

Stanisław Gałka
Opole, 2010

Praca magisterska

„Utwór muzyczny jako przedmiot prawa autorskiego”

Wstęp	4
Rozdział I. Charakterystyka prawa autorskiego	6
Rozdział II. Utwór muzyczny jako przedmiot prawa autorskiego	14
1. Pojęcie utworu muzycznego	14
2. Budowa utworu muzycznego	21
Rozdział III. Podmiot prawa autorskiego do utworu muzycznego	30
1. Twórca - kompozytor	30
2. Współtwórca	32
3. Twórca muzycznego dzieła zależnego	37
4. Producent	44
5. Pracodawca	46
Rozdział IV. Treść prawa autorskiego do utworu muzycznego	51
1. Pojęcie i zakres autorskich praw osobistych	53
a) prawo do autorstwa utworu muzycznego	55
b) prawo do oznaczenia utworu muzycznego swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępnienia go anonimowo	56
c) prawo do nienaruszalności treści i formy utworu muzycznego oraz jego rzetelnego wykorzystania	57
d) prawo decydowania o pierwszym udostępnieniu publiczności utworu muzycznego	60

e) prawo do nadzoru nad sposobem korzystania z utworu muzycznego	62
f) inne prawa osobiste	63
2. Uprawnienia cząstkowe – pola eksploatacji utworu muzycznego	64
3. Pojęcie i zakres autorskich praw majątkowych	67
a) prawo do korzystania z utworu muzycznego	69
b) prawo do rozporządzania utworem muzycznym	73
c) prawo do wynagrodzenia	74
d) instytucja <i>droit de suite</i>	74
4. Czas trwania autorskich praw majątkowych	76
5. <i>Domaine public payant</i>	77
Rozdział V. Organizacje zbiorowego zarządzania w odniesieniu do	
utworu muzycznego	80
1. Regulacja ustawowa organizacji zbiorowego zarządzania	81
2. Wybrane organizacje zbiorowego zarządzania w odniesieniu do utworu	
muzycznego	91
Rozdział VI. Problem obrotu utworami muzycznymi w Internecie ...	95
Zakończenie	100
Bibliografia	102

Rozdział IV. Treść prawa autorskiego do utworu muzycznego

Doktryna przedstawia zasadniczo dwie koncepcje praw autorskich: dualistyczną i monistyczną. Zgodnie z koncepcją monistyczną, prawo autorskie ma charakter jednolity, chroniąc zarówno majątkowe jak i osobiste interesy autora. W tym ujęciu prawo autorski jednoczy w sobie uprawnienia o charakterze osobistym oraz majątkowym, nie mające jednak cech samodzielnych praw. Następstwem jednolitości prawa autorskiego jest jego niezbywalność za życia twórcy, który może jedynie upoważnić inną osobę do korzystania z utworu, zachowując jednak prawo autorskie. Zgodnie z koncepcją dualistyczną prawo autorskie składa się z dwóch odrębnych praw: autorskiego prawa osobistego oraz autorskiego prawa majątkowego. Autorskie prawa osobiste są według tej teorii niezbywalne i ściśle związane z osobą twórcy. Natomiast autorskie prawa majątkowe są zbywalne i ograniczone w czasie trwania. Autorskie prawa osobiste powstają wcześniej niż majątkowe, a nawet poprzedzają stworzenie samego dzieła jako całości. Prawa osobiste są ściśle związane z osoba twórcy, chronią jego osobisty stosunek do dzieła i niematerialne, intelektualne interesy. Przysługują one twórcy, nawet wtedy, gdy nie jest on podmiotem autorskich praw majątkowych. Twórca nie może się ich skutecznie zrzec ani przenieść na inne osoby. Autorskie prawa majątkowe umożliwiają czerpanie korzyści z ekonomicznej eksploatacji utworu. Mogą być one przedmiotem obrotu, można się ich zrzec, a także wygasają po upływie określonego czasu¹.

Niektórzy autorzy zakładają istnienie trzeciej kategorii uprawnień w ramach prawa autorskiego, tak zwane uprawnienia mieszane (osobisto-majątkowe). Przykładem takiego mieszanego uprawnienia jest zezwolenie twórcy dzieła pierwotnego na korzystanie z opracowania tego dzieła. Majątkowe uprawnienia do udzielenia zezwolenia na wykonywanie prawa autorskiego do dzieła zależnego zbiega się z realizacją autorskich uprawnień o charakterze osobistym. Wykonywanie prawa autorskiego do opracowania, bez zgody twórcy dzieła macierzystego, może naruszać jego dobra osobiste. Naruszenie postaje wówczas nie przez sam fakt

¹ J. Sobczak, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, PWP IURIS, Warszawa – Poznań 2000, s. 103-104.

rozpowszechniania dzieła zależnego bez zgody twórcy dzieła macierzystego, lecz w wyniku dodatkowych okoliczności. Chodzi tu na przykład o naruszenie prawa do autorstwa, prawa decydowania o publikacji dzieła albo o prezentowanie opracowania utworu macierzystego w taki sposób, że dochodzi do znaczącego wprowadzenia w błąd odbiorców co do kształtu utworu pierwotnego².

Polski ustawodawca zastosował metodę dualistyczną, poprzez uregulowanie treści podmiotowego prawa autorskiego w rozdziale trzecim ustawy, w którym wyodrębnił oddział pierwszy „autorskie prawa osobiste” oraz oddział drugi „autorskie prawa majątkowe”. Określając w ten sposób treść prawa autorskiego, ustawodawca zastosował w odniesieniu do autorskich praw osobistych metodę pośrednią, polegającą na próbie określenia w syntetyczny sposób substratu tych praw, którym jest więź, jaka łączy twórcę z utworami, w połączeniu z przykładowym wyliczeniem uprawnień składających się na prawo do jego ochrony. Konstrukcja autorskich praw majątkowych zmierza natomiast do wyczerpującego określenia ich treści poprzez przyznanie twórcy wyłącznego prawa do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszelkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu. Uregulowane w ten sposób autorskie prawa majątkowe podlega licznym, przewidzianym w ustawie ograniczeniom. Ograniczenia te stanowią wyznacznik treści prawa. Granice prawa autorskiego wyznaczają od strony negatywnej przepisy regulujące swobodny użytek utworu, mający na celu zapewnienie swobodnego dostępu do twórczości w interesie ogólnym, oraz w celu własnego użytku osobistego. Poza zakresem tych ograniczeń, każdy czyn skierowany przeciwko temu prawu stanowi jego naruszenie. Prawo autorskie jest zatem prawem bezwzględnym, skutecznym *erga omnes*³.

² J. Barta, R. Markiewicz, [w:] J. Barta, M. Czajkowska – Dąbrowska, Z. Ćwiąkalski, R. Markiewicz, E. Traple, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Kantor Wydawniczy Zakamycze 2005, s. 233.

³ M. Poźniak-Niedzielska, [w:] M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Zarys wykładu*, pod red. M. Poźniak-Niedzielska, Oficyna Wydawnicza Branta, Bydgoszcz 2006, s. 44.

1. Pojęcie i zakres autorskich praw osobistych

Treść autorskich praw osobistych została uregulowana w art. 16 ustawy o prawie autorskim, zgodnie z którym „jeżeli ustawa nie stanowi inaczej, autorskie prawa osobiste chronią nieograniczoną w czasie i nie podlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więź twórcy z utworem, a w szczególności prawo do:

- 1) autorstwa utworu,
- 2) oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo udostępnienia go anonimowo,
- 3) nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania,
- 4) decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności,
- 5) nadzoru nad sposobem korzystania z utworu.”

Autorskie prawa osobiste odnoszą się do sfery niemajątkowych interesów twórcy, związanych z konkretnym utworem. Okoliczność ta nie sprzeciwia się jednak temu, że wspomniane prawa mogą mieć dla twórcy także znaczenie ekonomiczne, choć pozostające niejako na drugim planie. Na tym tle możliwe jest przyjęcie w szczególnych sytuacjach konstrukcji nadużycia prawa, gdy twórca w sposób lub w zakresie odbiegającym od powszechnie przyjmowanego wykorzystuje swoje zakazowe uprawnienia osobiste przede wszystkim dla uzyskania korzyści materialnych⁴.

