Prawo do integralności utworu

Anna-Maria Niżankowska

Oficyna
a Wolters Kluwer business

monografie

W serii ukazały się również:

Andrzej Matlak
Charakter prawny regulacji dotyczących zabezpieczeń technicznych utworów

Janusz Barta, Ryszard Markiewicz
Telewizja interaktywna a prawo autorskie

Andrzej Matlak
Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym

Marek Świerczyński
Delikty internetowe w prawie prywatnym międzynarodowym

Magdalena Krekora
Rynek leków a własność intelektualna

Arkadiusz Michalak
Ochrona tajemnicy przedsiębiorstwa
Zagadnienia cywilnoprawne

Janusz Barta, Ryszard Markiewicz
Oprogramowanie *open source* w świetle prawa
Między własnością a wolnością

Wojciech Kowalski
Nabycie własności dzieła sztuki od nieuprawnionego

Rafał Marcin Sarbiński
Utwór fotograficzny i jego twórca w prawie autorskim

Agnieszka Kubiak-Cyrul
Dobra osobiste osób prawnych

Prawo do integralności utworu

Anna-Maria Niżankowska

Oficyna
a Wolters Kluwer business

monografie

Stan prawny na 31 sierpnia 2007 r.

Redaktor prowadzący:
Dagmara Wachna

Redakcja serii:
Janusz Barta
Ryszard Markiewicz

Wydawca:
Marcin Skrabka

Skład, łamanie:
Rafał Rudziński; Faktoria Wyrazu Sp. z o.o.

© Copyright by
Wolters Kluwer Polska Sp. z o.o., 2007

ISBN 978-83-7526-468-5
ISSN 1897-4392
ISBN PDF-a: 978-83-264-3006-0

Wydane przez:
Wolters Kluwer Polska Sp. z o.o.

Redakcja Książek
01-231 Warszawa, ul. Płocka 5a
tel. (022) 535 80 00
31-156 Kraków, ul. Zacisze 7
tel. (012) 630 46 00
e-mail: ksiazki@wolterskluwer.pl

www.wolterskluwer.pl
Księgarnia internetowa www.profinfo.pl

Druk i oprawa: Drukarnia Skleniarz, ul. J. Lea 118, 30-133 Kraków

Spis treści

Wykaz skrótów ... 13

Podziękowanie ... 17

Wstęp ... 19

Rozdział 1
Historia rozwoju prawa autorskiego i koncepcji autorskich praw osobistych ... 21
1. Uwagi wstępne ... 21
2. Rozwój prawa autorskiego od średniowiecza do końca XVIII w. ... 21
3. Francuskie ustawodawstwo autorskie doby rewolucyjnej ... 27
4. Niemiecka nauka prawa autorskiego w XIX w. ... 32
   4.1. Teoria prawa autorskiego jako prawa osobistego (die Theorie von Urheberrecht als Persönlichkeitsrecht) ... 32
   4.2. Teoria prawa autorskiego jako prawa na dobrach niematerialnych (die Theorie von Urheberrecht als Immaterialgüterrecht) ... 36
5. Francuskie orzecznictwo w dziedzinie prawa autorskiego w XIX w. ... 39
6. Współczesne koncepcje prawa autorskiego ... 44
7. Regulacja autorskich praw osobistych w poprzednio obowiązujących polskich ustawach o prawie autorskim ... 47
8. Regulacja autorskich praw osobistych w prawie międzynarodowym ... 49
   8.1. Konwencja berneńska ... 49
   8.2. Traktat WIPO o Prawach Autorskich ... 54

8.3. Powszechna Deklaracja Praw Człowieka, Nowojorski Międzynarodowy Pakt Praw Gospodarczych, Społecznych i Kulturalnych ... 55
8.4. Dyrektywy Unii Europejskiej ... 55
8.5. The Cartagena Decision ... 56
9. Stosunek autorskiego dobra osobistego (autorskich dóbr osobistych) do dóbr osobistych powszechnego prawa cywilnego ... 57
10. Katalog autorskich praw osobistych w prawie polskim ... 75

Rozdział 2
Autorskie prawa osobiste w krajach systemów *common law* ... 79
1. Różnice w podejściu do autorskich praw osobistych w krajach tradycji *common law* i krajach tradycji systemu prawa cywilnego oraz ich przyczyny ... 79
2. Autorskie prawa osobiste w Stanach Zjednoczonych ... 87
2.1. Stany Zjednoczone a konwencja berneńska ... 87
2.2. Orzecznictwo amerykańskie przed uchwaleniem Visual Artists Rights Act ... 91
2.3. Przyczyny uchwalenia pierwszej federalnej regulacji autorskich praw osobistych — Visual Artists Rights Act ... 95
2.4. Visual Artists Rights Act a dotychczasowe stanowe regulacje autorskich praw osobistych ... 96
2.5. Treść autorskich praw osobistych wprowadzonych w Visual Artists Rights Act ... 98
2.6. Orzecznictwo sądów amerykańskich na gruncie przepisów Visual Artists Rights Act ... 100
3. Autorskie prawa osobiste w pozostałych krajach systemu *common law* ... 104
3.1. Autorskie prawa osobiste w Wielkiej Brytanii ... 104
3.2. Autorskie prawa osobiste w Kanadzie ... 107
3.3. Autorskie prawa osobiste w Australii ... 112
4. Konkluzja ... 113

Rozdział 3
Treść prawa do integralności utworu ... 115
1. Uwagi wstępne ... 115
1.1. Istota prawa do integralności utworu ... 115
1.2. Nośnik utworu a naruszenie integralności utworu ... 116

2. Regulacja prawa do integralności utworu w konwencji berneńskiej ... 120
3. Zagraniczne regulacje prawa do integralności utworu ... 124
3.1. Modele regulacji prawa do integralności utworu ... 124
3.2. Testy i mierniki stosowane do oceny zaistnienia naruszenia prawa do integralności utworu ... 130
3.3. Ograniczenie prawa do integralności utworu w odniesieniu do niektórych rodzajów utworów ... 133
3.3.1. Utwory audiowizualne ... 133
3.3.2. Programy komputerowe ... 136
4. Treść prawa do integralności utworu w polskiej ustawie o prawie autorskim ... 138
4.1. Uprawnienie twórcy do modyfikowania utworu ... 145
4.2. Uprawnienie twórcy do ukończenia dzieła, urzeczywistnienia swojej idei twórczej i zaprezentowania jej publiczności ... 150
4.3. Prawo nadzoru nad sposobem korzystania z utworu; dostęp do utworu ... 155
4.4. Rzetelne wykorzystanie utworu ... 160
4.5. Zmiany w utworze spowodowane oczywistą koniecznością, którym twórca nie miałby słusznej podstawy się sprzeciwić ... 163
4.5.1. „Następca prawny" w rozumieniu art. 49 ust. 2 pr.aut. z 1994 r. ... 169
4.5.2. Oczywista konieczność zmian i słuszna podstawa sprzeciwu twórcy ... 173
4.5.3. Najczęściej wymieniane zmiany „spowodowane oczywistą koniecznością, którym twórca nie miałby słusznej podstawy się sprzeciwić" ... 174
4.6. Krąg osób, które muszą zapoznać się z działaniem ingerującym w utwór ... 181
4.7. Nadużycie prawa do integralności utworu ... 184
5. Typy naruszeń prawa do integralności utworu ... 184
5.1. Naruszenia bezpośrednie ... 186
5.1.1. Pominięcie elementów utworu plastycznego lub fotograficznego ... 186
5.1.2. Inne zniekształcenia utworu plastycznego lub fotograficznego ... 188
5.1.3. Dodanie elementów do utworu plastycznego lub fotograficznego ... 189

5.1.4. Dodanie do reprodukcji utworu elementów nieistniejących w utworze ... 190
5.1.5. Zmiana wielkości utworu plastycznego lub fotograficznego ... 191
5.1.6. Modyfikacja struktury lub treści utworu literackiego ... 193
5.1.7. Rozczłonkowanie utworu plastycznego na mniejsze elementy ... 194
5.1.8. Zaprezentowanie utworu w niewłaściwej kolejności ... 196
5.1.9. Wprowadzenie skrótów do utworu muzycznego, słowno–muzycznego, audiowizualnego czy literackiego ... 196
5.1.10. Zniekształcenie utworu wynikające z technicznych warunków zwielokrotniania lub rozpowszechniania ... 200
5.1.11. Modyfikacja utworu wynikająca z przepisów o cenzurze ... 201
5.1.12. Edycja utworów audiowizualnych (głównie filmów) w celu usunięcia z nich niepożądanych treści ... 202
5.1.13. Udźwiękowienie filmu niemego ... 204
5.1.14. Zmiana ścieżki dźwiękowej filmu ... 204
5.1.15. Przerywanie utworów audiowizualnych w celu emisji reklam ... 206
5.1.16. Ukazywanie na ekranie w trakcie emisji utworu audiowizualnego (głównie filmu) logo nadawcy ... 212
5.1.17. Umieszczenie na reprodukcji utworu plastycznego lub fotograficznego logo właściciela utworu ... 213
5.1.18. Kolorowanie utworów plastycznych, fotograficznych i audiowizualnych ... 214
5.1.19. Sporządzanie czarno–białych reprodukcji utworów barwnych ... 220
5.1.20. Zmiana formatu utworów audiowizualnych ... 221
5.1.21. Upraszczanie utworów muzycznych na potrzeby tworzenia dzwonków telefonicznych ... 222
5.1.22. *Sampling* utworów muzycznych ... 224
5.2. Naruszenia pośrednie ... 225
5.2.1. Zaprezentowanie utworu w niewłaściwym kontekście ... 225
5.2.2. Wykorzystanie w reklamie utworu do tego nieprzeznaczonego ... 232

5.2.3. Opublikowanie utworu literackiego, audiowizualnego lub muzycznego w nieodpowiedniej oprawie ... 234
5.2.4. Opatrzenie utworu literackiego niezgodnymi z jego charakterem ilustracjami ... 234
5.2.5. Opatrzenie czytanego utworu literackiego muzyką ... 235
5.2.6. Opatrzenie utworu literackiego przedmową ... 236
5.3.7. Opatrzenie utworu niewłaściwym komentarzem prowadzącym do zmiany zaprezentowanych w nim poglądów ... 237
5.2.8. Tendencyjny wybór fragmentów utworu, prowadzący do zmiany zaprezentowanych w nim poglądów ... 238
5.2.9. Zaprezentowanie utworu na nieodpowiedniej wystawie lub w nieodpowiedni sposób ... 240
5.2.10. Zakwalifikowanie utworu do niewłaściwej „kategorii" w tabelach wynagrodzeń ... 242
5.2.11. Nadmierna, oszczercza krytyka utworu ... 242
6. Prawo do integralności utworu a prawo własności nośnika utworu ... 245
6.1. Uwagi wstępne ... 245
6.2. Uprawnienie autora dotyczące domagania się utrzymania dzieła w należytym stanie ... 250
6.3. Uprawnienie właściciela do modyfikowania utworu ... 253
6.4. Problem *site–specific art* — przeniesienie utworu z pierwotnego, celowo wybranego miejsca jego usytuowania ... 271
6.5. Zniszczenie dzieła ... 277

Rozdział 4
Dysponowanie prawem do integralności utworu ... 288
1. Uwagi wstępne ... 288
2. Zasada niezbywalności i niezrzekalności prawa do integralności utworu w konwencji berneńskiej i w obcych ustawodawstwach ... 290
3. Zasada niezbywalności i niezrzekalności prawa do integralności utworu w polskim prawie autorskim ... 299
3.1. Dopuszczalność innych czynności prawnych niestanowiących ani „zbycia", ani „zrzeczenia się" prawa do integralności utworu ... 301
3.2. Dopuszczalność wyrażania przez autora zgody na wprowadzanie zmian do utworu ... 307
3.3. Charakter prawny i skutki prawne zgody ... 310

3.4. Przedmiot zgody ... 332
3.5. Moment udzielenia zgody ... 333
3.6. Forma udzielenia zgody ... 334
3.7. Konieczność zakomunikowania zgody ... 335
3.8. Odwołalność zgody ... 335

Rozdział 5
Prawo do integralności utworu macierzystego a utwory zależne ... 337
1. Uwagi wstępne ... 337
2. Utwory inspirowane a prawo twórcy do integralności utworu inspirującego ... 339
3. Utwory zależne a prawo do integralności twórcy utworu macierzystego ... 345

Rozdział 6
Nieograniczoność w czasie prawa do integralności utworu ... 362
1. Regulacja prawa do integralności utworu po śmierci twórcy w konwencji berneńskiej i w innych obcych ustawodawstwach ... 362
2. Regulacja prawa do integralności utworu po śmierci twórcy w polskich ustawach o prawie autorskim z 1926 i 1952 r. ... 372
3. Regulacja prawa do integralności utworu po śmierci twórcy w obecnej ustawie z 1994 r. ... 382
3.1. Konstrukcja prawa do integralności utworu po śmierci twórcy ... 382
3.2. Krąg osób uprawnionych do wystąpienia z powództwem o ochronę prawa do integralności utworu po śmierci twórcy ... 391
3.3. Krąg osób uprawnionych do wykonywania prawa do integralności utworu po śmierci twórcy ... 394
3.4. „Inna wola twórcy" ... 401
3.5. Treść prawa do integralności utworu po śmierci twórcy ... 402

Aneks ... 415
1. Polskie akty prawne ... 415
Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskiem, Dz. U. Nr 48, poz. 286 ... 415
Dekret z dnia 29 sierpnia 1945 r. — Prawo osobowe, Dz. U. Nr 40, poz. 223 ... 417
Ustawa z dnia 18 lipca 1950 r. — Przepisy ogólne prawa cywilnego, Dz. U. Nr 34, poz. 311 ... 417
Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim, Dz. U. Nr 34, poz. 234 ... 418

Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury, Dz. U. Nr 10, poz. 48 ... 419
Ustawa z dnia 31 lipca 1981 r. o kontroli publikacji i widowisk, Dz. U. Nr 20, poz. 99 ... 419
Ustawa z dnia 7 lipca 1994 r. — Prawo budowlane, tekst jedn. Dz. U. z 2006 r. Nr 156, poz. 1118 ... 419
Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz. U. Nr 162, poz. 1568 ... 419
2. Międzynarodowe akty prawne ... 419
Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z 9 września 1886 r. ... 421
Powszechna Deklaracja Praw Człowieka z 10 grudnia 1948 r. ... 423
Decision n 351 of the Commission of the Cartagena Agreement on the Common Provisions on Copyright and Related Rights z 17 grudnia 1993 r. — porozumienie zawarte przez kraje Związku Andyjskiego — tj. Boliwię, Kolumbię, Ekwador, Peru i Wenezuelę ... 423
Dyrektywa Rady Europejskiej z 14 maja 1991 r. (91/250/EEC) w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych ... 424
Dyrektywa Rady Europejskiej z 3 października 1989 r. (89/552/EEC), zmieniona Dyrektywą Rady i Parlamentu Europejskiego z 30 czerwca 1997 r. (97/36/EC) w sprawie koordynacji określonych przepisów prawa, ustawodawstwa lub działań administracyjnych w państwach członkowskich w zakresie emisji programów telewizyjnych – zwana Dyrektywą „O telewizji bez granic" ... 424
3. Zagraniczne akty prawne ... 425
Niemieckie prawo autorskie, Gesetz über urheberrecht und verwandte schutzrechte z 9 września 1965 r. ... 425
Bürgerliches Gesetzbuch z 18 sierpnia 1896 r. ... 427
Francuski kodeks cywilny, Code civil z 21 marca 1804 r. ... 427
Francuskie prawo autorskie, Loi nº 92–597 relative au code de la propriété intellectuelle z 1 lipca 1992 r. ... 428
Berne Convention Implementation Act of 1988 ... 432
Amerykańskie prawo autorskie, Tile 17 of the United States Code ... 432
CDPA, Copyright, designs and patents act z 15 listopada 1988 r. ... 437
Kanadyjski Copyright Act z 1924 r. ... 440
Australijskie prawo autorskie, Copyright act z 27 czerwca 1968 r. ... 442

