



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 I)

Abstract

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

The article presents the views of the legal doctrine and the discussions related to attempts to bring artistic performances under legal regulation, from 1918 to 1945. Between 1918 and 1945 an artistic performance draft law was created. However, the bill never became law due to a lack of support from the legal community. The actual protection of rights in regard to artistic performances was provided by the provisions of copyright law.

Keywords: artistic performance, performer artist, copyright law

Słowa kluczowe: artystyczne wykonanie, artysta wykonawca, prawo autorskie

Uwagi wstępne

Artystyczne wykonanie jest przedmiotem praw pokrewnych (pokrewnych prawu autorskiemu), związanym z podmiotem prezentującym publiczności utwór lub dzieło sztuki ludowej. Podmiotem tego prawa może być na przykład aktor, recytator, dyrygent, instrumentalista, wokalista, tancerz i mim.

Na kontynencie europejskim jako pierwsze zagwarantowały prawa majątkowe artystom wykonawcom Austria oraz Włochy w połowie XX w. Na skalę masową ochrona praw majątkowych artystów wykonawców rozpoczęła się jednak dopiero w następstwie ustanowienia konwencji rzymskiej o ochronie wykonawców, producentów fonogramów

oraz organizacji nadawczych, która została zawarta przez członków WIPO 26 października 1961 r.¹ Powstanie tej regulacji wiązało się ze znacznym rozwojem poziomu techniki, powodującym umasowienie dostępu do utrwalonych wykonań oraz brakiem rozwiązań prawnych, które umożliwiałyby uprawnionym podmiotom ochronę ich praw. Konwencja rzymska została ratyfikowana przez wiele państw, przez co wywarła duży wpływ na ustawodawstwa krajowe. Warto w tym miejscu zauważyć, że do powstania pierwszej ponadpaństwowej, niebilateralnej regulacji chroniącej prawa autorskie doszło już w 1886 r. w konwencji berneńskiej².

Dyskusja o istocie artystycznego wykonania oraz możliwościach objęcia go ochroną prawa powszechnego towarzyszyła także pracom ustawodawczym nad pierwszą ustawą o prawie autorskim w Polsce po 1918 r. (ustawa z 1926 r.); kontynuowana była niezwykle twórczo w okresie poprzedzającym uchwalenie ustawy o prawie autorskim w latach powojennych (ustawa z 1952 r.). Paradoksalnie jednak problematyka prawa do artystycznego wykonania uregulowana została w Polsce w drodze ustawy dopiero w 1994 r. (Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych).

Tytułową problematykę podzielono na dwa teksty. W części pierwszej przedstawiono poglądy doktryny prawa oraz dyskusje towarzyszące próbom objęcia regulacją prawną artystycznych wykonań, poczynając od 1918 r. aż do wybuchu II wojny światowej.

W części drugiej omówiono poglądy doktryny prawa oraz projekty ustaw o ochronie praw artystów wykonawców w okresie po II wojnie światowej aż do czasu uchwalenia obecnie obowiązującej Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Podjęty w drugiej części pracy temat wpisuje się w trwającą od 2017 r. w Polsce dyskusję na temat objęcia ochroną prawną najmniej zarabiających artystów zawodowych. W 2021 r. powstał rządowy projekt ustawy, która normuje warunki pracy artystycznej, zapewnia najmniej zarabiającym twórcom minimum bezpieczeństwa socjalnego w postaci dostępu do ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych oraz dostosowuje szereg rozwiązań, na przykład podatkowych, do specyfiki pracy artystów. Chociaż projektowana regulacja jest odzwierciedleniem potrzeby ochrony artysty wykonawcy na poziomie innym niż prawo autorskie, to przedstawiona w artykule dyskusja tocząca się na temat artystycznych wykonań dowodzi, że podnoszone dzisiaj postulaty mają swoje historyczne korzenie³.

¹ WIPO (World Intellectual Property Organization) – Światowa Organizacja Własności Intelektualnej. W 1961 r. ustanowiła Międzynarodową konwencję o ochronie wykonawców, producentów, fonogramów oraz organizacji nadawczych (Dz.U. 1997 nr 125 poz. 800).

² Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r. (Dz.U. 1935 nr 84 poz. 515).

³ Zob. Projekt ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego. <https://legislacja.rcl.gov.pl/projekt/12356152> (data dostępu: 14.10.2022).

1. Prace Komisji Kodyfikacyjnej nad Ustawą o prawie autorskim z 1926 r.

Odbudowę państwa polskiego łączono w 1918 r. w środowiskach prawniczych z koniecznością kodyfikacji i unifikacji podstawowych gałęzi prawa, w tym głównie prawa sądowego⁴. Miała ona nastąpić, w opinii środowiska prawniczego – tak zwanej szkoły warszawskiej, krakowskiej i lwowskiej, w ciągu kilku, najwyżej kilkunastu lat po uzyskaniu przez Polskę niepodległości. Proces kodyfikacji prawa na dobrach materialnych i niematerialnych trwał jednak znacznie dłużej. Być może wynikało to z faktu, że – jak podaje Stanisław Grodziski – polskie środowiska prawnicze z reguły nie godziły się na przyjęcie za podstawę prac któregośkolwiek z zaborczych systemów prawnych obowiązujących na ziemiach polskich nie ze względów naukowych, ale z powodów politycznych i ambicjonalnych, gdyż oznaczałoby to przedłożenie jednej z dzielnic nad pozostałymi. W grę nie wchodziło także przywrócenie archaicznego i nieskodyfikowanego prawodawstwa staropolskiego⁵. Paradoksalnie rozwiązania państw zaborczych wielokrotnie wykorzystywano podczas prac unifikacyjnych, w tym ustawy prawnoautorskiej, podobnie zresztą jak przepisy konwencji berneńskiej z 1886 r., do której Polska przystąpiła bez zastrzeżeń w 1934 r.⁶