Autorskie prawa osobiste powstają z chwilą ustalenia utworu, a czas ich trwania jest nieograniczony. Wyliczenie autorskich dóbr osobistych zamieszczone w art. 16 ustawy o prawie autorskim ma charakter przykładowy. Regulacje dotyczące tych dóbr znajdują się także w innych postanowieniach ustawy o prawie autorskim. Na przykład art. 32 przyznaje w określonych warunkach twórcy, wobec podjęcia decyzji zniszczenia egzemplarza dzieła plastycznego, prawo do jego odkupu za cenę nieprzekraczającą wartości materiału, czy też uregulowane w art. 56 zapewnienie twórcy możliwości odstąpienia od umowy autorskiej lub jej wypowiedzenia, gdy przemawiają za tym jego istotne interesy twórcy. Istnieją także pozaustawowe postacie działań naruszających autorskie dobra osobiste, jak na przykład wykorzystywanie

⁴ J. Barta, R. Markiewicz [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 228.

przez osoby trzecie dzieła, imion własnych bohaterów literackich, a także tworzenie kontynuacji, które mogą naruszać dobra osobiste twórcy dzieła wyjściowego. Możliwe jest również wykształcenie w drodze orzecznictwa sądowego nowych autorskich uprawnień osobistych⁵.

W świetle art. 16 ustawy o prawie autorskim substratem ochrony jest więź twórcy z utworem. Owa więź wynika z tego, że w znakomitej większości przypadków utwór stanowi emanację osobowości twórcy i stanowi rezultat jego wysiłku twórczego. Zaznaczyć należy przy tym, iż cecha działalności twórczej stanowi przesłankę uznania określonego wytworu inwencji ludzkiej za utwór w rozumieniu art. 1 ustawy o prawie autorskim. Z tego względu autorskie prawa osobiste chronią tylko więź, jaka łączy twórcę, a nie jakąkolwiek inną osobę będącą podmiotem praw autorskich z mocy ustawy lub umowy. Przedmiotem ochrony jest w każdym przypadku więź jaka łączy twórcę z określonym utworem, a nie na przykład z utworami określonego rodzaju lub nawet z całokształtem jego twórczości, która stanowi dobro osobiste twórcy i podlega ochronie na podstawie przepisów kodeksu cywilnego⁶. Autorskie prawa osobiste są tak ściśle związane z osobą twórcy, że nie można się ich zrzec, ani zbyć. Autor może jednak skutecznie bądź zobowiązać się do niewykonywania wobec określonej osoby danego prawa osobistego, bądź nawet zezwolić jej na wykonywanie tego prawa w jego imieniu. Dochodzi bowiem wówczas do wykonywania autorskich praw osobistych, a nie do ich zrzeczenia się. Wola w zakresie wykonywania praw autorskich może być wyrażona także w sposób dorozumiany. Autor narażając się wprawdzie na ewentualną odpowiedzialność z tytułu naruszenia swych zobowiązań, może jednak odwołać swą zgodę na wykonywanie przez osobę trzecią jego praw osobistych⁷.

Autorskie dobra osobiste, podobnie jak dobra osobiste prawa powszechnego, nie mogą być objęte wspólnością prawa. Zatem również w przypadku współautorstwa są one prawami samodzielnymi każdego współautora. Niektóre uprawnienia mogą być wykonywane samodzielnie, na przykład w sprawie ujawnienia swojego autorstwa. W przypadku innych konieczna jest jednomyślność współtwórców. Wobec jej braku,

⁵ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Oficyna Wolters Kluwer business, Warszawa 2008, s. 68.

⁶ M. Poźniak-Niedzielska, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 50-51.

⁷ J. Barta, R. Markiewicz [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 229.

na wniosek każdego z nich sąd rozstrzyga konflikt związany z wykonywaniem nakładających się praw podmiotowych. W sporze można także wykorzystać instytucję nadużycia prawa podmiotowego⁸.

a) prawo do autorstwa utworu muzycznego

Prawo do autorstwa utworu dotyczy tak zwanego aspektu negatywnego tego prawa i polega na możliwości żądania przez twórcę od osób trzecich, by uznawały, iż to on jest autorem danego utworu. Naruszeniem prawa do autorstwa będzie też przypisanie autorstwa obok twórcy innej jeszcze osobie, która nie jest jego współtwórcą⁹. Z prawem tym związane jest domniemanie autorstwa, wynikające z art. 8 ust. 2 ustawy o prawie autorskim: „domniemywa się, że twórcą jest osoba, której nazwisko w tym charakterze uwidoczniono na egzemplarzach utworu lub której autorstwo podano do publicznej wiadomości w jakikolwiek inny sposób w związku z rozpowszechnianiem utworu”. Jest to domniemanie wzruszalne.

Szczególne znaczenie w sferze ochrony prawa do autorstwa ma problematyka plagiatu. Określenie to nie występuje w ustawie. Przyjmuje się jednak, że oznacza ono przywłaszczenie sobie autorstwa cudzego dzieła poprzez rozpowszechnianie go pod własnym nazwiskiem. Plagiat jako jeden z przejawów naruszenia autorskich praw osobistych, stwierdza się przy istnieniu winy umyślnej lub nieumyślnej, a także przy jej braku po stronie naruszającego. Znaczenie zawinienia jest w tym przypadku istotne przy formułowaniu ocen etycznych, ze względu na zakres roszczeń twórcy oraz ze względu na odpowiedzialność karną¹⁰. Plagiat może mieć charakter jawny lub ukryty. Z plagiatem jawnym mamy do czynienia w przypadkach, w których przejęty zostaje cały obcy utwór lub znaczna jego część, zaś osoba podająca się za twórcę nie wnosi ze swej strony żadnego wkładu w ustalenie ostatecznej postaci dzieła. Przypadki te stanowią niczym nie usprawiedliwione, ewidentne wtargnięcie w sferę osobistych praw twórcy przez pozbawienie go prawa do autorstwa dzieła. Natomiast samo przejęcie cudzego utworu lub jego części stawać się będzie tym mniej wyraźne,

⁸ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie, op.cit.*, s. 68-69.

⁹ J. Barta, R. Markiewicz [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie..., op.cit.*, s. 235.

¹⁰ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie, op.cit.*, s. 73.

im bardziej fragmenty recypowane wtapiać się będą w elementy nowe, dokończonowane. Plagiat przybiera wówczas charakter ukryty, trudny do identyfikacji¹¹.

Zagadnieniem związanym z naruszaniem prawa do autorstwa utworu jest problem tak zwanych ghostwriterów. Są to osoby, które piszą utwory na zamówienie, otrzymują za to wynagrodzenie i godzą się na publikowanie tych dzieł pod nazwiskiem innej osoby. Generalnie praktyka taka jest niedopuszczalna, a czynności prawne prowadzące do zawarcia takiej umowy są nieważne jako sprzeczne z prawem. Jedynym wyjątkiem, ze względu na powszechność i utrwaloną praktykę jest pisanie mów politykom, monarchom bądź hierarchom kościołów¹².

b) prawo do oznaczenia utworu muzycznego swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępnienia go anonimowo

Prawo do oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępnienia go anonimowo dotyczy tak zwanego pozytywnego aspektu prawa do autorstwa. Uprawnia ono twórcę do decydowania, czy utwór ma być rozpowszechniany ze wskazaniem autorstwa, czyli z podaniem jego prawdziwego nazwiska, czy też autorstwo ma być zatajone, przez udostępnienie utworu bądź anonimowo, bądź z zastąpieniem prawdziwego nazwiska twórcy pseudonimem lub inicjałami¹³. Decyzja twórcy w zakresie sposobu oznaczenia dzieła wiąże inne osoby, które są zobowiązane podawać nazwisko lub pseudonim autora na wszystkich dokumentach, które odnoszą się do danego dzieła, jak również powołując się na dany utwór w cytatach i przypisach. W przypadku decyzji autora o rozpowszechnianiu dzieła anonimowo, osoby korzystające z danego dzieła mają obowiązek podania źródła, jednakże bez ujawniania autorstwa, chociażby było im znane¹⁴.

Oczywiście prawo to obejmuje zarówno utwory współautorskie, jak i dzieła zbiorowe. Zgodnie z wyrokiem Sądu Najwyższego z dnia 6 czerwca 1928 r.

¹¹ J. Barta, *Plagiat muzyczny*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z wynalazczości i ochrony własności intelektualnej. Zeszyt 17, Kraków 1978, s. 46-47.

¹² J. Sieńczyło-Chlabicz (red.), *Prawo własności intelektualnej*, Lexis Nexis, Warszawa 2009, s. 168.

¹³ J. Barta, R. Markiewicz [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 235.

¹⁴ J. Sieńczyło-Chlabicz (red.), *Prawo własności...*, *op.cit.*, s. 169.

