

PRAWO FILMOWE

Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz
Ksenia Kakareko, Jacek Sobczak

PIKTOGRAMY

wskazują ważne elementy
książki i ułatwiają
ich odnalezienie



Ważne



Przykłady



Podstawa prawna
Kontekst prawny



Pytania
Zadania



Rozwiązania
Odpowiedzi



Stanowisko stron
Pogląd



Orzecznictwo



Literatura



Historia



Nowe przepisy

PRAWO FILMOWE

Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz
Ksenia Kakareko, Jacek Sobczak

Stan prawny na 20 czerwca 2020 r.

Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz, nr ORCID: 0000-0003-0188-5704

Ksenia Kakareko, nr ORCID: 0000-0003-3707-4479

Jacek Sobczak, nr ORCID: 0000-0002-2231-8824

Recenzent

Prof. dr hab. Ewa Nowińska

Wydawca

Monika Pawłowska

Redaktor prowadzący

Joanna Tchorek

Opracowanie redakcyjne

Violet Design Wioletta Kowalska

Projekt okładek serii

Wojtek Kwiecień-Janikowski, Przemek Dębowski

Poszczególne rozdziały napisali:

Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz – II, VII , VIII

Ksenia Kakareko – I, III, IV, V pkt 1

Jacek Sobczak – V pkt 2, VI

Ta książka jest wspólnym dziełem twórcy i wydawcy. Prosimy, byś przestrzegał przysługujących im praw. Książkę możesz udostępnić osobom bliskim lub osobiście znanym, ale nie publikuj jej w internecie. Jeśli cytujesz fragmenty, nie zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło. A jeśli musisz skopiować część, rób to jedynie na użytek osobisty.

prawolubni

SZANUJMY PRAWO I WŁASNOŚĆ

Więcej na www.legalnakultura.pl

POLSKA IZBA KSIĄŻKI

© Copyright by Wolters Kluwer Polska Sp. z o.o., 2020

ISBN 978-83-8187-823-4

Dział Praw Autorskich

01-208 Warszawa, ul. Przyokopowa 33

tel. 22 535 82 19

e-mail: ksiazki@wolterskluwer.pl

księgarnia internetowa www.profinfo.pl

SPIS TREŚCI

Wykaz skrótów	7
----------------------------	----------

Wstęp	15
--------------------	-----------

Rozdział I

Pojęcie filmu, kinematografii i praw filmowych	17
1. Krótka historia prawa filmowego	17
2. Film jako utwór kinematograficzny	20
3. Film jako utwór audiowizualny	23
4. Wideogram	31

Rozdział II

Film jako dobro publiczne, czyli kto ma dbać o sztukę filmową?	35
1. Ochrona kinematografii w umowach międzynarodowych	36
2. Ochrona kinematografii w przepisach europejskich	54
3. Mecenat państwa w działalności kinematograficznej	93
4. System publicznego finansowania kinematografii	134
5. Gromadzenie, ochrona i upowszechnianie zasobów sztuki filmowej	164

Rozdział III

Producent jako podmiot praw filmowych	191
1. Pojęcie producenta filmowego	192
2. Status producenta pod rządami ustawy z 29.03.1926 r. o prawie autorskim	197
3. Ewolucja praw producenta	201
4. Problem domniemania	207
5. Obowiązki i prawa producenta	216
6. Prawo producenta do dokonywania tłumaczenia na różne wersje językowe	225

Rozdział IV

Twórcy utworów wkładowych i ich prawa	227
1. Pojęcie twórców utworów wkładowych	227
2. Prawa twórców utworów wkładowych a prawa producenta	235
3. Status prawny reżysera	237
4. Scenarzysta jako twórca utworu wkładowego	246
5. Status kompozytora	250

Rozdział V

Artyści wykonawcy i problem rekonstrukcji	257
1. Artyści wykonawcy	257
2. Rekonstrukcja cyfrowa dzieła filmowego	266
2.1. Dopuszczalność rekonstrukcji dzieł	267
2.2. Uprawnienia do korzystania z dzieła filmowego po rekonstrukcji	271
2.3. Rekonstrukcja cyfrowa dzieł	271

Rozdział VI

Prawa koproducentów	277
1. Europejska konwencja o koprodukcji filmowej	277
2. Dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych	281
3. Status Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego jako dostawcy usług medialnych	286

Rozdział VII**Prawa filmowe a audiowizualne usługi medialne**

– Internet zmienia wszystko!	290
1. Filmowa produkcja europejska, krajowa i niezależna	298
2. Lokowanie produktu w filmie	321
3. Reklama TV a dzieło filmowe	334
4. Prawa filmowe w działalności dostawcy VOD	347

Rozdział VIII

Eksploracja filmu – strefa zysku	360
1. Umowy w dziedzinie sztuki filmowej	362
2. Film a format telewizyjny i dzieło multimedialne	402
3. VAT: produkcja filmowa, koprodukcje, licencje, działalność nadawcy publicznego	416
4. Zamówienia publiczne a produkcja filmowa	429

Bibliografia	441
---------------------------	------------

WYKAZ SKRÓTÓW

Akty prawne

- VI dyrektywa – szósta dyrektywa Rady 77/388/EWG z 17.05.1977 r. w sprawie harmonizacji ustawodawstw Państw Członkowskich w odniesieniu do podatków obrotowych – wspólny system podatku od wartości dodanej: ujednolicona podstawa wymiaru podatku (Dz.Urz. WE L 145, s. 1, ze zm.)
- dyrektywa 89/552/EWG/
dyrektywa telewizyjna – dyrektywa 89/552/EWG Parlamentu Europejskiego i Rady z 3.10.1989 r. w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych) (Dz.Urz. WE L 298, s. 23, ze zm.)
- dyrektywa 92/50/EWG – dyrektywa Rady 92/50/EWG z 18.06.1992 r. odnosząca się do koordynacji procedur udzielania zamówień publicznych na usługi (Dz.Urz. WE L 209, s. 1, ze zm.)
- dyrektywa 92/100/EWG – dyrektywa Rady 92/100/EWG z 19.11.1992 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej (Dz.Urz. WE L 346, s. 61, ze zm.)
- dyrektywa 93/83/EWG – dyrektywa Rady nr 93/83/EWG z 27.09.1993 r. w sprawie koordynacji niektórych zasad dotyczących prawa autorskiego oraz praw pokrewnych stosowanych w odniesieniu do przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową (Dz.Urz. WE L 248, s. 15, ze zm.)
- dyrektywa 97/36/WE – dyrektywa 97/36/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 30.06.1997 r. zmieniająca dyrektywę Rady 89/552/EWG, w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych Państw Członkowskich dotyczących wykonywania telewizyjnej działalności transmisyjnej (Dz.Urz. WE L 202, s. 60)
- dyrektywa 98/34/WE – dyrektywa 98/34/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 22.06.1998 r. ustanawiająca procedurę udzielania informacji w dziedzinie norm i przepisów technicznych oraz zasad dotyczących usług społeczeństwa informacyjnego (Dz.Urz. WE L 204, s. 37, ze zm.)
- dyrektywa 98/48/WE – dyrektywa 98/48/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 20.07.1998 r. zmieniająca dyrektywę 98/34/WE ustanawiającą procedurę udzielania informacji w zakresie norm i przepisów technicznych (Dz.Urz. WE L 217, s. 18, ze sprost.)

- dyrektywa 2000/31/WE – dyrektywa 2000/31/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 8.06.2000 r. w sprawie niektórych aspektów prawnych usług społeczeństwa informacyjnego, w szczególności handlu elektronicznego w ramach rynku wewnętrznego (dyrektywa o handlu elektronicznym) (Dz.Urz. WE L 178, s. 1)
- dyrektywa 2001/29/WE – dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 22.05.2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym (Dz.Urz. WE L 167, s. 10, ze zm.)
- dyrektywa 2002/21/WE – dyrektywa 2002/21/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 7.03.2002 r. w sprawie wspólnych ram regulacyjnych sieci i usług łączności elektronicznej (dyrektywa ramowa) (Dz.Urz. WE L 108, s. 33, ze zm.)
- dyrektywa 2004/18/WE – dyrektywa 2004/18/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 31.03.2004 r. w sprawie koordynacji procedur udzielania zamówień publicznych na roboty budowlane, dostawy i usługi (Dz.Urz. UE L 134, s. 114, ze zm.)
- dyrektywa 2004/48/WE – dyrektywa 2004/48/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 29.04.2004 r. w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej (Dz.Urz. UE L 157, s. 45)
- dyrektywa 2006/112/WE – dyrektywa 2006/112/WE Rady z 28.11.2006 r. w sprawie wspólnego systemu podatku od wartości dodanej (Dz.Urz. UE L 347, s. 1, ze zm.)
- dyrektywa 2006/115/WE – dyrektywa 2006/115/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 12.12.2006 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej (Dz.Urz. UE L 376, s. 28)
- dyrektywa 2006/116/WE – dyrektywa 2006/116/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 12.12.2006 r. w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych (Dz.Urz. UE L 372, s. 12, ze zm.)
- dyrektywa 2010/13/UE – dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2010/13/UE z 10.03.2010 r. w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych) (Dz.Urz. UE L 95, s. 1, ze zm.)
- dyrektywa 2014/24/UE – dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2014/24/UE z 26.02.2014 r. w sprawie zamówień publicznych, uchylająca dyrektywę 2004/18/WE (Dz.Urz. UE L 94, s. 65, ze zm.)
- dyrektywa 2018/1808 – dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2018/1808 z 14.11.2018 r. zmieniająca dyrektywę 2010/13/UE w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych) ze względu na zmianę sytuacji na rynku (Dz.Urz. UE L 303, s. 69)
- dyrektywa 2019/770 – dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/770 z 20.05.2019 r. w sprawie niektórych aspektów umów o dostarczanie treści cyfrowych i usług cyfrowych (Dz.Urz. UE L 136, s. 1, ze sprost.)

- EKPC – Konwencja o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności, sporządzona w Rzymie 4.11.1950 r., zmieniona następnie Protokołami nr 3, 5 i 8 oraz uzupełniona Protokołem nr 2 (Dz.U. z 1993 r. Nr 61, poz. 284 ze zm.)
- EKTP – Europejska konwencja o telewizji ponadgranicznej, sporządzona w Strasburgu 5.05.1989 r. (Dz.U. z 1995 r. Nr 32, poz. 160 ze zm.)
- k.c. – ustawa z 23.04.1964 r. – Kodeks cywilny (Dz.U. z 2019 r. poz. 1145 ze zm.)
- komunikat dotyczący kinematografii z 2001 r. – Komunikat Komisji do Rady, Parlamentu Europejskiego, Europejskiego Komitetu Ekonomiczno-Społecznego i Komitetu Regionów w sprawie niektórych aspektów prawnych dotyczących produkcji kinematograficznych i innych produkcji audiowizualnych, Bruksela, 26.09.2001 r., COM(2001) 534 final (Dz.Urz. WE C 43 z 2002 r., s. 6)
- komunikat o platformach internetowych – Komunikat Komisji do Parlamentu Europejskiego, Rady, Europejskiego Komitetu Ekonomiczno-Społecznego i Komitetu Regionów, Platformy internetowe i jednolity rynek cyfrowy. Szanse i wyzwania dla Europy, Bruksela, 25.05.2016 r., COM(2016) 288 final, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/PDF/?uri=CELEX:52016DC0288&from=EN>
- Konstytucja RP – Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z 2.04.1997 r. (Dz.U. Nr 78, poz. 483 ze zm.)
- Konwencja berneńska – Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z 9.09.1886 r., przejrzana w Berlinie 13.11.1908 r. i w Rzymie 2.06.1928 r. (Dz.U. z 1935 r. Nr 84, poz. 515)
- Konwencja rzymska – Międzynarodowa konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, sporządzona w Rzymie 26.10.1961 r. (Dz.U. z 1997 r. Nr 125, poz. 800)
- k.p. – ustawa z 26.06.1974 r. – Kodeks pracy (Dz.U. z 2019 r. poz. 1040 ze zm.)
- k.p.a. – ustawa z 14.06.1960 r. – Kodeks postępowania administracyjnego (Dz.U. z 2020 r. poz. 256 ze zm.)
- KPPUE – Karta praw podstawowych Unii Europejskiej (Dz.Urz. UE C 202 z 2016 r., s. 389)
- k.z. – rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z 27.10.1933 r. – Kodeks zobowiązań (Dz.U. Nr 82, poz. 598 ze zm.)
- o.p. – ustawa z 29.08.1997 r. – Ordynacja podatkowa (Dz.U. z 2019 r. poz. 900 ze zm.)
- Porozumienie TRIPS – Porozumienie w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej, sporządzone w Marakeszu 15.04.1994 r. (Dz.Urz. WE L 336, s. 214, ze zm.)
- p.p.s.a. – ustawa z 30.08.2002 r. – Prawo o postępowaniu przed sądami administracyjnymi (Dz.U. z 2019 r. poz. 2325 ze zm.)
- pr. pras. – ustawa z 26.01.1984 r. – Prawo prasowe (Dz.U. z 2018 r. poz. 1914)
- pr. przed. – ustawa z 6.03.2018 r. – Prawo przedsiębiorców (Dz.U. z 2019 r. poz. 1292 ze zm.)
- p.z.p. – ustawa z 29.01.2004 r. – Prawo zamówień publicznych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1843 ze zm.)

rozporządzenie 651/2014	– rozporządzenie Komisji (UE) nr 651/2014 z 17.06.2014 r. uznające niektóre rodzaje pomocy za zgodne z rynkiem wewnętrznym w zastosowaniu art. 107 i 108 Traktatu (Dz.Urz. UE L 187, s. 1, ze zm.)
Statut FINA	– zarządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 30.05.2017 r. w sprawie nadania statutu Filmotece Narodowej – Instytutowi Audiowizualnemu (Dz.Urz. MKiDN poz. 32 ze zm.)
tarcza anty kryzysowa	– ustawa z 31.03.2020 r. o zmianie ustawy o szczególnych rozwiązaniach związanych z zapobieganiem, przeciwdziałaniem i zwalczaniem COVID-19, innych chorób zakaźnych oraz wywołanych nimi sytuacji kryzysowych oraz niektórych innych ustaw (Dz.U. poz. 568 ze zm.)
TFUE	– Traktat o funkcjonowaniu Unii Europejskiej (wersja skonsolidowana: Dz.Urz. UE C 202 z 2016 r., s. 47, ze sprost.)
TUE	– Traktat o Unii Europejskiej (wersja skonsolidowana: Dz.Urz. UE C 202 z 2016 r., s. 13)
TWE	– Traktat ustanawiający Wspólnotę Europejską (wersja skonsolidowana: Dz.Urz. UE C 321E z 2006 r., s. 37)
u.f.i.w.	– ustawa z 13.03.1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu (Dz.U. Nr 36, poz. 323)
u.f.p.	– ustawa z 27.08.2009 r. o finansach publicznych (Dz.U. z 2019 r. poz. 869 ze zm.)
u.f.w.p.a.	– ustawa z 9.11.2018 r. o finansowym wspieraniu produkcji audiowizualnej (Dz.U. z 2019 r. poz. 50 ze zm.)
u.kin.	– ustawa z 30.06.2005 r. o kinematografii (Dz.U. z 2019 r. poz. 2199 ze zm.)
u.kin.1951	– ustawa z 15.12.1951 r. o kinematografii (Dz.U. Nr 66, poz. 452 ze zm.)
u.kin.1987	– ustawa z 16.07.1987 r. o kinematografii (Dz.U. Nr 22, poz. 127 ze zm.)
u.k.n.u.p.	– ustawa z 30.08.1996 r. o komercjalizacji i niektórych uprawnieniach pracowników (Dz.U. z 2019 r. poz. 2181 ze zm.)
u.m.n.e.	– ustawa z 6.01.2005 r. o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym (Dz.U. z 2017 r. poz. 823)
u.n.z.a.	– ustawa z 14.07.1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach (Dz.U. z 2020 r. poz. 164 ze zm.)
u.o.a.	– ustawa z 21.04.2005 r. o opłatach abonamentowych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1801 ze zm.)
u.o.e.b.	– ustawa z 7.11.1996 r. o obowiązkowych egzemplarzach bibliotecznych (Dz.U. z 2018 r. poz. 545)
u.o.n.u.ś.	– ustawa z 5.07.2002 r. o ochronie niektórych usług świadczonych drogą elektroniczną opartych lub polegających na dostępie warunkowym (Dz.U. z 2015 r. poz. 1341)
u.o.p.d.k.	– ustawa z 25.10.1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. z 2020 r. poz. 194 ze zm.)
u.p.a.p.p.	– ustawa z 4.02.1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231 ze zm.)
u.p.a.1926	– ustawa z 29.03.1926 r. o prawie autorskim (Dz.U. z 1935 r. Nr 36, poz. 260 ze zm.)
u.p.a.1952	– ustawa z 10.07.1952 r. o prawie autorskim (Dz.U. Nr 34, poz. 234 ze zm.)

