art. 17 § 2). Tym samym licencjodawca i nabywca praw majątkowych do wykonania zostali wyposażeni w prawo skuteczne *erga omnes*. Ograniczono także (pod rygorem nieważności) prawo zbywalności licencji lub praw wyłącznych do wykonania przez licencjodawcę albo nabywcę praw wyłącznych, uzależniając przyszły obrót wykonaniami od zgody wykonawcy (art. 21 §§ 1 i 2).

W zakresie umów licencyjnych wykonawca mógł zezwolić na utwalenie i rozpowszechnienie wykonania, sporządzenie i rozpowszechnienie przedmiotów, na których wykonanie utwalono lub tylko na rozpowszechnienie wykonania na określonych polach eksploatacji (art. 34). Umowa licencyjna nie aktualizowała po stronie licencjodawcy obowiązku wykonania licencji, a jedynie uprawnienie do jego wykonania. Obowiązek taki mógł natomiast wynikać z wyraźnego postanowienia umownego między stronami.

Projekt przewidywał przy tym dwa rodzaje licencji – wyłączną pełną i wyłączną częściową. Umowa licencji wyłącznej pełnej zobowiązywała licencjodawcę do nieudzielania innym podmiotom dalszych licencji w całym zakresie objętym umową. Odpowiednio umowa licencji wyłącznej częściowej obowiązek nieudzielania dalszych licencji odnosiła do węższego zakresu pierwotnego zobowiązania licencjodawcy.

W zakresie formy umowy projekt zastrzegał formę pisemną pod rygorem nieważności dla umowy przenoszącej prawa do wykonania. W zakresie umowy licencyjnej formę pisemną projekt przewidywał jedynie w stosunku do umów „szczególnej wagi”, to jest związanych z obrotem wykonaniem na dodatkowych polach eksploatacji, związanych z utwalaniem lub rozpowszechnianiem wykonania. W pozostałym zakresie projektodawcy uznali, że wymaganie formy pisemnej pod rygorem cywilnoprawnymi byłoby rozwiązaniem zbyt daleko idącym⁵⁹.

Trzeci typ umowy – umowa o świadczenie wykonania – polegać miał na zobowiązaniu wykonawcy do świadczenia wykonania w formie na przykład żywego wykonania, jak również wykonania dokonanego w celach archiwalnych lub innych i na zobowiązaniu zamawiającego do odebrania wykonania oraz do zapłaty wynagrodzenia, o ile prawo to nie zostało wyłączone na mocy przepisu ustawowego lub umownego. Do umów tych,

⁵⁹ *Ibid.*, 231.

jak czytamy w uzasadnieniu projektu, „stosować należy ogólne przepisy k.c. oraz ogólne przepisy tegoż kodeksu o zobowiązaniach”⁶⁰. Projektodawcy pozostawili doktrynie i praktyce kwestię stosowania w drodze analogii przepisów Kodeksu cywilnego o umowach o dzieło. Zobowiązanie do świadczenia wykonania mogło wynikać także z umowy o pracę (art. 30 §§ 1 i 2).

Prawo do wynagrodzenia dla wykonawcy aktualizowało się wraz z dokonaniem wykonania, utrwaleniem i rozpowszechnieniem wykonania, sporządzeniem i rozpowszechnieniem przedmiotów, na których wykonanie utrwalono (art. 23 §§ 1 i 2). Wykonawcy przysługiwało, o ile ustawa lub umowa nie stanowiły inaczej, prawo do wynagrodzenia za podstawowe oraz dodatkowe pola rozpowszechnienia, a także prawo do wynagrodzenia z tytułu mechanicznego powtarzania utrwalonego wykonania. Umowna wysokość wynagrodzenia dla wykonawcy ograniczona została dwoma projektowanymi przepisami. Projekt przewidywał, że Rada Ministrów na wniosek ministra kultury i sztuki może w przyszłości ustalać stawki wynagrodzeń lub tak zwane widełki wynagrodzeń; w sytuacji braku odpowiednich przepisów umownych w kwestii wynagrodzeń (dotyczących np. wysokości, terminu i sposobu zapłaty) projekt przewidywał, że wysokość wynagrodzenia powinna być mierzona w odniesieniu do wartości wykonania i jego pożytku społecznego oraz wysiłku twórczego przy uwzględnieniu wszelkich towarzyszących okoliczności i rozmiarów udzielonej licencji.

