

# Littera scripta manet

Dzieła wybrane  
Profesor Marii Poźniak-Niedzielskiej

# Littera scripta manet

Dzieła wybrane  
Profesor Marii Poźniak-Niedzielskiej



Redakcja naukowa  
prof. dr hab. Katarzyna Kopaczyńska-Pieczniak  
dr hab. Jerzy Szczotka, prof. UMCS  
dr Ewelina Duda-Staworko

Publikacja dofinansowana ze środków  
Funduszu Wsparcia Twórców Stowarzyszenia KOPIPOL



Wydawczyni  
Joanna Dzwonnik

Redaktorka prowadząca  
Paulina Ambroży

Projekt graficzny okładki  
Wojtek Janikowski

Zdjęcie Profesor Marii Poźniak-Niedzielskiej  
pochodzi z archiwum rodzinnego

© Copyright by Wolters Kluwer Polska Sp. z o.o., 2025

ISBN 978-83-8390-507-5

Wolters Kluwer Polska Sp. z o.o.  
Dział Zarządzania Prawami Autorskimi i Treściami  
01-208 Warszawa, ul. Przyokopowa 33  
tel. +48 692 477 076  
e-mail: PL-ksiazki@wolterskluwer.com

Księgarnia internetowa [www.profinfo.pl](http://www.profinfo.pl)

*By czas nie zaćmił i niepamięć*

(Jan Długosz)

---



## SPIS TREŚCI

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Słowo wstępne .....                                                                                                            | 9   |
| Adaptacja kinematograficzna dzieła literackiego w świetle prawa autorskiego .....                                              | 11  |
| Problemy ochrony folkloru w prawie autorskim .....                                                                             | 21  |
| Umowy o prace naukowo-badawcze .....                                                                                           | 32  |
| Pojęcie przedsiębiorstwa a jego majątek .....                                                                                  | 62  |
| Kodeks cywilny a prawo na dobrach niematerialnych .....                                                                        | 72  |
| Ochrona nazw geograficznych służących oznaczaniu pochodzenia towarów .....                                                     | 89  |
| Nazwa osoby prawnej, jako przedmiot ochrony prawa cywilnego .....                                                              | 104 |
| Wyniki prac badawczych jako dobro prawne .....                                                                                 | 109 |
| Wzory użytkowe i wzory zdobnicze – dylematy trudnego sąsiedztwa .....                                                          | 121 |
| Zbycie przedsiębiorstwa w świetle zmian w kodeksie cywilnym .....                                                              | 130 |
| Naśladownictwo produktów jako akt nieuczciwej konkurencji .....                                                                | 143 |
| Oznaczenia odróżniające podmioty gospodarcze a zakres prowadzonej przez nie działalności gospodarczej .....                    | 151 |
| Użycie cudzego nazwiska jako znaku towarowego .....                                                                            | 163 |
| Przesłanka wprowadzenia w błąd jako podstawa odpowiedzialności z tytułu nieuczciwej konkurencji .....                          | 173 |
| Forma plastyczna jako znak towarowy (prawne aspekty pogranicza trójwymiarowych znaków towarowych i wzorów przemysłowych) ..... | 180 |
| Klauzula <i>earn out</i> , czyli uzupełnienie ceny przedsiębiorstwa w późniejszym czasie .....                                 | 195 |
| Prawo twórcy utworu do wynagrodzenia .....                                                                                     | 202 |
| Niektóre aspekty pogranicza oznaczeń geograficznych i znaków towarowych w świetle prawa własności przemysłowej .....           | 209 |
| Ewolucja prawa własności intelektualnej w dobie współczesnej .....                                                             | 218 |
| Kilka uwag o zachowaniu dobrych obyczajów w działalności gospodarczej .....                                                    | 233 |
| Ochrona spuścizny literackiej i artystycznej w świetle prawa autorskiego .....                                                 | 240 |
| Różne oblicza tego samego czynu nieuczciwej konkurencji .....                                                                  | 246 |

|                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| O zasadzie <i>de minimis non curat praetor</i> w polskim prawie cywilnym .....                                     | 250 |
| Ochrona wzoru niezarejestrowanego w prawie europejskim .....                                                       | 253 |
| O szczególnych właściwościach prawa z rejestracji oznaczenia geograficznego .....                                  | 259 |
| Problemy udostępniania utworów przez instytucje muzealne w świetle prawa autorskiego.<br>Zagadnienia wybrane ..... | 265 |
| Uprawnienia licencjobiorcy wyłącznego do korzystania z utworu – dyskusje i wahania .....                           | 278 |
| Gdzie jest teraz prawo handlowe... ..                                                                              | 286 |

## SŁOWO WSTĘPNE

Przedstawiana publikacja ma charakter szczególny. Jej celem jest upamiętnienie dorobku naukowego Profesor Marii Poźniak-Niedzielskiej, jednej z najwybitniejszych znawców i autorytetów z zakresu prawa cywilnego, w tym zwłaszcza prawa autorskiego oraz prawa własności przemysłowej, a także prawa handlowego. Pomysł jej wydania powstał w Katedrze Prawa Gospodarczego i Handlowego UMCS z potrzeby zachowania w pamięci dzieł naukowych Pani Profesor, która zmarła 18 marca 2025 r., a wydanie publikacji zbiega się w czasie z osiemdziesiątą dziewiątą rocznicą Jej urodzin.

Wybitni uczeni nigdy jednak do końca nie odchodzą, są nieśmiertelni, bo wciąż obecni w swoich dziełach.

Profesor Maria Poźniak-Niedzielska w istotny sposób wzbogaciła naukę prawa cywilnego swoim obszernym, różnorodnym tematycznie i w znacznej mierze wciąż aktualnym, dorobkiem. Obejmuje on dzieła monograficzne, rozprawy i artykuły naukowe, podręczniki, glosy do orzeczeń Sądu Najwyższego, a także recenzje. Opracowania te wyróżniają się przenikliwością rozważań, wyważeniem w głoszeniu poglądów, pięknym językiem oraz ogromną wiedzą i erudycją. Wiele zawartych w nich tez stanowiła i nadal stanowi inspirację do dalszych badań. Większość z nich ma charakter pionierski, rozwijający naukę i jednocześnie dowodzący wyjątkowego wyczucia potrzeb praktyki obrotu.

Bardzo trudnym zadaniem było dokonanie wyboru prac Profesor Marii Poźniak-Niedzielskiej do niniejszej publikacji. Jego ideą przewodnią uczyniliśmy przede wszystkim wykazanie, jak rozległe i wielowątkowe były zainteresowania naukowe Pani Profesor, oraz wyróżnienie dzieł o charakterze prekursorskim, wybitnym i w niektórych przypadkach nie zawsze obecnie łatwo dostępnych.

Wyrażamy nadzieję, że zawarty w niniejszej księdze wybór publikacji Profesor Marii Poźniak-Niedzielskiej będzie nie tylko hołdem dla wybitnej Osoby, lecz także okaże się przydatny zarówno w ramach prowadzonych badań naukowych, jak i w praktyce obrotu gospodarczego, zwłaszcza w dziedzinie prawa własności intelektualnej.

Niniejsza publikacja ma charakter reedycyjny i ukazuje się dzięki życzliwości wydawnictwa Wolters Kluwer Polska Spółka z ograniczoną odpowiedzialnością. Niniejszym w imieniu uczniów Pani Profesor oraz zespołu Katedry Prawa Gospodarczego i Handlowego UMCS składamy Wydawnictwu podziękowania za opublikowanie książki. Tą drogą dziękujemy również dysponentom praw autorskich do publikacji zamieszczonych w księdze oraz Spadkobiercom Pani Profesor za honorowe wyrażenie zgody na ich wydanie. Pragniemy też podziękować Stowarzyszeniu KOPIPOL za finansowe wsparcie wydania tej publikacji.

Katarzyna Kopaczyńska-Pieczniak  
Jerzy Szczotka  
Ewelina Duda-Staworko



## ADAPTACJA KINEMATOGRAFICZNA DZIEŁA LITERACKIEGO W ŚWIECIE PRAWA AUTORSKIEGO\*

1. Prawo autorskie – jak wiadomo – znajduje się w stadium wyjątkowo szybkiej ewolucji na skutek powstawania nowych gałęzi twórczości, co w konsekwencji wywołuje potrzebę rozbudowywania i utrwalania ochrony praw twórcy, a także otoczenia twórczości duchowej specjalną opieką w skali międzynarodowej. Jedną z najbardziej dynamicznych gałęzi sztuki współczesnej jest twórczość filmowa, która rozpoczynając od prymitywnych filmów braci Lumière i G. Meliesa w stosunkowo krótkim okresie czasu szybko przekroczyła różne szczeble rozwoju wykształcając coraz to nowe formy, wzbogacając się stale o nowe elementy i podporządkowując sobie kolejno kształt, dźwięk, i barwę<sup>1</sup>. Intensywny rozkwit sztuki filmowej i przemysłu kinematograficznego wyłonił nową problematykę prawną, za której rozwojem nie nadążają przepisy prawa autorskiego. Stwierdzając ten fakt, niejednokrotnie przy różnych okazjach podkreślano, że również nasza ustawa o prawie autorskim – mimo swego niedawnego pochodzenia – nie daje odpowiedzi na wiele problemów nurtujących zarówno autorów, jak i prawników, którzy stykają się z nimi w swej praktyce<sup>2</sup>. Brak opracowań teoretycznych z tego zakresu oczywiście wcale nie ułatwia sytuacji.

Właśnie niedawno taka interesująca polemika toczyła się na łamach „Przeglądu Kulturalnego”. Rozpoczął ją J.S. Stawiński w artykule pod alarmującym tytułem *Wyzysk w przemyśle filmowym*<sup>3</sup>. Przedmiotem wyzysku – zdaniem Stawińskiego – są dzieła literackie adaptowane następnie przez kinematografię oraz scenariusze, wyzysk

---

\* „Państwo i Prawo” 1962, z. 2, s. 268–276.

<sup>1</sup> Za datę narodzin kina przyjmuje się ogólnie datę pierwszego publicznego pokazu kinematografu, który odbył się w Paryżu 28 XII 1895 r.