u.p.d.o.f.	– ustawa z 26.07.1991 r. o podatku dochodowym od osób fizycznych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1387 ze zm.)
u.p.d.o.p.	– ustawa z 15.02.1992 r. o podatku dochodowym od osób prawnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 865 ze zm.)
u.p.i.f.	– ustawa z 16.07.1987 r. o państwowych instytucjach filmowych (Dz.U. z 2017 r. poz. 2006)
u.p.k.	– ustawa z 30.05.2014 r. o prawach konsumenta (Dz.U. z 2020 r. poz. 287 ze zm.)
u.p.p.	– ustawa z 25.09.1981 r. o przedsiębiorstwach państwowych (Dz.U. z 2017 r. poz. 2152 ze zm.)
u.p.t.u.	– ustawa z 11.03.2004 r. o podatku od towarów i usług (Dz.U. z 2020 r. poz. 106 ze zm.)
u.p.w.i.s.	– ustawa z 25.02.2016 r. o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego (Dz.U. z 2019 r. poz. 1446)
u.r.t.	– ustawa z 29.12.1992 r. o radiofonii i telewizji (Dz.U. z 2020 r. poz. 805 ze zm.)
u.s.d.g.	– ustawa z 2.07.2004 r. o swobodzie działalności gospodarczej (Dz.U. z 2017 r. poz. 2168 ze zm.)
u.w.n.t.c.	– ustawa z 30.06.2011 r. o wdrożeniu naziemnej telewizji cyfrowej (Dz.U. z 2016 r. poz. 649)
u.z.n.k.	– ustawa z 16.04.1993 r. o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji (Dz.U. z 2019 r. poz. 1010 ze zm.)
u.z.p.d.a.	– ustawa z 9.04.1968 r. o zezwoleniach na publiczną działalność artystyczną, rozrywkową i sportową (Dz.U. Nr 12, poz. 64 ze zm.)
WCT	– Traktat WIPO o prawie autorskim (WCT) (Dz.Urz. UE L 89 z 2000 r., s. 8)
zalecenie 2005/865/WE	– zalecenie 2005/865/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 16.11.2005 r. w sprawie dziedzictwa filmowego i konkurencyjności związanych z nim działań przemysłowych (Dz.Urz. UE L 323, s. 57)
zalecenie 2006/585/WE	– zalecenie 2006/585/WE Komisji z 24.08.2006 r. w sprawie digitalizacji i udostępnienia w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych (Dz.Urz. UE L 326, s. 28–30)

Publikatory i czasopisma

AWaw	– Apelacja Warszawa
BSN	– Biuletyn Sądu Najwyższego
GP	– Gazeta Prawna
GSP	– Gdańskie Studia Prawnicze – Przegląd Orzecznictwa
IN	– Ius Novum
KPP	– Kwartalnik Prawa Prywatnego
MoP	– Monitor Prawniczy
MoPod	– Monitor Podatkowy
NP	– Nowe Prawo
ONSA	– Orzecznictwo Naczelnego Sądu Administracyjnego
OSA	– Orzecznictwo Sądów Apelacyjnych
OSNC	– Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna

OSNCP	– Orzecznictwo Sądu Najwyższego Izba Cywilna i Pracy
OSNK	– Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Karna
OSNKW	– Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Karna i Wojskowa
OSP	– Orzecznictwo Sądów Polskich (1921–1939), Orzecznictwo Sądów Polskich i Komisji Arbitrażowych (1957–1989), Orzecznictwo Sądów Polskich (od 1990 r.)
OTK-A	– Orzecznictwo Trybunału Konstytucyjnego, Seria A
OZ	– Ochrona Zabytków
Pal.	– Palestra
PiP	– Państwo i Prawo
PS	– Przegląd Sądowy
PT	– Przestrzenie Teorii
PUG	– Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego
RPEiS	– Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny (w latach 1921–1925 Ruch Prawniczy i Ekonomiczny)
SE	– Studia Europejskie
TPP	– Transformacje Prawa Prywatnego
ZNSA	– Zeszyty Naukowe Sądownictwa Administracyjnego
ZNUJ PPWI	– Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej
ZNUJ PWiOWI	– Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej

Instytucje i urzędy

CUK	– Centralny Urząd Kinematografii
EURATOM	– Europejska Wspólnota Energii Atomowej
FINA	– FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny
KIPA	– Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych
KRRiT	– Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji
KRS	– Krajowy Rejestr Sądowy
MKiDN	– Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego
NInA	– Narodowy Instytut Audiowizualny
NSA	– Naczelny Sąd Administracyjny
OECD	– Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (ang. Organisation for Economic Cooperation and Development)
ONZ	– Organizacja Narodów Zjednoczonych
PFA	– Polski Fundusz Audiowizualny
PISF	– Polski Instytut Sztuki Filmowej
p.j.o. PRiT	– państwowa jednostka organizacyjna „Polskie Radio i Telewizja”
p.j.o. Telewizja Polska	– państwowa jednostka organizacyjna „Telewizja Polska”
PRiT	– Polskie Radio i Telewizja
PZPR	– Polska Zjednoczona Partia Robotnicza
RPO	– Rzecznik Praw Obywatelskich
SA	– sąd apelacyjny
SKSiL	– Sieć Kin Studyjnych i Lokalnych
SN	– Sąd Najwyższy

SO	– sąd okręgowy
TK	– Trybunał Konstytucyjny
TS	– Trybunał Sprawiedliwości
UE	– Unia Europejska
UNESCO	– Organizacja Narodów Zjednoczonych do spraw Wychowania, Nauki i Kultury (ang. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
WIPO	– Światowa Organizacja Własności Intelektualnej (ang. World Intellectual Property Organization)
WSA	– wojewódzki sąd administracyjny
WTO	– Światowa Organizacja Handlu (ang. World Trade Organization)
ZAiKS	– Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych

Inne

BHP	– bezpieczeństwo i higiena pracy
EAC	– Europejska Agenda Cyfrowa
GATT	– Układ Ogólny w sprawie Taryf Celnych i Handlu (ang. General Agreement on Tariffs and Trade)
ICT	– technologie informacyjno-komunikacyjne (ang. <i>information and communication technologies</i>)
iPSB	– Internetowy Polski Słownik Biograficzny
MŚP	– sektor małych i średnich przedsiębiorstw
PKB	– produkt krajowy brutto
TIK	– technologie informacyjno-komunikacyjne
TRIPS	– handlowe aspekty praw własności intelektualnej

WSTĘP

W ciągu ostatniej dekady kinematografia stała się obszarem wielu przemian związanych z nowymi potrzebami odbiorcy oraz postępem technologicznym. Różne gałęzie prawa regulują zagadnienia z zakresu kinematografii. Ustalone dawno zasady funkcjonowania rynku filmowego – przyjęte zarówno przez realizatorów filmów, producentów, dystrybutorów, jak i ostatecznie przez ich odbiorców – diametralnie się zmieniły. Współczesne wzorce i normy regulujące zarówno proces twórczy, jak i dystrybucję filmową znacznie odbiegają od tych, dawno ustalonych w poszczególnych aktach prawnych. W komunikacji umożliwiającej zrozumienie nowych znaczeń w dziedzinie kinematografii niezbędna jest redefinicja także pojęć prawnych. Dlatego jednym z kluczowych elementów naszych rozważań jest kwestia przybliżenia polityki regulacyjnej dotyczącej zagadnień związanych z filmem – jako przedmiotem regulacji oraz jego producentem – jako podmiotem regulacji. Przedmiotem szczególnej uwagi nadal są kwestie autorskoprawne, w tym kwestia rekonstrukcji cyfrowej dzieła filmowego. Dość tu należy, że do systemu prawa zalicza się także normy generalno-abstrakcyjne, które nie muszą być wyrażone w treści aktu prawnego, a stanowią logiczne i aksjologiczne uzasadnienie czy też konsekwencję norm wyrażonych w tekstach normatywnych. Dlatego tak ważne jest określenie zarówno podstaw aksjologicznych określonych regulacji, jak ich konsekwencji będących wynikiem logicznej dedukcji. W ten sposób wielokrotnie odwołujemy się do podstaw regulacji wyrażonych w strategiach, uzasadnieniach regulacji czy akcie o randze podstawowej, czyli Konstytucji RP, jednocześnie zawsze nawiązując do podstaw regulacyjnych zawartych w prawie europejskim (z racji członkostwa Polski w Unii Europejskiej) czy do umów międzynarodowych. Zdarza się też, że poszukiwana przez nas aksjologia może mieć źródło w aktach nieobowiązujących bądź znowelizowanych, co zasadniczo nie wpływa na ustalenie podstaw danej regulacji oraz poznanie istoty określonej treści prawa, która mimo zmian pozostała aktualna. Takie podejście wydaje się uzasadnione z uwagi na cel przeprowadzanych rozważań, które zmierzają do ustalenia podstawowych wartości chronionych w systemie regulacji w dziedzinie kinematografii. Niezbędne w analizie poszczególnych zagadnień jest nawiązanie do szerokiego orzecznictwa sądów krajowych oraz Trybunału Sprawiedliwości.

Jednym z kluczowych zagadnień poruszonych w niniejszej pracy jest rola i znaczenie władzy publicznej jako mecenasu kinematografii, zobowiązanej do ochrony i zabezpieczenia dziedzictwa filmowego w warunkach cyfryzacji podyktowanej rozwojem nowych technologii. Internet to obecnie główna przestrzeń działań człowieka. Dotyczy to wymiany gospodarczej, wymiany treści różnego typu, w tym dzieł sztuki filmowej. Z taką eksploatacją wiążą się nowe zagrożenia, związane chociażby z piractwem. Podkreślić tu należy, że zmienił się również sposób eksploatacji filmu w mediach tradycyjnych (lokowanie produktu, transmedia), a renesans przeżywa produkcja seriali telewizyjnych. Konwergencja technologiczna, której towarzyszy konwergencja prawna i administracyjna, powoduje, że sieć jest nieodłącznym atrybutem działań ludzkich i w oczywisty sposób wpływa na rozwój kinematografii. Wydaje się, że za tym rozwojem musi podążać prawo. Proponowana pozycja jest analizą regulacji prawnych związanych z funkcjonowaniem rynku filmowego, jakiej nie ma w obecnej literaturze przedmiotu. Stanowi także studium zawierające odniesienie do wszystkich aspektów prawnych sztuki filmowej, które charakteryzują ten obszar działalności jako przede wszystkim przestrzeń funkcjonowania ważnej gałęzi gospodarki.

Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz

Rozdział I

POJĘCIE FILMU, KINEMATOGRAFII I PRAW FILMOWYCH

1. Krótka historia prawa filmowego

Większość osób nie zdaje sobie sprawy z tego, że film narodził się stosunkowo niedawno i nie od razu zorientowano się, że jako swoisty rodzaj sztuki powinien podlegać regulacjom prawnym. Jerzy Toeplitz trafnie konstatawał, że film korzysta z wielowiekowych doświadczeń literatury, malarstwa, teatru, muzyki, tańca, rzeźby i architektury, „urzeczywistniając marzenia poetów, malarzy i muzyków, realizując pragnienia tych twórców, którym dźwięki instrumentów, słowa przelane na papier czy plamy barwne na płótnie wydawały się zbyt biedne i zbyt jednostronne by oddać całe zewnętrzne i wewnętrzne bogactwo świata i człowieka”¹.

Dzieło filmowe stało się przedmiotem dociekań specjalistów z wielu dziedzin, w szczególności z zakresu teorii sztuki, potem filmoznawstwa, medioznawstwa, socjologii, antropologii kulturowej, literaturoznawstwa, psychologii i politologii, wreszcie historii. Zważywszy, że dzieło filmowe funkcjonuje na rynku sztuki, będąc wynikiem skomplikowanego procesu twórczego i organizacyjnego, najczęściej bardzo kosztownego, zainteresowali się nim także ekonomiści². Każda ze wspomnianych dyscyplin spogląda na zjawisko filmu ze swojego punktu widzenia. Dla historyków film, zwłaszcza

¹ J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, Warszawa 1955, s. 10–11.

² A. Wróblewska, *Rynek filmowy w Polsce*, Warszawa 2014; E. Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Katowice 2006; M. Sobociński, *Zachowania nabywców na rynku dóbr i usług kultury*, Warszawa 2008; *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010; R. Towse, *Ekonomia kultury. Kompendium*, Warszawa 2011; D. Throsby, *Ekonomia i kultura*, Warszawa 2010; M. Zbałocki, *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*, Warszawa 2013; E. Zajiček, *Praca i film. Problemy ekonomiki pracy w produkcji filmowej*, t. I–II, Łódź 1997; J. Adamowski, *Rynek audiowizualny w Polsce: ocena i perspektywy*, Warszawa 2003; T. Kowalski, B. Jung, *Media na rynku. Wprowadzenie do ekonomiki mediów*, Warszawa 2006; T. Kowalski, *Media i pieniądze. Ekonomiczne aspekty działalności środków komunikowania masowego*, Warszawa 1998.

dokumentalny, jest przede wszystkim źródłem, przy czym zauważają oni także wartość filmów fabularnych, jako świadectwo interpretacji przeszłości³. Historycy sztuki traktują film jako jeden z elementów systemu artystycznego⁴. Socjologowie widzą w filmie w pierwszym rzędzie aspekty społeczne, zwracając uwagę na rolę, jaką odgrywa film w komunikacji kulturowej, badając jednocześnie publiczność filmową⁵. Literaturoznawcy zwracają uwagę, że literatura i film reprezentują dwa odmienne systemy semiotyczne, szukające dróg koegzystencji⁶. Medioznawcy traktują film jako jeden ze środków przekazu⁷. Psychologowie i antropologowie analizują film zarówno od strony treści, jak i odbiorcy⁸. Politologowie widzą w filmie w pierwszym rzędzie

³ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii* [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław 1975, s. 12 i n. Oczywiście historycy kultury nie stronią także od przedstawiania dziejów filmu. Por. J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego*, Warszawa 1968; E. Bowser, *The Transformation of Cinema 1907–1915 (History of the American Cinema, vol. 2)*, New York 1990; D.A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York 1990; D. Parkinson, *History of Film*, New York 1995; *The Oxford History of World Cinema*, red. G. Nowell-Smith, Oxford 1999; D. Bordwell, K. Thompson, *Film History. An Introduction*, New York 2010; P. Levinson, *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, Warszawa 1999.

⁴ R. Arnheim, *Film jako sztuka*, Warszawa 1961; F. Hippler, *Formotwórcza siła filmu* [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 224–229; B. Michalek, *Film sztuka w ewolucji*, Warszawa 1975; *Estetyka filmu*, red. A. Helman, Warszawa 2006; M. Hendrykowski, *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, PT 2003/2, s. 179–189; R. Canudo, *Manifest siedmiu sztuk* [w:] *Europejskie manifesty...*, red. A. Gwóźdź, s. 40–43.

⁵ K. Michalewicz, *Film i socjologia. Polskie powojenne badania i refleksje*, Warszawa 2003; K. Żygulski, *Socjologia filmu*, Warszawa 1966; *Media audiowizualne*, red. W. Godzic, Warszawa 2010; M. Darmas, *Obywatel rycerz. Zarys socjologii filmu*, Warszawa 2014; J.S. Bystron, *Socjologia kina*, „Ekran” 1919/11, s. 1; S. Salzman, *Socjologiczne widzenie kina* [w:] *Polska myśl filmowa...*, s. 278–281. Por. także N. Heinich, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2010.