W uzasadnieniu Projektu autorzy wskazali, że ustawa powinna wejść w życie „możliwie rychło”, jednak w zakresie przepisów wprowadzających obowiązek wypłaty wynagrodzenia przez jednostki gospodarki uspołecznionej na rzecz wykonawcy przewidziano stopniowy, zależny od decyzji Rady Ministrów, nie dłuższy jednak niż 5 lat okres *vacatio legis*. Projekt przewidywał krótszy o połowę w porównaniu do praw autorskich czas trwania ochrony praw majątkowych wykonawcy *post mortem*. Wynosił on 10 lat liczonych od śmierci wykonawcy. Jeżeli wykonawca zmarł w innym dniu niż dzień 1 stycznia, to bieg okresu rozpoczynał się z dniem 1 stycznia następnego roku. Zasada ta została uzupełniona poprzez wskazanie, że prawa te nie mogą wygasnąć wcześniej niż przed upływem 20 lat liczonych od: końca roku kalendarzowego, w którym nastąpiło utrwalenie wykonania, jeżeli chodzi o utrwalenie i wykonania utrwalone; końca roku, w którym nastąpiło wykonanie, jeżeli chodzi o wykonania nieutrwalone; końca roku, w którym nastąpiło rozpowszechnianie, jeżeli chodzi o rozpowszechnianie za pomocą radia i telewizji (art. 39). Autorzy projektu wskazywali, że proponowane przepisy „czynią zadość potrzebom życiowym i słusznym postulatom”⁶¹, gdyż rzeczywisty czas ochrony mógł być bardzo różny zależnie od tego, na jaki czas przed śmiercią wykonawcy nastąpiło wykonanie lub jego utrwalenie, oraz że wypełniają postanowienia konwencji rzymskiej⁶².

Projekt zawierał także przepisy prawnokarne chroniące wykonawców. Zakazywały one pod groźbą kary pozbawienia wolności do 1 roku, ograniczenia wolności albo grzywny, bezprawnego utrwalania lub rozpowszechniania cudzego wykonania (art. 45) oraz tak zwanej kradzieży intelektualnej wykonania (art. 46). W typie kwalifikowanym

⁶⁰ *Ibid.*, 235.

⁶¹ *Ibid.*, 238.

⁶² Por. także art. 14 Międzynarodowej konwencji o ochronie wykonawców, producentów, fonogramów oraz organizacji nadawczych z 1961 r. (Dz.U. 1997 nr 125 poz. 800).

sprawca wyżej wymienionych czynów, działający w celu osiągnięcia korzyści majątkowej, podlegał natomiast sankcji pozbawienia wolności do lat dwóch, ograniczenia wolności albo grzywny. Kradzież intelektualna (plagiat) ścigana była z oskarżenia publicznego, jednak odmiennie niż w prawie autorskim penalizowano zachowanie nie tylko osób przywłaszczających autorstwo, ale i osób godzących się na przypisanie im autorstwa oraz osób rozpowszechniających wykonanie pod innym nazwiskiem (pseudonimem) niż nazwisko (pseudonim) wykonawcy. Projekt nie został uchwalony.

2. Prace nad ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych w latach 1991–1994

Prace legislacyjne nad projektem ustawy, która miała zastąpić regulację prawnoautorską z 1952 r., rozpoczęły się w Sejmie X kadencji w 1991 r., a zakończyły w Sejmie II kadencji w 1994 r. Okres podzielić można na dwa etapy: pierwszy, niezakończony sukcesem – obejmujący swoim zakresem lata 1991–1992, kiedy Sejm X i I kadencji pracował nad pierwszą, niepełną regulacją praw do artystycznego wykonania, oraz zakończony sukcesem okres prac Sejmu II kadencji, który pracował nad pilnym rządowym projektem ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

2.1. Prace sejmu w latach 1991–1992

W dniu 30 września 1991 r. wpłynął do izby niższej parlamentu projekt ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, którego inicjatorem była Rada Ministrów pod przewodnictwem ówczesnego Prezesa Rady Ministrów Jana Krzysztofa Bieleckiego⁶³. W Sejmie X kadencji odbyło się tylko pierwsze czytanie projektu w komisjach: Kultury i Środków Przekazu oraz Ustawodawczej⁶⁴. Choć sprawa projektu nie została zamknięta do końca skróconej kadencji parlamentu, warto omówić projektowaną w nim regulację praw do artystycznych wykonań, tym bardziej że stała się ona podwaliną zmian, nad którymi procedował sejm w kolejnych latach.