(K. 715/28) gdy autor przesyła do druku utwór podpisany swym nazwiskiem lub pseudonimem, to tym samym wyraża żądanie, aby utwór został umieszczony z takim właśnie podpisem. Specjalnego zastrzeżenia w tym przedmiocie ustawa o prawie autorskim nie wymaga¹⁵. Ochrona prawa do autorstwa ogranicza się tylko do interesów osobistych twórcy związanych z jego relacją do konkretnego własnego utworu. Przesądza to o pozostawieniu poza zakresem ochrony interesów osobistych związanych z przypisywaniem twórcy autorstwa cudzego dzieła oraz z ochroną całości twórczego dorobku danego autora¹⁶. W praktyce powstaje problem tak zwanych utworów osieroconych. Są to utwory rozpowszechnione pod pseudonimem lub udostępnione anonimowo, w konsekwencji czego nie można ustalić podmiotu autorskich praw majątkowych lub mimo znanej tożsamości podmiotów tych praw nie można nawiązać z nimi kontaktu¹⁷.

c) prawo do nienaruszalności treści i formy utworu muzycznego oraz jego rzetelnego wykorzystania

Prawo do nienaruszalności treści i formy utworu w literaturze nazywane jest także jako prawo domagania się respektowania postaci dzieła nadanej mu przez twórcę, prawo do nietykalności dzieła, czy też prawo do integralności utworu. Polega ono na zapewnieniu twórcy wyłączności decydowania o postaci, w jakiej dzieło ma ukazać się oraz być rozpowszechniane, komunikowane publiczności. Jest ono związane po pierwsze z interesem, jaki ma twórca w tym, ażeby móc samodzielnie decydować o wrażeniu, jakie dzieło wywrze na publiczności i w konsekwencji o opinii, jaką o jego osobowości i wartości artystycznej wyrobi sobie publiczność na podstawie tego dzieła, a po drugie, z interesem twórcy w przeżywaniu swojego dzieła w nienaruszonej postaci¹⁸. Z prawa do integralności utworu wynika zakaz wprowadzania w nim zmian bez uprzedniej zgody twórcy, co dotyczy także tytułu

¹⁵ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie Tom 3. Orzecznictwo i wyjaśnienia*, Dom Wydawniczy ABC, Warszawa 2005, s. 85.

¹⁶ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Wolters Kluwer 2007, s. 42.

¹⁷ S. Stanisławska-Kloc, *Utwory „osierocone”*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z wynalazczości i ochrony własności intelektualnej. Zeszyt 100, Kraków 2007, s. 475-476.

¹⁸ A. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Oficyna Wolters Kluwer business, Kraków 2007, s. 115.

dzieła. Inaczej niż w przypadku ochrony autorskich praw majątkowych, ochrona prawa do nienaruszalności treści i formy dzieła nie jest ograniczona do elementów twórczych utworu. Dlatego też zmiana treści na przykład ustaleń naukowych, odkryć powinna być oceniana jako naruszenie prawa do integralności utworu¹⁹.

Zasada nienaruszalności dzieła ujmowana w sposób kategoryczny jest nierealna i niepotrzebna. Prawo decydowania o postaci dzieła musi ulegać ograniczeniom ze względu na interesy kontrahenta autora oraz odbiorców, a także w kontekście rozwoju nowych technologii pozwalających tworzyć mutacje dzieł, czy umieszczać je w rozmaitych kontekstach. Dlatego chociaż literalna wykładnia art. 16 pkt 3 sugeruje, że każda zmiana utworu narusza autorskie prawa osobiste, to przeciw takiej interpretacji przemawia chociażby orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 29 października 1997 r. (I ACa 477/97)²⁰. W uzasadnieniu orzeczenia Sąd stwierdza, że nie każda zmiana dowolnego elementu treści lub formy utworu narusza prawo do integralności, lecz tylko taka jego zmiana, która zrywa lub osłabia więź twórcy z utworem, usuwa lub narusza więź między utworem a cechami indywidualizującymi jego twórcę. Tak oznaczonych cech naruszenia prawa do integralności utworu nie spełniają drobne zmiany elementów jego treści i formy, które nie uchylają atrybucji utworu²¹.

Prawo do integralności nie odnosi się w zasadzie do zmian, przekształceń treści lub formy dzieła pierwotnego przy tworzeniu dzieła zależnego. Nie oznacza to jednak, by w takich przypadkach nie mogło dojść do naruszeń autorskich dóbr osobistych twórcy. Najczęściej będą one związane z zarzutem wprowadzania odbiorców w błąd co do treści i formy utworu pierwotnego, z którym zapoznają się oni pośrednio dzięki percepcji dzieła zależnego²². Problem taki powstać może na przykład przy swobodnym przerabianiu dzieł pozostających w domenie publicznej w kontekście ich filmowania lub inscenizacji. Dopuszczalne są wówczas zmiany dowolne, lecz pod warunkiem prawidłowego oznaczenia charakteru i stopnia ingerencji w dzieło wyjściowe. W sytuacji gdy w dziełach zależnych zmiany ograniczają się do koniecznych

¹⁹ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie, op.cit.*, s. 75.

²⁰ J. Barta, R. Markiewicz [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 237.

²¹ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie Tom 3...*, *op.cit.*, s. 92.

²² J. Barta, R. Markiewicz [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 239.

lub wprowadzonych w celu przybliżenia dzieła odbiorcy, wystarczy samo wskazanie utworu macierzystego za pomocą terminów: przekład, ekranizacja, przeróbka sceniczna. Gdy przeróbki mają charakter autonomizacyjny, czyli mają swe uzasadnienie w chęci prezentowania przez autora dzieła wtórnego własnej wizji artystycznej, należy używać określeń: wolny przekład, swobodna przeróbka. Ostrzejsze rygory powinno się stosować przy mutacjach polemicznych, czyli takich, które zaprzeczają lub zniekształcają wymowę dzieła w zakresie uogólnień o charakterze poznawczo-ocennym i postulowanym lub dotyczą istotnej zmiany cech i wartości głównych bohaterów. Dla tego rodzaju zmian niezbędne jest wyraźne oznaczenie rodzaju wprowadzonych przeinaczeń, tak aby nie doszło po stronie odbiorców dzieła zależnego do błędnego wyobrażenia o zawartości ideowej, tonie przewodnim i aprobowanym systemie wartości wyrażonym w dziele macierzystym, a pośrednio także o poglądach autora²³.

Twórca ma także prawo do tego, aby jego utwór był w sposób rzetelny wykorzystany. Pod pojęciem rzetelne wykorzystanie utworu należy rozumieć jego wykorzystanie zgodnie z przeznaczeniem i wolą twórcy. Jako nierzetelne wykorzystanie można potraktować przeznaczenie dzieła plastycznego do reklamy wbrew woli i zamiarowi twórcy. W literaturze przyjmuje się, iż nierzetelnym wykorzystaniem bądź naruszeniem integralności dzieła audiowizualnego będzie przerywanie emisji filmu licznymi reklamami, zamieszczanie przesuwających się napisów informacyjnych lub reklamowych. Jako naruszenie tego prawa należy uznać także wydrukowanie treści utworu w formie rolki papieru toaletowego i udostępnieniu go publiczności w takiej formie bez zgody autora²⁴. Do nierzetelnego wykorzystania cudzego utworu należałoby zaliczyć również adaptację filmową, w której wprowadzono bez odpowiedniego oznaczenia zmiany o charakterze polemicznym wobec utworu wyjściowego, na przykład zmieniając ogólną charakterystykę głównych bohaterów czy też ideową wymowę dzieła. Bardziej surowe oceny dotyczące rzetelnego wykorzystania przyjmować można w sytuacji ochrony praw twórcy utworu macierzystego w związku z tłumaczeniem tego utworu, a to ze względu na założoną

²³ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 45-46.

²⁴ J. Sobczak, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 115.

wierność wobec utworu macierzystego. Z prawa twórcy do rzetelnego wykorzystania utworu, ze względu na zapewnienie swobody wypowiedzi, a zwłaszcza krytyki, należałoby przeciwstawić się próbom wykładni, według której, korzystając z tego prawa można by zakazywać agresywnej krytyki, złośliwego zestawienia wypowiedzi tego samego autora lub wypowiedzi różnych osób, a także ostrej parodii. Wprowadzenie takich wartościujących i bardzo subiektywnych kryteriów, ograniczających swobodę korzystania z utworów, byłoby niekorzystnym i niebezpiecznym rozwiązaniem²⁵.

d) prawo decydowania o pierwszym udostępnieniu publiczności utworu muzycznego

Prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu oznacza prawo twórcy do określenia, czy jego więź z utworem ma pozostać wewnętrzną relacją między nim a dziełem, czy też ma ulec przekształceniu poprzez jego upublicznienie. Prawo do pierwszego udostępnienia uprawnia twórcę do decydowania, czy dzieło jest ukończone i może być ujawnione publiczności, oraz ewentualnie na jakich warunkach dzieło to ma zostać ujawnione²⁶.