<sup>2</sup> Tak np. w przedmowie do wydanego ostatnio zbioru przepisów prawa autorskiego E. Drabienko pisze m.in.: „Niewątpliwą luką obowiązującego prawa jest brak przepisów normujących zawieranie umów oraz wysokość wynagrodzeń w pewnych dziedzinach działalności kulturalnej i artystycznej, jak telewizja, radio, film (poza twórczością literacką dla filmu, która została prawnie uregulowana) oraz nagrania mechaniczne. Poza tym szereg obowiązujących przepisów nie odpowiada potrzebom zarówno autorów, jak i użytkowników praw autorskich. [...] Dla osób korzystających w pracy z istniejących przepisów oraz dla tych, którzy pracują nad ich udoskonaleniem lub wydaniem nowych – poważną trudność stanowi brak wypowiedzi w prasie (zarówno prawniczej, jak i poświęconej zagadnieniom twórczości naukowej i artystycznej), zawierających oceny i wnioski, wpływające z działania wydanych przepisów”. E. Drabienko: *Prawo autorskie. Przepisy i orzecznictwo*, Warszawa 1960, „Wydawnictwo Prawnicze”, s. 3.

<sup>3</sup> J.S. Stawiński: *Wyzysk w przemyśle filmowym*. „Przegląd Kulturalny” nr 49, 1960.

zaś odbywa się na płaszczyźnie autorstwa dzieła. „Nowela, książka czy scenariusz... wynik procesu twórczego, potu, pasji czy bólu pisarza, raz kupiony przez fabrykanta (tj. wytwórnię filmów – przyp. mój, M.P.), staje się jego wyłączną własnością” – pisze Stawiński. Wyzyskiwaczem jest reżyser, który realizując film oparty na utworze literackim jako autor filmu..., inkasuje nie tylko zapłatę za swój wkład i pracę, ale przede wszystkim zagarnia ową pokaźną wartość dodatkową, decydującą o randze filmu, którą od początku niósł w sobie literacki surowiec przetworzony w obraz filmowy”. Prawo autorskie, zdaniem Stawińskiego, jest całkowicie bezradne w obliczu tej nienormalnej sytuacji, a niedoskonałość przepisów w tej dziedzinie prowadzi do naruszenia niektórych uprawnień twórcy. W praktyce np. ignorując prawo pisarza do ojcostwa dzieła krytyka filmowa przedstawia tezy i myśli filmu jako rezultat oryginalnej twórczości reżysera. Adaptacja dzieła literackiego przez kinematografię odbywa się często z naruszeniem prawa autora do integralności dzieła poprzez wprowadzenie nowych scen, zmianę dialogów, zlikwidowanie point itp.

Artykuł Stawińskiego wywołał ożywioną polemikę, w której zwracano uwagę na specyficzny charakter sztuki filmowej i podkreślano twórczą rolę reżysera filmowego, przekształcającego ten „surowiec” czy „półfabrykat”, jakim jest dla filmu utwór literacki, w gotowe już dzieło filmowe o sobie tylko właściwych walorach artystycznych<sup>4</sup>.

Odbywający się we wrześniu 1961 r. Festiwal Filmów Polskich stał się znowu okazją dla szeregu wypowiedzi, zahaczających w swej treści o zagadnienia stanowiące przedmiot prawa autorskiego<sup>5</sup>. Wydaje się więc, że byłoby celowe omówienie spraw, które wywołują tego rodzaju dyskusje, również na łamach prasy prawniczej w celu skonfrontowania uwag i postulatów twórców z obowiązującymi przepisami prawa autorskiego oraz wyjaśnienia tych niekiedy skomplikowanych problemów, jakie wynikają z autorskiego prawa filmowego.

2. Podstawowe znaczenie w kwestii autorstwa filmu posiada art. 13 ustawy o prawie autorskim, według którego: „Prawo autorskie do filmów kinematograficznych... służy przedsiębiorstwu, które wytworzyło film...”.

Co do treści tego artykułu panuje rozbieżność zdań; według jednego poglądu nadaje się producentowi pełnię praw autorskich, według drugiego odnosi się on wyłącznie do praw majątkowych, nie dotycząc sprawy tzw. autorskich dóbr osobistych. Przyjmuję tutaj ten drugi pogląd, wyrażany także przez innych autorów. Sądzę, że wobec zastosowanej przez naszego ustawodawcę terminologii artykuł ten nie stanowi dostatecznej podstawy do uznania, że producent filmu nabywa wszelkie prawa autorskie. Prawa osobiste (moralne) ze względu na swój charakter mogą powstać tylko na rzecz twórcy (lub współtwórcy), a ponieważ z natury swej są niezbywalne, mogą służyć tylko „[...] osobie,

---

<sup>4</sup> Por. artykuł A. Bohdziewicz: *Wyzysk czy koegzystencja* oraz uwagi K. Dziewanowskiego: *Nigdy więcej czyli lament kooperatora*, „Przegląd Kulturalny” nr 4, 1961. Ostatnio echa tej polemiki odezwały się w artykule Z. Pitery: *Czy koniecznie kosztem reżysera* w „Przeglądzie Kulturalnym”, nr 37, 1961.

<sup>5</sup> Np. cykl artykułów K. Wolickiego, opublikowanych w „Życiu Gospodarczym” nr 30, 31 i 32, 1961: *W świetle jupiterów. Niebo bez gwiazd. Prosimy o specjalizację*, oraz „Trybuna Ludu”, nr 263, 1961, *Między kartą a ekranem*.

którą łączy z filmem specyficzne uczucie ojcowskie, jakie jest w stanie przeżywać jedynie rzeczywisty twórca”<sup>6</sup>.

W ten sposób następuje rozszczępienie autorskiego prawa podmiotowego do dzieła filmowego: prawo osobiste powstaje na rzecz twórcy faktycznego, natomiast prawo majątkowe rodzi się *ex lege* na rzecz producenta filmu. Postanowienia zawarte w art. 13 mają charakter przepisów bezwzględnie obowiązujących, a zatem stosowanie ich nie może być wyłączone odmienną umową stron<sup>7</sup>. Zdaniem prof. Rittermana, należy tu jednak odróżnić nabycie praw autorskich do filmu przez przedsiębiorstwo prywatne, np. zagraniczną wytwórnię filmów, od nabycia tych praw przez przedsiębiorstwo społecznione.

W pierwszym wypadku art. 13 należy uważać za normę *iuris dispositivi*; a więc nabycie praw przez przedsiębiorcę od twórcy miałooby z reguły charakter pochodny. Natomiast w odniesieniu do przedsiębiorstw społecznionych „nabycie (prawa autorskiego) z art. 13 należy uważać za pierwotne, za nabycie *iure cogente* praw przez przedsiębiorstwo od samego początku prawnego istnienia utworu, w charakterze pierwszego uprawnionego”<sup>8</sup>. W ten sposób w interpretacji S. Rittermana art. 13 ustawy o prawie autorskim otrzymuje podwójny charakter – normy *iuris cogentis* w odniesieniu do przedsiębiorstw społecznionych i normy *iuris dispositivi* w stosunku do wszelkich innych.

Takie ujmowanie mocy obowiązującej przepisu musi budzić poważne wątpliwości. Wprawdzie podobne rozróżnienie między społecznionym zakładem pracy a przedsiębiorstwem prywatnym w kwestii praw do wynalazku zawiera dekret o wynalazczości pracowniczej z r. 1950 – jednak należy zwrócić uwagę na to, że jest ono wprowadzone przez ustawodawcę drogą ustanowienia dwóch osobnych przepisów<sup>9</sup>. Ustawa autorska natomiast nie zawiera w tej sprawie odrębnego postanowienia.

---

<sup>6</sup> S. Ritterman: *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937, s. 259. Powołanie się w tym miejscu na komentarz przedwojenny uzasadnione jest tym, że ustawa o prawie autorskim z 1926 r. zawierała identyczne postanowienie w art. 10, przy czym w doktrynie przeważał pogląd, iż artykuł ten odnosi się tylko do nabycia praw majątkowych – tak S. Ritterman (j.w., s. 73); odmiennie F. Zoll: *Polska ustawa o prawie autorskim i konwencja berneńska*, Warszawa 1926, s. 62. Obecnie w ten sam sposób interpretuje się sens artykułu 13; por. np. C. Przymusiński: *Prawa autorskie jednostek gospodarki społecznionej*, P.U.G. nr 12, 1952, s. 453.

<sup>7</sup> Przedwojenna ustawa o prawie autorskim, która w art. 10 przyznawała prawo autorskie do filmów kinematograficznych przedsiębiorcy, zezwalała jednak na podstawie art. 11 na zawarcie umowy odmiennej. Brak odpowiednika art. 11 w ustawie z r. 1952, jest jednym z argumentów przemawiających za uznaniem art. 13 nowej ustawy za przepis bezwzględnie obowiązujący. Tak samo Przymusiński, j.w., s. 454.

<sup>8</sup> S. Ritterman: *Zasady nowego prawa autorskiego majątkowego*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prawo”, nr 1/1955, s. 117.

<sup>9</sup> Chodzi tu o art. 15 i 21 dekretu z 12 X 1950 r. o wynalazczości pracowniczej (Dz.U. Nr 47, poz. 428), które brzmią, jak następuje. Art. 15: „Prawo wykorzystania pracowniczego wynalazku, udoskonalenia technicznego i usprawnienia oraz prawo do uzyskania patentu na taki wynalazek służy społecznionemu zakładowi pracy [...]”. Art. 21 pkt 1: „Jeżeli przedsiębiorstwo nie będące społecznionym zakładem pracy zawarło umowę o pracę nad wynalazkami w zakresie swej działalności, prawo wykorzystania wynalazku i prawo do uzyskania patentu służy temu przedsiębiorstwu; [...] W braku umowy prawo do uzyskania patentu na wynalazek, chociażby w związku z zakresem pracy w takim przedsiębiorstwie, służy wynalazcy”.

Prawa autorskie kształtowane są na wzór praw rzeczowych jako prawa bezwzględne, stąd większość przepisów prawa autorskiego ma charakter norm *iuris cogentis*.