W przedmiotowym projekcie przepisy dotyczące artystycznych wykonań znalazły się w rozdziale 12 zatytułowanym Prawa pokrewne, w art. 90–98. W art. 90 wskazano, że przedmiotem prawa artysty wykonawcy jest od chwili ustalenia w jakiegokolwiek po-

⁶³ Zob. Rządowy projekt ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Numer druku 1126. https://bs.sejm.gov.pl/exlibris/aleph/a22_1/apache_media/F414JYPGYIIISIV5RP6VPQVU57HBDV.pdf (dostęp: 4.08.2023). W uzasadnieniu projektu (s. 8) znajduje się informacja o tym, że początkowo zakładano, że problematyka praw pokrewnych zostanie uregulowana w odrębnej ustawie. Ostatecznie jednak, jednocześnie z regulacją artystycznych wykonań, rząd zaproponował prawne podstawy regulacji prawa do fonogramów, wideogramów oraz prawa do nadań, nawiązując do systematyki praw pokrewnych zawartej w konwencji rzymskiej.

⁶⁴ Zob. Przebieg procesu legislacyjnego. X kadencja. Projekt ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. <https://orka.sejm.gov.pl/procx.nsf/0/88809D8FE81475F8C12574640020C354?OpenDocument> (dostęp: 4.08.2023).

staci każde artystyczne wykonanie całości utworu lub jego części, choćby nie stosowała się do niego ustawa. Uzupełnieniem tej regulacji, był art. 95, który wskazywał zakres terytorialny obowiązywania ustawy w odniesieniu do praw do artystycznego wykonania. Projekt wskazywał na łącznik obywatelstwa lub domicylu wykonawcy; ustalenia lub opublikowania wykonania po raz pierwszy w Polsce oraz łącznik wynikający z ochrony na podstawie umów międzynarodowych, których stroną była Polska (art. 95). Inicjatywa rządu zawiera przykładowy katalog artystycznych wykonań, i zalicza do nich: wykonania instrumentalistów, wokalistów, dyrygentów, tancerzy, aktorów, reżyserów teatralnych, reżyserów dźwięku i inscenizatorów (art. 90 ust. 2). Jednocześnie inicjatorzy postanowili zdefiniować artystę wykonawcę jako osobę, która utwór artystycznie wykonuje (art. 91). W art. 92 wskazano natomiast, że wykonawcy przysługują prawa wyłączne do ochrony dóbr osobistych dotyczących artystycznego wykonania oraz prawo do korzystania i rozporządzania wykonaniem oraz wynagrodzenia za korzystanie w artystycznego wykonania. Inaczej uczyniono w stosunku do utworów, gdzie w art. 55 wskazano na najważniejsze pola eksploatacji utworu oraz ustanowiono monopol na rzecz twórcy na całości obecnych i przyszłych pól eksploatacji utworu. Prawo majątkowe do artystycznego wykonania gasło z upływem 50 lat następujących po roku, w którym je po raz pierwszy ustalono (art. 94). W projekcie znalazł się także przepis o domniemaniu umocowania kierownika zespołu do reprezentacji praw do zespołowego artystycznego wykonania, oraz do części wykonania mającej samodzielne znaczenie. Projekt zakładał także szereg przepisów odsyłających do części poświęconej prawom autorskim, między innymi w zakresie: współtwórczości (przepisy te rozbudowano w stosunku do regulacji z 1952 r.), utworów połączonych; opłat za uiszczane przez producentów i importerów urządzeń reprograficznych i nośników do tych urządzeń (*novum* w porównaniu z ustawą z 1952 r.); niektórych form dozwolonego użytku z utworów; czasu obliczania przejścia utworu do domeny publicznej; niektórych przepisów dotyczących przejścia autorskich praw majątkowych; przepisów dotyczących ochrony praw osobistych i majątkowych (art. 97). Nie odsyłał jednak do art. 55, który formułował pola eksploatacji utworu.