Sejm Ustawodawczy ustawą z dnia 3 czerwca 1919 r. powołał Komisję Kodyfikacyjną (dalej: Komisja), umocowując ją do:

przygotowania projektów jednolitego ustawodawstwa dla wszystkich ziem w skład Państwa wchodzących, a to w dziedzinie prawa cywilnego i karnego; przygotowania innych projektów ustawodawczych, które komisja kodyfikacyjna wypracuje bądź na skutek uchwały Sejmu, bądź też w porozumieniu z Ministrem Sprawiedliwości⁷.

Komisja miała być organem pomocniczym i celowym sejmu, zobowiązanym do składania mu projektów kodyfikacji i projektów innych ustaw za pośrednictwem ministra sprawiedliwości, który mógł je zmieniać, uzupełniać lub wstrzymywać ich bieg. Komisja miała także, za pośrednictwem ministra sprawiedliwości, przedstawiać sejmowi co pół roku sprawozdanie ze swej działalności⁸.

W skład Komisji weszli uznani przedstawiciele teorii i praktyki prawniczej, mianowani przez Naczelnika Państwa, spośród praktyków (m.in. adwokatów, sędziów) i teoretyków (pracowników wydziałów prawa) wywodzących się z różnych dzielnic porzobiorowej Polski. Najpierw Komisja pracowała pod przewodnictwem specjalisty w zakresie postępowania cywilnego z Uniwersytetu Jagiellońskiego – prof. Franciszka Ksawerego Fiericha, w latach późniejszych – sędziego Wiktoryna Mańkowskiego, a od 1932 r. do wybuchu II wojny światowej – prezesa Izby Cywilnej Sądu

⁴ Grodziski, „Komisja”, 47.

⁵ *Ibid.*

⁶ Problematykę ustawodawstwa dzielnicowego sprzed 1926 r. w zakresie praw do artystycznych wykonań przedstawia Kurosz, *Artystyczne wykonanie utworu*, 86–7. W sposób szczegółowy natomiast problematykę prawa autorskiego na ziemiach polskich do 1926 r. omawia Ferenc-Szydelko, *Prawo autorskie*, 278.

⁷ Ustawa o komisji kodyfikacyjnej z dnia 3 czerwca 1919 r. (Dz.P.P.P. 1919 nr 44 poz. 315).

⁸ *Ibid.*

Najwyższego II RP Bolesława Pohoreckiego. Komisja stała się centralną instytucją działalności kodyfikacyjnej, wywierając także istotny wpływ na nieskodyfikowane części ustawodawstwa⁹.

W listopadzie 1919 r. uchwalono pierwszy Regulamin prac Komisji Kodyfikacyjnej, na mocy którego podzielono ją na wydziały – cywilny i karny, z możliwością podziału na sekcje oraz podkomisje. Pracami nad kodyfikacją prawa autorskiego zajęła się podkomisja wydziału cywilnego, kierowana przez wybitnego historyka prawa oraz cywilistę, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Stanisława Wróblewskiego¹⁰.

Projekt ustawy o prawie autorskim przygotował na zlecenie komisji inny profesor UJ – Fryderyk Zoll, niegdysiejszy wykładowca prawa autorskiego na Uniwersytecie Wiedeńskim. Komisja jako koreferenta wyznaczyła natomiast adwokata, sędziego Sądu Najwyższego Jana Jakuba Litauera, który na podstawie uwag do projektu F. Zolla przygotował w 1921 r. także swój autorski projekt ustawy¹¹.

Problematyka artystycznych wykonań poruszana była w trakcie dyskusji nad treścią art. 2 Ustawy o prawie autorskim projektu F. Zolla, stanowiącym o prawach zależnych (inaczej – niesamoistnych, jak innowacyjnie na gruncie nauki polskiej nazywał je F. Zoll)¹². Zdaniem autora wykonania po spełnieniu warunków stawianych twórczości mogły być chronione na zasadzie analogii jako swoiste utwory zależne. Ich istota polegałaby bowiem na przekształceniu¹³. F. Zoll twierdził także, że

[...] interpretacja dzieł sztuki przez aktora, śpiewaka, artystę grającego na instrumencie itp. będzie przedmiotem prawa autorskiego, jeśli ustali się na tyle jako utwór, że przynajmniej zdoła się utrwalić w pamięci słuchaczy lub widzów¹⁴, choć zaznaczał jednocześnie, że o ile chodzi np. o grę aktorów lub wykonanie dzieła muzycznego, niepodobna uznawać praw autorskich do wszystkich