Nie ulega wątpliwości, że taki charakter ma zasada ogólna, wyrażona w art. 7 ustawy o prawie autorskim, według którego: „Prawo autorskie służy twórcy, jeżeli przepis szczególny nie stanowi inaczej”. Wobec tego art. 13 jako *lex specialis* nie może mieć charakteru normy względnie obowiązującej.

Uwagi S. Rittermana co do konieczności rozróżnienia między przedsiębiorstwem społecznym a prywatnym są merytorycznie słuszne, ale chyba należałoby je traktować tylko jako postulat *de lege ferenda*.

W tak ogólnie nakreślonym układzie stosunków prawnych między twórcą dzieła filmowego a przedsiębiorstwem, które film wyprodukowało, powstaje przede wszystkim zagadnienie, kogo należy uważać za twórcę filmu w świetle obowiązujących przepisów, tzn. komu służą osobiste prawa autorskie do dzieła filmowego.

Niniejsze uwagi poświęcone będą jednemu tylko zagadnieniu z bogatej problematyki autorstwa filmu, a mianowicie interesować nas będzie kwestia, czy za twórcę (lub współtwórcę) filmu można uważać autora dzieła, najczęściej literackiego<sup>10</sup>, już istniejącego i przeniesionego następnie na ekran. Chodzi tu więc o dzieła literackie pisane bynajmniej nie pod kątem późniejszego adaptowania ich przez kinematografię. Istnieje bowiem specjalny rodzaj twórczości literackiej przeznaczonej z góry do przeniesienia na ekran. Zakres tej twórczości jest dosyć szeroki, obejmuje on mianowicie: a) temat filmowy; b) nowelę filmową; c) scenariusz oraz teksty słowne<sup>11</sup>. Omówienie praw autorskich scenarzysty, którego naszym zdaniem należy zaliczyć do grona twórców filmu, przekraczałoby ramy niniejszego artykułu. Zaznaczyć także należy, że mowa będzie o adaptacji filmowej dzieł, których twórcy zgodzili się, najczęściej w drodze umowy przewidzianej w prawie autorskim, na tego rodzaju przeróbkę swego dzieła. Pominęte zostanie natomiast zagadnienie niedozwolonego naśladownictwa utworów literackich przez kinematografię, które stanowi problem oddzielny.

3. Zagadnienie praw autorskich twórcy dzieła adaptowanego do filmu według przyjętego poprzednio założenia interpretacyjnego dla art. 13 ustawy z 1952 r. nie nasuwa żadnych wątpliwości w takiej sytuacji, kiedy np. autor powieści lub innego utworu literackiego jest zarazem reżyserem filmu, co zresztą w praktyce zdarza się raczej rzadko. W tym wypadku zachowując prawo autorskie do dzieła, na podstawie którego zrealizowano następnie film, staje się on również autorem (lub współautorem) samego dzieła filmowego.

Sprawa komplikuje się wtedy, gdy autor dzieła adaptowanego nie bierze żadnego udziału w realizacji filmu, a jego rola ogranicza się do udzielenia zezwolenia na adaptację. Więż, jaka istnieje między dziełem już istniejącym a zrealizowanym na jego podstawie

---

<sup>10</sup> Dziełem adaptowanym przez kinematografię może być nie tylko dzieło literackie, lecz również wszelkie inne dzieła artystyczne np. utwory choreograficzne. W wypadku ekranizacji tych utworów prawa twórców kształtują się tak, jak przy dziełach literackich – oczywiście z uwzględnieniem specyfiki rodzaju artystycznego.

<sup>11</sup> Załącznik do uchwały nr 219 Rady Ministrów z 19 III 1955 r., Mon. Pol. nr 30, poz. 291; pkt IX.

filmem, może występować w różnych postaciach, a filiacja tych dwóch utworów może być mocniejsza lub słabsza. Jeżeli mamy do czynienia z adaptacją prostą, polegającą np. na inkorporowaniu dialogów sztuki teatralnej lub libretta i melodii operowych do utworu filmowego, to powstałe w ten sposób dzieło stanowić będzie tylko opracowanie cudzego utworu. Jako takie staje się również przedmiotem prawa autorskiego (zależnego) i może korzystać z ochrony prawnej w myśl art. 3 ustawy o prawie autorskim.

W praktyce znacznie częściej film zaledwie nawiązuje do danego dzieła, czerpiąc z niego zasadniczy wątek lub główne idee, czyli analogie między tymi dwoma utworami mogą być niekiedy bardzo odległe.

Powstaje więc problem, w jakiej sytuacji należy uznać utwór kinematograficzny, zrealizowany w oparciu o już istniejące dzieło literackie, za utwór samodzielny? Pewną wskazówkę stanowić może § 4 wspomnianego już art. 3 ustawy o prawie autorskim: „Utworu, który ma cechy samodzielnej twórczości, chociaż podniętę do niego dał cudzy utwór, nie uważa się za opracowanie cudzego utworu”. Niemniej brak jest sprecyzowanego kryterium prawnego, które można by stosować w tej dziedzinie przy ocenianiu stopnia zależności obu utworów<sup>12</sup>.

W literaturze francuskiej znajdujemy próbę skonstruowania takiego kryterium; streszcza się ono w tym, że znaczenie decydujące odgrywa kompozycja filmu, tj. swoisty układ tematu oraz porządek i kolejność, w jakiej przedstawiane są myśli, a nie podobieństwo idei lub zasadniczego tematu<sup>13</sup>. Stosowanie w praktyce takiej zasady wywołać musi nieuniknione trudności z uwagi na to, że adaptacja nie odbywa się tylko w obrębie jednego *genre'u* artystycznego, lecz stanowi transpozycję dzieła literackiego na ekran. Właściwości techniczne sztuki kinematograficznej oraz środki ekspresji, jakimi dysponuje, niemal z góry przesądzają konieczność dokonania zasadniczych zmian w dziele adaptowanym, i to zmian przeważnie doprowadzających do zerwania węzła filiacyjnego między filmem a dziełem adaptowanym. W każdym razie możliwe są tu następujące rozwiązania:

- 1) Można uznać, że film zrealizowany w oparciu o już istniejący utwór literacki zawsze stanowi dzieło pochodne w stosunku do tego utworu. Krańcowym skutkiem przyjęcia takiej tezy jest uznanie również dzieł literackich z góry przeznaczonych dla filmu, a więc np. scenariusza – za uprzednio istniejące dzieła, wobec których zrealizowany już utwór filmowy jest tylko utworem pochodnym. W ten sposób właśnie reguluje ten problem projekt ustawy o prawie autorskim w NRF.
- 2) Można stwierdzić, że film oparty na dziele literackim mimo wszystko posiada zawsze w takim stopniu cechy oryginalnej twórczości, iż powinien korzystać z ochrony prawnej jako utwór samodzielny. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na charakterystyczną ewolucję art. 14 pkt 2 konwencji berneńskiej, dotyczącego omawianej kwestii. Konwencja ta w wersji ratyfikowanej przez Polskę zawiera w art. 14 pkt 2 następujące postanowienie: „Na równi z utworami literackimi i artystycznymi

---

<sup>12</sup> Por. na ten temat uwagi A. Kopffa w artykule pt. *Granice swobodnego użytkowania dzieł chronionych prawem autorskim*, „Zeszyty Naukowe UJ, Prace Prawnicze”, z. 8/1961, s. 35 i nast.

<sup>13</sup> G. Lyon-Caen, P. Lavigne: *Traité Théorique et Pratique de Droit du Cinéma Français et comparé*, Paris 1957, s. 195. H. Desbois: *Le Droit d'auteur*, Paris 1950, s. 26–34.

podlegają ochronie utwory kinematograficzne, jeżeli autor nada utworowi charakter oryginalny. Jeżeli tego charakteru brak, to utwór kinematograficzny korzysta z ochrony utworów fotograficznych”.

Po zrewidowaniu konwencji berneńskiej w Brukseli w 1948 r. ten sam artykuł otrzymał nową postać, zrywając z dyskryminacją niektórych utworów kinematograficznych, ukrytą w jego dotychczasowym brzmieniu, i wprowadzając ogólną zasadę ochrony utworów kinematograficznych jako dzieł samodzielnych.

- 3) Można też w każdym konkretnym wypadku badać, czy film zrealizowany na podstawie dzieła adaptowanego ma cechy samodzielnej twórczości, czy też stanowi jakąś *sui generis* kolejną edycję tego samego dzieła.

Rozważania te prowadzą do próby znalezienia odpowiedzi na postawione na wstępie pytanie, czy autor dzieła adaptowanego może w określonych wypadkach uznany być za autora filmu. Przyjęcie poglądu omówionego w pkt 1 przemawiałoby na korzyść autora dzieła adaptowanego. Jeżeli natomiast przyjmemy założenie, że dzieło filmowe jest zawsze dziełem samodzielnym, to przyjęcie takiej tezy z góry przesądza negatywnie problem praw autorskich twórcy dzieła adaptowanego dla filmu. Te dwa możliwe rozwiązania znajdują wyraźnie swoje odbicie wśród ustawodawstw obcych, które odnośnie sprawy autorstwa filmu podzielić można na dwie zasadnicze grupy.

Do grupy pierwszej zaliczyć należy te ustawodawstwa, które autorowi dzieła adaptowanego przyznają takie same prawa, jak autorowi dzieła nowego, powstałego w wyniku adaptacji. Dla przykładu wymienić tu można art. 14 francuskiej ustawy o prawie autorskim z 11 III 1957 r., na mocy którego autorzy dzieła adaptowanego zrównani są w prawach z autorami nowego dzieła (filmu). Prawie identyczne sformułowanie znajdujemy w ustawie włoskiej z 22 IV 1941 w art. 44.