W Sejmie I kadencji, pod rządowym projektem ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, który wpłynął do izby niższej 11 marca 1992 r., podpisał się ówczesny Prezes Rady Ministrów Jan Olszewski. Przedłożony projekt był w istocie tym samym projektem, nad którym pracował Sejm X kadencji. Przedłożonemu projektowi towarzyszyło to samo uzasadnienie⁶⁵. Podobnie jednak jak w Sejmie IX kadencji prac nad ustawą nie zakończono, poprzestając na pierwszym czytaniu i skierowaniu projektu do komisji: Kultury i Środków Przekazu, Edukacji, Nauki i Postępu Technicznego oraz Ustawodawczej⁶⁶.

⁶⁵ Zob. Rządowy projekt ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Druk nr 170. https://bs.sejm.gov.pl/exlibris/aleph/a22_1/apache_media/4RNBPML9FNAKLVFVSM73YG1F5X4KVG.pdf (dostęp: 4.08.2023).

⁶⁶ Zob. Przebieg procesu legislacyjnego. I kadencja. <https://orka.sejm.gov.pl/proc1.nsf/0/BFD392DE3ACB2F10C125745F00314173?OpenDocument> (dostęp: 4.08.2023).

2.2. Prace Sejmu II kadencji

W Sejmie II kadencji kontynuowano prace nad ustawową regulacją praw autorskich i pokrewnych. W dniu 6 listopada 1993 r. do sejmu wpłynął rządowy projekt ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, podpisany przez ówczesnego Prezesa Rady Ministrów Waldemara Pawlaka⁶⁷. Rząd wniósł projekt jako pilny, tłumacząc to czynnikami zewnętrznymi związanymi między innymi z: upływem terminu przystąpienia Polski do ostatecznego tekstu konwencji berneńskiej; zobowiązaniami wynikającymi z podpisania umowy o stowarzyszeniu ze wspólnotami europejskimi oraz koniecznością przystąpienia do traktatu rzymskiego regulującego kwestie ochrony praw pokrewnych. Z czynników wewnętrznych uzasadniających tryb przyspieszony prac nad ustawą projektodawcy wskazali na piractwo komputerowe i wideopiractwo⁶⁸.

Przedstawiona regulacja stanowiła uzupełnioną wersję projektu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, który został przedstawiony sejmowi w 1991 r. Wprowadzono w niej jednak pewne istotne zmiany, między innymi w odniesieniu do praw do artystycznych wykonań.

Artystyczne wykonania uregulowano w art. art. 89–97. Regulację otwierał przepis definiujący artystyczne wykonanie jako każde wykonanie utworu mające charakter artystyczny, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Definicja ta nawiązywała do definicji utworu z art. 1 projektowanego aktu, poprzez odniesienie do braku koniecznej wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia w celu objęcia ochroną ustawy (art. 89).

Projekt dokonywał podziału artystów wykonawców – na bezpośrednich i pośrednich – analogicznie do obowiązującej dziś regulacji. Analogicznie do wcześniej proponowanej i obecnie obowiązującej ustawy prawa artysty wykonawcy miały charakter dualistyczny. Ustawa przyznawała mu prawa do ochrony dóbr osobistych do artystycznego wykonania oraz prawa majątkowe. Odmiennie, bardziej szczegółowo jednak niż dotychczasowy tekst, ujmował on kwestię praw majątkowych do artystycznego wykonania. Wskazano bowiem na określone pola eksploatacji wykonania, gdzie wykonawcy przysługiwał monopol w zakresie korzystania i rozporządzania oraz wyłączność w zakresie pobierania wynagrodzenia. Monopol w zakresie korzystania i rozporządzania istniał na enumeratywnie wskazanych w ustawie polach eksploatacji, do których zaliczono: utrwalanie, zwielokrotnianie wykonania wyraźnie określoną w umowie techniką, publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, najem, dzierżawę, nadanie za pomocą wizji lub fonii przewodowej albo bezprzewodowej przez stację naziemną, nadanie za pośrednictwem satelity oraz transmisję (art. 90 ust. 2). W sytuacji nadawania wykonania za pomocą opublikowanego utrwalenia wprowadzonego do obrotu albo wykonania transmitowanego, wykonawcy przysługiwało natomiast prawo do stosownego wynagrodzenia (art. 90 ust. 3).

