



**UNIwersytet w Białymstoku**  
**Wydział Prawa**

**Adam Karpiński**

**CHARAKTER PRAWA DO UDZIELANIA  
ZEZWOLENIA NA WYKONYWANIE  
ZALEŻNYCH PRAW AUTORSKICH**

Rozprawa doktorska  
napisana pod kierunkiem  
**Prof. dr hab.**  
**Joanny Sieńczyło-Chlabicz**

BIAŁYSTOK 2020



## SPIS TREŚCI

<b>WYKAZ SKRÓTÓW .....</b>	<b>8</b>
1. Źródła prawa.....	8
2. Czasopisma i inne publikatory .....	9
3. Organy orzekające .....	11
4. Inne skróty .....	11
<b>WPROWADZENIE .....</b>	<b>12</b>
1. Cel i zakres ujęcia tematu.....	12
2. Struktura rozprawy .....	16
3. Metodologia rozprawy.....	18
4. Hipotezy badawcze.....	22
<b>ROZDZIAŁ I.</b>	
<b>GENEZA, EWOLUCJA I ŹRÓDŁA UNORMOWAŃ TWÓRCZOŚCI ZALEŻNEJ W UJĘCIU HISTORYCZNYM .....</b>	<b>31</b>
1. Uwagi ogólne.....	31
2. Twórczość zależna w ujęciu historycznym .....	34
2.1. Starożytność .....	36
2.2. Średniowiecze i nowożytność .....	38
2.3. Wiek XIX i XX .....	41
2.4. Twórczość zależna współcześnie.....	44
3. Geneza i ewolucja unormowań twórczości zależnej .....	50
4. Źródła unormowań twórczości zależnej w prawie międzynarodowym .....	58
4.1. Konwencja berneńska .....	59
4.2. Porozumienie TRIPS .....	64
4.3. Traktat WIPO o prawie autorskim .....	66
5. Źródła unormowań twórczości zależnej w prawie Unii Europejskiej.....	67
5.1. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 96/9/WE z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie ochrony prawnej baz danych.....	70
5.2. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2009/24/WE z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych.....	72
5.3. Projekt Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego .....	75
6. Źródła unormowań twórczości zależnej w prawie polskim .....	76
6.1. Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim .....	77
6.2. Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim .....	79
6.3. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych .....	82
7. Wnioski końcowe .....	87

**ROZDZIAŁ II.****UTWÓR ZALEŻNY JAKO REZULTAT TWÓRCZOŚCI ZALEŻNEJ..... 91**

1. Uwagi ogólne.....	91
2. Utwory samoistne i niesamoistne.....	93
3. Pojęcie utworu zależnego .....	96
3.1. Katalog utworów zależnych w art. 2 ust. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych .....	98
3.1.1. Tłumaczenie .....	99
3.1.2. Przeróbka.....	101
3.1.3. Adaptacja.....	102
3.2. Współczesne formy twórczości zależnej .....	104
3.2.1. Tłumaczenie programu komputerowego.....	104
3.2.2. Mem internetowy jako przeróbka stanowiąca przedmiot prawa autorskiego .....	106
3.2.3. Porting i gry komputerowe jako nowe rodzaje adaptacji.....	107
4. Wkład twórczy autora opracowania jako przesłanka powstania utworu zależnego...	110
5. Utwór zależny w świetle koncepcji budowy utworu.....	116
6. Utwór zależny a inne przedmioty prawa autorskiego .....	124
6.1. Utwór zależny a utwór inspirowany .....	125
6.2. Utwór zależny a utwór współautorski.....	134
6.3. Utwór zależny a utwór z zapożyczeniami.....	138
6.4. Utwór zależny a utwór zbiorowy .....	142
7. Wnioski końcowe .....	145

**ROZDZIAŁ III.****ZALEŻNE PRAWA AUTORSKIE..... 151**

1. Uwagi ogólne.....	151
2. Dualistyczny model prawa autorskiego.....	152
2.1. Autorskie prawa osobiste w ustawie z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych .....	155
2.2. Autorskie prawa majątkowe w ustawie z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych .....	158
3. Zakres praw autorskich przysługujących twórcy utworu zależnego .....	161
4. Pojęcie zależnych praw autorskich. Zależne prawa autorskie a prawo zezwalania...	164
5. Wykonywanie praw autorskich do utworu zależnego.....	167
5.1. Wykonywanie autorskich praw osobistych do utworu zależnego .....	167
5.2. Wykonywanie autorskich praw majątkowych do utworu zależnego.....	170
5.2.1. Korzystanie z utworu zależnego .....	170
5.2.2. Rozporządzanie utworem zależnym .....	181

---

5.2.3. Realizacja prawa do wynagrodzenia za korzystanie z utworu zależnego.....	184
6. Obowiązki związane z korzystaniem i rozporządzaniem utworem zależnym.....	186
6.1. Obowiązek uzyskania zezwolenia twórcy utworu macierzystego na korzystanie i rozporządzanie utworem zależnym.....	187
6.2. Obowiązek wymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego na egzemplarzu utworu zależnego .....	196
6.3. Obowiązek dochowania wierności utworowi macierzystemu .....	198
7. Wnioski końcowe .....	203

#### **ROZDZIAŁ IV.**

##### **KONCEPCJE DOTYCZĄCE CHARAKTERU PRAWA DO UDZIELANIA ZEZWOLENIA NA WYKONYWANIE ZALEŻNYCH PRAW AUTORSKICH ..... 209**

1. Uwagi ogólne.....	209
2. Prawo do tworzenia utworów zależnych jako substytut autorskich praw osobistych w prawie USA .....	211
3. Prawo do tworzenia utworów zależnych jako część majątkowego prawa do eksploatacji w prawie francuskim .....	216
4. Prawo do udzielania zgody na publikację lub eksploatację utworów zależnych w monistycznym modelu prawa autorskiego w prawie niemieckim.....	219
5. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako uprawnienie o charakterze osobistym .....	224
6. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako uprawnienie o charakterze majątkowym .....	227
7. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako uprawnienie o charakterze mieszanym.....	238
8. Wnioski końcowe .....	242

#### **ROZDZIAŁ V.**

##### **MAJĄTKOWY CHARAKTER PRAWA DO UDZIELANIA ZEZWOLENIA NA WYKONYWANIE ZALEŻNYCH PRAW AUTORSKICH ..... 248**

1. Uwagi ogólne.....	248
2. Odrzucenie koncepcji o mieszanym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich .....	249
3. Odrzucenie koncepcji o osobistym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich .....	253
3.1. Możliwość naruszenia prawa do autorstwa, pomimo udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich .....	253

3.2.	Wyłączenie prawa do nienaruszalności treści i formy utworu w odniesieniu do wprowadzania zmian do utworu w ramach tworzenia utworu zależnego .....	254
3.3.	Możliwość naruszenia prawa do rzetelnego wykorzystania utworu, pomimo udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich .....	257
3.4.	Brak podstawy do uznania prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich za autorskie prawo osobiste niewymienione w art. 16 pr.aut. ....	259
4.	Przyjęcie koncepcji o majątkowym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich .....	262
4.1.	Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jako zgoda na wkroczenie w sferę autorskich praw majątkowych twórcy macierzystego .....	264
4.1.1.	Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich w zakresie korzystania z utworu zależnego .....	266
4.1.2.	Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich w zakresie rozporządzania utworem zależnym .....	271
4.2.	Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako prawo do rozporządzania utworem, o którym mowa w art. 17 pr.aut. ....	277
4.2.1.	Udzielanie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako szczególna forma rozporządzania utworem .....	279
4.2.2.	Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich a instytucja pola eksploatacji .....	282
5.	Wnioski końcowe .....	285

## ROZDZIAŁ VI.

### SKUTKI PRAWNE UZNANIA MAJĄTKOWEGO CHARAKTERU PRAWA DO UDZIELANIA ZEZWOLENIA NA WYKONYWANIE ZALEŻNYCH PRAW AUTORSKICH..... 292

1.	Uwagi ogólne.....	292
2.	Dozwolony użytek jako wyjątek od prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich .....	294
2.1.	Stosowanie prawa cytatu w odniesieniu do utworów zależnych .....	297
2.2.	Stosowanie dozwolonego użytku dotyczącego parodii, pastiszu i karykatury w odniesieniu do utworów zależnych .....	299
3.	Skutki prawne wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia twórcy utworu macierzystego.....	303
3.1.	Skutki prawne korzystania z utworu zależnego bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich .....	303
3.1.1.	Roszczenie o zaniechanie naruszenia.....	305
3.1.2.	Roszczenie o usunięcie skutków naruszenia.....	306
3.1.3.	Roszczenie o naprawienie szkody.....	307

3.1.4. Roszczenie o wydanie uzyskanych korzyści.....	311
3.1.5. Inne roszczenia, o których mowa w art. 79 pr.aut. ....	316
3.2. Skutki prawne rozporządzania utworem zależnym bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich .....	318
3.3. Ochrona utworu zależnego w przypadku niezyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich .....	324
4. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich w przypadku baz danych i programów komputerowych.....	327
4.1. Bazy danych.....	327
4.2. Programy komputerowe.....	331
5. Możliwość przenoszenia prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich .....	336
6. Wnioski końcowe .....	342
<b>KONKLUZJE.....</b>	<b>348</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>365</b>
AKTY PRAWNE.....	365
ORZECZNICTWO SĄDOWE .....	367
LITERATURA.....	374
ŹRÓDŁA INTERNETOWE .....	395

## WYKAZ SKRÓTÓW

## 1. Źródła prawa

akt berliński konwencji berneńskiej	konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych, podpisana w Bernie 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r.
akt rzymski konwencji berneńskiej	konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r. i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r.
CPI	francuski kodeks własności intelektualnej (fr. <i>Code de la propriété intellectuelle</i> ) z dnia 1 lipca 1992 r.
dyrektywa nr 91/250	dyrektywa Rady nr 91/250/EWG z dnia 14 maja 1991 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych
dyrektywa nr 96/9	dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 96/9/WE z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie ochrony prawnej baz danych
dyrektywa nr 2001/29	dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2001/29/WE z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym
dyrektywa nr 2004/48	dyrektywa nr 2004/48/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 29 kwietnia 2004 r. w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej
dyrektywa nr 2006/115	dyrektywa nr 2006/115/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej
dyrektywa nr 2009/24	dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2009/24/WE z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych
k.c.	ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. – Kodeks cywilny
Konstytucja	Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.
konwencja berneńska (lub: akt paryski konwencji berneńskiej)	akt paryski konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych, sporządzony w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r.



konwencja berneńska z 1886 r. (lub: oryginalny tekst konwencji berneńskiej)	konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r.
porozumienie TRIPS	porozumienie w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej z 1994 r.; załącznik do porozumienia ustanawiającego Światową Organizację Handlu
pr.aut.	ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych
pr.aut. z 1926 r.	ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim
pr.aut. z 1952 r.	ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim
p.w.p.	ustawa z dnia 30 czerwca 2000 r. – Prawo własności przemysłowej
traktat WIPO o prawie autorskim	traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej o prawie autorskim, sporządzony w Genewie dnia 20 grudnia 1996 r.
u.o.b.d.	ustawa z dnia 27 lipca 2001 r. o ochronie baz danych
UrhG	niemiecka ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych (niem. <i>Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte</i> ) z dnia 9 września 1965 r.
U.S. Copyright Act	amerykańska ustawa o prawie autorskim (ang. <i>U.S. Copyright Act of 1976, 17. U.S.C. §§ 101 et seq.</i> ) z dnia 19 października 1976 r.