Greckie prawo autorskie, Law No. 2121/1993, Copyright, Related Rights and Cultural Matters z 3 marca 1993 r. 443
Belgijskie prawo autorskie, Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins z 30 czerwca 1994 r. 445
Włoskie prawo autorskie, Legge n. 633. Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio z 22 kwietnia 1941 r. 445
Holenderskie prawo autorskie, Auteurswet z 23 września 1912 r. 445
Duńskie prawo autorskie, Lov om ophavsret, No 395 z 14 czerwca 1995 r. 448
Szwedzkie prawo autorskie, Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk z 30 grudnia 1960 r. 449
Luksemburskie prawo autorskie, Loi sur les droits d'auteur, les droits voisins et les bases de données z 18 kwietnia 2001 r. 450
Portugalskie prawo autorskie, Lei n.° 45/85 Código de Direito de Autor e dos Direitos Conixos z 17 września 1985 r. 450
Rosyjskie prawo autorskie, об авторском праве и смежных правах z 29 kwietnia 1993 r. 452
Hiszpańskie prawo autorskie, Consolidated Text of the Law on Intellectual Property, regularizing, clarifying and harmonizing the applicable statutory provisions (approved by Royal Legislative Decree 1/1996) z 12 kwietnia 1996 r. 452
Fińskie prawo autorskie, Tekijänoikeuslaki No. 404 z 8 lipca 1961 r. 454
Szwajcarskie prawo autorskie, Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte z 9 października 1992 r. 455
Norweskie prawo autorskie, Lov om opphavsrett til åndsverk (åndsverkloven) z 12 maja 1961 r. 456
Japońskie prawo autorskie, Copyright Law No 48 z 6 maja 1970 r. 457
Austriackie prawo autorskie, Bundesgesetz BGBI 1936/111 über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte z 9 kwietnia 1936 r. 457
Kolumbijskie prawo autorskie, Ley N° 23 sobre derechos de Autor z 28 stycznia 1982 r. 458

Bibliografia 459

Wykaz skrótów

Akty prawne

austr. pr.aut. — Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über Verwandte Schutzrechte z 9 kwietnia 1936 r.
austral. pr.aut. — Copyright Act z 27 czerwca 1968 r.
belg. pr.aut. — Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins z 30 czerwca 1994 r.
BGB — Bürgerliches Gesetzbuch z 18 sierpnia 1986 r.
CDPA — Copyright, Designs and Patents Act z 15 listopada 1988 r. (weszła w życie 1 sierpnia 1989 r.)
duń. pr.aut. — Lov om ophavsret z 14 czerwca 1995 r.
fiń. pr.aut. — Tekijänoikeuslaki z 8 lipca 1961 r.
fr. pr.aut. — Code de la propriete intellectuelle z 1 lipca 1992 r.
grec. pr.aut. — Pneumatiki idioktisia, syguenika dikaiomata kai politistika themata z 3 marca 1993 r.
hiszp. pr.aut. — Ley de propiedad intelectual z 11 listopada 1987 r.
hol. pr.aut. — Auteurswet z 23 września 1912 r.
irl. pr.aut. — Copyright and Related Rights Act z 10 lipca 2000 r.
izrael. pr.aut. — Copyright Act z 16 grudnia 1911 r.
jap. pr.aut. — japońska ustawa o prawie autorskim z 6 maja 1970 r.
kanad. pr.aut. — Copyright Act z 1924 r.
k.c. — ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. — Kodeks cywilny, Dz. U. Nr 16, poz. 93 z późn. zm.
kolumb. pr.aut. — Ley sobre derechos de autor z 28 stycznia 1982 r.
k.p.c. — ustawa z dnia 17 listopada 1964 r. — Kodeks postępowania cywilnego, Dz. U. Nr 43, poz. 296 z późn. zm.
luks. pr.aut. — Loi sur les droits d'auteur, les droits voisins et les bases de données z 18 kwietnia 2001 r.

niem. pr.aut. — Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte z 9 sierpnia 1965 r.
norw. pr.aut. — Lov om opphavsrett til åndsverk z 12 maja 1961 r.
POPC — ustawa z 18 lipca 1950 r. — Przepisy Ogólne Prawa Cywilnego, Dz. U. Nr 34, poz. 311
port. pr.aut. — Codigo do direito de autor e dos direitos conexos z 14 marca 1985 r.
pr.aut. z 1926 r. — ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim, tekst jedn. Dz. U. z 1935 r. Nr 35, poz. 260
pr.aut. z 1952 r. — ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim, Dz. U. Nr 34, poz. 234 z późn. zm.
pr.aut. z 1994 r. — ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tekst jedn. Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631
ros. pr.aut. — об авторском праве и смежных правах z 29 kwietnia 1993 r.
szwajc. pr.aut. — Bundesgesetz über das urheberrecht und verwandte schutzrechte z 9 października 1992 r.
szwedz. pr.aut. — Lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk z 30 grudnia 1960 r.
U.S.C. — United States Code, Title 17 (U.S.C.) — Copyrights, Chapters 1–11, Copyright Act z 9 października 1976 r.
VARA — Visual Artists Rights Act z 1 grudnia 1990 r.
wł. pr.aut. — Legge sulla protexione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio z 22 kwietnia 1941 r.

Periodyki i czasopisma promulgacyjne

Acta UL — Acta Universitas Lodziensis
A & ELR — Arts & Entertainment Law Review
A&M — Auteurs & Media
BB — Betriebs Berater
Can. Bar Rev. — Canadian Bar Review
COLUM.–VLA J.L. & ARTS — Columbia–VLA Journal of Law & the Arts
COMM/ENT — Hastings Communications and Entertainment Law Journal
Cop. Bull. — Copyright Bulletin
Cop. World — Copyright World
CPiE — Czasopismo Prawnicze i Ekonomiczne
Dir. Aut. — Il Diritto di Autore

Dir. Informazione e Informatica — Il Diritto dell'informazione e dell'in formatica
EIPR — European Intellectual Property Review
Emory LJ — Emory Law Journal
ENT.L.R. — Entertainment Law Review
Foro it. — Il foro italiano
FuR — Film und Recht
Gaz. Pal. — Gazette du Palais
Geo. Wash. J. Int'l L. & Econ. — George Washington Journal of International Law and Economics
GRUR — Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht
GRUR Int. — Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht Auslands– und Internationaler Teil
IER — Intellectuele Eigendom En Reclamerecht
IIC — International Review of Industrial Property and Copyright Law
Informatierecht/AMI — Tijdschrift voor Auteurs, Media– en Informatierecht
I.P.Q. — Intellectual Propert Quarterly
JAIC — Journal of the American Institute for Conservation
JASIST — Journal of the American Society for Information, Science and Technology
JCP — La Semaine Juridique
JDI — Journal du Droit International
KPP — Kwartalnik Prawa Prywatnego
Le D.A. — Le Droit d'Auteur
Minn.–St. Paul Star–Trib. — Minneapolis–St. Paul Star–Tribune
Mem. St. U. L. Rev. — Memphis State University Law Review
MuR — Medien und Recht
N.C. L. Rev. — North Carolina Law Review
NIR — Nordiskt Immeteriellt Rättsskydd
NJ — Nederlandse Jurisprudentie
NJW — Neue Juristische Wochenschrift
NJW–RR — Neue Juristische Wochenschrift–Rechtsprechungs Report
Notre Dame L. Rev. — Notre Dame Law Review
NP — Nowe Prawo
NYUL Rev. — New York University Law Review
Nw. UL Rev. — Northwestern University Law Review
Ohio St. LJ — Ohio State Law Journal
OSN — Orzecznictwo Sądu Najwyższego

OSNCP — Orzecznictwo Sądu Najwyższego Izba Cywilna oraz Izba Pracy i Ubezpieczeń Społecznych
OSPiKA — Orzecznictwo Sądów Polskich i Komisji Arbitrażowych
PIP — Państwo i Prawo
PPH — Przegląd Prawa Handlowego
PS — Przegląd Sądowy
PUG — Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego
RGZ — Entscheidungen Des Reichsgerichts In Zivilsachen
RIDA — Revue Intenationale Du Droit D'auteur
RIPIA — Revue Internationale de la Propriete Industrielle Et Artistique
Riv. dir. comm. — Rivista Di Diritto Commerciale
RPEIS — Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny
RTD com. — Revue Trimestrielle De Droit Commercial
St. Praw. — Studia Prawnicze
TPP — Transformacje Prawa Prywatnego
U. Cin. L. Rev. — University of Cincinnati Law Review
UFITA — Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht
Vand LR — Vanderbilt Law Review
WLLR — Washington and Lee Law Review
ZNUJ — Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego
PWiOWI — Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej
ZUM — Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht

Inne

ALAI — Association Litteraire et Artistique Internationale
H.M.S.O. — Her Majesty's Stationery Office
WIPO — World Intllectual Property Organisation
ZAiKS — Stowarzyszenie Autorów (Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych)

Wszystkie powoływane w niniejszej pracy przepisy z zagranicznych aktów prawnych pochodzą ze zbiorów WIPO i są dostępne — zazwyczaj w kilku obcych językach — w elektronicznej bazie danych CLEA (Collection of Laws for Electronic Access) na stronie internetowej WIPO: www.wipo.int.

Podziękowanie

Niniejsza publikacja stanowi zmodyfikowaną wersję rozprawy doktorskiej obronionej w czerwcu 2005 r. na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pragnę podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do jej powstania, a w szczególności promotorowi tej pracy — panu profesorowi Ryszardowi Markiewiczowi, którego życzliwa pomoc, opieka oraz inspirujące dyskusje pomogły mi w napisaniu tej rozprawy. Dziękuję również recenzentom: pani profesor Elżbiecie Traple oraz panu profesorowi Marianowi Kępińskiemu za celne uwagi i wskazówki, które pomogły mi w przygotowaniu ostatecznej wersji. Za wsparcie w pracy naukowej pragnę także złożyć serdeczne podziękowania panu profesorowi Andrzejowi Kubasowi, który wprowadzał mnie w arkana praktyki prawniczej.

Kraków, sierpień 2007 r.

Anna–Maria Niżankowska

Wstęp

Zagadnienia związane z prawem do integralności utworu, mimo, że zostało ono wprowadzone do polskiego prawa autorskiego prawie osiemdziesiąt lat temu, nie doczekały się do tej pory żadnego szerszego omówienia w formie pracy o charakterze monograficznym. Niniejsze opracowanie stanowi próbę kompleksowego przedstawienia szeregu istotnych aspektów tego prawa — jednego z podstawowych autorskich praw osobistych. Na wstępie skrótowo opisano dzieje rozwoju prawa autorskiego na kontynencie europejskim, w szczególności we Francji i w Niemczech, które doprowadziły do wypracowania instytucji autorskich praw osobistych, w tym prawa do integralności utworu. Następnie omówiono zagadnienia konstrukcyjne autorskich praw osobistych, ich przedmiotu oraz stosunku do praw osobistych prawa powszechnego w prawie polskim. W kolejnej części (rozdział 2) zaprezentowano zasadniczo różne od europejskiego podejście do kwestii konieczności ochrony niemajątkowych interesów autorskich, które generalnie występuje w krajach systemu *common law*, a które przejawia tendencję do upodabniania się do rozwiązań, jakie zostały wypracowane w systemie prawa kontynentalnego. W rozdziale 3 omówiono zróżnicowane modele prawa do integralności utworu, które występują w krajach europejskich oraz w konwencji berneńskiej, i pokazano, który model jest bliższy rozwiązaniu zastosowanemu przez polskiego ustawodawcę. Następnie zanalizowano treść prawa do integralności — zarówno w aspekcie pozytywnym, jak i negatywnym. Rozważaniom teoretycznym, zawartym w tym rozdziale, towarzyszy omówienie poglądów orzecznictwa i doktryny europejskiej, a niekiedy także amerykańskiej, odnoszących się do konkretnych, stypizowanych przejawów naruszeń prawa do integralności utworu. Konkluzje wynikające z rozpatrywanych przez zagraniczne sądy sporów dotyczących prawa do integralności utworu — z uwagi na zbliżone unormowanie tej

instytucji w wielu innych ustawodawstwach — mogą okazać się pomocne przy rozwiązywaniu zbliżonych problemów na gruncie polskiego prawa autorskiego, tym bardziej, że polskie orzecznictwo w tej materii nie jest obszerne. Kolejny rozdział został poświęcony zagadnieniu możliwości dysponowania prawem do integralności utworu — problemowi, któremu do tej pory poświęcano w polskiej nauce prawa autorskiego uwagę niezwykle rzadko, a którego znaczenie w praktyce jest nie do przecenienia. Obrót prawny dziełami i korzystanie z nich przez osoby trzecie wymaga bowiem coraz częściej daleko posuniętej elastyczności w podejściu do kwestii nietykalności, nienaruszalności dzieła. Praktyka ujawnia potrzebę umożliwienia twórcy decydowania w szerszym niż dotychczas zakresie zarówno o sposobie wykorzystania jego dzieła, jak i o zmianach, jakie można do dzieła wprowadzać, a tym samym potrzebę ograniczenia obwarowań swobodnego decydowania w tej materii przez twórcę. Przedostatni rozdział zawiera rozważania na temat istnienia i granic obowiązku dochowania wierności dziełu macierzystemu w dziele zależnym oraz w dziele inspirowanym. Także zagadnienia będące przedmiotem rozważań w rozdziale 6, a mianowicie zasadnicze kwestie konstrukcyjne związane z rozumieniem „nieograniczoności w czasie" czy też „wieczności" prawa do integralności utworu oraz innych autorskich praw osobistych, nie były dotychczas przedmiotem żadnego szerszego opracowania na gruncie obecnie obowiązujących przepisów ustawy o prawie autorskim. W pracy nie tylko zawarto rozważania o charakterze teoretycznym, lecz starano się także zobrazować praktyczne zastosowanie różnorodnych konstrukcji i figur prawnych związanych z prawem do integralności utworu; w tym celu przytoczono liczne przykłady z judykatury europejskiej i amerykańskiej.