⁹ Grodziski, „Komisja”, 49.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.* Projekt ustawy o prawie autorskim J.J. Litauera (dalej: projekt) nie zawierał przepisów chroniących artystyczne wykonanie utworu. Treść art. 2 ak. 1 projektu, który stanowił: „Prawo autorskie do utworów mimicznych i choreograficznych zależne jest od utrwalenia ich układu scenicznego na piśmie, w rysunku lub innym sposobem” w związku z art. 6 ak. 2, który brzmiał: „Przy przeniesieniu utworu na instrumenty muzyczne, służące do odtwarzania dźwięków, prawo autorskie względem przeniesienia ma wytwórca podstawowej płyty lub walca, a jeżeli płyta lub walec wygotowane były na zamówienie, to osoba zamawiająca”, prowadził natomiast do wniosku, że autor dostrzegał potrzebę ochrony praw majątkowych podmiotu, którego dzisiaj nazwalibyśmy producentem fonogramu. Analiza art. 2 ak. 1 wskazuje natomiast pośrednio na to, że autor nie dostrzegał potrzeby ochrony wykonań nieutrwalonych (efemerycznych). Potwierdzenie tej hipotezy znajdujemy w art. 18 pkt 2 projektu, który traktuje o ograniczeniach prawa autorskiego do utworów z dziedziny muzyki. Przepis ten stanowi: „Każdy wydany i już wykonany publicznie utwór muzyczny, z wyjątkiem utworów scenicznych, może być wykonany publicznie na uroczystościach ludowych (niemuzycznych) lub wycieczkowych, na które wstęp jest bezpłatny”. Gołąb, *Ustawa*, 112–25.

¹² F. Zoll proponował następujące brzmienie art. 2 ustawy: „Tłumaczenia, przystosowania, układy muzyczne, przeróbki na przyrządy, jak kinematografy, gramofony, orkiestrjony i t. p., odtwarzające mechanicznie dzieło sztuki, i inne przekształcenia utworu oryginalnego, tudzież zbiorowe dzieła różnych utworów mogą być przedmiotem prawnej ochrony – jednak bez ujmy dla praw twórcy oryginału”. Według F. Zolla wykonywanie praw do utworów niesamoistnych łączyło się z częściowym wykonywaniem uprawnień wpływających z innego prawa autorskiego. Twierdził także, że „warunkiem prawa niesamoistnego jest, by utwór oparty na dziele podstawowym był wytworem indywidualnej i twórczej pracy i jako taki mógł być przedmiotem prawa autorskiego.” *Ibid.*, 34.

¹³ *Ibid.*, 70.

¹⁴ [Zoll], *Polska ustawa o prawie autorskiem*, 18.

gestów, ruchów, mimiki, choćby one były bardzo oryginalne i nosiły wybitne piętno osobiste interpretatora¹⁵.

Z powyższego wynika, że dostrzegano możliwość ochrony wykonań po spełnieniu przesłanek stawianych twórczości. Twórczość miała być w pierwszej kolejności przejawem działalności duchowej, noszącej cechę „osobistej”; a w dalszej powinna „zostać wydana na świat w postaci dostępnej dla umysłów ludzi, ustalającej jej treść i istotę, poprzez np. druk, rysunek, barwę, bryłę, dźwięk, mimikę, rytmikę, żywe słowo”¹⁶.

F. Zoll uważał ponadto, że kinematografy, gramofony i fonografy stanowiły szczególny rodzaj utrwalenia interpretacji dzieł sztuki przez aktora czy śpiewaka. Jego zdaniem „utrwalenie na takich instrumentach mechanicznych wymaga także poza interpretacją, jeszcze innej twórczej pracy, występującej w inscenizacji, reżyserii, w wyborze, układzie itd. Stąd przystosowania na te instrumenty dzieła dramatycznego lub muzycznego są także, a przynajmniej mogą być w danym razie przedmiotami praw autorskich (jeżeli w nich występują znamiona twórczej, oryginalnej pracy)”¹⁷. W dalszej części rozważań tłumaczy, że przystosowania będą korzystały z ochrony przewidzianej dla praw zależnych (art. 2 w zw. z art. 10 ustawy).

Wynika z tego, że F. Zoll, podobnie jak J.J. Litauer, dostrzegał możliwość objęcia ochroną utwalonych wykonań utworów muzycznych.

Podczas dyskusji nad treścią artykułu wyrażano także odmienne opinie. Padła propozycja Zenona Przesmyckiego, aby w ramach konstrukcji praw zależnych ochroną objąć wprost także wykonania „[...] mające wielokrotnie charakter twórczych interpretacji”¹⁸. Przesmycki argumentował swoje zdanie, wywodząc: „[...] dotąd mówiło się o przeróbkach czyli przekształceniach dzieła oryginalnego, jeśli jednak uwzględnimy, że autor dając dzieło stwarza możliwość wykonania czegoś nowego przez innych, trzeba też autorowi przeróbki dać własne prawo z drugiej ręki”. Stąd też Z. Przesmycki zaproponował dodanie ustępu drugiego do projektowanego art. 2 w treści: „Postanowienie to stosuje się jednak do przekształceń dzieła oryginalnego do sposobów jego wykonania i do zbiorowych zestawień różnych utworów cudzych”¹⁹. Zdaniem Z. Przesmyckiego każdą pracę duchową twórczą należy ochraniać: „Nie ochraniając śpiewaka lub aktora, ochraniam eo ipso [tym samym – przyp. red.] jego naśladowcę, który może wówczas powiedzieć: nie miałem nic, a mam: byłoby to popieraniem pasożytnictwa”²⁰.

