

Elżbieta Czarny-Drożdżejko

# UTWÓR I PRZEDMIOTY PRAW POKREWNYCH W SYSTEMIE POLSKIM I FRANCUSKIM

CZĘŚĆ II

UTWÓR I PRZEDMIOTY PRAW POKREWNYCH  
W POLSKIM SYSTEMIE PRAWNYM





UTWÓR I PRZEDMIOTY  
PRAW POKREWNYCH  
W SYSTEMIE  
POLSKIM I FRANCUSKIM



Elżbieta Czarny-Drożdżejko

UTWÓR I PRZEDMIOTY  
PRAW POKREWNYCH  
W SYSTEMIE  
POLSKIM I FRANCUSKIM

CZĘŚĆ II

UTWÓR I PRZEDMIOTY PRAW POKREWNYCH  
W POLSKIM SYSTEMIE PRAWNYM

Kraków 2019

Recenzenci

prof. dr hab. Andrzej Matlak

dr hab. Izabela Dobosz

Redakcja językowa

Marta Ficoń

Projekt okładki, typografia i redakcja techniczna

Piotr Druciarek

Publikacja finansowana z dotacji na utrzymanie potencjału badawczego  
Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie przyznanej przez  
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w roku 2018.

Copyright © 2019 by Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ISBN 978-83-7438-751-4 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-7438-752-1 (wersja online)

DOI:<http://dx.doi.org/10.15633/9788374387521>

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Wydawnictwo Naukowe

30-348 Kraków, ul. Bobrzyńskiego 10

tel. (12) 422 60 40

e-mail: [wydawnictwo@upjp2.edu.pl](mailto:wydawnictwo@upjp2.edu.pl)

[www.ksiegarnia.upjp2.edu.pl](http://www.ksiegarnia.upjp2.edu.pl)

# Spis treści

<b>1. Wstęp</b>	<b>7</b>
<b>2. Utwór jako przedmiot praw autorskich</b>	<b>9</b>
2.1. Utwór jako wynika działalności twórczej	18
2.2. Indywidualny charakter utworu	29
2.3. Brak ochrony odkryć, idei, procedur, metod i zasad działania oraz koncepcji matematycznych	53
2.4. Ustalenie jako niezbędny element bytu utworu	62
2.5. Problematyka kleine Münze	64
2.6. Zasada zakazu dyskryminacji	75
2.7. Ochrona fragmentu utworu	79
<b>3. Twory niesamoistne</b>	<b>83</b>
<b>4. Utwór audiowizualny</b>	<b>99</b>
<b>5. Program komputerowy</b>	<b>105</b>

---

<b>6. Przedmioty praw pokrewnych na gruncie polskiej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych</b>	<b>115</b>
6.1. Artystyczne wykonanie	115
6.2. Fonogram i wideogram	126
6.3. Nadanie programu	132
6.4. Pierwsze wydanie oraz wydania krytyczne lub naukowe	143
<b>Zakończenie</b>	<b>161</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>165</b>
1. Monografie i artykuły:	165
2. Orzecznictwo sądowe	170



# 1. Wstęp

Poniższa monografia stanowi drugą część książki, której wspólny tytuł brzmi: „Utwór i przedmioty praw pokrewnych w systemie francuskim i polskim”. Jej celem jest ukazanie interpretowania w systemie polskim pojęcia utworu oraz poszczególnych przedmiotów praw pokrewnych. Analiza ta ma ujawnić, na ile spójne są te podstawowe pojęcia dla obu wspomnianych systemów prawnych, których ochrona jest podobna z uwagi na regulację unijną.

Na wstępie należy podkreślić, że utwór oraz przedmioty praw pokrewnych związane są z dobrami niematerialnymi. Mają więc one odmienny charakter i naturę niż przedmioty materialne, chociaż mogą w nich być ucieleśnione. „Likwidacja przedmiotu fizycznego, choćby nim był oryginał, przez który rozumie się jednostkowy przedmiot fizyczny wytworzony przez twórcę dzieła i służący w sposób najdoskonalszy poznaniu utworu, nie pociąga – przynajmniej zazwyczaj – za sobą wygaśnięcia praw autorskich twórcy lub jego następcy prawnego, natomiast ze zdarzeniem tym gasną prawa właściciela rzeczy”<sup>1</sup>.

W polskim systemie prawnym istnieje zasada *numerus clausus* praw wyłącznych na dobrach niematerialnych, dlatego ochronie podlegają

---

1 A. Kopff, *Dzieło i jego twórca*, w: *Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973, s. 13.

jedynie te dobra, które zostały wymienione przez ustawodawcę. Wszystko, co nie spełnia wymogów definiujących poszczególne rodzaje dóbr niematerialnych, nie będzie podlegało ochronie prawnej. Stąd konieczne wydaje się precyzyjne dookreślenie przedmiotów praw na dobrach niematerialnych.

Przedmiotem praw autorskich jest utwór. Z kolei przedmiotami praw pokrewnych w Polsce są: artystyczne wykonania, fonogramy, wideogramy, nadania, pierwsze wydania oraz wydania krytyczne. W kolejnych podrozdziałach zostaną wskazane ich cechy charakterystyczne definiujące poszczególne przedmioty ochrony, co jednocześnie ukaże różnice, jakie występują pomiędzy systemem polskim a francuskim. Już na wstępie należy bowiem wskazać, że w materii samych przedmiotów ochrony brak jest jednolitości ujęcia zarówno na płaszczyźnie normatywnej, jak i doktrynalnej.

## 2. Utwór jako przedmiot praw autorskich

Utwór został zdefiniowany w art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Zgodnie z tym przepisem przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór). Na podstawie tego przepisu, dany wytwór musi spełniać trzy przesłanki, aby mógł zostać uznany za utwór:

- musi być wynikiem działalności twórczej – działalności kreatywnej człowieka,
- musi mieć indywidualny charakter – przyjmuje się, że musi się na tym wytworze odcisnąć piętno osobiste człowieka,
- musi zostać ustalony w jakikolwiek sposób, a więc musi być możliwe poznanie go przez jakąkolwiek osobę trzecią.

Istotne jest to, że nie mają znaczenia takie okoliczności jak postać, wartość, przeznaczenie i sposób wyrażenia, aby dany wytwór został uznany za utwór. Nie jest także istotne to, czy został on ukończony<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Janusz Barta i Ryszard Markiewicz dzielą okoliczności, które nie mają znaczenia dla bytu utworu na okoliczności dotyczące twórcy, okoliczności dotyczące procesu tworzenia dzieła oraz okoliczności dotycząc rezultatu pracy twórczej – zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2013, s. 31–32.

Elżbieta Traple<sup>2</sup> trafnie wskazuje na to, że aby coś było utworem, musi mieć hipotetyczną zdolność bycia eksploatowanym na różnych polach eksploatacji. Jeżeli nie ma możliwości zwielokrotniania, utrwalania, rozpowszechniania danego wytworu w formie nadanej przez jego twórcę, to nie mamy do czynienia z dziełem. Z kolei Andrzej Kopff przyjmował, że aby coś było utworem, musi nadawać się do rozpowszechnienia<sup>3</sup>. Tak więc możliwość eksploatacji powinna oddzielać niechronione pomysły od utworów.

W starszej doktrynie prawa autorskiego<sup>4</sup> przyjmowano koncepcję warstwowej budowy utworu<sup>5</sup>. Wyróżniano zatem treść, czyli obraz zindywidualizowany<sup>6</sup>, formę wewnętrzną, czyli nadanie treści obrazowi zindywidualizowanemu<sup>7</sup> oraz formę zewnętrzną, czyli całokształt

2 Zob. E. Traple, *Prawo autorskie nie może służyć ochronie idei jako takiej. Glosa do wyroku SN z dnia 3 lutego 2017 r., II CSK 400/16*, „Glosa” 3 (2017), s. 89–95; M. Poźniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Pomysł jako przejaw twórczości w świetle prawa autorskiego*, w: *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Warszawa 2013, s. 853.

3 Zob. A. Kopff, *Dzieło i jego twórca*, dz. cyt., s. 14.

4 Zob. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle prawa autorskiego*, Kraków 1961, s. 10–11 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rozprawy i studia, 36). Co więcej – wobec braku definicji utworu w ustawie o Prawie autorskim z 1952 r. Kopff definiował utwór jako „schematyczny przedmiot intencjonalny, zbudowany z trzech warstw, a mianowicie z treści w postaci obrazu zindywidualizowanego (w przypadku utworów artystycznych) lub obiektywnych rezultatów badawczych (w przypadku prac naukowych) oraz z warstwy formy zewnętrznej i formy wewnętrznej, zawierający liczne miejsca niedookreślone, których uzupełnienie jest zadaniem wykonawców lub perceptorów”, A. Kopff, *Dzieło i jego twórca*, dz. cyt., s. 26.

5 Koncepcja ta została opracowana przez Josefa Kohlera, *Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz*, Mannheim 1892, s. 37–38.

6 Obraz zindywidualizowany to „wszystko, co składa się na rzeczową, ideologiczną i psychologiczną treść dzieła sztuki, ukształtowaną indywidualnie, a więc zgodnie z przekonaniami i predyspozycjami twórczymi artysty”, A. Kopff, *Dzieło i jego twórca*, dz. cyt., s. 23.

7 Na formę wewnętrzną składają się zdaniem Kopffa „kompozycja, rozwinięcie akcji w czasie, jej ostateczne przerwanie lub chwilowe zawieszenie, stopniowe wytworzenie nastroju, używanie paradoksów, wzajemny układ przedmiotów i postaci, ich «ustawienie» w stosunku do perceptorów, dobór argumentów itp.”, A. Kopff, *Dzieło i jego twórca*, dz. cyt., s. 23.

środków użytych do nadania treści obrazowi zindywidualizowanemu<sup>8</sup>. Jednocześnie podkreślano, że nie wszystkie utwory taką strukturę posiadały, na przykład utwory muzyczne<sup>9</sup>: „Poszczególne warstwy utworu mogą stanowić szczególny przedmiot prawa autorskiego, przynajmniej w sferze obrotu wewnętrznego między twórcą dzieła macierzystego, a twórcą dzieła zależnego”<sup>10</sup>. Co więcej, przyjmowano, że dzięki zróżnicowaniu warstw utworu powstaje możliwość sklasyfikowania rodzajów twórczości. Twierdzono ponadto, iż można odróżnić od siebie utwór od wykonania, utwory zależne od inspirowanych oraz istnieje możliwość zróżnicowania utworów naukowych i artystycznych<sup>11</sup>.

W stosunku do utworu plastycznego sformułowano warstwową teorię budowy<sup>12</sup>. Z reguły pod pojęciem „utwór plastyczny” rozumie się obrazy oraz rzeźbę. Jednak współcześnie utwory plastyczne mogą być wyrażone za pomocą różnorodnych nośników. W dziele plastycznym zostały wyróżnione trzy warstwy: forma zewnętrzna, forma wewnętrzna i treść (przeważnie obraz zindywidualizowany). Przez formę zewnętrzną rozumie się konkretny sposób przedstawienia utworu plastycznego, a więc to, w jaki sposób został on utrwalony, na przykład olejami, akwarelami, itp.<sup>13</sup>. Natomiast forma wewnętrzna jest rozumiana jako ogół środków służących do jego przedstawienia, a więc na przykład kolorystyka, światłocien, kompozycja postaci, rzeczy przedstawione na obrazie, i tym

---

8 Obejmuje ona między innymi takie środki jak „kolor lub światło w obrazach, melodyjność lub chropowatość użytych słów, budowa krótkich albo długich zdań”, A. Kopff, *Dzieło i jego twórca*, dz. cyt., s. 23.

9 Zob. J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Warszawa-Kraków 1980, s. 22–24 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, 20).

10 A. Kopff, *Dzieło i jego twórca*, dz. cyt., s. 25.

11 Zob. A. Kopff, *Dzieło i jego twórca*, dz. cyt., s. 15.

12 Zob. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle prawa autorskiego*, dz. cyt.; R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958.

13 Zob. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 49–50.

podobne<sup>14</sup>. Z kolei obraz zindywidualizowany ujęty w dziele sztuki plastycznej stanowi zindywidualizowaną przez artystę wizję świata przedstawianego. Zasadniczo może on mieć charakter przedstawieniowy, jak i nieprzedstawieniowy, chociaż jest to ogromne uproszczenie. W pierwszym przypadku dzieło sztuki przedstawia konkretną rzeczywistość, na przykład katedrę, natomiast w drugim pewną ogólną myśl, ideę twórcy, na przykład rozszczepienie atomu<sup>15</sup>.

Każda z wyżej wymienionych warstw może być przedmiotem wymiany poprzez na przykład użycie odmiennej techniki. Forma zewnętrzna utworu plastycznego może zostać zmieniona, co nie jest techniką „czysto” automatyczną. Podnosi się, że zmiana obrazu namalowanego farbami olejnymi na dzieło przedstawione przy pomocy akwareli wiąże się z istotnymi trudnościami, ponieważ każda z tych technik wymaga określonych umiejętności od artysty. Przyrównuje się taką zmianę do tłumaczenia utworu literackiego. Kopff twierdzi, że „każde konkretne dzieło ma własną, szczególnie odpowiednią i niejako optymalną technikę ustalenia, tak jak każda technika posiada określone możliwości ekspresyjne. Toteż przenosząc dzieło macierzyste na inną technikę, trzeba zachować ów związek, dając własną interpretację utworu, do czego dołącza się wspomniany wcześniej moment umiejętności dokonania i utrwalenia poprawnej konkretyzacji przenoszonego dzieła. W tym ujęciu dokonane przeniesienie to nie tylko sprawa rzemiosła, lecz także artystycznej wizji i twórczego przeżycia”<sup>16</sup>. Dokonując takiego przeniesienia, artysta opracowuje cudzy utwór. Tworzy dzieło zależne, które również jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego.

---

14 Zob. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 51–52.

15 Szczegółowo na ten temat pisał Kopff wprowadzając dodatkowe podziały, zob. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 54–65.

16 A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 50.

Natomiast pewne wątpliwości mogą się wiązać z przejściem treści dzieła plastycznego czy tak zwanego obrazu zindywidualizowanego. Uważam, że w tym aspekcie należy wyodrębnić problematykę dotyczącą dzieł plastycznych przedstawieniowych oraz nieprzedstawieniowych – w tym drugim przypadku brak jest bowiem obrazu zindywidualizowanego, czyli treści dzieła plastycznego. Z kolei w odniesieniu do tych pierwszych, artysta, moim zdaniem, nie może „zawłaszczyć” sobie prawa do ujęcia pewnego aspektu rzeczywistości. Rozważania moje oprę na przykładzie podanym przez Kopffa. Jednym z dzieł Stanisława Lentza był obraz pod tytułem „Strajk”. W dziele tym „artysta dał wyraz siły i jedności robotników, które to cechy dostrzegł lub chciał podkreślić i dlatego tak silnie w swym obrazie zaznaczył. Inny natomiast malarz mógłby namalować także trzech robotników, użyć takich samych środków wyrazu i tej samej techniki, a mimo to zademonstrowałby zupełnie inne ujęcie, podkreślając np. słabość i bezradność klasy robotniczej”<sup>17</sup>. Niemniej jednak rodzi się pytanie, na ile dopuszczalne byłoby posłużenie się tym samym konkretnym obrazem zindywidualizowanym przez innego artystę, który może w identyczny sposób odbierać klasę robotniczą przy zmianie formy wewnętrznej czy zewnętrznej i przy sportretowaniu na swoim obrazie tych samych trzech robotników. Wydaje się, że nie można sobie „zawłaszczyć” sposobu spojrzenia na rzeczywistość. Mogą się również zdarzyć przypadki, że dwóch artystów niezależnie od siebie w identyczny sposób ujmie obraz zindywidualizowany, portretując tę samą osobę, szczyt górski czy malując słoneczniki. Zatem w sytuacji, gdy w utworze plastycznym występuje odwzorowanie rzeczywistości, należy dopuścić możliwość istnienia twórczości paralelnej<sup>18</sup>. Nie budzi wątpliwości fakt, że uczniowie szkół plastycznych grupowo malują te same martwe natury narzucone im jako ćwiczenia przez prowadzących. Możliwe jest, że

---

17 A. Kopff, *Dzieła sztuk plastycznych i jego twórca w świetle prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 56.

18 Zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 15 września 1995 r., I ACr 620/95, LEX nr 62623.

namalowane obrazy będą do siebie bardzo podobne i najprawdopodobniej każdy z nich będzie utworem.

Inaczej przedstawia się powyższa kwestia w przypadku dzieła plastycznego nieprzedstawieniowego, w którym brak jest obrazu zindywidualizowanego. Obrazem zindywidualizowanym jest bowiem pewna emocja, idea, myśl, która przyświecała jego twórcy. Nie można innemu artyście odmówić możliwości identycznego spojrzenia na przedstawiane zagadnienie. W tym jednak przypadku trudno byłoby przyjąć, że występuje twórczość paralelna z uwagi właśnie na ową nieprzedstawieniowość. Co więcej, nawet ten sam artysta miałby problem ze stworzeniem identycznego dzieła, a więc skopiowaniem siebie samego.

W odniesieniu do dzieła literackiego warstwowa jego budowa została szczegółowo opracowana przez Ryszarda Markiewicza. Na poszczególne warstwy składają się: plan wyrażania, plan treści tekstowej, plan treści ponadtekstowej, w skład którego wchodzi: temat, fabuła, postać fikcyjna, inne składniki fikcjonalnego świata przedstawionego oraz składniki referencyjne. „Plan wyrażania to ciąg znaków językowych konstytuujących dany tekst i równocześnie wyznaczający plan treści dzieła oraz jego formę. Nie chodzi tu o materialną konkretność znaków językowych, lecz o ich jakość postaciową znaczącą w danym języku”<sup>19</sup>. Z kolei plan treści tekstowej odzwierciedla znaczenie poszczególnych zdań, wyrazów, ich rozumienie. Na plan treści ponadtekstowej składają się „treści tradycyjnie odnajdywane w każdym dziele literackim, których nie da się zredukować do prostej sumy znaczeń konstytuujących je zdań. Zauważmy bowiem, że takie składniki zawartości, jak fabuła, postacie i przedmioty przedstawione, całościowy obraz świata przedstawionego niektóre uogólnienia poznawcze i postulatywne, dane są w dziele po części tylko bezpośrednio, po części zaś w sposób potencjalny; ich ukształtowanie dokonuje się dopiero w trakcie odbioru dzieła przez selekcję, wielokierunkowe scalenie, wnioskowanie, domniemywania, integracje oraz uzupełnienie miejsc

---

19 R. Markiewicz, *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Kraków 1984, s. 22 (Rozprawy Habilitacyjne Uniwersytetu Jagiellońskiego, 81).



niedookreślonych”<sup>20</sup>. Odpowiednikiem każdego z planów jest ich forma. Obejmuje ona konkretny sposób wyrażenia każdego z planów. Tak więc forma planu wyrażenia jest to ukształtowanie fonetyczne czy wersyfikacyjne. Z kolei forma planu treści tekstowej jest jego stylistycznym kształtem. Natomiast formą planu treści ponadtekstowej jest sposób jej ukształtowania, na przykład sposób opisu postaci, fabuły<sup>21</sup>.

Z kolei w odniesieniu do utworu muzycznego stwierdzono, że ma on charakter intencjonalny, a nie rzeczywisty. Tak więc nie jest nim ani to, co kompozytor zapisał w partyturze, ani to, co artyści – wykonawcy wykonują na jej podstawie. W doktrynie utrzymuje się bowiem, że ani sama partytura nie jest w stanie oddać tego, co było intencją kompozytora, ani samo jego wykonanie – chyba, że sam twórca jest jednocześnie artystą – wykonawcą. Zawsze mamy wtedy do czynienia z interpretacją, z nadaniem dziełu „ducha” samego wykonującego. Partytura, z uwagi na to, że stanowi zapis za pomocą znaków, który ma oddać dźwięk, nie jest doskonała. Nie można bowiem zapisać wszystkiego tego, co chciał przekazać kompozytor. Niemniej jednak dają się zaobserwować tendencje do wykształcenia bardzo szczegółowego zapisu z jednej strony, a z drugiej do pozostawienia artystom – wykonawcom dużego marginesu swobody w ich interpretacji. Janusz Barta uważa, że „wiele elementów dzieła trudnych jest w ogóle do sprecyzowania przez znaki graficzne, inne zaś określić można jedynie w przybliżeniu (np. barwę dźwięku, dynamikę). Wypada przy tym zwrócić uwagę i na to, że pismo nutowe to tylko pewien system znaków muzycznych. Tak jak każdy inny system znaków, służyć ono ma odwzorowaniu czegoś od samych znaków różnego, czegoś, na co znaki mają jedynie wskazywać”<sup>22</sup>. Jak podkreśla się w doktrynie, chociaż dzieło muzyczne ma charakter intencjonalny, to jednak

---

20 R. Markiewicz, *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, dz. cyt., s. 23.

21 Zob. R. Markiewicz, *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, dz. cyt., s. 24–25.

22 J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 13.

najbardziej oddaje je właśnie partytura. Należy jednak pamiętać o tym, że nie ona jest jego kwintesencją. Podstawowymi jego składnikami są dźwięki. Można je rozumieć jako te wydawane przez instrument lub inne jakości, na przykład głos ludzki naśladujący dźwięki instrumentu albo naśladowanie odgłosów natury, na przykład śpiewu ptaka. Ponadto uważa się, że w dziele muzycznym cisza, tj. celowy brak dźwięku, jest równoważna dźwiękowi. Jest to tak zwane „tworzywo muzyczne”. Dźwięki są składane w całości wyższego rzędu. Dokonuje tego kompozytor w procesie tworczym. W doktrynie polskiej dominuje stanowisko o jednowarstwowej budowie dzieła muzycznego<sup>23</sup>.

Przyjmuje się wprawdzie, że niejednokrotnie utwór muzyczny jest inspirowany przez czynniki zewnętrzne, na przykład napisany jest specjalnie na jakąś uroczystość, niemniej jednak trudno ten element emocjonalny oderwać od samej formy. Z tego względu dominuje raczej pogląd o jednowarstwowym charakterze dzieła muzycznego: „Niemożliwe wydaje się opisywanie i analizowanie – w oderwaniu od konkretnego materiału dźwiękowego – np. stanu liryczności, tajemniczości, grozy i innych jakości emocjonalnych, jakie mogą pojawić się w utworach. Ogólny wyraz (ekspresja) utworu jest zawsze wyrazem (ekspresją) samej muzycznej zawartości dzieła i nie można jej przyznać cech autonomicznych”<sup>24</sup>.

Obecnie wydaje się, że doktryna odeszła od warstwowej koncepcji utworu i brak jest dalszych poszerzonych wywodów na ten temat. W doktrynie<sup>25</sup> zarzuca się tej teorii pewną sztuczność i niemożność ścisłego oddzielenia od siebie treści i formy, a więc wskazania tego, jakie elementy zalicza się do pierwszego, a jakie do drugiego zbioru. Wcześniej

---

23 Zob. J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 20–33 i cytowana tam literatura.

24 J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 24.

25 Zob. M. Poźniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, w: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013, s. 19 (System Prawa Prywatnego, 13).

krytykę warstwowej teorii utworu sformułował Jan Bleszyński<sup>26</sup>, który przyjął teorię jednolitej budowy dzieła. Także Aurelia Nowicka wskazuje na to, że w prawie niemieckim „proponuje się zastąpić koncepcję rozróżnienia «treści» i «formy» wyróżnieniem w dziele elementów indywidualnych i pozbawionych takiego charakteru oraz akcentowaniem zasady niepodlegania ochronie idei, koncepcji i pojęć”<sup>27</sup>. Należy też zauważyć, że w doktrynie francuskiej wyróżnia się jedynie treść i formę dzieła. To forma jest chroniona, a więc sposób, w jaki została ujęta treść. Z uwagi więc na ogólną zasadę, że ochroną objęty może być jedynie sposób wyrażenia, powstaje problem, czy w takiej sytuacji w ogóle treść jako obraz zindywidualizowany może być przedmiotem ochrony. Jeżeli decyzja będzie negatywna, to może się okazać, że rozpowszechnianie kontynuacji czy opracowań lektur i tym podobnych jest zupełnie wolne i każdy może to robić bez uzyskiwania zezwolenia od twórcy utworu macierzystego z tego względu, że swojemu utworowi nadał zupełnie nową formę. Jednakże, jeżeli taka byłaby wola ustawodawcy, to należałoby usunąć z art. 25 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych zezwolenie dla prasy, radia i telewizji do rozpowszechniania krótkich streszczeń rozpowszechnionych utworów. Streszczenie bowiem z reguły przyjmuje odmienną formę, a przedstawia jedynie obraz zindywidualizowany dzieła. Intuicyjnie jednak przyjmuje się ochronę obrazu zindywidualizowanego, bowiem nie jest to tylko prosta idea, ale niekiedy, jak na przykład w dziele literackim z zakresu fantastyki, ogromna konstrukcja polegająca na budowie świata od samego początku ze wszelkimi szczegółami. Trudno się zgodzić na to, aby ktoś inny poza autorem lub bez jego zgody mógł rozpowszechniać kolejne części takiego utworu, wchodząc bez najmniejszego wysiłku w świat wykreowany przez inną osobę. Z tego względu uznaję, że obraz zindywidualizowany powinien być chroniony na gruncie prawa autorskiego, o ile dany gatunek dzieła ów obraz posiada, gdyż większość

26 Zob. J. Bleszyński, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa 1973, s. 26–39.

27 A. Nowicka, *Prawnoautorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, Warszawa 1995, s. 115–116.

utworów jest tego elementu pozbawiona, jak również o ile jest on wynikiem działalności twórczej o indywidualnym charakterze, a więc jest elementem kreacji jego twórcy. Należy też w odniesieniu do ochrony obrazu zindywidualizowanego brać pod uwagę to, czy powstał on jako akt twórczy. W sytuacji bowiem, gdy jest to opis historyczny zdarzeń, które miały miejsce, to same zdarzenia, ich okoliczności, miejsce, świadkowie nie są aktem kreacji autora, który te zdarzenia opisuje. Podobnie dzieje się, gdy malarz maluje obraz szczytu górskiego czy portret realnie żyjącej osoby – wówczas obraz zindywidualizowany, treść dzieła nie ma charakteru twórczego. Stoję więc na stanowisku, że warstwowa teoria utworów jednak ma swój doniosły sens i nie powinniśmy z nią zrywać.

## 2.1. Utwór jako wyniku działalności twórczej

Pierwsza przesłanka warunkująca uznanie danego wytworu za utwór to twórczość. Działalnością twórczą nazywana jest działalność kreacyjna człowieka, dlatego podstawowym warunkiem będzie konieczność stworzenia dzieła przez człowieka, a kolejnym – charakter kreacyjny tej działalności.

Wprawdzie wymóg stworzenia dzieła przez człowieka nie jest bezpośrednio wprowadzony do ustawy, ale wynika z zasady podmiotowości ludzkiej, bowiem jedynie człowiek może być podmiotem prawa. Chociaż akt kreacji jest aktem realnym, określonym zachowaniem, to jednak jest on związany z osobą ludzką. Nie będzie więc utworem wytwór stworzony przez zwierzę, maszynę czy naturę. Dlatego można swobodnie eksploatować wytwory natury czy zwierzęcia, nawet w sytuacji, gdy są one niezwykle i piękne.

Niemniej jednak w przypadku działalności maszyny z biegiem czasu mogą rodzić się już pewne wątpliwości. Jeżeli dany wytwór powstaje w wyniku użycia programu komputerowego, który jest wynikiem twórczości człowieka, to nie ma wątpliwości, że utworem będzie wówczas sam program komputerowy, ale nie jego bezpośredni produkt.

W sytuacji jednak, gdy to użytkownik przy pomocy programu komputerowego tworzy nowy wytwór, to może on być utworem, gdyż dochodzi dodatkowo akt kreacji użytkownika. Utworem w takim przypadku może być także projekt graficzny, który został opracowany, stworzony przez maszynę, na przykład przez drukarkę 3D, o ile w cały proces wnieoszony został „czynnik ludzki”, który doprowadził do aktu kreacji. Utworem nie będzie zaś automatyczne tłumaczenie wykonane przez program komputerowy współpracujący z bazą danych. Natomiast może nim być sam tekst, który został przetłumaczony. Zakładając hipotetycznie, że w przyszłości powstałby program komputerowy, który będzie kreatorem wszystkich kolejnych programów komputerowych, to te ostatnie w ogóle nie będą podlegać ochronie prawnoautorskiej, która jest zarezerwowana dla wytworów stworzonych przez ludzi. W takim przypadku trudno bowiem byłoby jednocześnie przyjąć, że twórca programu do tworzenia programów komputerowych byłby jednocześnie autorem wszystkich innych „stworzonych” przez jego utwór.

Sama działalność człowieka ma mieć charakter kreacyjny. Nie chodzi więc w tym przypadku o działalność odtwórczą: „Użycie zwrotu «działalność twórcza» oznacza, że ustawodawca za przedmiot prawa autorskiego uznaje tylko rezultat, przejaw takiego działania, które choćby w minimalnym stopniu odróżnia się od innych rezultatów takiego samego działania, a zatem że posiada cechę nowości, której stopień nie ma znaczenia, na co m.in. wskazuje użycie słowa *każdy*”<sup>28</sup>. Także zdaniem Barty i Markiewicza „cecha twórczości jest spełniona wówczas, gdy istnieje subiektywnie nowy wytwór intelektu; jest ona zatem ujmowana wyłącznie w płaszczyźnie nowości subiektywnej i zorientowana retrospektywnie”<sup>29</sup>.

Jednak takie spojrzenie na akt kreacji nie wydaje się właściwe. Nie ma bowiem znaczenia „nowość” jako taka, nawet w rozumieniu subiektywnym, a więc odniesiona do osoby twórcy. Skoro dopuszcza się twórczość

---

28 M. Poźniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, dz. cyt., s. 9.

29 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 39.

paralelną, to oznacza, że mogą powstać dwa identyczne, acz niezależne dzieła. Twórczością jest także namalowanie krajobrazu, modelu, który był już wielokrotnie namalowany czy sfotografowany – trudno w takim przypadku mówić, że mamy do czynienia z czymś nowym, nawet w znaczeniu tylko subiektywnym. Wydaje się, że chodzi tu raczej o akt samodzielnej kreacji – ubranie w formę tego, co widzimy, słyszymy lub wymyślamy. Aktem twórczym nie będzie więc kopia tego, co już zostało wytworzone przez człowieka, chociaż aktem kreacji będzie to, co zostało wcześniej wytworzone przez naturę lub zwierzę. Jeżeli więc ten sam pejzaż zostanie namalowany przez kilku artystów, to nie mamy wątpliwości, że każdy obraz będzie aktem twórczym. Wymaga bowiem kreatywności odrębne przeniesienie tego, co widzimy, na płótno.

Wątpliwości zaczynają się pojawiać w przypadku fotografii – moim zdaniem, uznanie lub odrzucenie ochrony prawnoautorskiej jakiegoś zdjęcia zależy jednak od rozstrzygnięcia zagadnienia dotyczącego jego oryginalności lub banalności. Można więc przyjąć *a contrario*, że akt kopiowania nie jest aktem twórczym, nawet jeżeli następuje odrębnie. Uważam więc, że w sytuacji powielenia cudzych obrazów nie występuje „działanie twórcze”, a jedynie „odtwórcze”<sup>30</sup>. Każdy zatem utwór plastyczny, nawet ręcznie skopiowany, jest jedynie kolejnym zwielokrotnieniem cudzego dzieła, a nie stworzeniem nowego utworu. Jedynie w sytuacji, gdy ten sam utwór tworzy ten sam twórca, uznaję, że każdy z nich jest dziełem w rozumieniu prawa autorskiego. Powstają one bowiem w wyniku tego samego psychicznego aktu kreacji, wyborów dokonywanych przez twórcę, chociaż w różnym czasie. Możliwe jest jednak, że osoba kopiująca cudzy utwór plastyczny doda coś twórczego od siebie. Wówczas dopuszczalne jest przyjęcie, że mamy do czynienia bądź z opracowaniem, bądź nawet z utworem inspirowanym. Nie mogą się

---

30 Tak również R. M. Sarbiński, *Komentarz do art. 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, pkt 57, w: *Prawo autorskie. Komentarz do wybranych przepisów*, red. R. M. Sarbiński, M. Siciarek, LexisNexis 2014.

więc zgodzić z koniecznością istnienia w ramach tej przesłanki tak zwanej „subiektywnej nowości”<sup>31</sup>. Przyjmowanie jej nie przystaje do współczesnej sztuki oraz innych dzieł, w tym do programów komputerowych. Ponadto, wielokrotnie rezultat procesu twórczego jest już w głowie twórcy przed jego stworzeniem. On wie, jak ma ostatecznie wyglądać. Tworzenie bowiem rozpoczyna się w mózgu. Cały więc proces twórczy polega po prostu na dobieraniu elementów tworzywa, czymkolwiek to tworzywo będzie. Jeżeli dobór następuje ze zbioru elementów i jest swobodny, a nie wynikiem rutynowych, standardowych działań i procedur, to ma on charakter twórczy.

Należy jeszcze zauważyć, że powołując się na tak zwaną „nowość subiektywną” doktryna<sup>32</sup> odnosi się do wyroku Trybunału Sprawiedliwości w sprawie *Infopaq*<sup>33</sup>, w której jest mowa o tym, że dany wytwór musi być rezultatem własnej kreacji intelektualnej autora, aby podlegać ochronie. Należy jednak zauważyć, że słowo „nowość” w jakiegokolwiek odmiennie nie pojawia się w tym orzeczeniu. Z kolei w motywie 45, zarówno w wersji francuskiej, jak i angielskiej, używa się określeń traktujących o możliwości wyrażenia przez autora swojego twórczego ducha w sposób oryginalny i w ten sposób osiągnięcia rezultatu stanowiącego twórczość intelektualną. Można z powyższego akapitu wnioskować, że mamy przesłankę twórczości i oryginalności, co razem prowadzi do powstania utworu – wyniku twórczości intelektualnej. Oryginalność w tym przypadku w żadnym razie nie jest rozumiana jako twórczość, ale jako pewna możliwość, która powstaje dopiero w odniesieniu do tego, co jest stworzone

---

31 M. Poźniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, dz. cyt., s. 9–10.

32 Zob. M. Poźniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, dz. cyt., s. 11.

33 Zob. Wyrok z dnia 16 lipca 2009 r., C5/08, *Infopaq International A/S przeciwko Danske Dagblades Forening*, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=72482&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=193935> (26.02.2018).

za pomocą „ducha twórczego”. Dopiero wówczas, gdy te elementy zostają połączone, powstaje utwór.

Trafnie pojęciu „subiektywnej nowości” Wojciech Machała<sup>34</sup> zarzuca także błąd logiczny, gdyż właśnie działalność kopisty, nawet przepisującego cudzy utwór, prowadzi do powstania „subiektywnie nowego” wytworu, gdyż sam przepisujący nigdy wcześniej go nie wytworzył. Efektem przyjęcia kryterium subiektywnej nowości danego wytworu jako ekwiwalentu działalności twórczej z jednej strony może być wyeliminowanie niewątpliwych dzieł – stworzonych ręką ich twórcy, jak i powstanie ochrony dla tego, co na ochronę nie zasługuje, czyli akty odtwórcze, ale subiektywnie nowe.

Mając powyższe na uwadze, powstają także wątpliwości związane z całkowitą rekonstrukcją dzieła już nieistniejącego lub w znacznej części zniszczonego. Ta problematyka dotyczy dzieł plastycznych, architektonicznych czy urbanistycznych. Uważam, że sama rekonstrukcja jest aktem twórczym. Powstaje bowiem w sytuacji, gdy pierwotnego dzieła w ogóle już nie ma – znane jest jedynie z opisów historycznych, lub gdy jest zniszczone w znacznym stopniu. Osoba dokonująca rekonstrukcji musi więc zdecydować o wielu kwestiach dotyczących wykonania takiego dzieła, wypełnić miejsca, które już praktycznie nie istnieją, zdecydować o zastosowanych farbach i kolorach. Wydaje się, że efekt nie będzie identyczny z dziełem pierwotnym, gdyż będzie odpowiadał wyobrażeniom o dziele osoby rekonstruującej. Przyjęcie, że rekonstrukcja jest aktem twórczym i w jej wyniku powstaje utwór, skutkuje odzysaniem ochrony prawnoautorskiej dla dzieła, które albo ją dawno temu utraciło, albo nigdy jej nie posiadało. Nie można również zapomnieć o tym, że ktoś inny był pierwotnym twórcą takiego utworu. Wydaje się, że rekonstrukcja może jedynie skutkować powstaniem opracowania i jako takie należy ją chronić na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Jednak nie każda restauracja dzieła będzie skutkować powstaniem nowego utworu (opracowania). Moim zdaniem, utwór powstanie tylko

---

34 Zob. W. Machała, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013, s. 136.



wówczas, gdy zostają na nowo wypełnione miejsca niedookreślone, które już nie istnieją na skutek zniszczenia. Zatem w sytuacji zwykłego odnowienia, rewitalizacji cudzego utworu nie powstanie jego opracowanie. Nie jest jednak możliwe dokonanie jednoznacznej oceny w sposób abstrakcyjny, bez odniesienia się do konkretnego przypadku. Zawsze bowiem powinno być badane natężenie pierwiastka twórczego w samym procesie tworzenia, jak i indywidualny charakter tego, co jest jego efektem.

Nie mamy również do czynienia z procesem twórczym w sytuacji skopiowania wzoru przemysłowego z już istniejącego wzoru, nawet jeżeli wzór ten nie jest dostępny dla osób zajmujących się daną profesją. Jeżeli więc autor wzoru znajdzie w jakimś zapomnianym muzeum etnograficznym kożuch, w który przed wiekami ubierali się ludzie w danym regionie, a następnie ten wzór dokładnie odtworzy i wprowadzi na współczesny rynek takie same lub bardzo podobne kożuchy, to nie będzie to wynikiem procesu twórczego, a więc taki wzór nie będzie utworem. Będzie to tylko odtworzenie tego, co już zostało stworzone, nawet jeżeli pamięć o tym pozostanie głęboko ukryta. Jednak nie jest wówczas wykluczona ochrona takiego wzoru jako wzoru przemysłowego na podstawie ustawy Prawo własności przemysłowej.

Z uwagi na to, że „utwory są czystymi przedmiotami intencjonalnymi”<sup>35</sup>, które zdaniem Romana Ingardena swoje źródło mają w aktach świadomości<sup>36</sup>, zasadne jest zadanie pytania, czy akt kreacji wymaga świadomości. Pytanie to odnosi się do twórczości bardzo małych dzieci oraz ewentualnie dorosłych, których zdolności świadomej kreacji na skutek choroby psychicznej, upośledzenia umysłowego czy jakiegoś innego zakłócenia czynności psychicznych są albo bardzo niewielkie, albo w ogóle ich nie ma. Uważam jednak, że nie jesteśmy w stanie obiektywnie badać stanu świadomości w ramach kreacji utworu. Dlatego wystarczy dla jego bytu stwierdzenie, że został on dokonany przez człowieka.

---

35 A. Kopff, *Dzieło j jego twórca*, dz. cyt., s. 20.

36 Zob. R. Ingarden, *O poznaniu dzieła literackiego*, w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 9.

Z kolei w sytuacji działalności wyżej wymienionych osób wydaje się, że wystarczającym testem wykazującym czy mamy do czynienia z dziełem, będzie badanie stopnia oryginalności (indywidualności). W takich bowiem przypadkach, gdy na przykład roczne dziecko narysuje ołówkiem kreskę, będzie to praca banalna, a więc nie podlegająca ochronie prawnoautorskiej.

Nie ma natomiast wątpliwości, że dla bytu utworu nie ma generalnie znaczenia sam zamiar jego stworzenia. Tak więc przypadkowo stworzony wytwór może okazać się utworem w rozumieniu prawa autorskiego. Jednak z uwagi na jego intencjonalność wydaje się, że z kategorii utworów można wykluczyć spontaniczne rozmowy czy wypowiedzi. Nie ma również znaczenia dla jego powstania wola stron. „Same postanowienia umowy, przewidujące objęcie ochroną prawnoautorską rezultatu pracy człowieka, nie wywołują skutków prawnych, o ile nie stanowi on przejawu jego działalności twórczej”<sup>37</sup>.

W doktrynie prezentowany jest pogląd, że twórczość należy określić mianem „oryginalności”<sup>38</sup>. Nie mogę się zgodzić z takim sklasyfikowaniem tego pojęcia<sup>39</sup>. Moim zdaniem, oryginalność lokuje się w kolejnej przesłance, to jest indywidualnego charakteru dzieła. Oryginalność oznacza bowiem nie tylko pochodzenie od określonej osoby, ale również oznacza „osobliwość, niezwykłość wyróżniającą kogoś lub coś spośród otoczenia; swoistość, nieszablonowość, autentyczność; rzecz osobliwą, niezwykłą”<sup>40</sup>. Każda osoba ma swój własny charakter, osobowość,

---

37 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 22 marca 2013 r., I ACa 827/11, LEX nr 1307407.

38 *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 23; A. Nowicka, *Prawnoautorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, dz. cyt., s. 103.

39 Również E. Ferenc-Szydełko oryginalność plasuje w pojęciu indywidualnego charakteru dzieła, zob. *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2014, s. 15; W. Machała, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 140.

40 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, Warszawa 1988, s. 544.

której piętno pozostawia w utworze, a które świadczy właśnie o jego indywidualności.

Utwór musi więc być wynikiem działalności twórczej. Sam proces powstawania dzieła ma mieć charakter kreatywny. Kreatywność tego procesu zasadza się w możliwości swobodnego doboru elementów do takiego utworu, przy czym sam „dobór elementów” rozumiem nie tylko w znaczeniu wyboru poszczególnych składników, a raczej jako wybór sposobów wyrażenia swojego dzieła. Zatem będzie to również dobór odpowiedniej kreski czy barwy, odpowiednich słów i środków wyrazu czy też algorytmów. Jeżeli w tym zakresie będzie istniała swoboda podejmowania decyzji, to mamy do czynienia z procesem twórczym.

Należy także odnieść się w tym miejscu do koncepcji zaproponowanej przez Wojciecha Machałę, który przejaw działalności twórczej rozumie jako „wytwór pracy umysłowej człowieka posiadający doniosłość kulturową”<sup>41</sup>. Autor ten opiera się na psychologicznym i filozoficznym rozumieniu pojęcia twórczości. Zdaniem Edwarda Nęcki<sup>42</sup>, twórczość, a przynajmniej jej efekt, ma się charakteryzować wartością, która z kolei jest różna w zależności od tego, co się tworzy, na przykład dzieła naukowe, artystyczne, wynalazcze czy etyczne. Z kolei Władysław Tatar-kiewicz uważa, że twórczość jest wysokim stopniem nowości i charakteryzują się nią „tylko twory wyższych uzdolnień, tylko mające doniosłe skutki”<sup>43</sup>. Z tego względu, zdaniem Machały, istotnym dla oceny przejawu działalności twórczej jest „doniosłość kulturowa wytworu, rozumiana jako dające się zauważyć oddziaływanie badanego obiektu na stan wysoko rozumianej kultury społeczeństwa”<sup>44</sup>. Jednak moim zdaniem, ta propozycja nie jest zgodna zarówno z brzmieniem art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, jak i nie przystaje do współczesnego rozwoju prawa autorskiego. Przede wszystkim, wspomniana ustawa definiuje utwór jako przejaw działalności twórczej, a więc wynik pewnego

41 W. Machała, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 150.

42 Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2003, s. 14–15.

43 W. Tatar-kiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006, s. 310.

44 W. Machała, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 151.

postępowania, które ma się charakteryzować twórczością. Twórczość w tym przypadku nie odnosi się do efektu, ale do procesu powstania dzieła. Machała uznał, że twórczy jest tylko taki wytwór, który jest doniosły kulturowo. Problem jednak polega na tym, że jest to wartość ocenna i wielokrotnie okazywało się w historii sztuki, że utwory były niedoceniane, ignorowane przez współczesnych danego twórcy, a ich oddziaływanie czy doniosłość kulturowa została dostrzeżona dopiero po dłuższym czasie. Co więcej, wiele współczesnych dzieł nie oddziałuje realnie na kulturę społeczeństwa, ponieważ tworzone są na prywatne zamówienie i zamknięte są w sferze prywatności zamawiającego. Inne z kolei zamknięte są w magazynach szkół plastycznych. Nie można w takich sytuacjach uważać, że mamy do czynienia z jakimś oddziaływaniem. Natomiast przyjęcie, że chodzi o potencjalne oddziaływanie jeszcze bardziej skutkuje ocennością przyjętego pojęcia. Ponadto, niezrozumiałe jest w koncepcji wskazanego autora samo pojęcie „doniosłości kulturowej” i to, kiedy takie przypadki występują. Tego waloru nie sposób wymierzyć ani popularnością, ani liczbą zacytowań. Należy jednak pamiętać, że na efekt w postaci doniosłości kulturowej składają się też inne elementy, dalekie od samego dzieła i jego znaczenia. Współcześnie, aby coś oddziaływało na kulturę, musi być właściwie wypromowane. Jeżeli utwór naukowy jest wydany przez małe wydawnictwo, to nawet jeżeli będzie to dzieło wiekopomne, nie będzie oddziaływać na kulturę, gdyż niewiele osób je przeczyta. Jeżeli artysta plastyk wystawia swoje obrazy na niewielkich lokalnych wystawach, to także nie będą one charakteryzować się doniosłością kulturową, gdyż w żaden sposób na kulturę nie oddziałują.