⁶⁷ Zob. Rządowy projekt ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Druk nr 86. https://bs.sejm.gov.pl/exlibris/aleph/a22_1/apache_media/587J6UYGXDTMEM888YJAC5THKEI558.pdf (dostęp: 4.08.2023).

⁶⁸ *Ibid.*, 35–7.

Projekt, w części poświęconej artystycznym wykonaniom, zawierał ponadto regulację relacji pomiędzy artystą wykonawcą a producentem utworu audiowizualnego. Producentowi z braku odmiennych postanowień przysługiwały prawa do korzystania z wykonania w ramach utworu audiowizualnego w ramach zawartej między stronami umowy o współdziałaniu. Analogiczny zapis znajduje się także w obecnym tekście ustawy.

Utrzymano 50-letni czas ochrony praw do rozporządzania artystycznym wykonaniem oraz domniemanie kompetencji do reprezentacji na rzecz kierownika zespołu artystycznego. Znacznie rozszerzono zakres tak zwanego odpowiedniego stosowania przepisów o utworach do artystycznych wykonań, co po części było wynikiem zwiększenia objętości ustawy w części poświęconej twórczości.

Podczas pierwszego czytania na posiedzeniu Sejmu w dniu 18 listopada 1993 r. projekt referował Kazimierz Dejmek – Minister Kultury i Sztuki w rządzie Waldemara Pawlaka. Minister wspomniał, że nadrzędnym celem projektodawców regulacji było wyważenie proporcji w ochronie różnych grup interesu: twórców, artystów wykonawców, producentów i dystrybutorów dóbr kultury oraz dostosowanie prawa autorskiego do światowych standardów w zakresie praw autorskich i praw pokrewnych w warunkach trudnej sytuacji ekonomicznej kraju⁶⁹.

W dyskusji plenarnej nad projektem posłowie w przeważającej większości wyrażali aprobatę dla przyjętych rozwiązań w zakresie ochrony praw artystów wykonawców⁷⁰, choć pojawił się także postulat zmiany nazwy ustawy na „Prawo autorskie” ze względu na to, że regulowała ona tylko niektóre prawa pokrewne i tylko w ograniczonym zakresie (głos posła Konrada Napierały z Unii Pracy)⁷¹. Podniesiono także konieczność objęcia ochroną artystycznych wykonań ustalonych wcześniej niż 20 lat przed wejściem procedowanej ustawy w życie, co miało wpłynąć na ograniczenie rozmiarów piractwa płytowego⁷², oraz wskazano na konieczność szerszego uregulowania w ustawie problemu wzajemnych relacji pomiędzy prawami pokrewnymi (głos posła Jana Butkiewicza z Sojuszu Lewicy Demokratycznej)⁷³.

Po pierwszym czytaniu projekt został skierowany do Komisji Ustawodawczej oraz Komisji Kultury i Środków Przekazu. Podczas prac połączonych komisji w dniu 28 grudnia 1993 r. problematyka artystycznych wykonań nie pojawiła się bezpośrednio, choć wiele miejsca poświęcono dyskusji na temat praw majątkowych producenta fonogramu i wideogramu⁷⁴. Podczas drugiego czytania na posiedzeniu sejmu w dniu 7 stycznia 1994 r. kwestię praw do artystycznych wykonań, poruszono została jedynie w kon-

⁶⁹ Zob. Sprawozdanie Stenograficzne z 3. posiedzenia Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej w dniach 17, 18 i 19 listopada 1993 r., Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Kadencja II, Warszawa 1993, 66–8. [https://orka2.sejm.gov.pl/Stenogramy2.nsf/0/12F03DE09FD79092C1258959004A2792/\\$file/003.pdf](https://orka2.sejm.gov.pl/Stenogramy2.nsf/0/12F03DE09FD79092C1258959004A2792/$file/003.pdf). (dostęp: 4.08.2023).

⁷⁰ *Ibid.*, 77–88.

⁷¹ *Ibid.*, 84.

⁷² *Ibid.*, 77–8. Projekt przewidywał bowiem w art. 122, że ustawę stosuje się do: artystycznych wykonań ustalonych po raz pierwszy po jej wejściu w życie oraz do artystycznych wykonań jeżeli na jej podstawie podlegają one nadal ochronie, z wyjątkiem jednak artystycznych wykonań ustalonych wcześniej niż 20 lat przed dniem wejścia jej w życie.