⁶ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; A. Has-Tokarz, *Miedzy słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica” 2006–2007/XLVIII–XLIX; A. Has-Tokarz, *Ekranizacje w kręgu literatury popularnej* [w:] *Z książką przez wieki*, red. A. Krawczyk, Lublin 2002; M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999; M. Hendrykowski, *Słowo w filmie: historia, teoria, interpretacja*, Warszawa 1982; M. Hendrykowski, *Zagadnienie tekstu literackiego filmu (na przykładzie polskiej szkoły filmowej)* [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1979; J.M. Lotman, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983; H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*, Wrocław 1980; S. Kracauer, *Interludium: film i powieść* [w:] S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Warszawa 1975; B.W. Lewicki, *Związki literatury i filmu* [w:] B.W. Lewicki, *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Warszawa 1970; M. Marcjan, M. Salska-Kaca, *Koncepcja „przyliterackości” filmu w teorii Bolesława W. Lewickiego* [w:] *Dzieło filmowe – zagadnienia interpretacji*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1987; W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983; J. Skwara, *Literatura i film – sfera wpływów*, „Przegląd Humanistyczny” 1972/6, 125–136; A. Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku. Historyczne kontakty między literaturą i filmem*, Warszawa 1968; A. Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1973; J. Plisiecki, *Przemiany w kulturze współczesnej* [w:] J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 1999, s. 21; M. Hopfinger, *Przemiany filmu i jego związku z literaturą* [w:] M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.

⁷ P. Włodek, „Rydwany ognia” i neoimperializm brytyjskiego kina dziedzictwa [w:] „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014/10/2, s. 9–21.

⁸ W. Godzic, *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Kraków 1991; W. Godzic, *Psychoanalityczne spojrzenie na film* [w:] *Interpretacja dzieła*, red. M. Czerwiński, Warszawa 1987; Ch. Altman, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Discourse*, „Quarterly Review of Film Studies” 1977/3, s. 257–272; W. Adamczyk, *Psychologiczny model percepcji dzieła sztuki filmowej*, „Kultura i Historia” 2005/9.

zjawisko polityczne, śledząc związki między filmami a zjawiskami politycznymi⁹. Film doczekał się oczywiście własnych koncepcji teoretycznych¹⁰, podejmujących również problemy techniczne¹¹, poświęcających uwagę problemowi koloru¹² bądź muzyki¹³.

Oczywiście film, jako zjawisko o znaczącej doniosłości społecznej, będące ważnym środkiem komunikacji i utworem w rozumieniu prawa autorskiego, stał się także przedmiotem regulacji prawnych. Jednak już na samym wstępie zasygnalizować należy pojawiające się w doktrynie wątpliwości dotyczące jednolitości dzieła filmowego, różnic między dziełem kinematograficznym a filmowym i telewizyjnym oraz dodatkowo kwestiom statusu widowiska telewizyjnego¹⁴.

Wynalazek braci Ludwika i Augusta Lumière traktowany był jako ciekawostka techniczna, mająca charakter żywej fotografii¹⁵. Jakkolwiek początkowo film uważany był za sztukę „jarmarczną”, ciekawostkę techniczną, to jednak już w tym okresie, pod koniec XIX w. rozważano, zwłaszcza w literaturze francuskiej, potrzebę przyporządkowania filmu do jakiegoś rodzaju sztuki¹⁶. Jednak przed pierwszą wojną światową jedynie w systemie prawa niemieckiego zaistniało pojęcie utworu sporządzonego drogą

⁹ K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością a ideologią*, Warszawa 2012; M. Genovese, *Politics and Cinema: An Introduction to Political Films*, Lexington 1986; M. Genovese, *Political Film: An Introduction*, New York 1998; E. Giglio, *From Riefenstahl to the Three Stooges: Defining the Political Film*, „Working Papers Series” 1995/3; P.J. Haas, *A Typology of Political Film*, „Working Papers Series” 2000/11, s. 5.

¹⁰ A. Helman, T. Miczko, *Szkice z teorii filmu*, Katowice 1978; *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966; R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej* [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958; A. Kumor, *Karol Irzykowski teoretyk filmu*, Warszawa 1966; A. Helman, *Początki refleksji nad filmem* [w:] A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007; M. Gołębowska, *Dzieło sztuki w sieci komunikacji. Próba zastosowania teorii estetycznej Karola Irzykowskiego*, „Sztuka i Filozofia” 2004/25, s. 93–108; J. Bocheńska, *Estetyka filmowa Karola Irzykowskiego* [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1938*, red. S. Krzemień-Ojak, W. Kalinowski, Warszawa 1975, s. 268 i n.; A. Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford–New York 1984; A. Dudley, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford–New York 1976; C. Francesco, *Theories of Cinema, 1945–1990*, Austin 1999; S. Kracauer, *Theorie des Films*, Frankfurt am Main 2001; W. Faulstich, *Estetyka filmu*, Poznań 2018; *Estetyka filmu*, red. A. Helman, Warszawa 1972.

¹¹ G. Goodell, *Sztuka produkcji filmowej. Podręcznik dla producentów*, Warszawa 2009.

¹² T. Kowalski, *Barwa w kinie* [w:] *Zagadnienia estetyki filmowej*, red. R. Dreyer, Warszawa 1955; A. Helman, *Zagadnienia kolorystyczne* [w:] *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa*, red. A. Helman, Kraków 1981, s. 10 i n.; S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 1999.

¹³ M. Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova” 2014/15 (24), s. 99–119; D. Dabert, *Sposoby istnienia muzyki klasycznej w filmie fabularnym*, PT 2005/5, s. 187–204; Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Warszawa 1964; A. Regiewicz, J. Warońska, A. Żywiołek, *Muzyka w czasach ponowoczesnych. Audiowizualne aspekty kultury w ponowoczesności*, t. II, Częstochowa 2013, s. 215–249 (dot. relacji muzyki i filmu).

¹⁴ T. Trafas, *Charakter dzieła filmowego i dzieła telewizyjnego jako przedmiotu prawa*, ZNUJ PWiOWI 1980/23, s. 75–89.

¹⁵ J. Wojnicka, R. Syska, *Historia filmu: od Edisona do Nolana*, Warszawa 2016, s. 10 i n.; *Historia kina*, t. I, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 81–105.

¹⁶ M. Poźniak-Niedzielska, *Autorstwo dzieła filmowego. Studium cywilnoprawne*, Warszawa 1968, s. 6 i n.; J. Serda, *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Warszawa 1970; G. Lyon-Caen, P. Lavigne, *Traité*

kinematograficzną. W myśl ustawy o prawie autorskim do utworów sztuk plastycznych i fotograficznych – Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie z 1907 r.¹⁷, znolizowanej w 2010 r., objęto ochroną dzieła sporządzone drogą kinematograficzną, uznając, że taki utwór dzięki akcji scenicznej, kombinacji wydarzeń był uznawany za utwór samoistny, przy czym autorowi przysługiwało wyłączne prawo do publicznego prezentowania utworu¹⁸. Przepisy tej ustawy obowiązywały na ziemiach zaboru pruskiego w Polsce do wejścia w życie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Zauważyć przy tym należy, że zarówno rosyjska ustawa o prawie autorskim z 1911 r., jak i ustawa austriacka z 31.12.1895 r. – Reichsgesetzblatt für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder¹⁹, nie statuowały ochrony filmu na odrębnych zasadach.

2. Film jako utwór kinematograficzny

Definiując film, należy mieć na względzie sformułowania zawarte w przywołanych wyżej aktach normatywnych zarówno powszechnego (uniwersalnego) systemu prawa międzynarodowego publicznego, jak i regionalnych systemów europejskich, a mianowicie Rady Europy i Unii Europejskiej. Oczywiście nie można pominąć także treści przedstawionych wyżej polskich aktów normatywnych poprzedzających obecnie obowiązującą ustawę o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Odeszła ona od terminów „utwór sztuki kinematograficznej”, „film kinematograficzny” czy „utwór

théoretique et pratique de droit du cinéma Francis et comparé, Paris 1957, s. 10; J.M. Pontier, *Le droit du cinéma*, Paris 1995, s. 3–4.

¹⁷ RGBl. 1907, No. 3, S. 7–18, tekst polski: W. Dbałowski, J.J. Litauer, *Ustawodawstwo autorskie obowiązujące w Polsce*, Warszawa 1922, s. 51–62. Zob. także w tym przedmiocie E. Ferenc-Szydełko, *Przedmiot prawa autorskiego w ustawodawstwie niemieckim na ziemiach polskich zaboru pruskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Roczniki Prawnicze” 1996/8; E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926 r.*, Kraków 2000, s. 73–75, 77–79, 87–95, 116–118, 136–138, 150–152, 160–163, 224–225, 230–235. Por. L. Górnicki, *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Wrocław 2013, s. 194.

¹⁸ W literaturze podkreśla się, że w doktrynie niemieckiej wskazywano, iż przesłanką decydującą o ochronie utworu filmowego jest jego walor literacki. Zauważano, że filmowa adaptacja dzieła literackiego bez zgody jego autora stanowi naruszenie prawa autorskiego. Zob. P. Ślęzak, *Umowa o rozpowszechnianie filmu*, Warszawa 1999, s. 5.

¹⁹ Ustawa ta uzyskała sankcję cesarską 26.12.1895 r. Obowiązywała na ziemiach byłego zaboru austriackiego do wejścia w życie polskiej ustawy z 29.03.1926 r. o prawie autorskim oraz od września 1922 r. na tej części Spisza i Orawy, która wcześniej od 7.08.1920 r. pozostawała pod rządami węgierskiej ustawy autorskiej ogłoszonej 4.09.1884 r. Zob. w tym przedmiocie L. Górnicki, *Rozwój idei praw autorskich...*, s. 199; por. także S. Wróblewski, *Austria a berneńska umowa o ochronie praw twórców*, „Czasopismo Prawne i Ekonomiczne” 1900/7 (1), s. 461–472; E. Balogh, *Der Einfluß des deutschen Rechts auf den ersten ungarischen Gesetzentwurf für Urheberrecht*, „Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung” 2006/123, s. 305–309; S. Gerhartl, „Vogelfrei”. *Die österreichische Lösung der Urheberrechtsfrage in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts oder Warum es Österreich unterließ, seine Autoren zu schützen*, Wien 1995, <http://www.wienbibliothek.at/dokumente/gerhartl-sybille.pdf> (dostęp: 10.04.2020 r.). Polski tekst por. W. Dbałowski J.J. Litauer, *Ustawodawstwo autorskie...*, s. 51–62.

kinematograficzny”, wprowadzając w ich miejsce określenie utworu audiowizualny. Takie ujednolicenie można by powitać z zadowoleniem, gdyby nie wiązało się to mimo wszystko z pewnymi problemami. Po pierwsze, w powszechnym (uniwersalnym) prawie międzynarodowym publicznym ciągle w użyciu pozostaje termin „kinematografia”. Szczególnie Konwencja berneńska w art. 14 ust. 1 i 2 wydaje się być do tego określenia szczególnie przywiązana, nakazując traktować dzieła otrzymane za pomocą wszystkich sposobów podobnych do kinematografii na równi z utworami kinematograficznymi²⁰. Po drugie, ustawodawca polski, dążąc do ujednolicenia terminologii, w art. 1 ust. 2 pkt 9 u.p.a.p.p. wskazał, że nie wszystkie utwory audiowizualne to dzieła filmowe. Nie określił jednak, jakie inne utwory poza filmowymi stanowią dzieła audiowizualne. Niewątpliwie w tej sytuacji pojęcie filmu nie jest synonimem „utworu audiowizualnego”, lecz ma charakter węższy.

S Próbę zdefiniowania pojęcia filmu podjął ustawodawca w art. 4 ust. 1 u.kin. Zgodnie z jego treścią „filmem jest utwór dowolnej długości, w tym utwór dokumentalny lub animowany, złożony z serii następujących po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku, utrwalonych na jakimkolwiek nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie, wywołujących wrażenie ruchu i składających się na oryginalną całość, wyrażającą akcję (treść) w indywidualnej formie, a ponadto, z wyjątkiem utworów dokumentalnych i animowanych, przewidziany do wyświetlania w kinie, jako pierwszym polu eksploatacji w rozumieniu przepisów o prawie autorskim i prawach pokrewnych”. W ostatnim czasie ustawą z 31.03.2020 r. zmieniono treść wspomnianego przepisu w ten sposób, że dodano zdanie: „Filmem jest również utwór, który z powodu okoliczności niezawinionych nie został wyświetlony w kinie”²¹. Definicja ta daleka jest od ścisłości, a ponadto wiele filmów dokumentalnych z natury rzeczy przeznaczonych jest do wyświetlania w kinie, jako w pierwszym polu eksploatacji²². W literaturze zauważa się przy tym, że takie pojęcie filmu jest węższe od pojęcia utworu audiowizualnego, które nie jest jednolite. Podkreśla się również, że wyodrębnienie dzieł filmowych spośród ogółu dzieł audiowizualnych może być oparte na kryterium utrwalenia na nośniku materialnym, a ponadto obecności akcji. Podnosi się jednak, że istnienie

²⁰ Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z 9.09.1886 r., przejrzana w Berlinie 13.11.1908 r. i w Rzymie 2.06.1928 r. (Dz.U. z 1935 r. Nr 84, poz. 515), ratyfikowana zgodnie z ustawą z 5.03.1934 r. (Dz.U. Nr 27, poz. 213).

²¹ Ustawa z 31.03.2020 r. o zmianie ustawy o szczególnych rozwiązaniach związanych z zapobieganiem, przeciwdziałaniem i zwalczaniem COVID-19, innych chorób zakaźnych oraz wywołanych nimi sytuacji kryzysowych oraz niektórych innych ustaw (Dz.U. poz. 568).

²² Definicja filmu wzbudziła poważne zastrzeżenia w środowisku filmowców wskazujących, że pozostaje ona w sprzeczności z ogólną tendencją niedefiniowania filmu w ustawach odnoszących się do kinematografii. Por. A. Królikowski, *Czym jest film...*, „Reżyser” 1995/12 (50), s. 6. W kwestii rzekomo istniejących tendencji zarzut wydaje się być niesłuszny, gdyż np. w USA, Austrii i Hiszpanii podjęto próby zdefiniowania utworu filmowego w sposób analogiczny do Polski, z tym że niekiedy wymieniono film jedynie wśród przykładów chronionych przedmiotów prawa autorskiego. W Niemczech definicja filmu pokrywa się z rozwiązaniami przyjętymi w Konwencji berneńskiej. W kwestii tej zob. T. Trafas, *Utwór audiowizualny. Nowe propozycje statusu prawnego*, ZNUJ PWiOWI 1991/57, s. 92 i 95; K. Górecka, *Pojęcie utworu audiowizualnego w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, PS 1997/7–8, s. 100–119.

wymogu utrwalenia w odniesieniu do dzieł audiowizualnych jest przedmiotem wielu kontrowersji, podobnie jak sposób pojmowania charakterystycznego dla nich czynnika ruchu²³.

§ Należy pamiętać, że w treści art. 4 ust. 2 u.kin. stwierdzono, że film uznaje się za film polski, jeżeli jego producentem lub koproducentem jest podmiot mający siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto, jeżeli autor scenariusza lub adaptowanego utworu literackiego, reżyser oraz wykonawca jednej z głównych ról są obywatelami polskimi, a udział środków finansowych producenta mającego siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej w kosztach produkcji filmu stanowi 100%, przy czym środki te do wysokości 80% kosztów produkcji muszą być wydatkowane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a kopia wzorcowa została wykonana w języku polskim (art. 4 ust. 2 pkt 1 u.kin.). Alternatywnie dopuszczono jednak w odniesieniu do koproducenta, że w takiej sytuacji autor scenariusza lub adaptowanego utworu literackiego, lub reżyser, lub wykonawca jednej z głównych ról są obywatelami polskimi, zaś udział środków finansowych koproducenta mającego siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej w kosztach produkcji filmu stanowi co najmniej 20% przy filmie będącym koprodukcją dwustronną oraz co najmniej 10% przy filmie będącym koprodukcją wielostronną²⁴. Środki te do wysokości 80% kosztów produkcji filmu muszą być wydatkowane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto główna wersja językowa wykonana jest w języku polskim (art. 4 ust. 2 pkt 2 u.kin.).

²³ M. Czajkowska-Dąbrowska [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 422. Zob. także A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, ZNUJ PWiOWI 1999/72, s. 66.