## 2. Czasopisma i inne publikatory

Apel. W-wa	Apelacja. Orzecznictwo Sądu Apelacyjnego w Warszawie
AULFI	Acta Universitatis Lodziensis. Folia Iuridica
Biul. SN	Biuletyn Sądu Najwyższego
CBOSA	Centralna Baza Orzeczeń Sądów Administracyjnych
Dz. U.	Dziennik Ustaw
Dz. Urz.UE	Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej
Dz. Urz.WE	Dziennik Urzędowy Wspólnot Europejskich
EP	Edukacja Prawnicza

---

KPP	Kwartalnik Prawa Prywatnego
M. Praw.	Monitor Prawniczy
NP	Nowe Prawo
OSA	Orzecznictwo Sądów Apelacyjnych
OSAW	Orzecznictwo Sądów Apelacji Wrocławskiej
OSNC	Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna
OSNCP	Orzecznictwo Sądu Najwyższego Izby Cywilnej, Pracy i Ubezpieczeń Społecznych
OSN(K)	Orzeczenia Sądu Najwyższego (Izba Karna)
OSNKW	Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Karna i Wojskowa
OSP	Orzecznictwo Sądów Polskich
OSPika	Orzecznictwo Sądów Polskich i Komisji Arbitrażowych
OTK-A	Orzecznictwo Trybunału Konstytucyjnego; zbiór urzędowy, Seria A
Pal.	Palestra
PiP	Państwo i Prawo
PPH	Przegląd Prawa Handlowego
PS	Przegląd Sądowy
PUG	Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego
RPEiS	Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny
SIT	Studia Iuridica Toruniensia
St. Cyw.	Studia Cywilistyczne: zbiór rozpraw z zakresu prawa cywilnego, prawa międzynarodowego prywatnego, prawa pracy oraz prawa procesowego cywilnego
St. Praw.	Studia Prawnicze
TPP	Transformacje Prawa Prywatnego
ZNUJ	Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego
ZNUJ PPWI	Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej
ZNUJ PWiOWI	Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej



## WPROWADZENIE

### 1. Cel i zakres ujęcia tematu

Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich stanowi ważną problematykę badawczą, podobnie jak inne zagadnienia związane z powstawaniem i eksploatacją utworów zależnych. Zjawisko twórczości zależnej staje się coraz bardziej doniosłe ze względu na to, że rozwój techniki sprzyja powstawaniu dzieł opartych na dorobku innych twórców. Nie jest to nowa obserwacja – już w latach 70-tych E. Traple postawiła tezę, że twórczość zależna odgrywa coraz istotniejszą rolę właśnie ze względu na rozwój techniki<sup>1</sup>. Jednak trudno nawet porównywać technologie lat 70-tych do tych, które są wykorzystywane obecnie. Tempo rozwoju technologii może ilustrować fakt, że współczesne komputery są szesnaście milionów razy szybsze niż komputery produkowane na początku lat 80-tych<sup>2</sup>. Zwiększa się również skala wykorzystywania technologii, a w konsekwencji rośnie liczba tworzonych tekstów, zdjęć, filmów. Według obliczeń wykonanych w 2013 r. 90% wszystkich danych, jakie istnieją na świecie, powstało w ciągu 2 lat poprzedzających publikację wyników tego badania<sup>3</sup>. Internet, z którego regularnie korzysta coraz więcej osób<sup>4</sup>, zapewnia możliwość zapoznania się z dorobkiem twórców z całego świata, a jednocześnie ułatwia publikowanie własnej twórczości, również tej powstałej w oparciu o dzieła innych autorów.

Rozwój techniki prowadzi nie tylko do powstawania coraz większej liczby utworów zależnych, ale również do kształtowania się nowych gatunków twórczości zależnej. Współcześnie jako „tłumaczenie” należałoby określić nie tylko przekład z jednego języka naturalnego na drugi (np. z języka angielskiego na język polski), ale również modyfikację kodu źródłowego programu komputerowego wynikającą ze zmiany języka programowania (np. z języka Python na C++). Z kolei adaptacją jest już nie tylko film czy sztuka teatralna,

---

<sup>1</sup> E. Traple, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979, s. 5.

<sup>2</sup> K. Szubański, *37 lat temu pierwsze komputery osobiste IBM zrewolucjonizowały rynek*, <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news%2C30583%2C37-lat-temu-pierwsze-komputery-osobiste-ibm-zrewolucjonizowaly-rynek.html> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>3</sup> Å. Dragland, *Big Data, for better or worse: 90% of world's data generated over last two years*, <https://www.sciencedaily.com/releases/2013/05/130522085217.htm> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>4</sup> Według badań przeprowadzonych przez Główny Urząd Statystyczny 74,8% osób w wieku 16-74 lat regularnie korzystało z Internetu w 2018 r. – por. M. Gumiński, M. Huet, M. Jacykowska, M. Kwiatkowska, P. Mordan, M. Orczykowska, *Spółeczeństwo informacyjne w Polsce. Wyniki badań statystycznych z lat 2014-2018*, Warszawa-Szczecin 2018, s. 14.

ale również gra komputerowa, która może być oparta np. na utworze literackim. Ponadto powstają nowego rodzaju przeróbki – część z nich to efekt zjawiska, które L. Lessig określił mianem „kultury remiksu”<sup>5</sup>. Można wskazać w tym obszarze m.in. na memy internetowe (zdjęcia opatrzone krótkim tekstem, najczęściej satyrycznym komentarzem), GIF-y (kilkusekundowe animacje, również o satyrycznym charakterze) oraz mashupy (prace powstałe poprzez połączenie różnych książek, piosenek czy też filmów).

Zasadniczym celem rozprawy jest ustalenie charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich (które dla uproszczenia w niniejszej rozprawie jest określane również jako „prawo zezwalania”). Niezbędne jest także wskazanie skutków prawnych wynikających z przyjęcia określonego charakteru tego prawa. Problematyka dotycząca charakteru prawa zezwalania w dalszym ciągu budzi wiele kontrowersji wśród przedstawicieli doktryny, pomimo że to uprawnienie zostało wprowadzone do polskiego prawodawstwa jeszcze w okresie międzywojennym i już wówczas było przedmiotem dyskusji.

Ustalenie charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich należy uznać za istotne przynajmniej z kilku przyczyn. Jest to kwestia ważna z perspektywy ewentualnej możliwości zbycia tego uprawnienia, bowiem – co do zasady – autorskie prawa majątkowe są zbywalne, zaś autorskie prawa osobiste nie mogą być przedmiotem obrotu. Kwalifikacja prawa zezwalania determinuje, jaki katalog roszczeń przysługuje podmiotowi uprawnionemu w przypadku korzystania z utworu zależnego bez zezwolenia. Mianowicie w polskim prawie autorskim przewidziano odrębne roszczenia z tytułu naruszenia autorskich praw osobistych oraz autorskich praw majątkowych. Ponadto charakter uprawnienia wpływa na to, czy w danym przypadku zastosowanie znajduje instytucja dozwolonego użytku, stanowiąca ograniczenie treści autorskich praw majątkowych.

Zadania w rozprawie sprowadzają się do:

- 1) przedstawienia genezy unormowań dotyczących twórczości zależnej;
- 2) analizy istoty i budowy utworu zależnego;
- 3) wskazania różnic pomiędzy utworem zależnym a innymi rodzajami utworów;

---

<sup>5</sup> L. Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, Warszawa 2009, s. 26.

- 4) ustalenia zakresu praw autorskich, jakie przysługują twórcy utworu zależnego względem tego utworu;
- 5) ustalenia zakresu obowiązków związanych z tworzeniem i eksploatacją utworu zależnego;
- 6) poddania analizie koncepcji dotyczących charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich;
- 7) ustalenia relacji pomiędzy prawem zezwalania a autorskimi prawami osobistymi;
- 8) ustalenia relacji pomiędzy prawem zezwalania a autorskimi prawami majątkowymi;
- 9) rozstrzygnięcia, czy prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich może być traktowane jako pole eksploatacji utworu;
- 10) analizy, w jakim zakresie stosuje się do prawa zezwalania instytucję dozwolonego użytku;
- 11) wskazania skutków korzystania i rozporządzania utworem zależnym bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich;
- 12) ustalenia, czy obowiązek uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich dotyczy również baz danych i programów komputerowych;
- 13) stwierdzenia, czy prawo zezwalania jest zbywalne.