Zdaniem Machały, przyjęcie przesłanki doniosłości kulturowej będzie eliminować ze sfery utworów obiekty o charakterze utylitarnym, jak również wszelkie tak zwane *kleine Münze*. Uważam tę tezę za niewłaściwą. Prawo autorskie przeżywa obecnie dynamiczny rozwój, także w zakresie uznawania wielu utworów za utwory i przyznawania na nie monopolu eksploatacyjnego. Nie widzę powodu, aby chronić tylko to, co doniosłe kulturowo, a nie to, co jest drobiazgiem twórczym. Tworzenie estetycznych obiektów użytkowych również wymaga wysiłku, podejmowania wyborów

twórczych, aby coś było ładne, a jednocześnie przydatne. Wszyscy chcemy się otaczać rzeczami pięknymi – estetyczną maszynką do mięsa, miską do sałaty czy garnkami. Wszyscy szukamy gustownych, ładnych zniczy, które stawiamy na grobach naszych przodków. Brak ochrony prawnoutorskiej spowoduje minimalizowanie kosztów po stronie przedsiębiorców, którzy wytwarzają takie wytwory – taniej bowiem będzie skopiować coś, co inny podmiot wypuścił już na rynek i dobrze się sprzedaje. Ochrona *kleine Münze* skutkuje, moim zdaniem, rozwojem kreatywności społeczeństwa nawet w sprawach małych, co jest bardzo istotne. Jednak należy podkreślić, że prawo autorskie nie może chronić tego, co użytkowe w danym wytworze. Cechy funkcjonalne skutkujące tym, że na przykład nóż służy do krojenia, a miska do umieszczenia w niej różnych produktów, nie mogą być przez nikogo zmonopolizowane. Dlatego przyjmuję koncepcję, że utwór nie ma charakteru jednolitego, więc należy na niego spojrzeć jak na zestaw wielu „elementów” i nie chodzi w tym miejscu o kwestię zbioru. Elementy funkcjonalne, decydujące o przeznaczeniu danego wytworu, nie mogą być chronione na gruncie prawa autorskiego, gdyż ochronie podlega jedynie wymiar estetyczny.

Nie mogę również zgodzić się z poglądem Machały, że przyjęcie kryterium doniosłości kulturowej (jako twórczości) nie jest sprzeczne z zakazem dyskryminacji wytworów ze względu na ich wartość. Autor dowodzi, że nie ma owej sprzeczności, dlatego, iż wartość ma znaczenie dopiero w sytuacji, gdy stwierdzimy, że coś jest utworem, a nie dla decydowania, czy coś jest utworem. Ta koncepcja nie wynika jednak z brzmienia art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Zgodnie z powołanym przepisem, „przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór)”. Jasno z niego wynika, że sam przejaw ma być niezależny od wartości, a więc dla kwalifikowania danego wytworu do kategorii utworów wartość nie ma znaczenia, w tym promowana przez Machałą wartość kulturowa.

Zdaniem wspomnianego wyżej autora – wbrew intuicyjnemu rozumieniu zwrotu „doniosłość kulturowa” – dla zakwalifikowania danego wytworu jako twórczego wystarczy niewielki zakres owej doniosłości, co nieodparcie kojarzy się z krytykowaną przez niego koncepcją minimalistyczną, w której mówi się o niewielkim stopniu twórczości. Zatem zdaniem tego autora, przede wszystkim sama doniosłość jest stopniowalna, co powoduje ocenność owej przesłanki. Poza tym, przyjmuje on, że wpływ na nią miałyby takie wskaźniki jak: wskaźnik wyjścia poza podstawową funkcję, wskaźnik wywołania emocji, wskaźnik rezonansu społecznego, wskaźnik innowacyjności, wskaźnik rozwiązań nieszablonowych oraz wskaźnik sztuki. Mam nieodparte wrażenie, że te wskaźniki dopasowane są do poszczególnych kategorii utworów. Co więcej, autor uważa, że wystarczy spełnić tylko jeden wskaźnik, aby dany wytwór uznać za twórczy. Wszystkie powołane wskaźniki są nieprecyzyjne i ocenne. Jeżeli czytając książkę naukową, odbiorca zdenerwuje się, gdyż uważa, że jej autor pisze bzdury, to niewątpliwie zostanie wywołana emocja. Powstaje pytanie, czy jego emocja, negatywna bądź pozytywna, wystarczy do zrealizowania tego wskaźnika, czy też musi to być emocja wielu osób, aby strzałka we wskaźnikomierzu drgnęła? Skoro autor koncepcji uważa, że wystarczająca jest doniosłość w niewielkim stopniu, to być może wystarczy, że owa doniosłość z punktu widzenia jakiegokolwiek wskaźnika dostrzeżona została przez jednego człowieka, na przykład sędziego. Z wielu powyższych względów uważam, że koncepcja Machały dotycząca rozumienia „twórczości” jest nie do zaakceptowania, a ponadto wcale nie ma ona charakteru rygorystycznego przy przyjęciu niewielkiego stopnia doniosłości kulturowej, pomimo predestynowania do takiej odmiennej rygorystycznej koncepcji, gdyż także zakłada minimalizm przy badaniu twórczości.

Należy także podkreślić, że badanie twórczości nie w samym tylko efekcie postępowania, ale w sposobie postępowania, czyli dobieraniu elementów tworzywa, nie eliminuje słusznego poglądu, że w trakcie postępowania sądowego dotyczącego praw autorskich należy pozytywnie wykazać, iż ten element wystąpił w ramach samego procesu kreacji.

Dowodem może być wyjaśnienie czy zeznanie złożone przez samego twórcę. Należy wówczas zbadać, że w ogóle istniał wybór, na jakiej zasadzie twórca tego wyboru dokonywał i co o nim decydowało.

## 2.2. Indywidualny charakter utworu

Kolejną przesłanką decydującą o bycie utworu jest jego indywidualny charakter. W doktrynie<sup>45</sup> uważa się, że przesłanka indywidualności może odnosić się bądź do procesu twórczego, bądź do samego jego rezultatu. Uważam jednak, że art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych wyraźnie przenosi płaszczyznę badania na powstałe dobro niematerialne. Przepis ten mówi bowiem o tym, że sam przejaw działalności twórczej ma mieć indywidualny charakter, a nie działalność twórcza.

W polskiej nauce można mówić o dwojakim spojrzeniu na kwestię indywidualności. Z jednej strony część autorów<sup>46</sup>, łącznie ze mną, dostrzega ją w istnieniu piętna osobistego czy odcisku duszy twórcy w utworze, a inni<sup>47</sup> poszukują indywidualności w odmienności od innych wytworów, a więc w istnieniu pewnej nowości obiektywnej. Uważam natomiast, że nieuprawnione jest przyjmowanie z góry, iż obecnie historyczną wartość ma jedynie „stanowisko, według którego ocena przesłanki indywidualności powinna sprowadzać się do poszukiwania w dziele refleksów niepostrzecznej osobowości twórcy. Doszukiwanie się jakkolwiek rozumianego rysu osobowości w dziele zostało ostatecznie pozbawione zasadności

45 Zob. W. Machała, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 162.

46 Zob. F. Zoll, *Polska ustawa o prawie autorskim i konwencja berneńska*, Warszawa–Kraków–Lwów–Poznań 1926, s. 13, S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1938, s. 6, E. Ferenc-Szydelko, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, dz. cyt., s. 15, D. Czajka, *Przedmiot ochrony – utwór jako rezultat twórczości autora*, „Europejski Przegląd Prawa i Stosunków Międzynarodowych” 2 (2010), s. 37.

47 Zob. M. Poźniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, dz. cyt., s. 9, J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 39.

co najmniej w momencie wprowadzenia do katalogu utworów programów komputerowych w 1994 r.<sup>48</sup>

Moim zdaniem, wystąpienie indywidualnego charakteru można stwierdzić poprzez dostrzeżenie w utworze piętna osobistego twórcy, a więc oryginalności. Oryginalność jest zaprzeczeniem banalności; powstaje ona na skutek różnorodności ludzkich osobowości i charakterów. Nawet jeżeli różne osoby kreują dzieło, pracując na tym samym modelu, na przykład malują ten sam widok, piszą pracę naukową na ten sam temat czy książkę o tej samej postaci historycznej, okazuje się, że powstałe utwory są od siebie różne. Wynika to z naszej odmienności. Dlatego, jeżeli dany wytwór może wykonać każdy, albo większość z nas, to należy przyjąć, że mamy do czynienia z wytworem banalnym. Nie należy, moim zdaniem, obawiać się dokonywania takich ocen. Praca rzemieślnicza czy zwykła zręczność nie może bowiem być chroniona na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Jednak nie oznacza to, że warunkiem przyznania takiej ochrony jest konieczność „wyrafinowania” w jego przedmiocie. Oryginalność może się bowiem przejawiać w dokonywanych nieoczywistych, nieoczekiwanych wyborach, w stworzeniu czegoś, co może nam się wydawać oczywiste, ale w jakiś sposób było zaskoczeniem dla otoczenia. Nie wykluczam więc, że utworem może okazać się zwykły kuchenny przedmiot, który ze względu na ornamentykę, kształt, deseń nabiera charakteru utworu, staje się niebanalny. Dlatego też częściowo trafny jest pogląd wyrażony przez Sąd Apelacyjny w Lublinie, że „zgodnie z art. 1 ust. 1 u.p.a.p.p., jedynie przejawy działalności twórczej o indywidualnym charakterze mogą być uznane za dzieła i podlegają ochronie tego prawa. Chodzi zatem o kreacyjny, subiektywnie nowy, oryginalny wytwór intelektu, wywołany niepowtarzalną

---

48 D. Flisak, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 26. Należy zauważyć, że powołany autor jest zwolennikiem koncepcji obiektywnej, przedmiotowej indywidualności i w związku z tym marginalizuje koncepcję podmiotową, czego nie powinno się robić, jak się wydaje, w dziele będącym komentarzem.



osobowością twórcy, który – wykonany przez kogoś innego – wyglądałby inaczej<sup>49</sup>.

Metodą badania indywidualności jest analiza cech utworu i tego, na ile konkretna osoba i jej własna osobowość uczestniczyła w nadaniu mu indywidualnego charakteru. Moim zdaniem, konieczne jest bowiem wskazanie, w czym taki utwór jest niebanalny i uwarunkowany osobowością jego twórcy. Z jednej strony, nie jest dla mnie zrozumiałe przyjmowanie, że „indywidualność dzieła związana jest z oceną, czy istnieją w nim właściwości związane z niepowtarzalną osobowością człowieka”<sup>50</sup>, i twierdzenie jednocześnie, że „indywidualność dzieła można stwierdzić tylko na podstawie jego analizy, nie zaś badając, czy w utworze «odbija się» osobowość autora lub w jakim stopniu autor nadaje utworowi dostrzegalne «piętno osobiste»”<sup>51</sup>. Stojąc na stanowisku głoszącym, że o indywidualności dzieła świadczy istnienie w nim specyficznych cech przynależnych danemu konkretnemu twórcy, wcale nie uważam, że w procesie sądowym w odniesieniu do tej przesłanki wymagana jest w związku z tym analiza procesu twórczego i relacji istniejących między twórcą a jego dziełem<sup>52</sup>. Analizie bowiem ma zostać poddany sam oceniany wytwór, to, na ile jego cechy, jego elementy, przyjęty układ czy zapis jest zdeterminowany osobą twórcy. Badaniu podlega więc sam utwór, któremu kształt nadał twórca, będąc indywidualną osobowością. Nie poszukujemy zatem relacji, ale cech w nim zawartych, badamy, na czym polega swoistość ujęcia danego wytworu, w czym jest on specyficzny, będąc stworzonym przez konkretną osobę i dlatego nie jest on banalny.

Dlatego można poszukiwać tak rozumianej indywidualności również w programach komputerowych. Z niezrozumiałych względów często przyjmuje się stanowisko, że w programie komputerowym trudno

---

49 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Lublinie z dnia 12 września 2016 r., I ACa 942/15, LEX nr 2209926. Uważam, że nie ma potrzeby wymagania od utworu subiektywnej nowości, o czym pisałam w poprzednim rozdziale.

50 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 39.

51 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 39.

52 Zob. W. Machała, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 166.

się dopatrzeć piętna osobistego jego twórcy. Według mnie, programista posługuje się specyficznym narzędziem, jakim są algorytmy, układa je we właściwy dla siebie sposób, można by wręcz powiedzieć, że „maluje algorytmem”. Na początku musi sobie wyobrazić to, co chce osiągnąć za pomocą określonego zapisu, a więc pewien efekt; następnie dokonuje specyficznego, właściwego tylko dla siebie wyboru sposobu osiągnięcia celu. Ten wybór jest uwarunkowany jego niepowtarzalną osobowością i dlatego jego dzieło jest indywidualne. Zatem w trakcie ustalania czy program komputerowy jest utworem, należy w nim także poszukiwać indywidualnej osoby, specyficzności, która powoduje, że może być stworzony tylko przez tę osobę. Jeżeli dany program może zostać stworzony w ocenianym kształcie przez wiele osób, to należy przyjąć, że jest on banalny. Nie chodzi jednak w tym miejscu o stwierdzenie, czy dany zbiór programistów ma techniczną możliwość napisania takiego, a nie innego zestawu algorytmów i instrukcji do stosowania na komputerze, ale o doszukanie się w konkretnym wytworze cech związanych z jego twórcą, specyficznym grupowaniem algorytmów i instrukcji, specyficznym rozwiązywaniem w nim określonym problemów i swoistym wyobrażeniem tego, jak ten program będzie funkcjonował. Natomiast jeśli program będzie spełniał tylko funkcje użytkowe, które są one dominujące, a osobowość twórcy nie zostanie w nim wyrażona, to taki program nie będzie utworem w rozumieniu prawa autorskiego.

Podnoszenie zarzutów, że trudno dopatrzeć się piętna osobistego w wytworze zbiorowym, oraz że może ono naruszać funkcję użytkową danego wytworu, także nie jest przekonujące<sup>53</sup>. Przede wszystkim, przy utworach kolektywnych każdy ze współtworzących daje coś od siebie, coś, co jest podyktowane stanem jego osobowości i jego indywidualnym postrzeganiem tego, jak dany przedmiot ma wyglądać. Praca wspólna wymaga z kolei korekty własnych ocen estetycznych, uzgodnienia podejmowanych wyborów. Natomiast praca organizacyjna nie jest

---

53 Zob. D. Flisak, *Pojęcie utworu w prawie autorskim – potrzeba głębszych zmian*, „Przeгляд Prawa Handlowego” 12(2006), s. 35.

działalnością twórczą, więc osoba jedynie organizująca miejsce pracy czy poszczególne osoby, które mają tworzyć dzieło, nie będą postrzegane jako jego twórcy, chociaż niekiedy to do nich mogą należeć prawa majątkowe. Z kolei sama funkcja użytkowa nie podlega ochronie prawnoautorskiej i jeżeli ekspresja twórcy będzie dla niej nadmierna i szkodliwa – przedmioty, w których ucieleśniony zostanie utwór, nie spełnią stawianych im wymagań i nie znajdą na rynku nabywców. Z punktu widzenia ochrony prawnoautorskiej obawa ta nie ma żadnego znaczenia. Przedmioty użytkowe, w których ucieleśniony jest utwór, mogą również zaspokajać potrzeby duchowe – przy ich wyborze kierujemy się estetyką, chcemy otaczać się ładnymi rzeczami, w kuchni, a nawet w piwnicy czy garażu. Przyjmowanie, że zaspokajanie duchowych potrzeb odbywa się jedynie w filharmonii lub na wystawie, jest nieprawdziwym założeniem.

Z kolei koncepcja przedmiotowego rozumienia indywidualnego charakteru utworu opiera się na badaniu różnic pomiędzy jednym wytworem a innymi oraz przyjmowaniu, że jeżeli te różnice są dostatecznie doniosłe, to wytwór jest utworem<sup>54</sup>. Przyjęcie tej koncepcji ma w założeniu eliminować dowolność ocen w zakresie ustalania, czy coś jest, czy też nie jest utworem. Na wstępie należy już wskazać na błędne założenie tej koncepcji co do eliminowania wartościowania w procesie uznawania danego wytworu za przedmiot prawa autorskiego – przyjęcie lub odrzucenie „dostatecznej doniosłości” jest już bowiem oceną dokonywaną w procesie orzecznictwym<sup>55</sup>. Natomiast uznawanie przez Machałę, że „możliwe jest ustalenie odrębności obiektu jedynie w oparciu o stwierdzone różnice pomiędzy tymi obiektami”<sup>56</sup> jest niepokojące. Wprawdzie autor pisze

54 Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 29 października 1997 r., I ACa 477/97, LEX nr 533708.

55 Krytycznie wobec tej koncepcji wypowiedział się również J. Bleszyński, *Twórczość jako przesłanka ochrony w polskim prawie autorskim w świetle doktryny i orzecznictwa, w: Współczesne problemy prawa prywatnego. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Edwarda Gniewka*, red. J. Gołaczyński, P. Machnikowski, Warszawa 2010, s. 34–35. Także Machała zauważa, że badanie doniosłości jest już wartościowaniem – W. Machała, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 178–179.

56 W. Machała, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 170.

generalnie o utworach, ale można by się zastanawiać, czy możemy ustalić, że krzesło istnieje tylko dlatego, że różni się od innych krzesel? Podobnie jest z dobrami niematerialnymi – ustalenie ich odrębności dokonuje się za pomocą zmysłów przynależnych człowiekowi. Nic innego nie pozwala rozpoznać ich istnienia, gdyż uwarunkowani jesteśmy biologią. Nie możemy sobie na przykład wyobrazić koloru, którego nie ma – nasza wyobraźnia jest więc zdeterminowana tym, co widzimy. Sama odrębność tych dóbr jest ustalana za pomocą naszych zmysłów, a więc za pomocą naszego postrzegania. Jeżeli malarz namalował dwa identyczne obrazy – to są to najprawdopodobniej dwa odrębne utwory plastyczne, z których każdy może mieć charakter indywidualny, gdyż zostanie w nim wyrażone piętno osobiste twórcy.

W koncepcji przedmiotowej indywidualności pomocny przy ustalaniu oryginalności staje się test statystycznej jednorazowości. Jego twórcą był Max Kummer, który dążył do wyeliminowania ocenności w orzecznictwie sądowym w zakresie kwalifikowania wytworów do kategorii utworów. Istotne było jedynie dokonanie stosowanego porównania, czy takie samo dzieło już powstało oraz na ile jest prawdopodobne, aby powstało w przyszłości. W zasadzie w tej koncepcji chodziło o unikatowe połączenie ze sobą różnych elementów, słów, obrazów, i tym podobnych<sup>57</sup>. Trafnie jednak w doktrynie<sup>58</sup> uważa się, że koncepcja ta nie odpowiadała na pytanie o skalę hipotetycznego prawdopodobieństwa, która decydowałaby o niezakwalifikowaniu danego wytworu do kategorii utworów. Poza tym, według Kummera ocena prawdopodobieństwa miała zostać dokonana z punktu widzenia zwykłego obserwatora. To z kolei jest oceną samą w sobie, a więc autor tej koncepcji nie eliminował faktycznie dokonywania oceny sędziowskiej, ponieważ to sędzia miał decydować w charakterze

---

57 Zob. D. Flisak, *Maxa Kummera teoria statystycznej jednorazowości – pozorne rozwiązanie problematycznej oceny indywidualności dzieła*, w: *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, dz. cyt., s. 283–284.

58 Zob. D. Flisak, *Maxa Kummera teoria statystycznej jednorazowości – pozorne rozwiązanie problematycznej oceny indywidualności dzieła*, dz. cyt., s. 287.

lub o charakterze zwykłego obserwatora. Poza tym, z uwagi na specjalistyczny charakter wielu utworów, w praktyce może się okazać, że perspektywa zwykłego obserwatora to perspektywa biegłego, który będzie wskazywał na zakres istniejącego i prawdopodobnego prawdopodobieństwa stworzenia identycznego wytworu.

Przy statystycznej jednorazowości chodzi „o badanie, czy wcześniej takie dzieło powstało oraz czy jest statystycznie prawdopodobne stworzenie go w przyszłości przez inną osobę [...]”. W powyższym ujęciu «statystyczna jednorazowość» ani nie jest tożsama z indywidualnością dzieła, ani nie zastępuje tego wymogu, lecz jest jedynie typową konsekwencją istnienia indywidualności dzieła, przydatną – jako zobiektywizowane kryterium – do badania istnienia tej cechy. W takim ujęciu dopuszczenie istnienia ochrony prawnoautorskiej paralelnej twórczości nie określa celowości posługiwania się kryterium statystycznej jednorazowości – tyle tylko, że wobec zaistnienia identycznych rezultatów twórczości różnych osób, należy poszukiwać innych, bardziej ocennych kryteriów stwierdzenia indywidualności, a więc odnoszących się do swoistości i piętna osobistego<sup>59</sup>. Niemniej jednak wydaje się, że z uwagi na odmienność każdego człowieka i jego jednostkowy, niepowtarzalny charakter każdy wytwór, który takie piętno osobiste nosi, będzie jednocześnie statystycznie jednorazowy. Nie należy jednak tego twierdzenia odwracać, gdyż nie wszystko, co statystycznie jednorazowe, będzie utworem. Musi być bowiem unikatowe ze względu na osobowość twórcy i to będzie takie dzieło wyróżniało spośród innych wytworów<sup>60</sup>. W doktrynie przyjmuje się, że utwór „sam przez się musi wyróżniać się od innych takich samych przejawów działalności twórczej w sposób świadczący o jego swoistości, oryginalności i tych wszystkich właściwościach, które sprawiają, że

59 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 40.

60 Zob. D. Flisak, *Maxa Kummera teoria statystycznej jednorazowości – pozorne rozwiązanie problematycznej oceny indywidualności dzieła*, dz. cyt., s. 288. Autor wskazuje na koncepcję szwajcarskiego Sądu Najwyższego, która wydaje się trafnie oddawać stosunek statystycznej jednorazowości do oryginalności utworu.

w większym czy mniejszym stopniu jest on niepowtarzalny i nieposiadający swego wiernego odpowiednika w przeszłości<sup>61</sup>.

Uważam, że nie ma znaczenia istnienie więzi pomiędzy twórcą a utworem – więź nie jest bowiem wyróżnikiem bytu dzieła – jest nim jedynie jego oryginalność, a więc zakorzenienie własnej osobowości w nim samym. Twórca nie musi odczuwać niczego w stosunku do swojego utworu – a więc może wystąpić brak jakiegokolwiek psychicznej więzi, natomiast częśćka jego własnego „ja” w tym dziele się znajdzie i ona będzie chroniona na podstawie uprawnień przyznanych w art. 16 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, bez względu na to, czy on sam sobie tego życzy, czy też nie<sup>62</sup>.

Moim zdaniem, badając, czy mamy do czynienia z indywidualnym charakterem dzieła, nie powinniśmy się opierać na istnieniu odmienności, które dopiero uzasadnia przyznanie ochrony<sup>63</sup>. Prowadzi to bowiem do badania, czy dany wytwór jest obiektywnie nowy, co moim zdaniem nie ma znaczenia dla przyznania ochrony prawnoautorskiej. Wydaje się, że poglądy te są uwarunkowane objęciem ochroną prawnoautorską utworów użytkowych oraz programów komputerowych, gdyż zwolennicy tego poglądu nie dostrzegają, że również w takich wytworach może zostać wyrażona estetyczna wrażliwość ich twórcy, jego osobowość, i nie widzą, że początkiem ich kreacji jest powstanie pewnego wyobrażenia i dążenie do jego ekspresji. Jak już wyżej wskazywałam, także w tego rodzaju wytworach znajduje się piętno osobiste twórcy, niejako odcisk jego duszy, jego sposób spojrzenia na świat. Poza tym, gdyby badać jedynie odmienności, to wiele tradycyjnie zaliczanych do kategorii utworów dzieł pewnie zostałyby wyeliminowanych – na przykład obraz przedstawiający

---

61 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 40.

62 Z tego względu nie mogę zgodzić się z poglądem Flisaka wyrażonym w artykule *Maxa Kummera teoria statystycznej jednorodności – pozorne rozwiązanie problematycznej oceny indywidualności dzieła*, dz. cyt., s. 288.

63 Zob. D. Flisak, *Pojęcie utworu w prawie autorskim – potrzeba głębszych zmian*, dz. cyt., s. 48.

Giewont czy portrety tej samej osoby sporządzone w tym samym czasie przez wielu twórców.

Z powyższych względów za nietrafne uważam jedno z orzeczeń Sądu Najwyższego, w którym wypowiedział się, że „charakter «twórczości» i «indywidualności» mającego podlegać ochronie prawa autorskiego przedmiotu można oprzeć na argumentacji odnoszącej się do strony podmiotowej stosunku łączącego twórcę z jego dziełem («piętno osobiste», «znamiona osobowości»), albo na aspektach przedmiotowych, tj. odnoszących się do samego wytworu ludzkiego umysłu. W razie zastosowania drugiego testu, który trzeba uznać w świetle poglądów doktryny za lepiej uzasadniony, przyjmuje się, że rezultat wysiłku intelektualnego nie może być rutynowy, standardowy i typowy. Nie może natomiast być uznany za utwór i objęty ochroną prawa autorskiego taki przejaw ludzkiej aktywności umysłowej, któremu brak cech dostatecznie indywidualizujących, tj. odróżniających go od innych wytworów podobnego rodzaju i przeznaczenia”<sup>64</sup>. Uważam, że piętno osobiste, które powinno znajdować się w utworze, nie jest elementem jakiejś „strony podmiotowej”, a więc jakimś stosunkiem psychicznym między twórcą a utworem. Wynikiem istnienia piętna osobistego w dziele jest to, że nie jest ono banalne, a więc jest oryginalne (ma indywidualny charakter). Jak już podkreślałam, nie jest przy tym wymagany wysoki poziom oryginalności czy artyzmu. Powstanie wytworu w wyniku rutynowych działań jako wynik wykorzystania zwykłych umiejętności zawodowych skutkuje tym, że wiele osób może stworzyć podobny lub nawet identyczny wytwór, co jednocześnie przesądza o jego banalnym charakterze i w konsekwencji o braku indywidualnego charakteru. Stosunek osobisty nie ma więc żadnego znaczenia dla powstania dzieła, a raczej chodzi o jego niepowtarzalność, która jest wynikiem nadania mu piętna osobistego.

Przyjęcie konieczności istnienia indywidualnego dzieła nie wyklucza tym samym, że nie jest dopuszczalna twórczość paralelna, szczególnie w odniesieniu do utworów użytkowych czy programów komputerowych.

---

64 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 13 stycznia 2006 r., III CSK 40/05, LEX nr 176385.

Z kolei przyjmowana w koncepcji przedmiotowej przesłanka „nowości” nie jest wyrażona w ustawie. Jednakże w orzecznictwie niejednokrotnie jest ona wyciągana na pierwszy plan. W jednym z orzeczeń Sąd Apelacyjny w Warszawie stwierdził, że „przedmiotem ochrony prawa autorskiego jest więc tylko taki rezultat, który choćby w minimalnym zakresie odróżniał się od innych rezultatów takiego samego działania, a zatem posiadał cechę nowości. Z tego względu warunkiem uznania określonego wytworu pracy umysłowej człowieka za utwór jest również to, aby posiadał on cechę indywidualności”<sup>65</sup>. Uważam, że czymś rodzajowo innym jest nowość oraz a czym innym indywidualność. Z punktu widzenia bowiem ochrony prawnoautorskiej nie ma znaczenia czy dany wytwór różni się zasadniczo czy niewiele od tego, co już wcześniej zaistniało. Zresztą, należałoby wówczas przeprowadzić poszukiwania na jakąś wybraną skalę – zapewne światową. Istotne jest to, czy człowiek napiętnował go swoją własną osobowością, charyzmą, sposobem spojrzenia na świat, kątem widzenia, a nie to, czy jest on nowy. Jak już bowiem podkreślałam – nie jest wykluczona twórczość paralelna. W przypadku dzieł o charakterze użytkowym z pewnością mniej będzie tego własnego refleksu twórcy, własnego sposobu ujęcia i określenia formy – niemniej jednak jest to konieczne. Nie można natomiast mieszać ze sobą nowości i indywidualności. Trafnie bowiem podkreśla się, w przedstawionej przeze mnie w części pierwszej mojego opracowania doktrynie francuskiej, że nowość jest charakterystyczną cechą dla dóbr własności przemysłowej. Każde więc dobro własności przemysłowej wcześniej czy później zostanie wynalazione, gdy to wynika z poziomu wynalazczego, który ciągle się rozwija, ale nikt nie byłby w stanie stworzyć dzieł Chopina, Sienkiewicza czy Malczewskiego.

Niewątpliwie pojawiają się problemy w odniesieniu do poszukiwania indywidualności w wytworach o charakterze technicznym czy też użytkowym, gdzie niewiele miejsca pozostaje na ekspozycję własnej osobowości

---

65 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 7 października 2015 r., VI ACa 1200/14, LEX nr 1936794.



twórcy: „Praca intelektualna o charakterze twórczym jest przeciwieństwem pracy o charakterze technicznym, która polega na wykonywaniu czynności wymagających jedynie określonej wiedzy i sprawności oraz użycia odpowiednich narzędzi, materiałów i technologii. Cechą pracy o charakterze technicznym jest przewidywalność i powtarzalność osiągniętego rezultatu. Tymczasem proces tworzenia, w przeciwieństwie do pracy technicznej, polega na tym, że rezultat podejmowanego działania stanowi projekcję wyobraźni osoby od której pochodzi, zmierzając do wypełniania tych elementów wykonywanego zadania, które nie są jedynie wynikiem zastosowania określonej wiedzy, sprawności, surowców, urządzeń bądź technologii. W tym ujęciu twórczość, jako angażująca wyobraźnię twórcy, ma charakter subiektywny. Z tego względu przyjmuje się, że nie jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego opracowanie stanowiące jedynie zastosowanie wiedzy technicznej, choćby wysokospecjalistycznej, jeżeli jego treść jest z góry zdeterminowana obiektywnymi warunkami i wymaganiami technicznymi oraz charakterem realizowanego (rozwiązywanego) problemu (zadania) technicznego”<sup>66</sup>.

W orzecznictwie Sądu Najwyższego zwraca się także uwagę na to, że samo rozwiązanie techniczne nie może stanowić przedmiotu prawa autorskiego – może nim być jedynie jego dokumentacja techniczna. Nie jest też chroniony na gruncie prawa autorskiego sam przedmiot materialny, na przykład autobus, jako *corpus mechanicum*<sup>67</sup>. Uważam, że zaprezentowane założenia nie są trafne. Utwór jest bowiem dobrem niematerialnym tkwiącym jedynie w cielesnej powłoce. Sama zaś powłoka nie jest przedmiotem ochrony. Dlatego sama w sobie dokumentacja techniczna nie może podlegać ochronie, ale powinno być chronione rozwiązanie w niej ucieleśnione jako dobro niematerialne. Podobnie niezrozumiałe jest odrzucenie możliwości przyjęcia ochrony prawnoautorskiej w odniesieniu do autobusu jako takiego. Dobrem niematerialnym nie

66 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Szczecinie z dnia 25 września 2014 r., I ACa 574/14, LEX nr 1587351.

67 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 listopada 2012 r., V CSK 545/11, LEX nr 1276237.

jest wprawdzie zbiór części metalowych i plastikowych, które składają się na konkretny pojazd, ale właśnie tkwiący w nim utwór. Może być pierwotnie ucieleśniony jedynie w dokumentacji projektowej, podobnie jak w odniesieniu do obiektu architektonicznego, aby następnie zostać zobrazowanym poprzez wykonany przedmiot. Nie jest wykluczone, że autobus jako dobro niematerialne będzie ucieleśniony zarówno w dokumentacji projektowej, jak i w samym przedmiocie.

Dlatego, moim zdaniem, nie jest także wykluczone uznanie za utwór wzoru użytkowego w postaci na przykład umywalki: „Ocena, w jakim stopniu przedmiotowe cechy produktu świadczą o jego twórczym charakterze i w jakim stopniu posiada on cechy nowości, oryginalności, artyzmu pod względem formy, wymaga wykazania, iż konkretny wyrób (zwłaszcza w wypadku przedmiotów zwykłego, codziennego użytku) istotnie odróżnia się od pozostałych wyrobów tego rodzaju ze względu na rozwiązania noszące znamiona wyrazistych, indywidualnych (również dla pewnego rodzaju przedmiotów) cech twórczych”<sup>68</sup>. Uważam, że w przedmiocie życia codziennego może być ucieleśniony utwór, niemniej jednak należy pamiętać, że same cechy użytkowe takiego przedmiotu nie będą chronione, a jedynie to, co wykracza poza użyteczność. Ponadto, to, co wykracza poza użyteczność, musi być efektem procesów twórczych i musi mieć indywidualny charakter. Ustawodawca w art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie nakazuje badać nowości, tak jak na gruncie ustawy Prawo własności przemysłowej. Z tego powodu jedynie odniesienie się do specyficznego ukształtowania, zaprojektowania danego przedmiotu użytkowego, w którym odcisnięte zostaje piętno jego twórcy, a więc również indywidualność, może być przedmiotem prawa autorskiego. Można sobie zatem wyobrazić, że coś jest nowe, czyli ma nowe elementy w porównaniu z poprzednio istniejącymi przedmiotami użytkowymi, ale nie ma w nim indywidualności, a więc tego, że dany wytwór można zidentyfikować tylko z konkretnym autorem. Tak

---

68 Postanowienie Sądu Apelacyjnego w Szczecinie z dnia 28 grudnia 2006 r., I ACz 1129/06, LEX nr 516576.

więc w sytuacji, gdy dana osoba wymyśliła nowe użyteczne rozwiązanie w danym przedmiocie, to z uwagi na wyłącznie efekt użyteczności wprowadzonej nowości nie może ono być rozpatrywane w kategoriach utworu. Jeżeli twórca myśli tylko w kategoriach użyteczności, a nie estetyki, to dane rozwiązanie nie jest utworem, ale może być chronione na gruncie ustawy Prawo własności przemysłowej. Z kolei samo w sobie rozwiązanie techniczne nie może być utworem, nawet jeżeli wymaga wyspecjalizowanej wiedzy. Dlatego nie uznano za utwór „projektu wykorzystania ciepła odpadowego z maszyn drukarskich zlokalizowanych w halach produkcyjnych dla celów centralnej wody użytkowej w mieście”<sup>69</sup>.

Kwestia indywidualnego charakteru dzieła nabiera szczególnego znaczenia przykładowo w odniesieniu do wzornictwa przemysłowego, które zostało zaliczone w poczet utworów. Kategoria ta jest szczególnie istotna we współczesnym świecie, w którym stanowi prężnie rozwijającą się gałąź przemysłu. Stąd potrzeba ochrony wzorów przemysłowych, które równoległe mogą być także chronione na gruncie ustawy Prawo własności przemysłowej. Jednak wydaje się, że ochrona prawnoautorska jest kuszącą alternatywą i dlatego również w Polsce tego typu sprawy pojawiają się na wokandzie sądowej. Przykładem ochrony wzornictwa przemysłowego jest sprawa dotycząca ochrony znicza. Na jej kanwie Sąd Najwyższy stwierdził, że „przepisy u.p.a.p.p. nie przewidują, aby za utwór, podlegający ochronie u.p.a.p.p., mógł być uznany tylko taki wytwór działalności twórczej, który odzwierciedla piętno osobowości twórcy. Nie oznacza to jednak, że w sytuacji, gdy w danym wytworze działalności twórczej takie piętno jest odbite, nie można mu przypisać cechy indywidualności. Wręcz przeciwnie, odzwierciedlone w utworze cechy twórcy w postaci jego osobowości, czy jego piętna, powodują, że wytwór różni się od innych, podobnych, wytworów intelektualnych, a w konsekwencji, że twórczość ma cechę indywidualności przewidzianą w art. 1 ust. 1 u.p.a.p.p. Stwierdzenie piętna osobowości oznacza zarazem, że oceniany

---

69 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 9 listopada 2006 r., I ACa 490/06, LEX nr 298567.

wytwór powstał w wyniku procesu intelektualnego, który nie miał charakteru jedynie odtwórczego, bądź technicznego, ani nie był rezultatem z góry obranych założeń funkcjonalnych danego przedmiotu, w trakcie którego autor miał swobodę w wyborze określonych koncepcji, a wynik jego pracy różni się od innych wytworów funkcjonujących w domenie publicznej<sup>70</sup>. W innej sprawie dopuszczono możliwość uznania mebli za utwór: „Meble jako dzieło mogą być uznane za przedmiot prawa autorskiego (utwór), o ile odznaczają się wyrazistym i indywidualnym charakterem na tle innych mebli dostępnych na rynku<sup>71</sup>”.

Z kolei w odniesieniu do dzieła piśmienniczego należy zwrócić uwagę na ogólnie przyjętą tendencję, że im jest ono krótsze, tym trudniej dopatrzeć się w nim przesłanki indywidualności. Stąd trafne wydaje się co do zasady orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Warszawie, iż „krótkie jednostki słowne takie jak zdania, ich części, czy też pojedyncze słowa, nie podlegają generalnie ochronie autorskoprawnej<sup>72</sup>”. Przedmiotem oceny w tym przypadku było logo, pod którym strony prowadziły działalność gospodarczą. Także Wojewódzki Sąd Administracyjny w Warszawie przyjął, że „brak indywidualnego charakteru nie pozwala uznać pojedynczych słów za utwór chroniony prawem autorskim. I nie zmienia tego fakt, że chodzić może o słowa nieznanne, o fantazyjnym brzmieniu, neologizmy etc.<sup>73</sup>”. W innej sprawie odmówiono ochrony prawnoautorskiej zwrotowi „kobieta pracująca”: „Nazwa «Kobieta pracująca» nie jest nazwą oryginalną, czyli nazwą o wysokim ładunku intelektualnym lub emocjonalnym oraz wyobrażeniowym (indywidualizującym postać). Krótka jednostka słowna, aby uzyskać ochronę na podstawie przepisów prawa autorskiego musi posiadać autonomiczną wartość twórczą,

---

70 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 marca 2014 r., V CSK 202/13, LEX nr 1486990.

71 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 18 maja 2006 r., I ACa 1449/05, LEX nr 215613.

72 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 23 grudnia 2014 r., I ACa 703/14, LEX nr 1768748.

73 Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 8 sierpnia 2007 r., VI SA/Wa 757/07, LEX nr 371973.

autonomiczne cechy utworu, określone w prawie autorskim i zdolność do samodzielnej egzystencji na różnych polach eksploatacji. Sama idea, pomysł, polegający na połączeniu określonego słowa ze sposobem jego wykorzystania w ściśle określonym celu, nie podlega takiej ochronie<sup>74</sup>. Sąd Apelacyjny w Krakowie nie dopatrywał się cech utworu w sekwencji „ciemność widzę. Oj. Widzę ciemność”, pochodzącej z filmu „Seksmissja”, a wykorzystanej w reklamie radia: „Efekt twórczości (np. scenariusz czy wyreżyserowana wypowiedź aktora) zredukowany do krótkiej figury retorycznej jest na tyle ogólny, że posiada wartość idei. Jako taki, o walorze abstrakcyjnym i ogólnym nie stanowi przedmiotu prawa autorskiego, gdyż traci cechę oryginalności<sup>75</sup>. W innym orzeczeniu odmówiono ochrony prawnoautorskiej do słowa „JOGI”. W orzeczeniu tym Sąd Najwyższy stwierdził, iż „z reguły wyklucza się uznanie pojedynczych słów za utwory, co wiąże się z brakiem cechy indywidualnego charakteru. Pojedyncze słowa, nie tylko zaczerpnięte z języka potocznego, ale także słowa nieznanne lub neologizmy, z zasady nie mają cech twórczości. Tej zasadzie czasem, ale tylko wyjątkowo, wymykają się jednowyrazowe tytuły albo slogany, dotyczy to jednak szczególnych sytuacji, w których jak to się ujmuje w piśmiennictwie – cechują się one zaskakującą wyrazistością i błyskotliwością, współtworzą poetykę utworu lub stanowią «klucz» do rozumienia utworu. Wynika z tego, że powoływanie się przez skarżącą na potencjalną możliwość udzielenia ochrony tytułowi dzieła literackiego nie przekonuje o twórczym charakterze banalnego słowa, przydatnego do określonego celu użytkowego (oznaczenia towaru) [...]. Wyraz «JOGI» nie wykazuje oryginalności mogącej uzasadnić uznanie go za wyjątek od powszechnie akceptowanej zasady, że pojedyncze słowa nie mają cech twórczości. Nie ma ono autonomicznych cech utworu i nie staje się utworem z powodu «wymyślenia» sposobu konkretnego jego wykorzystania jako znaku towarowego, czyli do oznaczania towarów

74 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 16 kwietnia 2013 r., I ACa 1216/12, LEX nr 1322755.

75 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 5 marca 2004 r., I ACa 35/04, OSA 2004/10/33.

określonego rodzaju, pochodzących od określonego przedsiębiorcy”<sup>76</sup>. Nie jest jednak wykluczone, aby znak towarowy mógł zostać uznany za utwór, o ile spełni ustawowe przesłanki bycia przedmiotem prawa autorskiego<sup>77</sup>. Pomimo tego, z uwagi na powyższe orzeczenia, nie będzie się to odnosić do znaków towarowych słownych. Z kolei nie jest wykluczone, moim zdaniem, aby znak słowno-graficzny, muzyczny czy plastyczny był wynikiem procesów twórczych i jednocześnie realizował przesłankę indywidualności. Natomiast w orzecznictwie uznano, że „opracowanie siatki haseł, sposób definiowania haseł oraz kompozycja haseł trudnych (leksemów) stanowią przejaw twórczej działalności autorów słownika języka polskiego w rozumieniu art. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych”<sup>78</sup>. Wydaje się jednak, że sama pojedyncza definicja jako taka, nie będąca leksemem, nie jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego. Możemy sobie wyobrazić definicję terminu „prawo autorskie” jako „zbiór przepisów regulujących stosunki prawne dotyczące utworu”. Nie sądzę, aby podana przeze mnie definicja spełniała przesłanki dzieła. Podobnie jest w odniesieniu do neologizmów. Nie ma z kolei większych wątpliwości co do tego, że podręcznik szkolny jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego<sup>79</sup> ze względu na podejmowane wybory twórcze oraz rys indywidualności w zakresie sposobu ukształtowania urzędowego programu nauczania. Wydaje się, że również w sytuacji dokonywania intelektualnego wyboru, jego struktury, decyduje o nim nasza osobowość, nasze poczucie wewnętrznej estetyki.

Z tego względu trafny jest pogląd, że nie każda fotografia będzie chroniona na gruncie ustawy o prawie autorskim: „Prawnoautorska ochrona fotografii «powstaje tylko wówczas, gdy spełnione są ogólnie wymagane

---

76 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 22 czerwca 2010 r., IV CSK 359/09, LEX nr 694269.

77 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 marca 2002 r., V CKN 830/00, LEX nr 564853.

78 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 listopada 2002 r., II CKN 1289/00, OSNC 2004/3/44.

79 Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 10 stycznia 2007 r., VI ACa 736/06, LEX nr 575142.

kryteria, a więc gdy fotografia jest rezultatem pracy twórczej, gdy cechuje ją inwencja i samodzielność artystyczna». Wykluczona jest ochrona fotografii «czysto rejestracyjnych» oraz fotografie innych obiektów «nastawione na wierne odtworzenie oryginału». Zdjęcia dokumentów (świadczeń, licencji, dyplomów), mapy, tablice pamiątkowej, karykatury, medalu nie mogą być uznane za utwór w rozumieniu prawa autorskiego<sup>80</sup>. „Cechy zindywidualizowanej twórczości tracą niewątpliwie zdjęcia wytwarzane wedle określonego wzorca (schematu), którego źródłem może być ustawa (fotografie do dokumentów tożsamości, legitymacji itp.) lub służące celom badawczym, dokumentacyjnym i pogładowym (zdjęcia reprodukcyjne, rentgenowskie, katalogowe, ilustracje podręcznikowe itp.)”<sup>81</sup>. Jeżeli więc konkretna fotografia może zostać wykonana przez inne osoby i będzie ona wyglądała identycznie, to oznacza, że jest ona efektem pracy rutynowej, o charakterze technicznym i nie podlega ochronie prawnoautorskiej<sup>82</sup>.

Jeżeli jej powstanie nie jest też wynikiem zastosowanych procesów twórczych, gdyż autor nie mógł podejmować wyborów co do określonych elementów, to także nie może zostać ona uznana za utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Z kolei w jednej ze spraw Sąd Okręgowy w Krakowie stwierdził, że „zdjęcia powoda są klasycznym przykładem na tzw. amatorską fotografię turystyczną: wszystkie wykonywane są z punktu widzenia wycieczki: wysokość punktu widzenia to poziom oczu, pora fotografowania to południe (słońce w zenicie), miejsce, z którego się fotografuje to

---

80 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Lublinie z dnia 12 września 2016 r., I ACa 942/15, LEX nr 2209926.

81 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 19 lutego 2016 r., I ACa 955/15, LEX nr 1998958.