Wszelkie cytowane w pracy strony internetowe były odwiedzane w czerwcu 2007 r.

Rozdział 1
Historia rozwoju prawa autorskiego i koncepcji autorskich praw osobistych

1. Uwagi wstępne

W pierwszej kolejności przedstawiono skrótowo historię prawa autorskiego, gdyż zrozumienie mechanizmów, jakie wpłynęły na ukształtowanie nowoczesnych instytucji tej dziedziny prawa, a w szczególności będącego przedmiotem niniejszego opracowania — jak podkreśla doktryna, najważniejszego z autorskich praw osobistych[1] — prawa do integralności utworu, ma kardynalne znaczenie dla zrozumienia istoty i funkcji tego prawa. To zaś stanowi niewątpliwie podstawę do przeprowadzenia analizy jego treści oraz przedstawienia konsekwencji tak ukształtowanego prawa dla wszystkich uczestników obrotu prawnego.

2. Rozwój prawa autorskiego od średniowiecza do końca XVIII w.

Prawo autorskie jest stosunkowo młodą dziedziną prawa, która powstała i zaczęła się rozwijać w zasadzie dopiero pod koniec XVI w. W związku z wynalezieniem druku po raz pierwszy pojawiła się w tym okresie możliwość stosunkowo szybkiego i taniego powielania, do tej pory ręcznie przepisywanych, książek. Należy jednak pamiętać, że w początkowej fazie rozwoju prawo autorskie zajmowało się jedynie wynikającymi z twórczo-

[1] J.A.L. Sterling, *World Copyright Law*, Sweet & Maxwell, London 2003, s. 341; I. Lee, *Toward an American Moral Rights in Copyright*, WLLR 2001, nr 58, s. 802, przyp. 38.

ści literackiej (później również artystycznej) uprawnieniami o charakterze majątkowym. Kwestia osobistych, intelektualnych czy też niemajątkowych interesów autora była początkowo pomijana niemalże w zupełności[2].

Światu antycznemu założenia prawa autorskiego nie były znane[3], choć istnieją dowody na to, że starożytni twórcy greccy i rzymscy przywiązywali dużą wagę do autorstwa swoich prac[4]. W tym okresie nakład pracy i koszty związane z kopiowaniem ich dzieł były wyżej cenione niż sama działalność twórcza. Większość wytworów duchowych była postrzegana jako wspólne dobro kulturowe, które może być przez każdego swobodnie powielane[5].

W średniowieczu ten stan rzeczy zasadniczo nie uległ zmianie. Prawo własności manuskryptu jako takiego należało wprawdzie do autora[6], lecz dzieła mogły być co do zasady kopiowane i rozprowadzane bez żadnych ograniczeń[7]. Tego typu działalnością zajmowali się najczęściej mnisi w klasztorach oraz tzw. *stationarii* na uniwersytetach[8], a dochody ze sprzedanych kopii przypadały odpowiednio klasztorom lub uniwersytetom[9]. W owych czasach zapewnienie materialnej egzystencji twórcy zależało od jego przynależności albo do zakonu, albo do cechu. Twórca był traktowany jedynie jako rzemieślnik, jako pośrednik między Bogiem a ludźmi, co sprawiało, że najczęściej pozostawał anonimowy[10]. Brak było także jakichkolwiek środków prawnych, umożliwiających twórcom ochronę ich dzieł

[2] J.A.L. Sterling, *World*..., s. 338.

[3] M. Rehbinder, *Urheberrecht*, wyd. 12, C.H. Beck, München 2002, s. 8; J. Błeszyński, *Konwencja berneńska a polskie prawo autorskie*, PWN, Warszawa 1979, s. 7.

[4] A. Birrell, *The Law and History of Copyright in Books*, Cassell and Co., London 1899, s. 41 i n. — cyt. za: K. Garnett, J.R. James, G. Davies, *Copinger and Skone James on Copyright*, wyd. 14, Sweet & Maxwell, London 1999, s. 32.

[5] M. Rehbinder, *Urheberrecht*..., s. 9.

[6] P. Recht, *Le Droit d'Auteur, une nouvelle forme de propriété. Histoire et théorie*, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, Paris 1969, s. 21.

[7] R.R. Bowker, *Copyright: Its History and Its Law*, Houghton Mifflin, Boston 1912, s. 3 — cyt. za: K. Garnett, J.R. James, G. Davies, *Copinger and Skone*..., s. 32, wspomina także, że i od tej zasady zdarzały się pewne wyjątki. Otóż jednym z pierwszych odnotowanych sporów prawnoautorskich była rozstrzygnięta w VI w. w Irlandii sprawa św. Kolumbana, który w trakcie wizyty w klasztorze swojego byłego nauczyciela, niejakiego opata Finniana, skopiował jego psałterz. Finnian domagał się zwrotu kopii, a nie uzyskawszy pomyślnego dla siebie wyniku sprawy, zwrócił się do władcy o rozstrzygnięcie sporu. Podejmując decyzję na korzyść opata, władca stwierdził, że jak do krowy należy jej cielę, tak i do książki jej kopia.

[8] Zobowiązani oni byli co najwyżej do zapłaty na rzecz uniwersytetu (ale w żadnym wypadku na rzecz autora) — na mocy wydawanych przez tenże statutów — pewnej opłaty za udostępnienie egzemplarza dzieła, które miało zostać skopiowane.

[9] H. Schack, *Urheber– und Urhebervertragsrecht*, Mohr Siebeck, Tübingen 1997, s. 45.

[10] *Ibidem*, s. 45; autor zauważa, że prawdopodobnie na fakt, iż większość autorów pozostawała anonimowa, wpływała także ich obawa o posądzenie o herezję.

przed zniekształceniem czy też okaleczeniem. Jednym z pierwszych przejawów samoświadomości twórców, a jednocześnie wyrazem ich bezsilności jest przedmowa E. von Repgowa do jego pochodzącego z 1230 r. *Zwierciadła saksońskiego*. Wyraził w niej dobitnie swoją obawę, że jego księga może zostać przez innych zniekształcona przez dodatki oraz że tak zniekształcona może być jemu przypisana. Aby temu zapobiec, nie dysponując żadnymi prawnymi instrumentami, uciekł się do rzucenia klątwy trądu na wszystkich tych, którzy mieliby zamiar dopuścić się takiego czynu[11]. W późniejszym okresie renesansu jednym ze środków ochrony autorów przeciwko fałszowaniu tudzież naruszaniu treści czy formy ich dzieł było posługiwanie się pieczęcią, którą jednak posiadali tylko nieliczni uprawnieni[12].

Wraz z rozwojem drukarstwa w Europie (zapoczątkowanego wynalezieniem przez J. Gutenberga druku w 1440 r.), pomimo nadal panującej zasady wolności przedruku[13], wywodzącej się z zasady wolności kopiowania dzieł, wykształcał się powoli zwyczaj nadawania przywilejów drukarskich[14], na mocy których przyznawano na pewien ograniczony okres (najczęściej od 3 do 10 lat) wyłączność na drukowanie danej książki określonemu drukarzowi oraz zakazywano pozostałym drukarzom jej przedruku. Przywileje z jednej strony miały regulować rynek książkowy i chronić drukarzy przed piractwem, z drugiej zaś — zapewniać zyski umożliwiające intratność przedsięwzięcia oraz możliwość wypłacenia honorarium autorowi[15]. Przynosiły one ponadto zyski rządzącym nadającym te, siłą rzeczy terytorialnie ograniczone[16], przywileje[17]. Stanowiły także instrument umożliwiający władzom cenzurowanie poszczególnych wydawanych tytułów.

Początkowo przywileje były nadawane jedynie drukarzom i księgarzom[18]. Jednakże wraz z nastaniem epoki renesansu powoli zaczęła wzrastać samoświadomość twórców, a indywidualność zaczęła być coraz bardziej doceniana. Musiało to niewątpliwie prowadzić do domagania się przez twórców zapewnienia także im prawnej ochrony. Proces ten spowodował,

[11] *Ibidem*, s. 45.
[12] *Ibidem*, s. 48.
[13] M. Rehbinder, *Urheberrecht*..., s. 9.
[14] W Anglii system nadawania przywilejów drukarskich został ustanowiony aktem Henryka VIII z 1529 r. — *Cum privilegio regali as imprimendum solum.*
[15] H. Schack, *Urheber*-..., s. 46.
[16] O.F. von Gierke, *Deutsches Privatrecht*, Band I, UFITA 1994, nr 125, s. 104, w Niemczech przywileje dzieliły się na cesarskie, książęce i miejskie.
[17] A. Monotti, *Nature and Basis of Crown Copyright in Official Publications*, EIPR 1992, nr 9, s. 305 i n.
[18] H. Schack, *Urheber*-..., s. 46.

że obok tradycyjnych przywilejów zaczęły się również pojawiać (wyjątkowo, choć coraz częściej) przywileje dla samych autorów, które miały stanowić wynagrodzenie za ich twórczy wysiłek. Pierwszym takim przywilejem był nadany w 1486 r. przez miasto Wenecję przywilej dla M.A. Sabellicusa za jego *Historię miasta Wenecji*. Na jego mocy autor został upoważniony do przekazania swojego dzieła jednemu tylko drukarzowi, który to będzie uprawniony, z wyłączeniem wszystkich innych, do opublikowania dzieła. Kolejny tego typu przywilej został udzielony również przez Wenecję niejakiemu P. Franciscusowi z Rawenny, a w uzasadnieniu wskazano, że „nikt inny nie powinien zarabiać na owocach jego trudu i bezsennych nocy"[19]. Od połowy XVI w. przywileje takie zaczęły coraz częściej pojawiać się na całym kontynencie, a niektóre z nich udzielały ochrony także niemajątkowym interesom autorów — jak choćby przywilej nadany A. Dürerowi w 1528 r., na mocy którego zabroniono komukolwiek przypisywania sobie autorstwa jego opracowań o sztuce[20]. Coraz częściej też nadanie przywileju drukarzom było uzależnione od wyrażenia przez autora zgody na opublikowanie dzieła. W Wenecji na mocy zarządzenia z 7 lutego 1544 r. zakazano wydawania książek bez pisemnej zgody autora (*cum consensu auctoris*); później wymóg taki był również stosowany na terenie Niemiec[21]. Jednakże nie była to praktyka powszechna.

Na mocy aktu parlamentu angielskiego z 1643 r. (kolejne podobne akty wydano w latach 1647, 1649 i 1652 oraz The Licensing Act w 1662 r.) zakazano publikowania książek bez uzyskania po pierwsze przywileju i zarejestrowania danej pozycji w Stationers' Company, a po drugie zgody właściciela, co pośrednio wskazuje na fakt, że już w XVII w. w Anglii uznano, iż twórczość literacka może stanowić przedmiot własności — własności jednakże przynależnej nie samemu autorowi, ale wydawcy. Własność wydawcy była w Anglii określana jako *copy right*. W niemieckiej nauce taką koncepcję zwykło się nazywać *die Theorie von Verlagseigentum*. Należy bowiem pamiętać, że mimo pewnego postępu, jaki przyniósł renesans, twórczość literacka i artystyczna nadal była przede wszystkim postrzegana jako rodzaj rzemiosła, jako wyuczona profesja, sztywno rządzona przez tradycyjne i konwencjonalne prawa gatunku, a w związku z tym niekoniecznie

[19] M. Rehbinder, *Urheberrecht*..., s. 11.

[20] A. Dürer zresztą bardzo mocno zabiegał o uznanie swoich praw jako autor; uzyskał wiele przywilejów na znaczną liczbę swoich dzieł, m.in. przywilej norymberski z 1532 r. dotyczący *Dzieła o proporcjach* — tak O.F. von Gierke, *Deutsches*..., s. 104.

[21] H. Schack, *Urheber-*..., s. 47.

kojarzona z osobowością autora (siedemnastowieczny dramaturg postrzegany był jako cieśla słów przypisany do trupy aktorów, którego zadaniem było jedynie ubranie w słowa fabuły stworzonej przez całą grupę)[22]. Autor był widziany raczej jako odtwórca, a nie twórca. Twórczość nie była niczym innym, jak zręcznym odwzorowywaniem otaczającego świata. W odczuciu społecznym zadanie autora polegało najczęściej bądź to na przekazywaniu pomysłów i wizji swojego chlebodawcy, swojego mecenasa (najczęściej Kościoła), bądź to na wytwarzaniu dzieł opartych na istniejących już, kompilowanych utworach. Dopiero pod koniec XVII w. pojawiła się koncepcja, zgodnie z którą coraz mocniej akcentowano udział wolnej i twórczej osobowości w procesie tworzenia sztuki.

Generalne ignorowanie praw autora na rzecz pierwszeństwa wydawców, którzy w większości wypadków traktowani byli jako właściciele utworu, doprowadziło do przedstawienia przez jednego z najwybitniejszych filozofów XVII w., J. Locke'a, w 1690 r. żądania, ażeby prawo autorskie przysługiwało autorowi. Jego zdaniem uzasadniał to nakład czasu i wysiłek potrzebny do stworzenia dzieła, który powinien być nagradzany tak jak każda inna praca[23]. Locke tłumaczył powstanie władztwa człowieka nad rzeczą tym, że każdy człowiek ma niezbywalne prawo do własności samego siebie (*selfproperty*), a to z kolei jest uzasadnieniem dla własności innych, zewnętrznych wobec człowieka przedmiotów, jeśli ulegają one przemianie w wyniku jego pracy[24]. Wysiłki Locke'a i innych[25] — gdyż przekonanie, że niepublikowane dzieła stanowią „własność duchową, intelektualną" autora, stawało się w okresie oświecenia, szczególnie w Anglii, coraz bardziej powszechne — doprowadziły do uchwalenia przez parlament w 1709 r. jednego z najnowocześniejszych i najbardziej postępowych ówczesnych aktów prawa autorskiego, tzw. Statutu Anny[26]. W szczególności rewolucyjny charakter miały dwie zasady wprowadzone w życie na mocy tego

[22] S. Strömholm, *Droit Moral — The International and Comparative Scene from a Scandinavian Viewpoint*, IIC 1983, nr 1, s. 7.

[23] J. Locke, *Dwa traktaty o rządzie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

[24] A. Wojciechowska, *Osobiste prawa autorskie — w stronę zmiany paradygmatu* (w:) *Prawo autorskie a postęp techniczny*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Universitas, Kraków 1999, s. 157.

[25] Berger, *De Electa disceptationum forensium*, Lipsk 1706; J. Thurnisius, *Diss. inauguralis de recusione librorum furtiva*, Basileae 1738 — cyt. za: S. Grzybowski, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy. Zagadnienia ogólne*, Kraków 1933, s. 128.

[26] 8 Anne, c. 19, wszedł w życie 10 kwietnia 1710 r. i był prawem obowiązującym (z kilkoma kolejnymi niewielkimi zmianami, na mocy których do pierwotnie chronionych przez akt książek i innych pism dodano takie dzieła jak: litografie, rzeźby, płaskorzeźby, utwory dramatyczne, muzyczne itd.) aż do uchylenia go w 1842 r. przez Copyright Act.

aktu, a mianowicie uznanie autora za właściciela stworzonego przez niego dzieła oraz przyznanie autorom wyłącznego prawa reprodukcji dzieł przez ograniczony okres (20 lat w odniesieniu do już istniejących dzieł, a dla nowych dzieł 14 lat od daty opublikowania, z możliwością przedłużenia na okres kolejnych 14 lat).