W literaturze przedmiotu brak jest monografii stanowiącej kompleksowe opracowanie problematyki prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Niewiele jest zresztą pozycji monograficznych poświęconych zagadnieniom dotyczącym twórczości zależnej. Do istotnych publikacji dotyczących twórczości zależnej należy zaliczyć monografie autorstwa: J. Błeszyńskiego („Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim”, Warszawa 1973), E. Traple („Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego”, Warszawa 1979) oraz E. Wojnickiej („Autorskie prawa zależne”, Łódź 1990). Jednakże te pozycje zostały wydane pod rządami nieobowiązującej już ustawy o prawie autorskim z 1952 r., a ponadto prawo zezwalania nie było głównym przedmiotem podejmowanych tam rozważań. W pracy zatytułowanej „Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim” J. Błeszyński zajął się głównie zagadnieniem tłumaczenia jako przedmiotu ochrony oraz praw

autorskich do tłumaczenia. Szersze rozważania w przedmiocie utworu zależnego podjęła E. Traple w monografii pt. „Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego”. Sporą część uwagi Autorka poświęciła również zezwoleniu na wykonywanie zależnych praw autorskich oraz obowiązki wierności względem utworu macierzystego. Z kolei E. Wojnicka w monografii „Autorskie prawa zależne” skoncentrowała się przede wszystkim na utworze zależnym, porównując go do utworu z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu oraz utworu współautorskiego, a także na prawach autorskich do utworu zależnego. Poza tym Autorka w swoich rozważaniach wiele uwagi poświęciła zezwoleniu na wykonywanie zależnych praw autorskich oraz konstrukcji autorskich dóbr osobistych twórcy utworu zależnego i twórcy utworu macierzystego. Wprawdzie wymienieni powyżej Autorzy przedstawili w swoich pracach stanowiska dotyczące charakteru prawa zezwalania, jednak żaden z nich nie zajął się tą problematyką kompleksowo. W związku z powyższym zachodzi potrzeba przeprowadzenia gruntownej analizy prawa zezwalania, również ze względu na nowy stan prawny oraz pojawienie się nowych gatunków twórczości, które w momencie publikacji wyżej wymienionych monografii jeszcze nie istniały bądź nie były należycie rozwinięte.

W polskiej doktrynie problematyka prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie była przedmiotem pogłębionych rozważań, pomimo związanych z nią kontrowersji. Nie oznacza to, że kwestia charakteru omawianego uprawnienia była rzadko poruszana przez przedstawicieli doktryny, jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że zagadnienie to było analizowane w dosyć uogólniony sposób. Stanowiska przedstawiane na gruncie obecnie obowiązującej ustawy nie doczekały się szerszego wyjaśnienia i uzasadnienia, również w świetle struktury praw autorskich przyjętej w tej ustawie. Ponadto niektórzy przedstawiciele doktryny analizując charakter prawa zezwalania, przedstawiali tezy, co do których można mieć istotne zastrzeżenia. Przykładowo, E. Traple<sup>6</sup>, M. Kępiński<sup>7</sup> oraz W. Machała<sup>8</sup> zajęli stanowisko, zgodnie z którym prawo zezwalania jest jednocześnie autorskim prawem majątkowym i polem eksploatacji. Taka konstatacja może budzić pewne wątpliwości, jeżeli przyjmie się założenie, że pola

---

<sup>6</sup> E. Traple, *Autorskie prawa majątkowe (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 268.

<sup>7</sup> M. Kępiński, *Umowy prawa autorskiego (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 721.

<sup>8</sup> W. Machała (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019, s. 866.

eksploatacji konkretyzują treść uprawnień częstkowych, lecz same w sobie nie są tymi uprawnieniami<sup>9</sup>. Nie dokonano też pogłębionej analizy skutków prawnych wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia twórcy utworu macierzystego, a zamiast tego przedstawiano raczej nazbyt ogólne wnioski.

Ze względu na ograniczenia objętościowe niniejszej rozprawy podejmowane w niej rozważania nie obejmują szczegółowej analizy definicji utworu w kontekście dzieł zależnych. W tym zakresie autor rozprawy skoncentrował swoją uwagę przede wszystkim na przesłance indywidualnego charakteru, która wzbudza w praktyce największe wątpliwości. Ponadto w niniejszej rozprawie dokonano jedynie częściowej analizy przepisów dotyczących dozwolonego użytku jako wyjątku od prawa zezwalania. W tym przypadku rozważania ograniczają się do wybranych przepisów, na których gruncie autor rozprawy stara się przedstawić specyfikę wspomnianego powyżej zagadnienia w odniesieniu do twórczości zależnej. Analizie nie została poddana kwestia naruszenia praw autorskich do utworu zależnego jako odrębnego przedmiotu ochrony ani też kwestia naruszenia autorskich praw majątkowych w związku z tworzeniem opracowania bazy danych spełniającej cechy utworu lub w związku z wprowadzaniem zmian do programu komputerowego. Pominięte zostały również unormowania dotyczące baz danych objętych ochroną *sui generis*, nie zaś ochroną prawnautorską *sensu stricto*. Kompleksowa analiza wszystkich zagadnień, o których mowa powyżej, znacząco wykraczałaby poza zasadniczy cel niniejszej rozprawy.

## 2. Struktura rozprawy

Zakreślone badania rozprawy nie pozostają bez wpływu na jej strukturę. Rozprawę poprzedza wprowadzenie, a kończą ją konkluzje. Została podzielona na dwie części, które obejmują łącznie sześć rozdziałów. Część pierwsza rozprawy dotyczy zagadnień ogólnych i obejmuje rozdziały od I do III. Poświęcono ją zagadnieniom związanym z twórczością zależną, których wyjaśnienie jest konieczne z perspektywy zasadniczego celu rozprawy. Z kolei druga część, odnosząca się *stricto* do zasadniczego celu rozprawy, składa się z rozdziałów od IV do VI, w której zawarto rozważania dotyczące już bezpośrednio charakteru

---

<sup>9</sup> Tak T. Targosz, *Podstawowe zasady dotyczące umów przenoszących prawa autorskie* (w:) *Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe*, red. T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska, Warszawa 2010, s. 20.



prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich.

W rozdziale I, mającym charakter wprowadzający, przedstawiono zjawisko twórczości zależnej w ujęciu historycznym, ukazując istotną rolę, jaką twórczość zależna odgrywała w rozwoju kulturalnym społeczeństw, począwszy od starożytności aż po współczesność. Omówiona została geneza, ewolucja i źródła tych unormowań. Co do źródeł, oprócz przepisów dotychczasowych polskich ustaw prawnoautorskich, autor uwzględnił regulacje prawa międzynarodowego i prawa unijnego.

Rozdział II dotyczy utworu zależnego jako przedmiotu prawa autorskiego. Autor rozprawy wyjaśnił w nim pojęcie utworów niesamoistnych, do których zalicza się m.in. utwór zależny, a także wskazał, jaka jest różnica między utworem zależnym a opracowaniem. Omówiony został katalog utworów zależnych, na który składają się tłumaczenie, przeróbka i adaptacja. Ponadto ustalono, w jaki sposób dochodzi do spełnienia przesłanki indywidualności w przypadku utworu zależnego. Dokonano analizy, czym jest utwór zależny w świetle koncepcji warstwowej budowy utworu oraz koncepcji integralności utworu. Porównano również utwór zależny z utworem inspirowanym, utworem współautorskim, utworem z zapożyczeniami oraz utworem zbiorowym.

W ramach rozdziału III przedstawiono zagadnienie zależnych praw autorskich, czyli praw przysługujących twórcy utworu zależnego. Rozstrzygnięto, jaki dokładnie zakres praw przysługuje temu twórcy, biorąc pod uwagę, że wspomniane powyżej prawa dotyczą utworu powstałego z wykorzystaniem innego utworu. Zostało to poprzedzone analizą struktury praw autorskich nabywanych *ex lege* przez twórcę. Przeanalizowano również, na czym polega „zależny” charakter praw autorskich przysługujących twórcy zależnemu, w szczególności, jakie obowiązki spoczywają na twórcy zależnemu w związku z ich wykonywaniem. Ponadto wyjaśniono, czym właściwie jest wykonywanie zależnych praw autorskich.

W rozdziale IV autor rozprawy przedstawił koncepcje dotyczące charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich: koncepcję o osobistym, majątkowym oraz mieszanym (osobisto-majątkowym) charakterze. Omawiając te koncepcje, autor zaprezentował stanowiska, jakie pojawiły się w doktrynie i orzecznictwie na tle trzech dotychczasowych polskich ustaw o prawie autorskim. Dokonał również analizy prawnoporównawczej, odwołując się do regulacji zawartych w prawie anglosaskim (na

przykładzie USA), a także w prawie kontynentalnym (na przykładzie Francji oraz Niemiec).

W rozdziale V w pierwszej kolejności autor rozprawy przedstawił argumenty przemawiające za odrzuceniem koncepcji prawa zezwalania jako uprawnienia o charakterze mieszanym oraz koncepcji o prawie zezwalania jako uprawnieniu osobistym. Następnie uzasadnił przyjęcie koncepcji o majątkowym charakterze przedmiotowego uprawnienia. Argumenty zaprezentowane w tym rozdziale stanowią podstawę do przyjęcia w ramach niniejszej rozprawy koncepcji o majątkowym charakterze prawa zezwalania.

Rozdział VI obejmuje szereg szczegółowych zagadnień dotyczących prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako autorskiego prawa majątkowego. Autor rozprawy rozważył, czy dozwolony użytek może stanowić wyjątek od prawa zezwalania. Omówiono skutki prawne wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia twórcy utworu macierzystego, osobno pochylając się nad kwestią korzystania z utworu zależnego i osobno nad kwestią rozporządzania utworem zależnym. Rozstrzygnięto, w jakim zakresie prawo zezwalania znajduje zastosowanie do baz danych i programów komputerowych w kontekście szczególnych reguł dotyczących tych utworów, zgodnie z którymi wprowadzanie zmian wymaga zgody twórcy utworu macierzystego. Udzielono także odpowiedzi na pytanie, czy prawo zezwalania na wykonywanie zależnych praw autorskich jest uprawnieniem zbywalnym.

### **3. Metodologia rozprawy**

Wieloaspektowość problematyki związanej z analizą prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich wymagała zastosowania kilku metod badawczych. W ramach rozprawy wykorzystano metodę historyczną, dogmatyczną, empiryczną i komparatystyczną. Zastosowano podstawowe rodzaje wykładni prawa wyróżniane przez J. Wróblewskiego, tj. wykładnię językową, wykładnię systemową oraz wykładnię funkcjonalną, w ramach której J. Wróblewski wyróżniał wykładnię celowościową<sup>10</sup>.

Wykorzystanie w rozprawie metody historycznej, w ramach której bada się zmiany

---

<sup>10</sup> J. Wróblewski, *Sądowe stosowanie prawa*, Warszawa 1988, s. 128 i n.

zachodzące w obowiązującym prawie<sup>11</sup>, pozwoliło przedstawić proces kształtowania się uprawnienia autorskiego dotyczącego twórczości zależnej w międzynarodowym prawie autorskim. Ukazanie tego procesu ułatwia zrozumienie istoty prawa zezwalania, a także dostrzeżenie problemów prawnych, jakie wiążą się z tym uprawnieniem. Ponadto metoda historyczna została wykorzystana do analizy obecnie obowiązujących przepisów prawa autorskiego w świetle wcześniejszych unormowań w tym obszarze. Metodę historyczną wykorzystano w każdym rozdziale rozprawy.