82 Za fotografie o charakterze rejestracyjnym, którym odmówiono ochrony prawnoautorskiej uznano: fotograficzną reprodukcję obrazów, zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 5 lipca 1995 r., I ACr 453/95, LEX nr 62609; zdjęcia biżuterii przeznaczonych do sprzedaży na aukcji internetowej, zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Lublinie z dnia 18 grudnia 2008 r., I ACa 602/08; ujęcia elementów budowlanych, na przykład drzwi, kominków, mające charakter wyłącznie faktograficzny, zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Lublinie z dnia 26 maja 2010 r., I ACa 206/10.

miejsce, gdzie staje wycieczka. Zdjęcia te nie charakteryzują się żadnym indywidualnym charakterem, autor nie próbował sfotografować znanego zabytku czy miejsca o innej porze, pod innym kątem czy też w innym ciekawszym kadrze. Ponadto każde zdjęcie ma jakieś wady [...]. Wartość artystyczna tych zdjęć jest bardzo mała z powodu praktycznie niewystępującego indywidualnego charakteru. Podobnych zdjęć jest w Internecie tysiące<sup>83</sup>. Mimo stwierdzenia ich banalnego charakteru, zostały one uznane za utwór w rozumieniu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych; jedynie odszkodowanie zostało zasądzone na najniższym poziomie, według cennika zdjęć oferowanych w internecie. Wydaje się, że należałoby jednak zająć wyraźne stanowisko, że zdjęcia banalne, a więc pozbawione cechy oryginalności, nie są utworami i odmówić im w ogóle ochrony prawnoautorskiej. Tak zresztą wynika z zaprezentowanej przeze mnie doktryny francuskiej, na gruncie której zwykłych zdjęć „turystycznych” nie uznaje się utwory w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej. Jako utwór została z kolei uznana w polskim systemie prawnym fotografia, na której jej twórca uchwycił szczególnie gest przedmiotu fotografowanego. Zdaniem Sądu Apelacyjnego w Gdańsku „okoliczności wykonania tej fotografii są podobne do okoliczności wykonywania fotografii reportażowej. Powód uchwycił na niej szczególnie moment, kiedy Z.K. – widząc skierowany przez powoda w jego kierunku obiektyw aparatu fotograficznego – wykonał w jego kierunku gest określany nazwą «fuck you». Przejaw działalności twórczej powoda polegał na uchwyceniu tego szczególnego momentu, podobnie jak wykonuje się fotografię reporterską, rejestrując z reguły niepowtarzalny układ fotografowanych obiektów (reporterski charakter fotografii, wyróżniający się brakiem możliwości inscenizacji i planowania, nie wykluczają uznania jej za przedmiot prawa autorskiego – por. wyrok SA w Warszawie z dnia 8 lutego 2007 r., I ACa 735/06, LexPolonica nr 1492343). Nie jest to

---

83 Zacytowany fragment wyroku Sądu Okręgowego w Krakowie pochodzi z wyroku Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 30 grudnia 2014 r., I ACa 1420/14, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15200000000503\\_I\\_ACa\\_001420\\_2014\\_Uz\\_2014-12-30\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15200000000503_I_ACa_001420_2014_Uz_2014-12-30_001) (15.01.2018).



więc fotografia, której wykonanie można powtórzyć. Oryginalność takiej fotografii polega na uchwyceniu tego szczególnego momentu, w którym fotografowana osoba uczyniła powyższy gest. Wykonanie jej przez powoda jest rezultatem jego inwencji noszącej charakter kreacyjny, konsekwencją czego fotografia ma indywidualny charakter”<sup>84</sup>.

Problematyczna okazała się także kwalifikacja map jako utworów kartograficznych, z uwagi na ich czysto funkcjonalny charakter oraz zdeterminowanie potrzebą dokładnego odwzorowania terenu<sup>85</sup>. W jednym z orzeczeń Sąd Apelacyjny w Łodzi zauważył, że „ustawodawca w art. 1 ust. 2 pkt 1 u.p.a.p.p., określając utwory standardowo zaliczane do tzw. utworów piśmienniczych, wymienił utwór kartograficzny, co oznacza, że wszelkie mapy mogą na ogólnych zasadach być przedmiotem ochrony, o ile mają cechy utworu w znaczeniu użytym przez ten przepis, tj. indywidualność i oryginalność. Ochrony prawnoautorskiej nie przekreślił fakt, że mapy z istoty swej nastawione są na wierne odtworzenie istniejącej rzeczywistości. Cech indywidualnych, twórczych dopatrzeć się bowiem można w decyzjach dotyczących «zawartości» mapy, determinowanej stopniem szczegółowości odwzorowania rzeczywistości, sposobem przedstawiania wybranych elementów, oprawą plastyczną itp., co składa się na autorski projekt graficzny”<sup>86</sup>. W sprawie tej uznano, że przedstawiona mapa ma charakter indywidualny „ze względu na te cechy i elementy, które odróżniają ją od innych produktów kartograficznych na rynku (sposób przedstawienia obiektów kartograficznych, dobór obiektów umieszczonych na mapie, kolory wypełnienia poszczególnych obszarów, ilość opisów obiektów, proporcje symboli oznaczające obiekty),

---

84 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 21 czerwca 2012 r., V ACa 549/12, LEX nr 1217858.

85 Na temat mapy jako przedmiotu prawa autorskiego zob. K. Felchner, J. Marcinkowska, *Mapa (plan miasta) w świetle prawa własności intelektualnej*, w: *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, dz. cyt., s.201–202.

86 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 4 marca 2014 r., I ACa 1132/13, LEX nr 1451699.

co według powoda stanowi efekt pracy wielu osób i nie jest możliwe, aby inna osoba, nie widząc mapy, samodzielnie wykonała mapę identyczną<sup>87</sup>. Należy przy tym zauważyć, że przesłanki twórczości można dopatrzeć się w procesie generalizacji mapy, a więc dokonywania uogólnień obiektów, które mają zostać na nią naniesione. Sposób dokonywania takiej generalizacji powinien być badany każdorazowo na podstawie map satelitarnych danego regionu. Podobnie wybory mogą być dokonywane w odniesieniu do przyjętej kolorystyki czy symboliki. Trafny jest jednak pogląd, że „katalog kartograficznych środków wyrazu jest często standardowy: np. kolor zielony dla obszarów zadrzewionych, niebieski dla wód, odpowiednie symbole oznaczają drogi różnej kategorii (krajowe, międzynarodowe); metody wybory obiektów ograniczają się do kryteriów ilościowych – np. miejscowości o określonej wielkości. Dlatego też, jak się wydaje, prostej mapie topograficznej nie można przypisać znamion indywidualności (w znaczeniu statystycznej jednorazowości), ponieważ właśnie stworzenie takiej samej mapy jest jak najbardziej statystycznie prawdopodobne<sup>88</sup>”.

Jednak do powyższego wniosku należy podchodzić ostrożnie. Wydaje się, że w każdej podobnej sprawie należałoby zasięgnąć opinii biegłego z zakresu kartografii, który określiłby, na ile sporządzona mapa i przyjęty schemat generalizacji oraz naniesienia obiektów na mapie jest oryginalny, a na ile jest to wynik standardowych umiejętności. Należy bowiem zauważyć, że sama generalizacja ma na celu powstanie rezultatu, który jest przyjazny dla odbiorców, i który powoduje, że dana mapa jest czytelna. Występuje więc generalizacja jakościowa i ilościowa. Generalizacja ilościowa sprowadza się przede wszystkim do uproszczenia linii i elementów powierzchniowych. Z kolei generalizacja jakościowa to przechodzenie od kategorii niższego rzędu do kategorii wyższego rzędu, czyli bardziej

---

87 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 4 marca 2014 r., I ACa 1132/13, LEX nr 1451699.

88 K. Felchner, J. Marcinkowska, *Mapa (plan miasta) w świetle prawa własności intelektualnej*, dz. cyt., s. 233.

ogólnych<sup>89</sup>. Nie jest przy tym wykluczone, że możliwe będzie komputerowe dokonywanie generalizacji map, a więc tworzenie ich za pomocą odpowiedniego oprogramowania. W takich przypadkach, wobec braku ochrony zdjęć satelitarnych ze względu na to, że nie są one wykonane przez człowieka, w zasadzie odpadnie jedna z przesłanek ochrony map. Sama bowiem kolorystyka czy sposób oznaczenia obiektów nie ma charakteru twórczego. Natomiast w odniesieniu do map tematycznych należy podkreślić, że sam temat, na przykład mapa ścieżek rowerowych, nie będzie chroniony na podstawie prawa autorskiego. Jeżeli więc oznaczenia, kolory czy symbole stosowane na mapie będą typowe, trudno też w takim przypadku stwierdzić, że mapa ma charakter twórczy. Nie ma też znaczenia nakład pracy konieczny do jej wytworzenia, a jedynie oryginalność (indywidualność). Wydaje się, że w większości przypadków tworzenie mapy będzie miało charakter rzemieślniczy, będzie prezentacją zwykłych umiejętności *technicznych*.

Do uznawania stylizacji pomieszczeń za utwór w rozumieniu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych sądy podchodzą różnie. Nie została przykładowo uznana za utwór stylizacja pomieszczeń salonu sprzedaży motorów, z uwagi na brak indywidualności: „Po pierwsze bowiem nadanie przez powódkę jakichkolwiek cech indywidualnych czy oryginalnych należy stanowczo wykluczyć w odniesieniu do salonu sprzedaży motorów Y., w którym, co wynikało ze stanowczych i słusznie uznanych za wiarygodne zeznań A. P., wprowadzanie jakichkolwiek zmian co do jego wystroju było zabronione. Podobnie sprawa ma się z łazienką w mieszkaniu M. C., w której wyglądzie co prawda powódka do zdjęć wprowadziła pewne zmiany polegające na podjęciu decyzji o kolorze ręczników, jednak zmiany te należy uznać za tak dalece symboliczne, że trudno w ogóle potraktować je w kategoriach stylizacji pomieszczenia. Zgodzić się następnie wypada z Sądem I instancji, że podobne uwagi należy odnieść do wszystkich pozostałych zdjęć. W istocie cechują się one

---

89 Zob. A. Iwaniak, W. Paluszyński W. Żyszkowska, *Generalizacja map numerycznych – koncepcje i narzędzia*, „Polski Przegląd Kartograficzny” 30 (1998) nr 2, s. 79–80.

dużą prostotą, jeśli chodzi o sposób zaaranżowania wnętrza a prostoty tej nie można utożsamiać z tą charakterystyczną dla dzieł artystów tworzących w nurcie minimalizmu. Nadużyciem jest także sugerowanie, że skromny nakład pracy powódki i oszczędność użytych przez nią środków nie przekreśla oryginalności jej dzieł podobnie jak w odniesieniu do [...] narysowanego kilkoma kreskami przez P. P.". O braku bowiem tejsz najlepiej stanowi porównanie przez Sąd I instancji rezultatów pracy powódki ze stylizacjami wykonanymi na potrzeby zdjęć zamieszczonych na stronach innej firmy produkującej podłogi i jego konkluzja, że stylizacje wykonane przez powódkę nie różnią się niczym szczególnym od innych tego typu stylizacji wnętrz mających na celu prezentację podłóg, a funkcjonujących w powszechnym obrocie i dostępnych choćby w internecie. Wreszcie słusznie Sąd I instancji zwrócił uwagę na okoliczność, że wnętrza, których stylizację zlecono powódce były już wyposażone i urządzone a decyzja o kadrowaniu należała przede wszystkim do osoby zajmującej się obróbką wykonanych zdjęć. Rezultat pracy powódki nie wyróżniał się zatem od innych takich samych przejawów działalności twórczej w sposób świadczący o jego swoistości, oryginalności i tych wszystkich właściwościach, które sprawiają, że w większym czy mniejszym stopniu jest on niepowtarzalny i nieposiadający swojego wiernego odpowiednika w przeszłości. Innymi słowy, rozwiązania zastosowane przez powódkę nie były wystarczająco twórcze, indywidualne i oryginalne, by uznać je za utwory w rozumieniu powołanego wyżej przepisu<sup>90</sup>.

Z kolei w innym orzeczeniu przyjęto, że utworem może być także graficzne opracowanie wizualizacji przestrzeni sklepu firmowego. Jednak również w tym przypadku musi ono przejawiać indywidualny charakter. W konkretnej sprawie Sąd Apelacyjny w Poznaniu<sup>91</sup> dopatrył się

---

90 Wyrok z uzasadnieniem Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 31.12.2014, I ACa 989/14, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/153500000000503\\_I\\_ACa\\_000989\\_2014\\_Uz\\_2014-12-31\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/153500000000503_I_ACa_000989_2014_Uz_2014-12-31_001) (16.01.2018).

91 Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 7 listopada 2007 r., I ACa 800/07, LEX nr 370747.

oryginalności w układzie graficznym, projekcie oryginalnych mebli stworzonych specjalnie do aranżacji sklepów pozwanej oraz w charakterystycznej wstędze biegnącej wzdłuż sklepu. Utworem może być także układ i forma graficzna portalu<sup>92</sup>.

Natomiast w innym wyroku „Sąd Okręgowy doszedł do przekonania, że opracowany przez powódkę projekt wystawy edukacyjnej oparty na zjawiskach fizycznych (złudzenia optyczne) w celu akcji promocyjnej galerii handlowej, jest utworem w rozumieniu art. 1 ust. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Projekt powódki dotyczył bowiem twórczego wykorzystania tych zjawisk. Dokonany przez powódkę dobór złudzeń optycznych i cel (zadanie), jaki tak dokonanemu doborowi powódka postawiła, nie mają charakteru oczywistego. Podstawowym założeniem opracowanego projektu wystawy było wprowadzenie do układu przestrzennego galerii handlowej, poprzez instalacje techniczne, nowych bodźców wywołujących zaciekawienie i zaskoczenie potencjalnych klientów. Instalacje składające się na wystawę miały zostać zaopatrzone w opisy wyjaśniające działanie wykorzystanych w nich zjawisk fizycznych, co miało stanowić dodatkowy walor poznawczy dla klientów centrum. Ponadto całą wystawę miały uzupełniać warsztaty edukacyjne dla dzieci. Projekt zawierał również skonkretyzowane, przemyślane, rozmieszczenie w przestrzeni Galerii poszczególnych instalacji. Celem tym było zatem ukazanie znanych zjawisk w konkretnej przestrzeni centrum handlowego, wyeksponowanie związku, czy też wpływu tych złudzeń na konkretną grupę odbiorców, czy wreszcie – jako cel dalszy – marketingowe wykorzystanie wystawianych projektów przez zachęcenie odwiedzających do udania się na wyższe kondygnacje galerii. Z tego powodu w zbiorze zjawisk fizycznych, jaki stał się podstawą projektu wystawy przygotowanego przez powódkę można się zasadnie dopatrywać znamion jej intelektualnej twórczości. Utworem autorstwa powódki jest nie opis zjawisk, ale cały projekt wystawy obejmujący zarówno jej

---

92 Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 11 maja 2007 r., I ACa 1145/06, LEX nr 558375.

koncepcję, jak i oryginalny dobór poszczególnych instalacji składających się na tę wystawę. Projekt powódki jest przejawem indywidualnego ujęcia i w następstwie tego prowadził do powstania rezultatu niepowtarzalnego. Argumentem na rzecz stanowiska przeciwnego nie może być powszechność opisów zjawisk wykorzystywanych przez powódkę występująca w Internecie i literaturze. Z samej tylko tak ujmowanej powszechności nie można wnosić, że statystycznie prawdopodobna jest możliwość stworzenia projektu wystawy w przyszłości przez inną osobę<sup>93</sup>.

Za utwór podlegający ochronie prawnoautorskiej uznano także jajka ceramiczne – „Praca powódki miała charakter unikatowy i artystyczny. Jako przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w konkretnej postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór) stanowiła przedmiot ochrony prawa autorskiego (art. 1 Prawa autorskiego)”<sup>94</sup>.

Odmówiono z kolei ochrony prawnoautorskiej opiniom biegłych rewidentów. Naczelny Sąd Administracyjny stwierdził, że „utworem jest więc rezultat działalności o charakterze twórczym, kreatywnym, oryginalnym, charakteryzujący się indywidualnością. Nie jest zaś utworem taki rezultat pracy, który jest zdeterminowany przez opisywany obiekt czy zjawisko, założony cel (funkcję), który jest jednym z możliwych do osiągnięcia przez osoby (specjalistów) podejmujących się tego samego zadania. Ochrona prawnoautorska nie rozciąga się też na sam proces twórczy, metodę twórczą czy technikę zastosowaną przy tworzeniu dzieła”<sup>95</sup>.

---

93 Wyrok Sąd Okręgowy we Wrocławiu z dnia 31.12.2008 r., I C 447/08, fragment cyt. za: Wyrok z uzasadnieniem Sądu Okręgowego we Wrocławiu z dnia 10 maja 2013 r., I C 1879/12, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/155025000000503\\_I\\_C\\_001879\\_2012\\_Uz\\_2013-05-27\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/155025000000503_I_C_001879_2012_Uz_2013-05-27_001) (16.01.2018).

94 Wyrok z uzasadnieniem Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 21 maja 2014, I ACa 124/14, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/153500000000503\\_I\\_ACa\\_000124\\_2014\\_Uz\\_2014-05-21\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/153500000000503_I_ACa_000124_2014_Uz_2014-05-21_001) (16.01.2018).

95 Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego w Lublinie z dnia 30 czerwca 1999 r., I SA/Lu 408/98, LEX nr 1692300.

Naczelny Sąd Administracyjny zauważył, że opinie biegłych rewidentów są identycznie skonstruowane, a różnią się jedynie wnioskami, które wynikają ze specyficznych cech badanych podmiotów oraz odmiennych wskaźników. Stąd nie można uznać za utwór takich określeń jak: „«nastąpiła poprawa wskaźnika rentowności (...) poprzez poprawę wskaźnika efektywności (...) oraz zmniejszenie ceny środków obcych» (raport dot. BS w Sz.), «przyczyną tak niskiego wskaźnika rentowności sprzedaży netto są wysokie straty nadzwyczajne», «znacznie zwiększył się stan środków pieniężnych, co dodatkowo wpłynęło na poprawę wskaźnika zdolności płatniczej» (raport dot. PPH „A.-V.” spółka z o.o.), «zbyt długi okres wyczekiwania na przerób materiałów», «należałoby podjąć pilne działania mające na celu rozliczenie (wyegzekwowanie) wpłaconej zaliczki», «bieżąca analiza wydatków na poszczególnych stanowiskach spowoduje ich zmniejszenie» (raport dot. Cementowni «W.» z dnia 29 marca 1995 r.)<sup>96</sup>. Uważam, że stanowisko sądu w doniesieniu do opinii biegłych rewidentów jest trafne. Przede wszystkim zwraca uwagę na urzędowy charakter zastosowanego języka, w którym brakuje miejsca na wyrażenie własnej twórczości w podejmowanych wyborach, jak również indywidualnego charakteru, a więc oryginalności.

### 2.3. Brak ochrony odkryć, idei, procedur, metod i zasad działania oraz koncepcji matematycznych

Należy także podkreślić, że ochroną prawnautorską może być objęty jedynie sposób wyrażenia utworu, jego forma, w tym obraz zindywidualizowany, o ile występuje w danym dziele, i o ile został ujęty w określonej formie. Ochrona ta z kolei nie dotyczy odkryć, idei, procedur, metod i zasad działania oraz koncepcji matematycznych. Mogą jednak powstać

---

96 Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego w Lublinie z dnia 30 czerwca 1999 r., I SA/Lu 408/98, LEX nr 1692300.

wątpliwości, jak należy rozumieć poszczególne zwroty zastosowane przez ustawodawcę, zwłaszcza w kontekście ochrony tak zwanego pomysłu.

Sama „idea” definiowana jest jako „myśl przewodnia wyznaczająca cel i kierunek działania, będąca również zasadniczą tendencją twórczości naukowej i artystycznej; pomysł koncepcja, pojęcie pogląd, wyobrażenie”<sup>97</sup>. Z punktu widzenia prawa autorskiego sama ogólna koncepcja ma pozostać wolna i powszechnie dostępna do wykorzystania dla wszystkich: „Zasada nieobejmowania ochroną idei wypływa stąd, że należą one do tzw. domeny publicznej, podobnie jak wydarzenia historyczne, zjawiska przyrody, prawdy naukowe, motywy bajek ludowych, tzw. typowe sytuacje życiowe”<sup>98</sup>.

Z kolei odkrycie definiowane jest jako „zdobycie wiedzy o czymś dotychczas niezbadanym, dotarcie do nieznanymi obszarów; stwierdzenie, że w jakimś zakresie prawda jest inna, niż (sądził) wierzył ogół”, „poznać rzecz dotąd nie znaną, natrafić na coś, wynaleźć coś; dokonać odkrycia” oraz „spoznać, zauważyć kogoś, coś; zaobserwować coś, dopatrzeć się czegoś”<sup>99</sup>. Odkryciem będzie więc dostrzeżenie, czy wynalezienie czegoś, co do tej pory było nieznanne, ale cały czas istniało, na przykład odkopanie przez archeologów jakiegoś monumentu. Dlatego odkrywca nie może zmonopolizować korzystania z tego, co odkrył, gdyż nie jest jego twórcą.

Kolejnym niechronionym elementem jest procedura, która jest definiowana jako „unormowany przepisami, zwyczajami sposób prowadzenia, załatwiania jakiejś sprawy; tok, tryb, przebieg czegoś”<sup>100</sup> lub „w językach programowania: wydzielony fragment algorytmu”<sup>101</sup>. Metoda to „świadomie i konsekwentnie stosowany sposób postępowania dla osiągnięcia określonego celu; zespół celowych czynności i środków. Sposób

97 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1988, s. 765.

98 E. Traple, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979, s. 42.

99 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, dz. cyt., s. 457.

100 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, dz. cyt., s. 926.

101 *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/procedura.html> (17.02.2018).



naukowego badania rzeczy i zjawisk; ogół reguł stosowanych przy badaniu rzeczywistości<sup>102</sup>.

Zasady także posiadają kilka definicji słownikowych. Zatem zasada to „teza, w której treści zawarte jest prawo rządzące jakimiś procesami; podstawa, na której coś się opiera, reguła. Zwykle w lm normy postępowania uznane przez kogoś za obowiązujące”<sup>103</sup>.

Nie jest z kolei jasne, jak należy definiować określenie „koncepcja matematyczna”, gdyż takiego pojęcia słownikowego nie ma. Sama „koncepcja” definiowana jest jako „ogólne ujęcie, obmyślony plan działania, rozwiązanie czegoś, teoria, pomysł, projekt”<sup>104</sup>. Tak definiowana koncepcja musi mieć w tym miejscu charakter matematyczny, *a contrario* nie może dotyczyć innych dziedzin wiedzy. Wydaje się, że ustawodawca miał w tym przypadku na myśli koncepcję wyrażoną za pomocą symboli matematycznych, która nie ma charakteru indywidualnego, gdyż jest wyrażeniem jakiejś prawdy ogólnej czy znalezieniem jakiegoś nowego rozwiązania matematycznego i trudno w niej doszukiwać się oryginalności, chociaż sama w sobie może posunąć świat do przodu. Bezspornie może budzić wątpliwości to, czy do koncepcji matematycznych zaliczymy też te logiczne, chemiczne lub fizyczne, które również mogą być wyrażone za pomocą określonych symboli. Niemniej jednak sam opis jakiejś koncepcji może spełniać definicję utworu.

Niewątpliwie wśród elementów niepodlegających ochronie prawnoautorskiej nie został wyraźnie wymieniony „pomysł”. Zgodnie ze „Słownikiem języka polskiego” jest to „twórcza myśl zawierająca projekt działania, rozwiązania czegoś; zamierzenie, koncepcja”<sup>105</sup>. Jednak ten sam słownik we wcześniej przytoczonej definicji „idei” definiuje ją jako właśnie „pomysł”<sup>106</sup>. Dlatego nie mogę się zgodzić z twierdzeniem

---

102 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, dz. cyt., s. 144.

103 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 3, Warszawa 1989, s. 955.

104 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, dz. cyt., s. 983.

105 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, dz. cyt., s. 799.

106 Tak również R. Markiewicz, *Pomysł i materiał urzędowy jako utwór*, w: *Experientia docet. Księga jubileuszowa ofiarowana Pani Profesor Elżbiecie Traple*, red. P. Kostański,

Marii Późniak-Poniedziałskiej i Adriana Niewęglowskiego, że idea nie jest pomysłem<sup>107</sup>. Wydaje się, że powołani autorzy identyfikują pomysł z nieukończonym dziełem. Uważam, że ustawodawca, chroniąc utwór w postaci nieukończonej, chciał jedynie zaznaczyć, że nawet jeżeli jego forma nie będzie jeszcze ostateczna, to taki zarys czy szkic sam w sobie może zostać uznany za utwór, o ile spełni jego definicję. Nie sądzę natomiast, że ustawodawcy chodziło o ochronę tego, co jeszcze nie zostało wyrażone na zewnątrz przez twórcę. Można przyjąć, chociaż nie wynika to ze znaczenia w języku polskim wyrazu „pomysł”, że ma on charakter bardziej skonkretyzowany niż idea, ale byłoby to tworzenie definicji na potrzeby określonej dziedziny prawa. Nie wiadomo tylko, jaki ewentualnie miałyby to cel, gdyż najwyżej z uwagi na ochronę formy ochrona prawnoautorska ograniczałaby się do tego, co faktycznie zostało ustalone w określonej postaci. Nie należy również utożsamiać pomysłu z treścią dzieła, gdyż po pierwsze, nie wszystkie utwory mają treść, a mogą być oparte na pomysłach, a po drugie, treść dzieła wymyka się zwykłemu pomysłowi, nawet najbardziej błyskotliwemu, gdyż treść jest już sformalizowanym i rozbudowanym ujęciem początkowego pomysłu; co więcej, posiada określoną formę. Niewątpliwie sama kreacja pomysłu jest niekiedy nagradzana przez ustawodawcę<sup>108</sup>, na przykład w sytuacji przyznania autorskich praw majątkowych pracodawcy, ale tylko wówczas, gdy mamy do czynienia z efektem – utworem czy bazą danych.

Zgodnie z art. 1 ust. 21 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych wyłącznie sposób wyrażenia może być objęty ochroną. Przepis ten jednoznacznie wskazuje, że ochronie prawnoautorskiej podlega jedynie forma, jaką dany wytwór przybierze. Regulacja ta skutkuje powstaniem wątpliwości w odniesieniu do ochrony obrazu zindywidualizowanego,

---

P. Podrecki, T. Targosz, Warszawa 2017, s. 301–302.

107 Zob. M. Późniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Pomysł jako przejaw twórczości w świetle prawa autorskiego*, w: *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, dz. cyt., s. 843.

108 Zob. M. Późniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Pomysł jako przejaw twórczości w świetle prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 846–847.

który istnieje w wielu kategoriach dzieł, na przykład w utworach literackich czy grach komputerowych. Skoro ochrona prawnoautorska ma odnosić się do formy, to w sytuacji całkowitej jej zmiany obraz zindywidualizowany nie podlegałby ochronie, co jednoznacznie wskazywałoby na dopuszczalność tworzenia kontynuacji czy tworzenia powieści z gier komputerowych lub odwrotnie. Wydaje się jednak, że taka interpretacja jest za daleko idąca, a twórczy obraz zindywidualizowany powinien być chroniony samoistnie na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych bez względu na użytą formę, celem jego komunikowania. Przepis ten można bowiem odbierać także w ten sposób, że utwór musi mieć zdolność komunikacyjną, a więc powinien dotrzeć do człowieka poprzez jego zmysły. Jeżeli nie przybierze ona jakiejś właściwej dla zdolności poznawczych człowieka formy, to utwór nie będzie mógł być chroniony na gruncie prawa autorskiego. Jednak z momentem przybrania formy chroniony jest cały utwór, a więc równocześnie wszystkie jego wewnętrzne warstwy, w tym obraz zindywidualizowany.

Odczytując art. 1 ust. 21 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wydaje się, że tworzy on swoistą przeciwwagę. Z jednej strony, ustawodawca stanowi, że ochroną objęty może być wyłącznie sposób wyrażenia, a z drugiej, że nie są objęte ochroną odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne. Uważam, że nie są one objęte ochroną właśnie z tego względu – braku właściwego sposobu wyrażenia, który spełniałby cechy utworu z art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Jeżeli więc idea czy pomysł zostanie ujęty w takiej formie, która będzie twórcza i indywidualna, to ten sposób wyrażenia będzie chroniony na gruncie prawa autorskiego, ale nie idea sama w sobie. Nie mogę się więc zgodzić z poglądem, iż pomysł byłby chroniony odrębnie od samej formy, którą przybierze, jeżeli byłby indywidualny „w tym sensie, że jest wynikiem niepowtarzalnego procesu twórczego, który doprowadził do jego powstania. Inaczej ujmując: przyznanie ochrony autorskiej może być oparte na wykazaniu, że materializacja dzieła uwidacznia twórczą, indywidualną aktywność autora w samej koncepcji dzieła, a zatem możliwe jest uwidocznienie (przeniesienie do) dzieła

sprowadzającego się do pomysłu osobistego (indywidualnego) działania twórcy w trakcie tworzenia”<sup>109</sup>. Moim zdaniem, pomysł jest chroniony w konkretnym dziele i tylko w nim. Natomiast przyjęta koncepcja ochrony pomysłu jako takiego prowadziłaby *de facto* do badania nowości takiego pomysłu, a nowość nie determinuje indywidualności dzieła. Coś może być bowiem nowe, ale niekoniecznie będzie w tym występowało piętno osobiste autora. Trudno z kolei dopatrywać się indywidualności, oryginalności czy odcisku duszy twórcy w samym sformułowanym pomysłu, na przykład ciszy w utworze muzycznym czy opakowaniu obiektów architektonicznych.

Nie mogę się także zgodzić z poglądem, że idee, pomysły, procedury i tym podobne są *ex definitione* niechronione na gruncie prawa autorskiego. Jeżeli bowiem zostaną w odpowiedni sposób wyrażone, to ten sposób wyrażenia w tym konkretnym dziele będzie chroniony. Z kolei odmienny charakter ma art. 4 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Przewiduje on, że nie stanowią przedmiotu prawa autorskiego:

1. akty normatywne lub ich urzędowe projekty;
2. urzędowe dokumenty, materiały, znaki i symbole;
3. opublikowane opisy patentowe lub ochronne;
4. proste informacje prasowe.

Jak już wskazywałam w innym moim opracowaniu<sup>110</sup>, przepis ten jest nieprawidłowo zbudowany. Punkty 1–3 wskazują bowiem, które utwory nie są chronione na gruncie prawa autorskiego. Jedynie punkt 4 tego artykułu prawidłowo stwierdza, że prosta informacja prasowa nie jest przedmiotem prawa autorskiego, a więc nie jest utworem. Podobnie nie jest dziełem prosta informacja nieprasowa, czy w ogóle prosta informacja jako taka, co nie wyklucza prawnoautorskiej ochrony jej formy.

Z uwagi na niejednoznaczność sformułowań w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz brak wyraźnej granicy pomiędzy

---

109 R. Markiewicz, *Pomysł i materiał urzędowy jako utwór*, dz. cyt., s. 303.

110 Zob. E. Czarny-Drożdżejko, *Dozwolony użytek utworów w mediach*, Warszawa 2016, s. 15–16.

tym, co niechronione, a więc ideami, procedurami, metodami i zasadami działania oraz koncepcjami matematycznymi, a tym, co tą ochroną jest objęte, powstają problemy z ochroną współczesnej sztuki<sup>111</sup>, formatów telewizyjnych, zasad gier<sup>112</sup>, koncepcji reklamy<sup>113</sup>, a więc tego, co w praktyce jest najbardziej dochodowe.

W odniesieniu do współczesnej sztuki stoję na stanowisku, że idea zakorzeniona w konkretnym projekcie nie będzie podlegać ochronie prawnoautorskiej, co nie oznacza, że konkretny wytwór nie będzie chroniony. Tak więc trafne jest pod tym względem orzecznictwo sądów francuskich, które chroni konkretne dobro niematerialne, rozpoznając w nim działalność kreatywną, ale jednocześnie odmawia ochrony idei jako takiej. Opakowanie elementów architektonicznych będzie więc chronione, ale w ramach konkretnego opakowania, a sam twórca, na przykład Christo, nie może rościć sobie praw autorskich do takiego pomysłu, to jest opakowywania różnych obiektów. Z kolei ma on prawa autorskie w odniesieniu do konkretnie opakowanych, zresztą bardzo charakterystycznie, budowli i nie można bez jego zgody dokonywać ich zwielokrotnień, a następnie ich rozpowszechniać w jakikolwiek sposób. Gdyby sam pomysł uznać za autorski, to obawiam się, że wszyscy ogrodnicy mieliby problemy finansowe na jesień, kiedy przychodzi czas otulania roślin i małej architektury w ogrodzie. W ogrodnictwie bowiem do wieków stosuje się ten sposób chronienia roślin i innych obiektów, co być może „pomogło” Christo wymyślić samo opakowywanie budowli.

Jeśli chodzi o „utwór muzyczny” Johna Cage’a pod tytułem „4’33””, to mam wątpliwości, czy jest to utwór muzyczny, skoro został zbudowany z samych pauz, a dźwięki powstały na skutek wykonywanych ruchów przez samego twórcę i publiczność, co moim zdaniem nie można nazwać muzyką. Jest to może jakiś zaskakujący występ, ale nic poza tym. Co więcej, nie zaklasyfikowałabym tego w ogóle jako utwór, gdyż nie ma to

---

111 Zob. na ten temat J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 50–51.

112 Zob. na ten temat J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 49–50.

113 Zob. J. Barta i R. Markiewicz *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 52.

charakteru kreacji i nie powstaje nic twórczego, odmiennego od tego, co już istnieje. Twórczość polega bowiem na przetworzeniu tego, co jest i wykreowaniu tego, czego jeszcze nie ma – w tym przypadku John Cage niczego nie wykreował – nie stworzył żadnej formy. Co więcej, tak zwana minuta ciszy jest powszechnie znana w ramach publicznych wystąpień. Na tej samej zasadzie pisarz może wydać książkę z pustymi stronami, albo wszystkimi albo tylko niektórymi, a odbiorca może sobie tam wpisywać to, co tylko zechce.

Jednak powołany wyżej przepis wyklucza spod ochrony prawnoautorskiej jedynie ogólne idee, odkrycia, metody, i tym podobne, które z uwagi na potrzebę rozwoju społeczeństwa i wolnego obiegu idei mają być wolne. Dlatego trafny jest pogląd Sądu Najwyższego, iż „wykorzystanie ogólnych koncepcji i pomysłów dotyczących projektu produktu czy usługi nie łamie praw autorskich”<sup>114</sup>. W sprawie tej zawłaszczeniu podlegał pomysł ubezpieczenia rowerzystów. Stąd Sąd Najwyższy stwierdził, że „utwór pozwanego powstał w wyniku inspiracji utworem powoda, gdyż został oparty na pomysłe ubezpieczenia rowerzystów, co było wspólną ideą obu utworów”. Z kolei stwierdzenie w kolejnym wyroku, że „twórczy (oryginalny) charakter opracowania może się przejawiać w kreatywnym połączeniu produktów ubezpieczeniowych, stanowiącym specyficzne ich dobranie i zestawienie w całość, stworzeniu dla nich specjalnej, uproszczonej i całkiem nowej taryfikacji i nadaniu pakietowi uproszczonej i użytecznej dla agentów formy”<sup>115</sup> jest pomysłem za daleko idącym, gdyż, jak słusznie Elżbieta Traple zwraca uwagę, ochronie podlega forma wyrażenia, a nie idea. Dodatkowo, „zasadniczy problem polega tu jednak nie na tym, że sądy wszystkich instancji uznały instrukcję jako taką za utwór, ale na tym, iż poszukiwały uzasadnienia dla przyjętej kwalifikacji w nowości samego pomysłu biznesowego, a nie w sposobie jego

---

114 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 29 kwietnia 2016 r., I CSK 257/15, LEX nr 2029718.

115 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 3 lutego 2017 r., II CSK 400/16, LEX nr 2237275.

przedstawienia”<sup>116</sup>. Co więcej, w przedmiotowym orzeczeniu Sąd Najwyższy uznał, iż „naruszeniem praw autorskich do takiego opracowania jest eksploatacja, bez zgody uprawnionego, w postaci sprzedaży pakietu ubezpieczeniowego”<sup>117</sup>. Wychodzi to poza zakres korzystania z utworu i pól eksploatacji opisanych w art. 50 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Dlatego po raz kolejny Traple trafnie podkreśla, że „wykorzystanie samej koncepcji lub pomysłu w działalności gospodarczej, bez korzystania z utworu w jakiegokolwiek postaci na polu wchodzącym w skład treści majątkowych praw autorskich, musi pozostać wolne, gdyż tylko takie ujęcie pozwala na respektowanie podstawowych zasad prawa własności intelektualnej i zachowanie prawidłowych relacji pomiędzy poszczególnymi formami ochrony dóbr intelektualnych”<sup>118</sup>.

W orzecznictwie sądowym trafnie wykluczona została natomiast z kategorii utworu praca naukowa polegająca na dokonywaniu eksperymentów i zapisywaniu ich wyników w postaci tabel: „Nawet twórczy wkład członka zespołu lub osoby biorącej udział w przeprowadzeniu eksperymentu, w wyniku czego przedstawił on w tabeli i na wykresie wynik przeprowadzonych przez siebie pomiarów nie korzysta z ochrony przewidzianej w Prawie autorskim, ponieważ wkład ten w ostatecznej wersji opracowania tego eksperymentu traci cechy indywidualnego i samoistnego i to zarówno tego prawa z dnia 10 lipca 1952 r. jak i z dnia 4 lutego 1994 r. Nie można również uznać, aby sama tylko techniczna strona przedstawienia wyników dokonanych pomiarów stanowiła «twórczość naukową» podlegającą ochronie przewidzianej w art. 23 kc bez podania metod badawczych zastosowanych przez powoda”<sup>119</sup>.

---

116 E. Traple, *Prawo autorskie nie może służyć ochronie idei jako takiej. Glosa do wyroku SN z dnia 3 lutego 2017 r., II CSK 400/16*, dz. cyt., s. 89–95.

117 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 3 lutego 2017 r., II CSK 400/16, LEX nr 2237275.

118 E. Traple, *Prawo autorskie nie może służyć ochronie idei jako takiej. Glosa do wyroku SN z dnia 3 lutego 2017 r., II CSK 400/16*, dz. cyt., s. 95.

119 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 29 marca 1996 r., I ACr 104/96, LEX nr 62572.

## 2.4. Ustalenie jako niezbędny element bytu utworu

Kopff, cytując Ingardena, stwierdza, że wszelkie utwory są czystymi przedmiotami intencjonalnymi, które „źródło swego istnienia mają w szczególnych aktach świadomości”<sup>120</sup>. Dalej oświadcza: „Początkowo są to akty świadomości twórcy, po uprzystępnieniu zaś utworu perceptorom mnożą się podmioty tych aktów, rodząc z kolei dalsze nieograniczone możliwości percepcyjne. Forma ustalenia jest tylko kluczem do wywołania aktów świadomości, w których utwór istnieje. Dzięki niej utwory uzyskują obiektywność międzypodmiotową i mogą być poznawane przez różne podmioty świadome. Dlatego prawo wymaga, by utwór jako przedmiot prawa autorskiego został ustalony w jakiegokolwiek postaci umożliwiającej osiągnięcie wyżej wspomnianych celów”<sup>121</sup>. Ustalenie utworu następuje w sytuacji, gdy możliwa jest jego percepcja, poznanie przez jakąkolwiek osobę trzecią: „istnienie utworów jest w znacznym stopniu uwarunkowane przez odbiorców – utwór konkretyzuje się dopiero z chwilą, gdy jest przedmiotem percepcji”<sup>122</sup>. Zwraca uwagę, że wystarczająca jest sama „możliwość”. Nie ma więc konieczności badania, czy faktycznie doszło do odbioru utworu przez jakąkolwiek osobę. Stąd z ustaleniem będziemy mieli do czynienia w sytuacji zapisania dzieła w pamięci komputera, nawet tej krótkotrwałej, gdyż potencjalna możliwość zapoznania się z utworem już istnieje. Jeżeli ktoś „wykradnie” taki zapis z pamięci cudzego komputera, dochodzi do naruszenia praw autorskich. Nie ma więc znaczenia tymczasowość samego ustalenia utworu. Utworem może być bowiem coś, co jest nietrwałe, na przykład rzeźba ze śniegu, ale także wykład w momencie jego wygłoszenia. Nie jest konieczne do zakwalifikowania tego ostatniego do kategorii utworów przeniesienie go na jakiś materialny nośnik czy sporządzenie jego konspektu.

---

120 R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 9.

121 A. Kopff, *Dzieło i jego twórca*, dz. cyt., s. 20.

122 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 29.



Należy także odróżnić od siebie ustalenie od utrwalenia, które z kolei ma miejsce w przypadku zapisania utworu na jakimś nośniku. Utwór jest dobrem niematerialnym. Może więc istnieć bez owej materii, a więc bez jego utrwalenia. Dlatego za utwór została uznana inscenizacja średniowiecznego obozu krzyżackiego<sup>123</sup>. Niemniej jednak, niektóre rodzaje utworów trudno sobie wyobrazić bez materialnego nośnika, na przykład malowidło bez płótna. Jednak rozwój techniki prowadzi do zmiany naszych wyobrażeń. Do niedawna trudno było sobie wyobrazić utwór audiowizualny, który nie został utrwalony. Obecnie jest to możliwe z uwagi na nadawanie na żywo.

Nie istnieje natomiast podział na utwory ucieleśnione i nieucieleśnione. Stąd jako pewne kuriozum należy wskazać pogląd Sądu Najwyższego, iż „w tej dziedzinie prawa przyjęto podział dzieł – utworów w rozumieniu art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim o charakterze niematerialnym – na dzieła niematerialne ucieleśnione i nieucieleśnione w rzeczy. Jako utwory nieucieleśnione wymienia się recytację, wykonanie koncertu, inscenizację lub przygotowanie produkcji artystycznej. Utworami są np. nieutrwalone w żaden sposób inscenizacje teatralne, recytacje, wykonania utworu muzycznego lub prowadzenie radiowej audycji słowno-muzycznej, co oznacza, że dzieło w postaci niematerialnej, gdy chodzi o dzieło jako sposób wyrażenia, może ucieleśniać się tylko przez odpowiednie zachowanie wykonawcy (por. art. 1 ust. 21 prawa autorskiego)”<sup>124</sup>. Utworem, który nie musi być utrwalony, jest przykładowo wykład, który zostaje wygłoszony. W tym przypadku wykładowca nie jest wykonawcą.

Z kolei należy się zgodzić z poglądem, że „stosownie do przepisu art. 1 ust. 1 ustawy z 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych przedmiotem prawa autorskiego jest jedynie utwór «ustalony», uzewnętrzony w sposób umożliwiający jego indywidualizację, tj. odróżnienie od innych wytworów twórczości człowieka. Nie może być uznany za

123 Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 30 marca 2016 r., III AUa 1115/15, LEX nr 2032390.

124 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 4 czerwca 2014 r., II UK 420/13, OSNP 2015/10/140.

utwór w tym znaczeniu jedynie opis przyszłego, mogącego hipotetycznie powstać, utworu<sup>125</sup>. Ochronie prawnoautorskiej podlega bowiem kształt utworu, z którym może potencjalnie zapoznać się inna osoba, a więc go zobaczyć, usłyszeć czy dotknąć. Natomiast nie jest chronione wyobrażenie o utworze.

## 2.5. Problematyka *kleine Münze*

Większość przesłanek pozytywnych, które mają zdecydować, czy dany wytwór jest utworem, ma charakter oceny, dlatego nie da się w sytuacjach granicznych jednoznacznie dokonać osądu nad tym, czy mamy z nim do czynienia. Nie ma natomiast wątpliwości w typowych przypadkach, jak opera, powieść, film, i tym podobne. Z kolei wątpliwości może już budzić to, czy zawsze każdy program komputerowy będzie utworem w rozumieniu prawa autorskiego. Stąd wydaje się, że dosyć istotna dla kwalifikacji jest fizyczna wielkość formy, którą utwór przybiera. Zazwyczaj uważa się, że im dany wytwór jest większy, dłuższy, tym łatwiej uznać go za utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Twórca może łatwiej wyrazić swoją osobowość i istnieje przy tym większa możliwość wyboru w zakresie doboru różnorodnych elementów. Egzystencja utworu jest bowiem faktem, który zostaje ustalony w ramach istniejących przesłanek, a więc jego syntetycznej definicji. Nie jest to więc prawo ukształtowane decyzją kogokolwiek. Nie można w drodze umowy czy oświadczenia stwierdzić, że dany wytwór jest utworem – z prawnego punktu widzenia nie mają więc znaczenia zastrzeżenia o ochronie prawnoautorskiej. O tym bowiem, czy dany wytwór jest dziełem, decyduje to, czy spełnia przesłanki określone w art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Niestety, te przesłanki mają charakter oceny, stąd trudno jest jednoznacznie, szczególnie w przypadkach granicznych, przesądzić z góry czy dany wytwór

---

125 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 17 grudnia 2009 r., I ACa 893/09, LEX nr 628228.

faktycznie jest utworem: „Brak doprecyzowania owych kryteriów [utworu] w dalszej części ustawy sprawia, że tak naprawdę mamy do czynienia z grzebaniem przez sądy niczym antropolog w zakamarkach rezultatu intelektualnego i doszukiwaniem się śladowych przejawów indywidualnej działalności twórczej na marginesie wąskim, niczym cienka czerwona linia, swobody twórczej”<sup>126</sup>. Trafnie w doktrynie wskazuje się, że zastąpienie obecnie sformułowanych przesłanek innymi nie przyniesie rozwiązania, a jedynie nowe problemy definicyjne<sup>127</sup>.

Jak wynika z powyższego, pojęcie utworu jest niedookreślone i ocenne. Dlatego istnieje duża niepewność prawa co do kwalifikacji wytworów do kategorii utworów. Judykatura poszła raczej w kierunku kwalifikowania wszelkich wytworów człowieka jako utworów w rozumieniu prawa autorskiego. Stąd niedawno Sąd Najwyższy uznał za utwór znicz<sup>128</sup> czy podręczny licznik kalorii lub cholesterolu<sup>129</sup>. Wcześniej za utwory uznano kompozycje z kwiatów, nagrobki, rozkłady jazdy<sup>130</sup>, formularze, raporty czy instrukcje<sup>131</sup>. Wpływa to także na karnoprawne wartościowanie, gdyż każdy z tych wytworów może być przedmiotem czynności wykonawczej na gruncie przepisów karnych ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Dlatego dawniej opowiadałam się raczej za koniecz-

---

126 J. Marcinkowska, *Pojęcie utworu w świetle konstytucyjnej zasady demokratycznego państwa prawa*, w: *Experientia docet. Księga jubileuszowa ofiarowana Pani Profesor Elżbiecie Traple*, dz. cyt., s. 291.