Wydaje się, iż na rozumienie twórczości u Z. Przesmyckiego (Mirjama) – poety, tłumacza i krytyka literackiego – wpływ miały idee młodopolskie związane z miejscem sztuki i artyście w społeczeństwie. Sztuka była dla przedstawicieli tego nurtu kultury dziedziną poznania metafizycznego, a artysta osobą ponadprzeciętną, podniesioną do rangi wieszczka. Stąd u niego dostrzeganie pierwiastka twórczości w działalności wykonawców.

Poglądy Z. Przesmyckiego nie zostały zaakceptowane przez pozostałych członków komisji. Dla przykładu cywilista Antoni Górski podnosił, że: „jest przeciwnikiem wszelkich wyliczeń i wszelkich przeróbek, w których rzadko przejawia się indywidualność”.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, 16.

¹⁷ *Ibid.*, 18.

¹⁸ Gołąb, *Ustawa*, 69.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, 72.

Wypowiedział się także przeciwko „wciągnięciu do interpretacji gry aktorskiej, gdyż doprowadziłoby to do niemożliwych wprost konsekwencji”²¹.

S. Wróblewski opowiedział się natomiast przeciwko objęciu ochroną prawnoautorską „wszystkiego tego, co się może jeszcze dopiero formuje, ale czego granic nikt dziś określić nie potrafi”, mówiąc tak o ochronie sposobów wykonania utworów. Jego zdaniem „ani Pendereckiego odgrywającego mazurek Szopena, ani znakomitego aktora – sztuki gestów – chronić nie można”. Argumentował, że ich twórczość jest w istocie efemeryzmem, dziełem nieustalonym²².

Sposób rozumienia samej istoty wykonań przez członków Komisji nie był jednorodny. Nie wyobrażali sobie w większości roztoczenia prawnej ochrony nad każdym, w tym także nieutrwalonym wykonaniem utworu. W 1923 r. Komisja przyjęła projekt ustawy o prawie autorskim, opierający się na założeniach F. Zolla, przekazując następnie projekt ministrowi sprawiedliwości. Podczas dyskusji nad projektem ustawy w sejmie nie podnoszono jednak na plenum problematyki praw zależnych²³. Sejm uchwalił ustawę dopiero trzy lata później (29 marca 1926 r.) ze względu na opieszałość ministra sprawiedliwości oraz uwagi zgłaszane do projektu w komisjach sejmowych i senackich²⁴.

W ostatecznej redakcji tekstu art. 2 nie poddano wprost ochronie wykonania, poprzestając na sformułowaniu przykładowego katalogu chronionych praw zależnych w następującym brzmieniu:

Przeróbki cudzych utworów, jak tłumaczenie, przystosowanie, układ muzyczny, przeniesienie na film kinematograficzny, na muzyczne instrumenty mechaniczne i t. p. są również przedmiotem prawa autorskiego. Wykonywanie takiego prawa zależy od zezwolenia twórcy oryginału (zależne prawo autorskie). Zezwolenia nie potrzeba, gdy prawo autorskie co do oryginału wygasło. Zezwolenie traci moc, jeżeli przeróbka nie ukazała się w przeciągu lat pięciu.

Ograniczenia powyższego nie stosuje się do dzieł, które mają cechy samodzielnej twórczości, chociaż podnieć do nich dał utwór cudzy²⁵.

W myśl założeń projektodawców wykonania mogły więc korzystać z ochrony prawnoautorskiej, przewidzianej dla utworów zależnych, rozumianych jako prawa, których wykonywanie jest zależne od zezwolenia wydanego przez twórcę utworu pierwotnego. Artystyczne wykonanie podlegało temu samemu reżimowi prawnemu, co tłumaczenie, przeróbka, przystosowanie, transpozycja na inną technikę artystyczną, układ muzyczny, przeróbka na muzyczne instrumenty mechaniczne i przeniesienie na film kinematograficzny, o ile spełniało cechy stawiane twórczości²⁶.

Przepisy o twórczości zależnej miały być stosowane do artystycznych wykonań przez analogię. Zdaniem autora komentarza do ustawy – Stanisława Rittermana – „analogię tę możemy jednak stosować jedynie w granicach ustalonych normami prawa zwyczajowego, a wytkniętych swoistą naturą tego typu «dzieła», jakim jest produkt sztuki

²¹ *Ibid.*, 70.

²² *Ibid.*, 71.

²³ Górnicki, „Rola parlamentu”, 158–61.

²⁴ Dąbrowski, „Geneza”, 85; Górnicki, *Prawo cywilne*, 134.