⁷³ *Ibid.*, 85.

⁷⁴ Przedmiotem dyskusji była kwestia katalogu praw o charakterze bezwzględny przysługujących uprawnionym podmiotom. Zob. Biuletyny Komisji Sejmowych. Biuletyn numer 195/II. Komisja Kultury i Środków Przekazu/nr 14/, Komisja Ustawodawcza/nr33/. <https://orka.sejm.gov.pl/Biuletyn.nsf/B2?Open> (dostęp: 4.08.2023).

tekście katalogu praw wyłącznych artysty wykonawcy (głos Zdzisława Podkańskiego z Polskiego Stronnictwa Ludowego)⁷⁵.

Prace nad ustawą zakończono na 11. posiedzeniu sejmu, w dniu 4 lutego 1994 r., uchwaleniem ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Przyjęta wówczas regulacja artystycznych wykonań, obecnie wielokrotnie już nowelizowana, w zasadniczych kwestiach jest zbieżna z pierwotną wersją.

3. Podsumowanie

W omawianym okresie zauważalna była zmiana w sposobie myślenia doktryny prawniczej o wykonawcy, w kierunku uznania jego działań za twórcze. Odzwierciedleniem tej zmiany były projekty ustaw z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w., odnoszące się bezpośrednio do artystycznych wykonań. Ich twórcy nie działali w oderwaniu od spuścizny przedwojennej polskiej myśli prawniczej⁷⁶. Projekty te nie zamieniły się w prawo powszechnie obowiązujące, co należało już wówczas do europejskiego standardu legislacyjnego. W okresie poprzedzającym uchwalenie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych w 1994 r. rzeczywista ochrona artystycznych wykonań następowała więc poprzez stosowanie przepisów prawa cywilnego i prawa pracy, co potwierdzone zostało także przez Sąd Najwyższy w orzeczeniu z 27 maja 1960 r.

Problematyka ochrony artystycznych wykonań została włączona do prac nad obecnie obowiązującą ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. stosunkowo późno, bo dopiero w 1989 r. Projekt, nad którym pracowano w Ministerstwie Kultury i Sztuki, nie zawierał bowiem pierwotnie przepisów o ochronie artystów wykonawców⁷⁷. Prace ustawodawcze nad projektem ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, choć zapoczątkowane w Sejmie X kadencji w 1991 r., zakończyły się uchwaleniem ustawy dopiero w lutym 1994 r. Analiza archiwalnych Biuletynów Komisji Sejmowych oraz Sprawozdań Stenograficznych obrad Sejmu prowadzi do wniosku, że problematyka praw do artystycznych wykonań nie należała do budzących szczególne emocje, inaczej niż w przypadku regulacji praw majątkowych producentów fonogramów i wideogramów. Zauważyć także należy, że w projektach z 1991 i 1992 r. regulacja praw do artystycznych wykonań była dość uboga i niepełna, co było szczególnie widoczne w zakresie regulacji praw majątkowych wykonawców. Doprecyzowanie tych zagadnień nastąpiło dopiero na ostatnim etapie prac sejmowych, w tym głównie podczas prac komisji sejmowych z udziałem wybitnych przedstawicieli świata nauki prawa autorskiego.

⁷⁵ Zob. Sprawozdanie Stenograficzne z 9. posiedzenia Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej w dniach 5, 6 i 7 stycznia 1994 r., Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Kadencja II, Warszawa 1994, 21. [https://orka2.sejm.gov.pl/Stenogramy2.nsf/0/EEC81CBABC17376AC1258959004A2799/\\$file/009.pdf](https://orka2.sejm.gov.pl/Stenogramy2.nsf/0/EEC81CBABC17376AC1258959004A2799/$file/009.pdf) (dostęp: 4.08.2023).

⁷⁶ Siekierko, *Projekt ustawy*, 21, wskazuje, że założenia, na jakich oparł się Stanisław Tylbor w swoim projekcie ustawy o ochronie artystów wykonawców w 1936 r., zachowują pełną aktualność. Autor zwraca uwagę na widoczną w projekcie przedwojennego adwokata separację prawa artysty wykonawcy od prawa autorskiego oraz przyznanie wykonawcy prawa do rozporządzania swoim wykonaniem w najszerszym tego słowa znaczeniu.