127 Zob. M. Poźniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, dz. cyt., s. 14.

128 Zob. Wyrok z dnia 6 marca 2014 r., V CSK 202/13, LEX nr 1486990.

129 Zob. Wyrok z dnia 25 stycznia 2006 r., I CK 281/05, OSNC 2006/11/186. W sprawie tej Sąd Najwyższy uznał, że „wymaganie nowości nie jest niezbędną cechą twórczości jako przejawu intelektualnej działalności człowieka. Utworem w rozumieniu art. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (jedn. tekst: Dz. U. z 2000 r. Nr 80, poz. 904 ze zm.) może być kompilacja wykorzystująca dane powszechnie dostępne pod warunkiem, że ich wybór, segregacja i sposób przedstawienia ma znamiona oryginalności”.

130 Zob. J. Barta I R. Markiewicz *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 43.

131 Zob. M. Poźniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, dz. cyt., s. 15.

nością zmian w praktyce sądowej co do kwalifikowania w zasadzie wszystkiego do kategorii utworów. Zgadzałam się z poglądami zaprezentowanymi przez Bartę i Markiewicza w odniesieniu do tzw. *kleine Münze*<sup>132</sup>. Wydawało się bowiem, że nie istnieje żadna potrzeba społeczna ani wartość, która uzasadniałaby tak dalece idącą ochronę prawną, jaką przewidują przepisy ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, a zwłaszcza jej przepisy karne. Trudno sobie wyobrazić, aby za naruszenie prawa do znicza czy kompozycji kwiatowej można było stosować sankcje określone w art. 115 czy 116 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Wydaje się jednak, że w tych przypadkach, z uwagi na znikomy stopień społecznej szkodliwości czynu, nie mielibyśmy do czynienia z przestępstwem. Art. 115 §1 kodeksu karnego nakazuje bowiem uwzględnić przy ocenie stopnia społecznej szkodliwości czynu rodzaj i charakter naruszonego dobra. W przypadku nieznacznego tylko nasilenia elementów twórczych w takim dziele, rodzaj naruszonego dobra siłą rzeczy jest nieznacznym<sup>133</sup>.

W doktrynie twierdzi się poza tym, że powstaje wiele negatywnych zjawisk związanych z ochroną *kleine Münze*, a odnoszą się one do nieuzasadnionych przywilejów podatkowych, konieczności przestrzegania rygorystycznych przepisów dotyczących obrotu prawami do tych wytworów czy wręcz deprecjacji prawdziwych utworów. Dlatego uważa się, że sądownictwo powinno zdystansować się od wcześniej wydanych

---

132 Zob. J. Barta i R. Markiewicz *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 44.

133 Dlatego nie mogę się zgodzić z poglądem, że z uwagi na brak precyzyjnego zdefiniowania pojęcia „utwór” mamy do czynienia z naruszeniem zasady określoności czynu zabronionego, zob. Z. Pinkalski, *Konstytucyjność terminu „utwór” w świetle przepisów karnych w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 116 (2012), s. 17–25. Rozstrzygając bowiem kwestie skazania za zrealizowany typ czynu zabronionego sąd karny bierze pod uwagę wiele płaszczyzn, które mogą spowodować uznanie danej osoby za niewinną. Wieloznaczność terminu „utwór” nie jest wyjątkowa i sądy karne muszą wciąż dokonywać interpretacji, a określenie to jest w miarę precyzyjne, w porównaniu choćby z doprecyzowaniem czynu zabronionego w art. 115 ust. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

orzeczeń, dotyczących tego typu wytworów. Ponadto, w doktrynie podkreśla się, że w przypadku tzw. *kleine Münze* w zasadzie chodzi o ochronę interesów ekonomicznych czy nakładów poniesionych na ich wytworzenie. Późniak-Niedzielska i Niewęglowski konstatują: „Taki motyw, który można dostrzec w systemie ochrony praw pokrewnych, nie powinien przyświecać ochronie utworu”<sup>134</sup>. Stąd słusznie powołani autorzy wnoszą o ochronę wytworów o niskim poziomie twórczości na płaszczyźnie ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji lub o wprowadzenie specjalnej ochrony *sui generis*<sup>135</sup>.

Po analizie tego zagadnienia w systemie francuskim uważam jednak, że obecnie nie jest możliwe wyłączenie wytworów z pogranicza z zakresu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Po pierwsze, musiałyby się w tym zakresie zmienić prawo unijne, które również przyjmowałoby brak ochrony prawnoautorskiej w odniesieniu do takich wytworów. Obecnie wydaje się, że orzeczenie Trybunału Sprawiedliwości z dnia 1 grudnia 2011 roku<sup>136</sup>, dotyczące fotografii portretowej, przesądza, że wystarczy niski poziom oryginalności, sama możliwość dokonywania intelektualnych wyborów, aby dany wytwór był uznany za utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Dlatego musiałyby nastąpić wyraźna interwencja prawodawcy unijnego w postaci stworzenia samoistnej ochrony prawnej wytworów z pogranicza. Samo stworzenie właściwego ustawodawstwa tylko w systemie polskim mogłoby zostać odebrane jako niedostosowanie się Polski do wymogów prawa unijnego.

Po drugie, większość współczesnej twórczości to właśnie *kleine Münze*. Uważam, że obecnie należy popierać ten kierunek rozwoju gospodarki

---

134 M. Późniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, dz. cyt., s. 15.

135 Zob. M. Późniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, dz. cyt., s. 15.

136 Zob. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 1 grudnia 2011r., C145/10, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=prawa%2Bautorskie&docid=115785&pageIndex=0&doclang=PL&mode=req&dir=&occ=first&part=1&cid=556270#ctx1> (11.07.2018).

poprzez ochronę takich drobnych rezultatów. Dzięki temu, w naszym świecie mamy coraz większą różnorodność, pogłębia się nasza wrażliwość, poczucie piękna. Zmusza to jednocześnie gospodarkę i przedsiębiorstwa do rozwoju. Wydaje się, że ochrona *kleine Münze* wprost napędza gospodarkę, gdyż przedsiębiorcy muszą wciąż poszukiwać nowych wzorów i rozwiązań. Z uwagi zaś na niski poziom oryginalności dopuszczalna jest twórczość paralelna – byle tylko była to „twórczość”, a nie kopiowanie tego, co stworzyła inna osoba. Ochrona *kleine Münze* nie stanowi więc sama w sobie zagrożenia w sytuacji uczciwego postępowania przedsiębiorców. Dlatego nie mogę zgodzić się z poglądem, że „tak ułomnie funkcjonująca definicja utworu nie tylko negatywnie wpływa na postrzeganie prawa przez członków owego społeczeństwa, którzy niejednokrotnie są zaskoczeni, że określony «materiał» podlega ochronie, ale wręcz staje się barierą dla rozwoju kreatywności”<sup>137</sup>. Członkowie społeczeństwa nie powinni być zaskoczeni takim rozwiązaniem. Winne jest natomiast w tym przypadku pokutujące przekonanie, że możemy wziąć sobie wszystko, co jest publicznie dostępne. Skoro więc utwór jest publicznie dostępny, bo każdy może go zwielokrotnić i rozpowszechnić, to społeczeństwo nie postrzega tego jako kradzież tego, co cudze, gdyż nie dostrzega w przedmiocie dobra niematerialnego, które do kogoś należy. Jeżeli zmieni się podejście do tego zagadnienia, to właśnie kreatywność społeczeństwa wzrośnie, gdyż każdy, kto będzie chciał wyprodukować znicz, obierak do warzyw, miskę do sałaty i tym podobne bez konieczności uzyskania zezwolenia od właściciela praw, będzie musiał wymyślić swój własny wzór. Należy przy tym pamiętać, że ochronie prawnautor-skiej będą podlegać jedynie elementy twórcze, a nie użytkowe, decydujące o funkcjonalności takiego utworu. Poziom więc ochrony będzie niski, zarówno w aspekcie autorskich praw majątkowych, jak i osobistych.

Po trzecie, brak jest wyraźnego określenia, co właściwie wchodziło by w skład grupy zatytułowanej *kleine Münze*. Zawsze będą występować

---

137 J. Marcinkowska, *Pojęcie utworu w świetle konstytucyjnej zasady demokratycznego państwa prawa*, dz. cyt., s. 292.

przypadki graniczne i byłoby niemożliwe jednoznaczne określenie, poprzez stworzenie jakiejś definicji, czym właściwie charakteryzuje się ta grupa przedmiotów. Wskazanie cech rodzajowych takich wytworów miałyby charakter arbitralny. Nie da się natomiast stworzyć jakiegoś elektronicznego miernika oryginalności. Nawet w przypadku podniesienia progu oryginalności, zawsze będą występować przypadki z pogranicza, jak również wyroki, w których sąd arbitralnie będzie decydować, co jest, a co nie jest utworem.

Ostatecznie należy więc zaakceptować, że w polskiej praktyce orzeczniczej będą się pojawiać przypadki *kleine Münze* i to sądy ostatecznie *casu ad casum* będą decydowały, czy faktycznie dany wytwór spełnia cechę twórczości i indywidualności, uwzględniając to, co już istnieje w przestrzeni społecznej oraz wnioskując co do przyszłych prawdopodobnych rezultatów.

Na tle problematyki *kleine Münze* interesująca jest kwestia „wykładu” jako przedmiotu prawa autorskiego. Wydaje się bowiem, że sądy różnicują wykład jako utwór naukowy od zwykłego świadczenia dydaktycznego: „Możliwa jest umowa o dzieło, nieobjęta obowiązkiem ubezpieczenia społecznego, której przedmiotem jest wygłoszenie wykładu, pod warunkiem jednak, że wykładowi można przypisać cechy utworu. Ten warunek spełnia tylko wykład naukowy (cykl wykładów) o charakterze niestandardowym, niepowtarzalnym, wypełniający kryteria twórczego i indywidualnego dzieła naukowego”<sup>138</sup>. W innym orzeczeniu Sąd Najwyższy potwierdził, że „działania polegające na wygłoszeniu cyklu wykładów o cechach wykładu monograficznego na konkretny temat, traktujących o konkretnym zagadnieniu i mających na celu dokładne i szczegółowe przedstawienie określonej problematyki lub wyczerpanie zagadnienia ujętego w tytule, mogą stanowić utwór w rozumieniu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych”<sup>139</sup>; odrębnie podchodzi on jednak do

138 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 4 czerwca 2014 r., II UK 420/13, OSNP 2015/10/140.

139 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 12 kwietnia 2017 r., II UK 140/16, LEX nr 2310112.

świadczenia dydaktycznego, czyli zwykłego szkolenia. Podobnie dostrzega to zagadnienie Wojewódzki Sąd Administracyjny w Warszawie, który w jednym z wyroków stwierdził, że „jednakże, mając na uwadze temat wykładu, charakter konferencji i oczekiwania wobec wykładowców (wykład miał mieć charakter szkoleniowy, skoro informacje podczas niego przekazane miały być wykorzystane w czynnościach służbowych przez uczestników konferencji – (...)) wykład ten nie był specjalistyczny o charakterze niestandardowym, niepowtarzalnym, spełniającym kryteria twórczego i indywidualnego utworu naukowego”<sup>140</sup>, uznając w przedmiotowej sprawie, że świadczenie skarżącej miało charakter szkoleniowy.

Wydaje się, że takie podejście judykatury jest za daleko idące i ma na celu jedynie ochronę Skarbu Państwa. Dla bytu utworu nie ma bowiem znaczenia wcześniejsze ściśle określenie treści danego wykładu. Wykład może bowiem nie być ściśle zapisany, utrwalony na jakimś nośniku. Wówczas bowiem polegałby on na odczycie, co jest bardzo nużące dla słuchaczy. Zatem dzieło w postaci wykładu powstaje w momencie jego wygłaszania. Podobna zasada występuje w odniesieniu do improwizacji jazzowych. Utwór zostaje ustalony w momencie wykonywania czy wygłaszania. Od tej chwili jest on chroniony na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, jak również podlega przywilejom wskazanym w odrębnych przepisach, na przykład podatkowych. Różnicowanie przez Sąd Najwyższy oraz administracyjny wykładów niestandardowych, niepowtarzalnych, spełniających kryteria twórczego i indywidualnego utworu naukowego oraz przeciwstawianie im wykładów szkoleniowych jest niezrozumiałe i krzywdzące dla dydaktyków, a także budzi wątpliwości co do tego, czy nie chodzi w tym wypadku tylko o nadmierną ochronę interesów Skarbu Państwa. Przede wszystkim należy podkreślić, że w licznych sprawach Sąd Najwyższy zaliczał do kategorii dzieł wytwory z pogranicza banalności, jak choćby podręczny licznik kalorii czy cholesterolu. W uzasadnieniu tego orzeczenia dopatrzył

---

140 Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 22 maja 2017 r., VI SA/Wa 2347/16, LEX nr 2323387.



się on elementu twórczego w sposobie zestawienia danych powszechnie znanych. W przypadku wykładów szkoleniowych również mamy do czynienia z zestawieniem danych powszechnie znanych, czyli z odpowiednim ich uszeregowaniem. Wielokrotnie judykatura przyjmowała, że wystarczy minimum twórczości, aby dany wytwór mógł być chroniony na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Zdziwienie budzi to, że niespodziewanie właśnie od wykładu sądy zaczęły wymagać podwyższonego progu twórczości. Nawet w odniesieniu do wykładów szkoleniowych zestawienie danych powszechnie znanych ma charakter indywidualny, ponieważ wykładowca w odniesieniu do konkretnego audytorium kieruje swoim wykładem tak, aby był on zrozumiały. Zawsze więc następuje indywidualizacja wypowiedzi. Biorąc pod uwagę wypowiedź Sądu Najwyższego, należałoby zakwestionować jako utwory wiele dzieł piśmienniczych o walorach szkoleniowych (podręczników). Idąc tym tropem dalej, wszelkie materiały prasowe byłyby pozbawione ochrony prawnej, gdyż trudno przyjąć, że mają one jakiś niestandardowy czy niepowtarzalny charakter.

Wydaje się, że problemy z wykładami wynikają z ich niematerialnego charakteru. Sąd nie może bowiem sprawdzić, skontrolować samej treści wykładu. Z założenia przekreśla je zatem jako utwory z uwagi na ich szkoleniowy charakter. Jednak jak odróżnić wykład szkoleniowy od tego niestandardowego? Nie zostały doprecyzowane żadne kryteria, a mamy do czynienia z dobrem niematerialnym, którego treści nie można skontrolować. Każde więc orzeczenie w powyższym zakresie będzie miało charakter przypadkowej wypowiedzi i w jednym przypadku sądy przyjmą, że wykład jest niestandardowy, a innym, że jest szkoleniowy. Być może będzie to zależało od renomy prowadzącego zajęcia czy od renomy szkoły, w której zajęcia są przeprowadzane, chociaż wymienione elementy nie powinny mieć znaczenia dla bytu utworu. Zgadzam się z założeniem, że wykład wykładowi nierówny, jak również z tym, że są wykładowcy, którzy niewiele więcej wiedzą o tematyce wykładu od samego studenta. Są też wykłady, na których czyta się orzeczenia sądowe czy cudze książki. Jednak już sam wybór orzeczeń do odczytu ma charakter twórczy i jest

podyktowany osobowością wykładowcy. Stąd uważam, że nie należy dzielić wykładów na twórcze i nietwórcze, standardowe i niestandardowe, ale przyznać każdemu ochronę prawnoautorską, zwłaszcza, że wielu innym wytworom tej ochrony się nie odmawia, chociaż może to budzić daleko bardziej idące wątpliwości. Dodatkowo należy podkreślić, że art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych zakazuje dyskryminować utwory ze względu na przeznaczenie. Podlegają więc ochronie także dzieła, które mają charakter instrukcyjny i realizują cele praktyczne<sup>141</sup>.

Zasadniczo można się zgodzić z poglądem, że „czynność nauczania (także dzieci w wieku przedszkolnym) polega na podjęciu pewnego wysiłku umysłowego, ale ten jest wymagany przy każdej pracy umysłowej i jest wykładnikiem tylko obowiązku starannego działania. Zgodnie z art. 1 ust. 1 u.p.a.p.p. przedmiotem prawa autorskiego jest w szczególności przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci. Proces dydaktyczny prowadzony w ramach placówki oświatowej nie sprowadza się do tak rozumianej indywidualnej i twórczej działalności, a jedynie do przekazania wiedzy z danej dziedziny”<sup>142</sup>. W sytuacji realizacji programu nauczania w jednostkach oświatowych nauczyciele nauczają według ściśle określonego schematu. Wydaje się, że z zasady nie ma tu miejsca na kreacyjność i oryginalność. Jednak nie można jej wykluczyć. Z reguły bowiem osoby nauczające postępują dokładnie zgodnie z programem, posługują się podręcznikami czy ćwiczeniami lub innymi cudzymi materiałami w celu prowadzenia zajęć. Dlatego ich praca nie prowadzi do kreacji dzieła, gdyż jest jedynie starannym powtarzaniem tego, co napisała inna osoba. Jednak również w odniesieniu do jednostek oświatowych nie można wykluczyć,

---

141 Zob. S. Grzybowski, *Przedmiot i podmiot prawa autorskiego*, w: *Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973, s. 81.

142 Wyrok Sądu Apelacyjnego we Wrocławiu z dnia 5 maja 2016 r., III AUa 1967/15, LEX nr 2065036. Nie został także uznany za utwór cykl zajęć plastyczno-ceramicznych, zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Szczecinie z dnia 10 września 2015 r., III AUa 913/14, LEX nr 1857220 oraz nauczanie języka obcego, zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 20 sierpnia 2015 r., III AUa 194/15, LEX nr 1794356.

zwłaszcza na poziomie liceów, że przeprowadzone zajęcia będą miały charakter indywidualnego, monograficznego wykładu, opartego wprawdzie na programie nauczania, ale zindywidualizowanego.

W orzecznictwie sądowym uznano za przedmiot prawa autorskiego między innymi kolekcję afiszy lub ogłoszeń, katalogi, rozkłady kolejowe, książki kucharskie, wzory i formularze<sup>143</sup>, formularz raportu dziennego dla użytku rolnictwa<sup>144</sup>, informator o porcie<sup>145</sup>, instrukcję obsługiwaną maszyny<sup>146</sup>, nagrobek<sup>147</sup>, instrukcję bhp<sup>148</sup>, kompozycję z kwiatów<sup>149</sup>, drogowy znak informacyjny z napisem<sup>150</sup>, projekty dokumentacji technicznej, plany, zarysy, szkice, rysunki, modele i projekty<sup>151</sup>, wzór zdobniczy<sup>152</sup>, projekt jachtu<sup>153</sup>, projekt znaku towarowego<sup>154</sup>, szatę graficzną gazety – makietę<sup>155</sup>, podręczne liczniki kalorii i cholesterolu wykorzystujące dwie zsynchronizowane tarcze z zapisanymi danymi o właściwościach

---

143 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 8 listopada 1932 r., II K 1092/32, OSN 1933 nr 1 poz. 7.

144 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 21 marca 1938 r., II C 2531/37, OSN (C) 1939 nr 2 poz. 61.

145 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 27 marca 1965 r., I CR 39/65, LEX nr 63398.

146 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 kwietnia 1969 r., I CR 76/69, OSNCP 1970 nr 1 poz. 15.

147 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 5 marca 1971 r., II CR 686/70, OSNC 1971 nr 12 poz. 213.

148 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 lipca 1971 r., II CR 244/71, LEX nr 63863.

149 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 kwietnia 1973 r., I CR 91/73, OSN 1974 nr 3 poz. 50.

150 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 19 września 1975 r., I CR 483/75, LEX nr 64142.

151 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 12 czerwca 1978 r., I PRN 47/78, LEX nr 63425.

152 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 kwietnia 1984 r., IV CR 139/84, OSNCP 1984 z. 10 poz. 188, s. 84.

153 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 czerwca 1988 r., II CR 178/88, LEX nr 63734.

154 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 czerwca 1989 r., I CR 236/89, „Przegląd Sądowy” 2 (1992), s. 106.

155 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 28 stycznia 2004 r., IV CK 417/02, LEX nr 558607.

produktów żywnościowych oraz odpowiedni otwór do odczytu wyników<sup>156</sup>. Stwierdzono także, że stworzenie układu i formy graficznej portalu internetowego, jak również jej ulepszanie i zmiany w okresie eksploatacji tego portalu, mieści się w definicji utworu, o jakim mowa w art. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>157</sup>.

Jako utwór o charakterze referencyjnym zakwalifikowana została specyfikacja istotnych warunków zamówienia (SIWZ): „W tym [...] przypadku należy uwzględnić dobór słownictwa i składni, układ poszczególnych kwestii przedstawianych w ramach opracowania, sposób formułowania śródtytułów. Dla oceny określonego dzieła referencyjnego przydatna jest koncepcja tzw. statystycznej jednorazowości, która zakłada badanie, czy takie samo lub bardzo podobne dzieło powstało już wcześniej oraz czy jest statystycznie prawdopodobne sporządzenie w przyszłości takiego samego dzieła przez inną osobę. Odpowiedź przecząca uzasadnia tezę o istnieniu cechy indywidualności dzieła. Okoliczność, że art. 36 Pr.z.p. określa katalog niezbędnych elementów, jakie powinna zawierać specyfikacja istotnych warunków zamówienia, nie pozbawia możliwości takiego ukształtowania treści tego dokumentu, które spowoduje powstanie dzieła zawierającego w sobie cechy twórcze, spełniającego wymóg oryginalności. Zakwalifikowaniu specyfikacji jako nowego wytworu intelektu nie stoi na przeszkodzie okoliczność użycia w jej treści funkcjonujących w obrocie klauzul do umowy ubezpieczenia, zwłaszcza, gdy stanowią one niewielką część SIWZ. Formularz oferty stanowiący element SIWZ, w odniesieniu do którego Prawo zamówień publicznych nie zawiera jakichkolwiek wytycznych dotyczących treści, w całości stanowi przejaw działalności twórczej”<sup>158</sup>.

Przykładem *kleine Münze*, który może budzić daleko idące wątpliwości, jest mapa kartograficzna. W jednej ze spraw Sąd Apelacyjny w Łodzi

156 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 stycznia 2006 r., I CK 281/95, OSNC 2006 nr 11 poz. 186.

157 Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 11 maja 2007 r., I ACa 1145/06, LEX nr 558375.

158 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 27 lutego 2009 r., V CSK 337/08, LEX nr 488738.

stwierdził wręcz, że „nie trzeba wykonywać zawodu kartografa, aby stwierdzić, że poszczególne elementy otoczenia na spornych opracowaniach (drogi, rzeki, obszary leśne, obszary zabudowy, krój czcionki, itd.) zostały przedstawione w sposób indywidualny. Jeśli zaś pozwany miał co do tego wątpliwość, to jak słusznie wyjaśnił Sąd pierwszej instancji, to na nim spoczywał ciężar udowodnienia tezy przeciwnej<sup>159</sup>. Sąd zatem nie tylko bez żadnych zastrzeżeń przyjął, że konkretna mapa spełnia przesłankę twórczości i indywidualności, ale wskazał, że to na pozwanym spoczywa obowiązek udowodnienia, że nie jest ona utworem. Sądzę, że ta koncepcja jest nie do zaakceptowania. Nie istnieje bowiem domniemanie prawne co do tego, że jakiś wytwór jest utworem, które należy w procesie sądowym obalić dowodem przeciwnym. Jest wprost odwrotnie – to powód musi wykazać wszystkie okoliczności, z których wywodzi roszczenie odszkodowawcze – w tym przypadku podstawą był art. 79 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

## 2.6. Zasada zakazu dyskryminacji

Zgodnie z art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych dla ochrony prawnoautorskiej nie ma znaczenia wartość, przeznaczenie i sposób wyrażenia utworu. Są więc wyraźnie wskazane przesłanki, na podstawie których nie można w sposób odmienny traktować poszczególnych wytworów i kwalifikować je do grupy utworów, bądź odmawiać dokonania tego.

Pierwszą przesłanką jest wartość wytworu. Sama wartość może być rozumiana w sposób rozmaity – niemniej jednak, w każdym rozumieniu tego słowa, nie może ona wpływać na kwestię zakwalifikowania dzieła do kategorii utworów. Nie ma więc znaczenia wartość artystyczna czy naukowa danego utworu. Będą chronione na podstawie ustawy zarówno

---

159 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 18 lutego 2016 r., I ACa 1217/15, LEX nr 2004542.

takie dzieła, które prezentują sobą ogromną wartość artystyczną – wielkie opery czy powieści, jak i te o niewielkie wartości, jak na przykład teksty piosenek disco polo. Za utwory będą uznane dzieła o wielkiej wartości naukowej, jak i te prezentujące przestarzałe, nieaktualne czy wręcz nieprawdziwe tezy. Natomiast z kategorii utworów naukowych dyskwalifikować może nieoryginalny sposób wyrażenia. W tego typu dziełach nie występuje bowiem obraz zindywidualizowany – treść ma charakter obiektywny, jest odkrywaniem rzeczywistości. O zaliczeniu do kategorii utworów decyduje więc jedynie sposób wyrażenia idei, odkryć czy zasad.

Nie ma także znaczenia wartość rynkowa danego wytworu dla zaliczenia go do kategorii utworów. W tym przypadku wielkie dzieła mogą nie posiadać równie wielkiej wartości ekonomicznej, a opera może być wyceniana taniej niż popularna piosenka disco polo.

Nie ma również znaczenia wartość moralna danego utworu. Chronione na podstawie prawa autorskiego będą zarówno wytwory kwalifikowane jako niemoralne, jak i te, których stworzenie jest sprzeczne z prawem<sup>160</sup>. W odniesieniu do utworów o charakterze pornograficznym współcześnie nie mamy już wątpliwości co do dopuszczalności uznania ich za dzieła. Jednak już w odniesieniu do pornografii dziecięcej, której samo stworzenie realizuje znamiona typu czynu zabronionego z art. 202 Kodeksu karnego<sup>161</sup>, powstają pewne wątpliwości. Można sobie wyobrazić proces z tytułu naruszenia autorskich praw majątkowych do

---

160 Zob. S. Grzybowski, *Przedmiot i podmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 81–82.

161 Zgodnie z art. 202 § 3 Kodeksu karnego: „Kto w celu rozpowszechniania produkuje, utrwała lub sprowadza, przechowuje lub posiada albo rozpowszechnia lub prezentuje treści pornograficzne z udziałem małoletniego albo treści pornograficzne związane z prezentowaniem przemocy lub posługiwaniem się zwierzędziem, podlega karze pozbawienia wolności od lat 2 do 12”.

Z kolei § 4 tego przepisu przewiduje, że ten, kto utrwała treści pornograficzne z udziałem małoletniego, podlega karze pozbawienia wolności od roku do 10 lat.

Natomiast jego § 4b stanowi, że „kto produkuje, rozpowszechnia, prezentuje, przechowuje lub posiada treści pornograficzne przedstawiające wytworzony albo przetworzony wizerunek małoletniego uczestniczącego w czynności seksualnej podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”.

takiego wytworu poprzez jego udostępnienie go w internecie. Co więcej, sam powód czy pokrzywdzony może w tym samym czasie odbywać karę pozbawienia wolności za taką produkcję, na gruncie przepisów Kodeksu postępowania karnego. Wydaje się wysoce niestosowne, aby chronić interesy majątkowe i osobiste w odniesieniu do wytworów, których samo stworzenie realizuje znamiona typu czynu zabronionego, dlatego w takich sytuacjach nie powinna występować ochrona prawnoautorska. Ewentualnie, w takim przypadku można uznać dochodzenie jej za nadużycie swojego prawa podmiotowego, ale przyjęcie takiego stanowiska wiązałoby się ze wcześniejszym uznaniem, że dana osoba prawo w ogóle posiada, a więc, że prezentacja pedopornograficzna jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego. Z kolei uznanie, że skoro prawo zabrania tworzenia takich dzieł – to ich stworzenie nie prowadzi do powstania utworu, który nie powinien być istnieć. Dzięki przyjęciu takiego rozwiązania nie tylko wyeliminowalibyśmy ochronę cywilnoprawną, ale również prawnokarną, a należy zauważyć, że na gruncie Kodeksu karnego nie funkcjonuje odpowiednik art. 5 Kodeksu cywilnego. Nie można więc odmówić ochrony dobra z tego względu, że stanowiłoby to nadużycie prawa. Wytwory pedopornograficzne nie powinny istnieć w społeczeństwie, a samo ich powstanie jest już realizacją znamion typu czynu zabronionego. Skoro w ogóle ich byt jest zakazany przez prawo, to prawo nie powinno przyznawać jakichkolwiek praw do takich wytworów. Jednak najlepszym rozwiązaniem byłoby uzupełnienie art. 4 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych o kategorię wytworów, których tworzenia system prawny zakazuje.

Kolejnym kryterium, na podstawie którego nie wolno dyskryminować utworów, jest przeznaczenie. Przeznaczenie odnosi się do płaszczyzny późniejszego wykorzystania danego dzieła. Może być ono zróżnicowane ze względu na podmiot, do którego utwór jest adresowany oraz na potrzeby, których realizację zapewnia, czyli cel, któremu służy. Dla ochrony prawnoautorskiej nie ma więc znaczenia, czy dany utwór skierowany jest do nieokreślonej liczby użytkowników, czy też ściśle sprecyzowanej nielicznej grupy, na przykład osób, które znają określony język martwy.

Nie ma też znaczenia, czy zapewnia on realizację potrzeb estetycznych, intelektualnych czy też ściśle użytkowych. W odniesieniu jednak do utworów użytkowych należy brać pod uwagę, że ich ochrona powinna być uzależniona od wielkości pierwiastka twórczego zawartego w dziele. Im go bowiem mniej, tym mniejszy stopień naruszenia praw autorskich, a szczególnie odnosi się to do ochrony autorskich praw osobistych, które mają na celu ochronę piętna osobistego twórcy, którym naznaczył on swoje dzieło. Z kolei w ramach wytworów użytkowych nie powinno się chronić ich cech ściśle funkcjonalnych – takie cechy mogą być chronione na podstawie ustawy Prawo własności przemysłowej.

Ostatnim kryterium, na podstawie którego dyskryminacja nie jest dopuszczalna, to sposób wyrażenia. Jednak w tym przypadku mamy w praktyce do czynienia z pewną dyskryminacją. Przyjmuje się bowiem, że utworami mogą być tylko dzieła, które można postrzegać za pomocą trzech zmysłów: wzroku, słuchu i dotyku, chociaż możliwość postrzegania utworu za pomocą dotyku nie jest rozważana w doktrynie. Dotychczas nie znalazła powszechnego uznania koncepcja, aby uznać za utwory te wytwory, które są dostępne za pomocą innych zmysłów, na przykład smaku (potrawy) czy węchu (zapachy). Argumentem jakim się tutaj posłużono, jest brak wyliczenia tego typu wytworów w konwencji berneńskiej<sup>162</sup>. Jednak należy także zauważyć, że dwa ostatnie zmysły, które posiada człowiek, są to zmysły chemiczne, które mają wybitnie indywidualny charakter – nikt tak samo nie czuje i nie smakuje. Forma takiego wytworu nie jest identyczna dla wszystkich, a w zasadzie jest dla każdego odmienna. Moim zdaniem, trudno mówić o jednolitym ustaleniu takiego wytworu, który zawsze jest odkodowywany w ten sam sposób z uwagi na wspólny system znaków kodujących. Nie wydaje się również, aby cechował się on indywidualnością czy też oryginalnością pomimo tego, że ich twórcy dokonują wyboru składników, na przykład zastosowanych w perfumach czy w konkretnej potrawie.

---

162 Zob. J. Barta i R. Markiewicz *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 62–63.



Sąd Najwyższy orzekł, że: „Z art. 1 ust. 1 Pr.aut. wynika, że objęcie dzieła ochroną prawnoautorską nie zależy od jego przeznaczenia. Użytkowy charakter i cel powstania dzieła nie pozbawia go charakteru utworu w rozumieniu tego przepisu, jeżeli spełnione są określone w nim pozytywne przesłanki, jednak – w ocenie Sądu Najwyższego rozpoznającego skargę – należy dostrzec także inny aspekt roli, jaka odgrywa przeznaczenie dzieła. Przeznaczenie to nie jest przesłanką negatywną, gdyż nie stoi na przeszkodzie uznaniu dzieła o celu z założenia użytkowym za utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Z drugiej jednak strony, nie może być traktowane jako przesłanka konstytutywna w takim rozumieniu, że jakikolwiek wytwór może uzyskać status utworu tylko ze względu na jego konkretne przeznaczenie, tylko w połączeniu, w nierozzerwalnym związku z określonym sposobem jego użycia. Dany wytwór, w tym krótka jednostka słowna, musi mieć autonomiczne cechy utworu określone w Prawie autorskim oraz zdolność do samodzielnego istnienia na różnych polach eksploatacji. O uzyskaniu statusu utworu nie decyduje natomiast sposób korzystania, co jest szczególnie wyraźne, gdy chodzi, jak w rozważanym wypadku, o pojedyncze słowo”<sup>163</sup>.

## 2.7. Ochrona fragmentu utworu

Ochronie prawnoautorskiej będzie podlegać zarówno cały utwór, jak i jego fragmenty, części, elementy czy warstwy, o ile mają one charakter twórczy i indywidualny. Im mniejszy jednak fragment, tym trudniej przyjąć ochronę prawnoautorską: „Przyznanie danemu utworowi ochrony prawno-autorskiej nie oznacza, iż ochroną tą objęte są wszystkie jego elementy. Element utworu, aby podlegać ochronie prawno-autorskiej, musi także spełniać kryterium oryginalności”<sup>164</sup>.

---

163 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 22 czerwca 2010 r., IV CSK 359/09, LEX nr 694269.

164 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 4 marca 2002 r., V CKN 750/00, LEX nr 564851.

Elementem utworu audiowizualnego, na przykład reklamowego, może być slogan: „Kryterium oryginalności w przypadku sloganu będzie spełnione, gdy w sensie przedmiotowym zbliża się do nowości. Innymi słowy, gdy brak jest takich utworów (sloganów) wcześniejszych. Slogan reklamowy przy tym może być oryginalny, mimo iż poszczególne słowa, z których się składa, nie odznaczają się oryginalnością – jednakże ich połączenie nosi znamiona twórczości. Oryginalności sloganu reklamowego można dopatrywać się bądź w jego formie wewnętrznej (która przejawia się w systemie powiązań, takich jak kompozycja), bądź w zewnętrznej formie (przykładowo, w budowie i doborze słów). Może on być tzw. «poezją reklamową» lub «handlowym epigramatem»<sup>165</sup>.

Za osobny element podlegający ochronie może być uznana postać wykreowana w utworze twórcy. Ma ona bowiem swój charakter, osobowość, cechy charakterystyczne. Nie budzi wątpliwości ochrona postaci plastycznej w utworze audiowizualnym. Jest ona bowiem samodzielnym utworem, który może być eksploatowany osobno od samego dzieła.

Pewne wątpliwości mogą natomiast powstać w odniesieniu do ochrony postaci literackiej czy pochodzącej z filmu fabularnego. Te wątpliwości związane są z tym, że trudno mówić w takim przypadku o ochronie formy dzieła, określonej jego postaci. Jednak wydaje się, że istotą w tym przypadku będzie właśnie specyficzna forma nadana określonemu bohaterowi, który posiada właściwy sobie wygląd zewnętrzny, osobowość, sposób komunikowania się ze światem. Co więcej, ustawodawca wprowadzając zapis, iż ochronie podlega „jedynie sposób wyrażenia”, miał jedynie na myśli, że ochronie podlega postać, która rodzi określone akty świadomości u odbiorców, z uwagi na jej zapisanie w postaci systemu znaków, a więc posiada obiektywność międzypodmiotową<sup>166</sup>. Taki sposób wyrażenia podlega ochronie prawnoautorskiej i dlatego dopuszczalna jest samodzielna ochrona obrazu zindywidualizowanego dzieł artystycznych, w tym także postaci. Stąd uważam, że trafne jest orzeczenie uznające, iż

---

165 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 4 marca 2002 r., V CKN 750/00, LEX nr 564851.

166 Zob. A. Kopff, *Dzieło i jego twórca*, dz. cyt., s. 19–20.

„stworzenie postaci fikcyjnej, o cechach życiowego nieudacznika, prowincjonalnego filozofa, prezentującej na antenie radiowej improwizowane przez jej twórcę – kreatora teksty kabaretowe, stanowi przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze i spełnia konieczne przesłanki utworu w rozumieniu art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Wbrew stanowisku Sądu Apelacyjnego, powód, poprzez kreację i prezentację fikcyjnej postaci, reprezentował dostateczny poziom twórczości o cechach twórczej oryginalności. Wskazują na nią między innymi właśnie składniki osobowości wykreowanej postaci, kojarzące się z jednej strony z homoseksualistą, z drugiej zaś – z „większym filozofem”. Nie można też aprobować poglądu tego Sądu, że stereotyp wykreowanej postaci nie ma cech indywidualnej twórczości i z tego względu nie przysługuje mu ochrona prawnoautorska. Skarżący, tworząc literacką postać fikcyjną prezentowaną w audycjach radiowych, mającą na celu odwzorowanie stereotypu, dokonał wyboru i segregacji charakterystycznych cech zachowań człowieka, uogólnił je, i przedstawił jako postać kabaretową w sposób karykaturalny. Oczywiście więc jest, że jest to jego inwencja twórcza o indywidualnym charakterze”<sup>167</sup>.

---

167 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 3 października 2007 r., II CSK 207/07, Palestra 2009/9/261.



### 3. Utwory niesamoistne

Utwory dzieli się na dwie podstawowe kategorie – samoistne i niesamoistne (niezależne i zależne). Do utworów samoistnych zalicza się utwory w pełni samodzielne oraz inspirowane. Z kolei do utworów niesamoistnych – opracowania, utwory z zapożyczeniami, zbiory oraz utwory współautorskie<sup>1</sup>. Podział na prawa autorskie zależne i niezależne został już wprowadzony do polskiego ustawodawstwa autorskiego w 1926 roku: „Zależne to te prawa autorskie, których wykonywanie łączy się z częściowym wykonywaniem uprawnień, wpływających z innego prawa bezwzględne, a zwłaszcza z prawa autorskiego”<sup>2</sup>. Dalej Fryderyk Zoll pisze, iż „podmiot uprawniony (twórca lub jego następcą prawny) nie może swojego prawa wykonywać samoistnie, gdyż wkraczałby przez to w sferę innego, dawniejszego prawa podmiotowego bezwzględne (zwłaszcza prawa autorskiego)”<sup>3</sup>. Zdaniem zaś Barty utwory zależne „są to utwory niesamoistne, na które składają się zawartości pochodzące z dzieła innego twórcy (dzieła macierzystego) splecione z uzupełniającymi zawartościami pochodzącymi od autora opracowania”<sup>4</sup>.

---

1 Zob. J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory zależne*, w: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013, s. 49 (System Prawa Prywatnego, 13).

2 F. Zoll, *Polska ustawa o prawie autorskim i konwencja berneńska*, dz. cyt., s. 9.

3 F. Zoll, *Polska ustawa o prawie autorskim i konwencja berneńska*, dz. cyt., s. 19.

4 J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 79.

Wyróżnienie kategorii utworów współautorskich ma sens jedynie z tej przyczyny, że o zastosowaniu kryterium samoistności decyduje między innymi to, czy dzieło powstało jako wynik twórczości pojedynczego człowieka, a więc samoistnie, czy też we współdziałaniu twórczym co najmniej dwóch osób – mamy więc do czynienia z połączeniem wkładów twórczych – co prowadzi w konsekwencji do tego, że do podjęcia decyzji o jego rozpowszechnieniu potrzebna jest zgoda wszystkich autorów. Uważam jednak, że nie ma potrzeby tworzenia takiej dodatkowej kategorii utworów w ramach twórczości niesamoistnej, gdyż utwory współautorskie należy zaliczyć z reguły do utworów samoistnych, tyle że wówczas istotna jest samoistność wkładów. Poza tym, nie widzę podstaw do odróżnienia od siebie opracowania od utworu współautorskiego, gdyż ten także może być opracowaniem, w całości lub w części, w odniesieniu do wkładu twórczego jednego z jego twórców. Należy jednak podkreślić, że zarówno utwory samoistne, jak i niesamoistne podlegają ochronie prawnej, w tym ochronie prawnokarnej. Rozpowszechnienie zatem bez uprawnienia cudzego opracowania skutkuje zarówno naruszeniem autorskich praw majątkowych twórcy utworu macierzystego, jak i twórcy opracowania.

Utwór w pełni samodzielny to taki, który nie nawiązuje do innego konkretnego utworu czy utworów, jest wynikiem samodzielnej twórczości. Moim zdaniem jednak, może to być wynik także wspólnej twórczości – przesłanka samodzielności będzie się wówczas odnosiła do wkładów twórczych. Nie ma przy tym znaczenia, czy taki utwór będzie miał charakter rozłączny czy nierozłączny.

Kolejną kategorię utworów samoistnych tworzy utwór inspirowany. Kategoria ta zostaje wyodrębniona z uwagi na konieczność liczenia się przez twórcę utworu inspirowanego z prawami, w tym autorskimi osobistymi, twórców utworów inspirujących<sup>5</sup>. Utwór inspirowany to taki,

---

5 Zob. E. Traple, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 36.

który nawiązuje do innego utworu lub innych utworów<sup>6</sup>. Jednak takie nawiązanie nie może naruszać dobra osobistego twórcy utworu inspirowanego. Dlatego trafnie zwraca się uwagę w doktrynie, że „jeśli zatem dzieło inspirowane prezentuje zupełnie inne idee filozoficzne lub artystyczne niż te, które dominowały w utworze pierwotnym, to z prawnego punktu widzenia należy wymagać, aby utwór inspirowany przez wadliwe sformułowanie tytułu lub podtytułu nie wprowadzał w błąd publiczności, sugerując, że chodzi np. o adaptację<sup>7</sup>. Może się bowiem zdarzyć, że będzie nawiązywał do wielu innych utworów; na przykład w parodiach filmów akcji zazwyczaj nawiązuje się do wielu utworów audiowizualnych. Jednak istnieją sytuacje, gdy odniesienie następuje tylko do jednego wybranego dzieła. Należy podkreślić, że w utworze inspirowanym chodzi o wyrażenie innych treści, a dzieło inspirowane jest tylko punktem odniesienia, porównania<sup>8</sup>. Zdaniem Kopffa<sup>9</sup>, z utworem inspirowanym mamy do czynienia w sytuacji, gdy na podstawie cudzego obrazu zindywidualizowanego powstanie nowy obraz zindywidualizowany. Wystąpi więc swoiste wykorzystanie jednej warstwy utworu, na przykład treści, która jest inspiracją dla innego dzieła.

Możliwe jest jednak istnienie utworu inspirowanego w odniesieniu do dzieł, które nie posiadają obrazu zindywidualizowanego, a więc do utworów muzycznych: „Za zasadnicze kryterium odróżniające utwór inspirowany od utworu zależnego, będącego opracowaniem, przyjmuje się takie twórcze zmodyfikowanie elementów dzieła inspirowanego, że o charakterze dzieła inspirowanego decydują już jego własne, indywidualne elementy, a nie elementy przejęte [...]. Elementy utworu inspirowanego

---

6 Na temat utworu inspirowanego zob. E. Traple, *Komentarz do art. 2 pr. aut.*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 65–66.

7 E. Traple, *Komentarz do art. 2 pr. aut.*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 66.

8 Zob. na przykład nawiązanie Władysława Broniewskiego w „Balladach i roman-sach” do „Romantyczności” Adama Mickiewicza.

9 Zob. A. Kopff, *Granice swobodnego użytkowania dzieł chronionych prawem autorskim*, Kraków 1961, s. 45 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prawo, 8).

w nowo powstałym utworze inspirowanym są i mogą być rozpoznawalne, ale nie dominujące, stanowiąc efekt emocjonalnego i intelektualnego impulsu wywołanego cudzym dziełem. Za kryterium rozgraniczające uznaje się w doktrynie takie twórcze przetworzenie elementów dzieła inspirującego, że o charakterze dzieła inspirowanego decydują już jego własne, indywidualne elementy, a nie elementy przejęte<sup>10</sup>. Jednak trafnie zauważa się w doktrynie<sup>11</sup>, że utwory inspirowane występują jedynie w ramach tej samej dziedziny sztuki, a nie w ramach odmiennych dziedzin. Nie można więc mówić o utworze inspirowanym na gruncie prawa autorskiego w odniesieniu do obrazu, którego treść została „zainspirowana” wierszem.

Niekiedy w dziele inspirowanym chodzi o sparodiowanie utworu wyjściowego, ośmieszenie jakiegoś stylu, sytuacji, treści. Z tego względu właśnie parodie, pastisze, satyry, karykatury zaliczane są do tej grupy utworów. Utwór inspirowany może się pojawić we wszelkich rodzajach twórczości, a więc zarówno w twórczości literackiej, jak i plastycznej czy audiowizualnej. Jednak z uwagi na artystyczny, intelektualny charakter takiego odniesienia nie będzie występował w odniesieniu do utworów użytkowych, na przykład wzorów przemysłowych, utworów architektonicznych czy urbanistycznych. Tam raczej może występować nawiązanie do określonego stylu czy maniery, co wówczas nie będzie skutkowało powstaniem utworu inspirowanego.

Do utworów inspirowanych w orzecznictwie zaliczono film reklamowy, który powstał w wyniku inspiracji serialem<sup>12</sup> oraz widowisko teatralne powstałe w wyniku inspiracji powieścią<sup>13</sup>. W tej sprawie,

---

10 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 10 lipca 2014 r., I CSK 539/13, LEX nr 1532942. Zob. również wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 czerwca 1972 r., I CR 104/72, LEX nr 63572.

11 Zob. E. Traple, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 40.

12 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 10 lipca 2014 r., I CSK 539/13, LEX nr 1532942.

13 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 2 kwietnia 1971 r., I CR 23/71, LEX nr 63347.



nierozstrzygniętej wówczas jednoznacznie przez Sąd Najwyższy<sup>14</sup>, stwierdzono, że „oryginalność dzieła inspirowanego nie wyłącza skorzystania z tematu dzieła inspirującego, ujęcie tego tematu musi być jednak własnym, indywidualnym ujęciem autora (możliwym także przy pokrewieństwie tematycznego schematu). Brak takiego ujęcia, mimo że nowy utwór nie stanowi nawet przeróbki, pozbawia utwór inspirowany cechy oryginalności”.