²⁵ Ustawa o prawie autorskim z dnia 29 marca 1926 r. (Dz.U. 1926 nr 48 poz. 286).

²⁶ W przedmiotowym okresie brak jednak orzecznictwa, które mogłoby nadać praktyczny wymiar rozważaniom o wykonaniu chronionym prawem zależnym.

odtwórczej”²⁷. Autor ten stał na stanowisku, że wytwory pracy artystów cieszą się tylko „ułamną ochroną prawną-autorską”. Odmawiał ochrony wytworom pracy artystów, które nie miały należytego ustalenia – czyli wykonaniom nieutrwalonym, dopuszczał jednak możliwość objęcia ochroną tych wypadków „w których wytwór sztuki odtwórczej staje się ściśle uchwytnym, a zarazem nieuprawniona eksploatacja tego wytworu da się ściśle ustalić”²⁸. Do sytuacji objętych ochroną zaliczał: „potajemne” mechaniczne utrwalenie wytworu sztuki odtwórczej oraz zwielokrotnianie płyt, na których utrwalono sztukę odtwórczą bez zgody uprawnionego²⁹. Mając na uwadze zapis dyspozytywnej normy w art. 10 ustawy, podmiotami uprawnionymi nie byłiby jednak sami odtwórcy, ale na przykład przedsiębiorcy, na rzecz których powstawałoby prawo majątkowe.

W tym miejscu warto zauważyć, że stosowanie przepisów o twórczości do wykonań przez analogię (wydaje się, że może chodzić wyłącznie o analogię *legis*) napotykać mogło istotne trudności wynikające ze specyfiki artystycznych wykonań. W istniejących źródłach z tamtego okresu nie ma jednak refleksji na ten temat, choć w doktrynie prawa autorskiego w latach trzydziestych XX w. pojawia się określenie: „prawo teatralne”. S. Ritterman w *Komentarzu do prawa autorskiego* używa go dla oznaczenia części prawa autorskiego, która zajmuje się publicznym wystawianiem utworów³⁰. Sama natomiast dyskusja członków Komisji na temat statusu wykonań charakteryzowała się fragmentaryzmem. Nauka dostrzegała co prawda różne konteksty wykonań związanych z ich twórczym charakterem, lub tylko utrwaleniem, brakowało jednak systemowego i kompleksowego spojrzenia na temat³¹.

2. Próba przeniesienia praw do artystycznych wykonań na grunt sąsiedni – projekt Stanisława Tyłbora³² (1936)

We wstępie do autorskiego projektu ustawy Stanisław Tyłbor wskazuje na przyczyny zmiany paradygmatu w zakresie praw artysty wykonawcy. W pierwszej kolejności podnosi zmianę postrzegania miejsca artystycznych wykonań w systemie dóbr niematerialnych,

²⁷ Rittermann, *Komentarz*, 21–2.

²⁸ *Ibid.*, 9 i 22.

²⁹ *Ibid.*, 22.

³⁰ *Ibid.*, 8.

³¹ Za interesujące należy uznać rozważania Jana Namitkiewicza, profesora specjalizującego się w prawie handlowym, adwokata i sędziego Sądu Najwyższego, opublikowane w 1926 r. w *Palestrze*. Podtrzymuje on wyrażony przez niektórych członków Komisji sceptycyzm co do możliwości objęcia ochroną „sposobów wykonania dzieła literackiego lub muzycznego” przez art. 2 ustawy o prawie autorskim z 1926 r. Twierdzi on, że wymienione wyżej „nie mają podobno granic dość wyraźnych, nie są one rzeczami stałymi, są one raczej efemeryczne, ochrona im udzielona byłaby przesadą, dającą powód do procesów bez końca” (Namitkiewicz, „Prawo autorskie zależne”, 460). Ten sam autor wyraża jednak zaniepokojenie z uwagi na nieobjęcie „w sposób wyraźny” ochroną „wykonawcy dzieła muzycznego przed przystosowaniem do instrumentów mechanicznych lub rejestrujących, dokonaniem wbrew jego woli” (*ibid.*, 458). J. Namitkiewicz był zwolennikiem objęcia ochroną prawa autorskiego wyłącznie utrwalonych (mechanicznie zapisanych) wykonań, z uwagi na „chęć osobistej twórczości”, która może się uwidaczniać w takich wykonaniach (*ibid.*, 456).

³² Stanisław Tyłbor był przedwojennym warszawskim adwokatem, doradcą w Ministerstwie Sprawiedliwości, autorem i tłumaczem z języka francuskiego pozycji literatury prawniczej z zakresu prawa cywilnego, w tym małżeńskiego i rzeczowego.

jaka nastąpiła w rewizji konwencji berneńskiej dokonanej w Rzymie w 1928 r. „Traktat rzymski wskazywał bowiem, aby państwa wchodzące w skład unii berneńskiej wzięły pod rozwagę kwestię zabezpieczenia praw artystów wykonawców, których praw nie uznano za autorskie w dosłownym tego słowa znaczeniu (*au sens propre*)”³³. Druga z przyczyn odnosiła się do rozwoju w latach trzydziestych XX w. technicznych możliwości utrwalenia wykonania, rozwoju radiofonii oraz początków działania telewizji³⁴. Za sprawą tych wynalazków dostrzegano możliwość rozszerzenia grona osób widzących i słuchających artystycznych wykonań oraz możliwości korzystania z artystycznego wykonania niezależnie od chwili, w której wykonanie pierwotne nastąpiło, lub w którym wykonanie się odbywa.