Dla zrealizowania prawa decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu konieczne jest, aby udostępnienie zostało dokonane za zgodą twórcy. Wykonywanie tego prawa nieczęsto znajduje swój wyraźny, zewnętrzny wyraz na przykład w formie oświadczenia czy adnotacji twórcy zezwalającego na takie udostępnienie. Prawo to wykonywane jest bowiem na ogół w sposób konkludentny, na przykład sprzedaż oryginału dzieła sztuk plastycznych, przeniesienie prawa wprowadzenia egzemplarzy dzieła do obrotu. W tych przypadkach zakaz publicznego udostępniania utworu powinien opierać się na wcześniejszym zastrzeżeniu zgłoszonym przez autora. Zastrzeżenie takie nie jest potrzebne w tych wszystkich przypadkach, kiedy z okoliczności wynika, że dzieło zostało przekazane nie z zamiarem udostępnienia go

²⁵ J. Barta, R. Markiewicz [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 241-242.

²⁶ A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z wynalazczości i ochrony własności intelektualnej* Zeszyt 72, Kraków 1999, s. 122-124

publiczności, lecz dla innych celów, jak na przykład zapoznania się z nim przez wydawcę lub producenta²⁷.

Z chwilą pierwszego udostępnienia utworu publiczności dochodzi do wyczerpania omawianego prawa osobistego. Powołując się na to prawo, twórca nie może więc, jeżeli zezwolił już na udostępnienie swojego dzieła na przykład drukiem, kwestionować jego eksploatacja w inny sposób, na przykład przez rozpowszechnianie w Internecie. Aby stwierdzić wyczerpanie prawa do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności, nie jest konieczne faktyczne zapoznanie się tej publiczności z rozpowszechnionym dziełem, bowiem wystarczające jest, aby twórca jedynie stworzył taką możliwość²⁸.

e) prawo do nadzoru nad sposobem korzystania z utworu muzycznego

Prawo do nadzoru autorskiego nad sposobem korzystania z utworu stanowi dopełnienie prawa do integralności utworu, ponieważ daje ono twórcy prawo do skontrolowania, czy udostępnione przez niego dzieło jest przez osobę korzystającą z niego należycie eksploatowane. Chodzi w tym wypadku między innymi o pieczę nad tym, czy utwór nie jest rozpowszechniany z niezaakceptowanymi przez twórcę zmianami. Nadzór autorski występuje przede wszystkim w stosunku do utworów opracowywanych w postaci różnego rodzaju projektów, co dotyczy na przykład dzieł plastycznych i architektonicznych, których realizacja w ostatecznej wersji wymaga, dla zachowania wierności z koncepcjami autora, jego bieżącej uwagi w celu umożliwienia mu dokonania interwencji, prostującej określone utrwalenie utworu²⁹.

Zastosowanie prawa do nadzoru autorskiego zostało uzupełnione w art. 60 ustawy o prawie autorskim. W świetle tego przepisu „korzystający z utworu jest obowiązany umożliwić twórcy przed rozpowszechnieniem utworu przeprowadzenie nadzoru autorskiego. Jeżeli wniesione w związku z nadzorem zmiany w utworze są niezbędne i wynikają z okoliczności od twórcy niezależnych, koszty ich prowadzenia obciążają nabywcę autorskich praw majątkowych lub licencjobiorcę.

²⁷ J. Barta, R. Markiewicz [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 243-244.

²⁸ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, *op.cit.*, s. 80-81.

²⁹ R. Gola, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Wydawnictwo C.H. Beck, Warszawa 2008, s. 138-139.

Jeżeli twórca nie przeprowadzi nadzoru autorskiego w odpowiednim terminie, uważa się, że wyraził zgodę na rozpowszechnianie utworu. Jeżeli ustawa lub umowa nie stanowią inaczej, za wykonanie nadzoru nie przysługuje twórcy odrębne wynagrodzenie.” Z przytoczonego artykułu wynika, że prawo to obejmuje jedynie nadzór poprzedzający rozpowszechnienie utworu. Nie jest jednak oznaczony jaki powinien być odstęp czasowy poprzedzający to rozpowszechnienie³⁰.

f) inne prawa osobiste

Wyliczenie autorskich praw osobistych w art. 16 ustawy o prawie autorskim, jak już wcześniej wspomniano, ma przykładowy charakter. W innych przepisach ustawy można znaleźć kolejne regulacje dotyczące ochrony praw osobistych twórcy, jak na przykład prawo odstąpienia od umowy ze względu na istotne interesy twórcy, prawo sprzeciwienia się zniszczeniu utworu plastycznego czy też prawo dostępu do utworu.

Prawo odstąpienia od umowy ze względu na istotne interesy twórcze uregulowane w art. 56 ustawy o prawie autorskim, jest odstępstwem od przyjętej w prawie cywilnym zasady *pacta sunt servanda*. Za istotny interes twórczy uznać można utrzymanie przez autora dobrej sławy oraz dążenie do rozpowszechnienia rezultatów własnej pracy artystycznej lub naukowej. Prawem tym można objąć przede wszystkim dzieła w danym momencie przestarzałe, które nie uwzględniają nowych odkryć lub wyników badań, co w konsekwencji rzutuje negatywnie na opinię o utworze i jego twórcy. Rozpatrywane uprawnienie może być także stosowane wobec zmiany poglądów politycznych autora wyrażonych w utworze. Twórca nie może jednak wycofać utworu z obiegu wówczas, gdy uważa, że wynagrodzenie jest zbyt niskie albo gdy jest niezadowolony ze wstępu napisanego przez osobę trzecią³¹. Przez istotne interesy twórcze należy rozumieć interesy pozamajątkowe twórcy. Wystąpienie tych okoliczności powinno być oceniane z uwzględnieniem kryteriów obiektywnych³².

³⁰ J. Sieńczyło-Chlabicz (red.), *Prawo własności...*, *op.cit.*, s. 173.

³¹ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 49.

³² J. Sieńczyło-Chlabicz (red.), *Prawo własności...*, *op.cit.*, s. 175.

Prawo twórcy do sprzeciwienia się zniszczeniu utworu plastycznego jest uregulowane w art. 32 ust. 2 ustawy o prawie autorskim, który stanowi, że „w razie podjęcia decyzji o zniszczeniu oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego znajdującego się w miejscu publicznie dostępnym, właściciel jest zobowiązany złożyć twórcy utworu lub jego bliskim ofertę sprzedaży, jeżeli porozumienie się z nim, celem złożenia oferty, jest możliwe. Górną granicę ceny określa wartość materiałów. Jeżeli sprzedaż nie jest możliwa, właściciel jest zobowiązany umożliwić twórcy sporządzenie kopii bądź stosownej dokumentacji.” Przytoczony artykuł jest przepisem, który przede wszystkim zabezpiecza interesy osobiste twórcy utworu plastycznego związane z zachowaniem oryginału dzieła. Przepis ten odnosi się jedynie do egzemplarzy znajdujących się w miejscu publicznie dostępnym, co nie jest tożsame z miejscem publicznym. Chodzi tu o utwory zarówno wystawione na ogólnie dostępnych drogach, placach, w ogrodach, jak i znajdujące się wewnątrz pomieszczeń dostępnych dla publiczności³³.

Prawo dostępu do utworu zostało uregulowane w art. 52 ust. 3 ustawy o prawie autorskim, który stanowi, że „nabywca oryginału utworu jest obowiązany udostępnić go twórcy w takim zakresie, w jakim jest to niezbędne do wykonywania prawa autorskiego.” Uprawnienie to ma znaczenie głównie w odniesieniu do utworów plastycznych, fotograficznych i architektonicznych. Może jednak spełniać istotną rolę także w przypadku utworów muzycznych, w kwestii dostępu do autorskiej partytury utworu. Prawo to nakłada na nabywcę oryginału w określonych przypadkach obowiązek udostępnienia go twórcy. Powinność ta nie polega na wydaniu tego oryginału, lecz tylko na jego udostępnieniu, czyli stworzeniu możliwości dostępu do oryginału³⁴.