Pierwszą kategorią utworów niesamoistnych jest opracowanie. Regulacja poświęcona tej kategorii utworów znajduje się obecnie w art. 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Jako opracowanie można kwalifikować różne rodzaje utworów zależnych. Ustawodawca w art. 2 ust. 1 wspomianej ustawy wymienia jedynie przykładowo tłumaczenia, przeróbki, adaptacje. Do tego katalogu opracowań dodaje się jeszcze streszczenia, dramatyzacje czy inscenizacje. Należy jednak zauważyć, że nie każde streszczenie będzie stanowić opracowanie cudzego utworu. W przypadku powierzchownego opisu cudzej powieści, prezentowanych poglądów, przedstawienia o czym mniej więcej jest sztuka czy film, będziemy mieć do czynienia z utworem samoistnym – jedynie inspirowanym cudzym dziełem. Niestety nie da się przeprowadzić jasnej linii demarkacyjnej, gdyż będzie to zawsze konkretna ocena podejmowana na potrzeby indywidualnej sprawy. Wydaje się, że pomocnym kryterium może być to, czy dane dzieło, które ma być kwalifikowane jako opracowanie, zaspokaja potrzebę zapoznania się z utworem macierzystym. Jeżeli po percepcji takiego utworu jego czytelnik, odbiorca zapoznał się już w sposób wystarczający i kompletny z dziełem wyjściowym, mamy do czynienia z opracowaniem<sup>15</sup>. Należy przy tym zauważyć, że opracowanie

---

14 Ostateczne rozstrzygnięcie potwierdzające, że sztuka teatralna nie była tylko utworem inspirowanym, ale opracowaniem powieści, zapadło w wyroku Sądu Najwyższego z dnia 31 grudnia 1974 r., I CR 659/74, LEX nr 64198.

15 Stąd uznano, że fotografie wykonane na planie filmowym nie muszą stanowić utworu zależnego wobec powstałego utworu audiowizualnego (filmu), zob. wyrok Sądu Najwyższego z dnia 29 czerwca 2007 r., VI ACa 210/07, LEX nr 434609.

także może dotyczyć części cudzego utworu, na przykład przetłumaczenie rozdziału książki.

Opracowanie jest przeróbką, niekiedy przeniesieniem utworu macierzystego, celem umożliwienia zapoznania z nim szerszego grona odbiorców. Zasadniczo wyróżnia się więc takie kategorie opracowań jak przeróbki, przeniesienia oraz inne, które polegają na wykorzystaniu określonych elementów utworu wcześniejszego lub nawiązują do utworu macierzystego<sup>16</sup>. Przeróbka występuje w sytuacji wymiany formy zewnętrznej i wewnętrznej, a przeniesienie ma miejsce wtedy, gdy wymiana dotyczy tylko formy zewnętrznej. Stąd do przeróbek zaliczamy adaptacje, inscenizacje czy dramatyzacje. Z kolei typowym przeniesieniem jest tłumaczenie lub gobelin opracowany na podstawie obrazu<sup>17</sup>. Trafnie jednak zostało podkreślone, że „tłumaczenie z języka obcego na język polski może być utworem w rozumieniu ustawy z 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, jeżeli zawiera niezbędne cechy, które musi posiadać każdy utwór. Musi to więc być taki przejaw działalności twórczej, który ma indywidualny charakter”<sup>18</sup>. W sposób oczywisty powyższa teza oddaje ogólną koncepcję tego, że aby utwór zależny był chroniony na podstawie prawa autorskiego, sam w sobie musi powstać w wyniku procesu twórczego i musi mieć indywidualny charakter – cechy te zaś mają się odnosić do elementów stanowiących wkład osoby opracowującej dzieło macierzyste.

Najbardziej niesprecyzowana jest trzecia grupa opracowań, do której zalicza się streszczenia oraz opracowania utworów muzycznych. Zazwyczaj nie następuje wówczas przejście którejs z warstw utworu, a jedynie

---

16 Zob. E. Traple, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 57.

17 Kopff wyróżniał takie utwory zależne jak przeniesienia i przeróbki, opracowania oraz ustalenia: „Przeniesienia polegają na wyłączeniu twórcy macierzystego w nadaniu ostatecznej formy jego dziełu lub na odtworzeniu cudzego utworu w celu pomnożenia przedmiotów fizycznych [...]. Natomiast opracowanie polega na wymianie zarówno formy zewnętrznej, jak i wewnętrznej utworu macierzystego”, A. Kopff, *Treść i wykonywanie autorskich praw majątkowych*, w: *Zagadnienia prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 146–147. Kopff do ustaleń zaliczał natomiast kopie dzieł plastycznych oraz dzieła wykonane z istniejącego wcześniej modelu.

18 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 24 lipca 2009 r., II CSK 66/09, LEX nr 794575.

fragmentu, na przykład linii melodycznej<sup>19</sup>. W odniesieniu do streszczeń uważam, że tylko wówczas można uznać je za opracowania, kiedy zastępują potrzebę zapoznania się z dziełem wyjściowym, a więc nie jest już konieczne przeczytanie utworu macierzystego, ponieważ wszystkie problemy zostają poruszone i przedstawione w streszczeniu. W praktyce z reguły uważa się takie streszczenia za „opracowania”, na przykład lektur szkolnych. Nie jest też wykluczone, że taki typ streszczenia będzie się odnosił do fragmentu utworu macierzystego. W sytuacji, gdy streszczenie jest tylko ogólnym opisem innego utworu, na przykład streszczamy, o czym jest film, nie jest ono moim zdaniem opracowaniem, nawet, gdy przekażemy w nim pokrótce to, co właśnie jest w dziele oryginalne.

Nie mogę się natomiast zgodzić z poglądem, że ręcznie sporządzona kopia cudzego utworu może być zaliczana do opracowań, jako tak zwane ustalenie. Wprawdzie wykonanie ręcznej kopii jest efektem pracy artystycznej i wymaga talentu, ale ani nie ma ona charakteru twórczego, ani nie nosi indywidualnego piętna osoby ją wykonującej. Proces twórczy łączy się bowiem z dokonywaniem wyborów – w sytuacji kopiowania wybory zostały już dokonane przez twórcę pierwotnego – wybrał on odpowiedni gatunek farby, pędzle, odpowiednie pociągnięcia, które przynoszą określony efekt czy też barwy. Trudno się również w takim efekcie doszukać indywidualnego charakteru, piętna kopisty – niekiedy tylko dodaje on swój „podpis”. Kopista bowiem stara się oddać oryginalność twórcy pierwotnego.

Celem dominującym opracowania jest zaprezentowanie utworu wyjściowego i znalezienia dla niego nowego grona publiczności. Dlatego nie mogę zgodzić się całkowicie z poglądem, że „konstytutywnym elementem opracowania jest możliwość rozpoznania w opracowaniu przejętych wartości estetycznych lub intelektualnych oryginału. Chodzi tu, co należy podkreślić, nie o jakąkolwiek rozpoznawalność dzieła pierwotnego,

---

19 Zob. J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 80-81. Problematyka muzycznych utworów zależnych w sposób wyczerpujący została omówiona w przywołanej pracy.

ale o możliwość identyfikacji jego elementów twórczych w utworze zależnym<sup>20</sup>. Opracowanie bowiem przede wszystkim polega na nadaniu odmiennej formy utworowi macierzystemu, celem dotarcia do nowego grona odbiorców.

Dany wytwór musi spełniać pewne kryteria, aby mógł być opracowaniem. Po pierwsze, opracowanie musi dotyczyć utworu. Jeżeli opracowanie nie dotyczy utworu, tylko innego wytworu, to będzie kwalifikowane jako dzieło samoistne, albo w ogóle nie będzie zaliczane do kategorii utworów. Tłumaczenie prywatne aktu normatywnego będzie dziełem w pełni samodzielnym, gdyż akty normatywne nie są przedmiotami prawa autorskiego. Podobnie jest z tłumaczeniem dokumentów urzędowych. Z kolei tłumaczenie sposobu użytkowania suszarki do włosów pewnie nie będzie w ogóle spełniać przesłanek indywidualności i twórczości koniecznych dla zaistnienia utworu. Kolejnym kryterium dla opracowania jest dokonanie twórczej przeróbki utworu macierzystego. Opracowujący musi dodać coś od siebie, swoje własne indywidualne piętno. Dopiero takie zespolenie się elementów twórczych pochodzących od różnych autorów daje ostateczny efekt w postaci opracowania. Dlatego nie będzie opracowaniem ręczne skopiowanie dzieła malarskiego. Wprawdzie osoba, która tego dokonuje, musi wykazać się zręcznością, fachowością, ale dokonuje jedynie powielenia cudzego dzieła, nic od siebie do niego nie wnosząc. Jednak w niektórych przypadkach mogą powstać wątpliwości, zwłaszcza w odniesieniu do przeróbek, w których następuje zmiana elementów formalnych, na przykład rodzaju zastosowanych farb, zmiany tworzywa. W jednym z orzeczeń Sąd Apelacyjny w Poznaniu stwierdził, że „zastosowana przez powódkę inna od pierwowzoru technika artystyczna, znacząco odmienna od wykorzystanej we wzorze, przemawia za uznaniem przedmiotowych ilustracji za utwory zależne. Jej użycie

---

20 R. M. Sarbiński, *Komentarz do art. 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, dz. cyt., pkt 18.

wymagało bowiem od powódki wykorzystania własnej inwencji w przedstawieniu w formie plastycznej całej, utrwalonej na zdjęciu scenki<sup>21</sup>.

Najwięcej kontrowersji budzi jednak kwalifikacja kontynuacji cudzego utworu. Traple wyróżnia kontynuację dzieła nieukończonego oraz kontynuację *dzieła ukończonego*: „Kontynuacja utworu niezamkniętego (w tym sensie, że z punktu widzenia eksploatacji nie stanowi on dzieła ukończonego) powinna być traktowana jako opracowanie wtedy, gdy na żadnym etapie powstawania dzieła nie było elementów współpracy między twórcami<sup>22</sup>. Z kolei w sytuacji, gdy kontynuacja odnosi się do dzieła ukończonego, przywołana autorka jest zdania, że albo występuje wówczas utwór inspirowany, albo właśnie opracowanie. Wszystko zależy od tego, jakie elementy dzieła pierwotnego zostaną przejęte. Jeżeli odnosi się to do elementów oryginalnych, to wówczas wystąpi opracowanie: „Z zasady autor kontynuacji wykorzystuje w istotnej mierze utwór wyjściowy, przejmując pewne elementy fabuły, charakterystyczne cechy bohaterów, metody ich działania. Jeśli są to elementy oryginalne dzieła pierwotnego, należy opowiedzieć się za opracowaniem. W każdym razie swobodny użytek jest wyłączony, jeśli drugie dzieło jest bez pierwszego niezrozumiałe dla odbiorcy i istnieje wrażenie ścisłego związku obu utworów<sup>23</sup>.

Mam wątpliwości w odniesieniu do przedstawionej klasyfikacji. W sytuacji kontynuowania dzieła nieukończonego, jeżeli nie istnieje porozumienie pomiędzy twórcami, a więc zdaniem niektórych przedstawicieli doktryny<sup>24</sup> brak jest wówczas podstaw do przyjęcia utworu współautorskiego na gruncie systemu polskiego, należałoby jeszcze dokonać

---

21 Wyrok z uzasadnieniem Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 27 listopada 2013, I ACa 852/13, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15350000000503\\_I\\_ACa\\_000852\\_2013\\_Uz\\_2013-11-27\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15350000000503_I_ACa_000852_2013_Uz_2013-11-27_001) (15.01.2018).

22 E. Traple, *Komentarz do art. 2 pr. aut.*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 70.

23 E. Traple, *Komentarz do art. 2 pr. aut.*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 70.

24 Zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Komentarz do art. 2 pr. aut.*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 130–131.

dalszego podziału, a mianowicie rozdzielić sytuację w zależności od tego, czy mamy do czynienia z wkładami twórczymi rozłącznymi czy nierozłącznymi. Uważam bowiem, że w przypadku opracowania muszą istnieć dwa samodzielne dzieła – utwór macierzysty oraz opracowanie. Każde z nich może być eksploatowane osobno. W sytuacji, gdy zostają połączone wkłady nierozłączne, nie można mówić o samodzielnej egzystencji dwóch utworów, gdyż powstaje jedno dzieło, na przykład w sytuacji, gdy jeden artysta zaczyna tworzyć rzeźbę, a drugi ją kończy. Z kolei, jeżeli występują wkłady rozłączne, to możliwa jest samodzielna eksploatacja obu kategorii utworów, a przynajmniej utworu wyjściowego. Może się to przykładowo odnosić do dzieła piśmienniczego, gdy jeden twórca tworzy zadania dla studentów, a drugi je poprawia, dodaje nowe elementy, i tym podobne – wówczas możliwe jest ciągle rozdzielenie wkładów poprzez usunięcie dodatków z utworu macierzystego. Wówczas, w przypadku, gdy przyjmiemy, że musi istnieć porozumienie między twórcami dzieła współautorskiego, a tego faktycznie nie było, to można stosować przepisy dotyczące opracowania<sup>25</sup>. Jednak w tym pierwszym przypadku, utwór z połączonymi wkładami nierozłącznymi wymyka się spod kategorii opracowania. Problem sprowadza się do faktu, że w polskim systemie prawnym brakuje właściwych przepisów prawnych, które regulowałyby ten zakres stosunków prawnych (praw i obowiązków) pomiędzy twórcami.

---

25 W sytuacji kontynuacji należy także mieć na uwadze konsekwencje przyjęcia istnienia opracowania bądź utworu współautorskiego. Jeżeli bowiem twórca utworu macierzystego nie zgodzi się na rozpowszechnienie opracowania, czy też wystąpi z roszczeniem o nakazanie jego wycofania z obiegu, to w zasadzie, poza ewentualnym powołaniem się na nadużycie prawa, twórca opracowania nie ma możliwości wymuszenia zgody na rozpowszechnienie. Z kolei przyjęcie istnienia utworu współautorskiego zawsze daje możliwość powołania się na art. 9 ust. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, który stanowi, że „do wykonywania prawa autorskiego do całości utworu potrzebna jest zgoda wszystkich współtwórców. W przypadku braku takiej zgody każdy ze współtwórców może żądać rozstrzygnięcia przez sąd, który orzeka uwzględniając interesy wszystkich współtwórców”, a więc umożliwia sądowe wymuszenie prawa do rozpowszechniania takiego utworu.

W sytuacji kontynuacji dzieła ukończonego nie znajduję wystarczających argumentów, by uznać je za opracowanie, skoro jest to nowe dzieło, które jedynie wykorzystuje pewne elementy utworu wyjściowego, a nie służy poszerzeniu możliwości komunikacyjnych dzieła pierwotnego. Ponadto, nie do końca wiadomo, jak w takiej sytuacji odnieść się do ciągłego tworzenia kontynuacji, przykładowo w przypadku serii *Warcraft*, w której występują gry komputerowe, filmy oraz książki, przy czym książki odnoszące się do tego samego wykreowanego uniwersum zostały napisane przez różnych twórców, a filmy oparte na nich nie są ich dokładnym odzwierciedleniem. Należy przy tym zauważyć, że kontynuacja nie musi wystąpić w obrębie tych samych gatunków twórczości. Jednak nawet w sytuacji, gdy świat przedstawiony zmienia się w dalszym ciągu utworu wcześniejszego, wydaje się niesprawiedliwe, aby inny twórca bez zezwolenia tego pierwszego mógł bezkarnie korzystać z pewnych elementów (aktu kreacji) i popularności utworu pierwotnego, tylko dlatego, że bohaterowie zostają przeniesieni w inne miejsce akcji, czy zmieniona zostaje wymowa ideologiczna dzieła – wówczas, zdaniem Traple, mamy do czynienia z utworem inspirowanym. Co więcej, poczucie sprawiedliwości takiego postępowania wydaje się być zmienne w zależności od tego, czy autor utworu pierwotnego wciąż żyje, czy też zmarł. Za życia twórca – to on powinien jedynie mieć możliwość tworzenia kontynuacji. Dyskusyjne jest także, czy prawo do kontynuacji powinno obejmować tylko okres życia twórcy pierwotnego, czy też zostać ukształtowane jak prawo autorskie majątkowe. Wówczas, przez 70 lat decydowałby w praktyce podmiot będący właścicielem takiego prawa, co zapewne niewiele miałoby wspólnego z potrzebą dochowania pewnej wierności ideologicznej dziełu wyjściowemu, gdyż w takich przypadkach zapewne liczyłby się tylko zysk. Gdyby prawo do kontynuacji ukształtowano jako prawo majątkowe osobiste – nie byłoby dla mnie zrozumiałe, dlaczego następcy prawni twórcy – niekiedy bardzo odlegli – mieliby decydować o tworzeniu kontynuacji, będącej przecież odrębnym utworem.

Dlatego uważam, że obecnie w systemie polskim sytuacja jest patowa, a każdy wyrok w tej sprawie będzie jedynie swobodną interpretacją

obowiązujących przepisów, na zasadzie niejako „precedensu” – sąd bowiem nie może się uchylić od rozstrzygnięcia sprawy z uwagi na brak właściwych przepisów. Moim zdaniem, powinny zostać dodane odpowiednie przepisy dotyczące kontynuacji dzieła ukończonego i nieukończonego, które regulowałyby stosunki autorskoprawne pomiędzy twórcami, zwłaszcza, że twórczość w tym zakresie staje się bardzo popularna w ramach tak zwanych *fanpage’y* oraz innych tego typu stron internetowych. Wydaje się, że prawo do kontynuacji powinno być prawem osobistomajątkowym, ale ograniczonym tylko do życia twórcy.

Utwór z zapożyczeniami jest kategorią pozanormatywną, stworzoną przez doktrynę oraz judykaturę<sup>26</sup>: „Wskazuje się, że o ile w przypadku opracowania zazwyczaj zyskuje utwór macierzysty (dzięki temu, że w przekształconej formie może zyskać nową kategorię odbiorców, jak np. w przypadku filmowej adaptacji książki), o tyle na zapożyczeniu zyskuje co do zasady utwór zapożyczający”<sup>27</sup>. Powstaje on na skutek zapożyczeń z innego utworu, w sytuacji, gdy przekroczone zostały ramy dopuszczalnego cytatu. Wydaje się, że kategoria ta może dotyczyć utworów składających się z fragmentów wielu innych utworów autorstwa różnych twórców. Do utworów z zapożyczeniami można by więc zaliczyć przeglądy prasy. Niedawno za utwór z zapożyczeniami został uznany teledysk „Mariusia”, składający się z fragmentów filmu „Czterej pancerni i pies”<sup>28</sup>. Na gruncie tej nienormatywnej kategorii można się zastanawiać, jakie elementy i warstwy utworu podlegają zapożyczeniu. W doktrynie<sup>29</sup> jako przykład utworu z zapożyczeniami została potraktowana sytuacja przejścia tabel wartości pokarmowej pasz dla przeżuwaczy, trzody chlewnej i koni

26 Zob. na ten temat E. Traple, *Komentarz do art. 2 pr. aut.*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 71.

27 D. Flisak, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 77–78.

28 Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 27 października 2011 r., VI ACa 461/11, LEX nr 1102077 oraz Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 14 listopada 2014 r., I CNP 10/14, LEX nr 1583209.

29 Zob. E. Traple, *Komentarz do art. 2 pr. aut.*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 71.



oraz tabel zawartości składników mineralnych i karotenu w paszach<sup>30</sup>. W samym orzeczeniu Sąd Najwyższy nie posłużył się tą kategorią, a jedynie w tezie stwierdził, że „zakres przedrukowywania fragmentów cudzych prac autorskich i sposób wskazywania źródeł jest normowany przez przepisy prawa autorskiego (art. 18 pkt 1, art. 21 § 1), a nie przez stosowane w praktyce zwyczaje. Wymaganiu wyraźnego wymienienia źródła, z którego pochodzi fragment cudzego dzieła (art. 21 § 1 prawa autorskiego), nie czyni zadość wymienienie tego dzieła w zestawieniu literatury, bez jakiegokolwiek wyjaśnienia ani zasady, ani stopnia wykorzystania tego dzieła, a w szczególności bez wskazania, że dokonano z niego przedruku określonej części”. Wydaje się, że w stanie faktycznym, będącym podstawą powołanego orzeczenia, doszło do sytuacji przejęcia z dzieła naukowego tak zwanych elementów nietwórczych. Można więc uznać, że kategoria utworów z zapożyczeniami odnosi się zarówno do sytuacji przejęcia elementów twórczych (fragmentów cudzego utworu), jak i nietwórczych (tabel z danymi). Można by także przyjąć, że ta kategoria może się odnosić do przejęcia określonych warstw, na przykład fragmentów obrazu zindywidualizowanego. Wówczas można by ewentualnie zaliczyć do utworów z zapożyczeniami także kontynuacje utworów ukończonych, które nie pasują, moim zdaniem, do kategorii opracowań, z uwagi na brak realizacji zakładanego celu opracowania, a więc poszerzenia komunikacyjnych możliwości dzieła wyjściowego.

Zgodnie z art. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych zbiory, antologie, wybory, bazy danych spełniające cechy utworu są przedmiotem prawa autorskiego, nawet jeżeli zawierają niechronione materiały, o ile przyjęty w nich dobór, układ lub zestawienie ma twórczy charakter, bez uszczerbku dla praw do wykorzystanych utworów. Kategoria zbiorów powstaje na skutek kompilacji różnych elementów. Elementy te mogą być utworami lub nimi nie są. Zbiór staje się utworem, o ile dobór elementów ma charakter twórczy: „Wymaganie nowości nie

---

30 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 29 grudnia 1971 r., I CR 191/71, OSNC 1972 nr 7–8 poz. 133.

jest niezbędną cechą twórczości jako przejawu intelektualnej działalności człowieka. Utworem w rozumieniu art. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (jedn. tekst: Dz. U. z 2000 r. Nr 80, poz. 904 ze zm.) może być kompilacja wykorzystująca dane powszechnie dostępne pod warunkiem, że ich wybór, segregacja i sposób przedstawienia ma znamiona oryginalności<sup>31</sup>. Stąd wyklucza się twórczy charakter zbioru w przypadku, gdy zastosowane kryteria jego tworzenia nie noszą piętna osobistego, czy też nie są statystycznie jednorazowe, na przykład kryterium alfabetyczne czy chronologiczne, jak również wtedy, gdy zbiór ma charakter wyczerpujący: „Dzieło polegające na alfabetycznej aranżacji nazwisk, adresów i numerów telefonicznych jest pozbawione oryginalności. W wyborze danych nie przejawia się choćby znikoma iskra twórcza. Sporządzanie alfabetycznych spisów abonentów jest powszechnie praktykowane. Jest ono nie tylko pozbawione oryginalności, lecz wręcz praktycznie nieuchronne<sup>32</sup>. Jednak przyjęcie takich ogólnych założeń podlega ocenie w odniesieniu do konkretnego przypadku. Nawet bowiem wyczerpujący charakter zbioru przy nieoczywistym i niebanalnym zestawieniu elementów może się okazać utworem<sup>33</sup>. Z kolei trafnie podkreśla się, że dla uznania, iż dany zbiór jest utworem, nie ma znaczenia nakład pracy czy środków finansowych<sup>34</sup>.

Jak akcentuje się w doktrynie, szczególne trudności budzi doszukanie się istnienia twórczości w słownikach: „Nie stanowi utworu takie zestawienie słów (haseł), które jest zbiorem wszystkich dostępnych elementów z określonym przedmiotem czy zadaniem; trudno też mówić o utworze,

---

31 Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 stycznia 2006 r., I CK 281/05, OSNC 2006 z.11 poz. 186.

32 Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 9 marca 2000 r., I SA/Wr 1000/99, ONSA 2001/2/86. W wyroku tym Naczelny Sąd Administracyjny powołał się na orzeczenie Sądu Najwyższego USA z dnia 27 marca 1991 r. w sprawie Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service Company, Inc.

33 Na temat zbiorów zob. J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Zbiory*, w: *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 66–67 (System Prawa Prywatnego, 13).

34 Zob. między innymi D. Flisak, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 94.

gdy selekcja dokonywana jest według kryterium wykluczającego swobodę wyboru<sup>35</sup>. Trafnie zwraca się więc uwagę w doktrynie, że twórczości należy doszukiwać się w selekcji haseł, ich wzbogacaniu czy ewentualnie uznawaniu za przestarzałe<sup>36</sup>. Z kolei Sąd Apelacyjny w Krakowie w jednym z orzeczeń dostrzegł szczególną rolę, jaką pełnią tak zwane leksemy, a więc hasła trudne<sup>37</sup>.

Jako rodzaj zbioru w orzecznictwie sądowym został uznany podręczny licznik kalorii i cholesterolu. Sąd Apelacyjny w Warszawie w ostatecznym wyroku przyjął, iż „uzasadnione było [...] przyjęcie, że zestawienie danych, zaprezentowane w tych licznikach, w połączeniu z prostym sposobem umożliwiającym sprawne ich odczytanie, wynikającym z możliwości przesuwania połączonych tarcz, miało charakter oryginalny i twórczy. Nie było bowiem możliwe do niezależnego przygotowania przez inną osobę. Nie było też wynikiem czynności ściśle rutynowych, które mogłyby podważyć twórczy charakter zestawienia danych zawartego w obu licznikach powódki [...]. Przy tak dużej liczbie tych produktów, podzielonych na poszczególne grupy, jaka została wykorzystana w licznikach powódki, nie można było uznać, aby powstały efekt był wynikiem wyłącznie rutynowego działania, a tym bardziej by mógł zostać w całości, z tym samym efektem, powtórzony przez innego twórcę. [...] Zbyt duża liczba danych zmiennych, wynikająca z ilości uwzględnionych produktów i sposobu ich pogrupowania, wykluczała realnie możliwość przyjęcia, że inna osoba, nie znając liczników powódki, mogła w ten sam sposób zestawić i przedstawić w grupach dane o zawartości kalorii, jak też cholesterolu w poszczególnych produktach spożywczych. [...] Ochrona także tego rodzaju utworów została jednak wprost przewidziana w art. 3

---

35 J. Barta, R. Markiewicz, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 74.

36 Zob. D. Sokołowska, *Utwory zbiorowe w prawie autorskim ze szczególnym uwzględnieniem encyklopedii i słowników*, Kraków 2001, s. 137 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, 76).

37 Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego z dnia 29 października 1997 r., I ACa 477/97, LEX nr 533708.

prawa autorskiego. [...] Przedmiotem ochrony dochodzonej w tej sprawie nie były bowiem ani dostępne w literaturze dane, ani też konstrukcja takiego licznika, lecz oryginalny, w pełni twórczy charakter zastawienia danych, pozwalającego na określenie zawartości kalorii i cholesterolu w usystematyzowanych grupach produktów spożywczych oraz ich twórcze zamieszczenie na złączonych tarczach w sposób umożliwiający łączne ich odczytywanie<sup>38</sup>. Pomimo takiej ostatecznej konkluzji w sprawie dotyczącej podręcznego licznika kalorii bądź cholesterolu uważam, że ochrona prawnoautorska odniosła się do aspektu funkcjonalnego, co moim zdaniem jest nieprawidłowe. Samo bowiem przypisanie określonych odniesień określonym produktom nie może być chronione na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych tylko dlatego, że dana osoba wykonała taki licznik jako pierwsza. Nie ma w nim bowiem jakiegokolwiek indywidualności czy oryginalności. Należy przy tym podkreślić, że prawo autorskie nie chroni nakładu pracy, ani pomysłu jako takiego, ale tylko jego realizację, o ile jest wynikiem procesu twórczego o indywidualnym charakterze. Funkcjonalność czy też użyteczność danego dobra także nie powinna być chroniona na gruncie tej ustawy, a jedynie na podstawie ustawy Prawo własności przemysłowej.

---

38 Wyrok z uzasadnieniem Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 18 listopada 2015, I ACa 223/15, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15450000000503\\_I\\_ACa\\_000223\\_2015\\_Uz\\_2015-11-18\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15450000000503_I_ACa_000223_2015_Uz_2015-11-18_001) (16.01.2018).

## 4. Utwór audiowizualny

Utwór audiowizualny nie został zdefiniowany w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych, pomimo tego, że jego problematyce został poświęcony osobny rozdział tego aktu prawnego. Dlatego konieczne stało się przyjęcie koncepcji doktrynalnej, która rozwiązywałaby problem przedmiotu ochrony.

Anna Wojciechowska przyjmuje, że utwór audiowizualny, obok konieczności realizowania definicji utworu określonej w art. 1 ust. 1 powyższej ustawy, powinien:

- „1. stanowić serię obrazów,
2. pomiędzy którymi istnieje relacja uzasadniająca percepcję obrazów w określonej kolejności,
3. obrazy te wywołują wrażenie ruchu, także dzięki montażowi utrwalonych płaszczyzn”<sup>1</sup>.

Przywołana autorka trafnie przyjmuje, że nie ma znaczenia, czy taki utwór został utrwalony i dlatego uważa, że ochronie jako utwory audiowizualne podlegają także audycje nadawane na żywo<sup>2</sup>. Nie ma również

---

1 A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, Kraków 1999, s. 61 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, 72).

2 Zob. A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, dz. cyt., s. 57–58.

znaczenia to, czy owym ruchomym obrazom towarzyszy dźwięk, czy też nie – chronione są bowiem także filmy nieme – ani nie ma znaczenia zastosowana technika, zarówno ewentualnej rejestracji obrazu, jak i jego rozpowszechniania<sup>3</sup>. W konsekwencji autorka do utworów audiowizualnych zalicza zarówno filmy nieme jak i dźwiękowe, i to zarówno przeznaczone do rozpowszechniania w kinach, jak i w telewizji, audycje telewizyjne, w tym nadawane na żywo, reklamy, teleteksty, gry wideo<sup>4</sup>.

Z kolei Marek Bukowski, który generalnie aprobując definicję skonstruowaną przez Wojciechowską, uznaje jednak, że „dyskusyjne jest natomiast kwalifikowanie programów rozrywkowych do utworów audiowizualnych. W większości przypadków nie będą stanowić utworu audiowizualnego programy informacyjne i publicystyczne czy widowiska sportowe”<sup>5</sup>. Podobnie jak Wojciechowska, szerokie rozumienie utworu audiowizualnego, zaprezentował Piotr Ślęzak<sup>6</sup>, z tym, że konieczną przesłanką jest dla niego utrwalenie<sup>7</sup>. Natomiast zdaniem Moniki Czajkowskiej-Dąbrowskiej, która prezentuje bardziej restrykcyjne stanowisko, decydujące znaczenie dla uznania danego utworu za dzieło audiowizualne ma czynnik ruchu oraz istnienie współautorstwa: „Niecelowe wydaje się rozszerzanie pojęcia utwory audiowizualnego także na takie wytwory, w których nie występuje czynnik ruchu oraz takie, które nie mają charakteru dzieł współautorskich (pomijając wyjątkowe sytuacje, kiedy różne wkłady twórcze są efektem działania jednej osoby występującej w kilku rolach)”<sup>8</sup>. Zgadzam się z poglądem, iż ochronie jako utwory

3 Zob. A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, dz. cyt., s. 61.

4 Zob. A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, dz. cyt., s. 69.

5 *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, dz. cyt., s. 917.

6 Zob. P. Ślęzak, *Prawo autorskie. Podręcznik dla studentów szkół filmowych i artystycznych*, Katowice 2008, s. 187–188.

7 Zob. P. Ślęzak, *Pojęcie utworu audiowizualnego*, w: *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011, s. 18–19.

8 M. Czajkowska-Dąbrowska w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, dz. cyt., s. 420.

audiowizualne podlega jedynie seria ruchomych obrazów będąca utworem, dlatego nie jest utworem audiowizualnym pokaz slajdów. Natomiast mam wątpliwości co do konieczności istnienia kryterium współtwórczości, gdyż nie ma ono charakteru ustawowego. Wynika jedynie z ogólnie przyjętych reguł, iż zazwyczaj ta współtwórczość występuje. Ponadto, mogłyby powstawać wątpliwości co do tego, w jakim zakresie ta współtwórczość miałaby istnieć, a konkretnie, ilu powinno być współtwórców, aby dany utwór uznać za audiowizualny. Z niewiadomych też względów, pomimo przyjętego kryterium, przywołana autorka włącza do utworów audiowizualnych sytuacje, kiedy różne wkłady twórcze są efektem działania jednej osoby występującej w kilku rolach. Jest to poniekąd sztuczne. Uważam, że w przypadku utworów audiowizualnych współtwórczość jest tylko elementem możliwym, ale niekoniecznym. Jeżeli wystąpi, to wchodzi w grę określona regulacja prawna. Ilość podmiotów prawa nie charakteryzuje bowiem przedmiotu tegoż prawa. Dlatego zgadzam się z poglądem Barty i Markiewicza, iż „problem definicji dzieła audiowizualnego i zagadnienie współautorstwa należy sytuować na różnych płaszczyznach”<sup>9</sup>. Przyczyną bowiem zaistniałych problemów definicyjnych był brak akceptacji dla uznania za utwór audiowizualny dzieła jedynie sfilmowanego, na przykład kabaretu, spektaklu teatralnego. Powołani autorzy w odniesieniu do takich przypadków przyjmują, że utwór audiowizualny występuje w sytuacji, gdy element twórczości przejawia się w samym procesie sfilmowania wystawianego dzieła lub jeżeli współtwórcy takiego dzieła sfilmowanego są jednocześnie twórcami utworu audiowizualnego. Nie można bowiem wykluczyć sytuacji, że sami twórcy takiego kabaretu czy spektaklu teatralnego chcą jednocześnie stworzyć utwór audiowizualny. Wówczas, takie sfilmowane wystawienie będzie zaliczane do utworów audiowizualnych. W pozostałych przypadkach, gdy element twórczy nie występuje, mamy do czynienia z wideogramem.

---

9 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 228.

Na zakończenie rozważań teoretycznych należy zaznaczyć, że w judykaturze za utwór audiowizualny został uznany krótki film reklamowy<sup>10</sup>. Z kolei w wyroku Sądu Apelacyjnego w Łodzi przyjęto, że „nie każda rejestracja zdarzenia kamerą stanowi utwór audiowizualny i może być traktowany jako przedmiot ochrony prawa autorskiego, a tylko wtedy, gdy wypełnia ogólne znamiona utworu. Nie wystarczy zatem, że umieszczone zostanie na kasecie zastrzeżenie prawa autorskiego. Efekt pracy rejestrującego spektakl teatralny będzie najczęściej wideogramem, niebędącym utworem audiowizualnym. Wideogramami są zarówno utwory, jak i rejestracje niemające charakteru twórczego, utrwalone na nośniku. Utwory audiowizualne są zawsze utworami. O tym, czy wideogram jest utworem audiowizualnym decyduje przesłanka twórczości”<sup>11</sup>. Natomiast Sąd Apelacyjny w Warszawie przyjął, że „utwory audiowizualne są szczególnym typem utworów, które obejmują utwory, składające się z warstwy wizualnej oraz warstwy dźwiękowej. [...] Przykładowe odcinki seriali objętych pozwem, które znajdują się w materiale dowodowym pozwalają stwierdzić, że odcinki te stanowią połączenie warstwy wizualnej oraz warstwy dźwiękowej. Z kolei twórczy charakter odcinków serialu uzasadnia między innymi to, że efekt w postaci nagranych odcinków przedstawia fikcyjną historię, która powstawała w wyniku pracy m. in. scenarzystów, reżyserów i aktorów. Odcinki takie cechowały się indywidualnością, wynikającą z pracy konkretnych osób zatrudnionych przy produkcji danego odcinka, nie budzi wątpliwości, że jeżeli w produkcji brały by udział inne osoby to efekt ich pracy różniłby się od obecnego. Charakter i struktura odcinków seriali znajdujących się w materiale dowodowym nie pozostawia więc wątpliwości, że chodzi o utwory audiowizualne. Nie jest przekonujący argument pozwanego o tym, że serial ma charakter dokumentalny. Historie przedstawiane w kolejnych odcinkach seriali nie dokumentowały prawdziwych historii, a powodowie, mimo że występowali pod swoimi

10 Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 stycznia 2003 r., II CKN 1399/00, OSNC 2004/4/62.

11 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 17 grudnia 2002 r., I ACa 254/02, LEX nr 535064.



prawdziwymi nazwiskami, odgrywali fikcyjne postacie, wykreowane przez scenarzystów i reżyserów, którzy otrzymują dodatkowe wynagrodzenie z tytułu praw autorskich. Nazwanie bohaterów seriali objętych pozwem autentycznymi nazwiskami powodów należy uznać jedynie za zabieg artystyczny, który miał na celu zwiększenie autentyczności utworów w odczuciu odbiorców serialu<sup>12</sup>.

W innym orzeczeniu ten sam Sąd Apelacyjny stwierdził, że „przedstawiony przez powoda film stanowi rezultat jego pracy, praca ta miała charakter twórczy, poszczególne ujęcia mają indywidualny charakter. Powód fotografował i filmował poszczególne sytuacje faktyczne dokonując ich wyboru, wyboru sposobu wykonania tych fotografii czy filmów, niektóre zdjęcia były przez niego specjalnie aranżowane, następnie dokonał ich przeglądu, wyboru i montażu. Spełnienia przesłanki twórczości (oryginalności i indywidualności) można doszukiwać się nawet w doborze, układzie lub uporządkowaniu składników utworu tj. poszczególnych ujęć czy nawet doborze podkładu muzycznego<sup>13</sup>. Jak wynika z powyższego, *sądy nie mają problemu* z doszukaniem się procesu twórczego oraz indywidualnego charakteru w utworze audiowizualnym. Nie przekreśla go bowiem ani jego dokumentalny charakter, ani połączenie ruchomego obrazu z fotografią.

---

12 Wyrok z uzasadnieniem Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 21 czerwca 2017, I ACa 409/16, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15450000000503\\_I\\_ACa\\_000409\\_2016\\_Uz\\_2017-06-21\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15450000000503_I_ACa_000409_2016_Uz_2017-06-21_001) (15.01.2018).

13 Wyrok z uzasadnieniem Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 26 listopada 2014, VI ACa 212/14, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/details/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/154500000003003\\_VI\\_ACa\\_000212\\_2014\\_Uz\\_2014-11-26\\_002](http://orzeczenia.ms.gov.pl/details/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/154500000003003_VI_ACa_000212_2014_Uz_2014-11-26_002) (15.01.2018).



## 5. Program komputerowy

Program komputerowy także jest tym utworem, który uzyskał na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych szczególny status. Regulacja dotycząca tego dzieła została przewidziana w osobnym rozdziale, stąd też istnieje konieczność jego zdefiniowania.

Na wstępie należy zauważyć, że program komputerowy w Polsce na gruncie prawa autorskiego wyraźnie podlega ochronie prawnej dopiero od 1994 roku<sup>1</sup>. W prawie międzynarodowym pierwszym aktem, który gwarantował programowi komputerowemu ochronę autorskoprawną było porozumienie w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej (w skrócie: porozumienie TRIPS)<sup>2</sup>. Zgodnie z jego art. 10 ust. 1 programy komputerowe, zarówno w kodzie źródłowym, jak i przedmiotowym, będą chronione jak dzieła literackie na podstawie konwencji berneńskiej z 1971 roku. Kolejną umową międzynarodową jest

---

1 Na gruncie poprzednio obowiązującej ustawy o prawie autorskim z 10 lipca 1952 roku (Dz.U. nr 34, poz. 234 z późn. zm.) nie był w sposób wyraźny chroniony. W doktrynie jednak skłaniano się ku temu, że mógł być chroniony jako utwór z uwagi na jego ogólną definicję. Zob. A. Nowicka, *Prawnoautorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, dz. cyt., s. 99 i podana tam literatura.

2 Zob. Załącznik nr 1c do Porozumienia ustanawiającego Światową Organizację Handlu (WTO) sporządzone w Marakeszu dnia 15 kwietnia 1994 r., Dz.U.1995.98.483 zał. Sam załącznik został opublikowany w: Dz.U.1996.32.143 zał.

traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej (WIPO) z dnia 20 grudnia 1996 roku o prawie autorskim<sup>3</sup>, który w art. 4 przewiduje, iż programy komputerowe są chronione jak utwory literackie w rozumieniu art. 2 konwencji berneńskiej. Ochrona odnosi się do programów komputerowych niezależnie od sposobu lub formy wyrażenia. Jednak żaden z tych aktów nie definiuje samego programu komputerowego.

W prawie Unii Europejskiej również poręczono autorskoprawną ochronę programów komputerowych. Nastąpiło to w dyrektywie z dnia 14 maja 1991 roku w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych – obecnie obowiązuje wersja ujednoliconą z dnia 23 kwietnia 2009 roku<sup>4</sup>. Zgodnie z jej art. 1 państwa członkowskie mają chronić prawem autorskim programy komputerowe w taki sposób jak dzieła literackie w rozumieniu konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych. Samo zaś pojęcie „programu komputerowego” obejmuje także przygotowawczy materiał projektowy. Nie ma przy tym znaczenia forma wyrażenia takiego programu, gdyż zgodnie z wymienioną dyrektywą ochronie podlega każda forma jego wyrażenia. W motywie 7 stwierdzono, że „do celów niniejszej dyrektywy pojęcie «program komputerowy» obejmuje programy w jakiegokolwiek formie, w tym programy zintegrowane ze sprzętem komputerowym; pojęcie to obejmuje również przygotowawcze prace projektowe prowadzące do rozwoju programu komputerowego z zastrzeżeniem, że charakter prac przygotowawczych jest taki, że program komputerowy może korzystać z nich na późniejszym etapie”.

Z kolei nie podlegają ochronie koncepcje i zasady, na których opierają się elementy programu komputerowego, włącznie z tymi, na których opierają się ich interfejsy. W motywie 11 stwierdza się, iż „w celu uniknięcia wątpliwości wyjaśnić należy, że tylko forma wyrażenia programu komputerowego podlega ochronie, podczas gdy koncepcje i zasady, na których opierają się wszystkie elementy programu, włącznie z tymi,

---

3 Zob. Dz.U.2005.3.12.

4 Zob. Dyrektywa z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych, Dz.UUE.L.2009.111.16.

na których opierają się jego «interfejsy», nie podlegają ochronie zgodnie z niniejszą dyrektywą. Zgodnie z tą zasadą prawa autorskiego w zakresie, w jakim logika, algorytmy i języki programowania obejmują koncepcje i zasady, te koncepcje i zasady nie podlegają ochronie zgodnie z niniejszą dyrektywą. Zgodnie z ustawodawstwem i orzecznictwem państw członkowskich oraz międzynarodowymi konwencjami dotyczącymi prawa autorskiego forma wyrażenia tych koncepcji i zasad ma podlegać ochronie prawem autorskim”. Na podstawie ust. 3 art. 1 dyrektywy program komputerowy podlega ochronie, jeżeli jest oryginalny w takim rozumieniu, że jest własną intelektualną twórczością jego autora. Żadnych innych kryteriów nie stosuje się przy dokonywaniu jego kwalifikacji do ochrony. Nie mogą więc być stosowane testy dotyczące jakościowych czy estetycznych wartości programu. „Rola programu komputerowego jest wejście w kontakt i wspólne funkcjonowanie z innymi częściami składowymi systemu komputerowego i użytkownikami, w tym celu wymagane są logiczne i, tam gdzie to właściwe, fizyczne wzajemne połączenia i wzajemne oddziaływanie, tak aby pozwolić wszystkim elementom oprogramowania i sprzętu komputerowego funkcjonować z innym oprogramowaniem, sprzętem komputerowym i użytkownikami we wszelkich formach działania, do jakich są przeznaczone. Części programu umożliwiające takie wzajemne połączenia i wzajemne oddziaływanie między elementami oprogramowania i sprzętu komputerowego są ogólnie znane pod nazwą «interfejsów». To funkcjonalne wzajemne połączenie i wzajemne oddziaływanie jest ogólnie znane pod nazwą «interoperacyjności»; podczas gdy sama «interoperacyjność» może być zdefiniowana jako zdolność do wymiany informacji oraz wszechstronnego wykorzystania informacji już wymienionych”<sup>5</sup>.

Należy jednak zauważyć, że dyrektywa nie oferuje definicji programu komputerowego, chociaż w trakcie prac nad nią Parlament Europejski proponował przyjąć, że „program komputerowy to sekwencja instrukcji

---

<sup>5</sup> Dyrektywa z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych, Dz.UUE.L.2009.111.16, motyw 10.

przeznaczonych do wykorzystania, bezpośrednio lub pośrednio, w systemie przetwarzania danych w celu wykonania założonej funkcji lub osiągnięcia określonego wyniku, niezależnie od formy ich wyrażenia”<sup>6</sup>.

Odpowiednikiem powyższych przepisów na gruncie prawa polskiego jest art. 74 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, który w ust. 1 stanowi, iż programy komputerowe podlegają ochronie jak utwory literackie, o ile przepisy niniejszego rozdziału nie stanowią inaczej. Z kolei ust. 2 przewiduje, że ochrona przyznana programowi komputerowemu obejmuje wszystkie formy jego wyrażenia. Idee i zasady będące podstawą jakiegokolwiek elementu programu komputerowego, w tym podstawą łączy, nie podlegają ochronie. Trafnie Naczelny Sąd Administracyjny przyjął, iż „programy komputerowe nie stanowią jednej z podkategorii utworów literackich, ale są one w stosunku do tych utworów dziełami rodzajowo odmiennymi”<sup>7</sup>.

Zdaniem Aurelii Nowickiej program komputerowy to „zestaw instrukcji (rozkazów), przeznaczonych do użycia bezpośrednio lub pośrednio w komputerze w celu osiągnięcia określonego rezultatu”<sup>8</sup>. Nie ma przy tym znaczenia dla jego ochrony, w jakim kodzie (wynikowym czy źródłowym) sam program jest zapisany. Należy przy tym zauważyć, że program komputerowy zapisany w kodzie wynikowym jest niedostępny dla ludzkiej percepcji, a więc nie można się z nim zapoznać za pomocą wzroku lub słuchu, zaś program zapisany w wersji źródłowej jest niezrozumiały dla samej maszyny.