Dalsza kwestia, wynikająca z uznania, że prawo autorskie do dzieł stworzonych przez autora przysługuje jemu samemu jako jego własność, a mianowicie odpowiedź na pytanie, czy własność ta jest przyrodzonym, wynikającym z natury prawem autora, które z uwagi na jego charakter jest niezbywalne i wieczne, czy też jest jedynie nadanym przez ustawę ograniczonym uprawnieniem tudzież swego rodzaju monopolem — została rozstrzygnięta przez orzecznictwo. Otóż stwierdzono, że o ile rękopis dzieła przed opublikowaniem stanowił z mocy *common law* własność autora[27], która jako taka trwać mogła wiecznie, o tyle z chwilą opublikowania manuskryptu przysługujące autorowi *copyright* uzyskiwało status ograniczonej w czasie tzw. *statutory property* (własności ustawowej, opartej na ustawie)[28]. Teoria prawa autorskiego jako własności intelektualnej — na ukształtowanie której miał wpływ zarówno nurt oświecenia, jak i rozwój teorii prawa naturalnego — była reprezentowana nie tylko w prawie angielskim. Na jej gruncie stała także wzorowana na Statucie Anny pierwsza amerykańska federalna ustawa o prawie autorskim z końca XVIII w. Zaowocowała ona także we francuskim ustawodawstwie doby rewolucyjnej. Jednym z najważniejszych osiągnięć tej teorii było wprowadzenie rozróżnienia między dziełem jako takim, stanowiącym własność duchową autora, a rzeczą, przedmiotem materialnym, dziś powiedzielibyśmy „nośnikiem", w którym wyrażone jest dzieło, a którego własność może należeć do osób innych niż autor. Nie bez znaczenia było także wskazanie przez twórców teorii prawa autorskiego jako własności duchowej, niematerialnej, intelektualnej autora (w nauce niemieckiej zwanej *die Theorie von Geistigen Eigentum*, w nauce angielskiej *the theory of incorporeal property*) na istniejący związek między autorem a jego dziełem[29].

[27] *Common law* w odniesieniu do niepublikowanych dzieł zostało zniesione na mocy Copyright Act z 1911 r., który wszedł w życie 1 czerwca 1912 r.

[28] Donaldson v. Beckett 1774, 4 Burr. 2407.

[29] M. Rehbinder, *Urheberrecht*..., s. 16.

3. Francuskie ustawodawstwo autorskie doby rewolucyjnej

We Francji — podobnie jak w innych krajach europejskich — od czasów późnego renesansu zarówno prawo publicznego wystawiania dzieł dramatycznych, jak i prawo wydawania książek należało do władcy. Pierwszym z tych praw król dysponował przez nadawanie przywilejów Comédie Française, drugim zaś — przez udzielanie wydawcom lub drukarzom ograniczonych w czasie przywilejów publikowania określonych dzieł[30]. Zdarzało się również — aczkolwiek niezwykle rzadko — że przywilej był nadawany autorowi. Jednak nawet w takim przypadku twórca musiał następnie przenieść ten przywilej na jakiegoś wydawcę tudzież drukarza czy księgarza, gdyż twórcy nie byli uprawnieni do prowadzenia handlu (sprzedaży książek)[31]. W ciągu kilkunastu lat poprzedzających rewolucję francuską sytuacja powoli zaczynała ulegać zmianie. Wydano kilka zarządzeń i dekretów królewskich (m.in. w latach 1771 i 1777), które nadały przywilej publikacji zarówno autorom, jak i wydawcom oraz uznały, że co do zasady pisarz posiada nieprzemijający w czasie, a „wywodzący się z jego twórczej działalności" przywilej[32]. W pewnym sensie stwierdzenie to można uznać za początek, przynajmniej na gruncie legislacji francuskiej, koncepcji prawa autorskiego jako instytucji prawnej wywodzącej się z teorii prawa naturalnego, choć instytucji w owym czasie jeszcze nieukształtowanej jako prawo własnościowe.

Następnym etapem rozwoju francuskiego prawa autorskiego było ustawodawstwo uchwalone w dobie rewolucji francuskiej, kiedy to dwa przewodnie pojęcia, a mianowicie „wolności" oraz „własności", stały się naczelnymi zasadami budowania porządku prawnego, w tym również prawa autorskiego. Obalająca wszelkie dotychczasowe przywileje[33] francuska kodyfikacja „wyłącznych praw autorów, dramaturgów, kompozytorów i artystów do ich dzieł" w rewolucyjnych ustawach z 13–19 stycznia 1791 r. i z 19–24 lipca 1793 r. nie stanowiła — w pojęciu jej twórców — niczego innego, jak uznanie tego, co leżało w samej naturze rzeczy (obie te ustawy z niewielkimi zmianami — które głównie rozszerzały krąg dzieł objętych

[30] J. Ginsburg, *A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America*, RIDA 1991, nr 147, s. 137.

[31] P. Recht, *Le Droit d'Auteur*..., s. 27.

[32] *Ibidem*, s. 33 i n. W ten sposób autorzy francuscy uzyskali podobne uprawnienia (aczkolwiek nieograniczone czasowo) jak twórcy angielscy 67 lat wcześniej na mocy Statutu Anny.

[33] M. Rehbinder, *Urheberrecht*..., s. 13.

ochroną autorskoprawną, ale nie zmieniały samej idei konstrukcji prawa autorskiego — obowiązywały przez ponad półtora wieku, czyli aż do uchwalenia ustawy o prawie autorskim w 1957 r.). Prawu autorskiemu w obu tych regulacjach nadano wprawdzie jedynie charakter majątkowy, ale — co istotne — wyrażono myśl, że prawo to nie było już (tak jak za *ancien regime'u*) przywilejem władcy, lecz stanowiło naturalne prawo twórcy, mające źródło w procesie tworzenia dzieła. Pod wpływem nauki encyklopedystów uznano, że skoro dzieło stanowiło wynik pracy autora, to w konsekwencji autor miał przyrodzone prawo do czerpania korzyści z owoców swojej pracy[34]. Wnikliwe analizy wskazują jednak, że należy z ostrożnością podchodzić do tak entuzjastycznie do tej pory przedstawianego w nauce prawa „nakierowania na autora" ustawodawstwa autorskiego z czasów rewolucji francuskiej[35]. J. Ginsburg podkreśla, że mająca świadczyć o głównej roli autora w dobie wczesnej legislacji rewolucyjnej znana wypowiedź Le Chapeliera, który stwierdził, że „(...) najbardziej świętą, najbardziej uprawnioną, najbardziej niepodważalną, (...) najbardziej osobistą ze wszystkich własności, jest dzieło będące owocem myśli pisarza"[36], jest zazwyczaj przytaczana bez odwoływania się do jej kontekstu. Nie dotyczyła ona bowiem, jak usiłuje się to w literaturze prawniczej często przedstawiać, dzieła jako takiego, ale dzieła przed jego opublikowaniem. Z chwilą zaś opublikowania dzieło zostaje „oddane ogółowi (...) z natury rzeczy, wszystko kończy się dla autora i dla wydawcy, kiedy publiczność w tenże sposób (przez publikację) otrzymuje dzieło"; „dzieło opublikowane" — jest według Le Chapeliera — „ze swej natury własnością publiczną". Z analizy wypowiedzi Le Chapeliera wynika, że za zasadę uznaje on domenę publiczną, prawa autorskie zaś jedynie za wyjątek od tej zasady[37]. J. Ginsburg wskazuje ponadto, że głównym celem dekretu z 1791 r. było proklamowanie prawa wszystkich obywateli do otwierania swoich własnych teatrów i wystawiania sztuk teatralnych, a uznanie praw autorów było jedynie środkiem do zniesienia dotychczasowego monopolu Comédie Française[38].

Zdaniem J. Ginsburg również tekst dekretu z 1793 r. przeczy temu, jakoby prawo chroniło autorów jedynie dlatego, że są oni autorami. Wskazuje

[34] F. Zoll, *Tzw. „droit moral" w dziedzinie prawa autorskiego*, CPiE, rocznik XXV, Kraków 1929, s. 279.
[35] J. Ginsburg, *A Tale of Two Copyrights*..., s. 131.
[36] Le Moniteur Universel, 15 stycznia 1791 r., s. 117.
[37] J. Ginsburg, *A Tale of Two Copyrights*..., s. 159. Warto w tym miejscu przypomnieć, że prawie sto lat później na Międzynarodowym Kongresie Literackim w Paryżu w 1878 r. W. Hugo wygłosił pogląd, że jedynym spadkobiercą pisarza jest domena publiczna.
[38] J. Ginsburg, *A Tale of Two Copyrights*..., s. 157–159.

na to chociażby uzależnienie przez dekret przyznania praw autorskich od spełnienie pewnych formalności, co oznacza, że prawo autorskie nie miało swego jedynego źródła w akcie tworzenia, nie było uznawane za przyrodzone, lecz było przez ustawodawcę przyznawane jedynie tym, którzy spełnili pewne określone wymogi.

Wbrew temu, co często pisze się obecnie, prawo to nie obejmowało wówczas jeszcze pierwiastka osobistego[39], choć z uwagi na równoległy w tamtych czasach rozwój doktryny prawa naturalnego — kładącej główny nacisk na to, co etyczne i słuszne, na abstrakcyjne i wspólne całej ludzkości zasady sprawiedliwości — zaczęły pojawiać się postulaty uznania pewnych praw za przyrodzone, wynikające z samej istoty człowieka takie, które nie mogą być przez państwo odebrane ani nawet umniejszone.

Historia prawa autorskiego obrazuje historię rozwoju ekonomicznej i społecznej pozycji artystów[40]. Zazwyczaj wskazuje się na dwie podstawowe przyczyny wzrostu społecznego prestiżu artystów. Po pierwsze, w XVIII w. wykształcone klasy społeczne zaczęły coraz bardziej darzyć respektem twórczość jako taką (do tej pory — w przeciwieństwie do nauki, do uczenia się, które od wieków było respektowane — nie zawsze docenianą). Nie pozostało to bez wpływu na status twórców i wzrost ich autorytetu, co z kolei pozwoliło im coraz skuteczniej zabiegać o swoje prawa. Po drugie, wzrastający popyt na dzieła sztuki, generowany przez bogacącą się klasę średnią, przyczynił się do wzrostu niezależności autorów od ich patronów i instytucji państwowych[41]. Obydwa te czynniki doprowadziły do polepszenia się sytuacji ekonomicznej twórców, co było zauważalne szczególnie w XIX–wiecznej Francji.

Historia autorskich praw osobistych obrazuje natomiast przede wszystkim różne, kolejno dominujące koncepcje prawdziwej natury twórczości literackiej i artystycznej[42]. Na rozwój koncepcji autorskich praw osobistych, jako praw opartych na prawie naturalnym[43], niebagatelny wpływ wywarł

[39] *Ibidem*, s. 147; A. Kéréver, *The French Revolution and Author's Right*, RIDA 1989, nr 141, s. 9.

[40] S. Strömholm, *Droit Moral — The International...*, s. 9.

[41] *Ibidem*, s. 9.

[42] *Ibidem*, s. 6.

[43] Także w licznych orzeczeniach można się spotkać z poglądem, że autorskie prawa osobiste są potwierdzeniem uprawnień wywodzonych z prawa naturalnego. Przykładem niech będzie cytat z uzasadnienia orzeczenia w sprawie Gnass v. La Cité d'Alma (niepubl. — cyt. za: D. Vaver, *Authors' Moral Rights in Canada*, IIC 1983, nr 3, s. 342): „Ustawodawca, przyznając autorowi przywilej ścigania »wszelkiej deformacji, zniekształcenia lub innej modyfikacji swojego dzieła, która byłaby szkodliwa dla jego honoru lub reputacji«, nie uczynił nic innego, jak tylko potwierdził prerogatywy prawa naturalnego związane z samym faktem twórczości intelektualnej".

filozoficzny i artystyczny ruch romantyzmu, który zajmował się m.in. próbą zdefiniowania pojęcia artysty i jego stosunku do wytworu własnego intelektu i talentu, czyli dzieła. Według romantyków autor był wizjonerem, geniuszem o boskiej inspiracji, a dzieła jego przedstawiały niedającą się zmierzyć korzyść dla społeczeństwa. Artysta to osoba, która przez swój wyjątkowy sposób myślenia, patrzenia na świat i przywoływania swoich emocji stwarza dzieło, jakiego nikt inny nie byłby w stanie stworzyć w ten sam sposób, a zatem również i nikt inny poza samym artystą nie może rościć sobie jakichkolwiek praw do dzieła[44]. Autor jest, zdaniem romantyków, centralną postacią, od której pochodzą myśli oraz kryteria, według których myśli te mają być oceniane. Tym samym romantycy celebrują geniusz artysty. Śmiertelnika, który staje się Kreatorem. To za czasu romantyzmu zaczęto tak intensywnie jak nigdy dotąd dostrzegać zarówno indywidualizm, jak i oryginalność autorów[45]. To zaś stanowiło jeden z zaczynów rozwoju koncepcji autorskich praw osobistych[46]. Wyrazem romantycznej wizji autorstwa może być cytat z pochodzącego z czasów rewolucji orzeczenia w sprawie Buffon v. Behmer, w której sąd wskazał, że „dekrety z miesiąca sierpnia 1793 r., które zniosły przywileje i różnice oraz ustanowiły wolność pracy, nie mają żadnego związku z nabywaną przez autora własnością swojego dzieła, która jest prawnym wynagrodzeniem za jego pracę oraz oczywiście należną nagrodą za światłość, jaką roztacza w społeczeństwie"[47].

Na rozwój koncepcji autorskich praw osobistych największy wpływ wywarły poglądy myślicieli z dwóch państw, w których rozwijała się ona równolegle, aczkolwiek w zupełnie odmienny sposób. Te państwa to Francja i Niemcy[48].

---

[44] N. Taradji, *Moral Rights, Colorizations & The Romantic*, 1998, dostępny na: www.taradji.com/color.html.

[45] R. Lorimer, *Intellectual Property, Moral Rights, and Trading Regimes: A Publishing Perspective*, Canadian Journal of Communication 1996, nr 2, dostępny na: http://www.wlu.ca/~wwwpress/jrls/cjc/BackIssues/21.2/lorimer.html.

[46] Obecnie — choć nie ma najmniejszych wątpliwości, że wraz z pojawieniem się nowych technologii i głośną krytyką romantycznego podejścia do autorstwa przez postmodernistycznych dekonstruktywistów, blednie „romantyczny obraz" autora — nie można jeszcze mówić o zmianie idei „autorstwa", która w dalszym ciągu opiera się na specyficznym, romantycznym postrzeganiu autora i jego roli w społeczeństwie — por. T.K. Dreier, *Authorship and New Technologies form the Viewpoint of Civil Law Traditions*, IIC 1995, nr 6, s. 993 i literatura tam cytowana.