W drugiej grupie znajdują się ustawodawstwa tych krajów, gdzie autor adaptowanego dzieła literackiego nie posiada praw autorskich do filmu. Wydaje się, że właśnie takie stanowisko reprezentują niektórzy autorzy radzieccy. Np. W. Sieriebrowski w swojej pracy *Woprosy sowietskogo awtorskogo prawa* zalicza adaptację sztuki teatralnej lub powieści do rzędu utworów oryginalnych w przeciwieństwie do zwykłego tłumaczenia, podkreślając, że w wypadku adaptacji następuje całkowita zmiana charakteru utworu<sup>14</sup>. Stwierdza on wyraźnie, że w następstwie ekranizacji sztuki teatralnej powstaje utwór zupełnie nowy, a nie odtworzenie utworu już istniejącego. Należy więc przypuszczać, że w wypadku, gdy przedmiotem adaptacji kinematograficznej jest np. powieść stanowiąca przecież dla filmu „surowiec” wymagający większej pracy niż sztuka teatralna, autor tym bardziej uznaje w filmie powstałym w wyniku takiej adaptacji utwór samodzielny. Naszym zdaniem logicznym następstwem takiego poglądu jest stwierdzenie, że autor dzieła adaptowanego nie może być uznany za twórcę filmu.

Można tu także wspomnieć, że jedna z najnowszych ustaw o prawie autorskim, jaką jest jugosłowiańska ustawa z 9 VII 1957 r., zawierająca specjalny przepis poświęcony

---

<sup>14</sup> W. Sieriebrowski: *Woprosy sowietskogo awtorskogo prawa*, Moskwa 1956, „Izdatelstwo Akademii Nauk ZSRR”, s. 46, 58 i 59.

wyliczeniu autorów filmu, nie zalicza do nich autora dzieła adaptowanego<sup>15</sup>. Polska ustawa o prawie autorskim, wprowadzając w art. 1 pkt 4 pojęcie „utworu kinematograficznego” – a więc dzieła, na którego treść i formę składają się takie elementy, jak np. scenariusz, gra aktorów, tło muzyczne, oprawa scenograficzna itd., wyraża w sposób pośredni pogląd, że podmiotem osobistych praw autorskich do filmu może być tylko osoba, która dokonała połączenia tych wszystkich elementów, a więc reżyser filmu<sup>16</sup>. Tego rodzaju unormowanie eliminuje z grona twórców filmu autora dzieła adaptowanego.

Przyjęcie założenia, że dzieło filmowe jest utworem samodzielnym (poza omówionymi wyżej wypadkami adaptacji prostej) – wcale nie oznacza, że uszczuplone zostają prawa osobiste, służące autorowi dzieła adaptowanego z tytułu autorstwa tego dzieła. Wskazuje na to cytowany już art. 14 konw. bern. (wersja z 1928 r.), a *expressis verbis* myśl tę wyraża art. 6 konw. bern.: „Niezależnie od majątkowych praw autorskich, a nawet po ich ustąpieniu, autor zachowuje prawo dochodzenia autorstwa utworu, jak również sprzeciwiania się wszelkiemu zniekształceniu, okaleczeniu lub innej zmianie wspomnianego utworu, która mogłaby przynieść ujmę jego godności lub dobrej sławie”. Nasza ustawa o prawie autorskim nie zawiera żadnego wyraźnego postanowienia w tej dziedzinie. Jedynie art. 16, który przewiduje wypadki zezwolenia Rady Ministrów na rozpowszechnianie utworów w określony sposób, przeróbkę lub przystosowanie utworu do potrzeb filmowych itp. nawet bez zgody twórcy lub jego następców prawnych, stanowi, że twórca „W każdym razie zachowuje prawo do ochrony autorskich dóbr osobistych. Można stąd wysnuć wniosek, że gdy twórca zezwala na adaptację swego dzieła, jego dobra osobiste pozostają tym bardziej nienaruszalne.

4. Przejdziemy zatem następnie do omówienia praw osobistych, analizując kolejno najważniejsze ich rodzaje i rozważając, w jaki sposób kształtują się te uprawnienia twórcy w wypadku adaptacji jego dzieła przez kinematografię.

A) Na wstępie nasuwa się zasadnicza trudność dotycząca klasyfikacji prawa wyłącznego rozporządzania utworem. Zwrócił na to uwagę A. Szpunar w recenzji pracy S. Rittermana *Zasady prawa autorskiego majątkowego*. Przytoczę w tym miejscu jego uwagi: „Z przeciwstawienia art. 15 ust. 1 i 2 wynika, że prawo to ma charakter majątkowy. Uprawnienie do osobistego decydowania o publikacji dzieła zaliczyć należy do autorskich dóbr osobistych, o których ochronie mówi art. 15 ust. 1 ustawy (por. art. 52 pkt 5 ustawy)”<sup>17</sup>. Tak więc na tle polskiej ustawy o prawie autorskim określenie charakteru prawa wyłącznego rozporządzania utworem nasuwa pewne wątpliwości, co w konsekwencji pociąga za sobą trudności w ustaleniu zakresu uprawnień twórcy. Wydaje się jednak, że jeżeli art. 52 ust. 5 traktuje publikację dzieła nie przeznaczonego przez twórcę do publikacji jako naruszenie autorskich dóbr osobistych, to przyjąć należy, że prawo wyłącznego

---

<sup>15</sup> Por. V. Spaić: *La Convention universelle sur le droit d'auteur, entrée en vigueur en 1956. Rapports nationaux yougoslaves au Ve Congrès international de droit comparé*, Belgrad 1953, s. 61.

<sup>16</sup> Tak samo E. Drabienko: *O niektórych zasadach ustawy o prawie autorskim*, PUG nr 2; 1953, s. 40.

<sup>17</sup> A. Szpunar – recenzja pracy S. Rittermana *Zasady nowego prawa autorskiego majątkowego*, PiP nr 2, 1956, s. 366.

rozporządzania utworem stanowi dobro osobiste twórcy. Pogląd ten jest zresztą ogólnie przyjęty w literaturze światowej<sup>18</sup>.

W każdym razie uznać należy za bezsporne wyłączne prawo twórcy do udzielenia zezwolenia na filmową adaptację dzieła – z wyjątkiem oczywiście przypadków przewidzianych w art. 16, który stanowi jednak tylko uzasadniony względami społecznymi wyjątek od ogólnej zasady. Wyraźne potwierdzenie tej zasady znajdujemy w art. 14 pkt 1 konwencji berneńskiej w wersji ratyfikowanej przez Polskę: „Autorowie utworów literackich, naukowych i artystycznych mają wyłączne prawo udzielania upoważnień do odtwarzania, przystosowania i publicznego przedstawiania swoich utworów za pomocą kinematografu”.

W wypadku adaptacji dzieła literackiego przez kinematografię powstaje także pytanie, czy zezwolenie na odtworzenie dzieła na ekranie (*droit de reproduction*) obejmuje równocześnie zezwolenie na publiczne wystawienie odtworzonego w ten sposób dzieła (*droit de representation*). Kwestię tę rozstrzygnął nasz ustawodawca w art. 49 ustawy o prawie autorskim, w myśl którego: „Zezwolenie na przeniesienie utworu na film kinematograficzny uprawnia w braku odmiennej umowy do publicznego wyświetlania filmu”.

B) Prawo osobiste do „ojcostwa” dzieła zaadaptowanego przez kinematografię rodzi uprawnienie do wymienienia na filmie nazwiska twórcy i tytułu dzieła adaptowanego. Twórcy takiego dzieła służy również prawo do zatajenia „ojcostwa” dzieła. Stąd też umieszczenie np. nazwiska autora zekranizowanej powieści na taśmie filmowej wbrew jego woli stanowi naruszenie autorskich dóbr osobistych (art. 52 pkt 3 ustawy o prawie autorskim). Pewne wątpliwości powstać mogą przy ustalaniu tytułu filmu, opartego na już istniejącym dziele piśmienniczym – chodzi mianowicie o to, czy w braku odpowiedniego postanowienia w umowie między autorem a producentem, film oparty na utworze literackim powinien nosić ten sam tytuł, czy też wystarczy wymienienie tytułu dzieła adaptowanego w dokumentacji filmu. Problem ten może posiadać znaczenie praktyczne dla tych autorów, którzy udzielając zezwolenia na adaptację dążą do zwiększenia poczytności swego dzieła lub spopularyzowania całej swojej twórczości, a także dla producentów usiłujących już z góry zapewnić sukces swojego filmu przez nadanie mu np. tytułu znanej powieści.

Zdaniem moim, prawo ustalenia tytułu w takiej sytuacji ma producent, który ponosi ryzyko finansowe całego przedsięwzięcia i do którego należą wszelkie sprawy związane z rozpowszechnianiem i popularyzacją filmu. Do spraw takich zaliczyć należy ustalenie tytułu filmu, który spełnia niepoślednią rolę propagandową i stanowi rodzaj reklamy.

C) W praktyce najwięcej wątpliwości i sporów powstaje na tle prawa twórcy do integralności dzieła w przypadku, gdy dzieło to stanie się przedmiotem adaptacji kinematograficznej. Prawo do integralności bowiem oznacza zakaz jakichkolwiek zmian i przeróbek utworu, a więc już na pierwszy rzut oka wydaje się być nie do pogodzenia z wszelką adaptacją, która *ex definitione* oznacza pewną modyfikację.

---

<sup>18</sup> G. Gawin: *Le droit moral de l'auteur dans la jurisprudence et la législation françaises*, Paris 1960, s. 30; Desbois, j. w., s. 549. A Streuli: *Le droit d'auteur en Suisse*, Genewa 1944, s. 20; Sierebrowski, j. w., s. 118.

Rola producenta filmu różni się jednak zasadniczo od roli wydawcy, którego zadaniem jest wydanie dzieła piśmienniczego w postaci nie odbiegającej pod żadnym względem od tej, jaką nadał mu twórca. W wypadku ekranizacji dzieła literackiego taka dokładna reprodukcja jest prawie niemożliwa – wizualno-dźwiękowy charakter filmu sprawia, że ukazanie dzieła literackiego na ekranie nie może odbyć się bez dokonania pewnych zmian. Rodzaj tych zmian, ich rozmiary i granice dopuszczalności – oto problem, który staje się często przedmiotem sporu między twórcą a producentem filmu.