²⁴ Ustawa przez pojęcie producenta filmu rozumie osobę fizyczną, osobę prawną lub jednostkę organizacyjną, o której mowa w art. 33¹ § 1 k.c., która podejmuje inicjatywę, faktycznie organizuje, prowadzi i ponosi odpowiedzialność za kreatywny, organizacyjny i finansowy proces produkcji filmu (art. 5 pkt 6 u.kin.). Przez pojęcie koproducenta ustawa rozumie podmiot, który wspólnie z producentem organizuje, prowadzi i ponosi odpowiedzialność za produkcję filmu lub który współfinansuje produkcję filmu oraz nabywa współudział w autorskich prawach majątkowych (art. 5 pkt 5 u.kin.). Warto zauważyć, że wymogi stawiane filmowi mającemu być filmem polskim są mniej restrykcyjne w odniesieniu do filmu powstającego w koprodukcji, gdyż przy filmie, który ma być uznany za film polski, ustawodawca wymaga, aby obywatelami polskimi byli autor scenariusza lub adaptowanego utworu literackiego, reżyser oraz wykonawca jednej z głównych ról. Warto w tym miejscu przywołać stanowisko zawarte w uzasadnieniu wyroku WSA w Krakowie z 27.02.2017 r., I SA/Kr 41/17, LEX nr 2270601, który wskazał, że wprawdzie kinematografia jest częścią kultury, niemniej działalność związana z kinematografią nie musi zawsze polegać na twórczości, a więc „tworzeniu kultury”, w rozumieniu art. 1 ust. 1 u.o.p.d.k. Może być bowiem innym typem działalności w zakresie kinematografii, który jest wykonywaniem usług produkcyjnych i postprodukcyjnych na rzecz innych podmiotów, które np. prowadzą działalność kulturalną. Tego typu działalność nie jest „tworzeniem”, a więc nie mieści się w kategorii „działalności kulturalnej”, chociaż z kulturą ma oczywisty związek. Produkcja wytwórni filmowej polegająca na świadczeniu usług, służących do wyprodukowania filmów, jakkolwiek ma związek z kulturą (tworzenie dzieła filmowego), jest jednak działalnością komercyjną nastawioną na zysk, co oczywiście nie wyklucza dbałości właścicieli wytwórni o osiągnięcie jak najwyższej wartości artystycznej.

3. Film jako utwór audiowizualny

Termin „utwór audiowizualny” może być pojmowany rozmaicie, co w dużej mierze wynika z różnorodności form, w jakich takie utwory są przedstawiane i utrwalane. W literaturze stwierdza się, że utwory audiowizualne mają charakter złożony, co wynika ze „zróżnicowanego statusu prawnego poszczególnych wkładów w nim wykorzystanych”²⁵. Domniemywa się przy tym, że użycie przez polskiego ustawodawcę tego terminu wynikało z potrzeby stworzenia pojęcia, które pozwalałoby objąć nowe rodzaje twórczości audiowizualnej. Kwestionuje się przy tym możliwość stworzenia definicji terminu „utwór audiowizualny”, zauważając, że w doktrynie wskazuje się jedynie częściowe elementy tej definicji²⁶.

 Samo określenie „utwór audiowizualny” nie zostało zdefiniowane w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych, a pojmowanie tego określenia przez doktrynę nie jest jednolite. Utwór audiowizualny z jednej strony jest eksploatowany jako zamknięta i integralna całość – tak jest też postrzegany przez odbiorców. Z drugiej jednak strony na tę integralną całość składają się bardzo różne wkłady stworzone z myślą o ich wykorzystaniu w utworze audiowizualnym lub też powstałe niezależnie od niego, ale włączone do utworu audiowizualnego. Dla przeciętnego odbiorcy nie ma to znaczenia, gdyż on postrzega film jako integralną całość. Nie można oprzeć się wrażeniu, że po wielu wahaniach, o których będzie jeszcze mowa, w zakresie pojmowania zarówno filmu, jak i utworu audiowizualnego, ustawodawca postanowił pogodzić swobodę eksploatacji integralnej całości, jaką jest utwór audiowizualny, z prawem do korzystania przez twórców z ich wkładów w ten integralny utwór, zapewniając twórcom możliwość eksploataowania tych wkładów poza utworem audiowizualnym, przy jednoczesnym zachowaniu prawa do wynagrodzenia z racji udziału w stworzeniu utworu audiowizualnego. Oczywiście, wkłady współtwórców do odrębnej eksploatacji nie zawsze wydają się możliwe do wyodrębnienia. Niewątpliwie łatwo jest wskazać wkład twórczy kompozytora, który stworzył dla utworu audiowizualnego utwór muzyczny lub słowno-muzyczny. Z nieco większymi kłopotami da się określić wkład twórcy scenariusza, zważywszy – o czym będzie jeszcze mowa – że film w swoim ostatecznym kształcie przedstawionym widzowi może w sposób istotny różnić się od scenariusza.

Z treści art. 69 u.p.a.p.p. wynika, że ustawodawca stoi na stanowisku, iż utwór audiowizualny jest utworem współautorskim. W sposób nieenumeratywny wskazano, działalność jakich podmiotów może prowadzić do powstania utworu audiowizualnego. Odwołanie się w treści art. 69 u.p.a.p.p. do koncepcji współtwórczości nakazuje łączyć

²⁵ M. Bukowski [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 915.

²⁶ M. Bukowski [w:] *Prawo autorskie...*, red. D. Flisak, s. 915.

to rozwiązanie z treścią art. 9 ust. 1 u.p.a.p.p., w myśl którego współtwórcom przysługuje prawo autorskie wspólnie. Przy czym domniemywa się, że wielkości ich udziałów są równe.



Na trudności w zdefiniowaniu utworu audiowizualnego zwróciła uwagę K. Górecka, podejmując analizę tego terminu zarówno w polskim systemie prawnym, jak i w aspekcie regulacji międzynarodowych, nie odnosząc się jednak do praw regionalnych. Zauważyła ona, że utrwalenie audiowizualne jest kategorią bardzo szeroką, ale o charakterze technicznym, przy czym obejmuje ona „obok utworów filmowych oraz utworów tworzonych za pomocą procesów analogicznych do filmu wszystkie rejestracje na nośnikach audiowizualnych, artystycznych wykonania, zdarzeń politycznych, kulturalnych, bądź widowisk sportowych wraz z rejestrowanymi programami TV”²⁷. Wskazała także, iż nie każde utrwalenie audiowizualne spełnia przesłanki utworu audiowizualnego, podkreślając, że wytyczenie granic może być dość trudne, proponując jednocześnie posłużenie się definicją utworu audiowizualnego zawartą w Traktacie o międzynarodowej rejestracji audiowizualnej z 20.04.1989 r.²⁸ Zdaniem K. Góreckiej nie każde utrwalenie audiowizualne spełnia warunek indywidualności i oryginalności, a więc nie każde jest utworem. Wywodzi ona, że rejestracje scen z życia politycznego, kulturalnego, społecznego, sportowego²⁹ nie mają charakteru utworów. Zgłasza również wątpliwości w odniesieniu do programów telewizyjnych, dowodząc, że w przypadku programów nadawanych na żywo należałoby przyjąć, że nie są one utworami audiowizualnymi i winny być chronione poprzez prawo do nadań. Podnosi, że programy oparte na formule *talk-show*, bądź bazujące na wywiadach, nie zawsze bez zastrzeżeń mogą być uznawane za utwory audiowizualne. Podkreśla także, że nie wszystkie artystyczne wykonania utrwalone na nośniku audiowizualnym staną się poprzez treść art. 1 ust. 2 pkt 9 u.p.a.p.p. utworami³⁰. Tak więc według K. Góreckiej, nie każde utrwalenie audiowizualne o cechach utworu jest utworem audiowizualnym, gdyż „przy utworze audiowizualnym wysiłek współtwórców od razu jest nakierowany na stworzenie utworu audiowizualnego”. Tym samym, aby uznać rejestrację

²⁷ K. Górecka, *Pojęcie utworu audiowizualnego...*, s. 109.

²⁸ Traktat ten został podpisany przez Polskę w grudniu 1989 r., ale nie został ratyfikowany. W myśl jego treści przez utwór audiowizualny należy rozumieć „utwór złożony z serii utrwalonych, następujących po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku, odbieranych za pomocą wrażeń wzrokowych, a gdy są udźwiękowione także za pomocą wrażeń słuchowych”.

²⁹ W kwestii statusu zarejestrowanych widowisk sportowych jako niespełniających wymogów stawianych przed utworami zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Widowisko sportowe a prawo autorskie*, ZNUJ PWiOWI 1996/67, s. 22–23. Autorzy ci zwracają uwagę, że w transmisji widowiska sportowego trudno dopatrzyć się działalności twórczej o indywidualnym charakterze, dodając, że usytuowanie kamer ma prawie zawsze charakter standardowy, wybór zaś sposobu filmowania, zwłaszcza kadrowania, jest w pierwszym rzędzie podyktowany przebiegiem widowiska i przyjętymi kanonami prowadzenia tego typu relacji. Przywołują przy tym pogląd U. Eco, że „transmisja bezpośrednia nie jest nigdy lustrzanym odbiciem wydarzenia – lecz zawsze – choć czasem w znikomym stopniu – jego interpretacją” (U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 1973, s. 197).

³⁰ K. Górecka, *Pojęcie utworu audiowizualnego...*, s. 101–119.

audiowizualną za utwór audiowizualny, konieczne jest stwierdzenie współtwórczości, a nie tylko usytuowania cudzych utworów we własnym utworze, mającym charakter rejestracji.

Na wątpliwości w zakresie utworów audiowizualnych zwraca także uwagę M. Czajkowska-Dąbrowska, zauważając, że nie każda audycja telewizyjna, nawet o charakterze twórczym, winna być kwalifikowana jako utwór audiowizualny, podnosząc jednocześnie, że nie wszystkie dzieła, których percepcja następuje za pomocą wzroku i słuchu, należy z tej tylko racji kwalifikować jako utwory audiowizualne³¹. Autorka ta stwierdza, że „rozliczne typowe funkcje producenta filmowego, jak również leżące u podstaw realizacji dzieła filmowego pomysły pochodzące właśnie od niego, nie mają charakteru twórczości w rozumieniu prawa autorskiego. Dlatego, ażeby być uznanym za współtwórcę utworu audiowizualnego producent musiałby, niejako dodatkowo, wejść w inną jeszcze rolę”.



Dominujące wydaje się jednak stanowisko A. Wojciechowskiej, dowodzącej, że utwory audiowizualne winny spełniać wymogi stawiane wszelkim utworom, ale jednocześnie powinny stanowić serię obrazów, między którymi istnieje relacja uzasadniająca ich percepcję w określonej kolejności, przy czym muszą one wywoływać wrażenie ruchu, także dzięki montażowi utrwalonych płaszczyzn. Obrazy te niekoniecznie muszą być zarejestrowane na nośniku fizycznym, a jeśli zostały zarejestrowane, to nie ma znaczenia, jakiego rodzaju jest to nośnik, a także to, czy obrazom towarzyszy dźwięk. Nieistotne jest też, w jaki sposób taki utwór audiowizualny jest odtwarzany i rozpowszechniany³². Zdaniem A. Wojciechowskiej niewłaściwe jest przy tym utożsamianie utworu będącego tworzywem dla filmu z wkładem w dzieło filmowe. W tej koncepcji utwór audiowizualny nie jest sumą wkładów, lecz „nadstrukturalną całością”, dla której poszczególne udziały są tylko współczynnikami. Te udziały są przeobrażane w toku tworzenia utworu audiowizualnego i wzajemnie się przenikają. Utwór będący tworzywem utworu audiowizualnego, jest w nim rozpoznawalny, ale nie można go wyodrębnić z tej jednolitej samoistnej integralnej całości³³. Według A. Wojciechowskiej utwór audiowizualny stanowi niejako opracowanie utworu stworzonego bądź specjalnie dla niego, bądź w związku z nim.

Pogląd ten w zasadzie zaakceptował w późniejszej o blisko 10 lat pracy P. Ślęzak, zauważając, że utwór audiowizualny jest kategorią zbiorczą, obejmującą zarówno utwory kinematograficzne, jak i telewizyjne, a także videoklipy, dzieła multimedialne i reklamy audiowizualne. Podkreślał on przy tym, że utworem audiowizualnym są „wszelkie rejestracje wizualne, udźwiękowione i nieudźwiękowione, spełniające

³¹ M. Dąbrowska, *Glosa do wyroku SN z dnia 23 stycznia 2003 r., II CKN 1399/00, OSP 2004/3, poz. 36.*

³² A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste...*, s. 61.

³³ A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste...*, s. 99.

kryteria decydujące o objęciu ich ochroną autorską³⁴. W literaturze podkreśla się, że niekiedy utrwalenie audiowizualne nie jest utworem. Dzieje się tak, gdy zarówno „utrwalany”, „zapisywany” przedmiot nie posiada cech utworu, jak i wówczas, gdy sposób utrwalenia nie posiada cech utworu, czyli brak przesłanek autorskoprawnych w odniesieniu do montażu, zbliżeń, oświetlenia itd.³⁵

J. Barta i R. Markiewicz podkreślają, że niekiedy w samym sposobie rejestracji można zauważyć istnienie cech utworu, choć utrwalane zdarzenie nie jest utworem. Podkreślają również, że zdarzają się także sytuacje, kiedy dochodzi do nietwórczego utrwalenia (zarejestrowania, sfilmowania) utworu istniejącego uprzednio i stworzonego niezależnie, np. spektaklu teatralnego czy programu kabaretowego. Wówczas powstają dwa przedmioty ochrony: wideogram i zdarzenie (przedmiot) sfilmowany. Spektakl jako taki często stanowi utwór w rozumieniu prawa autorskiego, jeśli utworem nie jest, należy go traktować jako artystyczne wykonanie. Może się zdarzyć jednak i tak, że dzieło audiowizualne przejawia cechy twórczości zarówno w sposobie sfilmowania, jak i we właściwościach „filmowanego przedmiotu”. Konstatują przy tym, że we wszystkich wspomnianych wyżej sytuacjach powstaje utwór w rozumieniu prawa autorskiego oraz najczęściej wideogram. Wyrażają jednak wątpliwość, czy wszystkie te rodzaje utworów wolno uznawać za utwór audiowizualny w rozumieniu prawa autorskiego. Ich zdaniem problemem jest ocena rejestracji o cechach utworu artystycznego wykonania w sytuacji, „gdy brak elementu współtwórczości między działaniem zespołu tworzącego nagranie i zespołem tworzącym nagrywany utwór i artystyczne wykonanie”. W efekcie nie można uznać za dzieło audiowizualne rejestracji uprzednio istniejącego utworu materialnego, która nie ma cech twórczości. Tak więc, kiedy istnieje jakieś dzieło w postaci spektaklu, kabaretu, przedstawienia i zostanie ono utrwalone, czyli zarejestrowane, ale w sposób nietwórczy, nie dojdzie do stworzenia dzieła zależnego. W rezultacie powstanie wideogram, który nie spełnia cech twórczości. W konkluzji J. Barta i R. Markiewicz zauważają, że utworem audiowizualnym jest utwór niekoniecznie utrwalony, który stanowi serię obrazów wywołujących wrażenie ruchu. Ważne jest to, aby twórczość nie ograniczała się do samej rejestracji bądź samego przekazu treści. Jeśli obok utrwalających twórcy pozostałych części składowych mogą być uznani za współautorów całości dzieła, wówczas dochodzi do powstania dzieła audiowizualnego. W przeciwnym przypadku powstanie jedynie wideogram, na którym utrwalono uprzednio istniejący utwór.

Według koncepcji J. Błęszyńskiego utwór audiowizualny jest integralnym utworem, z czego jednak nie wynikają żadne wnioski podważające odrębność utworów wkładowych lub uzasadniających tezę, że ich twórcy zostają z tytułu wykorzystania ich utworów w utworze audiowizualnym pozbawieni służących im autorskich praw

³⁴ P. Ślęzak, *Prawo autorskie. Podręcznik dla studentów szkół filmowych i artystycznych*, Katowice 2008, s. 187–189.

³⁵ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2016, s. 312–313.

majątkowych lub że zostają w prawach tych ograniczeni. Artykuł 70 ust. 1 u.p.a.p.p. obejmuje swoim zakresem przedmiotowym wszystkie utwory stworzone na potrzeby produkcji audiowizualnej lub wcześniej powstałe i wykorzystane w tym utworze. Przepis ten wszystkie te utwory traktuje jednolicie – chociaż ich status pod względem współautorstwa utworu audiowizualnego może być różny. Zawarte w treści art. 70 ust. 1 u.p.a.p.p. domniemanie obejmuje całość autorskich praw majątkowych do eksploatacji utworów wkładowych w ramach utworu audiowizualnego jako całości i nie odnosi się do kwestii autorstwa utworu audiowizualnego³⁶. Wypowiadając się w przedmiocie pojęcia dzieła audiowizualnego, 2 lata później, J. Banasiuk stwierdziła, że „dzieło audiowizualne jest swego rodzaju hybrydą, ponieważ posiada w zasadzie zarówno cechy utworu współautorskiego rozłącznego i nierozłącznego, utworu połączonego, jak i zbiorowego”³⁷. W tej sytuacji każdy utwór audiowizualny powinien być badany pod kątem relacji pomiędzy podmiotami zaangażowanymi w jego tworzenie.