⁷⁷ Karpowicz, „O projekcie nowej ustawy”, 12.

Bibliografia

Źródła prawne

- Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 r. (Dz.U. 1952 nr 33 poz. 232).
- Ustawa Przepisy ogólne prawa cywilnego z dnia 18 lipca 1950 r. (Dz.U. 1950 nr 34 poz. 311).
- Ustawa o prawie autorskim z dnia 10 lipca 1952 r. (Dz.U. 1952 nr 34 poz. 234).
- Ustawa Prawo wynalazcze z dnia 31 maja 1962 r. (Dz.U. 1962 nr 33 poz. 156).
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 24 lutego 1994 r. (Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83).
- Międzynarodowa konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, sporządzona w Rzymie dnia 26 października 1961 r. (Dz.U. 1997 nr 129 poz. 800).
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 27 maja 1960 r. (ICR- 429/59), LEX 557720.

Opracowania

- Bagińska-Masiota, Aleksandra. „Problematyka ochrony prawnej artystycznych wykonań w latach 1919–1994 w Polsce (część I)”. *Krakowskie Studia z Historii Państwa i Prawa* 16, z. 2 (2023): 237–48.
- Buczkowski, Stefan. „Glosa do wyroku SN z 27.05.1960 r., I CR 429/59”. *Państwo i Prawo* 16, z. 4–5 (1961): 821–3.
- Bądkowski, Antoni i Stankiewicz, Jerzy. *Prawo teatralne*. Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze, 1957.
- Czajkowska-Dąbrowska, Monika. „Komentarz do art. 85”. W: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. Janusz Barta i Ryszard Markiewicz, 397. Warszawa: Wolters Kluwer, 1995.
- Czajkowska-Dąbrowska, Monika. „Ochrona artystów wykonawców w Konwencji Rzymskiej z 1961 roku”. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Własności Intelektualnej* 13 (1977): 87–141.
- Dobrowolski, Jerzy. „Realizacja i zabezpieczenie praw artystów wykonawców”. *Studia Cywilistyczne* 12 (1968): 149–62.
- Grzybowski, Stefan. „Artysta wykonawca i jego dzieło a zagadnienia ochrony prawnej”. *Studia Cywilistyczne* 12 (1968): 16–45.
- Grzybowski, Stefan i Kopff, Andrzej. „Projekt ustawy o ochronie artystów wykonawców”. *Studia Cywilistyczne* 16 (1970): 209–43.
- Grzybowski, Stefan, Kopff, Andrzej i Serda, Jerzy. *Zagadnienia prawa autorskiego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- Karpowicz, Andrzej. „O projekcie nowej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych”. *Palestra* 37, z. 3–4 (1993): 12–6.
- Kopff, Andrzej. „Ochrona wykonań a prawo autorskie”. *Państwo i Prawo* 17, z. 10 (1962): 550–65.
- Kopff, Andrzej. „Treść i ochrona artystów wykonawców (z postulatów ustawodawczych)”. *Studia Cywilistyczne* 12 (1968): 50–83.
- Kopff, Andrzej. „Prawa sąsiednie”. W: Stanisław Grzybowski, Andrzej Kopff i Jerzy Serda. *Zagadnienia prawa autorskiego*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- Kopff, Andrzej. „Wykonawcy i wtórne użytkowanie ich wykonań”. *Palestra* 7 (1962): 39–46.