W ramach metody dogmatycznej, polegającej na badaniu tekstu prawnego zawierającego różnego rodzaju wypowiedzi prawodawcy<sup>12</sup>, analizie poddano regulacje prawa polskiego, unijnego i międzynarodowego dotyczące prawa autorskiego. Analiza ta została przeprowadzona w oparciu o obecnie obowiązującą ustawę z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>13</sup>, z uwzględnieniem unormowań międzynarodowych oraz unijnych. Metoda dogmatyczna została wykorzystana w każdym rozdziale rozprawy.

Dokonując w rozprawie wykładni wskazanych powyżej przepisów dotyczących prawa autorskiego, wykorzystano przede wszystkim metodę wykładni językowej (językowo-logicznej). Polega ona na interpretacji przepisów przy wykorzystaniu reguł znaczeniowych (semantycznych) i konstrukcyjnych (syntaktycznych, stylistycznych), zarówno języka prawnego, jak i naturalnego, a także na zastosowaniu reguł poprawnego myślenia (logiki formalnej) i specyficznych reguł logiki prawniczej (*quasi*-logicznych)<sup>14</sup>. Wykładnia językowa odgrywa podstawową rolę w wykładni prawa, przysługuje jej pierwszeństwo przed wykładnią systemową i funkcjonalną<sup>15</sup>. Jak stwierdził Sąd Najwyższy w uchwale z dnia 20 czerwca 2000 r., zawsze punktem wyjścia w procesie wykładni powinna być analiza kontekstu językowego danego przepisu. Jeżeli przepis jednoznacznie formułuje normę postępowania, to tak właśnie należy ten przepis rozumieć. W ocenie Sądu Najwyższego, przyjętej w uchwale z dnia 20 czerwca 2000 r., pierwszeństwo wykładni językowej jest podstawowym warunkiem funkcjonowania prawa w państwie prawnym<sup>16</sup>. Wykładnia językowa, jako nadrzędny rodzaj wykładni, została wykorzystana w każdym rozdziale niniejszej rozprawy.

---

<sup>11</sup> G. L. Seidler, H. Groszyk, A. Pieniążek, *Wprowadzenie do nauki o państwie i prawie*, Lublin 2010, s. 22.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>13</sup> T.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 ze zm. – dalej cyt. jako: pr.aut.

<sup>14</sup> T. Stawiecki, P. Winczorek, *Wstęp do prawoznawstwa*, Warszawa 2013, s. 232-233.

<sup>15</sup> L. Morawski, *Zasady wykładni prawa*, Toruń 2006, s. 87.

<sup>16</sup> I KZP 16/00, OSNKW 2000, nr 7-8, poz. 60.

Oparcie prowadzonej analizy wyłącznie o wykładnię językową okazało się jednak niewystarczające. Przepisy dotyczące prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich są niejednoznaczne, w związku z czym rezultat wykładni językowej tych przepisów budzi wątpliwości, co uzasadnia zastosowanie wykładni systemowej i funkcjonalnej. Jedyne przepisy pr.aut. wskazujące wprost na istnienie prawa zezwalania, art. 46 pr.aut., nie znajduje się w rozdziale dotyczącym treści praw autorskich, lecz w rozdziale poświęconym umowom z zakresu prawa autorskiego. Ponadto w przepisie tym nie uregulowano kompleksowo prawa zezwalania, a jedynie wprowadzono domniemanie rozstrzygające, co dzieje się z tym uprawnieniem w przypadku zawarcia umowy przenoszącej autorskie prawa majątkowe. Znajdujące się w art. 46 pr.aut. sformułowanie „mimo że w umowie postanowiono o przeniesieniu całości autorskich praw majątkowych” może sugerować, że prawo zezwalania nie należy do zbioru autorskich praw majątkowych, jednak taka sugestia nie wydaje się wystarczająca do przyjęcia jednoznacznych wniosków dotyczących charakteru tego uprawnienia.

Wykładnia systemowa, polegająca na ustaleniu rzeczywistego znaczenia analizowanych przepisów ze względu na ich usytuowanie w systematyce wewnętrznej aktu normatywnego, a także ze względu na zasady systemu prawa lub zasady danej gałęzi prawa<sup>17</sup>, znalazła zastosowanie w szczególności w rozdziale V rozprawy. W tym rozdziale przedstawiono stanowisko autora rozprawy o charakterze prawa zezwalania, umiejscawiająco uprawnienie w strukturze praw autorskich. Wykładnię celowościową (teleologiczną), której istota polega na ustaleniu znaczenia przepisu zgodnie z celem (prawdopodobnym, domniemanym), jaki chciał osiągnąć ustawodawca, stanowiąc ten przepis, gałąź prawa lub cały system prawa<sup>18</sup>, wykorzystano przede wszystkim w rozdziale III oraz rozdziale V, ustalając kryteria, na podstawie których należy kwalifikować uprawnienia do autorskich praw osobistych lub autorskich praw majątkowych.

W ramach metody empirycznej przeprowadzono badania empiryczne polegające na analizie orzecznictwa sądowego<sup>19</sup>. Analizie poddano 103 orzeczenia sądów polskich z lat 1932-2019, w tym: 2 wyroki Trybunału Konstytucyjnego, 58 orzeczeń Sądu Najwyższego,

---

<sup>17</sup> T. Stawecki, P. Winczorek, *op.cit.*, s. 234.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 235.

<sup>19</sup> Szerzej o typach badań empirycznych, wśród których wyróżnia się badanie orzecznictwa sądowego: Z. Ziemiński, *Metodologiczne zagadnienia prawnictwa*, Warszawa 1974, s. 236.

2 orzeczenia Naczelnego Sądu Administracyjnego, 2 orzeczenia wojewódzkich sądów administracyjnych oraz 39 orzeczeń sądów apelacyjnych. Ponadto poddano analizie 21 orzeczeń Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej, obejmujących okres od 2006 r. do 2019 r.

Z kolei metoda komparatystyczna, w ramach której dokonuje się porównania systemów prawnych<sup>20</sup>, została wykorzystana do analizy porównawczej polskich unormowań prawa zezwalania z rozwiązaniami przyjętymi w USA, Francji oraz Niemczech w zakresie uprawnień autorskich dotyczących twórczości zależnej. Analiza porównawcza przeprowadzona w rozprawie umożliwiła dostrzeżenie różnych modeli uregulowania uprawnienia autorskiego dotyczącego twórczości zależnej. Tym samym skłoniła do dokonania rozmaitych konstatacji dotyczących sposobu uregulowania prawa zezwalania w polskim prawie autorskim, a także co do przyjętej w obecnie obowiązującej ustawie pr.aut. dualistycznej struktury praw autorskich. Ustalenia w zakresie ostatniego z wyżej wymienionych zagadnień okazały się przydatne do dokonania rozstrzygnięcia zasadniczego problemu analizowanego w ramach niniejszej rozprawy, a więc charakteru prawa zezwalania.

Przygotowanie rozprawy było możliwe dzięki przeprowadzeniu kilku kwerend bibliotecznych: w Bibliotece Narodowej w Warszawie, w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, w Bibliotece Sejmowej w Warszawie, w Bibliotece WBP-Sekcji Prawa Własności Intelektualnej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, w Bibliotece Kongresu (*Library of Congress*; USA), w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej (*New York Public Library*; USA) oraz w Bibliotece Uniwersytetu w Edynburgu (*University of Edinburgh Library*; Wielka Brytania). Bogate zbiory bibliotek umożliwiły zebranie materiałów źródłowych, które znacząco poszerzyły literaturę przedmiotu wykorzystaną w dysertacji. Analizie poddano również znajdujące się w Archiwum Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej materiały legislacyjne dotyczące obecnie obowiązującej ustawy, tj. biuletyny i protokoły z posiedzeń Komisji Edukacji, Nauki i Postępu Technicznego, Komisji Kultury i Środków Przekazu oraz Komisji Ustawodawczej Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej I kadencji, nagrania z posiedzeń podkomisji nadzwyczajnej do rozpatrzenia projektu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej I kadencji, a także biuletyny i

---

<sup>20</sup> I. Szymczak, *Metoda nauki o porównywaniu systemów prawnych*, RPEiS 2014, z. 3, s. 42.

protokoły z posiedzeń Komisji Kultury i Środków Przekazu, Komisji Ustawodawczej oraz Komisji Kultury i Sztuki Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej II kadencji.

#### 4. Hipotezy badawcze

W rozprawie przyjęto następujące hipotezy badawcze:

Hipoteza nr 1 „**W prawie polskim istnieje swoboda tworzenia opracowań.**” Hipoteza została skonstruowana na podstawie wypowiedzi orzecznictwa i przedstawicieli doktryny. Należy rozstrzygnąć problem podstawy prawnej swobody tworzenia opracowań oraz zakres tej swobody. Wprawdzie z analizy wypowiedzi orzecznictwa i przedstawicieli doktryny wynika, że nie ma sporu co do samego istnienia swobody tworzenia opracowań, natomiast dyskusyjna jest właśnie podstawa prawna tej swobody oraz jej zakres. Dotychczas przedstawiono dwa stanowiska w tym przedmiocie: 1) swoboda tworzenia opracowań wynika z art. 2 pr.aut., a konieczność uzyskania zgody twórcy macierzystego powstaje dopiero w momencie eksploatacji opracowania; 2) swoboda tworzenia opracowań nie wynika z art. 2pr.aut., lecz z przepisów o dozwolonym użytku, w związku z czym ta swoboda istnieje tylko w przypadku, gdy zastosowanie ma przepis o dozwolonym użytku.

Zgodnie ze stanowiskiem zajęтым przez Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 marca 2001 r. zakres swobodnego korzystania z cudzych utworów wynika z art. 2 pr.aut. Jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie, rozstrzygając sprawę dotyczącą spektaklu telewizyjnego opartego na zmodyfikowanym tłumaczeniu, w art. 2 pr.aut. dopuszcza się wprowadzanie zmian do utworu przez reżysera<sup>21</sup>. Na tle ustawy z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim<sup>22</sup>analogiczny pogląd wyraził J. Bleszyński, którego zdaniem z art. 3 § 2 pr.aut. z 1952 r. wynikało, że zezwolenie twórcy utworu macierzystego jest wymagane dopiero na etapie eksploatacji opracowania, nie zaś na etapie jego tworzenia<sup>23</sup>.

Natomiast zgodnie z drugim stanowiskiem swoboda tworzenia opracowań ma swoją podstawę w instytucji dozwolonego użytku, wyznaczającej granice tej swobody. Takie

---

<sup>21</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

<sup>22</sup> Dz. U. z 1952 r. Nr 34, poz. 234 ze zm. – dalej cyt. jako: pr.aut. z 1952 r.