Najczęściej stosowanym sposobem uniknięcia nieporozumień jest zamieszczenie odpowiedniej klauzuli w umowie, w której autor zastrzega się przeciw wprowadzeniu elementów zniekształcających jego utwór i zezwala na dokonanie tylko takich zmian, które są usprawiedliwione wymogami techniki filmowej<sup>19</sup>. Brak jednak takiego postanowienia w umowie lub sprzeczna interpretacja jego treści przez strony prowadzi nieuchronnie do zatargów. Wobec braku odpowiedniego przepisu ustawy rodzi się więc potrzeba przyjęcia pewnych zasad stałych. Wydaje się, że można sformułować je w sposób następujący:

1. Producent ma prawo wprowadzić wszelkie zmiany, które uzna za konieczne, jeżeli nie zniekształcają one istoty dzieła i podyktowane są względami technicznymi, określanymi często w literaturze francuskiej jako *les lois du genre*<sup>20</sup>.
2. Autor ma prawo przeciwstawić się takim zmianom, które naruszają jego prawo do dobrej sławy i do renomy dzieła, a więc np. przez dorobienie *happy endu* lub zmianę pointy prowadzą do przekręcenia ogólnej wymowy dzieła, ukazując je publiczności kinowej w fałszywym świetle. Orzecznictwo francuskie wymaga dodatkowo w takiej sytuacji udowodnienia złego zamiaru po stronie producenta<sup>21</sup>. Wydaje się jednak, że stanowisko to jest zbyt liberalne dla producentów z uwagi na to, iż udowodnienie złego zamiaru natrafia w praktyce na duże trudności. W celu uchronienia producentów przed nieuzasadnionymi pretensjami wystarczającą przesłanką byłoby chyba istnienie winy po stronie producenta, ponieważ wobec braku przepisu szczególnego znajdzie tu zastosowanie art. 239 k.z.

Pozostaje jeszcze bez odpowiedzi pytanie, czy producent może wprowadzić zmiany uzasadnione jedynie względami artystycznymi. Odpowiedź na to pytanie, zd. m., jest twierdząca. Rola producenta, który reprezentuje interesy wszystkich osób zaangażowanych w procesie realizacji filmu, pozwala mu na podejmowanie przedsięwzięć, mających, jego zdaniem, na celu artystyczną jakość filmu. Dlatego też bez względu na to, czy dokonane przez niego zmiany wpływają dodatnio, czy też ujemnie na ostateczny kształt artystyczny filmu – autor dzieła adaptowanego nie może przeciwstawiać się im, jeżeli, oczywiście, zmiany te nie są sprzeczne z zasadniczą osnową dzieła. Produkcja

---

<sup>19</sup> Niekiedy adaptacja kinematograficzna dzieła literackiego odbywa się już po śmierci autora dzieła. Osobami powołanymi przez ustawę do ochrony interesów osobistych twórcy po jego śmierci, a więc do przeciwstawiania się wszelkim przeróbkom, obniżającym wartość dzieła, są: małżonek, rodzice, dzieci lub rodzeństwo twórcy. Osoby te, po śmierci twórcy, jeżeli nie wyraził on innej woli, mogą wystąpić z powództwem o ochronę autorskich dóbr osobistych (art. 53 § 2). Prawo takie przysługuje również właściwemu stowarzyszeniu twórców (art. 54).

<sup>20</sup> Lyon-Caen, j.w., s. 224 i in.

<sup>21</sup> *Trib. civ. Seine* z 12 IV 1937 r., patrz Desbois, j.w., s. 704.

filmu wymaga zespołowego wysiłku ekipy ludzi, ożywionych wspólną troską o stworzenie dzieła jak najlepszego i aby wysiłek ten nie był próżny, indywidualne obiekcje nie uzasadnione poważnymi względami natury moralnej lub estetycznej nie mogą być brane pod uwagę<sup>22</sup>.

Czy są jakieś środki prawne, które pozwoliłyby na zorganizowanie kooperacji literatury i filmu w taki sposób, aby można było uniknąć wzajemnych żalów? Wydaje się, że tak. Uchwała Komitetu Ministrów do Spraw Kultury z 12 VI 1950 r.<sup>23</sup>, w sprawie systemu wynagrodzeń autorskich za dzieła twórczości literackiej i muzycznej dla produkcji filmowej (tabela I, pkt 7) przewiduje, że wytwórnie filmowe poza umowami o dzieła autorskie mogą również zawierać umowy o doradztwo, określone jako współudział konsultacyjny przy tworzeniu dzieła przez drugiego twórcę. W ten sposób przepisy otwierają przed twórcą dzieła literackiego realną możliwość uczestniczenia w adaptacji jego utworu przez kinematografię już w najwcześniejszym stadium tego procesu, jakim jest etap sporządzania scenariusza filmu. Umowy takie mogą być również zawierane w okresie realizacji filmu i niezależnie od umów na realizację filmu<sup>24</sup>. Przytoczone przepisy stwarzają więc dogodną płaszczyznę współpracy dla „ludzi filmu” i „ludzi pióra”. W celu lepszego jej zagwarantowania warto się zastanowić, czy nie należałoby wprowadzić obowiązku zawierania przez wytwórnię omówionych wyżej umów o doradztwo wtedy, jeżeli zażąda tego autor dzieła adaptowanego.

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 709; podobnie Lyon-Caen, j.w., s. 225.

<sup>23</sup> Uchwała Komitetu Ministrów do spraw Kultury: tabela I, pkt 7, zamieszczona w zbiorze *Prawo autorskie* w opr. E. Drabienki, Warszawa 1960, s. 237.

<sup>24</sup> Uchwała nr 2 Komitetu Ministrów do spraw Kultury z 1 VIII 1950 r. w sprawie systemu i wysokości wynagrodzeń dla pracowników twórczych realizacji filmów (nie ogłoszona). Patrz Drabienko: j.w., *Prawo autorskie*, s. 249.

## PROBLEMY OCHRONY FOLKLORU W PRAWIE AUTORSKIM\*

Niemal na każdym kroku można się spotkać z przejawami szczególnej, pełnej pietyzmu troski o zabezpieczenie i zarazem jak najpowszechniejsze udostępnienie naszego dotychczasowego dorobku kulturalnego, który nie tylko stał się trwałym składnikiem historii, lecz zajmuje także ważne miejsce w naszej kulturze współczesnej. Zabezpieczeniu tego dorobku poświęca się też niemało uwagi w ustawodawstwie<sup>1</sup>. Ochrona prawna materialnych zabytków przeszłości nie może się jednak przejawiać jedynie w obowiązku zachowania ich w należyтым stanie oraz obowiązku uprzystępnienia tych dóbr kultury ogółowi społeczeństwa. Należy się więc uznanie podejmowanym ostatnio wysiłkom zmierzającym do ustanowienia skuteczniejszej niż dotychczas kontroli – także w skali międzynarodowej – nad przemieszczaniem dóbr kulturalnych z jednego kraju do drugiego<sup>2</sup>. Znamienne jest również, że tę samą tendencję można zaobserwować w odniesieniu do tej części spuścizny kulturalnej, która aczkolwiek nie została utrwalona w przedmiotach materialnych, zachowała się jednak w pamięci poszczególnych narodów. Szczególną zaś uwagę i troską otacza się twórczość ludową w zakresie muzyki, literatury i tańca, podejmując usilne starania, by ocalić od zapomnienia wartości artystyczne tkwiące w folklorze.

W zapewnieniu ochrony tych dóbr niematerialnych, jakimi są utwory należące do folkloru, pewien udział przypada również prawu autorskiemu. Sądzę, że interesujące byłoby zbadanie, czy i w jakim stopniu prawo autorskie spełnia to zadanie. Zagadnienie to nabiera tym większej aktualności, że można zaobserwować ostatnio wyraźną ekspansję folkloru, z reguły wprowadzie już przetworzonego w postać atrakcyjną dla współczesnego odbiorcy. Z twórczości ludowej w większym niż kiedyś stopniu czerpią obecnie motywy i wątki poeci i kompozytorzy, autorzy widowisk teatralnych i telewizyjnych, a nawet zespoły big-beatowe. Zjawisko to niejako prowokuje do postawienia sobie pytania, czy i komu służą uprawnienia autorskie do utworów objętych pojęciem folkloru i jakie są ich granice.

Uwagi poniższe nie mogą oczywiście stanowić wyczerpującej odpowiedzi na to pytanie. Podając pewne informacje i dzieląc się pewnymi refleksjami, nie zmierzam bynajmniej do omówienia wszystkich wyłaniających się w związku z tym problemów, pragnąc jedynie wzbudzić zainteresowanie tymi niewątpliwie zainteresowania godnymi zagadnieniami.

---

\* „Państwo i Prawo” 1970, z. 8–9, s. 325–333.

<sup>1</sup> Zob. w związku z tym A. Kopff: *Własność dóbr kultury*, Studia Cywilistyczne, t. XIII–XIV, s. 179 i nast.

<sup>2</sup> W chwili pisania tych słów prasa codzienna donosi o zaawansowanych już pracach w Sejmowej Komisji Kultury i Sztuki nad opracowaniem ustawy poświęconej zagadnieniom obrotu dziełami sztuki.

I. Problem ochrony folkloru w sferze prawa autorskiego był jednym z najżywiej dyskutowanych zagadnień na konferencji dyplomatycznej w Sztokholmie (11 VII – 14 VII 1967), zwołanej w celu rewizji i uzupełnienia konwencji berneńskiej z 9 IX 1886 o ochronie dzieł literackich i artystycznych. Trudności, na jakie natrafiono, rozważając tę kwestię, okazały się jednak znaczne, a rozwiązanie, jakie ostatecznie przyjęto w uchwalonej w Sztokholmie poprawce do tekstu konwencji berneńskiej dowodzi, że sygnatariusze konwencji starali się raczej unikać zajęcia wyraźnego stanowiska. W art. 15 § 4 pkt „a” konwencji w wersji sztokholmskiej ograniczono się mianowicie do stwierdzenia, że w przypadku dzieł nie opublikowanych, których autor nie jest znany, lecz co do których istnieją racje, aby przypuszczać, że ich autor pochodzi z któregoś z krajów należących do Unii Berneńskiej, istnieje możliwość powołania odpowiednich organów, które reprezentowałyby interesy owego autora i byłyby upoważnione do realizacji i ochrony jego praw w pozostałych krajach należących do Unii. Powołanie takiego organu zastrzeżone jest dla ustawodawstw państw związkowych. Kraje, które skorzystają z upoważnienia, winny je notyfikować przez złożenie dyrektorowi generalnemu Biura Unii Berneńskiej pisemnej deklaracji zawierającej wszystkie dane dotyczące powołanego organu, po czym deklaracja taka zostanie natychmiast zakomunikowana pozostałym krajom związkowym (art. 15 § 4, pkt b).