Stąd we wszystkich aktach prawnych podkreśla się, że program ma być chroniony jak dzieła literackie – nie są to bowiem takie same rodzaje utworów, gdyż program jest niedostępny dla percepcji za pomocą zmysłu wzroku, co eliminowało możliwość jego ochrony prawnej na gruncie konwencji berneńskiej do czasu przyjęcia stosownych regulacji

6 Cyt. za A. Nowicka, *Prawnoautorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, dz. cyt., s. 11, przyp. 1.

7 Wyrok z dnia 20.09.2012r., II FSK 245/11, LEX nr 1225389.

8 A. Nowicka, *Prawnoautorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, dz. cyt., s. 11.

międzynarodowych. Jednak brak możliwości percepcji programów zapisanych w kodzie wynikowym rodzi problemy co do kwalifikowania tej formy w ogóle jako utworu, a nie tylko jako dzieła literackiego. Utwór powinien bowiem być rozpoznawalny za pomocą zmysłów – wzroku, słuchu lub dotyku. Na tej samej zasadzie można by wykreować coś, co jest rozpoznawalne tylko dla zwierząt, posiadających jeszcze inne zmysły mechaniczne. Nie wydaje się, aby mogło to zostać zakwalifikowane jako utwór. Dlatego, moim zdaniem, ochrona programów komputerowych powinna zostać odseparowana od ochrony utworów, a więc ujęta w odmiennym akcie prawnym z własną autonomiczną ochroną specyficznych praw osobistych i majątkowych, nawet z odesłaniem do stosowania wprost określonych przepisów prawa autorskiego<sup>9</sup>. Ta propozycja wydaje się współcześnie nierealna, jednak na gruncie systemu unijnego są one jednak chronione w odmienny sposób. Ta odmienność ochrony przynajmniej powinna się odnosić do programów wyrażonych w kodzie wynikowym.

Program komputerowy musi spełniać przesłanki utworu, aby mógł być chroniony na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, a więc musi być twórczy, mieć indywidualny charakter oraz zostać ustalony w jakiegokolwiek postaci. Nie można bowiem abstrahować od tych cech, sytuując jednocześnie ich ochronę na gruncie tego aktu normatywnego. Należy bowiem zauważyć, że wprawdzie chronione są one „jak utwór literacki”, ale już nie „jak utwór” jako taki.

Zdaniem Nowickiej ocena przesłanek twórczości i indywidualności w odniesieniu do programu komputerowego powinna mieć charakter bardziej zobiektywizowany: „Rozstrzygające znaczenie dla posiadania przez taki wytwór charakteru indywidualnego powinna mieć okoliczność, że ze względu na swoje właściwości wyróżnia się on od istniejących

---

9 Pogląd o odseparowaniu regulacji dotyczącej programów komputerowych został także wyrażony w doktrynie francuskiej, zob. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris 2015, s. 149.

dziel tego rodzaju<sup>10</sup>. Zasadniczo przyjmuje się, stosując bardzo łagodne kryteria twórczości i indywidualności, że praktycznie każdy program komputerowy będzie chroniony. Mogą się jednak zdarzyć programy tak banalne, o tak niskim poziomie indywidualności, oczywistych rozwiązaniach czy automatycznym ich poziomie, że nie będą jednak spełniać definicji utworu<sup>11</sup>. Należy jednak podkreślić, że skoro powołana autorka wymaga od nich wyróżniania się od innych dzieł, to znaczy, że faktycznie należy badać nowość takiego programu w odniesieniu do tego, co już jest. Należy więc postawić pytanie dotyczące skali tego badania. To z kolei zbliża nas do ochrony podobnej jak ta na gruncie ustawy Prawo własności przemysłowej, tyle, że bez formalności i bez opłat za samą ochronę.

Moim zdaniem, w sytuacji badania, czy konkretny program spełnia przesłanki utworu, należy bezwzględnie stosować art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, a więc wymagać istnienia procesu twórczego, a sam wytwór powinien mieć indywidualny charakter<sup>12</sup>. Nie wystarczy więc obiektywne stwierdzenie, że dany program jest nowy, gdyż wniosek taki nie implikuje, że nie jest on banalny – takie również stanowisko jest przyjmowane w doktrynie francuskiej<sup>13</sup>. Przede wszystkim powinno się zatem stwierdzić, czy dana osoba miała swobodę twórczą, a więc czy mogła dobrać odpowiednie elementy ze zbioru różnych elementów, czy w odniesieniu do programów istniała wielość algorytmów i instrukcji, które umożliwiały własne ułożenie konkretnego programu, a następnie, czy program ma indywidualny charakter, a zatem, czy jest oryginalny, niebanalny i stworzony jedynie przy wykorzystaniu rutynowych umiejętności, czy widać w nim ów odcisk indywidualności

---

10 A. Nowicka, *Prawnoautorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, dz. cyt., s. 108.

11 Zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 214–215.

12 Tak również przyjmuje się w doktrynie francuskiej – program komputerowy musi spełniać cechy właściwe dla utworu, zob. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, Paris 2014, s. 244.

13 Zob. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 152; F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 247.



jego twórcy. Biorąc pod uwagę fazy tworzenia programu komputerowego – specyfikacja, analiza funkcjonalna, analiza organiczna, wyrażenie schematu w języku programowania, a następnie w języku binarnym (kodzie wynikowym)<sup>14</sup>, należy przychylić się do propozycji francuskich, iż sama specyfikacja nie może być chroniona jako program komputerowy. Tak samo jego funkcjonalność nie może podlegać ochronie. Jeżeli więc konkretny program ma charakter tylko funkcjonalny, a osiągnięcie określonego skutku nie jest możliwe poprzez zastosowanie innego schematu, to wydaje się, że ma on charakter rutynowej pracy programisty, który nie mógł podejmować jakichkolwiek wyborów, ponieważ założony efekt może zostać osiągnięty tylko w jeden sposób. Nie budzi też problemów odrzucenie ochrony samego języka programowania czy algorytmu jako takiego, a zatem pewnej konkretnej pojedynczej instrukcji.

Problematyczne z kolei może okazać się odróżnienie programu komputerowego od innych utworów, które go zawierają. Zalicza się do nich utwory multimedialne, które mogą przybrać formę bazy danych bądź gier komputerowych: „Łączą one [produkty multimedialne] elementy dzieł należących do wielu dziedzin sztuki i różne środki wyrazu (słowo, obraz, muzykę, film), sprowadzone do jednorodnego zapisu – zapisu digitalnego. Ich charakterystyczną cechą jest poza tym wewnętrzna struktura, nierozdzielne stopienie oraz interakcja występująca między różnymi środkami wyrazu i zdatnymi do samodzielnej ochrony wkładami”<sup>15</sup>. Należy przy tym zauważyć, że koniecznym elementem utworu multimedialnego jest program komputerowy, dzięki któremu możliwe jest sterowanie nim. Uważam, że utwór multimedialny, w tym gra komputerowa, nie jest sama w sobie programem komputerowym, chociaż program komputerowy zawiera. Nie można więc do tak pojętej całości stosować przepisów poświęconych programom komputerowym. Trafnie, moim zdaniem, Ireneusz Matusiak w odniesieniu do gry komputerowej zauważa,

---

14 Zob. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 145–146.

15 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym*, w: *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 1102 (System Prawa Prywatnego, 13).

że „w programach komputerowych ochronie podlegają jedynie elementy tekstowe (dlatego program komputerowy chroniony jest jak utwór literacki) rozumiane jako ciąg instrukcji. W grze komputerowej trudno mówić o jakimkolwiek ciągu instrukcji, gdyż odbiór multisensoryczny dotyczy wyłącznie efektów działania programu komputerowego. Uczestnik gry komputerowej odbiera grę komputerową całościowo jako połączenie muzyki, grafiki, tekstu pisanego, których to elementów nie można utożsamiać z tekstowymi ciągami instrukcji programu komputerowego. Gra komputerowa nie może być w mojej ocenie uznana za program komputerowy, mimo że program jest jej istotnym elementem”<sup>16</sup>. Przywołany autor słusznie uważa, że gra komputerowa jest odrębnym utworem, kompleksowym utworem multimedialnym, ze względu na jej techniczno-artystyczną naturę, powołując się przy tym na orzeczenie Najwyższego Sądu Kasacyjnego we Włoszech z 3 września 2007 roku<sup>17</sup>, który wypowiedział się wyraźnie, że gry wideo używają oprogramowania, ale nie może ono być z nimi myłone<sup>18</sup>.

Również zdaniem Barty i Markiewicza gra komputerowa jest kompleksowym utworem multimedialnym. Składa się ona z „programu komputerowego i wyznaczonego przez niego interfejsu dla użytkownika, który w przypadku współczesnych gier komputerowych ma najczęściej właściwości utworu audiowizualnego”<sup>19</sup>. Pomimo takiego założenia, wspomniani autorzy uważają, że w stosunku do gier komputerowych mają zastosowanie także przepisy dotyczące programów komputerowych, ale nie wszystkie, w tym przede wszystkim zakaz dozwolonego użytku

---

16 I. Matusiak, *Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013, s. 206–207.

17 Zob. Corte di Cassazione, Sezione III Penale, Sentenza 25 maggio 2007 (dep. 3 settembre 2007), n. 33768 (35598/2006), <http://www.penale.it/page.asp?mode=1&idpag=450> (15.01.2018). Należy przy tym zauważyć, że wyrok ten, wydany w sprawie karnej, dotyczył rozpowszechniania mikroczipów do PS2 Sony, które pozwalały na używanie nielegalnych kopii gier komputerowych przeznaczonych na te konsole.

18 Zob. I. Matusiak, *Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego*, dz. cyt., s. 219–220.

19 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 347.

prywatnego, ale już w odniesieniu do stosunku pracowniczego powinno się jednak stosować art. 12 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, a nie art. 74 ust. 3 tejże ustawy – sami przyznają, że brak jest w tym przypadku „czystości” założenia<sup>20</sup>. Dlatego, moim zdaniem, ta propozycja jest nie do przyjęcia. Gdyby ustawodawca chciał wprowadzić szczególne restrykcje w odniesieniu do gier komputerowych, tak jak w odniesieniu do programów komputerowych, to ewidentnie zakazałby w stosunku do nich dozwolonego użytku albo unormowałby tę kwestię w odrębnym rozdziale. Tymczasem ustawodawca zakazał jedynie dozwolonego użytku prywatnego w odniesieniu do elektronicznych baz danych, pomijając gry komputerowe, które również są utworami multimedialnymi. Stąd należy wnosić, że skoro w całości nie są one programami komputerowymi, to nie można w stosunku do nich nie tylko stosować przepisów zawartych w rozdziale im poświęconym, ale również istnieje w tym zakresie dozwolony użytek w korzystaniu z nich. Należy przy tym podkreślić, że Trybunał Sprawiedliwości w wyroku z dnia 23 stycznia 2014 roku<sup>21</sup> przyjął, że „gdy chodzi o części utworu, należy stwierdzić, że dyrektywa 2001/29 nie wskazuje na to, że podlegają one innemu reżimowi niż ten dotyczący całego utworu. Wynika z tego, że są one chronione prawem autorskim, jeżeli jako takie przyczyniają się do oryginalności całego dzieła. Powyższego stwierdzenia nie podważa fakt, że dyrektywa 2009/24 stanowi *lex specialis* w stosunku do dyrektywy 2001/29 (zob. wyrok z dnia 3 lipca 2012 r. w sprawie C128/11 UsedSoft, pkt 56). Zgodnie bowiem z art. 1 ust. 1 dyrektywy 2009/24 przewidziana w niej ochrona ogranicza się do programów komputerowych. Tymczasem z postanowienia odsyłającego wynika, że gry wideo takie jak te będące przedmiotem postępowania głównego stanowią złożony materiał obejmujący nie tylko program komputerowy, ale także elementy graficzne i dźwiękowe, które – mimo że

20 Zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 348.

21 Wyrok z dnia 23 stycznia 2014r., C355/12, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=%2522program%2Bkomputerowy%2522&docid=146686&pageIndex=0&doclang=PL&mode=req&dir=&occ=first&part=1&cid=606557#ctx1> (12.07.2018).

zostały zakodowane w języku programowania – mają samoistnie charakter twórczy, niedający sprowadzić się wyłącznie do wspomnianego zakodowania. W zakresie, w jakim gra wideo, w tym wypadku jej elementy graficzne i dźwiękowe, przyczyniają się do oryginalności utworu, są one, wraz z całością danego dzieła, chronione prawem autorskim w ramach reżimu ustanowionego przez dyrektywę 2001/29”. Wynika z niego jednoznacznie, że gra komputerowa powinna być rozpatrywana jako całość i podlega reżimowi ogólnemu prawa autorskiego, a nie specjalnemu w odniesieniu do programów komputerowych, nawet w zakresie dotyczącym samego oprogramowania.

## 6. Przedmioty praw pokrewnych na gruncie polskiej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych

### 6.1. Artystyczne wykonanie

Artystyczne wykonanie nie zostało zdefiniowane w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Świadczenie to zostało zaliczone do przedmiotów praw pokrewnych, pomimo występowania poglądów, że powinno ono zostać zrównane z utworami z uwagi na podobne sposoby powstania, wymagające oryginalności czy piętna osobistego<sup>1</sup>.

Artystyczne wykonanie na arenie międzynarodowej zostało objęte ochroną po raz pierwszy w konwencji rzymskiej z dnia 26 października 1961 roku o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych<sup>2</sup>. Wprawdzie nie zdefiniowano tam artystycznego wykonania, ale wyraźnie odniesiono je jedynie do wykonania utworu. Tym niemniej art. 9 tej konwencji przewidywał, iż umawiające się państwo może, na mocy przepisów swego prawa krajowego, rozszerzyć

---

1 Zob. na ten temat J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 305.

2 Zob. Dz.U.1997.125.800.

ochronę przewidzianą przez niniejszą konwencję o artystów, którzy nie wykonują dzieł literackich i artystycznych. Należy jednak zauważyć, że jeżeli idzie o rozszerzenie ochrony, to dyskutowano wówczas na temat jej rozszerzenia nie na dzieła folkloru, ale na świadczenia cyrkowców, artystów *variétés* oraz sportowców<sup>3</sup>. Kolejną konwencją międzynarodową, dotyczącą między innymi artystycznych wykonań, jest traktat WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach z dnia 20 grudnia 1996 roku<sup>4</sup>. Także w tym akcie nie zostało zdefiniowane samo wykonanie, a jedynie w definiowaniu „wykonawcy” odniesiono jego działalności do wykonywania utworów literackich, artystycznych bądź dzieł sztuki ludowej. W Polsce po raz pierwszy w sposób wyraźny objęto ochroną artystyczne wykonanie w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych w 1994 roku.

Zgodnie z art. 85 ust. 1 tejże ustawy, każde artystyczne wykonanie utworu lub dzieła sztuki ludowej pozostaje pod ochroną niezależnie od jego wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Z kolei ust. 2 tego przepisu wyszczególnia, iż artystycznymi wykonaniami, w rozumieniu ust. 1, są w szczególności: działania aktorów, recytatorów, dyrygentów, instrumentalistów, wokalistów, tancerzy i mimów oraz innych osób w sposób twórczy przyczyniających się do powstania wykonania. Stąd wyciąga się wniosek, że artystyczne wykonanie po pierwsze może dotyczyć zarówno utworów, jak i folkloru, a po drugie, ma mieć charakter twórczy. Nie przywiązuje się z kolei większej wagi do kategorii aryzmu i uważa się, że wykonanie nie musi tej cechy posiadać<sup>5</sup>. Zdaniem Czajkowskiej-Dąbrowskiej, „przypisanie konkretnej treści przesłance «artystycznego» charakteru wykonania pozostaje zadaniem niezmiernie trudnym. Jedną z możliwych propozycji może być interpretacja wykonania «artystycznego»

---

3 Zob. T. Trafas, *Artystyczne wykonanie i jego ochrona w świetle prawa*, Kraków 1989, s. 19–20 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, 49).

4 Zob. Dz.U.2004.41.375.

5 Zob. S. Tomczyk, *Artyści wykonawcy – prawa i ich ochrona*, Warszawa 2008, s. 45–46.

jako wykonania «utworu artystycznego»<sup>6</sup>. Jednak w innej publikacji wspomniana autorka trafnie zwraca uwagę, że nie wszystkie twory, nawet artystyczne, mogą być wykonywane<sup>7</sup>. „Z kolei w przypadku niektórych rodzajów utworów możemy mieć do czynienia z ich realizacją, ucieleśnieniem w określonym *corpus mechanicum*, które jednak w żadnym razie nie jest wykonaniem artystycznym (np. wzniesienie budowli według projektu architektonicznego, uszycie przez krawcową sukni zgodnie z projektem stworzonym przez kreatora mody)»<sup>8</sup>. Zdaniem tej autorki, należy jednak przesłance „artystycznego wykonania” przypisać samodzielne znaczenie, gdyż dzięki temu będzie można wyłączyć z takich wykonań wygłoszenie wykładu czy czytanie listy dialogowej. Jednak ona sama uznaje, że może to spotkać się z trudnościami, gdyż ustawodawca nie uzależnia ochrony od wartości samego wykonania<sup>9</sup>. Moim zdaniem, zamiast samodzielnie interpretować pojęcie „artystycznego wykonania” należy się raczej odnieść do jego twórczego charakteru, piętna osobistego, którego ustawodawca wymaga od takiego wykonania. Chodzi więc o takie wykonanie, które interpretuje utwór lub dzieło folkloru, a nie o każde wykonanie. Wymóg interpretacyjności takiego wykonania wydaje się być zbieżny z koniecznością spełnienia przesłanki „artystycznej”<sup>10</sup>.

Wykonanie może dotyczyć albo utworu, albo folkloru. Do kategorii utworów, które mogą być artystycznie wykonywane należy zaliczyć twory muzyczne i słowno-muzyczne, sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne, pantomimę oraz twory piśmiennicze. W odniesieniu do pozostałych utworów wliczonych w art. 1 ust. 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie jest możliwe ich artystyczne

6 Czajkowska-Dąbrowska w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz.*, red. J. Barta, R. Markiewicz, dz. cyt., s. 538.

7 Zob. M. Czajkowska-Dąbrowska, *Prawa artystów wykonawców*, w: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, dz. cyt., s. 413 (System Prawa Prywatnego, 13).

8 M. Czajkowska-Dąbrowska, *Prawa artystów wykonawców*, dz. cyt., s. 413.

9 Zob. M. Czajkowska-Dąbrowska, *Prawa artystów wykonawców*, dz. cyt., s. 413.

10 Tak również D. Flisak, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 1165–1166.

wykonanie, na przykład utworu wyrażonego symbolami matematycznymi, architektonicznego, plastycznego czy wzoru przemysłowego<sup>11</sup>. Nie jest także możliwe artystyczne wykonanie utworu naukowego. W przypadku utworu plastycznego, jego wykonanie (skopiowanie) przez innego artystę będzie kwalifikowane jako zwielokrotnienie cudzego utworu, a w przypadku zmiany na inną technikę, na przykład malarską, czy wręcz na wykonanie obrazu na krosnach, będziemy mieć do czynienia albo z utworem inspirowanym, albo z opracowaniem cudzego utworu. W odniesieniu do wzorów przemysłowych nie można mówić o artystycznym ich wykonaniu, ponieważ każde ich wykonanie jest ich przemysłowym zwielokrotnieniem. Praca osoby, która szyje według projektu, tka dywan według projektu i tym podobne, nie ma charakteru twórczego, artystycznego, a stanowi jedynie przemysłowe odtworzenie wzoru.

Moim zdaniem, istotą artystycznego wykonania jest jego jednorazowość, która wynika z elementu twórczego występującego podczas jego wykonywania. Zdaniem Tomasza Trafasa<sup>12</sup>, w przypadku wykonania powstaje pewien łańcuch, na który składa się utwór – wykonawca – perceptor. Obecnie ogniwem wyjściowym byłby utwór lub wytwór folkloru, a następnie dopiero wykonawca i na końcu perceptor, czyli odbiorca wykonania. Zasadniczo wykonawca odczytuje utwór w trakcie jego wykonywania, mniej lub bardziej zgodnie ze wskazówkami jego autora. Te wskazówki z kolei są zapisane za pomocą specjalnego systemu znaków. Co istotne, w samym zapisie utworu, na przykład dramatu czy w partyturze, pozostawiono miejsca niedookreślone, które dopiero wypełnia artysta. Jeśli idzie o odbiór dzieła, to Trafas<sup>13</sup> przyjmuje, że może on mieć charakter bezpośredni lub pośredni. Bezpośredni odbiór występu-

---

11 Zdaniem Barty i Markiewicza, utwory można podzielić na takie, które są przeznaczone do artystycznego wykonania, możliwe do artystycznego wykonania oraz takie, które nie nadają się do artystycznego wykonania, J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 305.

12 Zob. T. Trafas, *Artystyczne wykonanie i jego ochrona w świetle prawa*, dz. cyt., s. 15.

13 Zob. T. Trafas, *Artystyczne wykonanie i jego ochrona w świetle prawa*, dz. cyt., s. 17–18.



je w przypadku, gdy perceptor sam czyta dane dzieło – dramat, powieść, wiersz, partyturę. Z kolei odbiór pośredni to właśnie odbiór za pomocą jego wykonania przez osobę trzecią (artystę – wykonawcę). W sytuacji, gdy artystyczne wykonanie odbiega od zapisu dzieła, zdaniem Ingardena<sup>14</sup>, nie mamy wówczas do czynienia z jego wykonaniem. Jednak moim zdaniem, nadal można mieć do czynienia z wykonaniem, jeżeli dotyczy utworu. Nie jest bowiem wykluczone, że artystą – wykonawcą będzie także twórca wykonywanego utworu, który powstaje w momencie jego wykonania, na przykład w sytuacji improwizacji muzycznych czy tworzonych w trakcie tańca choreograficznych stylizacji. Nie istnieje bowiem wymóg utrwalenia utworu, zanim nastąpi jego wykonanie, w celu objęcia go ochroną jako przedmiotu praw pokrewnych. Dlatego nie do końca konsekwentne wydaje się wyłączenie z zakresu artystycznych wykonań świadczeń artystów cyrkowych, *variétés* czy sportowców. Te osoby często także wykonują jakiś utwór, na przykład choreograficzny, który powstaje w momencie samego świadczenia. Sam utwór choreograficzny nie musi być zapisany, czyli utwalony, aby był chroniony. Co więcej, w przypadku improwizacji muzycznych może wystąpić sytuacja, że powstanie utwór współautorski – twórca wymyśla jedynie główną linię melodyczną, a artysta w czasie wykonania dopisuje do tego całą gamę dźwięków – co razem tworzy jedną całość, jeden nowy utwór.

Rolą artysty – wykonawcy zasadniczo jest wypełnianie miejsc niedookreślonych w utworze oraz umożliwienie jego pełnej percepcji przez odbiorcę. Z uwagi na możliwość zróżnicowanego wypełnienia owych miejsc niedookreślonych mogą powstać różnorodne wykonania tego samego utworu. Z tego powodu uważa się, że artystyczne wykonanie zawsze ma charakter jednorazowy. Na tę odmienność wykonania mogą mieć wpływ różnorodne czynniki subiektywne: „kunszt artystyczny wykonawcy, jego biegłość techniczna, stopień znajomości dzieła”<sup>15</sup>, jak

14 Zob. R. Ingarden, Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości, w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, dz. cyt., s. 299; podają za T. Trafas, Artystyczne wykonanie i jego ochrona w świetle prawa, dz. cyt., s. 18.

15 T. Trafas, *Artystyczne wykonanie i jego ochrona w świetle prawa*, dz. cyt., s. 16.

i obiektywne, na przykład gusta odbiorców, budowa instrumentów i tym podobne<sup>16</sup>.

Istotnym elementem artystycznego wykonania jest jego twórczo-artystyczny charakter. Stąd, moim zdaniem, musi ono nosić piętno osobiste, być oryginalne. Zdaniem Kopffa<sup>17</sup>, oryginalne wykonanie to takie, które można odróżnić od innych wykonań. Można także w tym przypadku odnieść się do testu statystycznej jednorazowości takiego wykonania<sup>18</sup>. Trafnie jednak Trafas podkreśla, że nie da się całkowicie wyeliminować ocen subiektywnych. Jednak w tym przypadku oznacza to również jednorazowość, niepowtarzalność takiego wykonania: „Wykonanie artystyczne cudzego utworu nosi piętno osobowości artysty wykonawcy, posiada niepowtarzalny i jednorazowy charakter, będący odbiciem stanu psychiki istniejącego w momencie wykonywania utworu. Stąd każde wykonanie nawet tego samego utworu przez tego samego artystę zawiera w sobie odmienne wartości estetyczne”<sup>19</sup>. Nie da się w identyczny sposób ponownie wykonać utworu czy folkloru. Dlatego artystyczne wykonanie może odnosić się tylko do niektórych utworów i pewnych tylko przejawów folkloru. Nie będzie więc artystycznym wykonaniem wyhaftowanie bluzki czy serdaka, uszycie regionalnego stroju czy kozucha. Trudno bowiem w takim przypadku mówić o twórczym wykonaniu w postaci wypełnienia miejsc niedookreślonych w utworze, a jedynie o odwzorowaniu elementów folkloru. Stąd kuśnierz szyjący kozuchy według regionalnych wzorów zdobytych w muzeach etnograficznych nie może poszukiwać ochrony jego pracy jako artystycznego wykonania.

Należy jednak podkreślić, że nie jest konieczny wysoki poziom sztuki, sztuki w samym wykonaniu. Natomiast w doktrynie trafnie wskazuje się, że „beznamiętne odczytanie wiersza czy schematyczne poruszanie

---

16 Zob. T. Trafas, *Artystyczne wykonanie i jego ochrona w świetle prawa*, dz. cyt., s. 16.

17 Zob. A. Kopff, *Treść i ochrona praw artystów wykonawców (z postulatów ustawodawczych)*, „Studia Cywilistyczne” 12 (1968), s. 22.

18 Zob. T. Trafas, *Artystyczne wykonanie i jego ochrona w świetle prawa*, dz. cyt., s. 22.

19 A. Matlak, *Prawa pokrewne*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 11 (1994), s. 17.

ciałem w rytm muzyki nie będzie zatem zasługującym na ochronę wykonaniem w świetle przepisów ustawy. Poza zakresem ochrony powinny pozostać również działania spikerów telewizyjnych czy prezenterów wiadomości<sup>20</sup>.

Odróżniając artystyczne wykonanie od opracowania, istotne jest, iż opracowanie (przeniesienie lub przeróbka)<sup>21</sup> polega na twórczej wymianie jednej z warstw utworu. Powstaje wówczas nowy utwór, ale zależny do macierzystego, który również może podlegać wykonaniu. Nie mamy wówczas do czynienia z pośrednictwem pomiędzy utworem a odbiorcami, które umożliwia jego percepcję. Wykonawca jedynie wykonuje utwór, a nie doprowadza do jego powstania. Należy jednak pamiętać, że w niektórych przypadkach wykonawcą będzie można zakwalifikować jako współtwórcę utworu jednocześnie wykonywanego. Nie mogę zgodzić się z poglądem, iż wykonanie może być przedmiotem wykonania zależnego, na przykład parodii<sup>22</sup>. W takiej sytuacji powstaje raczej nowy utwór – parodia, który jest wykonywany. Podobnie jest w przypadku rozbudowania, pogłębienia wykonywanego utworu – wówczas powstaje nowy utwór, a nie wykonanie zależne i pozostaje jedynie do rozstrzygnięcia kwestia tego, z jakim rodzajem dzieła mamy do czynienia – samoistnym czy niesamoistnym<sup>23</sup>.

Od 2000 roku przedmiotem artystycznego wykonania może być także dzieło sztuki ludowej. Zastosowana przez ustawodawcę terminologia może być nieco myląca. Posłużono się bowiem określeniem „dzieło”, które jest synonimem terminu „utwór”. Gdyby faktycznie ustawodawcy chodziło o możliwość wykonywania „utworu sztuki ludowej”, sama nowelizacja ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych byłaby

---

20 *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, dz. cyt., s. 1166.

21 Zob. na ten temat J. Błęszyński, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa 1973, s. 46.

22 Zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 305.

23 Także zdaniem M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej „kategoria wykonania zależnego nie istnieje”, zob. *Prawa artystów wykonawców*, w: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, dz. cyt., s. 416 (System Prawa Prywatnego, 13).

pozbawiona sensu, gdyż każde wykonanie utworu podlega ochronie jako przedmiot prawa pokrewnego, wszystko jedno, czy jest to utwór ludowy, czy też nie. Jednak zdaniem Czajkowskiej-Dąbrowskiej<sup>24</sup> nowelizacja ma jedynie usunąć wątpliwości, że takie wykonanie takich dzieł także jest chronione, przyjmując przy tym, że są one utworami. Z kolei Sławomir Tomczyk<sup>25</sup> zauważa, że na podstawie przepisów art. 85 i następnych wspomnianej ustawy ochroną objęte jest wykonanie folkloru. Autor ten od pojęcia folkloru odróżnia dzieło folklorystyczne, które jest chronione na ogólnych zasadach prawa autorskiego z tego względu, że jest utworem i może być artystycznie wykonywane: „Oceny statusu prawnego «dzieła folklorystycznego», a więc powstałego współcześnie dobra niematerialnego będącego kontynuacją tradycji twórczych lub utrzymanego tylko w konwencji sztuki ludowej, dokonuje się według reguł ogólnych”<sup>26</sup>.

Niewątpliwie wielu twórców czerpie inspiracje ze sztuki ludowej – w utworach Fryderyka Chopina słyszymy przecież kołędę „Lulajże Jezuniu” czy tradycyjne polskie tańce ludowe. Jednak powstają wówczas w pełni samodzielne utwory. Rozciągnięcie ochrony wykonania w 2000 roku dotyczyło folkloru. Od tego okresu wykonanie folkloru także jest chronione na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Folklor to ludowa twórczość, której autorstwo jest nieznane, a która ulegała ciągłym przeróbkom, przekształceniom w danej grupie społecznej, w której była praktykowana; to „ludowa twórczość artystyczna obejmująca literaturę (baśnie, podania, przysłowia), muzykę (pieśni i tańce), sztukę, zdobnictwo, itp.”<sup>27</sup>. Z folklorem wiążą się więc problemy w kwestii ustalenia autorstwa oraz ostatecznego kształtu<sup>28</sup>. Wskazuje się również na brak ustalenia takiego dzieła<sup>29</sup>. Moim zdaniem, problemy z ustaleniem

24 Zob. Czajkowska-Dąbrowska w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 539.

25 Zob. S. Tomczyk, *Artyści wykonawcy – prawa i ich ochrona*, dz. cyt., s. 54–55.

26 S. Tomczyk, *Artyści wykonawcy – prawa i ich ochrona*, dz. cyt., s. 54.

27 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, dz. cyt., s. 600.

28 Zob. J. Błęzyński, *Prawo autorskie*, Warszawa 1985, s. 61–62.

29 Zob. *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, dz. cyt., s. 1170.

autorstwa czy wprowadzaniem ciągłych zmian nie oznaczają, że traci on przymiot utworu. Nie mogą się także zgodzić z tym, że mamy wówczas do czynienia z brakiem ustalenia. Nie jest wymagane bowiem utrwalenie utworu, aby mogło ono być dziełem. Wystarczy, że stanie się on możliwy do poznania przez osoby trzecie względem twórcy, a sam akt poznania może nastąpić w czasach dawnych. Dzieła folkloru są więc ustalone, z tym, że mogą podlegać zmianom, na przykład – dopisywane są nowe zwrotki piosenki, dodawane bardziej wyrafinowane dźwięki czy kroki taneczne – jednak istota pozostaje niezmienna. Co więcej, obecnie społeczeństwo coraz bardziej pielęgnuje to, co pierwotne, odtwarzając początkowe wersje z różnych zapisków historycznych czy wspomnień ludzkich. Z tego względu przychyliam się do interpretacji Czajkowskiej-Dąbrowskiej, że ustawodawcy chodziło jedynie o podkreślenie, że wykonanie tego typu utworów również należy do serii artystycznych wykonań. Zgodnie z art. 2 podpunkt a traktatu WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach<sup>30</sup> „artyści wykonawcy” to aktorzy, piosenkarze, muzycy, tancerze i inne osoby, które grają, śpiewają, wygłaszają, deklamują, występują, interpretują lub w inny sposób wykonują utwory literackie, artystyczne bądź dzieła sztuki ludowej. Ta sama terminologia została użyta w art. 85 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Należy przy tym podkreślić, że we francuskim, angielskim oraz rosyjskim tłumaczeniu<sup>31</sup> użyto sformułowania: „wyrażenia folkloru” zamiast „dzieł sztuki ludowej”. Jednak na gruncie przykładowo doktryny francuskiej nie budzi wątpliwości, że folklor jest utworem i jest chroniony, pomimo tego, że ma charakter dzieła bezimiennego, a więc niepowiązanego ze ściśle określonym twórcą. Należy także podkreślić, że nie ma znaczenia pochodzenie folkloru – tak

---

30 Zob. Dz.U.2004.41.375.

31 Zob. [http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file\\_id=295479](http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file_id=295479); [http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file\\_id=295477](http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file_id=295477); [http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file\\_id=295480](http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file_id=295480) (10.06.2018).

samo będzie chronione artystyczne wykonanie folkloru indiańskiego, jak i latynoamerykańskiego<sup>32</sup>.

Dla ochrony artystycznego wykonania nie ma znaczenia jego wartość, przeznaczenie i sposób wyrażenia. Nie ma więc znaczenia, czy artystyczne wykonanie ma wysoką czy niską wartość artystyczną, bądź komercyjną. Nie ma także znaczenia, czy dane wykonanie jest przeznaczone do włączenia do reklamy, czy do wielkiego dzieła filmowego, czy jest to jedynie próba, czy już koncert finałowy. Nie ma znaczenia także to, czy wyrażone jest ono przy pomocy instrumentu elektronicznego i komputera<sup>33</sup>.

Trafnie zwraca się jednak uwagę, że wątpliwości może budzić rozstrzygnięcie problematyki dotyczącej wykonania fragmentu utworu, który jako taki może nie zostać uznany za dzieło w rozumieniu prawa autorskiego. Flisak<sup>34</sup> uznał, że również w takim przypadku artystyczne wykonanie niechronionego fragmentu powinno być chronione na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych aż do momentu, gdy utraci charakter artystyczny. Moim zdaniem, nie jest to słuszna interpretacja, gdyż artystyczne wykonanie zawsze musi odnosić się do wykonania utworu. Jeżeli brakuje dzieła, które jest wykonywane, to automatycznie nie mamy do czynienia z artystycznym wykonaniem. Nie ma natomiast wątpliwości, że fragment artystycznego wykonania sam w sobie jest chroniony, o ile odnosi się do utworu i o ile jest ma oryginalny charakter.

W jednym z orzeczeń Sąd Okręgowy<sup>35</sup> rozważał, czy powódowie należą do kategorii artystów – wykonawców, a zatem czy ich pracę na planie filmowym można potraktować jako artystyczne wykonanie utworu. W uzasadnieniu wyroku stwierdzono, że „praca powodów polegała

---

32 Tak również D. Flisak, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 1170.

33 Zob. M. Czajkowska-Dąbrowska, *Prawa artystów wykonawców*, dz. cyt., s. 415.

34 Zob. *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, dz. cyt., s. 1168.

35 Zob. Wyrok z uzasadnieniem Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 21 czerwca 2017, I ACa 409/16, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15450000000503\\_I\\_ACa\\_000409\\_2016\\_Uz\\_2017-06-21\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15450000000503_I_ACa_000409_2016_Uz_2017-06-21_001) (15.01.2018).

przede wszystkim na nauczaniu się scenariusza, przygotowaniu się do odegrania roli, uczestnictwie w próbach i wreszcie odegraniu roli przed kamerami, zgodnie z zaleceniami reżysera. Przed nagraniem sceny, powodowie byli przygotowywani do odegrania ról przez wizażystów oraz kostiumografów. Podczas nagrywania kolejnych scen dochodziło do dubli, w celu wykreowania większej ilości materiału montażowego do ostatecznego montażu odcinka, lub w razie uwag reżysera. W całym okresie nagrywania seriali obowiązki powodów i wymagania wobec nich były ze strony pracodawcy podobne, aczkolwiek w ciągu kolejnych lat nabywali oni wprawę i obycia na planie filmowym”. Zdaniem Sądu, „ponieważ powodowie pracowali jako aktorzy, to byli artystami wykonawcami w rozumieniu prawa autorskiego”. Uważam, że podstawową kwestią, na którą należy sobie odpowiedzieć w podobnych sprawach, jest to, czy dana osoba gra faktycznie jakąś postać, (nawet jeżeli ta postać pełni w filmie tę samą funkcję, która autor pełni w rzeczywistości), czy też jest po prostu sobą, jak osoby występujące w filmach dokumentalnych czy *reality show*. Jeżeli świadczenie jest wykonywane na podstawie określonego scenariusza, przy określonym zachowaniu osób odgrywających określone role, to należy zająć stanowisko, że jest to artystyczne wykonanie. Istotne jest bowiem wykonywanie utworu, który musi istnieć – w tym przypadku będzie to przykładowo scenariusz. Co więcej, artyście musi zostać pozostawiona swoboda interpretacyjna, gdyż to on ma wypełniać niedookreślone luki istniejące w dziele. Nie mogę się więc automatycznie zgodzić z poglądem, że nie będą kwalifikowane jako artystyczne wykonania występy kaskaderów czy modelek<sup>36</sup>, gdyż wszystko zależy od samego świadczenia oraz od tego, czego to świadczenie dotyczy. Będzie to więc w przypadkach granicznych zawsze pozostawione swobodnej ocenie sądów.

---

36 Zob. *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, dz. cyt., s. 1165.

## 6.2. Fonogram i wideogram

Fonogramy i wideogramy należą do przedmiotów ochrony w ramach praw pokrewnych. Pierwotnie w prawie międzynarodowym dostrzeżono potrzebę ochrony jedynie producentów fonogramów, dlatego konwencja rzymska ograniczyła się jedynie do nich. Z kolei pojęcie wideogramu pojawiło się w ustawodawstwie europejskim dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku: „Pojawienie się w niektórych ustawodawstwach europejskich przedmiotu ochrony określanego jako «wideogram» wywołało zamęt w międzynarodowym prawie autorskim. Spowodował go, z jednej strony wybitnie niejasny stosunek pojęcia wideogramu do pojęcia utworu audiowizualnego, z drugiej zaś brak konwencji międzynarodowej chroniącej wideogramy jako takie”<sup>37</sup>. Do polskiego ustawodawstwa zostały wprowadzone dopiero na podstawie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 roku. Zasadniczo potrzeba ochrony fonogramu wynikała z ratyfikowanej przez Polskę konwencji rzymskiej<sup>38</sup> oraz potrzeby dostosowania prawa polskiego do prawa unijnego.

Konwencja rzymska wprowadza między innymi obowiązek ochrony prawa do fonogramu. Jednocześnie na jej gruncie pojawiła się definicja fonogramu, zgodnie z którą fonogram to wyłącznie dźwiękowe utrwalenie dźwięków danego wykonania lub innych dźwięków. Z kolei producent fonogramu to osoba fizyczna lub prawna, która jako pierwsza utrwaliła dźwięki danego wykonania lub inne dźwięki. Stąd można wnosić, że fonogramem na gruncie tej konwencji będzie każde utrwalenie dźwięków, ale nie każda osoba go dokonująca nabędzie do niego prawa<sup>39</sup>.

---

37 Czajkowska-Dąbrowska w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 563.

38 Zob. Międzynarodowa Konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, sporządzona w Rzymie dnia 26 października 1961 r., Dz.U.1997.125.800.

39 Zob. W. Popiołek, *Ochrona praw producentów fonogramów w świetle postanowień konwencji międzynarodowych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wydziału Nauk o Literaturze i Ochrony Własności Intelektualnej” 13 (1977), s. 145.



Kolejna umowa międzynarodowa dotycząca fonogramów to traktat WIPO<sup>40</sup> o artystycznych wykonaniach i fonogramach<sup>41</sup>. Zgodnie z jego art. 2 lit. b, fonogram oznacza utrwalenie dźwięków artystycznego wykonania lub innych dźwięków, albo reprezentacji dźwięków, w inny sposób, niż w formie utrwalenia włączonego do utworu kinematograficznego lub audiowizualnego. Samo zaś utrwalenie zostało zdefiniowane jako zapis dźwięków lub ich reprezentacji, z którego mogą być one postrzegane, kopiowane i przekazywane za pomocą odpowiednich urządzeń. Z kolei z definicji producenta fonogramu, który jest osobą fizyczną lub osobą prawną podejmującą inicjatywę i ponoszącą odpowiedzialność za pierwsze utrwalenie dźwięków wykonania lub innych dźwięków, a także ich reprezentacji, wynika, że fonogramem jest każde utrwalenie, ale określone prawa przysługują jedynie podmiotowi, który dokonał rejestracji po raz pierwszy. Brakuje natomiast definicji fonogramu w porozumieniu w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej (TRIPS)<sup>42</sup>. W prawie międzynarodowym brakuje z kolei zarówno definicji wideogramu, jak i ochrony prawa do wideogramu.

Prawo unijne nie wprowadza definicji fonogramu ani wideogramu. Jednak została w nim przewidziana ochrona prawa przysługującego do tych dóbr niematerialnych. Jeżeli chodzi o definicję fonogramu w prawie unijnym, to należy przyjąć, że jest ona identyczna jak w traktacie WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach, gdyż Unia Europejska ratyfikowała tę umowę międzynarodową. Ta ostatnia definicja jest nieco szersza, niż ta wynikająca z konwencji rzymskiej, ale nie ma pomiędzy nimi stosunku krzyżowania, a jedynie zawierania. Dlatego należy przyjąć, że rozumienie pojęcia fonogramu jest na gruncie prawa unijnego identyczne z tym występującym na gruncie prawa międzynarodowego. Ponadto, w motywach do dyrektyw często występuje wprost odwołanie się

40 Światowa Organizacja Własności Intelektualnej.

41 Traktat sporządzony w Genewie dnia 20 grudnia 1996 r., Dz.U.2004.41.375.

42 Zob. Załącznik nr 1c do Porozumienia ustanawiającego Światową Organizację Handlu (WTO) sporządzone w Marakeszu dnia 15 kwietnia 1994 r., Dz.U.1995.98.483 zał. Sam załącznik został opublikowany w: Dz.U.1996.32.143 zał.

zarówno do konwencji rzymskiej, jak i do traktatu WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach.

Z przepisów unijnych można z kolei wyinterpretować pojęcie wideogramu. Wynika ono z dyrektywy w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej<sup>43</sup>, w której jednak nie posłużono się terminem wideogram, a jedynie określeniem „pierwszy zapis filmu”. Film, zgodnie z definicją zawartą w art. 2 lit. c tej dyrektywy, oznacza udźwiękowione lub nieudźwiękowione utwory filmowe, dzieła audiowizualne lub ruchome obrazy. W doktrynie przyjęto, że termin „film” faktycznie należy rozumieć jako wideogram, gdyż swoim pojęciem obejmuje zarówno to, co jest utworem audiowizualnym, jak i same ruchome obrazy<sup>44</sup>.

Zgodnie z art. 94 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych fonogramem jest pierwsze utrwalenie warstwy dźwiękowej wykonania utworu lub innych zjawisk akustycznych. Z kolei wideogram został zdefiniowany w następnym ustępie i stanowi on pierwsze utrwalenie sekwencji ruchomych obrazów z dźwiękiem lub bez nich, niezależnie od tego, czy stanowi ono utwór audiowizualny.

Celem wprowadzenia ochrony wideogramu oraz fonogramu była ochrona nakładów organizacyjnych i finansowych poniesionych przez jego producenta. W motywie 10 do dyrektywy w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym<sup>45</sup> wprost stwierdzono, że „wytworzenie produktów takich jak fonogramy, filmy lub produkty multimedialne oraz takie usługi, jak usługi «na żądanie», wymagają znacznych nakładów inwestycyjnych. Dla zagwarantowania takiego wynagrodzenia i uzyskania zadowalającego przychodu z tych inwestycji konieczna jest właściwa ochrona prawa

---

43 Zob. Dyrektywa z dnia 12 grudnia 2006 r., wersja ujednolicona Dz.UUE.L.2006.376.28.

44 Zob. trafnie na ten temat K. Klafkowska-Waśniowska, *Założenia konstrukcyjne ochrony praw do wideogramów* w: *Prawa pokrewne*, red. J. Kępiński, K. Klafkowska-Waśniowska, R. Sikorski, Warszawa 2011, s. 119 (Zarys Prawa Własności Intelektualnej, 3).

45 Zob. Dyrektywa z dnia 22 maja 2001 r., Dz.UUE.L.2001.167.10.

własności intelektualnej”. Dlatego trafnie przyjęto, że w przypadku braku nakładów organizacyjnych czy ich niewielkiego udziału w powstaniu wytworu, nie powstanie wideogram: „Wykluczyć należy ochronę przypadkowych utrważeń, dokonywanych np. telefonami komórkowymi”<sup>46</sup>.

Zdaniem Czajkowskiej-Dąbrowskiej, w przypadku wideogramów chodziło o ochronę tych podmiotów, które dokonywały pierwotnej rejestracji wydarzeń sportowych, aerobiku czy kursu tenisa; następnie te wideogramy, były sprzedawane indywidualnym osobom. Jednak, jak pisze przywołana autorka, pierwotne cele ustawodawcy rozeszły się z ochroną przewidzianą w przepisach prawnych.