<sup>23</sup> J. Bleszyński, *Prawa autorskie zależne (w:) Rozprawy z prawa cywilnego. Księga pamiątkowa ku czci Witolda Czachórskiego*, red. J. Bleszyński, J. Rajski, Warszawa 1985, s. 253.

stanowisko zajęła m.in. E. Traple, stwierdzając, że w przypadku, gdy opracowanie jest utrwalone choćby w jednym egzemplarzu, dochodzi do wkroczenia w prawo do zwielokrotniania, chyba że zastosowanie znajduje dozwolony użytek prywatny<sup>24</sup>. Podobny pogląd wyraził Z. Okoń, którego zdaniem faktyczna swoboda tworzenia opracowań jest wyłącznie pochodną przepisów o dozwolonym użytku. W opinii Z. Okonia w przypadku, gdy do stworzenia opracowania potrzebne jest podjęcie czynności wykraczających poza te przepisy, zgoda twórcy macierzystego i tak jest wymagana, ponieważ tworzenie opracowania wiąże się wówczas z rozpoczęciem korzystania z utworu macierzystego, chyba że zastosowanie znajduje instytucja dozwolonego użytku<sup>25</sup>.

Weryfikacja tej hipotezy umożliwi ustalenie podstawy prawnej swobody tworzenia opracowań oraz zakresu tej swobody, co następnie pozwoli na ustalenie katalogu wszystkich obowiązków twórcy zależnego związanych z tworzeniem i eksploatacją opracowania. W celu weryfikacji tej hipotezy analizie zostanie poddana treść art. 2 pr.aut., z wykorzystaniem metody dogmatycznej i empirycznej oraz wykładni językowej i celowościowej.

Hipoteza nr 2 „**Twórca utworu zależnego nabywa *ex lege* prawa autorskie do całości utworu zależnego.**” Hipoteza została postawiona na podstawie analizy wypowiedzi judykatury i przedstawicieli doktryny. Nadal nierozstrzygnięty pozostaje problem zakresu praw autorskich nabywanych przez twórcę utworu zależnego. Dotychczas przedstawiono dwa stanowiska w tym zakresie: 1) prawa autorskie powstające na rzecz twórcy zależnego obejmują całość utworu zależnego; 2) twórca zależny nabywa *ex lege* prawa autorskie jedynie do części utworu zależnego.

Za przyznaniem twórcy zależnemu praw autorskich do całego utworu zależnego opowiedział się Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., stwierdzając, że dzieło zależne jako całość jest odrębnym utworem<sup>26</sup>. Podobną tezę postawił J. Błeszyński, stwierdzając, że prawa autorskie do tłumaczenia należy przyznać w całości tłumaczowi. Autor ten przedstawił swoje stanowisko, opierając się na koncepcji integralności utworu, zgodnie z którą utwór jest dobrem stanowiącym „organiczną jedność zawartych w nim

---

<sup>24</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 89.

<sup>25</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja i opracowanie programu komputerowego w polskim prawie autorskim*, ZNUJ PPWI 2010, z. 110, s. 39.

<sup>26</sup> IV CSK 203/06, LEX nr 369175.

elementów”<sup>27</sup>. W świetle tej koncepcji całość tłumaczenia stanowi pochodzący od tłumacza zespół wartości nadających się do odrębnej eksploatacji<sup>28</sup>.

Zgodnie z drugim stanowiskiem, reprezentowanym przez A. Kopffa na bazie koncepcji warstwowej budowy utworu, twórca zależny jest podmiotem praw autorskich do tzw. warstw dopełniających utworu zależnego, natomiast nie jest podmiotem praw autorskich do tzw. warstw recypowanych<sup>29</sup>. Jego zdaniem twórca zależny nie tworzy całości utworu zależnego, lecz jedynie warstwy dopełniające (elementy utworu zależnego stworzone od podstaw przez twórcę zależnego), z którymi połączone zostają elementy utworu macierzystego (będące wspomnianymi powyżej warstwami recypowanymi). W związku z powyższym A. Kopff uznawał prawa autorskie do całego utworu zależnego jako swego rodzaju fikcję<sup>30</sup>.

Weryfikacja tej hipotezy jest potrzebna do ustalenia treści zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, a w konsekwencji do ustalenia charakteru prawa do udzielania tych zezwoleń. W celu weryfikacji tej hipotezy zostanie przeprowadzona analiza utworu zależnego w świetle koncepcji integralności utworu oraz koncepcji warstwowej budowy utworu, z wykorzystaniem metody dogmatycznej i empirycznej oraz wykładni językowej.

Hipoteza nr 3 **„Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich należy uznać za szczególny rodzaj licencji.”** Biorąc pod uwagę wypowiedzi przedstawicieli doktryny, nierozstrzygnięty pozostaje problem, czy umowę, na podstawie której udzielane jest zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich, można traktować jako umowę o korzystanie o utworu, zgodnie z definicją terminu „licencja”, zawartą w art. 41 ust. 2 pr.aut.

Dotychczas w doktrynie prezentowano dwa stanowiska: 1) zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich można traktować jako licencję; 2) wspomniane powyżej zezwolenie nie stanowi licencji.

Już na tle ustawy z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim<sup>31</sup> S. Ritterman stwierdził, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich ma zazwyczaj charakter licencji<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> J. Błęszyński, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa 1973, s. 25.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>29</sup> A. Kopff, *Autorskie prawa zależne w świetle teorii o warstwowej budowie utworu*, St. Cyw. 1978, z. 10, t. XXIX, s. 165.

<sup>30</sup> Tenże, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1961, s. 99.

<sup>31</sup> T.j. Dz. U. z 1935 r. Nr 26, poz. 176 – dalej cyt. jako: pr.aut. z 1926 r.

<sup>32</sup> S. Ritterman, *Komentarz do Ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937, s. 24.



Stanowisko o zezwoleniu na wykonywanie zależnych praw autorskich jako rodzaju licencji jest powszechnie przyjmowane przez większość przedstawicieli doktryny. Jak stwierdzili J. Barta, R. Markiewicz i A. Matlak, umowa dotycząca udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ma charakter umowy licencyjnej, ponieważ w art. 2 ust. 3 pr.aut. dopuszcza się cofnięcie zezwolenia<sup>33</sup>. Do art. 2 ust. 3 pr.aut. odwołał się również dzielający to stanowisko P. Ślęzak, stwierdzając w kontekście utworów filmowych, że umowa dotycząca wykonywania zależnych praw autorskich jest umową licencyjną<sup>34</sup>. Z kolei zdaniem E. Ferenc-Szydełko zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich to umowa o przeniesienie prawa lub umowa licencyjna<sup>35</sup>. Odmienne stanowisko zajęła E. Traple – w jej ocenie umowy, na mocy których dochodzi do przeniesienia prawa zezwalania, należy odróżnić od umów zezwalających na wykonywanie zależnych praw autorskich<sup>36</sup>. Jej zdaniem zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest licencją, ponieważ w art. 2 ust. 3 pr.aut. dopuszcza się cofnięcie zezwolenia<sup>37</sup>. W ocenie P. F. Piesiewicza umowa dotycząca udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie ma charakteru licencji właśnie ze względu na możliwość cofnięcia zezwolenia, o której mowa w art. 2 ust. 3 pr.aut. Jak stwierdził P. F. Piesiewicz, „cofnięcie” jest obce stosunkom umownym, jako że od umowy można odstąpić lub ją wypowiedzieć<sup>38</sup>. Według tego Autora zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich może mieć charakter „zezwoenia generalnego”, co nie wyklucza stosowania przepisów dotyczących umów licencyjnych. O przyjęciu licencyjnego charakteru umowy będzie świadczyło – zdaniem P. F. Piesiewicza – wskazanie pól eksploatacji, na których zezwolenie jest udzielane<sup>39</sup>.

Potwierdzenie powyższej hipotezy pozwoliłoby uzyskać istotny argument przemawiający za tym, że prawo zezwalania jest autorskim prawem majątkowym, ponieważ licencja dotyczy wkroczenia w sferę autorskich praw majątkowych twórcy. Licencja jest bowiem, zgodnie z art. 41 ust. 2 pr.aut., umową o korzystanie z utworu, zaś zgodnie z art. 17

---

<sup>33</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory zależne* (w:) *System Prawa Prywatnego*, t. 13, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 67.

<sup>34</sup> P. Ślęzak, *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, Warszawa 2012, s. 330.

<sup>35</sup> E. Ferenc-Szydełko (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2016, s. 86.

<sup>36</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 267.

<sup>37</sup> *Taż*(w:) *Prawo...*, s. 62.

<sup>38</sup> P. F. Piesiewicz, *Charakter prawny i zakres zezwolenia na rozporządzanie i korzystanie z opracowania utworu*, Palestra 2018, nr 6, s. 9.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 10.

pr.aut. prawo do korzystania z utworu jest jednym z autorskich praw majątkowych. W celu weryfikacji tej hipotezy analizie zostaną poddane przepisy dotyczące licencji oraz zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, z wykorzystaniem metody dogmatycznej oraz wykładni językowej.

Hipoteza nr 4 **„Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich stanowi odrębne pole eksploatacji.”** Problem pozostający do rozstrzygnięcia dotyczy tego, w jaki sposób pogodzić powyższy pogląd z treścią art. 17 pr.aut., zgodnie z którym autorskie prawa majątkowe przysługują na polach eksploatacji. Jak wynika z tego przepisu, uprawnienie autorskie nie może być jednocześnie polem eksploatacji. Dotychczas w doktrynie prezentowano co do tego zagadnienia dwa odmienne stanowiska: 1) prawo zezwalania należy traktować jako odrębne pole eksploatacji, niewymienione w art. 50 pr.aut.; 2) prawo zezwalania nie jest *per se* polem eksploatacji.

Niektórzy przedstawiciele doktryny opowiadający się za majątkowym charakterem prawa zezwalania twierdzą jednocześnie, że jest to pole eksploatacji w rozumieniu art. 50 pr.aut. Według M. Kępińskiego, który prezentuje takie stanowisko, zaliczenie prawa zezwalania do pól eksploatacji dowodzi niewielkiej przydatności praktycznej wyliczenia zawartego w art. 50 pr.aut.<sup>40</sup> Zdaniem E. Traple okoliczność, że prawo zezwalania nie zostało wymienione jako oddzielne pole eksploatacji w art. 50 pr.aut., nie pozbawia go takiego charakteru, skoro wyliczenie pól w tym przepisie ma charakter jedynie przykładowy<sup>41</sup>. Przychylnie do koncepcji prawa zezwalania jako pola eksploatacji odniósł się także W. Machała. Wprowadził uwagę, że koncepcja ta jest efektem pewnego skrótu myślowego, ale jednocześnie stwierdził, że ma ona walor porządkujący materię normatywną<sup>42</sup>.