2. Uprawnienia cząstkowe – pola eksploatacji utworu muzycznego

Artykuł 17 ustawy o prawie autorskim, który reguluje treść autorskich praw majątkowych, odwołuje się ogólnie do pól eksploatacji. W art. 50 zamieszczono ich

³³ E. Traple [w:] J. Barta, M. Czajkowska – Dąbrowska, Z. Ćwiakalski, R. Markiewicz, E. Traple, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Dom Wydawniczy ABC, Warszawa 2001, s. 295.

³⁴ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie, op.cit.*, s. 81.

przykładowe wyliczenie. Monopol autorsko-prawny obejmuje w świetle art. 17 każdą postać eksploatacji utworu, również tę która nie jest uwzględniona w tym wyliczeniu. Treść autorskiego prawa majątkowego zawiera także przyszłe pola eksploatacji powstające wraz z postępem techniki, które nie były znane w czasie wydawania ustawy. Konstrukcja pól eksploatacji przy określeniu treści prawa autorskiego ma ograniczone znaczenie ze względu na syntetyczne objęcie monopolem wszystkich postaci korzystania z dzieła³⁵. Regulacja dotycząca pól eksploatacji znajduje się jak już wcześniej wspomniano w art. 50 ustawy o prawie autorskim, który stanowi, że „odrębne pola eksploatacji stanowią w szczególności:

- 1) w zakresie utrwalania i zwielokrotniania utworu – wytwarzanie określoną techniką egzemplarzy utworu, w tym techniką drukarską, reprograficzną, zapisu magnetycznego oraz techniką cyfrową,
- 2) w zakresie obrotu oryginałem albo egzemplarzami, na których utwór utrwalono – wprowadzanie do obrotu, użyczenie lub najem oryginału albo egzemplarzy,
- 3) w zakresie rozpowszechniania utworu w sposób inny niż określony w pkt 2 – publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnienie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym.”

Jak już wspomniano, art. 50 ustawy o prawie autorskim wskazuje odrębne pola eksploatacji utworu. Wykładnia logiczna tego przepisu prowadzi do wniosku, że podstawowy podział pól eksploatacji ma charakter dychotomiczny i obejmuje: zwielokrotnianie dzieła oraz jego utrwalenie (pkt 1), a także rozpowszechnianie utworu (pkt 2 i 3). W granicach pierwszego z tych pól znajdują się wszystkie czynności wytwarzania egzemplarzy utworu, czyli jego nośników materialnych, wszelkimi technicznymi sposobami, w tym także techniką drukarską, reprograficzną, magnetyczną oraz cyfrową. Natomiast w ramach rozpowszechniania utworu, wyróżnia się reprodukcję trwałą (pkt 2) oraz reprodukcje jednorazową (pkt 3). Reprodukacja trwała polega na udostępnieniu odbiorcą egzemplarzy utworu lub jego oryginału

³⁵ *Ibidem*, s. 86.

poprzez wprowadzenie ich do obrotu (sprzedaż, darowizna i zamiana), użyczenie lub najem. Reprodukacja ta jest poprzedzona zwielokrotnieniem lub utrwaleniem dzieła. Tymczasem reprodukacja jednorazowa jest umożliwieniem odbiorcom zapoznania się z utworem bez udostępniania nośnika materialnego. Następuje to poprzez publiczne wykonanie, wystawienie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnienie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym, na przykład udostępnienie utworu w sieci Internet³⁶.

W świetle art. 45 ustawy o prawie autorskim „jeżeli umowa nie stanowi inaczej, twórca przysługuje odrębne wynagrodzenie za korzystanie z utworu na każdym odrębnym polu eksploatacji”. Strony mogą jednak umówić się o wynagrodzenie łączne za korzystanie na kilku polach, jak to najczęściej jest w przypadku zwielokrotniania i wprowadzania do obrotu. Jednak postanowienie takie musi się znaleźć w umowie, w przeciwnym razie twórca będzie mógł żądać odrębnego wynagrodzenia³⁷. Znaczenie praktyczne ma też reguła zawarta w art. 41 ust. 4 ustawy o prawie autorskim, która mówi, że „umowa może dotyczyć tylko pól eksploatacji, które są znane w chwili jej zawarcia.” Oznacza to w konsekwencji, że wszelkie nowe pola eksploatacji obejmowane są automatycznie uprawnieniami przysługującymi twórcy, nawet gdyby wcześniej przeniósł on całość swych praw majątkowych³⁸.

Wątpliwości wywołują oceny, kiedy pojawia się nowe lub odrębne pole eksploatacji. Aby to rozstrzygnąć, trzeba wziąć pod uwagę okoliczności związane z:

- 1) odmiennością technicznego sposobu zwielokrotniania lub rozpowszechniania utworu,
- 2) zaspokajaniem potrzeb innego kręgu odbiorców,
- 3) kreowaniem nowego rynku,
- 4) pojawieniem się nowego (innego niż pierwotny) podmiotu rozpowszechniającego,
- 5) odrębnym ekonomicznym znaczeniem określonego sposobu użytkowania,
- 6) terytorialnym lub językowym zasięgiem użytku.

³⁶ J. Szczotka, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, op.cit., s. 57.

³⁷ E. Traple [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, op.cit., s. 417.

³⁸ J. Szczotka, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, op.cit., s. 57.

Nowym polem eksploatacji jest korzystanie głównie z utworów muzycznych, poprzez ich udostępnienie w postaci tak zwanych dzwonekó telefonicznych. Konieczne jest w tym przypadku uzyskanie całego zestawu upoważnień na różne aspekty wykorzystania dzieła w związku z tym przeznaczeniem. Dystrybucja dzwonekó telefonicznych jest realizowana w różny sposób: na płytach CD, w drodze przesyłu z wykorzystaniem SMS lub MMS, a także jako udostępnienie w taki sposób „by każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym”. Poza upoważnieniem do eksploatacji, zaangażowany w tego rodzaju działalność musi koniecznie posiadać również zezwolenie między innymi na zwielokrotnienie dzieła, na usytuowanie go we własnej bazie danych, na przesył, a także na utrwalenie go na nośniku odbiorcy korzystającego z telefonu³⁹.

3. Pojęcie i zakres autorskich praw majątkowych

Nawiązując do konstrukcji prawa własności, art. 17 ustawy o prawie autorskim ustanawia generalny monopol autorski w zakresie interesów majątkowych. Zgodnie z art. 17 „jeżeli ustawa nie stanowi inaczej, twórcy przysługuje wyłączne prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz wynagrodzenia za korzystanie z utworu.” Wymienione uprawnienia podstawowe tworzą stronę pozytywną autorskiego prawa majątkowego. Natomiast wyrazem jego strony negatywnej (zakazowej) jest możliwość przeciwstawienia się przez twórcę eksploatacji utworu przez osoby trzecie⁴⁰. Odwołując się do prawa własności z kodeksu cywilnego, twórca podobnie jak właściciel rzeczy może z wyłączeniem innych osób korzystać z utworu, upoważniać inne osoby do takiego korzystania oraz dokonywać czynności rozporządzania prawem do korzystania z utworu. Prawo rozporządzania utworem na wszystkich polach eksploatacji obejmuje prawo rozporządzania uprawnieniami, a nie prawo rozporządzania samym utworem. Użyte w tym przepisie sformułowanie „rozporządzanie” nie może być ograniczane wyłącznie do czynności o charakterze rozporządzającym, ponieważ istnieje także możliwość

³⁹ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie, op.cit.*, s. 87, 90-91.

⁴⁰ P. Bogdalski, *Środki ochrony autorskich praw majątkowych oraz ich dochodzenie w świetle prawa polskiego*, Kantor wydawniczy Zakamycze, Kraków 2003, s. 22.

dokonywania w związku z tym prawem czynności zobowiązujących i zobowiązująco-upoważniających. Celem art. 17 jest zatem możliwość podejmowania wszelkich czynności prawnych zmierzających do umożliwienia innym podmiotom eksploatacji dzieła⁴¹.

Własnościowa konstrukcja autorskich praw majątkowych ma istotne znaczenie dla wykładni przepisów. Wprowadza bowiem zasadę, że każdy sposób zwielokrotnienia i rozpowszechnienia utworu jest objęty monopolem autorskim. Wyjątki muszą więc być wyraźnie określone w ustawie i nie mogą być interpretowane rozszerzająco. Dlatego też każde kopiowanie i rozpowszechnianie dzieła wymaga zgody twórcy oraz jest dla niego źródłem wynagrodzenia, które stanowi wyraz realizacji interesów majątkowych twórcy. Generalnie ustawodawca tylko na zasadzie wyjątku, w wyraźnie określonych uzasadnionych społecznie lub gospodarczo przypadkach zezwala na odstępstwo od tej reguły. Wyraża się to w możliwości eksploatacji utworu bez zgody twórcy, a często nawet bez konieczności zapłaty autorskiego wynagrodzenia. Są to wyjątki w zakresie tak zwanego użytku osobistego i publicznego utworu⁴².