W literaturze podkreśla się, że za utwór audiowizualny uznaje się nie tylko utwór łączący dźwięk i obraz, lecz także utwór będący sekwencją ruchomych obrazów, ale bez dźwięku. Nie jest utworem audiowizualnym utwór mający jedynie warstwę dźwiękową bez obrazu. Bez znaczenia jest natomiast technika zarejestrowania i tworzenia ruchomych obrazów³⁸. Istotą utworu audiowizualnego jest połączenie w jednym dziele wielu różnych wkładów twórczych, co prowadzi do sytuacji, że twórcami jest wiele działających w różnych rolach podmiotów, które przyczyniają się do powstania takiego utworu. W art. 69 u.p.a.p.p. wskazano jedynie w sposób przykładowy podmioty, które wnosząc wkład twórczy w postawianie dzieła audiowizualnego, stały się jego współtwórcami, wymieniając w tej grupie reżysera, operatora obrazu, twórcę adaptacji utworu literackiego, twórcę stworzonych dla utworu audiowizualnego utworów muzycznych lub słowno-muzycznych oraz twórcę scenariusza³⁹. Jak zwraca na to uwagę M. Czajkowska-Dąbrowska, ustawa nie stanowi wyrażnie, że konieczne jest wniesienie wkładu twórczego w powstanie utworu audiowizualnego jako całości. Autorka ta wskazuje jednak, że treść art. 69 u.p.a.p.p. umożliwia odmówienie statusu współtwórcy osobie, która wprawdzie przyczyniła się, i to w sposób twórczy, do powstania dzieła

³⁶ J. Błęszyński, *Glosa do uchwały SN z dnia 25 listopada 2008 r., III CZP 57/08*, PUG, 2009/5, s. 12–28.

³⁷ J. Banasiuk, *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012, s. 167–170.

³⁸ M. Mioduszeński, *Majątkowe prawa autorskie do utworów filmowych powstałych przed wejściem w życie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, ZNUJ PPWI 2012/116, s. 27.

³⁹ Problemem może być udział w powstawaniu filmu działalności takich osób jak: operator światła, którego należy odróżnić od operatora obrazu, wykonawca dekoracji i kostiumów, członkowie personelu technicznego, współdziałającego przy tworzeniu filmu tacy jak: inżynier obsługujący aparaturę akustyczną, inspicjent, sufler, wykonawcy dekoracji i kostiumów, konsultanci-eksperti wąsko dziedzinowi, np. historyczni, medyczni. W utworach filmowych zazwyczaj nie zwraca się uwagi na korepetytorów, baletmistrzów, nauczycieli śpiewu. W doktrynie odrzuca się nie tylko możliwość zaliczenia tej grupy osób do współtwórców utworu audiowizualnego, lecz także do artystów wykonawców. Zob. M. Czajkowska-Dąbrowska [w:] *Prawo autorskie i prawa...*, red. J. Barta, R. Markiewicz, s. 543. Ocena roli asystenta reżysera zależy, jak wskazano, od tego, czy wniósł on wkład w ostateczny kształt wykonania, podobnie jak montażysta. Zob. D. Flisak [w:] *Prawo autorskie...*, red. D. Flisak, s. 1171–1173.

audiowizualnego, jednak jej wkład w proporcji do innych autorów miał charakter na tyle marginalny, że trudno byłoby ją uznać za współtwórcę. Podkreśla ona, że w przypadku dzieł współautorskich udziały współtwórców nie muszą być równe i nie istnieje żadna „ilościowa” przesłanka limitująca zakwalifikowanie utworu jako współautorskiego⁴⁰.

Można zauważyć, że w myśl art. 70 ust. 1 u.p.a.p.p. oraz w praktyce obrotu utwory stworzone z przeznaczeniem do wykorzystania w utworze audiowizualnym stanowią jednocześnie przedmiot odrębnych praw autorskich, objętych domniemaniem nabycia tych praw w zakresie korzystania ze wspomnianych utworów w ramach utworu audiowizualnego jako całości. Ten dualizm zauważa także D. Flisak, stwierdzając, że w odniesieniu do zagadnienia współautorstwa utworów audiowizualnych polska tradycja prawnoautorska zbliżona jest do niemieckiej „nauki o podwójnym charakterze” (*Lehre vom Doppelcharakter*)⁴¹.

Zarówno w doktrynie, jak i w judykaturze wskazuje się, że proces realizacji filmu obejmuje trzy zasadnicze fazy: preprodukcji (przygotowania produkcji), produkcji (praca na planie, zdjęcia) oraz postprodukcji (montaż, udźwiękowienie, napisy, efekty specjalne). Podkreśla się, że w przypadku filmów dokumentalnych i fabularno-dokumentalnych etap przygotowania produkcji obejmuje dokumentację i konsultacje, zgromadzenie zdjęć i nagrań archiwalnych oraz materiału tekstowego i muzycznego, stworzenie scenariusza i tekstu komentarza (narracji), zaplanowanie i wynajęcie miejsc realizacji zdjęć, wybór i zatrudnienie osób do produkcji i postprodukcji filmu. Etap produkcji (zdjęciowy) obejmuje przeprowadzenie rozmów na planie oraz utrwalenie obrazu i dźwięku. Etap postprodukcji obejmuje wybór i kopiowanie materiałów archiwalnych, a także zgranie, wreszcie montaż materiału zdjęciowego offline i online, nagranie lektora i narratora. Na tym ostatnim etapie wykonuje się czołówkę i napisy końcowe, przeprowadza udźwiękowienie. Tu także dochodzi do kołaudacji i prac końcowych, do których należy m.in. wytworzenie nośnika⁴².

Generalnie w myśl art. 69 u.p.a.p.p. utwór audiowizualny ma charakter współautorski. W doktrynie podnosi się, że złożona struktura utworu audiowizualnego powoduje, iż niektóre wkłady twórcze winny być kwalifikowane jako współautorskie łączne, inne zaś jako rozłączne. Te ostatnie mogą mieć samodzielne znaczenie eksploatacyjne, także poza utworem audiowizualnym. Jak wskazuje M. Bukowski, konsekwencją tej sytuacji jest to, że „wkłady twórcze ulegają przekształceniu w udział w autorskim prawie

⁴⁰ M. Czajkowska-Dąbrowska [w:] *Prawo autorskie i prawa...*, red. J. Barta, R. Markiewicz, s. 420–422.

⁴¹ D. Flisak, *Utwór multimedialny w prawie autorskim*, Warszawa 2008, s. 159. W kwestii tej por. także M. Schwarz, U. Reber [w:] *Handbuch des Urheberrechts*, red. U. Loewenheim, München 2010, s. 181–183; P. Katzenberger [w:] *Urheberrecht. Kommentar*, wyd. 5, red. U. Loewenheim, M. Leistner, A. Ohly [do wyd. 3 redaktorami byli U. Loewenheim, G. Schricker], München 2017, s. 2128–2254; zwłaszcza § 88 ff. Rdnr. 66.

⁴² Zob. wyrok SA w Łodzi z 28.09.2018 r., I ACa 1641/17, LEX nr 2595409.

wspólnym do utworu audiowizualnego⁴³. Przekształcenie to obejmuje każdy wkład twórczy, niezależnie od jego rodzaju. Zauważa się przy tym, że ustalenie kręgów współtwórców może nastęrczać trudności, jednak decydującym elementem będzie to, czy działania ukierunkowane były na stworzenie wspólnego dzieła. Zdaniem M. Bukowskiego status współtwórcy nie przysługuje autorom utworów wykorzystanych w utworze audiowizualnym, które nie zostały stworzone w bezpośrednim związku z procesem kreacji dzieła audiowizualnego. Oczywiście współtwórcami nie będą osoby, których wkład w proces powstawania utworu polegał jedynie na czynnościach technicznych bądź organizacyjnych.

Wątpliwość może budzić, czy termin „utwór audiowizualny” można odnieść do takich wytworów, w których nie wystąpi czynnik ruchu albo które nie będą miały charakteru dzieł współautorskich. M. Czajkowska-Dąbrowska słusznie zwraca przy tym uwagę, że do utworów audiowizualnych ustawodawca odniósł regulacje, które dostosowane są do utworów kinematograficznych. Trafnie, zdaniem piszącego te słowa, podnosi ona, że nie każda audycja telewizyjna spełnia wymogi stawiane przed utworem, nie każda też spełnia wymogi utworu, powinna więc być kwalifikowana jako utwór audiowizualny. Autorka ta wywodzi, że wśród wielu gatunków twórczości telewizyjnych istnieją także takie, dla których rozwiązania odnoszące się do utworów audiowizualnych są nieadekwatne, gdyż „brak w nich pierwiastka współtwórczości”⁴⁴.

Zauważyć wreszcie należy, że jednym z kryteriów wyodrębnienia dzieł filmowych wśród utworów audiowizualnych jest konieczność utrwalenia tych pierwszych na nośniku materialnym oraz, jak zwraca uwagę A. Wojciechowska, obecność ruchu. Należy też podkreślić, że ustawodawca w art. 126 ust. 2 u.p.a.p.p. wyraźnie przesądza, że wśród wideogramów mogą istnieć zarówno takie, które są filmami, jak i takie, które nimi nie są. W doktrynie podkreśla się, że z art. 126 ust. 2 u.p.a.p.p. nie wynika, że korzystanie z filmów fabularnych przez szkołę nigdy nie mieści się w granicach art. 27 u.p.a.p.p. Kwestionuje się przy tej okazji racjonalne uzasadnienie tego przepisu z uwagi na zakres dozwolonego użytku w celach edukacyjnych oraz ze względu na brak analogiczności racjonalnej regulacji w stosunku do tych praw autorskich, które „odżyły” na mocy art. 124 ust. 1 pkt 3⁴⁵.



W świetle obecnej treści art. 1 ust. 2 pkt 9 u.p.a.p.p. nie ulega wątpliwości, że film jest utworem audiowizualnym i jako taki stanowi przedmiot prawa autorskiego. Co do tego, że film jest przedmiotem prawa autorskiego nie było jednak wątpliwości ani w doktrynie, ani w judykaturze. Należy jednak pamiętać, że pierwotny tekst nie wskazywał wyraźnie filmu jako przedmiotu prawa autorskiego,

⁴³ M. Bukowski [w:] *Prawo autorskie...*, red. D. Flisak, s. 917–918.

⁴⁴ M. Czajkowska-Dąbrowska [w:] *Prawa autorskie i prawa...*, red. J. Barta, R. Markiewicz, s. 420.

⁴⁵ Zob. B. Targosz [w:] *Prawo autorskie...*, red. D. Flisak, s. 1513–1514. Zob. także wyrok SA w Warszawie z 30.09.1997 r., I CA 631/97, LEX nr 518127.

zauważając jedynie, że takim przedmiotem są utwory audiowizualne, w tym wizualne i audialne. Zgodzić się należy w pełni z trafnym poglądem A. Wojciechowskiej, że utwory filmowe są jednym z rodzajów utworów audiowizualnych, przy czym istnieją także takie utwory audiowizualne, które nie są filmami⁴⁶. Wskazuje się przy tym, że obok podobieństw występują różnice między filmami a innymi utworami audiowizualnymi.



W praktyce pojawiają się jednak wątpliwości co do tego, czy elementem konstytutywnym utworów audiowizualnych jest ich utrwalenie na nośniku materialnym. Przeciwno takiej tezie opowiada się D. Flisak⁴⁷, natomiast jej zwolennikiem jest P. Ślęzak⁴⁸. Do utworów audiowizualnych zalicza się filmy fabularne, dokumentalne, rysunkowe, wideoklipy, niektóre utrwalone przedstawienia teatralne bądź choreograficzne⁴⁹, reklamy⁵⁰ i reportaże telewizyjne⁵¹, kroniki filmowe⁵². Wydaje się być to zgodne z motywami zalecenia 2005/865/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 16.11.2005 r. w sprawie dziedzictwa filmowego i konkurencyjności związanych z nim działań przemysłowych⁵³, w części, w której odnosi się ono do utworu kinematograficznego, w którym – jak zauważono wyżej – za utwory kinematograficzne uznano filmy fabularne, rysunkowe i dokumentalne, przeznaczone do wyświetlania w kinach.

W literaturze podkreśla się, że treść art. 126 ust. 2 u.p.a.p.p. uniemożliwia ograniczenie pojęcia utworu audiowizualnego jedynie do filmu fabularnego. Zauważono także istnienie problemów związanych z koniecznością stosowania treści nieobowiązującego już art. 70 ust. 2 pkt 3 u.p.a.p.p. do reklam telewizyjnych, a także filmów dokumentalnych i wideoklipów, konstatując, że również do tych kategorii dzieł można w pełni stosować art. 70 ust. 2¹ u.p.a.p.p. W tej sytuacji nie mają racji ewentualne rozważania, odnoszące się do relacji terminów „utwory audiowizualne” i „utwory filmowe”.

⁴⁶ A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste...*, s. 66.

⁴⁷ D. Flisak [w:] *Prawo autorskie...*, red. D. Flisak, s. 70–71.

⁴⁸ P. Ślęzak, *Pojęcie utworu audiowizualnego* [w:] *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011, s. 20–21.

⁴⁹ Uzasadnienie wyroku SA w Łodzi z 17.12.2002 r., I ACa 254/02, LEX nr 535064.

⁵⁰ Uzasadnienie wyroku SN z 23.01.2003 r., II CKN 1399/00, LEX nr 84416, gdzie wskazano, że krótki film reklamowy jest tworem audiowizualnym w rozumieniu art. 1 ust. 2 pkt 9 u.p.a.p.p. (w treści uzasadnienia oraz w jego tezie błędnie podano, iż chodzi o art. 1 ust. 1 pkt 9 u.p.a.p.p., gdy tymczasem nie może być wątpliwości co do tego, że ust. 1 art. 1 nie został podzielony na punkty, natomiast punkty posiada ust. 2 art. 1). W uzasadnieniu stwierdzono, że utwór audiowizualny składa się z warstwy wizualnej i audialnej, stanowiąc z reguły dzieło zbiorowe, którego współtwórcami są osoby wnoszące wkład twórczy w jego powstanie, w szczególności reżyser, autor scenariusza, operator obrazu, twórca utworu muzycznego, twórca animacji oraz artyści i wykonawcy. Odmówił zaliczenia do tej grupy osoby będącej dystrybutorem czy producentem.

⁵¹ Uzasadnienie wyroku SA w Katowicach z 15.06.2010 r., V ACa 111/10, niepubl.

⁵² Uzasadnienie wyroku SA w Warszawie z 26.01.2010 r., I ACa 701/09, LEX nr 1120169.

⁵³ Dz.Urz. UE L 323, s. 57.

 W judykaturze jednoznacznie stwierdzono, że „pojęcie utworu audiowizualnego w rozumieniu polskiej ustawy należy łączyć z jego autonomiczną konwencją tworzenia, polegającą na wykorzystaniu utworów z różnych dziedzin twórczości pod kątem ostatecznej koncepcji utworu przyjętej przez reżysera i przy wykorzystaniu środków techniki audiowizualnej”⁵⁴. W orzecznictwie zaprezentowano przy tym pogląd, że rejestracja *stand up comedy show* nie jest dziełem audiowizualnym, gdyż jest to program formatowy, wzorowany na amerykańskim wzorcu, polegający na prezentowaniu na scenie żartów i skeczy przez wchodzących kolejno odtwórców, w formie słownej, rzadko z tłem muzycznym, ale z udziałem publiczności. Podkreślono, że zapis audiowizualny takiego programu nie może być utożsamiony z utworem audiowizualnym w rozumieniu prawa autorskiego⁵⁵.