[47] Cass. Civ. 29 therm. XI, Dev. & Car. 1791–An XII.1.851: „les décrets du mois d'août 1793, qui ont aboli les privilèges et distinctions, et rendu la presse libre, n'ont aucun rapport avec la propriété acquise à l'auteur sur son ouvrage, et qui n'est que l'indemnité légitime de son travail, et le prix naturellement dû des lumières qu'il répand dans la société".

[48] A. Dietz, *Das Droit Moral des Urhebers im neuen französischen und deutschen Urheberrecht*, München C.H.Beck des Max–Planck–Instituts für ausländisches und internationales Patent, Urheber- und Wettbewerbsrecht 1968, z. 7, s. 16.

We Francji dopiero w ciągu XIX w., a w zasadzie w ostatnich kilkudziesięciu latach XIX w. i na początku XX w., krystalizowała się powoli — pod wpływem idei prawa naturalnego i towarzyszącej rewolucji francuskiej filozofii indywidualizmu — koncepcja upatrująca w prawie autorskim uprawnienia o charakterze nie tylko majątkowym, lecz także osobistym. Koncepcja ta rozwijała się głównie pod wpływem twórczej wykładni przepisów dokonywanej przez sądy, i — w znacznie mniejszym stopniu — przez naukę prawa. Jedną z niewątpliwych przyczyn tego stanu rzeczy była okoliczność, że autorskie ustawy z czasów rewolucji obowiązywały we Francji bez większych zmian przez ponad 150 lat, co powodowało, że wiele kwestii — w tym również dotyczących niemajątkowych interesów autorów — musiało być, wskutek braku adekwatnych rozwiązań ustawowych, rozstrzyganych przez orzecznictwo, które w ten sposób stworzyło podwaliny późniejszego, nowoczesnego już prawa autorskiego uchwalonego w 1957 r.

W Niemczech natomiast sytuacja była odwrotna niż we Francji. Przy braku wskazówek wynikających z praktyki, niezwykle prężnie rozwijała się doktryna prawa autorskiego i teoretyczne rozważania na temat istoty i charakteru prawa autorskiego[49]. Istnieje nawet pogląd, że to niemieccy przedstawiciele doktryny stworzyli teorię autorskich uprawnień osobistych[50], chociaż oczywiście z początku nie była ona spójna, przeciwstawiano sobie bowiem różnorakie poglądy i koncepcje.

W pierwszej kolejności omówiony zostanie rozwój nauki niemieckiej, a następnie zostanie przedstawiony rozwój orzecznictwa francuskiego w dziedzinie autorskich praw osobistych.

[49] Przyczyny tego zróżnicowania A. Dietz (*Das Droit Moral des Urhebers*..., s. 18) opisuje następująco: „Die im Vergleich zu Frankreich geringe Zahl von Entscheidungen spezifisch urheberpersönlichkeitsrechtlicher Art mag dazu beitragen haben, daß dabei nach wie vor besonderes Gewicht auf die Herausarbeitung der theoretischen Natur des Urheberrechts, auf die Scheidung von Urhebervermögenrecht und Urheberpersönlichkeitsrecht gelegt wurde. Im Gegensatz zu Frankreich war man anderseits durch bestehende Gesetze mehr dazu gedrängt, den urheberpersönlichkeitsrechtlichen Gehalt dieser Gesetze, wenn er auch spärlich war, durch eine genaue Interpretation herauszudestillieren. Ein Pathos, wie es Gorguette d'Argoeves entwickelt hatte, kam dabei jedenfalls kaum zum Ausdruck, was der juristischen Methode sicherlich nicht zum Nachteil war. Die Verschiedenheit der Mentalität und insbesondere auch die verschiedene Wertung des literarisch — künstlerischen Lebens in den beiden Völkern haben wohl auch zu dem heute noch spürbaren Unterschied in der Darstellung urheberpersönlichkeitsrechtlicher Probleme geführt".

[50] S. Strömholm, *Droit Moral — The International*..., s. 11.

4. Niemiecka nauka prawa autorskiego w XIX w.

W drugiej połowie XIX w. w Niemczech zaczęto odchodzić od koncepcji prawa autorskiego rozumianego jedynie jako uprawnienie o charakterze majątkowym. Rozpoczęto poszukiwania mające na celu bardziej adekwatne określenie natury prawa autorskiego. Odwoływanie się przez zwolenników pierwszej teorii prawa autorskiego, a mianowicie teorii własności intelektualnej, do takich pojęć jak „praca" czy „własność", przyczyniło się z czasem do nadmiernego akcentowania powiązania interesów autora z materialnym przedstawieniem dzieła (z jego nośnikiem) kosztem pomijania idealnych, osobistych interesów autora. Taki stan rzeczy doprowadził do wykształcenia się w XIX w., głównie za sprawą dzieł O.F. von Gierkego, teorii prawa autorskiego jako prawa osobowości (*die Theorie von Urheberrecht als Persönlichkeitsrecht*), dla której podwaliny prawie sto lat wcześniej stworzył I. Kant[51].

4.1. Teoria prawa autorskiego jako prawa osobistego *(die Theorie von Urheberrecht als Persönlichkeitsrecht)*

Kant jako pierwszy wprowadził bardzo wyraźne rozróżnienie między własnością *opus mechanicum* dzieła, do którego przysługuje prawo rzeczowe, a ekspresją wyrażoną w tym dziele[52]. Dzieło (przez które miał na myśli utwory literackie) nie jest, jego zdaniem, jedynie rzeczą materialną, przedmiotem w obrocie, gdyż należy dokonać rozróżnienia między książką jako rzeczą zewnętrzną — którą wydawca (a następnie nabywca) może posiadać i której własność może przenosić tak samo, jak może posiadać i przenosić własność innych rzeczy — a książką jako wypowiedzią autora, uzewnętrznieniem jego myśli i poglądów. Kant pisze: „prawo twórcy nie jest prawem do rzeczy, to jest do kopii (ponieważ jej właściciel może ją spalić na oczach twórcy), lecz jest prawem przyrodzonym, immanentnym jego osobie, a mianowicie prawem do przeciwstawienia się próbie osoby trzeciej zmuszenia go do mówienia wbrew swojej woli"[53]. Sama własność lub posiadanie książki nie uprawnia jeszcze do jej powielania, ponieważ powielenie naruszałoby uprawnienie autora do decydowania, kiedy i jak porozumiewać się z publicznością. Zdaniem Kanta

[51] H. Hubmann, *Immanuel Kants Urheberrechtstheorie*, UFITA 1987, nr 106, s. 151.

[52] Podobnie J.G. Fichte, *Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. Ein Räsonnement und eine Parabel*, UFITA 1987, nr 106, s. 137.

[53] I. Kant, *Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*, UFITA 1987, nr 106, s. 144, przyp. 4.

prawo artysty pisarza do swego dzieła, do swojej wypowiedzi, ma zasadniczo osobisty (*ius personalissimum*)[54], a nie — jak do tej pory przyjmowano — własnościowy charakter. Ten osobisty charakter jest pochodną pierwotnego, przyrodzonego prawa należącego do każdego człowieka, a mianowicie prawa do komunikowania swych myśli. Sztuka jest bowiem raczej środkiem wymiany myśli niż towarem handlowym, i to do autora winno należeć określenie, czy, kiedy i jak jego dzieło zostanie udostępnione publiczności. Z uwagi na ten wybitnie osobisty charakter prawa twórca może jedynie upoważniać innych do kopiowania swoich dzieł, ale nie może się tego prawa wyzbyć. Według Kanta twórczość stanowi niejako przedłużenie samego artysty i z tego powodu jest nierozłączna z nim. Artysta jest nie tylko geniuszem, ale i bohaterem społeczeństwa żyjącym przez swoją twórczość i przez nią przemawiającym do ludzkości, komunikującym się ze społeczeństwem. Zdaniem Kanta dzieło literackie jest „przemówieniem", które autor wygłasza przed publicznością, a wydawca nie jest jego właścicielem, lecz jedynie wykonawcą zlecenia; zlecenia, którego przedmiotem jest wierne przedstawienie tego „przemówienia"[55]. Wywodzi z tego, że wydawca jest w istocie osobą działającą w imieniu autora, swego rodzaju pośrednikiem między autorem a publicznością, a zatem nie może działać ani bez zezwolenia autora, ani w opozycji do jego woli. To samo dotyczy przedrukowujących, przeciwko działalności których skierowana była dysertacja Kanta (ponieważ w Niemczech w związku z istnieniem w XVIII i XIX w. wielu małych księstw i państewek bardzo rozpowszechnione było nielegalne wydawanie książek[56], w związku z czym liczni autorzy podejmowali próby tworzenia koncepcji uzasadniających bezprawność takiego działania). To autorowi przysługuje prawo do wydawania (*das Recht zum Verlag*), a prawo jest pozytywnym prawem osobistym (*ein persönliches bejahendes Recht*)[57], które może być — w przeciwieństwie do prawa do swoich wypowiedzi (*das Recht an seiner Rede an das Publikum*) — przenoszone na inne osoby, wszak nie ma charakteru *ius personalissimum*. A zatem nieupoważniony przez autora wydawca dokonujący przedruku jest w istocie prowadzącym cudzą sprawę bez zlecenia, *ergo* jest zobowiązany do wydania wszelkich korzyści, jakie w wyniku tego działania osiągnął, oraz do wynagrodzenia szkody, jaką przez jego działanie poniósł autor[58].

[54] *Ibidem*, s. 144.
[55] *Ibidem*, s. 141.
[56] T.K. Dreier, *Authorship and New Technologies*..., s. 992.
[57] I. Kant, *Von der Unrechtmäßigkeit*..., s. 140.
[58] H. Hubmann, *Immanuel Kants*..., s. 147.

Przemyślenia Kanta na temat istoty prawa autorskiego stanowiły początki teoretycznych rozważań nad osobistym aspektem prawa autorskiego — w szczególności jednego z określonych później jako prawo osobiste, prawa do decydowania o pierwszej publikacji utworu. Stanowią one z jednej strony nowatorskie podejście do tego zagadnienia (choć ograniczone jedynie do utworów literackich), z drugiej zaś obrazują, jak ogromną ewolucję przeszło od tamtego czasu chociażby uprawnienie do integralności (traktowane przez Kanta jako prawo przysługujące publiczności, społeczeństwu — nie zaś autorowi[59] — w odniesieniu do wydawcy, który miał obowiązek wiernie przedstawiać „przemówienie" twórcy), nim otrzymało obecny kształt[60].

Myśl Kanta została następnie w drugiej połowie XIX w. rozwinięta przez J.C. Bluntschliego, który reprezentował pogląd, że prawo autorskie jest przede wszystkim prawem o charakterze osobistym, a elementy prawa majątkowego mają znaczenie drugorzędne. Takie ujęcie charakteru prawa autorskiego było rozwijane później przez G. Beselera i M. Lange, a następnie przez F. Dahna[61]. Ten ostatni tak określił istotę prawa autorskiego: „prawo autorskie ujęte prawnofilozoficznie ukazuje się jako uznane przez nasz porządek prawny w najwyższym stopniu osobiste prawo producenta wytworu ducha, do wyłącznego i nieograniczonego dysponowania nim. Faktyczną podstawą tego prawa stanowi po prostu nieporównywalny z żadnym innym stosunek producenta do produktu, *vinculum spirituale*, który łączy tenże podmiot — i żaden inny — z przedmiotem. Z tego wynika już, że chronione w ten sposób prawo jest w najwyższym stopniu osobiste, również przez wolę samego twórcy niemogące być przeniesionym na osobę

[59] *Ibidem*, s. 152.

[60] I. Kant, *Von der Unrechtmäßigkeit...*, s. 143 pisze: „Kunstwerke, als Sachen, können dagegen nach einem Exemplar derselben, welches man rechtmäßig erworben hat, nachgeahmt, abgeformt und die Kopien derselben öffentlich verkehrt werden, ohne daß es der Einwilligung des Urhebers ihres Originals oder derer, welcher er sich als Werkmeister seiner Ideen bedient hat, bedürfe. Eine Zeichnung, die jemand entworfen oder durch einen anderen hat in Kupfer stechen oder in Stein, Metall oder Gips ausführen lassen, kann von dem, der diese Produkte kauft, abgedruckt oder abgegossen und so öffentlich verkehrt werden; so wie alles, was jemand mit seiner Sache in seinem eigenen Namen verrichten kann, der Einwilligung eines andern nicht bedarf". I dalej: „Denn sie ist ein Werk (opus, nicht opera, alterius), welches ein jeder, der es besitzt, ohne einmal den Namen des Urhebers zu nennen, veräußern, mithin auch nachmachen und auf seinen eigenen Namen als das seinige zum öffentlichen Verkehr brauchen kann. Die Schrift aber eines andern ist die Rede einer Person (opera); und der, welcher sie verlegt, kann nur im Namen dieses andern zum Publikum reden und von sich nichts weiter sagen (...)", H. Hubmann, *Immanuel Kants...*, s. 150.

[61] F. Dahn, *Zur neuesten Deutschen Gesetzgebung über Urheberrecht*, 1871 Zeitschrift für Gesetzgebung und Rechtspflege in Preußen mit besonderer Rücksicht auf die Deutsche Gesetzgebung, s. 1–74; F. Dahn, *Deutsches Rechtsbuch*, Nürglingen 1877, s. 110–126.

trzecią ani też pozbytym, ani też dziedzicznym; tylko samo wykonywanie zawartych w tym prawie uprawnień może zostać wolą autora (...) lub na mocy ustawy (...) przeniesione na inną osobę"[62]. K. Gareis — uczeń i przyjaciel Dahna — rozwinął i pogłębił rozważania swojego mistrza, a w odniesieniu do niektórych zagadnień (jak choćby do kwestii przenoszalności prawa autorskiego) zanegował jego wnioski. W 1877 r. opublikował artykuł[63], w którym przedstawił różne interpretacje pojęcia „prawa osobistości" prezentowane w ówczesnej literaturze prawniczej, a następnie podjął próbę zaszeregowania koncepcji osobowości, na jakie natrafił w czasie pracy nad tekstami prawnymi. Jego zdaniem każdy człowiek ma prawo do uznania swojej osobowości jako takiej. W dążeniu poszczególnych ludzi do uznania ich osobowości przez działalność ich duchowych i cielesnych sił należy odróżnić trzy elementy. Po pierwsze, egoistyczne dążenie ludzi do czynienia wszystkiego, aby zapewnić sobie możliwie najwygodniejsze życie, co wyraża się w ujęciu prawnym w tzw. *Existenzerhaltungsanspruch*. Po drugie, wyżej stojące dążenie ludzi do zapewnienia sobie uznania swojej indywidualności, co wyraża się w żądaniu uznania i ochrony prawnej nie tylko nazwiska, ale i wiążącej się z tym nazwiskiem godności jednostki. I wreszcie po trzecie, najwyżej oceniane dążenie poszczególnych jednostek do uznania rezultatów ich indywidualnych działań za ich świadczenia, co wyraża się w różnorakich prawach na dobrach niematerialnych[64]. W rezultacie odkrył, że wszystkie te prawa są „prawami osobowości" (*Recht der Persönlichkeit*), których „przedmiotem jest osobowość sama w sobie", a ponieważ sztuka jest bezpośrednim wyrazem osobowości twórcy, Gareis zaklasyfikował prawo do dzieł literackich i artystycznych do grupy tzw. *Individualrechte*[65].