Artykuł 17 ustawy o prawie autorskim wprowadza zamknięty katalog praw majątkowych, wymieniając prawo do korzystania z utworu, rozporządzania nim oraz wynagrodzenia za korzystanie z niego. Zamknięty charakter powyższego wyliczenia zostaje w swoisty sposób otwarty, a to za sprawą uzupełniającego je wyszczególnienia pól eksploatacji utworu, które stanowią katalog otwarty⁴³. Dlatego też poszczególne autorskie prawa majątkowe zostaną omówione uwzględniając podział na odrębne pola eksploatacji.

a) prawo do korzystania z utworu muzycznego

Wyłączne prawo twórcy do korzystania z utworu zawiera ogólnie dwie kategorie czynności. Są to wszelkie działania prowadzące do zwielokrotnienia lub tylko utrwalenia dzieła oraz wszystkie czynności powodujące jego

⁴¹ E. Traple [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 247.

⁴² J. Szczotka, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 54-55.

⁴³ R. Gola, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 143-144.

rozpowszechnienie. Prawo do wyłącznego zwielokrotniania dzieła, określane też jako prawo do reprodukcji lub kopiowania, a także prawo do utrwalania dzieła są jednym z podstawowych uprawnień autorskich przyznanych twórcy. Twórca ma wyłączne prawo do utrwalania swojego utworu, czyli sporządzenia pierwszego egzemplarza nośnika materialnego dzieła. Nie ma przy tym znaczenia technika utrwalania i rodzaj nośnika. Ustawowe wyodrębnienie prawa do utrwalenia dzieła, obejmowanego w istocie zakresem prawa do zwielokrotniania utworu, wynika z doniosłości, jaką dla twórcy ma sporządzenie pierwszego egzemplarza utworu. Natomiast zwielokrotnianie utworu jest wytworzeniem jego egzemplarzy, sporządzeniem kopii mogących różnić się zarówno techniką jak i rodzajem nośnika od tych, które wykorzystane zostały do dokonania pierwszego utrwalenia. Przykładowo zwielokrotnieniem utworu architektonicznego będzie wykonanie budowli, a utworu muzycznego zapisanego w nutach, rejestracja jego wykonania. Utrwalenie oraz zwielokrotnienie utworu musi pozostawać w zakresie udzielonej przez autora zgody. Autorskie zezwolenie na zwielokrotnienie lub utrwalenie dzieła oznaczoną metodą rejestracji na określonym nośniku nie obejmuje dokonania tego inną metodą i na innym nośniku. Przykładowo zezwolenie na zwielokrotnienie utworu muzycznego sposobem magnetycznym na taśmach audio nie obejmuje zezwolenia na dokonanie tego również metodą laserową na płytach CD⁴⁴.

Jako już była o tym wcześniej mowa rozpowszechnianie utworu można podzielić na reprodukcję trwałą i jednorazową. Na reprodukcję trwałą składają się wymienione w art. 50 pkt 2 wprowadzenie do obrotu, użyczenie lub najem oryginału albo egzemplarzy utworu. Ustawodawca definiuje w art. 6 pkt 6 wprowadzenie utworu do obrotu jako „publiczne udostępnienie jego oryginału albo egzemplarzy drogą przeniesienia ich własności dokonanego przez uprawnionego lub za jego zgodą.” Przeniesienie własności materialnych nośników utworu może nastąpić w drodze sprzedaży, zamiany lub darowizny. Skutkiem przeniesienia własności jest wyczerpanie się prawa do zezwalania na dalszy obrót takimi nośnikami, dlatego też istnieje wymóg, aby wprowadzenie do obrotu odbywało się za zgodą twórcy⁴⁵. Odrębne, niezależne od

⁴⁴ J. Szczotka, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 58-60.

⁴⁵ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, *op.cit.*, s. 89.

prawa do zwielokrotniania, prawo wprowadzanie do obrotu ma ogromne znaczenie w praktyce. Roszczenie z tytułu naruszenia praw autorskich może być kierowane wobec sprzedawcy egzemplarzy wytworzonych z naruszeniem prawa reprodukcji, chociaż ten sprzedawca sam prawa zwielokrotniania nie naruszył. W tym sensie oddzielne prawo wprowadzania do obrotu spełnia dodatkową funkcję w zwalczaniu piractwa. Prawa do wydania i rozpowszechniania egzemplarzy mogą być ograniczone czasowo, terytorialnie i przedmiotowo. W przypadku ograniczenia czasowego producent nie może po upływie terminu zawartego w umowie wprowadzić do obrotu egzemplarzy, które mu jeszcze pozostały do sprzedania⁴⁶.

W ramach reprodukcji trwałej w zakresie rozpowszechniania znajdują się także najem oraz użyczenie. Umowa najmu zakłada korzystanie przez najemcę z przedmiotu najmu we własnym zakresie. Powoduje to, że nie może on czynić, bez dodatkowego zezwolenia, żadnego użytku z egzemplarza w celu publicznego korzystania. Tak więc właściciel egzemplarzy wynajmuje je odpłatnie osobom trzecim, które nie mogą ich dalej podnajmować ani korzystać z nich w inny przynoszący dochody sposób, ponieważ powodowałyby to naruszenie wyłącznego prawa autorskiego. Natomiast prawo użyczenia jest nieodpłatnym wypożyczeniem egzemplarzy utworu, które nie ma na celu nawet pośredniego uzyskania korzyści majątkowej⁴⁷.

Reprodukcja jednorazowa polega natomiast na udostępnieniu publicznie utworu bez przekazywania odbiorcom nośnika materialnego dzieła. Ma więc ona charakter przemijający oraz odbywa się w określonych przez autora ramach czasowych, a często i przestrzennych. Jako sposoby reprodukcji jednorazowej można zakwalifikować publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie, nadawanie, remitowanie oraz inne publiczne udostępnienie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie wybranym przez siebie. Publiczne wykonanie utworu polega na udostępnieniu dzieła odbiorcą drogą wykonania go wobec nich na żywo. W przypadku utworów muzycznych będzie to na przykład śpiew lub gra na instrumencie podczas koncertu. Regułą jest, że tego typu wykonanie wymaga zezwolenia twórcy i zapłaty autorskiego wynagrodzenia. Natomiast publiczne

⁴⁶ E. Traple [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 428-429.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 430.

wystawienie utworu polega na takim udostępnieniu nośnika materialnego dzieła, które umożliwi osobom trzecim bezpośrednio zapoznanie się z samym utworem. Uprawnienia twórcy w tym zakresie dotyczą głównie utworów plastycznych, jednak może się zdarzyć wystawienie także partytur utworów muzycznych. Twórca decyduje tutaj o samym podjęciu czynności udostępnienia, a także o miejscu, czasie i sposobie usytuowania nośnika utworu⁴⁸.

Zgodnie z art. 6 pkt 9 ustawy o prawie autorskim „odtworzeniem utworu jest jego udostępnienie bądź przy pomocy nośników dźwięku, obrazu lub dźwięku i obrazu, na których został zapisany, bądź przy pomocy urządzeń służących do odbioru programu radiowego lub telewizyjnego, w którym utwór jest nadawany.” Publiczne odtworzenie następuje więc obecnie zarówno na podstawie sporządzonych wcześniej egzemplarzy dzieła za pomocą urządzeń technicznych służących przekazywaniu obrazu lub dźwięku albo przy wykorzystaniu nadania radiowo-telewizyjnego. Egzemplarze utworu wykorzystywane są w przypadku muzyki odtwarzanej w dyskotekach, klubach, restauracjach, przy okazji imprez rozrywkowych i sportowych. Publicznym odtworzeniem jest także nadanie utworu muzycznego w kinie przed seansem lub w przerwie spektaklu artystycznego. Wszelkie tego rodzaju wykorzystanie utworów jest objęte wyłącznym prawem autorskim. Z kolei wyświetlanie dotyczy prezentacji dzieł audiowizualnych i wizualnych nie tylko w miejscach publicznie dostępnych, ale również w miejscach zamkniętych dla publiczności, na przykład w kinie⁴⁹.