4. Wideogram

W doktrynie zwraca się uwagę, że pojęcie **wideogramu** jest zbliżone do pierwszego utrwalenia filmu. Podkreśla się, że skoro zgodnie z art. 94 ust. 2 u.p.a.p.p. wideogramem jest pierwsze utrwalenie sekwencji ruchomych obrazów, z dźwiękiem lub bez, niezależnie od tego, czy stanowi ono utwór audiowizualny, to wynika z tego, że jest on rozumiany szerzej niż utwór audiowizualny. Podkreśla się przy tym, że nie ma znaczenia, czy utrwalenie to zostało połączone z jakimiś dźwiękami, czy też nie, a także czy zarejestrowana sekwencja ma cechy twórcze. Chodzi jednak zawsze o pierwszy zapis na określonym nośniku, którego sporządzenie wiąże się z koniecznością poniesienia nakładów finansowych⁵⁶.

 W odniesieniu do systemu prawa międzynarodowego powszechnego (uniwersalnego) wspomnieć tu wypada o zwanej powszechnie Konwencji rzymskiej. Wprowadzenie do ustawy z 4.02.1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych legalnej definicji wideogramu było konsekwencją przystąpienia do Międzynarodowej konwencji o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych⁵⁷.

⁵⁴ Uzasadnienie wyroku SA w Warszawie z 26.01.2010 r., I ACa 701/09, LEX nr 1120169.

⁵⁵ Uzasadnienie wyroku SA w Warszawie z 15.01.2009 r., I ACa 800/08, LEX nr 1120179.

⁵⁶ *Prawo mediów*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2016, s. 417–419.

⁵⁷ Sporządzona w Rzymie 26.10.1961 r. (Dz.U. z 1997 r. Nr 125, poz. 800). Zob. w tym przedmiocie K. Klafkowska-Waśniowska, *Prawa do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, Warszawa 2008, s. 107–146. Autorka ta słusznie dowodzi, że ochrona nadań programów w kształcie przyjętym w polskiej ustawie ma swoją genezę w regulacjach międzynarodowych, zwłaszcza w Międzynarodowej konwencji o ochronie artystów, wykonawców, producentów fonogramów i stacji radiowych i telewizyjnych (*sic!*), podpisanej w Rzymie 26.10.1961 r. (s. 14), natomiast ochrona praw pokrewnych w prawie polskim jest bardziej związana z prawem wspólnotowym (unijnym). Konstatacji tej nie sposób odmówić racji, jednak tytuł Konwencji podała autorka błędnie, gdyż jest to Międzynarodowa konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych. Pamiętać należy, że Polska dość długo wstrzymywała się przed przystąpieniem do tej Konwencji, wreszcie zobowiązała się do tego w art. 66 ust. 2 Układu europejskiego ustanawiającego stowarzyszenie między Rzeczpospolitą

W myśl art. 94 ust. 2 u.p.a.p.p. wideogramem jest pierwsze utrwalenie sekwencji ruchomych obrazów, z dźwiękiem lub bez, niezależnie od tego, czy stanowi ono utwór audiowizualny. W orzecznictwie SN zwrócono uwagę, że przepis art. 94 ust. 2 u.p.a.p.p. w brzmieniu sprzed 1.01.2003 r. nie odnosił się do treści i zakresu majątkowego prawa autorskiego, lecz dotyczył treści prawa pokrewnego producenta fonogramu (wideogramu)⁵⁸. Warto w tym miejscu także zwrócić uwagę na fakt, że udzielając licencji na wykorzystanie praw do wideogramów, bez względu na to, czy podmiot korzysta z pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządzania, czy też nie, przenosi prawa do wartości niematerialnych opodatkowanych podatkiem VAT⁵⁹.

W literaturze podkreślano, że zgodnie z art. 94 ust. 2 u.p.a.p.p. „wideogramem jest pierwsze utrwalenie sekwencji ruchomych obrazów z dźwiękiem lub bez niezależnie od tego czy stanowi ono utwór audiowizualny”⁶⁰. Podnoszono, że treść przywołanego przepisu wyjaśnia, aczkolwiek może nie do końca, relacje zachodzące między wideogramem a utworem audiowizualnym, wskazując, że pojęcie wideogramu jest zdecydowanie szersze i za wideogram może być uznane każde utrwalenie sekwencji ruchomych obrazów, niezależnie od połączenia ich z jakimikolwiek dźwiękami. Niekonieczne jest także, aby zarejestrowana sekwencja ruchomych obrazów miała cechy twórcze. Chodzi więc o pierwszy zapis na nośniku materialnym, którego sporządzenie wiąże się z nakładami finansowymi i organizacyjnymi⁶¹. Jak wskazała M. Czajkowska-Dąbrowska, „istota wideogramu [...] polega [...] na dokonaniu pierwszej rejestracji materiału wizualnego lub audiowizualnego jakąkolwiek techniką”⁶².

Kwestia **wideogramów** stała się przedmiotem wielu judykatów Trybunału Sprawiedliwości, który nie odwoływał się jednak wprost do treści Konwencji rzymskiej, a do unijnych dyrektyw. Warto zwrócić uwagę na stanowisko zawarte w wyroku TS z 13.07.2006 r.⁶³, zgodnie z którym państwo członkowskie uchybia zobowiązaniom ciążącym na nim z mocy art. 2 ust. 5, który ustanawia w prawie krajowym prawo najmu na rzecz producentów wideogramów, co narusza art. 2 ust. 5 i 7 dyrektywy 92/100/EWG zmienionej dyrektywą 2001/29/WE, gdyż przepis art. 2 ust. 1 dyrektywy

Polską, z jednej strony, a Wspólnotami Europejskimi i ich Państwami Członkowskimi, z drugiej strony, sporządzony w Brukseli 16.12.1991 r. (Dz.U. z 1994 r. Nr 11, poz. 38, zał.) Uczyniła to jednak ostatniego dnia przed datą przewidzianą w art. 122 układu europejskiego. Por. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie w Światowej Organizacji Handlu*, Kraków 1996.

⁵⁸ Wyrok SN z 8.03.2006 r., I CK 381/05, OSNC 2006/12, poz. 204.

⁵⁹ Zob. uzasadnienie wyroku SA w Warszawie z 11.01.2013 r., I ACa 885/12, LEX nr 128664.

⁶⁰ A. Matlak [w:] *Prawo mediów*, red. J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, Warszawa 2008, s. 538–539.

⁶¹ A. Matlak [w:] *Prawo mediów*, red. J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, 2008, s. 539.

⁶² *Prawo autorskie*, t. 13, *System Prawa Prywatnego*, red. J. Barta, Warszawa 2007, s. 357. Zbliżone stanowisko sformułował A. Matlak, *Prawo autorskie w europejskim prawie wspólnotowym*, ZNUJ PWiOWI 2002/79, s. 131, oraz K. Klafkowska-Waśniowska, *Założenia konstrukcyjne ochrony praw do wideogramów* [w:] *Prawa pokrewne*, t. III, red. M. Kępiński, Warszawa 2011, s. 124.

⁶³ C-61/05, Komisja Wspólnot Europejskich przeciwko Republice Portugalskiej, EU:C:2006:467.

92/100/EWG przyznaje wyłączne prawo na najem lub zakazywanie najmu i użyczenia, zwłaszcza producentowi pierwszego zapisu filmu w odniesieniu do oryginału i egzemplarzy powielonych jego filmu.



W praktyce pojawił się problem, jak traktować przeniesienie **filmu kinematograficznego** na **technikę wideo**. Rozwiązując tę kwestię, M. Czajkowska-Dąbrowska stanęła na stanowisku, że za wideogram należy uznać każdą pierwotną rejestrację audiowizualną, niezależnie od zastosowanej techniki rejestracji, a więc wideogramem będzie film fabularny, utwór audiowizualny. Producentem wideogramu stanie się zawsze producent pierwotnej rejestracji, czyli producent wcześniejszego utworu audiowizualnego. Nie ma przy tym znaczenia ani to, czy utwór audiowizualny zostanie kiedykolwiek zarejestrowany w technice wideo, czy też nie, ani liczba sporządzonych w ten sposób kopii⁶⁴.

U podstaw tych wątpliwości wydają się leżeć rozwiązania przyjęte w dyrektywie 92/100/EWG, obecnie już nieobowiązującej, uchylonej przez art. 14 dyrektywy 2006/115/WE. W treści motywów dyrektywy 2006/115/WE wskazano, że pożądane jest wyłączenie z najmu i użyczenia w rozumieniu tej dyrektywy określonych form udostępniania, np. udostępniania fonogramów i filmów (dzieł kinematograficznych lub audiowizualnych lub ruchomych obrazów, zarówno udźwiękowionych, jak i nieudźwiękowionych) w celu pokazu publicznego lub nadawania. W treści art. 2 ust. 1 tiret czwarte dyrektywy 92/100/EWG dla celów tej dyrektywy film oznacza udźwiękowione lub nieudźwiękowione utwory filmowe, dzieła audiowizualne oraz ruchome obrazy. Po uchyleniu dyrektywy i jej ujednoliceniu wspomnianą wyżej dyrektywą 2006/115/WE w art. 2 ust. 1 lit. c stwierdzono, że film „oznacza udźwiękowione lub nieudźwiękowione utwory filmowe, dzieła audiowizualne lub ruchome obrazy”.

Zgodzić się wypada z K. Klafkowską-Waśniowską, że definicja filmu zawarta w treści art. 2 ust. 1 lit. c dyrektywy 2006/115/WE „nie wydaje się być jasna, budzi też wątpliwości z logicznego punktu widzenia”⁶⁵. Ma ona rację, że definicja nie wyjaśnia zakresu terminów „film” ani „utwór filmowy i audiowizualny”, a także ich wzajemnych stosunków. Konstatuje przy tym, że objęcie zakresem definicji „ruchomych obrazów” spowodowane było chęcią ochrony nie tylko szeroko rozumianych utworów audiowizualnych, lecz także takich treści audiowizualnych, które nie spełniają wymogów twórczości. Sponuje, że skutkiem implementacji dyrektywy miało być przyznanie wyłącznych praw producentom utrważeń filmów, niezależnie od tego, czy stanowią utwory, czy też nie. Rozważając poglądy M. Kępińskiego i A. Nowickiej dociekających, czy w dyrektywie nie używa się pojęcia wideogram w celu wprowadzenia ochrony praw pokrewnych ich

⁶⁴ Zob. M. Czajkowska-Dąbrowska [w:] *Prawo autorskie i prawa...*, red. J. Barta, R. Markiewicz, s. 567–568.

⁶⁵ K. Klafkowska-Waśniowska, *Założenia konstrukcyjne...*, s. 118.

producentów⁶⁶, dochodzi do wniosku, że istotą dyrektywy w zakresie praw producentów filmów było przyznanie im ochrony wyłącznej w stosunku do utrwalen zapisów, szeroko pojętych treści audiowizualnych⁶⁷. Zauważa, że te utrwalenia można objąć pojęciami filmu albo wideogramu, lecz nie ma to kluczowego znaczenia, dopóki te pojęcia nie zostaną zdefiniowane. Ważna jest także konstatacja, że ochrona praw do wideogramów jawi się jako rozwiązanie unijne odbiegające od światowych standardów.



K. Klafkowska-Waśniowska zwraca uwagę, że **utrwalony utwór audiowizualny**, w tym przeznaczony do wyświetlania w kinach, jest jednocześnie wideogramem, a producent takiego utworu staje się niezależnie od autorskich praw majątkowych podmiotem praw pokrewnych. Poszukując odpowiedzi na pytanie, czy wydanie takiego utworu na płytach lub kasetach może być uznane za sporządzenie nowego wideogramu, autorka analizuje poglądy A. Wojciechowskiej⁶⁸, P. Ślęzaka⁶⁹ i M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej⁷⁰. Dochodzi przy tym do wniosku, że ochrona producenta wideogramu nie przystaje do problemów dystrybucji filmu kinowego⁷¹. Zauważa również, że na płytach DVD zawarty jest film, który często wyświetlany jest w kinach w innej wersji, z napisami, lektorem, wzbogacony o sceny dodatkowe, zdjęcia bądź relacje z planu, wypowiedzi twórców, zawiera więc kopię filmu, czasem opracowaną, ale nie wyłącznie samą kopię. Zauważa, że uzależnienie przyznania ochrony od tego, czy nośnik obejmuje sceny dodatkowe lub inną wersję filmu, może budzić wątpliwości, gdyż wymaga ono oceny treści i przedmiotu utrwalenia pod względem nowości obiektywnej.

⁶⁶ M. Kępiński, A. Nowicka, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Biała księga. Polska – Unia Europejska*, Warszawa 1995, s. 61.

⁶⁷ K. Klafkowska-Waśniowska, *Założenia konstrukcyjne...*, s. 119.

⁶⁸ A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste...*, s. 64.

⁶⁹ P. Ślęzak, *Umowa o rozpowszechnienie...*, s. 39.

⁷⁰ M. Czajkowska-Dąbrowska [w:] *Prawo autorskie...*, red. J. Barta, R. Markiewicz, s. 357.

⁷¹ K. Klafkowska-Waśniowska, *Producent utworu audiowizualnego i producent wideogramu* [w:] *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011, s. 120 i n.; K. Klafkowska-Waśniowska, *Założenia konstrukcyjne...*, s. 127.

Rozdział II

FILM JAKO DOBRO PUBLICZNE, CZYLI KTO MA DBAĆ O SZTUKĘ FILMOWĄ?

Nowe technologie powodują zmiany społeczne, przyczyniają się do rozwoju kapitału społecznego, ale przede wszystkim wpływają na zmianę w modelu dystrybucji, obrotu i konsumpcji treści, w tym treści filmowych. Niespotykane do tej pory możliwości globalnej promocji i wymiany treści cyfrowych pozwalają na przyspieszenie kulturowe oraz wizualizację kultury. B. Gates w książce *Droga ku przyszłości* napisał, że sieć internetowa „otworzy przed nowym pokoleniem geniuszy niebywałe dotąd możliwości artystyczne i naukowe”¹. Dotyczy to zarówno procesu twórczego, jak i korzystania z jego efektów. Dotychczas dzieło filmowe przechodziło długą drogę dotarcia do jego odbiorcy, jednak w czasach kultury prędkości, która wynika z motywów gospodarczych, nowej organizacji i nowych sposobów konsumpcji treści, pozyskanie odbiorcy staje się prostsze zarówno w świecie rzeczywistym, jak i wirtualnym. Demokratyzacja dotarcia do dóbr kultury powoduje, że oferta uznanych twórców, a także kreacja młodego pokolenia, również amatorów sztuki filmowej są coraz bardziej dostępne i mogą być promowane na całym świecie. Jednocześnie rynek staje się istotnym elementem procesu produkcji kinematograficznej, a działania twórcze stanowią element zachowań konsumenckich i tym samym oddziałują bezpośrednio na jego rozwój. We współczesnym świecie, kształtowanym przez globalizację ekonomiczną i procesy deregulacji, większość produkcji w obszarze sztuki filmowej uzależniona jest od sił rynkowych. Obecnie klasyczne dzieła polskiej kinematografii przeżywają renesans. Po rekonstrukcji cyfrowej przechodzą ścieżkę biznesową od wyświetlenia w kinie, przez czas dystrybucji na nośniku, aż do udostępnienia w sieci teleinformatycznej. Korzystają z tego ich producenci, twórcy oraz ich spadkobiercy, a przede wszystkim korzysta odbiorca. Procesom tym towarzyszy ściślejsza kontrola wydatków publicznych, ale i poszukiwanie nowych rozwiązań związanych z mecenatem państwa. To podejście opiera się na zasadach teorii ekonomicznej rozporządzenia dobrem publicznym, zgodnie z którą każde wsparcie publiczne w formie dotacji lub innego uprzywilejowanego traktowania w poszczególnych branżach stanowi zachwianie równowagi rynkowej i konkurencji. Ta postawa jest szczególnie

¹ B. Gates, *Droga do przyszłości*, Warszawa 2000, s. 22.

widoczna i istotna w kontekście liberalizacji handlu międzynarodowego i integracji ekonomicznej. W kontekście międzynarodowego prawa handlowego wszelkie interwencje państwa na rynku, w tym przyznawanie pomocy publicznej w celu wspierania określonych działań lub sektorów, organizacja środków przeznaczonych na krajowe przemysły filmowe, składają się na proces wpływający bezpośrednio na warunki rozwoju rynku kinematograficznego – rynku usług i produkcji. Dlatego zwłaszcza w warunkach globalizacji produkcji filmowej oraz wymiany i dystrybucji transgranicznej treści cyfrowych zagadnienie regulacji międzynarodowych związanych z dziedzina kinematografii nabiera szczególnego znaczenia. Zwłaszcza skomplikowana wydaje się sytuacja na poziomie WTO (World Trade Organization), gdzie sprzeczność interesów europejskich i amerykańskich jest najbardziej widoczna. Globalizacja gospodarki i mediów powoduje, że między tymi dwoma obszarami wpływów dochodzi do konfliktów. Tym samym niezbędne staje się zrozumienie unormowań prawnych dotyczących krajowych rozwiązań funkcjonowania kinematografii w kontekście międzynarodowym z jednej strony, z drugiej zaś istotnego znaczenia nabiera promowanie różnorodności kulturowej w międzynarodowym obiegu produktów przemysłu kultury. Dodać należy, że kinematografia obejmuje twórczość filmową, produkcję filmów, usługi filmowe, dystrybucję i rozpowszechnianie filmów, w tym działalność kin, upowszechnianie kultury filmowej, promocję polskiej twórczości filmowej oraz gromadzenie, ochronę i upowszechnianie zasobów sztuki filmowej (art. 3 ust. 2 u.kin.).