W rezultacie, zdaniem S. Tylbora, zaistniała konieczność „separacji w prawie” twórczości wykonawcy od twórczości objętej ochroną prawa autorskiego, *ergo* konieczność objęcia tej pierwszej prawem specjalnym, tzn. odrębną ustawą, z uwagi na odmienną naturę praw³⁵. Projekt takiego uregulowania ogłosił S. Tylbor na łamach *Palestry* w 1936 r.³⁶ Projekt ten był pierwszą próbą przeniesienia praw pokrewnych na teren „sąsiedni”. Zdaniem S. Tylbora wykonanie było swoistym dobrem ekonomicznym przysługującym wykonawcy, co implikować miało konieczność ochrony przed niesłusznym wzbogaceniem się innych osób, uzyskujących wartości bez świadczenia na rzecz wykonawcy³⁷.

S. Tylbor definiował wykonanie jako „dzieło posiadające cechy indywidualnej twórczości duchowej, podlegające samoistnej ochronie, niezależnej od przepisów prawa autorskiego, bez względu na poziom artystyczny”³⁸. Z punktu widzenia ochrony obojętne także było, czy dzieło wykonywane było chronione przez prawo autorskie, czy też stanowiło własność *domaine public* oraz czy dotyczyło dzieła cudzego, czy własnego.

Autor dostrzegał na styku praw twórcy i wykonawcy przyczynę potencjalnego konfliktu, stąd postulował stworzenie specjalnego sądu rozjemczego, składającego się z przedstawicieli twórców i wykonawców działających pod przewodnictwem sędziego zawodowego.

Istotę wykonania autor oddzielił od jego utrwalenia. Wykonanie odbywa się bowiem „w sposób przemijający przy pomocy żywego słowa, dźwięku, mimiki, rytmiki” – twierdził S. Tylbor. Prawo utrwalenia uznał natomiast za jedno z najistotniejszych uprawnień wykonawcy obok prawa do: rozporządzania wykonaniem prawem niewyłącznym ze względu na tkwiące u podstaw prawa wykonawcy prawa twórców; prawo zakazania dalszego użytkowania (rozpowszechniania i utrwalania) wykonania bez zgody wykonawcy, poza obrębem miejsca, w którym wykonanie następuje i niezależnie od czasu, w którym się odbywa³⁹.

S. Tylbor dostrzegał nadto problem współdziałania wielu wykonawców w wykonaniu jednego utworu. Zakładał, że jeżeli kilka osób współdziała w wykonaniu, potrzebne jest, aby publicznie udostępnić zezwolenie każdej z nich. Jeśli natomiast wykonanie

³³ Tylbor, „Zagadnienia”, 6. Tak Ritterman, „Konwencja rzymska”, 853.

³⁴ Tylbor, „Zagadnienia”, 6.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, 8.

³⁷ *Ibid.*, 6.

³⁸ *Ibid.*, 36.

³⁹ *Ibid.*, 27.

pochodziło od jednolitego zespołu, na przykład chóru, to wówczas do publicznego wykonania wystarczające byłoby zezwolenie kierownika zespołu. Powyższe propozycje ulegały w projekcie modyfikacji w dziedzinie produkcji kinematograficznej, gdzie uprawnienia do udzielenia zezwolenia na publiczne wykonanie utrwalenia powinno zdaniem S. Tylbora przysługiwać producentowi filmu. Autor opowiadał się jednak za dyspozytywnym uregulowaniem tych relacji, polegających w szczególności na przeniesieniu na przedsiębiorcę określonych uprawnień przysługujących wykonawcy.

Projekt przewidywał dwudziestoletni okres ochronny praw do wykonań, liczony od końca roku kalendarzowego, w którym nastąpiło wykonanie. Po upływie czasu ochrony uprawnienia majątkowe uprawnionego miały wygasnąć⁴⁰. Prawa te, zdaniem projektodawcy, ze względu na swój majątkowy charakter podlegały dziedziczeniu według zasad prawa spadkowego.

Projekt przewidywał ochronę praw osobistych (moralnych) wykonawcy od chwili wykonania do chwili śmierci, przy czym czas ochrony praw osobistych nie mógł być krótszy niż czas ochrony praw majątkowych wykonawcy.

W razie śmierci wykonawcy prawa moralne miały przechodzić na małżonka i zstępnych i gasnąć wraz z wygaśnięciem praw majątkowych. S. Tylbor wskazywał na prawo do nazwiska, odpowiadające na gruncie prawa autorskiego prawu ojcostwa utworu oraz prawu oznaczenia utworu imieniem i nazwiskiem. To ostatnie polegało na prawie domagania się przez wykonawcę umieszczenia jego nazwiska lub pseudonimu we wszystkich przypadkach wykonania chronionego przez ustawę (treść pozytywna prawa do nazwiska) oraz na prawie do zakazania przez artystę podawania do publicznej wiadomości jego nazwiska lub pseudonimu (treść negatywna prawa do nazwiska) w związku z wykonaniem⁴¹.