W obu przypadkach chodzi więc o dokonanie pierwszego utrwalenia, a więc zapisania na trwałym nośniku. Takim trwałym nośnikiem może być karta pamięci, dysk komputera, taśma, płyta, i tym podobne. Moim zdaniem, nie jest wykluczone, aby uznać za fonogram czy wideogram utrwalenie dokonane w systemie teleinformatycznym (internecie). Jeśli jest możliwe, aby było ono jednocześnie pierwsze, to należy je kwalifikować jako właściwy przedmiot prawa pokrewnego. Nie ma natomiast znaczenia, czy jednocześnie powstaje materialny egzemplarz fonogramu czy wideogramu, gdyż samo utrwalenie nie musi do tego prowadzić<sup>47</sup>. W przypadku wideogramu nie musi to być zapis dokonany techniką wideo, ale może on polegać na zapisaniu sekwencji ruchomych obrazów na taśmie światłoczułej lub też na karcie pamięci, albo w serwisie internetowym oferującym bezpośrednio takie usługi. Sama technika nie odgrywa więc większej roli. Istotne jest, że ma to być pierwsze utrwalenie. Dlatego nie można zaakceptować poglądu różnicującego w tym zakresie pierwsze utrwalenie fonogramu i pierwsze utrwalenie wideogramu<sup>48</sup>. Z tego też względu identyczna rejestracja przy zmianie jedynie nośnika nie

---

46 K. Klafkowska-Waśniowska, *Założenia konstrukcyjne ochrony praw do wideogramów*, dz. cyt., s. 125.

47 Zob. trafnie na ten temat K. Klafkowska-Waśniowska, *Założenia konstrukcyjne ochrony praw do wideogramów*, dz. cyt., s. 120–123.

48 Zob. Czajkowska-Dąbrowska w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 566.

skutkuje ani powstaniem nowego prawa do fonogramu czy wideogramu, ani odzyciem prawa, które już wygasło. Film nagrany po raz pierwszy na taśmie światłoczułej jest wideogramem, a jego producentowi przysługują określone prawa. Z kolei przegranie takiego filmu na DVD nie skutkuje powstaniem prawa do wideogramu na rzecz osoby czy podmiotu, który dokonał takiego przegrania: „Rezultaty wszelkich dalszych prac dotyczących pierwszego zapisu, a więc np. oczyszczenia go z szumów, podniesienia jakości nagrania, przeniesienia na zapis cyfrowy itp., nie prowadzą do powstania nowego przedmiotu praw wyłącznych (nowego fonogramu lub wideogramu)”<sup>49</sup>.

W przypadku fonogramu utrwalona ma zostać warstwa dźwiękowa lub zjawisko akustyczne. Takie sformułowanie elementu, który ma zostać utrwalony, jest nadużyciem oraz błędem logicznym. Zjawisko akustyczne jest to zjawisko, które odnosi się do dźwięków<sup>50</sup>. Zjawisko akustyczne jest także warstwą dźwiękową, ponieważ składa się z dźwięków. Dźwięk z kolei oznacza „wielkie wrażenia słuchowe będące reakcją na bodziec zewnętrzny; brzmienie czegośkolwiek; głos, szmer, hałas, zgrzyt, stuk”<sup>51</sup>. Natomiast nie jest jasne to, czy może w Polsce być fonogramem utrwalenie reprezentacji dźwięków. Reprezentacja dźwięków jest bowiem przedstawieniem dźwięków analogowych w systemach cyfrowych. Nieprzypadkowo traktat WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach definiując fonogram, wspomina także o utrwaleniu reprezentacji dźwięków, podczas gdy wcześniejsza konwencja rzymska odnosiła się tylko do dźwięków. Moim zdaniem, jest to niedociągnięcie w polskim ustawodawstwie, które należałoby naprawić, bowiem w sytuacji cyfrowego utrwalenia nie jest rejestrowany dźwięk, tylko jego reprezentacja.

W odniesieniu do wideogramów, utrwaleniu ma podlegać sekwencja ruchomych obrazów. Sam dźwięk nie ma istotnego znaczenia, więc wideogramem mogą być filmy nieme. Z kolei nie są wideogramami takie

---

49 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 309.

50 Zob. definicja „akustyczny” w *Słowniku języka polskiego*, red. M. Szymczak, t.1, dz. cyt., s. 28.

51 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, dz. cyt., s. 511.

utrwalenia obrazów, które nie zawierają ruchu, a więc pokaz slajdów. Jednak uważam, że jeżeli taki wytwór jako całość składa się zarówno z nieruchomych zdjęć, jak i fragmentów zawierających ruchomy obraz, to całość należy uznać za wideogram. Przez „ruchome obrazy” należy rozumieć zarówno obrazy w ruchu, jak i faktycznie ruchomą prezentację. Sądzę, że technika pokazania ruchu nie ma większego znaczenia.

Natomiast jeśli idzie o relację wideogramu do utworu audiowizualnego, to jest to stosunek krzyżowania. W tym zakresie nie istnieje jasna regulacja i często zdarza się kumulacja praw. Pojęcie wideogramu jest zdeterminowane przez konieczność istnienia nośnika materialnego, a więc utrwalenia sekwencji ruchomych obrazów z dźwiękiem lub bez niego. Natomiast z utworem audiowizualnym można mieć do czynienia w przypadku przekazywania obrazu z dźwiękiem lub bez niego „na żywo”, bez wcześniejszego utrwalenia. Pojęcie utworu audiowizualnego zdeterminowane jest definicją samego „utworu” z art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Z kolei wideogram nie musi być utworem, gdyż może to być przykładowo zapis nauki tańca towarzyskiego czy kursu tenisa. W wielu przypadkach nastąpi więc powielanie się tych samych praw, gdy dany wytwór będzie zarówno utworem audiowizualnym, jak i wideogramem. Jednak wystąpią również sytuacje, gdy dany wytwór będzie tylko utworem audiowizualnym albo będzie tylko wideogramem. Może jednak wystąpić taka okoliczność, gdy nie powstaną żadne prawa i nie będzie ani utworu audiowizualnego z uwagi na brak cech utworu, ani wideogramu z uwagi na brak utrwalenia. W sytuacji, gdy dany wytwór spełnia cechy utworu audiowizualnego oraz wideogramu, ochrona jednego będzie nachodzić na ochronę drugiego, z tą różnicą, że ochrona utworu audiowizualnego jest „mocniejsza” niż wideogramu. Mimo to, w niektórych przypadkach ustawodawca przyznaje określone prawa majątkowe właśnie producentowi wideogramu, a nie przyznaje ich producentowi utworu audiowizualnego.

Ten niejasny stosunek pojęcia utworu audiowizualnego do wideogramu związany jest z kwestią przyznania praw autorskich producentowi tego pierwszego, a jednocześnie z potrzebą zapewnienia ochrony prawnej

jego nakładów organizacyjnych i finansowych związanych z taką realizacją. W praktyce może się zdarzyć, że producent utworu audiowizualnego będzie pozbawiony praw autorskich, ale pozostaną mu prawa wynikające pierwszego z utrwalenia wideogramu<sup>52</sup>.

### 6.3. Nadanie programu

Nadanie programu jest kolejnym przedmiotem praw pokrewnych, które na gruncie polskiego ustawodawstwa pojawiło się w 1994 roku.

Na gruncie konwencji rzymskiej z 1961 roku została poręczona między stronami ochrona prawa do nadań. Z kolei przez nadanie rozumie się w niej bezprzewodowe przekazanie dźwięków lub dźwięków i obrazów do odbioru publicznego. Na wstępie należy już zaznaczyć, że na gruncie konwencji chronione jest nadanie jako takie – a więc sam proces transmisji. Ochrona odnosi się zarówno do nadania telewizyjnego, jak i radiowego, ale jedynie wówczas, gdy ma charakter bezprzewodowy. Konwencja nie chroni więc praw tego nadawcy, który rozpowszechnia swoje programy w sposób przewodowy. Natomiast przez wtórne nadanie rozumie się równoczesne nadawanie przez organizację nadawczą programu innej organizacji nadawczej. W porozumieniu w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej (TRIPS) nie występuje definicja nadania, ani nadania programu. Mowa jest jedynie o prawach organizacji nadawczych do nadania w jego art. 14 ust. 3. Można stąd wysnuć interpretację mówiącą o tym, że chodzi również o nadania przewodowe, jak i bezprzewodowe, telewizyjne i radiowe. Z kolei w traktacie WIPO poświęconym prawom pokrewnym brak jest ochrony nadań.

W prawie unijnym brakuje również definicji nadania. Jednak z dyrektywy w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej wynika, że

---

52 Zob. Czajkowska-Dąbrowska w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 564.

chodzi już o nadanie programu – pojawia się też sformułowanie „emisja”. Dlatego można stwierdzić, że samo nadanie zostało połączone z treścią w postaci programu, gdyż w stosunku do niego odnoszą się określone prawa przyznane organizacjom nadawczym. Większy problem związany jest z tym, czy chodzi jedynie o nadania bezprzewodowe, czy także przewodowe. W art. 7 dyrektywy pojawia się w zakresie prawa do zwielokrotnienia odniesienie zarówno do programów przekazywanych bezprzewodowo, jak i przewodowo, włączając w to przekaz kablowy lub satelitarny. Dotyczy to także prawa do rozpowszechniania egzemplarzy takich utrważeń. Z kolei w zakresie wyłącznego prawa do nadawania mowa jest jedynie o prawie zezwalania lub zakazywania bezprzewodowego retransmitowania programów. Dyrektywa w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym jednolicie przewiduje już prawa dla organizacji radiowych i telewizyjnych w odniesieniu do utrważeń ich programów, niezależnie od tego, czy programy te są transmitowane przewodowo lub bezprzewodowo, włączając drogę kablową lub satelitarną w odniesieniu do prawa do zwielokrotnienia oraz do podawania do publicznej wiadomości.

Na gruncie prawa polskiego nadanie programu nie zostało zdefiniowane. Jednak z tytułu całego oddziału 3 rozdziału 11 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych wyraźnie wynika, że chodzi o ochronę transmisji wraz z zawartością. Nie powstaje ochrona bez pierwotnego nadania programu, ani ochrona samego programu jako takiego.

Pomimo tego, że samo „nadanie” jak i „nadanie programu” nie zostały zdefiniowane w polskim ustawodawstwie, to jednak pojawia się w nim definicja „programu”. Zgodnie z art. 4 pkt 6 ustawy o radiofonii i telewizji<sup>53</sup> programem jest uporządkowany zestaw audycji, przekazów handlowych lub innych przekazów, rozpowszechniany w całości w sposób umożliwiający jednoczesny odbiór przez odbiorców w ustalonym przez nadawcę układzie. Wydawać by się mogło, że program musi się składać

---

53 Zob. Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r., tekst jednolity Dz.U.2011.43.226 z późn. zm.

z tych trzech wyżej wymienionych elementów: audycji<sup>54</sup>, przekazów handlowych<sup>55</sup> i innych przekazów, przy czym ten ostatni element nie został zdefiniowany w słowniczku ustawowym na gruncie ustawy o radiofonii i telewizji. Jednak pomimo, że tak jasno zostało określone to, co jest programem, w treści samej ustawy o radiofonii i telewizji termin ten jest stosowany niekonsekwentnie. Określenie „program” stosuje się także do nadawcy społecznego, który nie może rozpowszechniać przekazów handlowych, a jedynie audycje i inne przekazy, oraz w odniesieniu do kanałów rozpowszechniających jedynie telesprzedaż lub jedynie autopromocję. Stąd nadal nie do końca wiadomo, czym jest program. Można przyjąć, że jest to pewien zestaw elementów występujących w różnej konfiguracji ułożony przez nadawcę. Program może więc składać się wyłącznie z audycji, wyłącznie z innych przekazów czy wyłącznie z przekazów handlowych lub też być zawężony do poszczególnych z nich, ale również może się składać z mieszanki tych elementów. Jednak takie rozumienie programu jest moim zdaniem *contra legem* z uwagi na wyraźną definicję ustawową.

Powstaje więc wątpliwość, czy na potrzeby ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych program ma być definiowany w taki sam sposób jak na gruncie ustawy o radiofonii i telewizji. Wówczas jednak powstają problemy z ochroną dobra niematerialnego, które nie spełnia charakteru trójelementowego zestawu: audycji, przekazów handlowych i innych przekazów. Można jednak uznać, że wyliczenie określone w art. 4 pkt 6

---

54 Zob. Art. 4 pkt 2 – „Audycją jest ciąg ruchomych obrazów z dźwiękiem lub bez niego (audycja audiowizualna) albo ciąg dźwięków (audycja radiowa), stanowiący, ze względu na treść, formę, przeznaczenie lub autorstwo, odrębną całość w stworzonym przez dostawcę usługi medialnej programie lub katalogu audycji publicznie udostępnianych w ramach audiowizualnej usługi medialnej na żądanie, zwanym dalej «katalogiem»”.

55 Zob. Art. 4 pkt 16 – „Przekazem handlowym jest każdy przekaz, w tym obrazy z dźwiękiem lub bez dźwięku albo tylko dźwięki, mający służyć bezpośrednio lub pośrednio promocji towarów, usług lub renomy podmiotu prowadzącego działalność gospodarczą lub zawodową, towarzyszący audycji lub włączony do niej, w zamian za opłatę lub podobne wynagrodzenie, albo w celach autopromocji, w szczególności reklama, sponсорowanie, telesprzedaż i lokowanie produktu”.



ustawy o radiofonii i telewizji ma jedynie charakter przykładowy, co jest interpretacją *centra legem*, ale zgodną z jej dalszą treścią, albo przyjęć, że na potrzeby ochrony prawa do nadań programu stosujemy odmienną definicję, niż ta stworzona jedynie na potrzeby ustawy o radiofonii i telewizji. Moim zdaniem, nie można wyraźnie brzmiących przepisów prawnych interpretować *contra legem*. Dlatego definicja zawarta w ustawie o radiofonii i telewizji nie może być stosowana na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Uważam, że pojęcie programu powinno być interpretowane w oderwaniu od tej definicji, zwłaszcza, że ustawodawca wyraźnie deklaruje w art. 4 ustawy o radiofonii i telewizji, że przewidziane w nim definicje stosuje się jedynie na potrzeby tej właśnie ustawy. Stąd należy zastosować interpretację systemową i rozumieć pod tym pojęciem zestaw różnorodnych elementów w różnorodnych proporcjach audycji, przekazów handlowych i innych przekazów, byle tylko te elementy zostały ułożone w określonej kolejności przez nadawcę. Z tego względu nie mogę się zgodzić z definicją zaproponowaną przez Katarzynę Kłafkowską-Waśniowską, która przyjęła że „przedmiot nadania stanowi zestaw elementów (audycji), zorganizowany i uporządkowany decyzją nadawcy oraz regularnie rozpowszechniany”<sup>56</sup>. Składnikiem programu nie muszą być bowiem same audycje – wprost przeciwnie – program może się składać z przekazów handlowych. Moim zdaniem, nie ma także znaczenia regularność rozpowszechniania, a więc jego cykliczność, gdyż nie wynika ona obecnie z definicji programu – ani z ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, ani z ustawy o radiofonii i telewizji<sup>57</sup>. Wprawdzie koncesja jest udzielana na 10 lat, ale przepis ten nie dotyczy rozpowszechniania programu w systemie teleinformatycznym.

Problemem, który w praktyce może wystąpić, jest sytuacja, gdy istnieje oddzielenie od siebie procesu rozpowszechniania i procesu tworzenia

56 K. Kłafkowska-Waśniowska, *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, Warszawa 2008, s. 115.

57 Zmiana w definicji „programu” została dokonana na podstawie ustawy z dnia 25 marca 2011 r. o zmianie ustawy o radiofonii i telewizji oraz niektórych innych ustaw, Dz.U.2011.85.459.

programu. Zgodnie z definicją nadawcy zawartą w art. 4 pkt 5 ustawy o radiofonii i telewizji, nadawcą jest osoba fizyczna, osoba prawna lub osobowa spółka handlowa, która tworzy i zestawia program oraz rozpowszechnia go lub przekazuje innym osobom w celu rozpowszechniania. Nadawca wcale nie musi zatem rozpowszechniać programu. Konieczne jest natomiast, aby go tworzył, a następnie – bądź samodzielnie rozpowszechniał, bądź przekazywał go celem rozpowszechnienia komuś innemu. Wówczas, gdyby taka sytuacja wystąpiła, powstałyby problemy dotyczące podmiotu prawa do nadań programu.

Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie definiuje samego „nadania”. Znajduje się w niej natomiast definicja „nadawania”. Zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt 4 tej ustawy, nadawaniem utworu jest jego rozpowszechnianie drogą emisji radiowej lub telewizyjnej, prowadzonej w sposób bezprzewodowy (naziemny lub satelitarny) lub w sposób przewodowy. Można więc uznać, że ta definicja odnosi się do pewnej czynności. Ponadto, tłumaczy jedynie, co to jest nadawanie utworu, a nie definiuje samego nadania jako takiego. Wydaje się jednak, że można przyjąć, iż skutkiem nadawania jest powstanie nadania, które jest wynikiem takich czynności jak rozpowszechnianie drogą emisji radiowej lub telewizyjnej, zarówno w sposób bezprzewodowy, jak i przewodowy<sup>58</sup>.

Współcześnie technika nadawania czy rozpowszechniania programu nie wydaje się już stanowić problemu. Sam program jest bowiem usługą medialną, która może być również rozpowszechniana w systemach teleinformatycznych. W definicji usługi medialnej jest wprost mowa o tym, że jest ona dostarczana poprzez sieci telekomunikacyjne ogółowi odbiorców audycji w celach informacyjnych, rozrywkowych lub edukacyjnych. Z kolei pojęcie sieci telekomunikacyjnej jest bardzo szerokie, gdyż ustawodawca w art. 4 pkt 30 ustawy o radiofonii i telewizji odwołuje się w tym zakresie do ustawy Prawo telekomunikacyjne<sup>59</sup>. Natomiast

58 Zob. K. Kłaflkowska-Waśniowska, *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, dz. cyt., s. 100–101; M. Czajkowska-Dąbrowska, *Prawa pokrewne*, w: *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 463 (System Prawa Prywatnego, 13).

59 Zob. Ustawa z dnia 16 lipca 2004 r., tekst jednolity Dz.U.2014.243 ze zm.

zgodnie z z jej art. 2 pkt 35 sieć telekomunikacyjna to systemy transmisyjne oraz urządzenia komutacyjne lub przekierowujące, a także inne zasoby, w tym nieaktywne elementy sieci, które umożliwiają nadawanie, odbiór lub transmisję sygnałów za pomocą przewodów, fal radiowych, optycznych lub innych środków wykorzystujących energię elektromagnetyczną, niezależnie od ich rodzaju. Pojęcie to obejmuje również systemy teleinformatyczne zdefiniowane między innymi w ustawie o świadczeniu usług drogą elektroniczną<sup>60</sup>, a w rozumieniu ustawy Prawo telekomunikacyjne jawi się jako zespół współpracujących ze sobą urządzeń informatycznych i oprogramowania, zapewniający przetwarzanie i przechowywanie, a także wysyłanie i odbieranie danych poprzez sieci telekomunikacyjne za pomocą właściwego dla danego rodzaju sieci telekomunikacyjnego urządzenia końcowego. Dlatego, moim zdaniem, nie ma już obecnie znaczenia to, w jaki sposób dochodzi do nadania programu, a ochronie prawnej podlegają także nadania występujące jedynie w systemie teleinformatycznym. Identyczna regulacja występuje na gruncie prawa Unii Europejskiej w dyrektywie z dnia 10 marca 2010 roku w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych)<sup>61</sup>, z tą tylko różnicą, że nie odnosi się ona do programów radiowych, a jedynie telewizyjnych. Zgodnie z jej motywem 27, „rozpowszechnianie telewizyjne obejmuje obecnie w szczególności telewizję analogową i cyfrową, transmisję strumieniową na żywo (*live streaming*), nadawanie w Internecie (*webcasting*) oraz sekwencyjne udostępnianie audycji (*near-video-on-demand*), gdy tymczasem na przykład usługa wideo na żądanie (*video-on-demand*) jest audiowizualną usługą medialną na żądanie. Zasadniczo wymogi niniejszej dyrektywy mające zastosowanie do rozpowszechniania telewizyjnego lub audycji telewizyjnych, które są udostępniane przez tego samego dostawcę usług medialnych także jako audiowizualne usługi

60 Zob. Ustawa z dnia 18 lipca 2002 r., tekst jednolity Dz.U.2013.1422.

61 Zob. Dz.U.U.E.L.2010.95.1.

medialne na żądanie, powinno się uważać za spełnione, jeżeli spełnione są wymogi mające zastosowanie do przekazu telewizyjnego, tzn. transmisji linearnej. Jeżeli jednak usługi różnego rodzaju udostępniane są równoległe, ale mają charakter wyraźnie odrębny, niniejsza dyrektywa powinna mieć zastosowanie do każdej z danych usług z osobna”. Z uwagi zatem na zasadę jednolitości systemu prawnego, także europejskiego, trudno sobie wyobrazić, aby na potrzeby prawa autorskiego rozpowszechnianie telewizyjne, a więc nadawanie, było rozumiane odmiennie. Należy się raczej liczyć z tendencją do identycznego definiowania tych pojęć.

Jak już zaznaczyłam, ta regulacja unijna nie ma zastosowania do rozpowszechniania radiowego. Uważam jednak, że na gruncie prawa polskiego, z uwagi na brzmienie ustawy o radiofonii i telewizji, także należy zaakceptować fakt, że wchodzi tu w grę wszelka forma takiego rozpowszechniania, także za pomocą systemu teleinformatycznego. Rozbieżność w interpretacji terminu „nadanie programu przez organizację radiową” na gruncie prawa autorskiego i ustawy o radiofonii i telewizji byłaby niewskazaną i niepotrzebną komplikacją. Także zdaniem Barty i Markiewicza nie ma znaczenia techniczny sposób przesyłania programu, a co więcej, autorzy ci uważają, że z ochrony korzystają także programy przesyłane do dalszego opracowania<sup>62</sup>. Zdaniem Czajkowskiej-Dąbrowskiej, „nadanie internetowe może być uznane moim zdaniem za postać nadawania w rozumieniu art. 6 pkt 4 [ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych]. Różnice między nim a nadawaniem bez użycia Internetu nie są istotne, aby przekreśliły zasadnicze podobieństwo tych form rozpowszechniania utworów (lub dóbr stanowiących przedmiot praw pokrewnych), a sama definicja nadawania zdaje się sprzyjać wykładni abstrahującej od czysto technicznych różnic między obydwooma procedurami”<sup>63</sup>.

---

62 Zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 311. Tak również wypowiedział się A. Matlak, *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w świetle postępu technicznego*, w: *Prawa pokrewne*, red. J. Kępiński, K. Klafkowska-Waśniowska, R. Sikorski, dz. cyt., s. 100.

63 Czajkowska-Dąbrowska w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 109.

Jednak w innym opracowaniu ta autorka kwestionuje możliwość prostego przenoszenia znaczenia pojęć z dyrektywy o audiowizualnych usługach medialnych na grunt prawa autorskiego uznając, że „w tej bowiem dziedzinie zdefiniowanie pojęcia nadania wiąże się z koniecznością rozgraniczenia skomplikowanych konstrukcji międzynarodowego prawa autorskiego, uwikłanych w siatkę pojęć wywodzących się z różnych umów międzynarodowych i obarczonych ich historycznymi interpretacjami pochodzącymi niejednokrotnie z czasów, kiedy wiele spośród nowoczesnych technik przekazu w ogóle jeszcze nie istniało”<sup>64</sup>. Uważam, że rozwój technik komunikacyjnych wymusza jednolitość w rozumieniu pewnych pojęć, a Unia Europejska w swoich aktach prawnych dąży do neutralności technologicznej. Nie widzę żadnych powodów, aby konstrukcji nadania nie rozciągnąć na różnorodne zjawiska występujące w sieci telekomunikacyjnej, o ile *summa summarum* polegają one na rozpowszechnianiu programów. Kwestia przesunięcia tego komunikatu w czasie nie ma większego znaczenia. Z kolei interpretacja umów międzynarodowych powinna uwzględniać postęp techniczny i nie można się opierać – zwłaszcza w umowach międzynarodowych, które są rzadko zmieniane – na kontekście historycznym. Stąd ich wykładnia powinna mieć charakter dynamiczny i uwzględniać istniejący kontekst społeczny. Ponadto, nigdy nie wiadomo, jaka byłaby ta interpretacja historyczna, gdyby podmiot jej dokonujący żył w czasach współczesnych. Być może byłaby zgodna z obecną dynamiką rozwoju technologicznego.

Należy jednak zauważyć, że z punktu widzenia ochrony na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie ma znaczenia, czy dane nadanie programu podlega regulacji przewidzianej w ustawie o radiofonii i telewizji. W art. 2 ust. 2 tej drugiej ustawy zostały wyliczone między innymi takie nadania programu, do których nie stosuje się ustawy o radiofonii i telewizji. Tak więc nie stosuje się jej do:

---

64 M. Czajkowska-Dąbrowska, *Prawa pokrewne*, w: *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 466 (System Prawa Prywatnego, 13).

1. programu rozpowszechnianego wyłącznie w obrębie jednego budynku;
2. programu rozpowszechnianego w systemie, w którym urządzenie nadawcze i odbiorcze należą do tej samej osoby prowadzącej działalność gospodarczą lub inną zarejestrowaną działalność publiczną, a treść programu ogranicza się do spraw związanych z tą działalnością i jest adresowana do pracowników lub innego określonego kręgu osób związanych z nadawcą;
3. programów radiowych rozpowszechnianych wyłącznie w systemach teleinformatycznych.

Należy zauważyć, że również ich nadawcom będą przysługiwały prawa przewidziane w art. 97 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Trafnie Czajkowska-Dąbrowska stwierdziła, że „przedmiotem ochrony wypływającej z art. 97 i n. jest każdy dowolnie wyodrębniony odcinek nadawanych programów radiowych lub telewizyjnych, niezależnie od tego, czy składają się nań utwory chronione prawem autorskim i czy wykorzystano w nim dobra niematerialne stanowiące przedmiot innych praw pokrewnych”<sup>65</sup>.

Na gruncie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych problematyczna jest kwestia tak zwanych wtórnych nadań. Przez nadanie pierwotne należy rozumieć nadanie przez organizację radiową lub telewizyjną, która sama wytworzyła czy zestawiała program. Z kolei wtórne nadanie to nadanie pierwotne innej organizacji radiowej lub telewizyjnej, które nie jest jednocześnie reemisją, a więc występuje na przykład przesunięcie go w czasie, czy dodanie własnych elementów – jest to więc nadanie pierwotne, ale nie w całości. Problematyka ta związana jest ze zbyt wąską definicją reemisji. Reemitowaniem utworu, zgodnie z art. 6 pkt 5 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, jest jego rozpowszechnianie przez inny podmiot niż pierwotnie nadający drogą przejmowania w całości i bez zmian programu organizacji radiowej

---

65 Czajkowska-Dąbrowska w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 581.

lub telewizyjnej oraz równoczesnego i integralnego przekazywania tego programu do powszechnego odbioru. Jeżeli sam proces przekazywania programu do odbioru odbiega od tej definicji, nie można już takiej czynności nazwać reemisją. Z kolei nadawaniem utworu jest jego rozpowszechnianie drogą emisji radiowej lub telewizyjnej, prowadzonej w sposób bezprzewodowy (naziemny lub satelitarny) lub w sposób przewodowy. Uważam, że w przypadku nadań wtórnych w doktrynie trafnie uznaje się, iż występuje wówczas nadawanie jako określone pole eksploatacji i nie jest zasadne doszukiwanie się w tym przypadku jakiegoś odrębnego pola eksploatacji<sup>66</sup>. Natomiast problematyczne jest to, czy w takim przypadku organizacji radiowej lub telewizyjnej będzie przysługiwało prawo do nadań<sup>67</sup>. Moim zdaniem, słusznie wypowiedziała się w tej kwestii Klafkowska-Waśniowska, twierdząc, iż wszystko będzie zależało od tego, czy ten drugi nadawca tworzy własny program, czy też jedynie posługuje się cudzym programem przesuniętym w czasie. Jeżeli jego działalność polega jednak na samodzielnym zestawianiu poszczególnych jego części, to mamy do czynienia z nadaniem programu: „Wydaje się, że część cudzego programu należy w tym przypadku traktować na takich samych zasadach jak korzystanie z innych przedmiotów chronionych: artystycznych wykonań, fonogramów, czy utworów”<sup>68</sup>. Jeżeli występuje jedynie sytuacja, w której mamy do czynienia z przesuniętym w czasie nadawaniem cudzego programu, to na rzecz wtórnego nadawcy nie powstają żadne prawa do nadań.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że katalog audycji na żądanie nie jest nadaniem programu, a takiemu dostawcy usług audiowizualnych nie przysługują żadne prawa pokrewne z tego tytułu.

---

66 Zob. Czajkowska-Dąbrowska w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 110.

67 Zob. K. Klafkowska-Waśniowska, *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, dz. cyt., s. 127–128.

68 K. Klafkowska-Waśniowska, *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, dz. cyt., s. 133.

Problematiczna z kolei jest kwestia przekazu tekstowego, który występuje w ramach czynności nadawania programu. Zdaniem Kłafkowskiej-Waśniowskiej, jeżeli tekst lub prezentacja danych występuje łącznie z prezentowanym programem telewizyjnym, to jest chroniony jako nadanie programu. Jeżeli natomiast występuje oddzielenie, na przykład w postaci telegazety, to nie należy już do samego nadania i nie podlega ochronie w zakresie praw pokrewnych<sup>69</sup>.

Zasadniczo ochronie podlega cały nadawany program jako taki, ale też każda z jego części, nawet jeżeli nie ma charakteru twórczego, czy stanowi jedynie sam obraz bez dźwięku, bądź też nieruchomy obraz – trafne w tym zakresie są wywody Kłafkowskiej-Waśniowskiej<sup>70</sup>. Nie bada się również kwestii poniesienia nakładów na poszczególną część stworzonego nadania, ale nakładów w sferze ogólnej na całość prowadzonej działalności nadawczej<sup>71</sup>. Moim zdaniem, nie można jednak uzależniać ochrony od czasu samego nadawania programu. Ustawodawca nie podał minimalnego czasu nadawania, aby samo nadanie programu podlegało takiej ochronie prawnej. Uznano, że przyjęcie kryterium jednej doby jest zbyt liberalne<sup>72</sup>. W mojej opinii, jest raczej zbyt arbitralne. Każde nadanie programu jest chronione, byleby to był uporządkowany zestaw różnych przekazów. Nie można wskazać żadnego czasowego ograniczenia, które decyduje o powstaniu ochrony.

W odniesieniu do ochrony części programu należy zauważyć, że w niektórych przypadkach inne podmioty będą mogły go wykorzystać na zasadach prawa cytatu. Na podstawie art. 100 ustawy o prawie autorskim

---

69 Zob. K. Kłafkowska-Waśniowska, *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, dz. cyt., s. 113.

70 Zob. K. Kłafkowska-Waśniowska, *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, dz. cyt., s. 115–116.

71 Zob. K. Kłafkowska-Waśniowska, *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, dz. cyt., s. 118–119.

72 Zob. M. Czajkowska-Dąbrowska, *Prawa pokrewne*, w: *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 470 (System Prawa Prywatnego, 13).



i prawach pokrewnych do nadań programów stosuje się odpowiednio także art. 29 teŝ ustawy.

#### 6.4. Pierwsze wydanie oraz wydania krytyczne lub naukowe

Zarówno prawo do pierwszego wydania, jak i prawo do wydania krytycznego lub naukowego zostało dodane do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych na podstawie ustawy z dnia 9 czerwca 2000 roku o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>73</sup>. Z kolei przyczyną wprowadzenia tych dwóch praw pokrewnych była dyrektywa 93/98/EWG z dnia 29 paŝdziernika 1993 roku w sprawie harmonizacji czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych<sup>74</sup>. Obecnie jest to dyrektywa 2006/116/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 12 grudnia 2006 roku w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych (wersja ujednolicona)<sup>75</sup>, która zastąpiła tę z 1993 roku.

Prawo do pierwszych wydań zostało sformułowane w jej art. 4. Zgodnie z powołanym przepisem, „osoba, która po wygaśnięciu czasu ochrony prawa autorskiego po raz pierwszy zgodnie z prawem publikuje lub zgodnie z prawem publicznie udostępnia utwór uprzednio nieopublikowany, korzysta z ochrony równowaŝnej ochronie praw majątkowych autora. Czas ochrony takich praw wynosi 25 lat, licząc od dnia pierwszego zgodnego z prawem opublikowania lub pierwszego zgodnego z prawem publicznego udostępnienia utworu”. Z dyrektywy można więc wyciągnąć następujące elementy tego przedmiotu praw pokrewnych:

---

73 Zob. Dz.U.2000.53.637. Na temat uzasadnienia wprowadzenia tych dwóch praw pokrewnych zob. K. Klafkowska-Waśniowska, *Uzasadnienie wprowadzenia do polskiego prawa ochrony pierwszych wydań oraz wydań naukowych i krytycznych*, „Przegląd Sądowy” 6 (2004), s. 64–65.

74 Zob. Dz.U. L 290 z 24.11.1993, s. 9.

75 Zob. Dz.U. L 372 z 27.12.2006, s. 12–18.

- przedmiot ten musi być utworem (należy przy tym podkreślić, że w prawodawstwie unijnym brak jest definicji utworu),
- utwór ten nie może być uprzednio opublikowany,
- czas ochrony praw autorskich wygaś,
- następuje jego publikacja lub publiczne udostępnienie.

Na gruncie prawa unijnego nie jest do końca jasne rozumienie poszczególnych terminów użytych w podanym wyżej przepisie. Należy jednak pamiętać o tym, że jest to dyrektywa, którą państwa dopiero implementują do swojego porządku prawnego. Pojęcie utworu w systemie europejskim wiąże się z koniecznością podejmowania subiektywnych, twórczych wyborów. Dlatego „w tych okolicznościach prawo autorskie w rozumieniu art. 2 lit. a) dyrektywy 2001/29 może znajdować zastosowanie jedynie w stosunku do przedmiotu, który jest oryginalny w tym sensie, że stanowi własną twórczość intelektualną jego autora”<sup>76</sup>. Nie jest jednak wykluczone, aby prawo to mogło powstać w relacji do części utworu wcześniej nieopublikowanej. Jednak sama ta część także musi stanowić własną twórczość intelektualną jej autora. Nie jest więc wykluczone, aby prawo do pierwszego wydania odnosiło się do dzieła, które jedynie częściowo było wcześniej nieopublikowane, na przykład w sytuacji, gdy zostały znalezione oryginalne fragmenty wcześniej nie udostępnione publicznie. Wówczas, prawo to odnosiłoby się jedynie do wskazanych fragmentów, ale już nie do tych, które zostały wcześniej opublikowane. Moim zdaniem, nie jest wykluczona sytuacja, w której wydawca wyda partyturę (utwór muzyczny), której fragmenty zostaną opublikowane po raz pierwszy. Prawo wyłączne będzie więc przysługiwać jedynie w odniesieniu do tych fragmentów.

Kolejny warunek powstania prawa jest jeszcze bardziej niejasny. Mianowicie, utwór ma być uprzednio nieopublikowany. Problem sprowadza się do tego, że na gruncie systemu unijnego brak jest pojęcia „publikacja”,

---

76 Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 16 lipca 2009r., C5/08, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?doclang=PL&text=utw%25C3%25B3r&pageIndex=4&docid=72482&mode=req&part=1&occ=first&dir=&cid=1333130#ctx1> (14.09.2017).

„publikować” czy „utwór opublikowany”. Wydaje się jednak, że publikacja na gruncie systemu unijnego wiąże się z istnieniem jakiegoś fizycznego egzemplarza. Z całą pewnością należy akt publikacji oddzielić od aktu polegającego na „publicznym udostępnieniu”. W odniesieniu do fonogramów i wideogramów te dwa sposoby są bowiem różnicowane na gruncie art. 3 dyrektywy w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych. Nie jest z kolei jasne, czy mamy do czynienia z opublikowaniem w sytuacji, gdy jest tylko jeden oryginał, który zostaje udostępniony publiczności, na przykład poprzez złożenie w jakimś archiwum czy bibliotece, czy też opublikowanie wiąże się z koniecznością istnienia większej liczby egzemplarzy. Dyskusyjne jest to, jaka ta liczba powinna być, aby można było mówić o opublikowaniu i na ile muszą być one dostępne dla osób zainteresowanych. Kolejna wątpliwość dotycząca tego, czy mamy do czynienia z publikacją, wiąże się z sytuacją ręcznego skopiowania w kilku egzemplarzach danego utworu, na przykład wiersza starożytnego poety. Wydaje się, że wcześniej czy później Trybunał Sprawiedliwości będzie się musiał pochylić nad tymi zagadnieniami. Szczególnie istotna jest odpowiedź na pytanie, czy nie należy „nieopublikowania” rozumieć jako „nierozpowszechnienia”. Z art. 4 dyrektywy w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym<sup>77</sup> wynika, że rozpowszechnienie wiąże się z udostępnieniem oryginału lub kopii, ale jednocześnie musi istnieć fizyczny przedmiot, na którym utwór zostaje utrwalony.

Kolejnym istotnym elementem jest wygaśnięcie czasu ochrony w odniesieniu do utworu. Niewątpliwie chodzi w tym miejscu o wygaśnięcie autorskich praw majątkowych, gdyż dyrektywa, która precyzuje prawo do pierwszej publikacji, wyraźnie stanowi w motywie 20, że nie odnosi się ona do autorskich praw osobistych.

Ostatnim elementem jest publikacja lub publiczne udostępnienie wcześniej nieopublikowanego utworu. O ile, jak już wyżej podkreśliłam,

---

77 Zob. Dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r., Dz.U. L 167 z 22.6.2001, s. 10–19.

nie ma definicji „publikacji”, o tyle zostało dookreślone „publiczne udostępnienie”. Zgodnie z motywem 23 dyrektywy w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym – „prawo to należy rozumieć w szerszym znaczeniu, jako obejmujące każde udostępnianie utworu odbiorcom nieznajdującym się w miejscu, z którego przekazywanie pochodzi. Prawo to obejmuje każdą publiczną transmisję lub retransmisję utworów, drogą przewodową lub bezprzewodową, w tym nadawanie programów; prawo to nie powinno obejmować żadnych innych działań”.

Z kolei art. 5 dyrektywy w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych przewiduje, że „Państwa Członkowskie mogą chronić publikacje krytyczne lub naukowe utworów, które stały się własnością publiczną. Maksymalny czas ochrony tych praw wynosi 30 lat licząc od dnia pierwszego opublikowania zgodnego z prawem”. Zgodnie z motywem 19, „Państwa Członkowskie powinny mieć możliwość swobodnego decydowania o utrzymaniu lub wprowadzeniu ochrony innych praw pokrewnych, szczególnie w odniesieniu do ochrony wydań krytycznych i naukowych. W celu zapewnienia przejrzystości na poziomie wspólnotowym niezbędne jest, aby Państwa Członkowskie, które wprowadziły ochronę nowych praw pokrewnych, powiadamiały o tym Komisję”. Jest to jedyne odniesienie w dyrektywie do dwóch nowych przedmiotów praw pokrewnych – można bowiem rozróżnić osobno wydania krytyczne oraz wydania naukowe. Jednak z powyższego wynika, iż państwa członkowskie zostały zobligowane do wprowadzenia ochrony pierwszych wydań, a w odniesieniu do wydań krytycznych i naukowych jedynie upoważnione. Należy przy tym nadmienić, że z upoważnienia tego nie skorzystała Francja.

Nie zostało z kolei doprecyzowane to, czym jest takie wydanie krytyczne lub naukowe i jakie powinno zawierać elementy. Wiemy jedynie, że prawo to odnosi się do utworów, które stały się własnością publiczną, a więc wydaje się, że chodzi o takie utwory, w stosunku do których wygasły już autorskie prawa majątkowe. Jednak prawodawca nie dookreślił tego przepisu tak, jak w odniesieniu do prawa do pierwszych wydań.

Nie jest więc do końca jasne, jak należy ten przepis interpretować. Na podstawie bowiem działań podjętych przez określony podmiot na bazie pierwotnego utworu zostaje stworzone wydanie krytyczne lub naukowe – zostają więc dodane do pierwotnego utworu nowe elementy lub utwór zostaje przekształcony w ten sposób, aby był zrozumiały dla wszystkich, co wiąże się z ingerencją w jego integralność, a więc z naruszeniem praw autorskich osobistych, czy też ingerencją w uprawnienia w postaci nienaruszalności treści lub formy, a prawa te, jak wiadomo, są wieczne. Należy jednak pamiętać, że dyrektywa, która kreuje prawo do wydań krytycznych lub naukowych, nie odnosi się do kwestii autorskich praw osobistych. Stąd wydaje się, że chodzi w art. 5 o takie utwory, co do których wygasły już prawa autorskie majątkowe.

Ostatnim niezrozumiałym elementem jest to, czym są same „publikacje krytyczne lub naukowe”. Przede wszystkim wydaje się, że nie mogą być utworami, gdyż wówczas na rzecz ich twórców powstawałoby prawo autorskie, a nie pokrewne. Dyrektywa nie wskazuje również tego, na ile dodatek krytyczny lub naukowy ma być czymś nowym i wcześniej nieznanym i czy w ogóle musi być czymś nowym. Jeżeli zatem publikacja krytyczna będzie polegała na dodaniu przypisów do starego utworu z tłumaczeniem poszczególnych słów na język nam współczesny, to czy oznacza to, że przez kolejne lata nikt inny za pomocą przyrządów naukowych nie może wydać tego samego utworu z niemal identycznymi przypisami? Wydaje się, że byłby to za daleko idący wniosek. Moim zdaniem, każdy potencjalnie może ponownie dokonać wydania krytycznego lub naukowego, które albo nie będzie się w ogóle różnić od wydań wcześniej opublikowanych, albo będzie się od nich różnić w niewielkim stopniu, byle zrobił to samodzielnie, a więc na podstawie własnych badań. Jedynie później w sądzie będzie musiał ewentualnie przeprowadzić dowód na tę okoliczność. Należałoby jednak wymagać od prawodawcy unijnego większej precyzji w definiowaniu przedmiotów praw pokrewnych, gdyż może to rodzić szereg problemów praktycznych, a co więcej, może się okazać, że praktyka w różnych państwach Unii Europejskiej jest odmienna.

W polskiej ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych zostały dodane oba prawa pokrewne, a więc zarówno prawo do pierwszych wydań, jak i prawo do wydań krytycznych lub naukowych.

W odniesieniu do prawa do pierwszych wydań obecny art. 991 wspomnianej ustawy przewiduje, że „wydawcy, który jako pierwszy w sposób zgodny z prawem opublikował lub w inny sposób rozpowszechnił utwór, którego czas ochrony już wygaś, a jego egzemplarze nie były jeszcze publicznie udostępniane, przysługuje wyłączne prawo do rozporządzania tym utworem i korzystania z niego na wszystkich polach eksploatacji przez okres dwudziestu pięciu lat od daty pierwszej publikacji lub rozpowszechnienia”. W przepisie tym znajdują się więc niezbędne cechy jego przedmiotu prawa pokrewnego:

- musi być utworem w rozumieniu polskiej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, ale rodzi to wątpliwości odnoszące się do kwestii różnego rozumienia pojęcia utworu w różnych systemach prawnych,
- jego egzemplarze nie mogły być wcześniej publicznie udostępnione,
- czas ochrony autorskich praw wygaś – wydaje się, że chodzi tu o prawa majątkowe
- został on opublikowany lub rozpowszechniony w inny sposób.

Pierwsza przesłanka nie budzi większych wątpliwości. Przedmiotem tego prawa pokrewnego może być jedynie utwór, a więc wytwór, który jest przejawem działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci<sup>78</sup>. Wydaje się, że nie ma natomiast znaczenia to, z jakiego okresu pochodzi dany wytwór, a więc to, czy powstał pod rządami ustawy z 1952 roku czy z 1926 roku, czy też został wykreowany w czasach, kiedy jeszcze ochrona dóbr niematerialnych nie istniała. Konieczne jest bowiem, aby w momencie kreacji prawa pokrewnego spełniał wymagane cechy utworu. Dodatkowo ta argumentacja jest wzmocniana przez art. 993 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych,

---

78 Zob. *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, dz. cyt., s. 588; Stanisławska-Kloc w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, dz. cyt., s. 1222.

który stanowi, że przepisy art. 991 i art. 992 stosuje się odpowiednio do utworów i tekstów, które ze względu na czas ich powstania lub charakter nigdy nie były objęte ochroną prawa autorskiego. Nie ma też znaczenia to, do jakiej kategorii utworów dany wytwór należy. Wydaje się, że w odniesieniu do tego prawa pokrewnego najczęściej będzie chodziło o dzieła piśmiennicze czy muzyczne. Ustawa nie wyklucza jednak pozostałych kategorii utworów, a więc prawo pokrewne może także powstać w odniesieniu do utworów:

- plastycznych;
- fotograficznych;
- lutniczych;
- wzornictwa przemysłowego;
- architektonicznych, architektoniczno-urbanistycznych i urbanistycznych;
- scenicznych, sceniczno-muzycznych, choreograficznych i pantomimicznych;
- audiowizualnych (w tym filmowych).

Nie można bowiem wykluczyć sytuacji, gdy prawo do pierwszego wydania będzie dotyczyć obrazu, malunku naskalnego czy też fotografii, której egzemplarze nie były wcześniej udostępnione publicznie. Może również odnosić się do dzieła audiowizualnego czy choreograficznego. „Jak się stwierdza na gruncie rozwiązań podobnych do omawianego, stosuje się je w praktyce najczęściej:

- do neutralnych i niez wielokrotnionych nigdy na egzemplarzach, natomiast przekazywanych z pokolenia na pokolenie w drodze tradycji: ludowych kompozycji, piosenek, przyśpiewek, bajek, opowieści, tańców oraz,
- do nieznanych lub pozostających w zapomnieniu, zaginionych, nieodkrytych lub z woli autora niemających ujrzeć przez dłuższy czas światła dziennego materiałów (takich jak: rękopisy listów, pamiętników, dzienniczków, odręczne rysunki itp.)<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, dz. cyt., s. 587.