Zagadnienia związane z procesem produkcji filmowej charakteryzują niewralgiczną odmienność wartości wśród narodowych kultur. Stanowią doskonały przykład badań nad kwestiami różnic w celach związanych z interesem publicznym, na które składają się wszelkiego typu regulacje w obszarze tzw. *software'u*, do którego zaliczymy system mecenatu państwa, organizację finansowania oraz dystrybucji zasobów filmowych. Analiza regulacji wymaga uprzedniego dookreślenia podstawowych założeń w obszarze obu polityk związanych z przemysłem filmowym – międzynarodowej i europejskiej.

1. Ochrona kinematografii w umowach międzynarodowych

Prawo międzynarodowe ma istotne znaczenie dla systemu prawa wewnętrznego, wyznaczając standardy i kierunki regulacji. Ratyfikowane umowy międzynarodowe stanowią źródło prawa krajowego, a obowiązek przestrzegania tego prawa dotyczy wszystkich obywateli oraz władz publicznych. Zgodnie z art. 9 Konstytucji RP Rzeczpospolita Polska przestrzega wiążącego ją prawa międzynarodowego, co oznacza gwarancję zasady państwa prawa w stosunkach wewnętrznych i zewnętrznych, wyrażonej w art. 2 Konstytucji RP². Współpraca międzynarodowa w przedmiocie ochrony

² M. Masternak-Kubiak, *Przestrzeganie prawa międzynarodowego w świetle Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej*, Kraków 2003, s. 182.

i zachowania dziedzictwa kulturowego, w tym polskiej kinematografii, odbywa się w oparciu o konwencje i umowy dwustronne. Przedmiotowo współpraca międzynarodowa w obszarze kultury obejmuje media audiowizualne, prasę, wymianę międzybiblioteczną, kinematografię, organizowanie festiwali filmowych, ochronę zbiorów archiwalnych (w tym oczywiście digitalizację). W określonym tu zakresie działania te są ukierunkowane przede wszystkim na ochronę integralności narodowego dziedzictwa kulturowego. Zasada integralności jest ściśle związana z zasadą przynależności i więzi terytorialnej dóbr kultury, a z kolei reguła terytorialności to stały element kształtujący przemysł filmowy.

Współpraca międzynarodowa odbywa się z udziałem m.in. takich organizacji, jak: Organizacja Narodów Zjednoczonych do spraw Wychowania, Nauki i Kultury (UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), Światowa Organizacja Własności Intelektualnej (WIPO – World Intellectual Property Organization), oraz Światowa Organizacja Handlu (World Trade Organization). Rozwiązania regulacyjne związane z dziedzictwem filmowym na poziomie międzynarodowym można podzielić według trzech obszarów tej regulacji.

Pierwszym z nich jest obszar swobodnego przepływu wartości, promowania kultury narodowej i jej rozwoju. W tym zakresie, w dobie konwergencji środków społecznego przekazu, które mają szczególne znaczenie dla rozwoju i ochrony kultury, istotną rolę pełnią przepisy dotyczące swobód twórczości.

Kolejnym obszarem jest sfera zagadnień związanych z ochroną własności intelektualnej, a na szczególną uwagę zasługują przede wszystkim regulacje dotyczące zasad ochrony i obrotu prawami autorskimi, zwłaszcza w przedmiocie obrotu treściami cyfrowymi w modelu transgranicznym.

W trzecim punkcie wymienić należy regulacje związane z produkcją filmową, dystrybucją w obszarze kinematografii, a także przepisy dotyczące zabezpieczenia i cyfryzacji zbiorów archiwalnych w kinematografii.

Podkreślenia wymaga, że każdy z wymienionych powyżej obszarów jest przedmiotem regulacji w aktach prawa międzynarodowego oraz w aktach prawa europejskiego, a regulacja ta wywiera bezpośredni wpływ na kształt rozwiązań krajowych.

Swobodny przepływ wartości oraz promowanie sztuki filmowej na świecie i tworzenie sprzyjających warunków do rozwoju kultury

Analizując zagadnienie swobodnej działalności twórczej, z którą związany jest przepływ myśli wspomagający rozwój rynku kinematografii, jako elementu sfery kultury, wymianę wartości czy wreszcie wymianę kulturową, w pierwszej kolejności należy uwzględnić postanowienia europejskiej Konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności³. Zgodnie z art. 9 EKPC każdy ma prawo do wolności myśli, sumienia i wyznania. Natomiast zgodnie z art. 10 ust. 1 EKPC każdy ma prawo do wolności wyrażania opinii. Prawo to obejmuje wolność posiadania poglądów oraz otrzymywania i przekazywania informacji oraz idei bez ingerencji władz publicznych i bez względu na granice państwowe. Przepis ten nie wyklucza prawa państw umawiających się do poddania procedurze zezwoleń przedsiębiorstw radiowych, telewizyjnych lub kinematograficznych. W art. 10 ust. 2 EKPC wprowadzono zasadę, że korzystanie z tych wolności pociągających za sobą obowiązki i odpowiedzialność może podlegać takim wymogom formalnym, warunkom, ograniczeniom i sankcjom, jakie są przewidziane przez ustawę i niezbędne w społeczeństwie demokratycznym w interesie bezpieczeństwa państwowego, integralności terytorialnej lub bezpieczeństwa publicznego ze względu na konieczność zapobieżenia zakłóceniu porządku lub przestępstwu, z uwagi na ochronę zdrowia i moralności, ochronę dobrego imienia i praw innych osób oraz ze względu na zapobieżenie ujawnieniu informacji poufnych lub na zagwarantowanie powagi i bezstronności władzy sądowej. Poprzez tego typu regulację wprowadzono zasadę możliwych ograniczeń. W akcie tym nie zostały poruszone kwestie samej produkcji kinematograficznej, jednak postanowienia art. 8, 9 i 10 EKPC stanowią podstawę rozwoju kulturowego każdej społeczności, w tym twórczości w zakresie sztuki filmowej.

S Podstawowymi aktami międzynarodowym odnoszącym się do zagadnień ochrony dóbr kultury, z którymi wiąże się także ochrona dóbr intelektualnych, są: Powszechna Deklaracja Praw Człowieka (1948 r.)⁴ oraz Pakty Praw Człowieka (1966 r.)⁵. W art. 27 Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka głosi się, iż każdy człowiek ma prawo do swobodnego uczestniczenia w życiu kulturalnym społeczeństwa, do korzystania ze sztuki, do uczestniczenia w postępie nauki i korzystania z jego

³ Konwencja została otwarta do podpisu 4.11.1950 r., po 10. ratyfikacji weszła w życie 3.09.1953 r. Stronami Konwencji jest 47 państw członkowskich Rady Europy.

⁴ Powszechna Deklaracja Praw Człowieka uchwalona została przez Zgromadzenie Ogólne ONZ w dniu 10.12.1948 r. w Paryżu, prace nad nią trwały od roku 1947. W dniu 10.12.1948 r. Zgromadzenie Ogólne ONZ przyjęło i proklamowało Powszechną Deklarację Praw Człowieka; http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Powszechna_Deklaracja_Praw_Czlowieka.pdf (dostęp: 10.04.2020 r.).

⁵ Na bazie Deklaracji w 1966 r. uchwalono Międzynarodowe Pakty Praw Człowieka, które jako umowy międzynarodowe od początku obowiązywały wszystkie Państwa-Strony. Deklaracja do dziś jest podstawą systemu ochrony praw człowieka ONZ.

dobrodrojeństw. Każdy człowiek ma prawo do ochrony moralnych i materialnych korzyści wynikających z jakiejkolwiek jego działalności naukowej, literackiej lub artystycznej. Zgodnie z art. 29 Deklaracji w korzystaniu ze swych praw i wolności każdy człowiek podlega jedynie takim ograniczeniom, które są ustalone przez prawo wyłącznie w celu zapewnienia odpowiedniego uznania i poszanowania praw i wolności innych, w celu uczynienia zadość słusznym wymogom moralności, porządku publicznego i powszechnego dobrobytu demokratycznego społeczeństwa. Z kolei w art. 15 Międzynarodowego Paktu Praw Gospodarczych, Społecznych i Kulturalnych⁶ wprowadza się zasadę uznania prawa każdego do:

- a) udziału w życiu kulturalnym;
- b) korzystania z osiągnięć postępu naukowego i jego zastosowań;
- c) korzystania z ochrony interesów moralnych i materialnych, wynikających z wszelkiej twórczości naukowej, literackiej lub artystycznej.

Działania, które strony Paktu podejmą w celu osiągnięcia pełnej realizacji tego prawa, powinny obejmować środki niezbędne do ochrony, rozwoju i upowszechniania nauki i kultury. Ponadto, strony Paktu zobowiązują się do poszanowania swobody koniecznej do prowadzenia badań naukowych i działalności twórczej. Jednocześnie w ramach postanowień Paktu uznaje się korzyści, jakie wynikają z popierania i rozwijania kontaktów międzynarodowych i współpracy w dziedzinie nauki i kultury.

W tym miejscu należy przytoczyć wybrane postanowienia najważniejszych konwencji międzynarodowych regulujących zagadnienie ochrony dziedzictwa kulturowego.

Jedną z nich jest Konwencja UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego (Europejska konwencja kulturalna⁷). W dniach 3–21.10.2005 r. w Paryżu⁸ na 33 sesji zebrała się Konferencja Generalna Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury, podczas której zwrócono uwagę na różnorodność kulturową jako cechę właściwą ludzkości, która stanowi wspólne dziedzictwo ludzkości i powinna być szanowana i chroniona z korzyścią dla wszystkich. Na konferencji podkreślono, że różnorodność kulturowa tworzy bogaty i zróżnicowany świat, poszerzający możliwości wyboru i stanowi podłoże dla rozkwitu ludzkich zdolności oraz wartości, i jest w związku z tym główną siłą

⁶ Międzynarodowy Pakt Praw Gospodarczych, Społecznych i Kulturalnych otwarty do podpisu w Nowym Jorku 19.12.1966 r. (Dz.U. z 1977 r. Nr 38, poz. 169). „W imieniu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej Rada Państwa Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej podaje do powszechnej wiadomości: W dniu 19 grudnia 1966 roku został otwarty do podpisu w Nowym Jorku Międzynarodowy Pakt Praw Gospodarczych, Społecznych i Kulturalnych. Po zaznajomieniu się z powyższym Paktem Rada Państwa uznała go i uznaje za słuszny zarówno w całości, jak i każde z postanowień w nim zawartych; oświadcza, że wymieniony Pakt jest przyjęty, ratyfikowany i potwierdzony, oraz przyrzeka, że będzie niezmiennie zachowywany. Na dowód czego wydany został Akt niniejszy, opatrzony pieczęcią Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Dano w Warszawie dnia 3 marca 1977 roku”.

⁷ Sporządzona w Paryżu 19.12.1954 r. (Dz.U. z 1990 r. Nr 8, poz. 44).

⁸ Dz.U. z 2007 r. Nr 215, poz. 1585.

napędową trwałego i zrównoważonego rozwoju wspólnot, ludów i narodów, rozwijającą się w warunkach demokracji, tolerancji, sprawiedliwości społecznej i wzajemnego poszanowania między narodami i kulturami, oraz jest niezbędna dla pokoju i bezpieczeństwa w skali lokalnej, krajowej i międzynarodowej. Uznając szczególny charakter działalności, dóbr i usług kulturalnych jako nośników tożsamości, wartości oraz znaczeń, na konferencji potwierdzono suwerenne prawa państw do stosowania, przyjmowania i wprowadzania w życie polityk oraz środków, jakie uznają one za stosowne w celu ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego na swoim terytorium. Z tym zastrzeżeniem, że przez ochronę rozumie się wprowadzenie środków mających na celu zachowanie, chronienie i pogłębianie różnorodności form wyrazu kulturowego (art. 4 ust. 7 Konwencji UNESCO). Jako strona Konwencji UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego Unia Europejska wraz z państwami członkowskimi UE zobowiązała się do włączenia wymiaru kulturowego jako istotnego elementu do prowadzonych przez nią polityk.

Kolejnym aktem międzynarodowym istotnym dla funkcjonowania kinematografii jest Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego przyjęta przez jej Konferencję Generalną w Paryżu w dniu 17.10.2003 r. Konwencja weszła w życie w dniu 20.04.2006 r.⁹ i obejmuje takie zagadnienia, jak: „a) ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego, b) zapewnienie poszanowania niematerialnego dziedzictwa kulturowego wspólnot, grup i jednostek, c) wzrost, na poziomie lokalnym, krajowym i międzynarodowym, świadomości znaczenia niematerialnego dziedzictwa kulturowego oraz zapewnienie, aby dziedzictwo to było wzajemnie doceniane oraz d) zapewnienie międzynarodowej współpracy i pomocy”. W Konwencji zdefiniowano pojęcie ochrony tego dziedzictwa, przez które należy rozumieć środki zapewniające jego przetrwanie, obejmujące identyfikowanie, dokumentowanie, badania naukowe, zachowanie, zabezpieczanie, promowanie, wzmacnianie i przekazywanie, szczególnie poprzez formalne i nieformalne nauczanie, jak też rewitalizowanie różnych aspektów tego dziedzictwa. Należy zauważyć, że w tym aspekcie kinematografia jest nośnikiem dziedzictwa i sposobem jego zabezpieczenia.

Szczególnym aktem o zasadniczym charakterze ochronnym jest Konwencja dotycząca środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury, sporządzona w Paryżu 17.11.1970 r.¹⁰, w której określono warunki ochrony dziedzictwa kulturowego w sytuacji niebezpieczeństwa w postaci kradzieży, nielegalnych wykopalisk i nielegalnego wywozu. Według tej Konwencji, w celu zapobiegania tym niebezpieczeństwom, konieczne jest, aby każde państwo uświadomiło sobie w jeszcze większym stopniu swój obowiązek

⁹ Dz.U. z 2011 r. Nr 172, poz. 1018.

¹⁰ Dz.U. z 1974 r. Nr 20, poz. 106.

moralny poszanowania swego własnego dziedzictwa kulturalnego¹¹, jak również dziedzictwa kulturalnego wszystkich narodów. Podkreślić należy, że wśród dóbr kultury Konwencja wymienia archiwa filmowe.