Największy jednak wpływ na rozwój teorii prawa autorskiego jako prawa osobowości, a następnie na wypracowanie monistycznej koncepcji

[62] „Rechtsphilosophisch betrachtet erweist sich das Urheberrecht als das von unserer Rechtsordnung anerkannte höchstpersönliche Recht des Produzenten eines Geistesprodukts, über dasselbe ausschließlich und unbeschränkt zu verfügen. Der tatsächliche Grund dieses Rechts ist einfach das mit keinem anderen Verhältnis vergleichbare Verhältnis des Produzenten zu dem Produkt, das vinculum spirituale, welches dieses Subjekt — und kein anderes denkbares — mit diesem Objekt verbindet. Darin liegt schon, daß das hierauf gestützte Recht ein höchst persönliches, auch durch den Willen des Urhebers selbst nicht auf einen anderen übertragbares, weder zu veräußerndes noch zu vererbendes ist; nur die Ausübung einzelner in diesem Recht enthaltener Befugnisse kann durch den Willen des Urhebers (...) oder durch Gesetz (...) auf andere Personen übertragen werden".

[63] K. Gareis, *Das juristische Wesen der Autorrechte sowie des Firmen- und Markenschutzes*, Archiv für Theorie und Praxis des Allgemeinen Deutschen Handels- und Wechselrechts 1877, s. 185–210.

[64] M. Rehbinder, *Felix Dahn und Karl Gareis zur Theorie des Urheberrechts*, UFITA 1995, nr 129, s. 80.

[65] *Ibidem*, s. 69 i n.

prawa autorskiego, wywarł O.F. von Gierke, zwany „ojcem osobowościowej teorii praw autorskich". W pierwszym tomie swojego *Niemieckiego prawa prywatnego* z 1895 r.[66] uznaje on, że dzieło autora należy do sfery jego osobowości, a zatem prawo autorskie ma przede wszystkim za zadanie chronić pewną część sfery osobowości; wywodzi z tego, iż prawo to ma charakter wypływającego z procesu twórczego prawa osobowości — „aus geistiger Schöpfung fließendes Personlichkeitsrecht"[67]. Wszelkie majątkowe interesy odnoszące się do dzieła powinny być podporządkowane tym jego aspektom, które wyrażają osobowość autora, i powinny znajdować ochronę jedynie jako elementy wtórne wywodzące się z prawa osobowości. Gierke krytykuje koncepcję dualistów (zob. niżej), którzy — jego zdaniem w sposób nieuprawniony i nieznajdujący potwierdzenia w orzecznictwie — rozczłonkowują prawo autorskie. Pisze m.in.: „Die Herrschaft des Urhebers über sein Geisteserzeugnis kann sich freilich zu mancherlei besonderen Befugnissen entfalten, bleibt aber in allen ihren Äußerungen ein einheitliches Recht"[68]. Przedmiotem prawa autorskiego jest dzieło duchowe, *Geisteswerk*, ale nie w całości, lecz jedynie w tym zakresie, w jakim stanowi ono dobro osobiste autora, i dlatego zakres prawa autorskiego rozciąga się tak daleko, jak daleko rozciąga się przynależność dzieła duchowego do sfery osobowości twórcy. Gierke wyraźnie przy tym zaznacza, że wprowadzenie jakichkolwiek zmian do dzieła stanowi naruszenie tego prawa[69].

4.2. Teoria prawa autorskiego jako prawa na dobrach niematerialnych (*die Theorie von Urheberrecht als Immaterialgüterrecht*)

Równolegle z rozwojem teorii prawa autorskiego jako prawa osobowości rozwijała się w Niemczech teoria prawa autorskiego jako prawa na dobru niematerialnym (*die Theorie von Urheberrecht als Immaterialgüterrecht*). Jej pierwszym przedstawicielem był J.G. Fichte[70], który — podobnie jak Kant — dokonuje rozróżnienia między książką jako przedmiotem materialnym a duchową zawartością książki, z tym że wprowadza tu dalsze rozróżnienie,

[66] O.F. von Gierke, *Deutsches*..., s. 103–200.
[67] *Ibidem*, s. 109, 116.
[68] *Ibidem*, s. 115.
[69] *Ibidem*, s. 117.
[70] J.G. Fichte, *Beweis der Unrechtmäßigkeit*..., s. 155.

a mianowicie na formę i na treść książki[71]. Podczas gdy treść z chwilą opublikowania książki przestaje należeć do autora, forma nadal stanowi jego wyłączną, nieprzenoszalną własność[72]. Na takie samo rozróżnienie wskazują Hegel[73] i Schopenhauer. Zdaniem tego ostatniego autorowi przysługuje własność dobra niematerialnego, jakim jest dzieło, ale właśnie z uwagi na niematerialny charakter przedmiotu własności, własność ta nie może w żadnym wypadku podlegać tym samym zasadom, co własność dóbr o charakterze materialnym. Skoro korzystanie z dzieła o charakterze niematerialnym odbywa się przede wszystkim przez komunikowanie go na zewnątrz, to własność na dobru niematerialnym musi polegać przede wszystkim na umożliwieniu ochrony komunikowania dzieła na zewnątrz.

Na podstawie tych poglądów J. Kohler[74] zaprezentował w 1894 r. swoją, konkurencyjną do teorii prawa autorskiego jako prawa osobowości, teorię prawa autorskiego jako prawa na dobru niematerialnym[75] (*Immaterialgüterrecht*), która stanowiła podstawę dualistycznej koncepcji charakteru prawa autorskiego. Według Kohlera prawo autorskie jest „ein Recht an einem außerhalb des Menschen stehenden, aber nicht körperlichen, nicht faß- und greifbaren Rechtsgute", z czego wynika, że przedmiotem prawa autorskiego nie jest osobowość, ale różna od niej istota sama w sobie („*Eigenwesen*"). Niemniej jednak, jako że przedmiot ten nie ma charakteru rzeczy materialnej, nie może być przedmiotem własności, a zatem pojmowanie prawa autorskiego jako własności intelektualnej nie jest właściwe (Kohler przywołuje następujące porównanie: „Das Autorrecht als Eigentumsrecht nimmt sich etwa so aus wie das Leuchtgas als Luft und die flüssige Kohlensäure als Wasser"[76]). Zdaniem Kohlera prawu autorskiemu należy nadać treść odpowiadającą jego szczególnemu przedmiotowi, a mianowicie w dziełach należy chronić formę i tzw. *imaginäre Bild*, podczas gdy treść ma pozostać wolna. Kohler zauważa, że twórca ma w stosunku do swojego dzieła dwojakiego

[71] *Ibidem*, s. 156–157.

[72] *Ibidem*, s. 158–159.

[73] G.W.F. Hegel, *Grudnlinien der Philosophie des Rechts*, Berlin 1821, § 69 pisze: „Indem der Erwerber eines solchen Produkts an dem Exemplar als Einzelnem den vollen Gebrauch und Wert desselben besitzt, so ist er vollkommener und freier Eigentümer desselben als eines Einzelnen, obgleich der Verfasser der Schrift oder der Erfinder der technischen Vorrichtung Eigentümer der allgemeinen Art und Weise bleibt, dergleichen Produkte und Sachen zu vervielfältigen, als welche allgemeine Art und Weise er nicht unmittelbar veräußert hat, sondern sich dieselbe als eigentümlich Äußerung vorbehalten kann".

[74] Koncepcja Kohlera została w późniejszym okresie rozwinięta przez R. Michaelisa i G. Mullera.

[75] J. Kohler, *Die Idee des geistigen Eigentums*, UFITA 1993, nr 123, s. 99 i n.

[76] *Ibidem*, s. 106.

rodzaju interesy, a mianowicie te o charakterze majątkowym i te o charakterze osobistym, przy czym jego zdaniem każde z nich winny być chronione przez różne kategorie uprawnień. Interesy te, choć zazębiają się i wielokrotnie przeplatają ze sobą, dają się jednak rozdzielić. Zdaniem J. Kohlera prawo autorskie składa się z dwóch elementów — majątkowego i osobistego.

W późniejszym okresie zaczęto zauważać, że powiązanie ochrony interesów majątkowych i niemajątkowych (idealnych) autora jest jeszcze mocniejsze niż wskazują zwolennicy teorii dualistycznego charakteru prawa autorskiego. Jest ono na tyle mocne, że niemożliwe jest przeprowadzenie podziału na dwojakiego rodzaju interesy, ale należy uznać, iż w przypadku prawa autorskiego mamy do czynienia z jednorodnym prawem o dwojakiej funkcji[77]. Pogląd taki, wyrażany w doktrynie głównie przez E. Rabela[78] i P. Allfelda, został w 1936 r. przetransponowany przez K. Lissbauera do austriackiej ustawy o prawie autorskim[79]. Najbardziej rozpowszechnionym zobrazowaniem tej monistycznej teorii prawa autorskiego jest Ulmerowskie porównanie prawa autorskiego do drzewa, gdzie obydwie grupy chronionych przez prawo autorskie interesów autora są korzeniami drzewa, których wspólnym pniem jest prawo autorskie, a poszczególne autorskoprawne uprawnienia autora to gałęzie tego drzewa, które czerpią moc niekiedy z obu korzeni, a niekiedy tylko z jednego z nich. E. Ulmer podkreśla przy tym, że naruszenie uprawnień o charakterze osobistym może powodować powstanie roszczeń o charakterze majątkowym i *vice versa*. Prawo autorskie — niebędące jego zdaniem ani prawem majątkowym, ani osobistym — ma charakter mieszany.

W Niemczech pierwszym orzeczeniem, w którym uznano przysługujące twórcy uprawnienie o charakterze osobistym — mimo że obowiązujące wtedy na terenie Niemiec prawo autorskie z 1871 r. gwarantowało ochronę jedynie autorskim prawom majątkowym — był wyrok wydany w 1912 r. w sprawie Felseneiland mit Sirenen[80]. W latach następnych w różnych orzeczeniach sądy wypowiadały się na temat uprawnień o charakterze osobistym, pomimo braku jakichkolwiek unormowań w tej kwestii. W Niemczech bowiem dopiero Konstytucja RFN z 23 maja 1949 r. wprowadziła

[77] M. Rehbinder, *Urheberrecht*..., s. 19.

[78] E. Rabel, *Die Übertragbarkeit des Urheberrechts nach dem österreichischen Gesetz vom 26. Dezember 1985*, UFITA 1988, nr 108, s. 185.

[79] M. Rehbinder, *Urheberrecht*..., s. 19.

[80] Orzeczenie Reichsgericht z 8 czerwca 1912 r. w sprawie Felseneiland mit Sirenen (Rep. I 382/11) 79 RGZ 397. Orzeczenie to zostało szczegółowo omówione w rozdziale 3.

normatywną podstawę dla zmian, które zostały skonkretyzowane w ustawie z 9 września 1965 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Niemiecki system prawa autorskiego został ukształtowany jako monistyczny (§ 11 niem. pr.aut.). Autorskie uprawnienia osobiste uregulowano w 1 podrozdziale zatytułowanym „Urheberpersönlichkeitsrecht" rozdziału 4 zatytułowanego „Inhalt des Urheberrechts" (§ 12–14 niem. pr.aut.).

5. Francuskie orzecznictwo w dziedzinie prawa autorskiego w XIX w.

Doktryna praw osobistych rozwijała się w XIX w. we Francji nie tylko w pismach filozofów. Również w nielicznych, trzeba przyznać, publikacjach prawniczych dotyczących prawa autorskiego zaczęto pisać nie tylko o materialnych, ale również o osobistych interesach autora. Między innymi J.M. Pardessus w swoim znamienitym dziele z początków XIX w. pt. *Cours de droit commercial* pisze: „sprzedaż manuskryptu bez żadnych zastrzeżeń nie wywołuje tego samego skutku, co przeniesienie zwyczajnej własności. Nie daje bowiem nabywcy prawa dysponowania manuskryptem w nieograniczony sposób, na przykład przez jego zmianę, wprowadzanie dodatków lub usuwanie części tekstu. Nie może on także zniszczyć pracy ani odmówić jej wydrukowania i opublikowania: *de facto* jest on jedynie użytkownikiem, który uprawniony jest do korzystania z owoców rzeczy, ale zobowiązany jest do zachowania jej substancji"[81]. Jednak — jak już wspomniano — kluczową rolę dla rozwoju koncepcji autorskich uprawnień osobistych odegrało we Francji orzecznictwo. Mniej więcej od połowy XIX w., głównie w Paryżu[82], zaczęły pojawiać się orzeczenia, w których odwoływano się do osobistych interesów autora — przede wszystkim biorąc jako podstawę art. 1382 francuskiego kodeksu cywilnego, który stanowi klauzulę generalną odpowiedzialności deliktowej.

Pierwszym przypadkiem orzeczenia, w którym sąd odwołał się do osobistego aspektu prawa autorskiego, był wydany w 1814 r. przez Tribunal civil de la Seine wyrok w sprawie Billecocq v. Glendaz. Sąd stwierdził w nim m.in., że praca, „która została sprzedana przez autora sprzedawcy książek

[81] S. Strömholm, *Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave*, t. I, Norstedt, Stockholm 1967, s. 124 i n.; J.M. Pardessus, *Cours de droit commercial*, Garnery, Paris 1813–1817.

[82] S. Strömholm, *Droit Moral — The International...*, s. 10.

lub drukarzowi i która miała zostać opatrzona nazwiskiem autora, musi zostać wydrukowana w postaci, w jakiej została sprzedana i dostarczona"[83].

Trzydzieści lat później — w 1848 r. — w sprawie Clésinger i Laneuville v. Gauvain, rozstrzyganej w pierwszej instancji przez Tribunal Correctionnel w Lyonie[84], po raz kolejny pojawia się zagadnienie autorskich uprawnień o charakterze niemajątkowym. W tym procesie artysta rzeźbiarz — niejaki Clésinger — domagał się wszczęcia procedury karnej przeciwko nabywcy stworzonej przez niego rzeźby, twierdząc, że ten ostatni dopuścił się jej okaleczenia. W uzasadnieniu orzeczenia przyznającego powodowi takie uprawnienie sąd wskazał, że: „niezależnie od interesu pieniężnego, artysta ma także interes o wiele cenniejszy, ten mianowicie, który tyczy jego reputacji"[85]. Wprawdzie na skutek apelacji pozwanego sąd wyższej instancji powództwo oddalił, przyjmując, że procedura karna była w tej sprawie niewłaściwa, niemniej jednak wskazał, że „powództwo cywilne byłoby uzasadnione".