Jak już zasygnalizowałam, wątpliwości mogą być jedynie związane z różnym rozumieniem pojęcia utworu w różnych systemach prawnych. Jednak polskie sądy będą orzekać na podstawie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz zgodnie z jej wskazówkami kwalifikować dany przedmiot do kategorii utworów.

Z przywołanego art. 993 tej ustawy wynika, że prawo do pierwszego wydania odnosi się także do „tekstów”, a więc „ogółu słów tworzących pewną całość, utrwalonych graficznie (np. jako maszynopis, druk) lub jakąkolwiek inną techniką”<sup>80</sup>. Chodzi więc w tym przypadku o takie teksty, które jednocześnie nie będą spełniać przesłanki utworu. Sybilla Stanisławska-Kloc podaje, że „Tekst należy rozumieć jako ciąg słów zapisanych jakąkolwiek techniką, przy użyciu jakiegokolwiek systemu zapisu (np. stenografii), przy użyciu języka, którym posługiwali się lub nadal posługują się ludzie (np. aztecki – *nahuatl*); tak naturalnego, jak i sztucznego (np. *esperanto*); zapisanego alfabetem: Morse’a, Braille’a, pismem hieroglificznym, linearnym A lub B; bez znaczenia na treść (instrukcje wojskowe i rozkazy (w tym zaszyfrowane), inskrypcje nagrobne); teksty utrwalone bez względu na nośnik”<sup>81</sup>. W doktrynie<sup>82</sup> zarzuca się zatem zbyt wąskie ujęcie i odniesienie się jedynie do tekstów, a pominięcie wszystkiego, co tekstem nie jest. Jednak przy liberalnej wykładni „utworu” wydaje się, że takie ograniczenie nie będzie mieć w praktyce znaczenia. Należy przy tym zauważyć, że interpretacja określenia „tekst” może iść w zupełnie innym kierunku, gdyż tekstem w semiotyce jest „każdy wytwór kultury (tekst kultury) stanowiący całość uporządkowaną według określonych reguł, np. dzieło sztuki, ubiór, zachowanie realizujące jakiś utrwalony wzorzec kulturowy”<sup>83</sup>.

80 *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 3, dz. cyt., s. 487.

81 Stanisławska-Kloc w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 1222–1223.

82 Zob. J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Prawa do pierwszych wydań oraz prawa do wydań naukowych lub krytycznych*, w: *Prawo autorskie*, dz. cyt., s. 481 (System Prawa Prywatnego, 13).

83 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tekst\\_\(semiotyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tekst_(semiotyka)) (7.10.2017). Na temat „tekstu kultury” zob. M. Rygielska, *O teście kultury*, [http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew22\\_rygielska.pdf](http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew22_rygielska.pdf) (7.10.2017).



Problematiczne może się z kolei okazać to, w jaki sposób należy podejść do takich wytworów, które zostały wyraźnie wykluczone jako przedmiot prawa autorskiego – obecnie odnosi się do tej kwestii art. 4 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>84</sup>. Należy przy tym zwrócić uwagę, że w przestrzeni obowiązywania systemów prawno-autorskich grupa włączeń była różnie budowana. Jak już zaznaczyłam<sup>85</sup>, obecny art. 4 powyższej ustawy jest nieprawidłowo sformułowany, gdyż wyklucza z pojęcia utworu zarówno to, co niewątpliwie utworem jest, ale z pewnych społecznych przyczyn ochrona jest nieuzasadniona (akty normatywne, dokumenty, opisy patentowe czy ochronne), jak również to, co utworem nigdy być nie może, a więc proste informacje prasowe. Dlatego z uwagi na niewłaściwe sformułowanie przez ustawodawcę wspomnianego art. 4 należy przyjąć, że prawo do pierwszych wydań może odnosić się do aktów normatywnych lub ich urzędowych projektów, urzędowych dokumentów, materiałów, znaków i symboli oraz do opublikowanych opisów patentowych lub ochronnych – o ile spełniają one definicje utworu, a więc są twórcze i indywidualne.

Trzeba przy tym zwrócić uwagę na to, że ustawodawca nie wskazał, iż prawo do pierwszej publikacji odnosi się do opublikowanych czy rozpowszechnionych egzemplarzy, zwielokrotnionych z oryginału utworu. Termin „oryginał” w ogóle nie pojawia się w odniesieniu do tego prawa. Podstawą może być więc kopia utworu pierwotnego. Wydaje się przy tym, że nie musi to być kopia stworzona ręką samego twórcy. Może się w praktyce okazać, że oryginał w ogóle już nie istnieje, bo nie dotrwał do naszych czasów, a zostaje odnaleziona jedynie kopia utworu piśmienicznego przepisana przez nieznanego skrybę. Może to również odnosić się do utworów plastycznych – jednak w tym przypadku pojawiają się

---

84 Zob. Art. 4: „Nie stanowią przedmiotu prawa autorskiego:

- 1) akty normatywne lub ich urzędowe projekty;
- 2) urzędowe dokumenty, materiały, znaki i symbole;
- 3) opublikowane opisy patentowe lub ochronne;
- 4) proste informacje prasowe”.

85 Zob. E. Czarny-Drożdziejko, *Dozwolony użytek utworów w mediach*, dz. cyt., s. 16–17.

liczne wątpliwości. Uważam, że w odniesieniu do wiernej kopii, kopista nie wnosi nic twórczego do utworu, a jest to jedynie odręczne zwielokrotnienie cudzego dzieła. W przypadku jednak przypisania kopii twórcy oryginału może pojawić się problem z naruszeniem jego autorskich praw osobistych.

Kolejnym wymaganym elementem w odniesieniu do prawa do pierwszego wydania jest to, aby egzemplarze danego utworu nie były wcześniej publicznie udostępnione. Nie jest zatem istotne, czy oryginał był udostępniony. To prawo może więc odnosić się do dzieła, które w formie oryginału czy też utrwalenia na jakimś nośniku znajduje się w bibliotece, muzeum czy też archiwum. Prawo do pierwszej publikacji może się zatem odnosić do wypowiedzi spisanej na jakimś starożytnym kamieniu, który jest przechowywany w ogólnie dostępnym dla zwiedzających miejscu, na przykład jest częścią piramidy. Wątpliwe jest tylko w takiej sytuacji samo uzasadnienie powstania monopolu na rzecz podmiotu wydającego. Oznacza to bowiem, że nikt inny bez jego zgody nie będzie mógł zwielokrotnić takiego utworu, czy dokonać dalszego jego rozpowszechnienia. Wydaje się, że można by ten problem rozwiązać, przyjmując, że egzemplarzem jest również oryginał. Jednak w art. 991 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych ustawodawca wyraźnie użył terminu „egzemplarze”, a więc posłużył się liczbą mnogą. Na gruncie systemu polskiego prawo do pierwszej publikacji może hipotetycznie odnosić się również do opublikowanych rysunków naskalnych – wprawdzie one same były udostępnione publiczności, ale nie były udostępnione ich „egzemplarze”. Niemniej jednak zdaniem Barty oraz Markiewicza „trudno bowiem – z jednej strony – przyznanie ochrony wiązać z «pierwszym publicznym rozpowszechnieniem», a równocześnie – z drugiej strony – uznawać, iż wcześniejsze rozpowszechnienie utworu w sposób inny niż publiczne udostępnianie egzemplarzy, jest dla powstania prawa obojętne. Nie ma sensu mówić o «pierwszym rozpowszechnieniu» utworu, jeśli ignorowane miałyby być to, czy wcześniej nastąpiło już rozpowszechnienie tego samego utworu. Wszystko to prowadzi do następujących wniosków:

- a. pierwsze opublikowanie utworu, który był już wcześniej kiedyś, gdzieś rozpowszechniony, nie daje podstaw do uzyskania praw przewidzianych w art. 991;
- b. zastrzeżenie mówiące o utworze (tekście), którego egzemplarze nie były dotychczas publicznie udostępnione, jest w istocie zbędne, właściwym bowiem kryterium jest brak wcześniejszego rozpowszechnienia utworu (pochłania ono bowiem wcześniej przytoczony warunek)<sup>86</sup>. Nie mogę się z tym poglądem zgodzić<sup>87</sup>, gdyż to, że kiedyś i gdzieś doszło już do jakiegoś – zazwyczaj w niewielkim stopniu – rozpowszechnienia, tak jak w przypadku odkrycia malowidła naskalnego, które kilka tysięcy lat wstecz było dostępne dla ówczesnie żyjących, nie oznacza, że teraz po raz kolejny zostaje ono rozpowszechnione. Podobnie jest w sytuacji odnalezienia rękopisu utworu, o którym wiemy z historii, że był dostępny dla współczesnych jego autora. Jeżeli ustawodawca chciałby zawęzić to uprawnienie, to inaczej by je sformułował, na przykład odniósł to prawo do zwielokrotnienia dokonanego z oryginału. Na gruncie systemu francuskiego zostało to wyraźnie sformułowane – dzieło nie może być wcześniej ani opublikowane, ani komunikowane publiczności. Polski prawodawca posłużył się innym terminem, dlatego interpretacja musi być odmienna. Co więcej, uważam, że dopuszczenie możliwości powstania prawa do pierwszej publikacji w odniesieniu wprawdzie do dzieł udostępnionych wczesnej publiczności, ale obecnie nieznanych, jest zgodne z uzasadnieniem kreacji tego prawa pokrewnego – chodzi bowiem o to, aby wydawcy opłacało się je rozpowszechnić, a jego wysiłek podjęty w tym kierunku nie mógł być zawłaszczony przez innych. Ponadto, można domniemywać, że gdyby twórca żył, byłby zadowolony, że jego dzieło znowu będzie

---

86 *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, dz. cyt., s. 589–590. Tak również Stanisławska-Kloc w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 1224–1225.

87 Tak również S. Tomczyk, *Komentarz do art. 991 pr.aut.*, w: *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydelko, Warszawa 2016, pkt 5.

dostępne publiczności. Jednak to oznacza umożliwienie powstania równoległego prawa na rzecz innego wydawcy, który również podjął starania celem wydania publikacji z oryginału czy kopii dzieła złożonego w jakiejś bibliotece na drugim końcu świata, a to będzie skutkować urealnieniem ceny dla konsumentów. Dlatego na gruncie obecnie obowiązującego art. 991 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie widzę powodów, aby interpretacja tej przesłanki była odmienna. Być może, wzorem systemu francuskiego, należałoby odnieść możliwość powstania tego prawa wobec tego, co powstaje z oryginału wcześniejszego utworu, który współcześnie nie jest znany nawet osobom zajmującym się zawodowo danym rodzajem twórczości. Wydaje się, że można by tę przesłankę sformułować jako brak wcześniejszego udostępnienia na wzór nowości w odniesieniu do wzorów przemysłowych z art. 103 ust. 2 ustawy Prawo własności przemysłowej<sup>88</sup>, a zatem tego, że dany utwór nie uważa się za udostępniony publicznie, jeżeli nie mógł dotrzeć do wiadomości osób zajmujących się zawodowo daną dziedziną twórczości. Przyjęcie interpretacji, że odkryte utwory, które kiedyś były znane jakiejś społeczności, a następnie współcześnie opublikowane lub rozpowszechnione nie podlegają prawu do pierwszej publikacji, będzie skutkowało tym, że nikt nie będzie zainteresowany ich rozpowszechnianiem, a przede wszystkim stracą na tym instytucje naukowe i uniwersytety. Stąd uważam, że nie należy zawęzić tego, co wynika wprost z wykładni literalnej, ale nawet, patrząc perspektywicznie, powinno się poszerzyć to prawo i odnieść do wszystkich utworów, które nie są znane osobom trudniącym się zawodowo daną działalnością.

To prawo hipotetycznie może się także odnosić do rekonstrukcji – następuje bowiem rozpowszechnienie takiego zrekonstruowanego dzieła, którego egzemplarze nie zostały wcześniej udostępnione. Dlatego,

---

88 Zob. Ustawa z dnia 30 czerwca 2000 r. Prawo własności przemysłowej, Dz.U.2017.776 ze zm.

o ile w przypadku rekonstrukcji odrzuci się koncepcje stworzenia nowego utworu przez podmiot jej dokonujący, o tyle można przyjąć w takim przypadku zaistnienie „prawa do pierwszego wydania”, a w zasadzie – na gruncie systemu polskiego – „prawa do pierwszego udostępnienia”. Wydaje się, że to prawo może także odnosić się do sytuacji, gdy rekonstrukcja dzieła odbywa się z jego opisu – na przykład w literaturze znajduje się opis jakiejś rzeźby stworzonej przez określoną osobę i współcześnie żyjący rzeźbiarz dokonuje jej rekonstrukcji. To samo może się odnosić do utworów architektonicznych, w sytuacji, gdy dokonuje się ich rekonstrukcji z opisów znajdujących się w dziełach literackich, czy też wnioskuje się ich konstrukcję ze znalezionych elementów. W takiej sytuacji, to również można by uznać za wtórne rozpowszechnienie dzieła, którego egzemplarze nie były wcześniej dostępne.

Należy jednak podkreślić, że jeżeli egzemplarze utworu, a więc w liczbie co najmniej dwóch, były kiedykolwiek udostępnione publiczności – nawet jeżeli w obecnych czasach pozostała tylko jednak kopia – prawo do pierwszej publikacji nie powstanie. Wystarczy zatem przeprowadzenie dowodu na to, że kiedykolwiek w czasie przeszłym egzemplarze dzieła były udostępnione. Takie rozwiązanie wydaje się być niesprawiedliwe. Nie promuje bowiem publikowania czy rozpowszechniania utworów, które w praktyce prawie w ogóle nie są dostępne dla społeczeństwa, nie zachęca wydawców do poszukiwań w archiwach czy bibliotekach. Moim zdaniem, to prawo powinno odnosić się także do tych dzieł, których egzemplarze obecnie nie są udostępnione publiczności.

Kolejnym elementem prawa do pierwszej publikacji jest wygaśnięcie ochrony praw autorskich. Wydaje się, że dotyczy to zarówno sytuacji, gdy faktycznie upłynął okres ochrony autorskich praw majątkowych, jak i sytuacji, w której taka ochrona w ogóle nie powstała. Prawo do pierwszej publikacji może bowiem odnosić się do utworów starych.

Ostatnim elementem jest opublikowanie takiego utworu lub rozpowszechnienie go w inny sposób. W art. 6 ust. 1 pkt 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych znajduje się definicja utworu opublikowanego. Zgodnie z nią, utworem opublikowanym jest utwór, który za

zezwoleń twórcy został zwielokrotniony i którego egzemplarze zostały udostępnione publicznie. Jednak określenia „opublikowanie” użyte w art. 991 tej ustawy nie można w ten sposób interpretować. Nie ma bowiem zgody twórcy na opublikowanie jego utworu, a często nawet nie ma nawet jego następców prawnych. Dlatego „opublikowanie” należy w tym przypadku rozumieć jako czynność techniczną – wydawca dokonuje zwielokrotnienia takiego utworu w formie egzemplarzy, a więc takich materialnych nośników, które nadają się do obrotu. Niewątpliwie, szerszym pojęciem jest „rozpowszechnienie”. Definicja „utworu rozpowszechnionego” także wymaga istnienia zgody po stronie twórcy, która najczęściej także nie będzie mogła wystąpić. Stąd należy tę czynność interpretować jako akt techniczny polegający na udostępnieniu dzieła publiczności, czy też stworzeniu możliwości, aby ta publiczność się z nim zapoznała. Dlatego w przypadku rozpowszechnienia może wchodzić w grę publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym.

Na zakończenie tej części rozważań należy także pamiętać, że sama publikacja czy rozpowszechnienie musi nastąpić zgodnie z prawem. W doktrynie<sup>89</sup> przyjmuje się, że chodzi tu o zgodność z szeroko pojętym prawem cywilnym i z jego normami dotyczącymi własności rzeczy, jak i z normami dotyczącymi przejścia autorskich i pokrewnych praw majątkowych i osobistych. Stąd podmiotem uprawnionym najczęściej będzie ten, kto jest właścicielem nośnika, na którym utwór został zapisany. Nie jest wykluczone, że będzie to biblioteka, uniwersytet czy archiwum. Właścicielem może również być Skarb Państwa w przypadku znalezienia nośnika dzieła, który jest jednocześnie zabytkiem lub materiałem archiwalnym<sup>90</sup>.

---

89 Zob. Stanisławska-Kloc w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 1227–1228.

90 Zob. Art. 187 § 2 Kodeksu cywilnego. Rzecz znaleziona będąca zabytkiem lub materiałem archiwalnym po upływie terminu do jej odebrania przez osobę uprawnioną staje się własnością Skarbu Państwa.

Regulacja dotycząca wydań krytycznych bądź naukowych znalazła się w art. 992 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Zgodnie z tym przepisem, „temu, kto po upływie czasu ochrony prawa autorskiego do utworu przygotował jego wydanie krytyczne lub naukowe, niebędące utworem, przysługuje wyłączne prawo do rozporządzania takim wydaniem i korzystania z niego w zakresie, o którym mowa w art. 50 pkt 1 i 2, przez okres trzydziestu lat od daty publikacji”. W doktrynie podnosi się, że „celem wprowadzenia prawa do wydań krytycznych lub naukowych jest ochrona rezultatów pracy intelektualnej, które nie spełniają cechy twórczości (nie są oryginalne i indywidualne), mają jednak wartość naukową, są rezultatem pracy specjalistów, ekspertów”<sup>91</sup>.

Ponadto, „przedmiotem ochrony na gruncie art. 992 jest świadczenie o charakterze naukowym (związane z posługiwaniem się metodami naukowymi), służące przygotowaniu krytycznego lub naukowego wydania niechronionego utworu lub tekstu. Chodzi tu o edycję różnych materiałów (starych rękopisów, listów, kronik, manuskryptów dzieł piśmienniczych czy muzycznych partytur, dokumentów, map, planów architektonicznych), opatrzoną «aparaturą naukową» (podaniem źródeł, wyjaśnień, adnotacjami wykonawczymi itp.). Przygotowaniu takiej edycji towarzyszy niekiedy poważny koszt i wysiłek, a z reguły znaczący wkład wysoko specjalistycznej pracy naukowej, ukierunkowany głównie na zrekonstruowanie postaci dzieła wiernej oryginałowi”<sup>92</sup>. Niemniej jednak, z braku legalnej definicji wydania krytycznego bądź naukowego taka interpretacja ma charakter jedynie doktrynalny i wydaje się, że nie tłumaczy, na czym polega wydanie krytyczne bądź naukowe, zwłaszcza, że ustawodawca posłużył się alternatywą łączną – wydanie może być albo krytyczne, albo naukowe, bądź zarówno krytyczne, jak i naukowe. Co więcej, z przedstawionej definicji wynikałoby, że chodzi o ochronę rekonstrukcji oryginału, a to nie ma wiele wspólnego z dodatkiem krytycznym

91 Stanisławska-Kloc w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, dz. cyt., s. 1244.

92 *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, dz. cyt., s. 595.

lub naukowym, który musi wystąpić w cudzym dziele. Gdyby ustawodawcy, a tym bardziej prawodawcy unijnemu, chodziło o rekonstrukcję – byłoby to wyraźnie zaznaczone zarówno w tekście wyżej wspomnianej dyrektywy, jak i w tekście ustawy.

Przepis ten nie zawiera więc definicji wydania krytycznego lub naukowego – nie wiadomo zatem, czym ono jest. Według ustawodawcy, istotne są jedynie następujące elementy:

- wydanie odnosi się do utworu, którego czas ochrony już upłynął,
- zostały do niego dodane „elementy krytyczne lub naukowe”, które z kolei same w sobie nie spełniają definicji utworu z art. 1 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Jeśli chodzi o pierwszy element, to jest on w miarę precyzyjny – ocenie podlega jedynie to, czy pierwotny wytwór jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego. Nie ma przy tym znaczenia, czy został on wcześniej rozpowszechniony w jakikolwiek sposób, czy jest to oryginał, czy tylko egzemplarz. Potencjalnie może więc zaistnieć sytuacja, gdy wydanie będzie zarówno pierwszym wydaniem, jak i wydaniem krytycznym lub naukowym<sup>93</sup>. Istotne jest tylko to, że czas ochrony autorskich praw majątkowych upłynął. Natomiast czas ochrony praw osobistych jest wieczny. Na podstawie art. 993 wspomnianej ustawy ochrona ta odnosi się również do tekstów.

Z kolei drugi element odnosi się do pewnej wartości dodanej do pierwotnego utworu. Tą wartością dodaną ma być element krytyczny lub naukowy – z mocy prawa dochodzi zatem do ingerencji w formę cudzego utworu poprzez dodanie nowych elementów. Może dojść nawet do naruszenia prawa autorskiego do integralności utworu czy do jego rzetelnego wykorzystania. Jest bowiem usprawiedliwione założenie, że dawno zmarli autorzy mogli sobie tego nie życzyć, a ingerencja jest wbrew ich woli. W sytuacji, gdy wola ta byłaby wyrażona na piśmie – rodzi się wątpliwość

---

93 Zob. również J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Prawa do pierwszych wydań oraz prawa do wydań naukowych lub krytycznych*, dz. cyt., s. 479.



co do tego, na ile prawo może taką ingerencję usprawiedliwiać i czy może ją legalizować.

Nie wiadomo również, czym ma być ów „element krytyczny lub naukowy” i jakie standardy ma spełniać. Z całą pewnością to sądy powszechne będą decydować, czy mamy do czynienia z takim właśnie wydaniem – nie wiadomo tylko na jakich podstawach będzie opierać się ta decyzja, a więc kiedy wystąpi już „wydanie krytyczne” lub „wydanie naukowe”. Barta i Markiewicz stwierdzają: „W konkretnych przypadkach uzasadnienia dla ochrony dopatrywać się można też w takich świadczeniach – jeżeli nie mają one charakteru czysto rutynowego – jak «uwspółcześnienie» pisowni i interpunkcji, podobnie – zapisu nutowego, rozwinięcie generalbasu, wprowadzenie określonych wskazówek wykonawczych (np. palcowania) oraz interpretacyjnych w partyturze, wprowadzenie oraz poprawienie tłumaczenia archaicznych, nieużywanych słów, zwrotów i pojęć, dodanie nieistniejących dotychczas skorowidzów”<sup>94</sup>.

Problematyczne będzie również, czy skoro dodatek krytyczny lub naukowy jest pozbawiony indywidualności, a więc można zakładać, że będzie miał on charakter banalny, to czy inna osoba do cudzego utworu, co do którego wygasły już prawa autorskie, będzie go mogła dodać. Nie jest bowiem wykluczone – w sytuacji braku oryginalności i jedynie zwykłej rzemieślniczej pracy osoby dodającej element krytyczny lub naukowy – iż mogą one być identyczne pod względem formy i treści. Wydaje się, że nie można zakazać samodzielnego ponownego „dopracowania” cudzego utworu czy też jego uwspółcześnienia przez kolejne osoby tylko dlatego, że inny podmiot zrobił to pierwszy. Dlatego, jeżeli ktoś doda element krytyczny lub naukowy, który jest wynikiem jego samodzielnej pracy, to na jego rzecz powstanie prawo do wydania krytycznego lub naukowego, nawet jeżeli od strony treściowej lub formalnej będzie to wydanie identyczne z już wcześniej dokonanym wydaniem. Nie ma bowiem znaczenia kolejność, a ustawodawca nie odnosi tego prawa do tego, kto dokonał go

---

<sup>94</sup> *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, dz. cyt., s. 595.

jako pierwszy, w przeciwieństwie do przedmiotu prawa do „pierwszego wydania”<sup>95</sup>. Odmierna interpretacja nie jest zgodna z literalnym brzmieniem przepisu, jak również hamuje rozwój nauki, a przecież właśnie to wydaje się być podstawą do wprowadzenia tego prawa pokrewnego. Poza tym, nie można wykluczyć przypadku, w którym dochodzi do powstania wydania krytycznego lub naukowego niezależnie od siebie, a podmioty je dokonujące w ogóle nie wiedzą o wzajemnych działaniach. Ustawodawca nie przewidział żadnego rejestru, w którym ujawnionoby istnienie prawa wcześniejszego. Przy interpretacji akcentującej zasadę „prior tempore potior iure” okazałoby się, że praca innego badacza jest pozbawiona sensu. Poza tym, taka zasada nie wynika w żaden sposób z ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Z uwagi na liczne wątpliwości i mogące wystąpić problemy praktyczne, jak również z uwagi na to, że możliwe jest niezależne stworzenie prawie identycznych wydań krytycznych lub naukowych uważam, że należy to prawo pokrewno wykreślić z ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Trafnie oceniono je w systemie francuskim, w którym nie wprowadzono niczego na jego wzór.

---

95 Zob. na ten temat Barta i Markiewicz, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, dz. cyt., s. 597.

## Zakończenie

Na zakończenie moich rozważań chciałam zaznaczyć, że w definiowaniu przedmiotu prawa autorskiego oraz przedmiotów praw pokrewnych istnieje wiele niejasności, a zastosowane przesłanki mają charakter oceny. Konsekwencją jest zróżnicowane orzecznictwo. Jednakże, jak pokazuje analiza prawa francuskiego, tam również system boryka się z podobnymi problemami.

Znacznie poważniejszym mankamentem jest odmienne w szczegółach rozumienie kluczowych dla systemu pojęć w prawie polskim i francuskim. Na tej podstawie możemy zakładać, że takie różnice istnieją także w systemach innych państw Unii Europejskiej. W dobie ujednoczenia praw autorskich i pokrewnych w ramach tej organizacji międzynarodowej może się okazać, że jest to realna przeszkoda w tworzeniu wspólnego rynku.

Jeszcze raz chcę podkreślić, że tworzenie odmiennych ram prawnych w odniesieniu do tak zwanych *kleine Münze* jest nierealne, a przedmioty te są współcześnie prawdziwym „kołem napędowym”, jeśli chodzi o rozwój prawa autorskiego.

Na podkreślenie zasługuje także próba wprowadzenia w ramach Unii Europejskiej nowego prawa pokrewnego dla wydawców prasowych<sup>1</sup>, co wydaje się trafnym posunięciem z uwagi na szeroką eksploatację utworów dziennikarskich w ramach systemu teleinformatycznego. Zdaniem projektodawców, „wolna i pluralistyczna prasa jest niezbędna do zapewnienia wysokiej jakości dziennikarstwa i dostępu obywateli do informacji. Wnosi ona zasadniczy wkład w debatę publiczną i prawidłowe funkcjonowanie demokratycznego społeczeństwa. W fazie przechodzenia od druku do publikacji cyfrowych wydawcy publikacji prasowych mają trudności z udzielaniem licencji na internetowe korzystanie ze swoich publikacji oraz z osiągnięciem zwrotu z inwestycji. W przypadku, gdy wydawców publikacji prasowych nie uznaje się za podmioty praw, udzielanie licencji i egzekwowanie praw autorskich w otoczeniu cyfrowym jest często skomplikowane i nieefektywne. Należy uznać organizacyjny i finansowy wkład, jaki wnoszą w produkcję publikacji prasowych wydawcy, i stworzyć dla nich zachęty, aby zapewnić stabilność branży wydawniczej. Należy zatem przewidzieć na poziomie unijnym zharmonizowaną ochronę prawną publikacji prasowych w odniesieniu do korzystania cyfrowego. Taką ochronę należy skutecznie zagwarantować poprzez wprowadzenie w prawie Unii praw pokrewnych do praw autorskich, dotyczących zwielokrotniania i podawania do publicznej wiadomości publikacji prasowych w zakresie korzystania cyfrowego”. Stąd w projektowanym art. 11 dyrektywy przewidziano, że państwa członkowskie zapewniają wydawcom publikacji prasowych prawa przewidziane w art. 2 (prawo do zwielokrotnienia) i art. 3 ust. 2 (prawo do zabrania lub zezwalania na jakiegokolwiek podawanie do publicznej wiadomości utworów drogą przewodową lub bezprzewodową w taki sposób, że osoby postronne mają do nich dostęp w wybranym przez siebie miejscu i czasie) dyrektywy 2001/29/WE w zakresie cyfrowych sposobów korzystania

1 Zob. projekt Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady w sprawie praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym ogłoszony w Brukseli dnia 14.9.2016, COM(2016) 593 final, 2016/0280(COD), <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/HTML/?uri=CELEX:52016PC0593&from=PL> (13.07.2018).

z ich publikacji prasowych. Prawa te miałyby wygasać 20 lat po opublikowaniu danej publikacji prasowej. Projekt tej dyrektywy został jednak na razie odrzucony przez Parlament Europejski. Moim zdaniem, pierwszym krokiem, który poprawiłby pozycję wydawców prasowych przynajmniej w Polsce, powinno być usunięcie licencji dotyczącej prawa przedruku, o którym mowa w art. 25 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Jak wynika z powyższych rozważań, rozwój praw pokrewnych nie został jeszcze zakończony i wciąż próbuje się stworzyć ochronę organizacyjnych oraz finansowych nakładów poniesionych przez różnego typu grupy podmiotów występujących na współczesnym rynku.



# Bibliografia

## 1. Monografie i artykuły

- Barta J., *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Warszawa-Kraków 1980, (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, 20).
- Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie*, Warszawa 2013.
- Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym*, w: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013 (System Prawa Prywatnego, 13).
- Barta J., Markiewicz R., Matlak A., *Prawa do pierwszych wydań oraz prawa do wydań naukowych lub krytycznych*, [w:] *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013 (System Prawa Prywatnego, 13).
- Barta J., Markiewicz R., Matlak A., *Utwory zależne*, [w:] *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013 (System Prawa Prywatnego, 13).
- Barta J., Markiewicz R., Matlak A., *Zbiory*, w: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013 (System Prawa Prywatnego, 13).
- Błęszyński J., *Prawo autorskie*, Warszawa 1985.
- Błęszyński J., *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa 1973.

- Bleszyński J., *Twórczość jako przesłanka ochrony w polskim prawie autorskim w świetle doktryny i orzecznictwa*, [w:] *Współczesne problemy prawa prywatnego. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Edwarda Gniewka*, red. J. Gołaczyński, P. Machnikowski, Warszawa 2010.
- Bukowski M., [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015.
- Czajka D., *Przedmiot ochrony – utwór jako rezultat twórczości autora*, „Europejski Przegląd Prawa i Stosunków Międzynarodowych” 2 (2010).
- Czajkowska-Dąbrowska M., *Prawa artystów wykonawców*, [w:] *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013 (System Prawa Prywatnego, 13).
- Czajkowska-Dąbrowska M., *Prawa do fonogramów i wideogramów*, [w:] *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013 (System Prawa Prywatnego, 13).
- Czajkowska-Dąbrowska M., *Prawa pokrewne*, [w:] *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013 (System Prawa Prywatnego, 13).
- Czajkowska-Dąbrowska M., [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011.
- Czarny-Drożdżejko E., *Dozwolony użytek utworów w mediach*, Warszawa 2016.
- Felchner K., Marcinkowska J., *Mapa (plan miasta) w świetle prawa własności intelektualnej*, [w:] *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Warszawa 2013.
- Flisak D., *Maxa Kummera teoria statystycznej jednorazowości – pozorne rozwiązanie problematycznej oceny indywidualności dzieła*, [w:] *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Warszawa 2013.
- Flisak D., *Pojęcie utworu w prawie autorskim – potrzeba głębokich zmian*, „Przegląd Prawa Handlowego” 12 (2006).
- Grzybowski S., *Przedmiot i podmiot prawa autorskiego*, [w:] *Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973.
- Ingarden R., *O budowie obrazu*, [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958.



- Ingarden R., *O poznaniu dzieła literackiego*, [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957.
- Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958.
- Iwaniak A., Paluszyński W., Żyszkowska W., *Generalizacja map numerycznych – koncepcje i narzędzia*, „Polski Przegląd Kartograficzny” 30 (1998), nr 2.
- Klaflkowska-Waśniowska K., *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, Warszawa 2008.
- Klaflkowska-Waśniowska K., *Uzasadnienie wprowadzenia do polskiego prawa ochrony pierwszych wydań oraz wydań naukowych i krytycznych*, „Przegląd Sądowy” 6 (2004).
- Klaflkowska-Waśniowska K., *Założenia konstrukcyjne ochrony praw do wideo-gramów* [w:] *Prawa pokrewne*, red. J. Kępiński, K. Klaflkowska-Waśniowska, R. Sikorski, Warszawa 2011, s. 113–140 (Zarys Prawa Własności Intelektualnej, 3).
- Kohler J., *Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz*, Mannheim 1892.
- Kopff A., *Dzieło i jego twórca*, [w:] *Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973.
- Kopff A., *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1961 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rozprawy i Studia, 36).
- Kopff A., *Granice swobodnego użytkowania dzieł chronionych prawem autorskim*, Kraków 1961 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prawo, 8).
- Kopff A., *Treść i ochrona praw artystów wykonawców (z postulatów ustawodawczych)*, „Studia Cywilistyczne” 12 (1968).
- Kopff A., *Treść i wykonywanie autorskich praw majątkowych*, [w:] *Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973.
- Machała W., *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013.
- Marcinkowska J., *Pojęcie utworu w świetle konstytucyjnej zasady demokratycznego państwa prawa*, [w:] *Experientia docet. Księga jubileuszowa ofiarowana Pani Profesor Elżbiecie Traple*, red. P. Kostański, P. Podrecki, T. Targosz, Warszawa 2017.

- Markiewicz R., *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Kraków 1984 (Rozprawy Habilitacyjne Uniwersytetu Jagiellońskiego, 81).
- Markiewicz R., *Pomysł i materiał urzędowy jako utwór*, [w:] *Experientia docet. Księga jubileuszowa ofiarowana Pani Profesor Elżbiecie Traple*, red. P. Kostański, P. Podrecki, T. Targosz, Warszawa 2017.
- Matlak A., *Prawa pokrewne*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 11 (1994).
- Matlak A., *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w świetle postępu technicznego*, [w:] *Prawa pokrewne*, red. J. Kępiński, K. Klafkowska-Waśniowska, R. Sikorski, Warszawa 2011.
- Matusiak I., *Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2003.
- Nowicka A., *Prawo autorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, Warszawa 1995.
- Pinkalski Z., *Konstytucyjność terminu „utwór” w świetle przepisów karnych w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelktualnej” 116 (2012), s. 17–25.
- Popiołek W., *Ochrona praw producentów fonogramów w świetle postanowień konwencji międzynarodowych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelktualnej” 13 (1977), s. 141–161.
- Poźniak-Niedzielska M., Niewęglowski A., *Pomysł jako przejaw twórczości w świetle prawa autorskiego*, [w:] *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Warszawa 2013.
- Poźniak-Niedzielska M., Niewęglowski A., *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, [w:] *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013 (System Prawa Prywatnego, 13).
- Prawa pokrewne*, red. J. Kępiński, K. Klafkowska-Waśniowska, R. Sikorski, Warszawa 2011 (Zarys Prawa Własności Intelktualnej, 3).
- Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015.
- Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011.

- Prawo autorskie. Komentarz do wybranych przepisów*, red. R. M. Sarbiński, M. Siciarek, LexisNexis 2014.
- Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2013, (System Prawa Prywatnego, 13).
- Ritterman S., *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1938.
- Rygielska M., *O teście kultury*, [http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew22\\_rygielska.pdf](http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew22_rygielska.pdf) (7.10.2017).
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1988.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, Warszawa 1988.
- Słownik języka Polskiego*, red. M. Szymczak, t. 3, Warszawa 1989.
- Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/procedura.html> (17.02.2018).
- Sokołowska D., *Utwory zbiorowe w prawie autorskim ze szczególnym uwzględnieniem encyklopedii i słowników*, Kraków 2001 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, 76).
- Stanisławska-Kloc S., [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisaka, Warszawa 2013.
- Ślęzak P., *Pojęcie utworu audiowizualnego*, [w:] *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011.
- Ślęzak P., *Prawo autorskie. Podręcznik dla studentów szkół filmowych i artystycznych*, Katowice 2008.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006.
- Tomczyk S., *Artyści wykonawcy – prawa i ich ochrona*, Warszawa 2008.
- Tomczyk S., *Komentarz do art. 991 pr. aut.*, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2016, pkt 5.
- Trafas T., *Artystyczne wykonanie i jego ochrona w świetle prawa*, Kraków 1989 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, 49).
- Traple E., *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979.
- Traple E., *Prawo autorskie nie może służyć ochronie idei jako takiej. Glosa do wyroku SN z dnia 3 lutego 2017 r., II CSK 400/16*, „Glosa” 3 (2017), s. 89–95.
- Traple E., [w:] *Komentarz. Prawo autorskie i prawa pokrewne*, red. J. Barty i R. Markiewicza, Warszawa 2011.

*Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2014.

Wojciechowska A., *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, Kraków 1999 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, 72).

Zoll F., *Polska ustawa o prawie autorskim i konwencja berneńska*, Warszawa–Kraków–Lwów–Poznań 1926.

## 2. Orzecznictwo sądowe

Corte di Cassazione, Sezione III Penale, Sentenza 25 maggio 2007 (dep. 3 settembre 2007), n. 33768 (35598/2006), <http://www.penale.it/page.asp?mode=1&idpag=450> (15.01.2018).

Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 16 lipca 2009 r., C5/08, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?doclang=PL&text=utw%25C3%25B3r&pageIndex=4&docid=72482&mode=req&part=1&occ=first&dir=&cid=1333130#ctx1> (14.09.2017).

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 8 listopada 1932 r., II K 1092/32, OSN 1933 nr 1 poz. 7.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 21 marca 1938 r., II C 2531/37, OSN (C) 1939 nr 2 poz. 61.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 27 marca 1965 r., I CR 39/65, LEX nr 63398.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 kwietnia 1969 r., I CR 76/69, OSNCP 1970 nr 1 poz. 15.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 5 marca 1971 r., II CR 686/70, OSNC 1971 nr 12 poz. 213.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 2 kwietnia 1971 r., I CR 23/71, LEX nr 63347.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 lipca 1971 r., II CR 244/71, LEX nr 63863.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 29 grudnia 1971 r., I CR 191/71, OSNC 1972 nr 7–8 poz. 133.

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 czerwca 1972 r., I CR 104/72, LEX nr 63572.

- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 kwietnia 1973 r., I CR 91/73, OSN 1974 nr 3, poz. 50, s. 34.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 31 grudnia 1974 r., I CR 659/74, LEX nr 64198.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 19 września 1975 r., I CR 483/75, LEX nr 64142.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 12 czerwca 1978 r., I PRN 47/78, LEX nr 63425.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 kwietnia 1984 r., IV CR 139/84, OSNCP 1984 z. 10 poz. 188, s. 84.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 czerwca 1988 r., II CR 178/88, LEX nr 63734.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 czerwca 1989 r., I CR 236/89, „Przegląd Sądowy” 2 (1992), s. 106.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 4 marca 2002 r., V CKN 750/00, LEX nr 564851.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 marca 2002 r., V CKN 830/00, LEX nr 564853.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 listopada 2002 r., II CKN 1289/00, OSNC 2004/3/44.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 stycznia 2003 r., II CKN 1399/00, OSNC 2004/4/62.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 28 stycznia 2004 r., IV CK 417/02, LEX nr 558607.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 13 stycznia 2006 r., III CSK 40/05, LEX nr 176385.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 stycznia 2006 r., I CK 281/05, OSNC 2006 z. 11 poz. 186.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 3 października 2007 r., II CSK 207/07, Pałestra 2009/9/261.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 27 lutego 2009 r., V CSK 337/08, LEX nr 488738.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 24 lipca 2009 r., II CSK 66/09, LEX nr 794575.

- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 22 czerwca 2010 r., IV CSK 359/09, LEX nr 694269.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 22 czerwca 2010 r., IV CSK 359/09, LEX nr 694269.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 listopada 2012 r., V CSK 545/11, LEX nr 1276237.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 marca 2014 r., V CSK 202/13, LEX nr 1486990.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 4 czerwca 2014 r., II UK 420/13, OSNP 2015/10/140.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 10 lipca 2014 r., I CSK 539/13, LEX nr 1532942.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 14 listopada 2014 r., I CNP 10/14, LEX nr 1583209.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 29 kwietnia 2016 r., I CSK 257/15, LEX nr 2029718.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 3 lutego 2017 r., II CSK 400/16, LEX nr 2237275.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 12 kwietnia 2017 r., II UK 140/16, LEX nr 2310112.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 29 czerwca 2007 r., VI ACa 210/07, LEX nr 434609.
- Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego (do 2003.12.31) w Lublinie z dnia 30 czerwca 1999 r., I SA/Lu 408/98, LEX nr 1692300.
- Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 9 marca 2000 r., I SA/Wr 1000/99, ONSA 2001/2/86.
- Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 20.09.2012r., II FSK 245/11, LEX nr 1225389.
- Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 8 sierpnia 2007 r., VI SA/Wa 757/07, LEX nr 371973.
- Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 22 maja 2017 r., VI SA/Wa 2347/16, LEX nr 2323387.

- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 5 lipca 1995 r., I ACr 453/95, LEX nr 62609.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 15 września 1995 r., I ACr 620/95, LEX nr 62623.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 29 marca 1996 r., I ACr 104/96, LEX nr 62572.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 29 października 1997 r., I ACa 477/97, LEX nr 533708.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 17 grudnia 2002 r., I ACa 254/02, LEX nr 535064.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 5 marca 2004 r., I ACa 35/04, OSA 2004/10/33.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 18 maja 2006 r., I ACa 1449/05, LEX nr 215613.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 9 listopada 2006 r., I ACa 490/06, LEX nr 298567.
- Postanowienie Sądu Apelacyjnego w Szczecinie z dnia 28 grudnia 2006 r., I ACz 1129/06, LEX nr 516576.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 10 stycznia 2007 r., VI ACa 736/06, LEX nr 575142.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 11 maja 2007 r., I ACa 1145/06, LEX nr 558375.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 7 listopada 2007 r., I ACa 800/07, LEX nr 370747.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Lublinie z dnia 18 grudnia 2008 r., I ACa 602/08.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 17 grudnia 2009 r., I ACa 893/09, LEX nr 628228.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Lublinie z dnia 26 maja 2010 r., I ACa 206/10.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 27 października 2011 r., VI ACa 461/11, LEX nr 1102077.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 21 czerwca 2012 r., V ACa 549/12, LEX nr 1217858.

- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 22 marca 2013 r., I ACa 827/11, LEX nr 1307407.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 16 kwietnia 2013 r., I ACa 1216/12, LEX nr 1322755.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 27 listopada 2013, I ACa 852/13, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15350000000503\\_I\\_ACa\\_000852\\_2013\\_Uz\\_2013-11-27\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15350000000503_I_ACa_000852_2013_Uz_2013-11-27_001) (15.01.2018).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 4 marca 2014 r., I ACa 1132/13, LEX nr 1451699.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 21 maja 2014, I ACa 124/14, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15350000000503\\_I\\_ACa\\_000124\\_2014\\_Uz\\_2014-05-21\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15350000000503_I_ACa_000124_2014_Uz_2014-05-21_001) (16.01.2018).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Szczecinie z dnia 25 września 2014 r., I ACa 574/14, LEX nr 1587351.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 26 listopada 2014, VI ACa 212/14, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/details/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/154500000003003\\_VI\\_ACa\\_000212\\_2014\\_Uz\\_2014-11-26\\_002](http://orzeczenia.ms.gov.pl/details/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/154500000003003_VI_ACa_000212_2014_Uz_2014-11-26_002) (15.01.2018).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 3 grudnia 2014, ACa 1420/14, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15200000000503\\_I\\_ACa\\_001420\\_2014\\_Uz\\_2014-12-30\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15200000000503_I_ACa_001420_2014_Uz_2014-12-30_001) (15.01.2018).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 23 grudnia 2014 r., I ACa 703/14, LEX nr 1768748.
- Wyrok z uzasadnieniem Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 31 grudnia 2014, I ACa 989/14, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15350000000503\\_I\\_ACa\\_000989\\_2014\\_Uz\\_2014-12-31\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15350000000503_I_ACa_000989_2014_Uz_2014-12-31_001) (16.01.2018).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 20 sierpnia 2015 r., III AUa 194/15, LEX nr 1794356.



- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Szczecinie z dnia 10 września 2015 r., III AUa 913/14, LEX nr 1857220.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 7 października 2015 r., VI ACa 1200/14, LEX nr 1936794.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 18 listopada 2015, I ACa 223/15, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15450000000503\\_I\\_ACa\\_000223\\_2015\\_Uz\\_2015-11-18\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15450000000503_I_ACa_000223_2015_Uz_2015-11-18_001) (16.01.2018).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 18 lutego 2016 r., I ACa 1217/15, LEX nr 2004542.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 19 lutego 2016 r., I ACa 955/15, LEX nr 1998958.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 30 marca 2016 r., III AUa 1115/15, LEX nr 2032390.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego we Wrocławiu z dnia 5 maja 2016 r., III AUa 1967/15, LEX nr 2065036.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Lublinie z dnia 12 września 2016 r., I ACa 942/15, LEX nr 2209926.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 21 czerwca 2017, I ACa 409/16, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/15450000000503\\_I\\_ACa\\_000409\\_2016\\_Uz\\_2017-06-21\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/15450000000503_I_ACa_000409_2016_Uz_2017-06-21_001) (15.01.2018).
- Wyrok Sądu Okręgowego we Wrocławiu z dnia 31.12.2008 r., I C 447/08.
- Wyrok Sądu Okręgowego we Wrocławiu z dnia 10 maja 2013, I C 1879/12, [http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/\\$0022art.\\$00201\\$0020prawa\\$0020autorskiego\\$0022/155025000000503\\_I\\_C\\_001879\\_2012\\_Uz\\_2013-05-27\\_001](http://orzeczenia.ms.gov.pl/content/$0022art.$00201$0020prawa$0020autorskiego$0022/155025000000503_I_C_001879_2012_Uz_2013-05-27_001) (16.01.2018).







Uniwersytet Papieski  
Jana Pawła II  
w Krakowie