Potwierdzenie tej hipotezy pozwoliłoby uzyskać istotny argument przemawiający za tym, że prawo zezwalania jest autorskim prawem majątkowym, jako że pola eksploatacji dotyczą sfery autorskich praw majątkowych. Weryfikacja tej hipotezy wymaga wyjaśnienia pojęcia pola eksploatacji, a także analizy konstrukcji autorskich praw majątkowych przyjętej w art. 17 pr.aut., z wykorzystaniem metody dogmatycznej oraz wykładni językowej,

<sup>40</sup> M. Kępiński, *Umowy...*, s. 721.

<sup>41</sup> E. Traple, *Autorskie prawa...*, s. 267.

<sup>42</sup> W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 866.

systemowej i celowościowej.

Hipoteza nr 5 „**Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ma charakter majątkowy.**” Nierozstrzygniętym dotąd problemem jest umiejscowienie prawa zezwalania w strukturze praw autorskich. Trudno jednak ustalić na podstawie wypowiedzi przedstawicieli doktryny, czy prawo zezwalania stanowi jedno z uprawnień wymienionych w art. 16 lub art. 17 pr.aut. W doktrynie i orzecznictwie zaprezentowano dotychczas trzy stanowiska dotyczące charakteru prawa zezwalania, zgodnie z którymi to uprawnienie ma charakter: 1) osobisty; 2) majątkowy; 3) mieszany (osobisto-majątkowy).

Stanowisko o osobistym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich zajął na gruncie pr.aut. z 1926 r. jej główny autor, F. Zoll, stwierdzając, że uprawnienie nabywcy do pozwalania na wykonywanie praw zależnych ma zastępczy charakter<sup>43</sup>. Również na gruncie pr.aut. z 1926 r. S. Ritterman uznał, że prawo zezwalania jest wyłącznie uprawnieniem osobistym, jednak zastrzegając, że to rozwiązanie nie wydaje mu się *de lege ferenda* słuszne, bowiem w jego ocenie zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich ma również znaczenie prawno-majątkowe<sup>44</sup>. Stanowisko o osobistym charakterze prawa zezwalania zajął na gruncie pr.aut. z 1952 r. Sąd Najwyższy, stwierdzając w uchwale składu 7 sędziów z dnia 20 grudnia 1976 r., że wspomniane powyżej zezwolenie ze względu na swój charakter należy przede wszystkim do sfery autorskich dóbr osobistych<sup>45</sup>.

Za koncepcją o majątkowym charakterze prawa zezwalania opowiedział się jako pierwszy na gruncie pr.aut. z 1952 r. A. Kopff. Przedstawiając szereg argumentów, stwierdził, że pogląd o osobistym charakterze tego uprawnienia nie uwzględnia w należyтым stopniu gospodarczo-ekonomicznego znaczenia i funkcji tego uprawnienia<sup>46</sup>. Stanowisko A. Kopffa znalazło potwierdzenie w wypowiedziach innych przedstawicieli doktryny, m.in. E. Traple, która wskazała na dominację w tym uprawnieniu elementów majątkowych<sup>47</sup>. Także J. Barta i

---

<sup>43</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95.

<sup>44</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 26.

<sup>45</sup> III CZP 91/75, OSNC 1977, nr 7, poz. 103.

<sup>46</sup> A. Kopff, *Treść i wykonywanie autorskich praw majątkowych (w:) Zagadnienia prawa autorskiego*, red. A. Kopff, S. Grzybowski, J. Serda, Warszawa 1973, s. 138.

<sup>47</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 69.

R. Markiewicz opowiedzieli się za majątkowym charakterem prawa zezwalania. Przy czym ich zdaniem prawo zezwalania jest przykładem na to, jak autorskie prawa majątkowe mogą chronić również pozamaterialne interesy twórcy<sup>48</sup>. Na majątkowy charakter prawa zezwalania wskazała także E. Wojnicka. Autorka dostrzegła zarazem ścisły związek prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ze sferą praw osobistych. Jak stwierdziła E. Wojnicka, bliskość, a nawet przenikanie się praw majątkowych i osobistych, jest typowe dla stosunków prawnautorskich<sup>49</sup>.

Z kolei stanowisko o mieszanym charakterze prawa zezwalania zajął Sąd Najwyższy w uchwale składu 7 sędziów z dnia 19 lutego 1968 r. Sąd Najwyższy silnie akcentował interesy majątkowe producenta, wskazując, że to on w pierwszej kolejności jest zainteresowany tym, by przeróbka ukazała się lub aby jej nie opracowano. Przy czym stwierdził również, że producent jest „zainteresowany w tym, aby przekształcenie filmu nie przyniosło ujemny jego przedsiębiorstwu”<sup>50</sup>. W doktrynie za stanowiskiem o mieszanym charakterze prawa zezwalania opowiedział się, na gruncie pr.aut. z 1952 r., J. Błęszyński. Autor przyjmując koncepcję monistyczną prawa autorskiego, stwierdził, że istota uprawnień o charakterze mieszanym sprowadza się do tego, że łączą one elementy osobiste i majątkowe<sup>51</sup>. Na gruncie pr.aut. z 1952 r. za koncepcją o mieszanym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich opowiedział się również S. Sołtysiński<sup>52</sup>. Jego zdaniem koncepcja równoległego rozporządzania prawami majątkowymi i osobistymi bardziej odpowiada potrzebom praktyki niż założenie o prawie zezwalania jako uprawnieniu o charakterze majątkowym<sup>53</sup>.

Postawiona hipoteza jest ściśle związana z głównym celem pracy, tzn. określeniem charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Weryfikacja tej hipotezy wymaga przede wszystkim ustalenia relacji pomiędzy prawem do

---

<sup>48</sup>J. Barta, R. Markiewicz, *Ochrona dóbr osobistych w zakresie twórczości naukowej i artystycznej* (w:) *Dobra osobiste i ich ochrona w polskim prawie cywilnym. Zagadnienia wybrane*, red. J. S. Piątkowski, Wrocław 1986, s. 153.

<sup>49</sup>E. Wojnicka, *Autorskie prawa zależne*, Łódź 1990, s. 165-166.

<sup>50</sup>III CZP 40/67, OSNC 1969, nr 4, poz. 59.

<sup>51</sup>J. Błęszyński, *Tłumaczenie i jego twórca...*, s. 127.

<sup>52</sup>S. Sołtysiński, *Dysponowanie autorskimi uprawnieniami osobistymi* (w:) *Prace z prawa cywilnego wydane dla uczczenia pracy naukowej Profesora J.S. Piątkowskiego*, red. B. Kardasiewicz, E. Łętowska, Wrocław 1985, s. 51.

<sup>53</sup>*Ibidem*, s. 52.

udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich a autorskimi prawami osobistymi, o których mowa w art. 16 pr.aut., oraz autorskimi prawami majątkowymi, o których mowa w art. 17 pr.aut. Na potrzeby powyższej analizy zostanie wykorzystana metoda historyczna, dogmatyczna, empiryczna i komparatystyczna, a także wykładnia językowa, systemowa oraz celowościowa.

Hipoteza nr 6 **„Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest zbywalne.”** Nierozstrzygniętym problemem pozostaje to, w jaki sposób pogodzić tezę o zbywalności prawa zezwalania z faktem, że uprawnienie to było niezbywalne na gruncie pr.aut. z 1926 r. Prawo zezwalania zostało przecież w pr.aut. z 1926 r. uregulowane w analogiczny sposób, jak uczyniono to w pr.aut. Zgodnie z art. 32 pr.aut. z 1926 r., pomimo przeniesienia prawa autorskiego twórca nie tracił prawa zezwalania, jeżeli nie umówiono się inaczej. Przepis ten został właściwie powielony w art. 46 pr.aut., zgodnie z którym jeżeli umowa nie stanowi inaczej, twórca zachowuje prawo zezwalania, mimo że w umowie postanowiono o przeniesieniu całości autorskich praw majątkowych.

Jeszcze na gruncie nr.aut. z 1926 r. F. Zoll przyjmował, że prawo zezwalania jest niezbywalne. Zawarte w art. 32 pr.aut. z 1926 r. sformułowanie „Pomimo przeniesienia prawa autorskiego twórca nie traci wyłącznego prawa zezwalania na wykonywanie autorskich praw zależnych (art. 2), jeżeli nie umówiono się inaczej” miało w założeniu F. Zolla oznaczać domniemanie braku upoważnienia do udzielania zezwoleń na wykonywanie zależnych praw autorskich<sup>54</sup>. Twórca udzielając takiego upoważnienia, byłby w dalszym ciągu podmiotem prawa zezwalania – straciłby wyłączenie w zakresie udzielania zezwoleń na wykonywanie zależnych praw autorskich, jednak nie tracąc samego prawa zezwalania.

Jednak na gruncie pr.aut. z 1952 r. zajmowano odmienne stanowisko w tym zakresie. Jak stwierdził A. Kopff, prawo zezwalania jest zbywalne, co przedstawiał jako jeden z argumentów mających przemawiać za stwierdzeniem majątkowego charakteru tego uprawnienia<sup>55</sup>. Podobny pogląd wyraził później m.in. R. Markiewicz, stwierdzając, że jak wynika z art. 32 pr.aut. z 1952 r. wobec braku odmiennego postanowienia umownego, przeniesienie autorskich praw majątkowych nie obejmuje prawa zezwalania<sup>56</sup>. Obaj wskazani

---

<sup>54</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95.

<sup>55</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

<sup>56</sup> R. Markiewicz, *Dzieło literackie i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1984, s. 40.

powyżej Autorzy interpretowali sformułowanie „twórca zachowuje wyłączne prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnego prawa autorskiego pomimo umownego przeniesienia autorskich praw majątkowych, chyba że umowa stanowi inaczej” (art. 32 pr.aut. z 1952 r.) jako dotyczące domniemania braku przeniesienia prawa zezwalania, nie zaś braku upoważnienia do udzielania zezwoleń. Tymczasem można przyjąć, że domniemanie braku przeniesienia prawa zezwalania oznacza *a contrario*, że prawo zezwalania jest zbywalne.