Problem osobistych interesów twórcy wyłonił się następnie w trakcie rozpoznawania w 1878 r. przez francuski sąd kasacyjny powództwa Cinquin v. Lecocq[86]. Sprawa dotyczyła wprawdzie rozstrzygnięcia przez sąd wątpliwości, czy prawa autorskie należały do małżeńskiej wspólności majątkowej, ale rozstrzygając pozytywnie tę kwestię, sąd upoważnił męża (artystę malarza) do „zatrzymania jego prawa do zmiany dzieła, a nawet prawa do unicestwienia go". W trakcie procesu po raz pierwszy[87] świadomie posługiwano się pojęciem *droit moral*[88], choć powszechnie francuskie sądy

[83] Orzeczenie Tribunal civil de la Seine z 17 sierpnia 1814 r. w sprawie Billecocq v. Glendaz — cyt. za: S. Strömholm, *Le droit moral de l'auteur*..., s. 10, 124 i 132.

[84] Orzeczenie Tribunal correctionnel de Lyon z 5 stycznia 1850 r. w sprawie Clésinger et Laneuville v. Gauvain, Recueil Périodique et Critique 1850, nr III.14; D.P. 1850.3.14, orzeczenie Cour de Paris, Recueil Périodique et Critique 1852, nr II.159.

[85] „Indépendamment de l'intérêt pécuniaire, il existe pour l'artiste un intérêt plus précieux, celui de la réputation".

[86] Orzeczenie Cour de Cassation, Ch. Civile z 25 czerwca 1902 r. w sprawie Cinquin v. Lecocq, Civ. Gaz. Pal. 1902, nr 2, s. 129.

[87] J.A.L. Sterling, *World*..., s. 338; F. Zoll, *Tzw. „droit moral"*..., s. 280, pisze: „Pierwszym też — zdaje się — był Francuz Darras, który w pracy »Du droit des auteurs et des artistes dan les rapports internationaux«, Paris 1887, dał powyższej myśli wyraz w syntetycznym ujęciu rzeczy".

[88] *Moral* nie oznacza tu „moralne", ale „duchowe", tak jak w pojęciu *personne morale* (osoba prawna). Niektórzy jednak — tak P. Tackaberry, *Look what they done to my song, Ma; The songwriter's moral right of integrity in Canada and the United States*, EIPR 1989, nr 10, s. 356 — dopatrują się źródłosłowu tego pojęcia w terminie „moralne". Podają, że pojęcie to wykształciło się w czasach romantyzmu, kiedy to uznano, iż skoro autor w pewnym sensie czyni światu prezent ze swojego twórczego geniuszu, to ma w zamian prawo — prawo moralne (stąd nazwa *droit moral*) — oczekiwać,

zaczęły je stosować dopiero z początkiem XX w.[89] Następnie zaczęto używać tego zwrotu w stosunkach międzynarodowych, a potem także w poszczególnych krajach europejskich, jako określenia uprawnień autorskich o niemajątkowym charakterze.

Tak więc od mniej więcej połowy XIX w. orzecznictwo sądów francuskich zaczęło uznawać kolejne autorskie prawa osobiste. Prawa do pierwszej publikacji dotyczyły procesy Whistler v. Eden[90], Carco v. Camoin[91] oraz Rouault v. Consorts Vollard[92] i Bowers v. Bonnard[93]. Również prawo do autorstwa wykształciło się w drodze precedensowych orzeczeń sądowych.

Prawo do integralności zaczęło pojawiać się w orzeczeniach sądowych z początkiem XX w. Pierwszym procesem, w trakcie którego sąd zajmował się prawem do integralności, była rozpoznawana w 1910 r. sprawa Millet[94]. Ch. Millet pozwał dwóch wydawców, zarzucając im, że opublikowali reprodukcje namalowanego przez jego ojca, znanego dziewiętnastowiecznego francuskiego malarza F. Milleta, znajdującego się w muzeum w Luwrze obrazu *L'Angélus*, w istotny sposób zniekształcając go, co spowodowało nadwerężenie reputacji jego ojca. Sąd, porównując oryginał z reprodukcjami, ustalił, że na tych ostatnich kobieta miała na sobie nakrycie głowy i szal oraz że oświetlenie, niezależnie już od tego, iż czyniło przedmioty na obrazie bardziej realnymi i wulgarnymi, zmieniało obraz popołudnia na środek dnia. Zakazując rozpowszechniania reprodukcji obrazu, sąd wskazał, że chroni tym samym „nadrzędne interesy ludzkiego geniuszu" oraz że, w jego opinii, sztuka winna być „chroniona i utrzymywana w takiej postaci, w jakiej

że społeczeństwo będzie respektować jego twórczy geniusz. Zatem przedstawienie twórczości autora w odpowiedni sposób jest moralnym obowiązkiem społeczeństwa wobec twórcy.

89 J.A.L. Sterling, *World*..., s. 338.

90 Orzeczenie Tribunal civil de la Seine z 20 marca 1895 r. w sprawie Whistler v. Eden, Recueil Périodique et Critique 1898, nr II.465, w drugiej instancji orzeczenie Cour d'appel de Paris z 2 grudnia 1897 r., Recueil Périodique Sirey 1900, nr II.201, orzeczenie Cour de Cassation z 14 marca 1900 r., Recueil Périodique Sirey 1900, nr I.489.

91 Orzeczenie Cour d'appel de Paris z 6 marca 1931 r. w sprawie Carco v. Camoin et Syndicat de la propriété artistique, Recueil Périodique et Critique 1931, nr II.88.

92 Orzeczenie Tribunal civil de la Seine z 10 lipca 1946 r. w sprawie Rouault v. Consorts Vollard, Gaz. Pal. 1946, nr 2, s. 108, w drugiej instancji orzeczenie Cour d'appel de Paris z 19 marca 1947 r., Gaz. Pal. 1947, nr 1, s. 184.

93 Orzeczenie Tribunal civil de la Seine z 10 października 1951 r. w sprawie Bowers v. Bonnard, Dalloz 1952, s. 390 i Gaz. Pal. 1951, nr 2, s. 280, w drugiej instancji orzeczenie Cour d'appel de Paris z 19 stycznia 1953 r., Dalloz 1953, s. 405, i Gaz. Pal. 1953, nr 1, s. 99, orzeczenie Cour de Cassation z 4 grudnia 1956 r., Gaz. Pal. 1957, nr 1, s. 56 i RIDA 1956, nr 4, s. 207.

94 Orzeczenie Tribunal civil de la Seine z 20 maja 1911 r. w sprawie Ch. Millet v. Kühn et Kunzli frères, Ann. Pat. 1911, nr I, s. 271.

wynurzyła się z wyobraźni autora oraz przekazywana potomnym bez szkód wyrządzanych działaniami osób o wątpliwych intencjach powodowanych chwilową modą lub motywami zysku".

Kolejną sprawą był toczący się w roku 1934 r. proces Lacasse i Welcome v. Abbé Quénard[95]. W tej sprawie Lacasse, będący artystą malarzem, domagał się wydania przez sąd zakazu usunięcia fresków, jakie namalował — po tym jak wygrał konkurs i zawarł stosowne umowy — w jednej z kaplic, a do usunięcia których dążył pozwany biskup Quénard. Ten ostatni nie wiedział bowiem nic o zamówieniu na freski, a wiadomość o nich dotarła do niego na skutek nieprzychylnych komentarzy, które wśród wiernych wywołały gotowe już malowidła. W tej sprawie jednak spór rozstrzygnięty został na korzyść biskupa. Sąd bowiem uznał, że należy dać pierwszeństwo prawu własności, wszak freski zostały namalowane na ścianach budynku należącego do biskupa i — co najistotniejsze — bez jego zgody.

Dwa lata później odbył się proces Sudre v. Commune de Baixas[96]. W tej sprawie Sudre, artysta rzeźbiarz, udekorował na prośbę władz miejskich główną fontannę w mieście rzeźbą kobiety ubranej w lokalny tradycyjny strój żeński jako symbol regionu. Władze gminy po pewnym czasie zdecydowały się na zlikwidowanie fontanny oraz na rozebranie rzeźby i jej zniszczenie (pozostałości rzeźby posłużyły do łatania dziur w drogach). Sąd przyznał rzeźbiarzowi odszkodowanie, orzekając, że: „zniszczenie rzeźby pogwałciło prawo artysty do integralności jego dzieła sztuki".

Przed uchwaleniem we Francji przepisów normujących autorskie prawa osobiste kwestia prawa do integralności utworu pojawiła się jeszcze w 1955 r. w sprawie Léger v. Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux[97]. Francuski malarz F. Léger został poproszony o zaprojektowanie dekoracji do jednej ze scen opery pt. *Bolivar*. Podczas premiery w 1950 r. opera została wystawiona w całości, czyli łącznie ze sceną zatytułowaną *Przejście przez Andy*, do której dekoracje przygotował Léger. Dwa lata później natomiast została wystawiona z pominięciem tejże sceny. Artysta, wytaczając powództwo przeciwko teatrowi, zarzucał, że usunięcie tej sceny bez jego zgody naruszyło jego prawo do integralności, w związku z czym domagał

[95] Orzeczenie Cour d'appel de Paris z 27 kwietnia 1934 r. w sprawie Lacasse et Welcome v. Abbé Quénard, Recueil hebdomadaire de jurisprudence 1934, s. 385 oraz Gaz. Pal. 1934, nr II, s. 165.

[96] Orzeczenie Conseil d'État z 3 kwietnia 1936 r. w sprawie R. Sudre v. Commune de Baixas, Gaz. Pal. 1936, nr II, s. 274, w drugiej instancji orzeczenie Conseil de préfecture de Montpellier z 9 grudnia 1936 r., Gaz. Pal. 1937, nr I, s. 347.

[97] Orzeczenie Tribunal civil de la Seine z 15 października 1954 r. w sprawie F. Léger v. Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux, RIDA 1954, nr 7, s. 146.

się jej przywrócenia. Sąd uznał, że jakkolwiek autorskie prawa osobiste obejmują dekoracje sceniczne, gdyż są one dziełami sztuki i producent nie miał prawa usunąć ich bez zgody artysty, który je wykonał, to jednak jeśli chodzi o przedstawienie operowe, tak producent, jak i kompozytor mają prawo do decydowania o wszelkich elementach widowiska, a zatem sąd nie może nakazać producentowi przywrócenia z powrotem jakiejś sceny. Sąd mimo to nakazał, by we wszystkich reklamach i ogłoszeniach o operze była zawarta uwaga tłumacząca, że w operze nie będzie można zobaczyć dekoracji zaprojektowanych przez Légera, ponieważ scena, do której je wykonano, została wycięta z przedstawienia.

W dniu 11 marca 1957 r. uchwalono francuską ustawę o własności literackiej i artystycznej, która uchyliła wszelkie dotychczasowe akty prawne dotyczące prawa własności intelektualnej, a w szczególności uchwalone jeszcze za czasów rewolucji ustawy z 13–19 stycznia 1791 r. i z 19–24 lipca 1793 r. W ustawie tej po raz pierwszy zostały zawarte przepisy dotyczące wypracowanej przez orzecznictwo instytucji *droit moral*, aczkolwiek prawa te nie zostały opatrzone tą nazwą. Dopiero w obowiązującym do 1 lipca 1992 r. Kodeksie Własności Intelektualnej, do którego inkorporowano (bez istotnych zmian) dotychczasowe przepisy ustawy z 1957 r., ustawodawca poświęcił autorskim prawom osobistym odrębny rozdział zatytułowany „Droits moraux".

Francuski system praw autorskich został oparty na koncepcji dualistycznej, która w zasadzie już od początku XX w. dominowała w nauce francuskiej, głównie za sprawą zwolennika dualizmu, Morillota, który pod koniec XIX w. przeniósł na grunt francuskiej doktryny prawniczej prace niemieckich teoretyków — w tym głównie dualisty Klostermanna[98]. Wyrazem takiego ukształtowania systemu praw autorskich jest obecny tytuł I „Objet du droit d'auteur" („Przedmiot prawa autorskiego"), rozdział I zatytułowany „Nature du droit d'auteur" („Charakter prawa autorskiego"), gdzie w art. L111–1 al. 2 postanowiono: „Prawo to składa się z przymiotów o charakterze intelektualnym i duchowym, jak również z przymiotów o charakterze majątkowym, które są określone przez księgę I i III niniejszego kodeksu". Autorskie prawa osobiste zawarte są obecnie w tytule I nazwanym „Droits des auteurs", rozdziale zatytułowanym „Droits moraux" w art. L121–1 do L121–9.

[98] A. Morillot, *De la personnalité du droit de copie qui appartient à un auteur vivant*, Paris 1872; A. Morillot, *De la protection acordée aux œuvres d'art, aux photographies, aux dessins et modèles industriels et aux brevets d'invention dans l'Empire d'Allemagne*, Paris 1878.

6. Współczesne koncepcje prawa autorskiego

Przyjmuje się, że filarami współczesnego prawa autorskiego są cztery podstawowe zasady[99]: Po pierwsze, zasada prawa naturalnego, stosownie do której autor ma przyrodzone prawo do własności rezultatów swojego wysiłku i w związku z tym powinien mieć zapewnioną możność sprawowania kontroli nad opublikowaniem swojego dzieła, jak również prawo do sprzeciwienia się jakimkolwiek nieuprawnionym zmianom lub innym naruszeniom integralności swojego dzieła. Po drugie, stosownie do zasady sprawiedliwej zapłaty za pracę autor zasługuje na wynagrodzenie za korzystanie z jego pracy, co z kolei stanowi zachętę do tworzenia — będącą trzecią naczelną zasadą nowoczesnego prawa autorskiego. I wreszcie należy zważyć na to, że w interesie społecznym leży, aby autorzy zachęcani byli do publikowania swoich dzieł, gdyż stymuluje to rozwój nauki i kultury — będący z kolei czwartym z filarów, na których opiera się prawo autorskie. Zasady te są mniej lub bardziej akcentowane w poszczególnych systemach prawa autorskiego z tym, że również na tej płaszczyźnie ujawnia się zasadnicza różnica między kontynentalnym systemem prawa autorskiego a anglosaskim systemem *common law*. Podczas gdy w Europie większą wagę przywiązuje się do argumentów opartych na prawie naturalnym i ochronie autora — w tym głównie na konieczności po pierwsze zachowania dzieła, po drugie poszanowania osobowości twórcy, po trzecie ochrony więzi, stosunku istniejącego między dziełem i jego twórcą[100] — to w krajach systemu *common law* dominuje ekonomiczno–społeczne nastawienie do prawa autorskiego[101].