- Kuczyński, Tadeusz. „Z problematyki statusu prawnego artysty wykonawcy”. *Przegląd Prawa i Administracji, Acta Universitatis Wratislaviensis* 868 (1987): 191–210.
- Kuczyński, Tadeusz. *Ochrona twórczości artystycznej według prawa pracy i ubezpieczeń społecznych*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1991.
- Preussner-Zamorska, Janina. „Improwizacja muzyczna jako przedmiot ochrony prawnej – wprowadzenie do tematu”. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Wnalezności i Ochrony Własności Intelektualnej* 41 (1985): 21–31.
- Ritterman, Stanisław. „Ochrona majątkowa artystów wykonawców w polskim prawie obowiązującym”. *Państwo i Prawo* 17, z. 5–6 (1962): 836–48.
- Ritterman, Stanisław. „Prawa artystów wykonawców a interesy użytkowników i autorów”. *Studia Cywilistyczne* 12 (1968): 99–135.
- Serda, Jerzy. *Prawo autorskie do dzieła filmowego*. Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze, 1970.
- Siekierko, Stanisław. „Sytuacja muzyków z obliczu rozwoju techniki nagrań”. *Ruch Muzyczny* 4 (1959): 3–6.
- Siekierko, Stanisław. „Ochrona prawna artystów wykonawców”. *Państwo i Prawo* 19, z. 3 (1964): 388–99.
- Siekierko, Stanisław. „Problem wtórnego użytkowania wykonań artystycznych (z zagadnień ochrony artystów wykonawców)”. *Palestra* 10 (1961): 58–62.
- Siekierko, Stanisław. *Projekt ustawy o ochronie artystów wykonawców*. Warszawa: nakładem Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, 1962.
- Trafas, Tomasz. „Relacje pomiędzy artystami wykonawcami a organizacją radiowo-telewizyjną na tle uregulowań prawnych w PRL”. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Wnalezności i Ochrony Własności Intelektualnej* 5 (1981): 79–98.

Źródła internetowe

- Biuletyny Komisji Sejmowych. Biuletyn numer 195/II. Komisja Kultury i Środków Przekazu/nr 14/, Komisja Ustawodawcza/nr33/. <https://orka.sejm.gov.pl/Biuletyn.nsf/B2?Open> (dostęp: 4.08.2023).
- Projekt ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego. <https://legislacja.rcl.gov.pl/projekt/12356152> (dostęp: 14.10.2022).
- Przebieg procesu legislacyjnego. X kadencja. Projekt ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. <https://orka.sejm.gov.pl/procx.nsf/0/88809D8FE81475F8C12574640020C354?OpenDocument> (dostęp: 4.08.2023).
- Przebieg procesu legislacyjnego. I kadencja. <https://orka.sejm.gov.pl/proc1.nsf/0/BFD392DE3ACB2F10C125745F00314173?OpenDocument> (dostęp: 4.08.2023).
- Rządowy projekt ustawy o prawie autorskim i [rawach pokrewnych. Druk nr 86. https://bs.sejm.gov.pl/exlibris/aleph/a22_1/apache_media/587J6UYGXDTEMEM888YJAC5THKEI558.pdf (dostęp: 4.08.2023).
- Rządowy Projekt Ustawy o Prawie Autorskim i Prawach Pokrewnych. Numer druku 170. https://bs.sejm.gov.pl/exlibris/aleph/a22_1/apache_media/4RNBPML9FNAKLVFVSM73YG1F5X4KVG.pdf (dostęp: 4.08.2023).
- Rządowy Projekt Ustawy o Prawie Autorskim i Prawach Pokrewnych. Numer druku 1126. https://bs.sejm.gov.pl/exlibris/aleph/a22_1/apache_media/F414JYPGYIII-SIV5RP6VPQVU57HBDV.pdf (dostęp: 4.08.2023).
- Sprawozdanie Stenograficzne z 3. posiedzenia Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej w dniach 17, 18 i 19 listopada 1993 r., Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Kadencja II, Warszawa 1993. [https://orka2.sejm.gov.pl/Stenogramy2.nsf/0/12F03DE09FD79092C1258959004A2792/\\$file/003.pdf](https://orka2.sejm.gov.pl/Stenogramy2.nsf/0/12F03DE09FD79092C1258959004A2792/$file/003.pdf) (dostęp: 4.08.2023).

Sprawozdanie Stenograficzne z 9. posiedzenia Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej w dniach 5, 6 i 7 stycznia 1994 r., Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Kadencja II, Warszawa 1994. [https://orka2.sejm.gov.pl/Stenogramy2.nsf/0/EEC81CBABC17376AC1258959004A2799/\\$file/009.pdf](https://orka2.sejm.gov.pl/Stenogramy2.nsf/0/EEC81CBABC17376AC1258959004A2799/$file/009.pdf) (dostęp: 4.08.2023).

Układ zbiorowy dla Pracowników Instytucji Artystycznych z dnia 31 grudnia 1974 r. zawarty między Ministrem Kultury i Sztuki a Zarządem Głównym Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki. <http://www.dialog.gov.pl/.../UZP%20dla%20pracownikow%20INSTYTUCJI%20ART> (dostęp: 26.06.2018).