Sfera zagadnień związanych z ochroną własności intelektualnej

Dziedzictwo kulturowe w szerokim znaczeniu to nie tylko konkretna lista dzieł sztuki czy zabytków, a jego ochrona nie ogranicza się jedynie do ochrony materialnych aspektów kultury. Przedmiotem ochrony jest także ta część dziedzictwa, która obejmuje niematerialne prawa powszechnie określane jako własność intelektualna. Ochrona własności intelektualnej obejmuje ochronę praw autorskich, ochronę praw pokrewnych, ochronę własności przemysłowej oraz ochronę baz danych, a także zwalczanie nieuczciwej konkurencji¹². W czasach nowych technologii i cyfryzacji zarówno środków przekazu, jak i przekazywanych treści, szczególnego znaczenia nabiera wymiana

¹¹ Artykuł 1: „Dla celów niniejszej Konwencji za dobra kultury uważane są dobra, które ze względów religijnych lub świeckich uznawane są przez każde Państwo za mające znaczenie dla archeologii, prehistorii, literatury, sztuki lub nauki i które należą do następujących kategorii:

- a) rzadkie zbiory i okazy z dziedziny zoologii, botaniki, mineralogii i anatomii; przedmioty przedstawiające wartość paleontologiczną;
- b) dobra mające związek z historią, w tym również z historią nauki i techniki, historią wojskowości i historią społeczną, a także dobra pozostające w związku z historią życia przywódców, myślicieli, naukowców i artystów narodowych oraz ważnych dla narodu wydarzeń;
- c) przedmioty uzyskane drogą wykopalisk archeologicznych (legalnych i nielegalnych) i odkryć archeologicznych;
- d) elementy pochodzące z rozebranych zabytków artystycznych lub historycznych albo ze stanowisk archeologicznych;
- e) antyki liczące ponad 100 lat, takie jak napisy, monety i wyryte pieczęcie;
- f) materiały etnologiczne;
- g) dobra, przedstawiające wartość artystyczną, takie jak:
 - (I) obrazy, malowidła i rysunki wykonane w całości ręcznie, na jakimkolwiek podkładzie i przy wykorzystaniu dowolnego tworzywa (z wyjątkiem rysunków przemysłowych i artykułów przemysłowych ręcznie zdobionych);
 - (II) oryginalne dzieła sztuki posągowej i rzeźby wykonane z dowolnego tworzywa;
 - (III) oryginały sztychów, rycin i litografii;
 - (IV) oryginały zestawów i montaży artystycznych wykonane z dowolnego tworzywa;
- h) rzadkie rękopisy i inkunabuły, dawne książki, dokumenty i publikacje mające szczególne znaczenie (historyczne, artystyczne, naukowe, literackie itp.), w postaci pojedynczych egzemplarzy lub w zbiorach;
- i) znaczki pocztowe, skarbowe i podobnego rodzaju w postaci pojedynczych egzemplarzy lub w zbiorach;
- j) **archiwa, w tym archiwa fonograficzne, fotograficzne i filmowe;**
- k) liczące ponad sto lat meble oraz dawne instrumenty muzyczne”.

¹² Ze względu na zakres pracy nie poddaję analizie szerokiego działu dotyczącego zapewnienia bezpieczeństwa kulturowego poprzez zwalczanie nieuczciwej konkurencji oraz ochronę własności przemysłowej, a ograniczam się jedynie do zaprezentowania problematyki ochrony praw autorskich i praw pokrewnych oraz baz danych na poziomie międzynarodowym.

informacji dotyczących zastosowania nowoczesnych technologii i rozwiązań w dziedzinie kultury, wzmocnienie ochrony praw autorskich i praw pokrewnych do treści cyfrowych, w tym sztuki filmowej oraz systemów zbiorowego zarządzania tymi prawami. Podstawowymi zagadnieniami natury prawnej w dyskursie międzynarodowym są kwestie związane z udostępnianiem dzieł, w tym dzieł kinematografii za pośrednictwem sieci szerokopasmowych.

Przedmiotem pytań dotyczących nowych rozwiązań prawnych w zakresie ochrony własności intelektualnej, w nowych warunkach cyfrowych jest dobór instrumentów prawnych umożliwiających tworzenie nowych modeli biznesowych i innowacyjnych rozwiązań dotyczących dystrybucji twórczości kinematograficznej, stanowiących alternatywę dla coraz bardziej powszechnych działań „pirackich” w środowisku cyfrowym.

Zasady wprowadzone przepisami Konwencji berneńskiej to: zasada minimum ochrony oraz zasada asymilacji – każdy autor utworu, do którego znajduje zastosowanie Konwencja, powinien w państwie dochodzenia ochrony (a więc w państwie członkowskim innym niż państwo pochodzenia dzieła), niezależnie od swojej narodowości, być traktowany jak obywatel tego kraju niezależnie od tego, czy prawo tego kraju przyznaje ochronę większą lub mniejszą niż określona Konwencją. Zasada ta dotyczy także praw nowych, nieznanych w chwili przystąpienia do Konwencji danego kraju¹³. Zgodnie z art. 4 Konwencji berneńskiej ochrona na podstawie Konwencji, nawet gdy nie są spełnione warunki przewidziane w art. 3, przysługuje autorom dzieł filmowych, których producent ma swoją siedzibę lub stałe miejsce pobytu w jednym z państw należących do Związku. W art. 2 Konwencji berneńskiej zdefiniowano „dzieła literackie i artystyczne” obejmujące wszystkie dzieła literackie, naukowe i artystyczne, bez względu na sposób lub formę ich wyrażenia, takie jak: książki, broszury i inne pisma; odczyty, przemówienia, kazania i inne dzieła tego rodzaju; dzieła dramatyczne lub dramatyczno-muzyczne; dzieła choreograficzne i pantomimy; dzieła muzyczne ze słowami lub bez słów; dzieła filmowe oraz zrównane z nimi dzieła wyrażane w podobny sposób jak film; dzieła rysunkowe, malarstwo, dzieła architektoniczne, rzeźby, dzieła rytownicze i litograficzne; dzieła fotograficzne oraz zrównane z nimi dzieła wyrażane w podobny sposób jak fotografia; dzieła sztuki użytkowej, ilustracje, mapy geograficzne, plany, szkice i dzieła plastyczne dotyczące geografii, topografii, architektury lub innych nauk. Zgodnie z Konwencją berneńską za państwo pochodzenia uważa się to państwo Związku, w którym producent dzieła filmowego ma siedzibę lub miejsce stałego pobytu. Autorzy dzieł literackich lub artystycznych mają wyłączne prawo udzielania zezwoleń na filmową adaptację i reprodukcję tych dzieł oraz wprowadzanie do obrotu dzieł w ten sposób adaptowanych lub reprodukowanych, oraz na

¹³ Wyjątek od zasady stanowi art. 7 ust. 8: „W każdym wypadku okres trwania ochrony będzie regulowany przez prawo państwa, w którym żąda się ochrony; jeżeli jednak ustawodawstwo tego państwa nie stanowi inaczej, okres ten nie będzie dłuższy od okresu ustalonego w państwie pochodzenia dzieła”.

wystawianie i wykonanie publiczne oraz publiczne rozpowszechnianie za pomocą środków przekazu przewodowego dzieł w ten sposób adaptowanych lub reprodukowanych. Z kolei adaptacja we wszelkiej innej formie artystycznej utworów filmowych opartych na dziełach literackich lub artystycznych wymaga zezwolenia autorów dzieł oryginalnych, niezależnie od zezwolenia autorów dzieł filmowych. Zgodnie z art. 14^{bis} bez uszczerbku dla praw autora każdego dzieła, które mogłoby być adaptowane lub reprodukowane, dzieło filmowe podlega takiej ochronie jak dzieło oryginalne. Podmiot prawa autorskiego do dzieła filmowego korzysta z tych samych praw co autor dzieła oryginalnego, łącznie z prawami przewidzianymi w poprzednim artykule. Określenie podmiotów prawa autorskiego do dzieła filmowego zastrzeżone jest ustawodawstwu państwa, w którym żąda się ochrony. Jeżeli jednak ustawodawstwo państwa należącego do Związku zalicza do tych podmiotów autorów, którzy wnieśli pewien wkład w realizację dzieła filmowego, autorzy ci, skoro zobowiązali się do wniesienia tego wkładu, nie mogą, w razie braku odmiennych lub szczególnych postanowień umownych, sprzeciwić się reprodukcji, wprowadzeniu do obrotu, publicznemu wystawieniu i wykonaniu, rozpowszechnianiu publicznemu za pomocą środków przekazu przewodowego, nadawaniu drogą radiowo-telewizyjną przez radio lub innemu rozpowszechnianiu publicznemu, zamieszczaniu tłumaczenia na filmach i dubbingowi tekstu dzieł filmowych w tym państwie.

Kolejnym aktem jest Międzynarodowa konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów i organizacji nadawczych, sporządzona w Rzymie 26.10.1961 r. (79 państw). Akt ten wprowadza m.in. zasady asymilacji oraz minimum ochrony. Porozumienie w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej z 22.12.1994 r.¹⁴ wprowadza m.in. zasady minimum ochrony, traktowania krajowego – traktowanie nie mniej korzystne niż to, jakie przyznaje się własnym podmiotom oraz zasada największego uprzywilejowania – w zakresie ochrony własności intelektualnej każda korzyść, udogodnienie, przywilej lub zwolnienie przyznane przez członka podmiotom innego kraju, będzie przyznane niezwłocznie i bezwarunkowo podmiotom wszystkich pozostałych krajów będących członkami (art. 4 Porozumienia TRIPS). Zgodnie z art. 11 Porozumienia TRIPS (Prawa do wypożyczenia) w stosunku do dzieł kinematograficznych na podstawie porozumienia strona umowy ma przyznać autorom i ich następcom prawnym prawa udzielania zgody lub zakazu udostępniania dla celów zarobkowych oryginałów lub kopii dzieł, względem których mają prawa autorskie. Strona umawiająca się ma być zwolniona z tego obowiązku w stosunku do dzieł kinematograficznych, chyba że takie udostępnienie prowadziło do rozpowszechnionego kopiowania takich dzieł, które spowodowało naruszenie materialne wyłącznych praw do reprodukcji przysługujących na terytorium strony autorom lub ich następcom prawnym.

¹⁴ Decyzja Rady 94/800/WE z 22.12.1994 r. dotycząca zawarcia w imieniu Wspólnoty Europejskiej w dziedzinach wchodzących w zakres jej kompetencji, porozumień, będących wynikiem negocjacji wielostronnych w ramach Rundy Urugwajskiej (1986–1994) (Dz.Urz. UE L 336, s. 1).



Według Światowej Organizacji Handlu (WTO) prawa autorskie obejmują prace literackie, takie jak: nowele, wiersze, sztuki, filmy, utwory muzyczne, słowno-muzyczne, prace artystyczne, w tym: rysunki, obrazy, fotografie i rzeźby, a także projekty architektoniczne i inne. Uprawnienia związane z prawami pokrewnymi obejmują artystyczne wykonania, fonogramy, videogramy i nadania radiowe i telewizyjne. Należy podkreślić, że proces liberalizacji gospodarczej związanej z przemysłem filmowym, czy w ujęciu regionalnej polityki UE, czy w globalnym charakterze międzynarodowym WTO, są zorientowane przede wszystkim na realizowanie określonych celów w interesie handlowym. Organizacje te wydają się pozostawić wystarczająco dużo miejsca w ich zakresie działania na rzecz ochrony socjalno-społecznej i kulturalnej, jednak celem zasadniczym jest skoordynowanie warunków wolnej konkurencji i polityki otwartych rynków. Ramy UE, jak przewiduje rozwiązanie kompromisowe, pozwalają, jeśli jest to zgodne ze wspólnym rynkiem i przyczynia się do różnorodności kulturowej, na mecenat państwa. Działania takie są jednak motywowane ogólnym interesem zachowania różnorodności w tym sektorze. W ramach WTO, chociaż różnorodność kulturowa nie jest samym w sobie celem działań międzynarodowych, istnieje obszar regulacji dotyczący „okien ekranowych”¹⁵ zgodnie z art. IV GATT – załącznik nr 1A Układ Ogólny w Sprawie Taryf Celnych i Handlu 1994 (GATT 1994)¹⁶. W postanowieniach dotyczących filmów kinematograficznych ustalono, że „jeżeli jakkolwiek układająca się strona ustanawia lub utrzymuje w mocy wewnętrzne przepisy ilościowe dotyczące wyświetlanych filmów kinematograficznych, to przepis taki powinien przybrać formę kontyngentów ekranowych odpowiadających następującym wymogom:

- (a) kontyngenty ekranowe mogą nakładać zobowiązania wyświetlania filmów kinematograficznych produkcji krajowej w określonej minimalnej proporcji rzeczywście wykorzystanego całkowitego czasu ekranowego, w określonym okresie nie krótszym od jednego roku, w stosunku do odpłatnego wyświetlania wszystkich filmów niezależnie od ich pochodzenia i będą one obliczane na podstawie rocznego czasu ekranowego w proporcji na jedną salę kinematograficzną lub jego ekwiwalentu;
- (b) z wyjątkiem czasu ekranowego zastrzeżonego dla filmów pochodzenia krajowego na podstawie kontyngentów ekranowych, czas ekranowy, włącznie z czasem zwolnionym decyzją administracyjną z zastrzeżenia dla filmów pochodzenia krajowego, nie będzie podlegać podziałowi, formalnie ani faktycznie, pomiędzy źródła dostawy;
- (c) niezależne od postanowień punktu (b) niniejszego artykułu, jakkolwiek układająca się strona może utrzymywać kontyngenty ekranowe odpowiadające wymogom punktu (a) niniejszego artykułu, które zastrzegają minimalną proporcję czasu ekranowego dla filmów pochodzenia innego niż z układającej się

¹⁵ W następnych latach zostały wypracowane zasady tzw. kwot europejskiej, krajowej i niezależnej – na ten temat zob. rozdział VII niniejszej publikacji.

¹⁶ Zob. Oświadczenie Rządowe z 28.02.2006 r. uzupełniające Oświadczenie rządowe z dnia 31 lipca 1995 r. w sprawie ratyfikacji przez Rzeczpospolitą Polską Porozumienia ustanawiającego Światową Organizację Handlu (WTO), sporządzonego w Marakeszu 15.04.1994 r. (Dz.U. z 2007 r. Nr 44, poz. 278).

- strony nakładającej takie kontyngenty ekranowe; pod warunkiem że taka minimalna proporcja nie będzie zwiększona powyżej poziomu obowiązującego w dniu 10 kwietnia 1947 r.;
- (d) kontyngenty ekranowe będą poddane negocjacjom w celu ich ograniczenia, złagodzenia lub wyeliminowania”.

Kolejne akty mające wpływ na rozwój kinematografii to Traktaty WIPO: Traktat autorski (WIPO Copyright Treaty)¹⁷ oraz Traktat w sprawie wykonań artystycznych i fonogramów (WIPO Performances and Phonogram Treaty)¹⁸, oraz „traktaty internetowe” – ochrona programów komputerowych oraz baz danych. Zgodnie z Traktatem o prawie autorskim w odniesieniu do utworów kinematograficznych autorom przysługują wyłączne prawa zezwalania na najem publiczności w celach zarobkowych oryginału lub zwielokrotnionych egzemplarzy swoich utworów (art. 7). Przy czym przepis ten ma zastosowanie do utworów kinematograficznych, w sytuacji kiedy najem w celach zarobkowych doprowadziłby do zakrojonego na szeroką skalę zwielokrotniania tych utworów, poważnie naruszając wyłączne prawo zwielokrotniania. W interpretacji art. 1 pkt 4 ustalono, że prawo zwielokrotniania, o którym mowa w art. 9 Konwencji berneńskiej, jak też wyjątki w nim dopuszczone, znajdują pełne zastosowanie w warunkach użycia techniki cyfrowej, w szczególności do korzystania z utworów w formie cyfrowej. Rozumie się, że przechowywanie w formie cyfrowej utworu chronionego na nośniku elektronicznym stanowi zwielokrotnienie w rozumieniu art. 9 Konwencji berneńskiej. Przepis ten ma kluczowe znaczenie dla procesów cyfryzacji zasobów filmowych.

W warunkach związanych z rozwojem społeczeństwa informacyjnego oraz wykorzystaniem techniki cyfrowej szczególne znaczenie mają Europejska konwencja o ochronie dziedzictwa audiowizualnego z 8.11.2001¹⁹ r. oraz Europejska konwencja o prawnej ochronie usług opartych lub wykorzystujących systemy warunkowego dostępu z 24.01.2001 r.²⁰ Celem tej ostatniej Konwencji było doprowadzenie do uznania za niezgodne z prawem na terytorium stron pewnej liczby działań umożliwiających uzyskanie nieuprawnionego dostępu do usług chronionych i zbliżenie ustawodawstw stron w tej dziedzinie.

¹⁷ Traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej o prawie autorskim, sporządzony w Genewie 20.12.1996 r. (Dz.U. z 2005 r. Nr 3, poz. 12).

¹⁸ Traktat WIPO sporządzony w Genewie 20.12.1996 r. o artystycznych wykonaniach i fonogramach (Dz.U. z 2004 r. Nr 41, poz. 375).

¹⁹ <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/183> (dostęp: 1.07.2020 r.).

²⁰ Europejska konwencja o prawnej ochronie usług opartych lub polegających na dostępie warunkowym (Dz.Urz. UE L 336 z 2011 r., s. 2), została przyjęta przez Radę Europy w Strasburgu 24.01.2001 r. i weszła ona w życie 1.07.2003 r.