S. Tylbor postulował także wprowadzenie prawa nieznanego współczesnemu katalogowi praw osobistych – prawa do domagania się wypełnienia zasady prawdziwości. Zdaniem autora projektu prawo to aktualizuje się w sytuacji transmitowania wykonania za pomocą środków radiofonicznych i polega na tym, że publiczność ma być przez organizatora wykonania informowana, czy transmitowane przez radio wykonanie jest wykonaniem na żywo, czy wykonaniem pośrednim, to jest z płyty, taśmy *etc.*⁴²

Autor wskazywał także na konieczność ochrony praw osobistych związanych z dobrą sławą wykonawcy, do których zaliczał: prawo kontroli nad technicznymi warunkami, w jakich odbywa się powtarzanie utrwalonego wykonania lub transmitowanie wykonania bezpośredniego; prawo sprzeciwiania się zmianom, które wypaczają treść już utrwalonego wykonania, czynią je niezrozumiałym lub przeinaczają je na przykład w postaci dubbingu filmowego⁴³.

Projekt przewidywał także wprowadzenie przepisów ograniczających prawa wykonawców na wzór przepisów ograniczających prawa autorskie twórców (dozwolony użytek). Prawa te obejmowały:

1. dozwolenie na utrwalanie i powtarzanie utrwalenia wykonania wyłącznie na użytek własny i nie w celu korzyści materialnej;

⁴⁰ *Ibid.*, 29 i 36.

⁴¹ *Ibid.*, 33.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, 34.

2. zezwolenie na utrwalanie i powtarzanie utrwalania w kronikach filmowych lub radiowizyjnych małych urywków wykonania publicznego;
3. publiczne powtórzenie utrwalenia wykonania, jeżeli to powtórzenie nie ma na celu korzyści materialnej, a głównie korzyść społeczną;
4. dopuszczenie odnajmowania utrważeń wykonania;
5. zezwolenie posiadaczom głośników na korzystanie z nich, choćby były one umieszczone w miejscu publicznym bez odrębnego zezwolenia wykonawców.

Projekt przewidywał analogiczną do prawnoautorskiej (z zachowaniem odrębności wynikających z istoty wykonania) ochronę prawną przed naruszeniami uprawnień wykonawców. Prawa te miały co do zasady charakter terytorialny: z ochrony korzystałoby obywatel polski bez względu na to, czy wykonanie odbyło się w kraju, czy za granicą. Projekt przewidywał możliwość objęcia ochroną cudzoziemców jedynie na zasadzie wzajemności, którą powinien stwierdzać minister sprawiedliwości⁴⁴.

W zakresie ochrony praw majątkowych projekt przewidywał ponoszenie odpowiedzialności cywilnej i karnej. Za naruszenie praw majątkowych artysty wykonawcy uprawniony mógł żądać wynagrodzenia szkód i strat (art. 25 projektu). Sankcje prawnokarne przybierały natomiast postać kary więzienia, aresztu oraz grzywny. Do przestępstw ściganych w trybie prywatnoskargowym zaliczono: przestępstwa rozpowszechniania wykonania poza miejscem, w którym nastąpiło wykonanie, bez zgody wykonawcy (art. 22 projektu) oraz przestępstwo zarządzania publicznego utrwalenia wykonania (art. 23 projektu). Penalizowano także dokonywanie bez zezwolenia wykonawcy utrwalenia wykonania. Wówczas środki służące do utrwalenia podlegały zniszczeniu. Naruszenie praw osobistych skutkowało przede wszystkim możliwością żądania zadośćuczynienia pieniężnego za doznaną krzywdę moralną (art. 27 projektu), a w zależności od naruszonego prawa także zakazem rozpowszechniania i używania instrumentów (chodzi np. o płyty), obowiązkiem sporządzenia sprostowania i usunięcia informacji niezgodnych ze stanem faktycznym (art. 26 projektu).

Projekt spotkał się w nauce z krytyką Andrzeja Kopffa, który zarzucał S. Tylborowi, że usiłuje on stworzyć projekt ustawy w sytuacji braku teoretycznych rozważań w nauce prawa nad tym, czym jest w istocie prawo wykonawców oraz jaki jest stosunek prawa wykonawców do prawa autorskiego⁴⁵. Stanowisko zbliżone złożył w 1935 r. Komitet Polski, argumentując Międzynarodowemu Komitetowi Radiofonii, że „zagadnienie to [regulacji wykonań – przyp. aut.] nie dojrzało jeszcze pod względem teoretycznym i powinno być traktowane z wielką oględnością”⁴⁶.

Podsumowując, stwierdzić należy, że w projekcie S. Tylbora prawa wykonawcy konstruowane były w wielu miejscach na zasadzie podobieństwa z prawami autorskimi. Po pierwsze – chronione były prawami podmiotowymi o charakterze bezwzględny przy zachowaniu zasady terytorialności ochrony. Za ważne uznać należy wprowadzenie dualistycznej koncepcji praw wykonawcy – praw majątkowych i praw osobistych. Prawa majątkowe wykonawcy ograniczone zostały dozwolonym użytkiem zarówno osobistym, jak i publicznym. Analogicznie do praw autorskich projekt przewidywał ponoszenie

⁴⁴ *Ibid.*, 35.