Wniosek wynikający z weryfikacji tej hipotezy ma bardzo istotny wpływ na pozycję prawną twórcy oraz jego kontrahenta, który na podstawie umowy uzyskuje możliwość wykonywania zależnych praw autorskich do utworu zależnego opartego na utworze wspomnianego powyżej twórcy. Jeżeli bowiem niedopuszczalne jest przeniesienie prawa zezwalania, wspomniany powyżej kontrahent ma możliwość jedynie uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, które zgodnie z art. 2 ust. 3 pr.aut. może zostać cofnięte. Weryfikacja tej hipotezy wymaga przede wszystkim analizy art. 46 pr.aut., z wykorzystaniem metody dogmatycznej i historycznej, a także wykładni językowej, systemowej i celowościowej.

---

## ROZDZIAŁ I.

### GENEZA, EWOLUCJA I ŹRÓDŁA UNORMOWAŃ TWÓRCZOŚCI ZALEŻNEJ W UJĘCIU HISTORYCZNYM

#### 1. Uwagi ogólne

Twórczość zależna jest zjawiskiem znanym od starożytności, kiedy to powstawały pierwsze znane tłumaczenia. Na przestrzeni wieków ulegała przeobrażeniom, wraz z rozwojem z kultury i przemysłu. Współcześnie twórczość zależna jest szczególnie istotna ze względu na coraz większe znaczenie technologii informacyjnych, przede wszystkim Internetu ułatwiającego dostęp do dorobku innych autorów oraz publikowanie własnej twórczości. Ewolucja zjawiska twórczości zależnej, znajdująca swoje podłoże m.in. w coraz to nowych środkach komunikacji i pozostająca pod istotnym wpływem zmian zachodzących w stosunkach społecznych, powoduje, że nie sposób poddać tego zjawiska jednoznacznej ocenie, również na gruncie prawnym. Twórczość zależna jest bowiem zjawiskiem wielowymiarowym, które należy oceniać z różnych perspektyw.

Z jednej strony powstawanie utworów zależnych może mieć negatywny wpływ na interesy twórcy macierzystego (np. poprzez ograniczenie możliwości czerpania dochodów z utworu macierzystego), zaś z drugiej strony może przyczynić się do popularyzacji jego dorobku. Twórczość zależna oznacza też szerszy dostęp do dóbr kultury, co widać szczególnie w przypadku tłumaczeń, które odegrały bardzo istotną rolę w historii ludzkiej cywilizacji. Zdaniem S. Firdaus, badaczki zajmującej się przekładoznawstwem, gdyby nie tłumaczenia, świat ciągle żyłby w ciemności<sup>1</sup>. Z kolei, jak stwierdził polski pisarz i tłumacz, Jan Parandowski, tłumacze „porajac się z obcą myślą, bardziej uskrzydloną niż ta, na jaką mogło się zdobyć ich własne społeczeństwo”, stawali się „wodzami pierwszych zdobywczych wypraw, pierwszymi triumfatorami kunsztu pisarskiego”. Jan Parandowski zwracał uwagę, że na „ugorach naszych początków literackich kwitną Psalterze i Biblie, użyźnione szlachetnym trudem najczęściej nieznanym pracowników”<sup>2</sup>. W przypadku

---

<sup>1</sup> S. Firdaus, *Evolution of Translation Theories & Practice*, The Dialogue 2012, vol. VII, nr 3, s. 280.

<sup>2</sup> J. Parandowski, *O znaczeniu i godności tłumacza (w:) O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 12.

technologii informacyjnych, odgrywających coraz istotniejszą rolę, korzystanie z cudzego dorobku jest niezbędne do rozwoju tej dziedziny, ponieważ programowanie systemów informatycznych często wymaga wprowadzania tzw. odwołań do już istniejących programów czy też inkorporacji tych programów<sup>3</sup>.

O tym, jak różnie postrzega się twórczość zależną, świadczyć może stosunek samych autorów do opracowań powstałych w oparciu o ich twórczość. Ken Kesey, autor powieści „Lot nad kukułczym gniazdem”, odciął się od adaptacji filmowej w reżyserii Miloša Formana, ponieważ usunięto w niej narratora w osobie Chiefa Bromdena, osadzonego w szpitalu psychiatrycznym, w którym dzieje się akcja powieści. Z kolei Jerzy Pilch podobno nawet nie czytał scenariusza filmu „Pod mocnym aniołem”, opartego na jego powieści, twierdząc, że ma zaufanie artystyczne do reżysera filmu, Wojciecha Smarzowskiego<sup>4</sup>. Krytycznego stosunku do gier komputerowych opartych na cyklu powieści „Wiedźmin” nie kryje autor cyklu, Andrzej Sapkowski, twierdząc, że twórcy gier wykorzystali jego popularność<sup>5</sup>. Ten ostatni przykład zresztą dobrze obrazuje zarówno pozytywny, jak i negatywny wpływ twórczości zależnej na popularność i renomę twórcy macierzystego. Wprawdzie po wydaniu gry komputerowej „Wiedźmin 3: Dziki Gon” znacząco wzrosła sprzedaż powieści Andrzeja Sapkowskiego, o czym świadczy umieszczenie zbioru opowiadań „Ostatnie życzenie” na liście bestsellerów dziennika „New York Times”<sup>6</sup>, jednak nie sposób nie zauważyć, że wspomniana powyżej gra komputerowa zaczęła być postrzegana przez część odbiorców jako pierwowzór powieści Andrzeja Sapkowskiego<sup>7</sup>.

Unormowania twórczości zależnej zaczęły kształtować się wraz z powstawaniem międzynarodowego prawa autorskiego, które u swoich początków w dużym stopniu

---

<sup>3</sup> N. Heineman, *Computer Software Derivative Works: The Calm Before the Storm*, Journal on Telecommunications and High Technology Law 2008, nr 8, s. 235.

<sup>4</sup> M. Ogrodzińska-Miłoszewska, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*, Warszawa 2017, s. 37.

<sup>5</sup> R. Czyż, *Andrzej Sapkowski o grze „Wiedźmin”*. „Znam niewiele osób, które w to grały. Obracam się wśród inteligentnych”, <https://wyborcza.pl/7,75410,20616921,sapkowski-o-grze-wiedzmin-znam-niewiele-osob-ktore-w-to.html> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>6</sup> P. Tassi, *Netflix's 'The Witcher' Has Turned 'The Last Wish' Into An NYT Best-Seller, 27 Years Later*, <https://www.forbes.com/sites/paultassi/2020/01/04/netflixs-the-witcher-has-turned-the-last-wish-into-an-nyt-best-seller-27-years-later/#7aa0e2a87a3d> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>7</sup> P. Grabiec, *Czarny sen Sapkowskiego się spełnił. Polska ambasada napisała, że Wiedźmin to serial na bazie gry*, <https://www.spidersweb.pl/2019/12/sapkowski-wiedzmin-gry-serial-the-witcher.html> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.); C. Rad, *11 Games You Didn't Know Were Based on Books*, <https://www.ign.com/articles/2015/06/02/11-games-you-didnt-know-were-based-on-books> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.); J.W. McCormack, *10 Books You Didn't Know Inspired Video Games*, <https://theculturetrip.com/north-america/usa/articles/10-books-you-didnt-know-inspired-video-games/> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)



dotyczyło nieuprawnionych tłumaczeń. Kwestia ta była przedmiotem licznych dyskusji, czy należy przyznać twórcy wyłączone prawo do tworzenia i eksploatacji twórczości zależnej opartej na jego twórczości, czy też może zapewnić swobodną możliwość rozwijania twórczości zależnej. Pewien standard unormowań twórczości zależnej został wypracowany w ramach aktu paryskiego konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych, sporządzonego w Paryżu w dniu 24 lipca 1971 r.<sup>8</sup>, zgodnie z którym utwór zależny stanowi przedmiot prawa autorskiego, ale jednocześnie na twórcy utworu macierzystego w związku z tworzeniem lub eksploatacją tego utworu zależnego. Istnienie tego standardu doprowadziło do sytuacji, w której w systemach prawnych na całym świecie przyjęto do pewnego stopnia podobne reguły dotyczące twórczości zależnej. Dotyczy to również Polski, która ratyfikowała akt rzymski konwencji berneńskiej w 1934 r. na mocy ustawy z dnia 5 marca 1934 r. w sprawie ratyfikacji konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejranej w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r. i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r.<sup>9</sup> Już pierwsza polska ustawa prawnoautorska z 1926 r. wprowadzała unormowania odpowiadające rozwiązaniu przyjętemu w akcie rzymskim konwencji berneńskiej; podobnie jest w przypadku aktualnie obowiązującej ustawy z 1994 r., w której zawarto unormowania dostosowane do aktu paryskiego konwencji berneńskiej.

Celem niniejszego rozdziału jest omówienie genezy, ewolucji i źródeł unormowań twórczości zależnej. W ramach niniejszego rozdziału autor skoncentrował swoją uwagę w szczególności na uprawnieniach twórcy utworu macierzystego związanych z tworzeniem lub eksploatacją utworu zależnego opartego na jego twórczości. Takim uprawnieniem jest bowiem prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, o którym mowa w art. 46 pr.aut., będące przedmiotem zasadniczych rozważań prowadzonych w ramach niniejszej rozprawy. Na potrzeby omówienia źródeł unormowań twórczości zależnej zostały wzięte pod uwagę regulacje międzynarodowe (konwencja berneńska, porozumienie w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej z dnia 15 kwietnia 1994 r.<sup>10</sup>, traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej o prawie autorskim z dnia 20 grudnia

---

<sup>8</sup> Dz. U. z 1990 r. Nr 82, poz. 474 – dalej cyt. jako: konwencja berneńska lub akt paryski konwencji berneńskiej.

<sup>9</sup> Dz. U. z 1934 r. Nr 27, poz. 213 – dalej cyt. jako: akt rzymski konwencji berneńskiej.

<sup>10</sup> Dz. U. z 1996 r. Nr 32, poz. 143 – dalej cyt. jako: porozumienie TRIPS.

1996 r.<sup>11</sup>), unijne (przede wszystkim dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 96/9/WE z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie ochrony prawnej baz danych<sup>12</sup> oraz dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2009/24/WE z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych<sup>13</sup>, stanowiąca ujednoliconą wersję dyrektywy Rady nr 91/250/EWG z dnia 14 maja 1991 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych<sup>14</sup>) oraz polskie (pr.aut. z 1926 r., pr.aut. z 1952 r. oraz pr.aut.).