Zamieszczenie tego postanowienia w konwencji miało na celu – jak to wynika z przebiegu dyskusji poprzedzającej uchwalenie tekstu sztokholmskiego – ochronę folkloru, jakkolwiek znamienne jest, że w postanowieniu tym nie ma o folklorze żadnej wzmianki. Należy przypuszczać, że jedną z przyczyn, dla których unikano używania terminu „folklor”, jest brak wyraźnie zarysowanych konturów tego pojęcia. Terminu tego, zastosowanego po raz pierwszy w r. 1846 przez archeologa angielskiego W.J. Thomsona, redaktora czasopisma „*Notes and Queries*” używa się obecnie dla określenia twórczości ludowej przede wszystkim w zakresie literatury (podania, baśnie, ballady, przysłowia), muzyki i tańca<sup>3</sup>. Pojęciem tym obejmuje się także wierzenia ludowe, obrzędy i zwyczaje, które utrzymywały się w różnych okresach historycznych i które fragmentarycznie lub w postaci zmienionej zachowały się – bądź w obrębie małych społeczności lokalnych, bądź większych grup etnicznych – aż do chwili obecnej. Tak więc przyjmuje się, że folklor jest wytworem pewnej tradycji ludowej, rozwijającej się głównie za pośrednictwem przekazu ustnego, przy czym elementami odróżniającymi folklor od innych form kulturowych są: ciągłość, która wiąże przeszłość z teraźniejszością, niepostrzeżenie wprowadzane do

---

<sup>3</sup> Zob. hasło: *Folklor* w Wielkiej Encyklopedii Powszechnej, Warszawa 1964, t. III, s. 750–751. Zgodnie z tradycją naukową w Polsce pojęcie folkloru nie obejmuje w zasadzie takich składników kultury ludowej jak np. rękodzielnictwo, rzemiosło itp. Warto w związku z tym wspomnieć, że w myśl art. 5 ustawy z 15 II 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach (Dz.U. nr 10, poz. 48) przedmiotem ochrony prawnej przewidzianej w przepisach ustawy są m.in. takie dobra kultury, jak typowe układy zabudowy osiedli wiejskich i budowle wiejskie szczególnie charakterystyczne oraz wszelkie urządzenia, narzędzia i przedmioty będące świadectwem gospodarki, twórczości artystycznej, pojęć, obyczajów i in. dziedzin kultury ludowej. Mario Moreira da Silva: *Folclore e diritto d'autore*, „Rassegna di diritto ed economia della cinematografia” nr 2/1968, s. 45 i nast.

utworów folklorystycznych zmiany spowodowane impulsami twórczymi pewnej grupy oraz trwanie w łonie ściśle określonej społeczności<sup>4</sup>.

Zainteresowanie nauki prawa autorskiego folklorem datuje się od niedawna, a wzbudzenie tego zainteresowania jest zasługą przedstawicieli krajów afrykańskich, którzy zaniepokojeni przybierającą na sile tendencją do wykorzystywania egzotyki w ogólności, a rytmów, melodii, tańców i sztuk plastycznych ludów Afryki w szczególności – zwrócili uwagę, że wobec stosowania różnych technicznych środków zapisu dziedzictwo kulturalne jakiejś grupy etnicznej może być przedmiotem niczym nie ograniczonej eksploatacji. Nie jest rzeczą przypadku, że niepokój i obawę o zachowanie swego dziedzictwa kulturalnego zdradzają przede wszystkim kraje, które stosunkowo niedawno zdobyły niezależność; te wartości bowiem, które tkwią w folklorze, są potężnym czynnikiem integrującym społeczeństwa. Oczywiście, obok tych względów główną rolę grają czynniki natury ekonomicznej, a mianowicie chodzi o stworzenie podstawy prawnej dla ściągania opłat od tych osób, które w celach zarobkowych eksploatują pewne zjawiska kulturowe.

Z inicjatywy krajów afrykańskich doszło do zorganizowania pod auspicjami *BIRPI* i *UNESCO* pierwszej konferencji międzynarodowej, poświęconej prawnym problemom folkloru, która odbyła się w sierpniu 1963 r. w Brazzaville, gdzie zebrali się delegaci niektórych krajów afrykańskich wraz z ekspertami międzynarodowymi i delegatami krajów nieafrykańskich oraz przedstawicielami organizacji międzynarodowych w celu przestudiowania specyficznych problemów prawa autorskiego w Afryce. Pierwszym krajem, który – solidaryzując się z poglądami wyrażonymi na konferencji w Brazzaville, a później w Genewie w r. 1964 i w r. 1965 w Tunisie – wprowadził ochronę folkloru oraz utworów inspirowanych przez folklor, jest Tunezja.

W nowej bowiem ustawie tunezyjskiej o prawie autorskim z 14 II 1966 w art. 16 uznano folklor za część składową narodowego dziedzictwa kulturalnego, którego eksploatacja w celach zarobkowych przez osoby inne niż odpowiednie instytucje państwowe wymaga uzyskania licencji udzielanej przez ministerstwo kultury po uiszczeniu odpowiedniej opłaty. Zgoda tego organu wymagana jest również do ważności całkowitego lub częściowego przeniesienia praw autorskich do utworów inspirowanych przez folklor, przez co w myśl przepisów tej ustawy rozumie się dzieła skomponowane z pomocą elementów zaczerpniętych z przekazywanego tradycją dziedzictwa kulturalnego Tunezji<sup>5</sup>.

Pierwszy zaś ważny krok na drodze objęcia folkloru ochroną prawa autorskiego w skali międzynarodowej uczyniono na wspomnianej konferencji w Sztokholmie, co jest niewątpliwie ukoronowaniem pewnego etapu zabiegów podejmowanych przez tzw. kraje rozwijające się. Jakkolwiek jednak zamieszczenie przytoczonego już paragrafu 4 artykułu 15 stanowi zapewne niemałą satysfakcję dla tych krajów, jednak trudności, jakie trzeba pokonać, aby zrealizować zgłoszone postulaty, są jeszcze znaczne. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest stanowisko zajmowane w tej kwestii przez ustawodawstwo większości krajów należących do Unii Berneńskiej.

---

<sup>4</sup> Mario Moreira da Silva: *Folclore e diritto d'autore*, „Rassegna di diritto cinematografico” nr 2/1968, s. 45 i nast.

<sup>5</sup> Podaję za da Silva (tamże).

II. Spośród przepisów prawa autorskiego, obowiązujących w poszczególnych krajach, nieliczne tylko regulują bezpośrednio – acz z reguły fragmentarycznie – status prawny folkloru<sup>6</sup>. W większości krajów w kwestii ochrony folkloru przyjęto zasadę, że przedmiotem ochrony mogą być jedynie zbiory lub opracowania utworów sztuki ludowej, przy czym autorowi opracowania służy prawo autorskie w tym zakresie, w jakim opracowanie, wybór lub układ utworów ludowych wykazuje cechą samodzielnej twórczości autora zbioru lub opracowania.

Wydaje się, że dość reprezentatywnym przykładem dla tej grupy ustawodawstw jest art. 9 polskiego prawa autorskiego z 1952 r., wobec czego poświęcając w niniejszych rozważaniach szczególną uwagę temu przepisowi, uzyskuje się pewien przybliżony obraz aktualnego stanu unormowania zagadnień związanych z ochroną folkloru w większości ustawodawstw.

W myśl art. 9 ustawy z 1952 r. (zwanej dalej ustawą): „Twórcy zbioru starych rękopisów, pieśni ludowych, melodii, przysłów, bajek, opowieści i innych utworów sztuki ludowej, jak również twórcy wypisów, antologii i edycji krytycznych służy prawo autorskie, jeśli opracowanie wykazuje cechy twórczości zwłaszcza pod względem wyboru, układu lub ustalenia tekstu”. Przepis ten miał swój odpowiednik w poprzednio obowiązującej ustawie o prawie autorskim z 1926 r. w postaci art. 7 tej ustawy, którego treść odpowiadała w zasadzie treści art. 9 obecnie obowiązującej ustawy, z jedną wszakże różnicą. Artykuł 7 mianowicie statuował prawo autorskie do zbiorów dzieł sztuki ludowej, antologii, wypisów itp. na rzecz wydawcy, a nie – jak to czyni obecnie art. 9 ustawy – na rzecz twórcy wspomnianych opracowań.

Różnica ta jest jednak tylko pozorna i jest następstwem pewnych zmian terminologicznych, jakich dokonano w obecnie obowiązującej ustawie o prawie autorskim. Chodzi mianowicie o to, że w ustawie z 1926 r. używano określenia „wydawca” na określenie osoby, która opracowała nowy, oryginalny sposób wydania dzieła (*Herausgeber*), odróżniając w ten sposób tzw. działalność edytorską od działalności wydawniczej *stricto sensu*. W ustawie z 1952 r. termin wydawca otrzymał inne znaczenie, zastępując określenie „nakładca” używane w poprzednio obowiązującej ustawie dla określenia przedsiębiorcy, który podejmuje się jedynie podjęcia czynności niezbędnych dla rozpowszechniania dzieła drukiem (*Verleger*)<sup>7</sup>.

Ustalenie, kto jest podmiotem ochrony prawn-autorskiej przewidzianej w art. 9 ustawy, nie nasuwa zatem – podobnie jak poprzednio – specjalnych trudności. Pewne wątpliwości budzi natomiast ustalenie przedmiotowego zasięgu tego przepisu. Chodzi mianowicie o to, czy art. 9 ustawy dotyczy tylko tych utworów, które nie podlegają ochronie prawa autorskiego, oraz tych, które na skutek wygaśnięcia autorskich praw majątkowych stały się przedmiotem użytku publicznego, czy też obejmuje on swoim zasięgiem także te utwory, które są chronione przez prawo autorskie. Wbrew pogładowi brzonionemu – zdaniem moim niesłusznie – przez niektórych autorów pod rządą ustawy

---

<sup>6</sup> Do tych wyjątków należy m.in. ustawa austriacka z 1936 r. (§ 53) ustawa jugosłowiańska z 1955 r. (§ 6) oraz ustawa wenezuelska z 1928 r. (§ 36).