⁴⁵ Kopff, „Ochrona wykonań”, 554.

⁴⁶ Buczkowski, „Glosa do wyroku SN z 27.05.1960 r.”, 822.

odpowiedzialności cywilnej i karnej za naruszenie praw osobistych i majątkowych wykonawcy.

Za istotne *novum* uznać należy okoliczność, że Tylbor zawarł w projekcie definicję wykonania jako dzieła posiadającego cechy indywidualnej twórczości duchowej, podlegającego samoistnej ochronie, niezależnej od przepisów prawa autorskiego, bez względu na poziom artystyczny. Katalog praw osobistych wykonawcy miał charakter oryginalnego rozwiązania – S. Tylbor postulował wprowadzenie nieznanego współczesnemu katalogowi praw autorskich prawa do domagania się wypełnienia zasady prawdziwości. Projekt przewidywał bowiem krótszy w stosunku do utworów czas ochrony wykonań – ograniczony do lat 20 po śmierci twórcy.

Podsumowanie

W dyskusji o ochronie prawnej artystycznych wykonań od początku pojawiało się pytanie, kim jest wykonawca i czy wykonawca powinien mieć takie same prawa jak autor. W okresie dwudziestolecia międzywojennego w doktrynie trwały więc spory na temat istoty wykonań, a wybiegający poza ramy tej dyskusji projekt objęcia artystycznych wykonań ochroną samoistną, zgłoszony w 1936 r. przez S. Tylbora, nie spotkał się z życzliwym przyjęciem doktryny prawa. Polska była gotowa przyjąć regulację praw do artystycznego wykonania dopiero kilkadziesiąt lat później, tj. w ustawie z 1994 r.

Bibliografia

Źródła prawne

Ustawa z dnia 3 czerwca 1919 r. o komisji kodyfikacyjnej (Dz.P.P.P. 1919 nr 44 poz. 315).

Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim (Dz.U.1926 nr 48 poz. 286).

Międzynarodowa konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, sporządzona w Rzymie z dnia 26 października 1961 r. (Dz.U. 1997 nr 125 poz. 800).

Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r. i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r. (ratyfikowana zgodnie z ustawą z dnia 5 marca 1934 r.) (Dz.U. 1935 nr 84 poz. 515).

Opracowania

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.

Dąbrowski, Przemysław. „Geneza ustawy o prawie autorskim z 29 marca 1926 r.”. *Studia Iuridica Toruniensia* 7 (2010): 66–89.

- Ferenc-Szydełko, Ewa. Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926 roku. Kraków: Zakamycze, 2000 [Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 75].
- Gołąb, Stanisław. *Ustawa o prawie autorskiem z dnia 20 marca 1926 r. z materiałami*. Warszawa: Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego, 1928.
- Górnicki, Leonard. *Prawo cywilne w pracach komisji kodyfikacyjnej Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1919–1939*. Wrocław: Kolonia Limited, 2000.
- Górnicki, Leonard. „Rola parlamentu w powstaniu i działalności Komisji Kodyfikacyjnej II RP w zakresie kodyfikacji prawa prywatnego”. W: *Zgromadzenia stanowe i organy przedstawicielskie w dziejach. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Marianowi Józefowi Pta-kowi*, red. Józef Koredczuk i Paweł Wiązek, 149–93. Wrocław: E-Wydawnictwo. Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa. Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, 2020.
- Grodziski, Stanisław. „Komisja Kodyfikacyjna Rzeczypospolitej Polskiej”. *Czasopismo Prawno-Historyczne* 33, z. 1 (1981): 47–81.
- Kopff, Andrzej. „Ochrona wykonań a prawo autorskie”. *Państwo i Prawo* 17, z. 10 (1962): 550–65.
- Kurosz, Krzysztof. *Artystyczne wykonanie utworu. Prawa osobiste i majątkowe aktorów, muzyków i innych wykonawców*. Warszawa: Lexis Nexis, 2014.
- Namitkiewicz, Jan. „Prawa autorskie zależne”. *Palestra* 3, nr 10 (1926): 455–61.
- Ritterman, Stanisław. *Komentarz do ustawy o prawie autorskiem*. Kraków: Leon Frommer, 1937.
- Ritterman, Stanisław. „Konwencja rzymska z r. 1961 a założenia ustawodawcze ochrony artystów wykonawców de lege ferenda”. *Państwo i Prawo* 18, z. 5–6 (1963): 852–63.
- Tylbor, Stanisław. „Zagadnienia ustawowej ochrony artystów wykonawców”. *Palestra* 13, nr 11–12 (1936): 897–910, 1008–30.
- [Zoll, Fryderyk]. *Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja berneńska*. Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza; Lwów: Gubrynowicz i Syn; Poznań: Księgarnia Świętego Wojciecha, 1926.

Źródła internetowe

- Projekt ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego. <https://legislacja.rcl.gov.pl/projekt/12356152> (data dostępu: 14.10.2022).