Koncepcja autorskich praw osobistych w krajach systemu prawa cywilnego, czyli głównie w Europie kontynentalnej, do dziś nie jest jednolita. Konkurują tu ze sobą: wywodząca się z teorii praw osobowości koncepcja monistyczna — przyjęta w krajach takich jak Niemcy czy Austria — oraz oparta na teorii własności intelektualnej, zgodnie z większościowym poglądem, dominująca[102], koncepcja dualistyczna — reprezentowana przede wszystkim w ustawodawstwie francuskim, włoskim, belgijskim, greckim, holenderskim, w krajach skandynawskich i w prawie polskim. Systemy pra-

[99] S.M. Stewart, *International Copyright and Neighbouring Rights*, Butterworths, London 1983, s. 22.
[100] C. Doutrelepont, *Le droit moral de l'auteur et le droit communautaire*, Bruylant, Bruxelles 1997, s. 23.
[101] K. Garnett, J.R. James, G. Davies, *Copinger and Skone...*, s. 29.
[102] E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 67.

wa autorskiego niektórych krajów, na przykład Hiszpanii, są na tyle niejednoznaczne, że wywołują spory doktrynalne odnośnie do „zaliczenia" ich do jednej z konkurencyjnych koncepcji[103].

Według koncepcji monistycznej[104] prawo autorskie jest jednym prawem składającym się zarówno z elementów majątkowych, jak i osobistych, przy czym kwestia przewagi jednych elementów nad drugimi jest kolejnym punktem dzielącym przedstawicieli nauki prawa[105]. Elementy te (czy też, inaczej mówiąc, interesy autora) nie dają się zazwyczaj[106] ściśle rozdzielić — ani w ogólności, ani w poszczególnych przypadkach; tworzą tzw. *untrennbare Einheit* („nierozdzielną jedność")[107]. Eksploatacja majątkowa dzieła nie służy jedynie interesom ekonomicznym autora, ale ma wpływ także na jego interesy intelektualne, osobiste, i *vice versa,* uprawnienia o charakterze osobistym, służące zazwyczaj interesom idealnym, mogą również wzmacniać ochronę interesów majątkowych twórcy[108]. Koncepcja ta została bardzo jasno wyrażona w § 11 niem. pr.aut. Zarówno jedne, jak i drugie uprawnienia są na gruncie teorii monistycznej traktowane jednakowo. Są one niezbywalne *inter vivos* (czego konsekwencją jest niemożność wyzbycia się ich przez autora — może on jedynie udzielać licencji na korzystanie z nich[109]), dziedziczne i ograniczone w czasie.

Zgodnie natomiast z koncepcją dualistyczną — dominującą w prawie francuskim, choć nie tak wyraźnie w nim wyrażoną (art. L.111–1) — prawo autorskie składa się z dwóch rodzajów praw, a mianowicie praw o charak-

[103] M. Salokannel, A. Strowel, E. Derclaye, *Final Report. Study contract n ETD/99/B5–3000/E28 concerning moral rights in the context of the exploitation of works through digital technology*, 2000, s. 128, dostępny na: http://europa.eu.int/comm/internal_market/copyright/docs/studies/etd1999b53000e28_en.pdf; orzeczenie Tribunal Supremo z 3 czerwca 1991 (Aranzadi 1991, 4407) z komentarzem L. Gimeno, EIPR 1995, nr 10, s. D 286–7, wskazuje na to, że prawo hiszpańskie oparte jest na założeniach monistycznych. Inaczej M. del Pilar Camara Aguila, *Moral Rights after the Author's Death in Spanish Law*, RIDA 1997, nr 173, s. 2 i 4.

[104] Termin „koncepcja monistyczna", może być — jak zauważa A. Dietz (*The Moral Right of the Author: Moral Rights and the Civil Law Countries*, Colum.–VLA J.L. & Arts 1995, nr 19, s. 207) — mylący. Jego zdaniem znacznie poprawniejsze byłoby nazwanie tej koncepcji zintegrowaną lub syntetyczną.

[105] G. Koumantos, *Faut–il avoir peur du droit moral?*, RIDA 1999, nr 180, s. 3.

[106] W doktrynie niemieckiej bowiem uznaje się istnienie praw o charakterze czysto majątkowym, pozbawionych jakiegokolwiek składnika osobistego — por. C. Doutrelepont, *Le droit moral*..., s. 29.

[107] A. Dietz (w:) G. Schricker, *Urheberrecht. Kommentar*, wyd. 2, C.H. Beck, München 1999, s. 246; M. Kellerhals, *Bemerkungen über das Urheberpersönlichkeitsrecht*, UFITA 2000, nr 3, s. 620.

[108] C. Doutrelepont, *Le droit moral*..., s. 28.

[109] Choć należy zauważyć, że jeżeli autor udziela swojemu kontrahentowi licencji na korzystanie z dzieła na wszystkich znanych polach eksploatacji, nieograniczonej terytorialnie ani czasowo, to przynajmniej z ekonomicznego punktu widzenia nie ma zasadniczej różnicy między udzieleniem takiej licencji a zbyciem — por. A. Dietz, *The Moral Right*..., s. 208.

terze majątkowym oraz praw o charakterze osobistym (choć oprócz kilku uprawnień tradycyjnie uznawanych za autorskie prawa osobiste również inne dodatkowe uprawnienia autora mogą być zaliczone do grupy praw o przeważającym charakterze osobistym[110]). Prawa te są od siebie niezależne, w związku z czym niekoniecznie dzielą ten sam „los prawny"[111]. Pierwsze z nich, tj. prawa majątkowe, są zbywalne[112] (oraz mogą być przedmiotem egzekucji), ograniczone w czasie, poddane ograniczeniom wynikającym z licencji przymusowych tudzież innych wyjątków dotyczących możliwości swobodnego korzystania z dzieł. Drugie natomiast, tj. prawa osobiste, mają — przynajmniej teoretycznie — charakter niezbywalny (aczkolwiek zazwyczaj są dziedziczne), najczęściej nieograniczony w czasie oraz nie podlegają przedawnieniu. Ponadto prawa osobiste mają charakter pierwszorzędny, zarówno w aspekcie chronologicznym, jak i systematycznym[113].

Praktyczna doniosłość tego rozróżnienia jest stosunkowo niewielka[114], mimo że przynajmniej w jednej płaszczyźnie mogłoby ono mieć — choćby teoretycznie — zasadnicze znaczenie, a mianowicie w odniesieniu do możliwości rozporządzania prawem lub prawami autorskimi. Jeśli bowiem wyjść z założeń koncepcji dualistycznej, która widzi w prawach autorskich zarówno prawa o charakterze majątkowym, jak i prawa o charakterze ściśle osobistym, łatwiejsze staje się dowodzenie, że z uwagi na osobisty charakter niektórych praw nie mogą one być przedmiotem rozporządzeń, wszak z samej swej istoty, natury, nie podlegają wyzbyciu się pod żadną postacią. Przy prezentowaniu natomiast poglądów monistycznych, zgodnie z którymi prawo autorskie nie ma ani czysto majątkowego, ani czysto osobistego charakteru, łatwiej jest dopuścić myśl o rozporządzalności prawem autorskim. Jak jednak przekonamy się w rozdziale poświęconym możliwości dysponowania autorskimi

[110] A. Dietz, *Elements of moral right protection in the Universal Copyright Convention*, Cop. Bull. 1987, nr 3, s. 19.

[111] C. Doutrelepont, *Le droit moral*..., s. 30.

[112] Trzeba jednak podkreślić, że z uwagi na wyrażony w większości systemów prawa autorskiego wymóg dokładnego określenia pól eksploatacji dzieła (na których ma dojść do przeniesienia autorskich praw majątkowych) całkowite zbycie autorskich praw majątkowych jest niemożliwe. Zawsze bowiem może zaistnieć sytuacja, kiedy z uwagi na powstanie jakiegoś nowego, nieznanego w momencie zawierania umowy przeniesienia autorskich praw majątkowych, pola eksploatacji, autorskie prawa majątkowe dotyczące tego pola przysługiwać będą autorowi, mimo że wcześniej wyzbył się on „wszelkich autorskich praw majątkowych do dzieła".

[113] A. Dietz, *The Moral Right*..., s. 207.

[114] G. Koumantos, *Faut–il avoir*..., s. 3; A. Dietz, *The Moral Right*..., s. 206 pisze: „Perhaps there are more common features between the dualistic and the monistic approach than pure terminological opposition of the two concepts would make one believe".

prawami osobistymi, okoliczność przewagi elementów teorii monistycznej czy też dualistycznej nie ma zasadniczego wpływu na dopuszczalność zbywania, zrzekania się itd. autorskich praw osobistych. W większości krajów bowiem możliwość taka — chociaż niejednokrotnie ograniczona — istnieje.

Kraje systemu *common law* nigdy nie wypracowały odrębnej nauki odnoszącej się do charakteru prawa autorskiego, która operowałaby pojęciami zbliżonymi do tych używanych w europejskich teoriach i teorii monistycznej lub dualistycznej. Niemniej jednak analiza ustawodawstwa takich państw jak Wielka Brytania czy też Stany Zjednoczone w dziedzinie prawa autorskiego prowadzi do wniosku, że jeśli już próbować kwalifikować te systemy prawne do grupy systemów opartych na teorii monistycznej, dualistycznej lub ewentualnie mieszanej, to najodpowiedniejsze byłoby uznanie ich za dualistyczne[115].

7. Regulacja autorskich praw osobistych w poprzednio obowiązujących polskich ustawach o prawie autorskim

Polska ustawa o prawie autorskim z 29 marca 1926 r.[116] — oparta w znacznej mierze na projekcie F. Zolla, który, opracowując go, wykorzystał najnowsze zdobycze nauki i judykatury europejskiej w zakresie ochrony praw autorskich — była jedną z pierwszych na świecie (obok wcześniejszej ustawy rumuńskiej z 25 czerwca 1923 r. i włoskiej z 7 listopada 1925 r. oraz późniejszej ustawy czechosłowackiej z 24 listopada 1926 r.), w których została uregulowana kwestia autorskich praw osobistych. Ustawa ta w kilku przepisach, które w zasadzie pozostały niezmienione do 1952 r.[117], stosunkowo

[115] J.A.L. Sterling, *World...*, s. 348; Ch. Swack, *Safeguarding Artistic Creation and the Cultural Heritage: A Comparison of Droit Moral Between France and the United States*, Colum.–VLA J.L. & Arts 1998, nr 22, s. 391; W.R. Cornish, *Moral Rights Under the 1988 Act*, EIPR 1989, nr 12, s. 449.

[116] Weszła ona w życie 30 dni po jej ogłoszeniu (art. 78), tj. 14 czerwca 1926 r.

[117] Jedynie w art. 59 na mocy art. 1 pkt 4 rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej z 11 kwietnia 1927 r. (Dz. U. Nr 36, poz. 318) w sprawie zmiany ustawy o prawie autorskiem zastąpiono słowa „osobistej" na „osobnej", a następnie w art. 58 ust. 1 na mocy art. 1 pkt 17 ustawy z 22 marca 1935 r. o zmianie ustawy z 29 marca 1926 r. o prawie autorskiem (Dz. U. Nr 26, poz. 176) wprowadzono zamiast powołania „art. 13–15" powołanie „art. 13–15[1]", oraz na mocy art. 1 pkt 18 tej samej ustawy dodano w art. 59 ust. 2 o treści następującej: „Niezależnie od osób, wymienionych w ustępie poprzedzającym, po śmierci twórcy może wnieść pozew samodzielny z art. 58 Prokuratoria Generalna Rzeczypospolitej Polskiej w interesie publicznym, na polecenie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Pozew może również obejmować żądanie pokutnego".

wyczerpująco normowała kwestię autorskich praw osobistych[118]. Na przykład art. 12 pr.aut. z 1926 r. stanowił w ust. 1, że: „Twórca rozporządza swem dziełem wyłącznie i pod każdym względem; w szczególności rozstrzyga, czy dzieło ma się ukazać, czy ma być odtworzone, rozpowszechnione i w jaki sposób", a w ust. 2, że: „Ochrona praw osobistych służy każdemu twórcy bez względu na istnienie lub nieistnienie prawa autorskiego (art. 58)"; art. 28 pr.aut. z 1926 r. stwierdzał, że: „Pomimo przeniesienia prawa autorskiego na inną osobę, twórca zachowuje swe prawa osobiste". Artykuły 58, 59 i 60 pr.aut. z 1926 r. normowały skargi z powodu naruszenia praw osobistych, wskazując jednocześnie (art. 58 ust. 2 pr.aut. z 1926 r.), co należy uznać za „krzywdę osobistą". Wyliczenie zawierało przykłady naruszeń autorskich praw osobistych. Ustawa ta ukształtowała polski system praw autorskich w oparciu o konstrukcję dualistyczną[119] (kolejne ustawy potwierdzały to zapatrywanie). Przepisy regulujące autorskie prawa osobiste w pierwszej polskiej ustawie o prawie autorskim, głównie z uwagi na to, że po raz pierwszy określiły istotę i treść prawa osobistego twórcy, stanowiły — jak pisał F. Zoll — „w porównaniu do ustawodawstwa dotychczasowego istotny postęp i dlatego też w najwyższym stopniu zainteresowały prawników zagranicznych i z wielkim się uznaniem spotkały na terenie międzynarodowym"[120].

Kolejna ustawa o prawie autorskim z 10 lipca 1952 r. (Dz. U. Nr 34, poz. 234, weszła w życie w dniu ogłoszenia (art. 67), tj. 31 lipca 1952 r.) również zawierała regulację dotyczącą omawianego tu zagadnienia, z tym że w przeciwieństwie do ustawy z 1926 r. nie posługiwała się po-

[118] Polska ustawa nie posługiwała się terminem *droit moral*, co tak wyjaśnia jej twórca F. Zoll w: *Tzw. „droit moral"*..., s. 286: „Porzuciłem w roku 1920 nazwę »droit moral«, którą, choćby ze względu na wyrażenie, wprowadzające element etyczny w określenie prawa, uważałem za niewłaściwą, a postanowiłem zastąpić ją nazwą »prawa osobistego« twórcy, jako — jak sądziłem wówczas — oddającą lepiej rzecz, o którą chodzi". Dalej — s. 291 — wyjaśnia, dlaczego zmienił na ten temat zdanie: „Przy dalszych roztrząsaniach problemu, powróciłem znowu do »droit moral« i nabrałem przekonania, że błędem było tłumaczyć na język polski »droit moral« przez prawo osobiste twórcy — błędem było dlatego, gdyż wprawdzie prawo osobiste twórcy mieści się w całości w owem enigmatycznem »droit moral«, ale bynajmniej jego treści nie wyczerpuje. Droit moral obejmuje nadto prawa tych osób, które sam twórca powołał lub które posiłkowo ustawa powołuje do czuwania nad tym węzłem duchowym, jaki łączy twórcę z jego dziełem, ale co ważniejsze, droit moral obejmuje jeszcze coś całkiem innego, aniżeli prawa osobiste twórcy, czy też wskazanych przez niego, czy przez ustawę osób; obejmuje ono bowiem prawo publiczne społeczeństwa do represji wszelkich czynów, zniekształcających pozostałe po śmierci twórcy dzieło lub wprowadzających w błąd co do osoby ich twórcy".

[119] Poglądy poszczególnych przedstawicieli nauki w tej kwestii omawia K. Grzybczyk, *Autorskie prawa osobiste twórcy reklamy*, Rejent 1998, nr 11, s. 39–41.

[120] F. Zoll, *Tzw. „droit moral"*..., s. 284, przyp. 1 i s. 288.