<sup>7</sup> Por. F. Zoll: *Polska ustawa o prawie autorskim i konwencja berneńska*, Warszawa 1926, s. 20.

z 1926 r. na tle jej artykułu 7, sędzę, że również art. 9 ustawy z 1952 r. obejmuje obie te kategorie utworów<sup>8</sup>. Przepis ten bowiem uzupełnia właściwie postanowienia art. 1 ustawy, wyrażając zasadę, że przedmiotem ochrony prawa autorskiego jest także edytorstwo<sup>9</sup>. Taka zaś twórczość przejawiająca się w elementach natury formalnej może mieć za przedmiot zarówno dzieła, które np. skutkiem upływu czasu nie podlegają już ochronie prawa autorskiego, jak i te, co do których czas trwania ochrony prawnej jeszcze nie upłynął.

Nie oznacza to wszakże, iż na tle art. 9 ustawy wspomniane wyżej rozróżnienie pozbawione jest znaczenia. Jeżeli bowiem w skład zbioru lub opracowania wchodzi utwór, które stanowią przedmiot prawa autorskiego innej osoby, wówczas do rozpowszechniania zbioru (opracowania) wymagana jest w zasadzie zgoda autora tych utworów (lub jego następcy prawnego). Wyjątek stanowią antologie i wypisy, ponieważ z mocy art. 18 pkt 4 ustawy wolno zamieszczać w antologiach i wypisach cudze utwory opublikowane w książkach lub czasopismach, przy czym jednak twórcy służy w takim wypadku na podstawie art. 21 § 3 ustawy prawo do wynagrodzenia.

Udzielenie przez autora lub jego następcę prawnego zgody na wydanie utworów osobie, która je zebrała lub opracowała, nie pozbawia oczywiście autora możliwości wydania tych utworów w innym układzie lub innym opracowaniu albo też udzielenia zezwolenia na wydanie utworu osobom trzecim – pod warunkiem jednakże, iż takie jego działanie nie utrudnia wykonania poprzednio już udzielonej licencji. Zgodnie bowiem ze stanowiskiem Sądu Najwyższego wyrażenie zgody na wydanie utworów zaopatrzonych w komentarz i wyjaśnienia mieści w sobie zobowiązanie do zaniechania wszelkich takich działań, które by utrudniały lub uniemożliwiały realizację zamiaru wydania dzieła<sup>10</sup>. Osoba, która nabyła prawa autorskie z mocy art. 9 ustawy, może więc w opisanej sytuacji skutecznie dochodzić swych roszczeń nie tylko wtedy, gdy zostaną naruszone jej własne prawa autorskie do układu utworów lub innych elementów twórczości autorskiej, ale także wówczas, gdy udzielenie zgody na wydanie tych utworów przez kogoś innego narusza licencję udzieloną jej przez autora lub jego następcę prawnego. Jeżeli zaś w skład zbioru lub opracowania wchodzi utwór, do których prawo autorskie wskutek upływu czasu już wygasło, lecz które nie były publikowane za życia twórcy, wówczas na pierwsze wydanie tych utworów muszą wyrazić zgodę reprezentanci interesów osobistych twórcy. Inaczej sprawa się przedstawia, gdy chodzi o utwory opublikowane za życia twórcy, których czas ochrony już upłynął, oraz o tzw. utwory niczyje. Autor zbioru lub opracowania takich utworów może rozpowszechniać swoje dzieło bez obawy wkroczenia w sferę cudzych uprawnień autorskich. W przeciwieństwie jednak do autora zbioru utworów objętych ochroną prawa autorskiego chroniony jest tylko w zakresie elementów własnej twórczości. W żadnym bowiem wypadku nie nabywa jakichkolwiek wyłącznych praw w zakresie rozpowszechniania samych tych utworów.

---

<sup>8</sup> Zob. w związku z tym G. Groeger: *Prawo autorskie*, Warszawa 1937, s. 125 i nast.; S. Ritterman: *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937, s. 54.

<sup>9</sup> W tym duchu wypowiada się Zoll, j.w., s. 41.

<sup>10</sup> Wyrok S.N. z 17 V 1966, I CR 109/66, O.S.P. i K.A. nr 5/1967, poz. 111, s. 203.

III. Rozważając kwestię ochrony folkloru w prawie autorskim nie należy oczywiście ograniczać się do problematyki, jaka wyłania się na tle art. 9 ustawy, jakkolwiek przepis ten stanowi bez wątpienia podstawę tych rozważań.

Jak bowiem słusznie się na to zwraca uwagę, zainteresowanie folklorem przybiera formy dwojakiego rodzaju. Odkrycie, a także odpowiednie sklasyfikowanie utworów folkloru przybiera wprawdzie najczęściej postać zbiorów (np. dzieła Oskara Kolberga), antologii, wypisów itp., lecz ich eksploatowanie wymaga ponadto odpowiedniej aranżacji i interpretacji, co niemal zawsze staje się regułą zwłaszcza wtedy, gdy utwory folkloru są rozpowszechniane poza kręgiem kulturowym, do którego należą. W wielu wypadkach oba zespoły czynności są ze sobą ściśle związane; niepodobna jednak nie dostrzec różnicy między np. działalnością autora zbioru ludowych utworów muzycznych a działalnością aranżera muzyki ludowej<sup>11</sup>.

Aranżacja, która – jak wiadomo – polega na nadaniu utworowi ostatecznego kształtu artystycznego, jest swego rodzaju działalnością twórczą, której rezultatem może być nawet powstanie nowego utworu, najczęściej stanowiącego w istocie rzeczy przeróbkę utworu aranżowanego. Z mocy przepisów prawa autorskiego przeróbka taka jest odrębnym przedmiotem ochrony prawa autorskiego, niezależnie od ochrony, z jakiej może korzystać dzieło oryginalne, któremu przeróbka zawdzięcza swe powstanie. Oczywiście autor przeróbki nie może sobie rościć żadnych praw autorskich do oryginału.

Innego rodzaju charakter ma praca autora zbioru utworów, która polega przede wszystkim na zgromadzeniu i uporządkowaniu zebranych utworów według pewnych z góry obmyślonych zasad. Rezultatem jej jest powstanie dzieła raczej o charakterze dokumentalnym niż artystycznym. Właśnie z uwagi na brak cechy artyzmu w tego rodzaju opracowaniach w doktrynie prawa autorskiego, a nawet w niektórych ustawodawstwach przyjmuje się czasami, że taka działalność nie uzasadnia powstania prawa autorskiego na rzecz autora zbioru, lecz może być jedynie źródłem praw pokrewnych prawu autorskiemu (por. np. § 70 ustawy o prawie autorskim NRF, która weszła w życie 1 I 1966, a dotyczącym praw do naukowych opracowań utworów i tekstów nie chronionych prawem autorskim).

Ten sam problem występuje np. przy ochronie intelektualnej działalności archeologa, który realizuje poszukiwania archeologiczne i dokonuje odkryć nieznanych dzieł sztuki albo też konstrukcji, pomników lub napisów posiadających czasami – niezależnie od walorów artystycznych – olbrzymie znaczenie historyczne<sup>12</sup>. Odkrycia tego rodzaju nie uzasadniają przyznania praw autorskich odkrywcy, ponieważ nie prowadzą one do powstania nowego utworu, lecz pozostają jedynie odkryciem naukowym. Natomiast komunikaty o takich odkryciach lub rezultatach poszukiwań archeologicznych mogą posiadać formę dzieła naukowego i wobec tego w pewnym zakresie mogą korzystać z ochrony prawa autorskiego. Komunikaty takie jednak zawierają również pewne elementy tzw. własności naukowej, która nie podlega ochronie. Czasami wprawdzie trudno doszukać się choćby śladów działalności naukowej, ponieważ niekiedy archeolog lub nawet osoba

---

<sup>11</sup> Da Silva, j.w.

<sup>12</sup> H. Desbois: *Le droit d'auteur*, Paris 1957, s. 36 i nast.

pozbawiona tych kwalifikacji zawdzięcza swe odkrycie przypadkowi. Przypomina to raczej sytuację, kiedy ktoś publikuje nie wydane dotąd dzieło, które na skutek zbiegu różnych okoliczności znalazło się w jego posiadaniu. Podobieństwo tych dwu sytuacji prowadzi do uznania w niektórych ustawodawstwach tzw. dzieł odkrytych za dzieła pośmiertne i przyznania praw autorskich odkrywcy lub osobie, która publikuje dzieło<sup>13</sup>. Tak np. ustawa grecka z 29 VI 1920 przyznaje prawo autorskie do dzieł pośmiertnych, tj. nie wydanych za życia autora, osobie, która ma je w swoim posiadaniu bez względu na to, czy jest ona spadkobiercą autora. Dzieło uważa się jednak za opublikowane, jeżeli zostało ono odkryte w powszechnie dostępnym miejscu albo jeżeli jest ono znane w zapisach zawartych w dziełach pochodzących z tego samego lub późniejszego okresu. Odmienne ta sprawa jest uregulowana w ustawie o prawie autorskim NRE, która w § 71 statuuje na rzecz wydawcy pokrewne prawu autorskiemu, skuteczne *erga omnes* prawo do pierwszego wydania dzieł dotychczas nie publikowanych i nie objętych ochroną prawa autorskiego, które trwa lat 10 od chwili publikacji. Tego rodzaju rozstrzygnięcia legislacyjne umożliwiają także autorom zbiorów dzieł folkloru nabycie przez sam fakt publikacji nie tylko prawa do całego zbioru, lecz również do każdego utworu wchodzącego w skład zbioru. Dodać przy tym należy, że rozwiązanie takie zyskuje sobie aprobatę niektórych przedstawicieli doktryny prawa autorskiego<sup>14</sup>.