Nadawaniem jest przysługujące twórcy wyłączne prawo do rozpowszechniania swojego dzieła drogą jego emisji za pomocą fonicznych i wizualnych środków komunikacji zarówno przewodowej, jak i bezprzewodowej, kodowanej i niekodowanej, odpłatnej i darmowej. Prawne znaczenie ma w tym przypadku wyłącznie fakt nadania utworu niezależnie od okoliczności czy odbiór dzieła rzeczywiście nastąpi, kto okaże się odbiorcą i ilu odbiorców będzie. Emitowanie ma jedynie stwarzać potencjalną możliwość odbioru. Remitowaniem utworu można natomiast określić dalszą emisję dzieła nadawanego, dokonywaną w sposób

⁴⁸ J. Szczotka, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 63, 66.

⁴⁹ E. Traple [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 434, 436.

równoczesny czasowo z nadaniem pierwotnym i integralny, polegający na przejęciu i emisji w całość i bez zmian programu nadawanego. Ta forma reprodukcji jednorazowej jest odrębnym polem eksploatacji, objętym uprawnieniem autora, jeżeli jest dokonywana przez inny podmiot niż pierwotnie nadający⁵⁰.

Ostatnią formą korzystania z utworu jest publiczne udostępnienie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym. Nadawanie jest jednostronnym aktem, wyłącznie podlegającym decyzji nadawcy co do rozpowszechniania dźwięku i obrazu za pomocą fal elektromagnetycznych w określonym czasie. Z procesem nadawania nie łączy się aktywne działanie odbiorcy. Interaktywność i możliwość indywidualnego decydowania o czasie i przedmiocie odbioru powoduje, że umieszczenie dzieła na serwerze komputera do korzystania w sieci Internet nie może być utożsamiane z nadawaniem. Wprowadzenie do sieci i komunikowanie na życzenie proponuje się traktować jako jedną, choć dwustopniową czynność, czyli usytuowanie utworu w sieci w sposób pozwalający na jego ściągnięcie przez użytkownika i proces przesyłań na żądanie. Powyższy sposób korzystania z utworów w sieci Internet spowodował wyodrębnienie nowego pola eksploatacji, nazywanego prawem elektronicznego komunikowania dzieła publiczności. Komunikowanie dzieła odbywa się na zasadzie, że odbiorca sam podejmuje decyzję o fakcie i czasie odbioru dzieła. Zgoda na taką formę eksploatacji musi istnieć już w momencie umieszczenia dzieła na serwerze, w związku z czym samo stworzenie potencjalnej możliwości korzystania z dzieła online bez zgody uprawnionego stanowi wkroczenie w jego prawa wyłączne⁵¹.

b) prawo do rozporządzania utworem muzycznym

Prawo do rozporządzania utworem jest prawem nadrzędnym w stosunku do prawa korzystania z niego. Oznacza to, że rozporządzając definitywnie utworem poprzez przeniesienie prawa majątkowego do niego, podmiot uprawniony pozbywa się nie tylko prawa dalszego nim rozporządzania, ale także eksploatacji danego dzieła,

⁵⁰ J. Szczotka, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 67-68.

⁵¹ E. Traple [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 444-446.

czyli możliwości korzystania z niego. W takiej sytuacji chcąc skorzystać z przysługujących mu wcześniej na zasadach wyłączności uprawnień, będzie musiał uzyskać na to zgodę nabywcy praw majątkowych do tego dzieła. Termin rozporządzanie utworem, którym ustawa się posługuje, jest terminem zbiorczym⁵². Chodzi tu nie tylko o czynności rozporządzające, ale także upoważniające, licencyjne, a więc wszelkie czynności prawne, które stwarzają innym osobom legalną możliwość eksploatacji utworu. Istotne znaczenie ma również okoliczność, że dyspozycje twórcy nie muszą dotyczyć całości przysługujących mu praw, ale mogą odnosić się do wybranych przez niego majątkowych uprawnień częściowych, obejmujących odrębne pola eksploatacji. Rozporządzanie może dotyczyć jednak tylko takich uprawnień, które z woli ustawodawcy wyposażają twórcę w możliwość wyłącznego korzystania z utworu. Zakres pierwszego wyznaczony jest zatem przez treść drugiego⁵³.

c) prawo do wynagrodzenia

Sformułowanie użyte w art. 17 ustawy o prawie autorskim, według którego twórcy przysługuje prawo do wynagrodzenia za korzystanie z utworu, budzi kontrowersje dotyczące potrzeby wyodrębnienia oddzielnego od prawa rozporządzania - prawa do wynagrodzenia. Konstrukcji tej zarzuca się brak logiczności, ponieważ prawo do wynagrodzenia zawsze jest pochodną prawa do rozporządzania utworem. Najpierw trzeba dokonać czynności dyspozycji prawami, a wynagrodzenie jest wynikiem tej dyspozycji. W zamian za przeniesienie prawa do wydania, nabywa się prawo do wynagrodzenia z tytułu zwielokrotniania i wprowadzenia do obrotu egzemplarzy. W większości przypadków rzeczywiście relacja między prawem rozporządzania a prawem do wynagrodzenia kształtuje się właśnie w ten sposób. Istnieją jednak sytuacje, w których podmiot praw autorskich nie może samodzielnie decydować o określonej formie wykorzystania utworu oraz nie może dokonać dyspozycji w kwestii określonego użytku dzieła mimo to uzyskuje roszczenie o wypłatę wynagrodzenia z tytułu korzystania z utworu. Prawo do wynagrodzenia nie

⁵² R. Golat, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 144-145.

⁵³ J. Szczęotka, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 69.

stanowi jednak w takiej sytuacji emanacji rozporządzania prawami majątkowymi, lecz funkcjonuje jako samodzielne uprawnienie, niezależne od stosunków umownych⁵⁴.

d) instytucja *droit de suite*

Zgodnie z art. 51 ust. 3 „wprowadzenie do obrotu oryginału albo egzemplarza utworu na terytorium Europejskiego Obszaru Gospodarczego wyczerpuje prawo do zezwalania na dalszy obrót takim egzemplarzem na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, z wyjątkiem jego najmu lub użyczenia.” Wobec twórcy zasada ta oznacza jednocześnie brak prawa do wynagrodzenia z tytułu dalszej cyrkulacji egzemplarza jego dzieła także wtedy, gdy cyrkulacja ta ma charakter zarobkowy – sprzedaż nośnika przynosi zyski podmiotowi uprawnionemu. W tej sytuacji, gdyby wprowadzonym do obrotu nośnikiem dzieła był jego oryginał, mający unikalny charakter, wzrost wraz z upływem czasu jego wartości nie stanowiłby dla twórcy źródła dodatkowego wynagrodzenia. Względy słuszności zdecydowały więc o ustanowieniu w tej sferze ustawowego wyjątku od reguły wyczerpania prawa wprowadzania egzemplarza utworu do obrotu, określanego mianem *droit de suite*. Istotą tej instytucji jest przyznanie twórcy prawa do wynagrodzenia z tytułu dokonywanych odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy jego utworu, które zostały wcześniej wprowadzone do obrotu⁵⁵.

W związku z art. 19 ustawy o prawie autorskim twórcy i jego spadkobiercom, w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego lub fotograficznego, przysługuje prawo do wynagrodzenia. Przy czym oryginalnymi egzemplarzami utworu są egzemplarze wykonane osobiście przez twórcę albo kopie uznane za oryginalne egzemplarze utworu, jeżeli zostały wykonane w ograniczonej ilości, osobiście przez twórcę lub pod jego nadzorem, ponumerowane, podpisane lub w inny sposób przez niego oznaczone. Przepis ten ustanawia niezbywalne uprawnienie do partycypowania w określonym procencie przez twórcę i jego spadkobierców w dochodach związanych z zawodową odsprzedażą przede

⁵⁴ E. Traple [w:] J. Barta i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 249.

⁵⁵ J. Szczotka, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 79.

wszystkim oryginałów utworów plastycznych i fotograficznych, ale także i rękopisów utworów literackich i muzycznych. Obowiązek ten obciąża podmiot zajmujący się zawodowo odsprzedażą, jak na przykład dom aukcyjny. Wysokość udziału służącego uprawnionemu w przypadku transakcji do wysokości 50 tysięcy euro wynosi 5 % ceny sprzedaży. Przy wyższych cenach sprzedaży dzieł stawka procentowa ma charakter degresywny⁵⁶.