W tym świetle niebezpieczeństwo zmonopolizowania folkloru przez jego odkrywców lub zbieraczy takich utworów staje się coraz bardziej realne, co uzasadnia poświęcenie nieco więcej uwagi niż dotychczas problemowi ochrony folkloru w prawie autorskim. Rozważając tę kwestię należy jednak zdawać sobie sprawę, że niezależnie od nieuniknionych trudności, jakie musiałaby napotkać realizacja ochrony folkloru, już samo jej postulowanie spotyka się z różnymi zastrzeżeniami.

Przeciwko ustanowieniu ochrony samych utworów folklorystycznych jako takich podniesiono mianowicie zarzut, że utwory te nie spełniają podstawowego warunku ochrony prawn-autorskiej, jakim jest wymóg „ustalenia” utworu, co w znacznej części ustawodawstw stanowi niezbędną przesłankę powstania prawa autorskiego. Utwory folkloru w znakomitej większości są mianowicie przekazywane z pokolenia w pokolenie drogą przekazu ustnego czy też audio-wizualnego i z reguły nie są utrwalane poza tym w żaden inny sposób. Jak bowiem słusznie zauważono, folklor cierpi na pewną sprzeczność wewnętrzną: istniejąc właściwie jedynie w ciągu każdorazowego wykonania lub wystawienia, istnieje jednak i trwa – mimo swej efemeryczności w zbiorowej świadomości i pamięci jakiegoś ludu, szczepu czy plemienia<sup>15</sup>.

Na tle przepisów ustawy o prawie autorskim obowiązującej w Polsce zarzut ten jest łatwy do odparcia. Przesłanką przyznania ochrony prawa autorskiego jest bowiem z mocy art. 1 ustawy ustalenie utworu w jakiegokolwiek postaci umożliwiającej jego percepcję. Wymóg utrwalenia utworu występuje jedynie w odniesieniu do dzieł kinematograficz-

---

<sup>13</sup> Zob. w związku z tym Tassos Ioannou: *La révision de la législation hellénique relative à la propriété littéraire et artistique*, „Il diritto d'autore” nr 3/1959, s. 492 i nast.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Da Silva, j.w.

nych i choreograficznych, które korzystają z ochrony prawa autorskiego pod warunkiem utrwalenia w scenariuszach, rysunkach lub fotografiach (zob. art. 1 § 2 pkt 4 ustawy). Poza tymi dwoma wyjątkami nie ma więc przeszkód, aby przyznać ochronę prawa autorskiego również takim dziełom, których „ustalenie” następuje poprzez ich publiczne wykonywanie lub wystawianie. Z tych względów fakt, że folklor z reguły nie jest ustalony w formie jakiegoś trwałego zapisu, nie może stanowić przekonywającego argumentu przeciwko objęciu go ochroną prawa autorskiego.

Sądzę, że znacznie trudniejszą do rozstrzygnięcia kwestię stanowią wątpliwości, jakie zazwyczaj pojawiają się przy próbach ustalenia pochodzenia dzieł folkloru. Próby takie najczęściej kończą się na zidentyfikowaniu pochodzenia geograficznego tych dzieł, jak się to dzieje np. z dziełami muzycznymi zaprowadzonymi lub wskrzeszonymi w Ameryce przez niewolników murzyńskich przybyłych z Afryki<sup>16</sup>. Niepowodzenia, jakimi kończą się zazwyczaj poszukiwania autorów dzieł folkloru, sprawiły, iż wiele osób uważa, iż folklor w ogóle nie ma swojego autora, lecz że jest spontanicznym tworem ludowym. Pogląd ten jednak został poddany krytyce nie tylko w doktrynie prawa autorskiego, lecz także w etnografii. Zjawiska kulturowe są bowiem z reguły tworem indywidualnymi, nawet jeżeli twórca jest artystą ludowym, którego dzieła zostały zmodyfikowane i wchłonięte do tego stopnia przez określoną społeczność, że nazwisko twórcy z wolna się zatarto, a jego dzieło stało się dobrem kulturalnym tej społeczności. Kolektywizacja działalności intelektualnej ma bowiem pewne granice: wydać sąd, ująć w jednym akcie koncepcji projekt w całości – jak to podkreśla prof. Tadeusz Kotarbiński – może tylko poszczególny podmiot myślący, którego w tego rodzaju aktach nie może zastąpić funkcjonalne zjednoczenie podmiotów, jakim jest zespół<sup>17</sup>. Wydaje się więc, że punktem wyjścia dla rozważań mających na celu wyłonienie pewnych zasad ochrony folkloru w prawie autorskim winno być stwierdzenie, iż folklor jest dziełem jakiegoś autora anonimowego, należącego do określonego społeczeństwa, które uczyniło swoim to dzieło i wchłonęło je w siebie<sup>18</sup>.

Stwierdzenie, że folklor jest zawsze dziełem anonimowego twórcy, wymaga jednak pewnego uzupełnienia. Dla wyjaśnienia należy bowiem dodać, że posługując się w niniejszych uwagach terminem „folklor” nie mam na myśli utworów tych twórców ludowych, którzy współcześnie – lub w niedalekiej przeszłości – kontynuują tradycje artystyczne swego kraju lub regionu. Folklor bowiem stanowi w pewnym sensie zamkniętą epokę historii, co zresztą także należy brać pod uwagę zastanawiając się nad ustanowieniem specjalnych środków ochrony folkloru w prawie autorskim. W stosunku zaś do wspomnianych wyżej utworów ludowych, które w odróżnieniu od folkloru można określić jako dzieła „folklorystyczne”, znajdują oczywiście zastosowanie ogólne zasady ochrony prawn-autorskiej.

IV. W poszukiwaniu koncepcji ochrony folkloru należy jednak stale pamiętać o tym, że nawet utwory, które pozostają pod ochroną prawa autorskiego, mogą stanowić – w granicach określonych ustawą – przedmiot tzw. użytku publicznego (por. art. 18 i n.

---

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> T. Kotarbiński: *Traktat o dobrej robocie*, Wrocław 1965, s. 288–289.

<sup>18</sup> Da Silva, j.w.

ustawy), nie mówiąc już o swobodnym użytkowaniu tych utworów jako podniety inspirowanej powstanie nowego dzieła (art. 3 § 4 ustawy).

Ten margines dozwolonego korzystania z cudzych utworów staje się znacznie szerszy, jeżeli chodzi o dzieła, co do których prawo autorskie już wygasło. Jak wiadomo bowiem, po upływie czasu określonego w ustawie (por. art. 26–29) wygasają autorskie prawa majątkowe, co oznacza, że każdy może rozpowszechniać dzieło.

Fakt, że dzieło nie zostało wydane za życia twórcy, nie przedłuża czasu trwania autorskich praw majątkowych. Możliwość taka występowała natomiast pod rządem poprzednio obowiązującej ustawy z 1926 r. Z mocy mianowicie art. 21 ustawy z 1926 r. w wypadku, gdy utwór został wydany w ostatnim dziesięcioleciu trwania ochrony, która kończyła się 50 lat po śmierci twórcy, czas trwania autorskich praw majątkowych przedłużał się o lat dziesięć. Obecnie obowiązująca ustawa nie przewiduje takiej możliwości. W tych wypadkach, gdy śmierć twórcy nie może być punktem zahaczenia dla obliczania czasu ochrony, data publikacji ma jednak istotne znaczenie dla ustalenia czasu trwania autorskich praw majątkowych. Dotyczy to m.in. dzieł anonimowych, dla których ustanowiono odrębny sposób obliczania czasu trwania ochrony, przyjmując za *dies a quo* właśnie datę publikacji utworu (por. art. 26 pkt 2 ustawy).

Wobec tego, że dzieła folkloru są utworami anonimowymi, nasuwa się pytanie, czy przepis ten może znaleźć zastosowanie w stosunku do tych utworów. Wydaje się jednak, że z wielu względów odpowiedź musi wypaść negatywnie. Przepis ten dotyczy bowiem utworów „opublikowanych anonimowo”, co nie pokrywa się całkowicie z pojęciem dzieł anonimowych. Ta sama uwaga odnosi się zresztą do art. 8 ustawy, który – jak to wynika z jego brzmienia – dotyczy tylko utworów „wydanych anonimowo”, tj. utworów, których twórcy nie ujawnili swego nazwiska, lecz których w zasadzie można zidentyfikować. Z inną natomiast sytuacją mamy do czynienia w wypadku, gdy chodzi o dzieła folkloru, których twórcy w ogóle nie są znani. Ponadto traktując opublikowane dzieła folkloru jako utwory ogłoszone anonimowo należałoby chyba w konsekwencji uznać za podmiot majątkowych praw autorskich do samych tych utworów Skarb Państwa, skoro osoba, która takie utwory zebrała lub opublikowała, nabywa prawo autorskie tylko w zakresie elementów własnej twórczości. Wydaje się jednak, że koncepcja, iż Skarb Państwa nabywa prawa autorskie do tego dziedzictwa kulturalnego choćby „prawem kaduka”, jest nie do przyjęcia. Skoro bowiem utwory te nie były nigdy przedmiotem ochrony prawa autorskiego, nie mogą być obecnie traktowane jako spadek bezdziedziczny. Tym bardziej zaś trudno byłoby znaleźć *ratio legis* przyznania praw autorskich Skarbowi Państwa, że ustawa o prawie autorskim nie zezwala nikomu na zawłaszczenie utworów folkloru. Z tych więc względów nawiązując do pojęć prawa rzeczowego należy wypowiedzieć się zarówno przeciwko uznaniu utworów folkloru za *res nullius*, jak też za rzeczy, które stają się własnością państwową z tego względu, że zostały znalezione w takich okolicznościach, iż poszukiwanie właściciela byłoby bezcelowe.

Nie jest także pożądane stworzenie dodatkowych przeszkód w swobodnym rozpowszechnianiu i popularyzowaniu dzieł folkloru, które stosunkowo łatwo popadają w zapomnienie, zubożając w ten sposób spuściznę kulturalną przeszłości. Nie zwalnia to oczywiście od rozpatrywania możliwości i celowości ustanowienia dodatkowych gwarancji