4. Czas trwania autorskich praw majątkowych

Istotą autorskich praw majątkowych jest ich ograniczoność w czasie. Po upływie określonego w ustawie czasu, korzystanie z utworu jest swobodne, nie wymaga zezwolenia, ani tym bardziej jakichkolwiek opłat na rzecz twórcy lub innego uprawnionego autorsko podmiotu, z wyjątkiem uregulowanego w art. 40 ustawy o prawie autorskim *domaine public payant*⁵⁷. Zgodnie z art. 36 ustawy o prawie autorskim „z zastrzeżeniem wyjątków w ustawie, autorskie prawa majątkowe gasną z upływem lat siedemdziesięciu:

- 1) od śmierci twórcy, a do utworów współautorskich – od śmierci współtwórcy, który przeżył pozostałych,
- 2) w odniesieniu do utworu, którego twórca nie jest znany – od daty pierwszego rozpowszechnienia, chyba że pseudonim nie pozostawia wątpliwości co do tożsamości autora lub jeżeli autor ujawnił swoją tożsamość,
- 3) w odniesieniu do utworu, do którego autorskie prawa majątkowe przysługują z mocy ustawy innej osobie niż twórca – od daty rozpowszechnienia utworu, a gdy utwór nie został rozpowszechniony – od jego ustalenia,
- 4) w odniesieniu do utworu audiowizualnego – od śmierci najpóźniej zmarłej z wymienionych osób: głównego reżysera, autora scenariusza, autora dialogów, kompozytora muzyki skomponowanej do utworu audiowizualnego.”

⁵⁶ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie, op.cit.*, s. 96.

⁵⁷ J. Szczotka, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 74.

Artykuł 36 ustawy o prawie autorskim wprowadza generalny siedemdziesięcioletni okres trwania autorskich praw majątkowych. Zasadą jest, że okres ten liczony jest od śmierci twórcy utworu. Okres ten nie może ulec ani przedłużeniu, ani skróceniu przez czynność prawną. Na faktyczny okres ochrony autorskich praw majątkowych do danego utworu składa się więc okres między stworzeniem dzieła a śmiercią jego twórcy oraz siedemdziesiąt lat po śmierci autora. W przypadku utworów współautorskich okres ten liczony jest od śmierci ostatniego ze współtwórców⁵⁸.

Wyjątkowo datą pozwalającą na wyznaczenie początku biegu siedemdziesięcioletniego okresu nie jest śmierć twórcy, ale moment rozpowszechnienia utworu, albo jego ustalenia. Pierwsza sytuacja odnosi się do utworu, którego twórca nie jest znany, chyba że jego pseudonim nie pozostawia wątpliwości co do tożsamości autora lub jeżeli autor ujawnił swoją tożsamość. Data rozpowszechnienia decyduje o początku okresu ochrony, również wtedy gdy chodzi o dzieło, do którego autorskie prawa majątkowe przysługują z mocy ustawy innej osobie niż twórca. Dotyczy to utworów zbiorowych, jak na przykład encyklopedie, publikacje periodyczne, do których prawa te przysługują producentowi lub wydawcy oraz programu komputerowego stworzonego przez pracownika w wyniku wykonywania obowiązków wynikających ze stosunku pracy, gdzie jeżeli umowa nie stanowi inaczej, autorskie prawa majątkowe w związku z tym utworem przysługują pracodawcy. Jeżeli utwór, do którego autorskie prawa majątkowe przysługują z mocy ustawy innej osobie niż twórca i nie został on rozpowszechniony, ochrona ustaje z upływem lat siedemdziesięciu od daty ustalenia dzieła⁵⁹. W świetle art. 39 ustawy o prawie autorskim, czas trwania autorskich praw majątkowych liczy się w latach pełnych następujących po roku, w którym nastąpiło zdarzenie, od którego zaczyna się bieg terminów.

⁵⁸ J. Barta, R. Markiewicz [w:] J. Barta i inni, *Ustawa o prawie autorskim...*, *op.cit.*, s. 304-305.

⁵⁹ J. Szczotka, [w:] M. Poźniak-Niedzielska i inni, *Prawo autorskie...*, *op.cit.*, s. 75.

5. *Domaine public payant*

Wygaśnięcie autorskich praw majątkowych zwalnia użytkowników dzieła z obowiązku uzyskania zgody oraz zapłaty wynagrodzenia. Eksploatacja utworu odbywa się w sposób swobodny, co daje producentom i wydawcom możliwość dalszego czerpania dochodów bez jakichkolwiek obciążeń finansowych na rzecz osób, które w przeszłości były podmiotami autorskich praw majątkowych. Z woli jednakże ustawodawcy z tego obszaru swobodnej eksploatacji wydzielona została sfera, w której sprzedaż egzemplarzy niektórych kategorii utworów publikowanych na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej obciążona została obowiązkiem uiszczenia opłat na rzecz specjalnego Funduszu Promocji Twórczości. Podkreślić należy, że opłaty te mają publicznoprawny charakter, stanowią więc swoisty podatek przeznaczony na potrzeby związane z rozwojem polskiej kultury. Koncepcji tej, nazywanej *domaine public payant*, przyświeca idea, aby wykorzystywanie potencjału ekonomicznego utworu, a przez to wysiłku intelektualnego ich twórcy, po wygaśnięciu prawnoprawnej ochrony, służyło w jakimś stopniu także innym twórcom. Uzasadnieniem mają tu być względy słuszności i sprawiedliwości społecznej oraz dbałość państwa o wspieranie rozwoju polskiej kultury⁶⁰.

Instytucja *domaine public payant* została uregulowana w art. 40 ustawy o prawie autorskim, który stanowi, że producenci lub wydawcy egzemplarzy utworów literackich, muzycznych, plastycznych, fotograficznych i kartograficznych, które nie korzystają z ochrony praw majątkowych, mają obowiązek przekazać na rzecz Funduszu Promocji Twórczości wpłaty w wysokości od 5 % do 8 % wpływów brutto ze sprzedaży egzemplarzy utworów. Dokładną wysokość stawki określa w drodze rozporządzenia minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Instytucja ta dotyczy tylko egzemplarzy utworów, które zostały opublikowane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, w tym także egzemplarzy chronionych opracowań, które nie korzystają z ochrony praw majątkowych.

Podmiotami zobowiązanymi do uiszczenia opłat zgodnie z art. 40 ustawy o prawie autorskim jest producent lub wydawca egzemplarza utworu. Jest nim więc

⁶⁰ *Ibidem*, s. 76.

osoba fizyczna lub prawna, która wybiera pozycję przeznaczoną do publikacji, angażuje pracowników w proces zwielokrotniania egzemplarzy, a przede wszystkim ponosi ryzyko gospodarcze związane z wydaniem. Nie można jako producenta lub wydawcę traktować osoby zwielokrotniającej na własny użytek osobisty, pojedyncze egzemplarze utworu, które nie korzystają z ochrony autorskich praw majątkowych. Wyliczenie w art. 40 ustawy o prawie autorskim kategorii utworów podlegających instytucji *domaine public payant*, tworzy w odniesieniu do art. 1, grupę utworów, do których nie ma zastosowania to „opodatkowanie”. Tak więc nie ma obowiązku opłaty wobec utworów lutniczych, wzornictwa przemysłowego, architektonicznych, architektoniczno-urbanistycznych, urbanistycznych, scenicznych, sceniczno-muzycznych, choreograficznych, pantomimicznych, audiowizualnych, a także – co szczególnie istotne – w odniesieniu do utworów słowno-muzycznych, publicystycznych, naukowych oraz programów komputerowych⁶¹.

Zgodnie z art. 40 ustawy o prawie autorskim producent lub wydawca są zobowiązani do przekazania na rzecz Funduszu Promocji Twórczości wpłaty wynoszące od 5 % do 8 % wpływów ze sprzedaży egzemplarzy utworów, o których mowa a tym przepisie. Wysokość opłat została uregulowana w Rozporządzeniu Ministra Kultury z dnia 24 lutego 2003 roku w sprawie wysokości procentu wpłat na Fundusz Promocji Twórczości (Dz. U. 2003 r., Nr 41, poz. 354). W paragrafie 1 rozporządzenia, wysokość procentu, o którym mowa w art. 40 ustawy o prawie autorskim, została ustalona w wysokości 5 %. Zgodnie z paragrafem 2 rozporządzenia jeżeli utwory niekorzystające z ochrony autorskich praw majątkowych zostaną wydane wraz z utworami korzystającymi z takiej ochrony, wpłata na rzecz Funduszu Promocji Twórczości podlega proporcjonalnemu obniżeniu.

⁶¹ J. Barta, R. Markiewicz [w:] J. Barta i inni, *Ustawa o prawie autorskim...*, *op.cit.*, s. 310.