## 2. Twórczość zależna w ujęciu historycznym

Jak stwierdził H.G. Ball, wszyscy pisarze od niepamiętnych czasów są pożyczkobiorcami<sup>15</sup>. Jednym z pierwszych znanych autorów, od których „pożyczano”, był Homer. Wielcy greccy poeci doby starożytności – Tyrtaeus, Kallinos, Alkman oraz Archiloch – przywoływali fragmenty jego dzieł. Na twórczości Homera była wzorowana „Eneida” Wergiliusza. Z Homera czerpalirównież twórcy późniejszych epok, np. William Szekspir, w którego sztuce „Troilus i Kresyda”, inspirowanej wojną trojańską, dwie główne postacie były wzorowane na postaciach z „Iliady”<sup>16</sup>.

Prowadząc rozważania na temat zjawiska twórczości zależnej, nie sposób zresztą nie przyjrzeć się bliżej przykładowi Williama Szekspira, który z jednej strony czerpał od innych twórców (można tu jeszcze wskazać na „Hamleta”, wzorowanego na zaginionej sztuce Thomasa Kyda<sup>17</sup>), a z drugiej strony sam stał się autorem, z którego bardzo chętnie czerpią inni twórcy. Wystarczy wspomnieć, że od sezonu 1980/1981 do końca 2000 r. w teatrach zawodowych w Polsce odbyło się 230 premier sztuk Williama Szekspira oraz wystawiono 45 przedstawień opartych na jego tekstach (niebędących inscenizacjami)<sup>18</sup>. Wpływy Williama Szekspira są widoczne nie tylko w teatrze – japoński reżyser Akira Kurosawa stworzył

<sup>11</sup> Dz. U. z 2005 r. Nr 3, poz. 12 – dalej cyt. jako: traktat WIPO o prawie autorskim.

<sup>12</sup> Dz. Urz. WE 77/20 z dnia 27 marca 1996 r., s. 459 – dalej cyt. jako: dyrektywa nr 96/9/WE.

<sup>13</sup> Dz. Urz. UE L 111/16 z dnia 5 maja 2009 r. – dalej cyt. jako: dyrektywa nr 2009/24.

<sup>14</sup> Dz. Urz. WE L 122/42 z dnia 17 maja 1991 r., s. 114 – dalej cyt. jako: dyrektywa nr 91/250.

<sup>15</sup> H. G. Ball, *The Law of Copyright and Literary Property*, Nowy Jork 1944, s. 1.

<sup>16</sup> J. D. Goodman, *Historical Understandings of Derivative Works and Modern Copyright Policy*, <http://jessicadickinsongoodman.com/projects/historical-understandings-of-derivative-works-and-modern-copyright-policy/> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>17</sup> A. Kołodyński, K. Zarębski, *Słownik adaptacji filmowych*, Warszawa 2011, s. 82.

<sup>18</sup> A. Żurowski, *Szekspir i Wielki Zamęt*, Pelplin 2003, s. 7 i 291-297.

osadzone w realiach japońskich adaptacje filmowe trzech sztuk Williama Szekspira („Tron we krwi”oparty na „Makbecie”, „Zły śpi spokojnie”oparty na „Hamlecie”, zaś „Ran”oparty na „Królu Learze”).

Wspomniany Akira Kurosawa czerpał zresztą nie tylko z Williama Szekspira, ale również z F. Dostojewskiego. Fascynacja ZachodemAkiry Kurosawy, uwidaczniająca się w licznych zapożyczeniach z kultury europejskiej spowodowała, że krytycy filmowi zaczęli nazywać go wręcz nazywać „mało japońskim” reżyserem<sup>19</sup>. Należy jednak odnotować, że dorobek samego Akiry Kurosawy także stał się materiałem adaptowanym przez innych twórców. Można tu wspomnieć przede wszystkim o filmie „Siedmiu wspaniałych”(reż. J. Struges), którego pierwowzorem jest obraz „Siedmiu samurajów”stworzony kilka lat wcześniej przez wspomnianego powyżej japońskiego reżysera. Z kolei w oparciu o film Johna Strugesa powstawały kolejne filmy, zarówno kontynuacje „Powrót siedmiu wspaniałych” (reż. B. Kennedy), „Kolty siedmiu wspaniałych”(reż. P. Wendkos), „Siedmiu wspaniałych nadjeżdża”(reż. G. McCowan), ale także *remake* o tym samym tytule z 2016 roku (reż. A. Fuqua). Powstał także serial telewizyjny „Siedmiu wspaniałych”(reż. C. Cain, G. Champion, W. Wages). Warto zwrócić uwagę na trylogię „Władcę Pierścieni” J. R. R. Tolkiena, w oparciu o którą powstawały adaptacje filmowe, spektakle teatralne, słuchowiska radiowe oraz gry komputerowe. Sam J. R. R. Tolkien miał wiele źródeł, z których czerpał – wskazuje się tutaj na opowieści i mity normańskiej Północy, literaturę antyczną, a nawet klasyczną powieść chińską<sup>20</sup>. Przykład utworu zależnego opartego o inne dzieło zależne można odnaleźć w wyroku Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 29 marca 2001 r.<sup>21</sup> dotyczącym tłumaczenie sztuki „Późne kwiaty” J. Oleszy, która z kolei była adaptacją opowiadania A. Czechowa „Spóźnione kwiaty”.

Wspomniany powyżej „łańcuch” zapożyczeńpokazuje, że tak naprawdę żadna twórczość nie jest w pełni oryginalna. Każdy autor tworzy w określonym kontekście kulturowym i w jakiejś mierze czerpie z tego, co stworzyli inni. Już w 1867 r. S. Markiewicz w swojej pracy zapytał retorycznie, czy znajdzie się myśliciel, artysta lub wynalazca, który

<sup>19</sup> M. Bobrowski, *Ziarno jałmużny. Kurosawa czyta Dostojewskiego*, Studia Filmoznawcze 2009, nr 30, s. 29-30.

<sup>20</sup> R. Piętka, *Antyk w prozie J. R. R. Tolkiena*, Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae 2011, nr XX/1; A. Schwabach, *Fan fiction and copyright: outsider works and intellectual property protection*, Farnham 2011, s. 59; M. Leśniewski, *Tolkien i wikingowie. Czyli o związkach J. R. R. Tolkiena z wiktoriańską literaturą na temat Północy*, Creatio Fantastica 2017, nr 2, s. 26.

<sup>21</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

odważy się z czystym sumieniem powiedzieć, że „nie zaczerpał ani kropli z tego obfitego źródła wiedzy, przekazywanego i powiększającego się od pokolenia do pokolenia, od wieku do wieku?”<sup>22</sup>H. Desbois stwierdził, że oryginalność jest rzadko „absolutna”w tym sensie, że utwory są zawsze oparte na doświadczeniach autora i jego kontaktach z innymi utworami<sup>23</sup>. W polskiej doktrynie podobnie wypowiadała się E. Traple, stwierdzając, że niewiele jest utworów, o których można powiedzieć, że są w całości nowe i oryginalne; żaden twórca nie tworzy w próżni, każdy w jakimś zakresie korzysta z dotychczasowego dorobku kulturalnego<sup>24</sup>. Analogiczne stanowisko zajął J. Błeszyński, stwierdzając, że wszelka twórczość opiera się w mniejszym lub większym stopniu na dotychczasowej twórczości<sup>25</sup>. Jego zdaniem, choć każdy utwór zawdzięcza swoje powstanie twórczości indywidualnego autora, to jest pewnym w stopniu kontynuacją dotychczasowego dorobku intelektualnego. W ocenie J. Błeszyńskiego konstrukcja zależnych praw autorskich, powstających w odniesieniu do utworu zależnego, ma za zadanie wytyczać, a jednocześnie chronić tę kontynuację<sup>26</sup>. Jak stwierdził z kolei D. Flisak, pojęcie samoistności należy rozumieć jako daleko idące uproszczenie<sup>27</sup>. Opisanie powyżej podejście jest widoczne nie tylko w doktrynie prawniczej. M. Gołaszewska zanegowała z perspektywy filozoficznej możliwość stworzenia „radikalnej nowości”, oderwanej od dotychczasowego dorobku artystycznego czy kulturowego. Autorka stwierdziła, że taka nowość mogłaby być przez człowieka nawet niezrozumiana<sup>28</sup>.

## 2.1. Starożytność

Septuaginta, czyli powstałe w latach 250-150 p.n.e. tłumaczenie Starego Testamentu na język grecki (w dyskusji o tłumaczeniach traktowane jako początek tej sztuki<sup>29</sup>), nazywano

---

<sup>22</sup> S. Markiewicz, *Prawa autorskie, czyli tak nazwana własność literacka i artystyczna w Królestwie Polskim i zagranicą*, Warszawa 1867, s. 168.

<sup>23</sup> H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, Paryż-Dalloz 1978, s. 9.

<sup>24</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 9.

<sup>25</sup> J. Błeszyński, *Prawo autorskie*, Warszawa 1988, s. 95.

<sup>26</sup> Tenże, *Prawa...*, s. 247.

<sup>27</sup> D. Flisak (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 75.

<sup>28</sup> M. Gołaszewska, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa 1977, s. 234.

<sup>29</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 5.

„powtórny stworzeniem Biblii”<sup>30</sup>. Kolejnym tłumaczeniem Biblii, które przyniosło rewolucję, była wulgata – przekład pism Starego i Nowego Testamentu na język łaciński, datowany na rok 382–406 n.e. (po łacinie *vulgatus* oznacza „pospolity”, „powszechny”). Warto zauważyć, że wulgata była pierwszą książką wydaną w druku przez Jana Gutenberga. W starożytności poprzez tłumaczenia Rzymianie przejęli mnóstwo elementów kultury greckiej<sup>31</sup>. Należy tu wspomnieć w pierwszej kolejności o tłumaczeniu „Odysei” stworzonym przez Liwiusza Andronika, ojca literatury rzymskiej. Ze względu na liczne tłumaczenia z greki na łacinę literaturze rzymskiej zarzuca się wręcz odtwórczość<sup>32</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że to właśnie Rzymianom zawdzięczamy rozpowszechnienie dziedzictwa kultury greckiej w Europie za pośrednictwem łaciny<sup>33</sup>, która do XVIII w. była językiem uniwersalnym na Starym Kontynencie<sup>34</sup>. Szczególnie istotne okazały się przekłady tworzone przez Cyncerona, który tłumaczył m.in. dzieła Platona. Cynceron jest zresztą ważną postacią w przekładoznawstwie. Wprowadził odróżnienie tłumaczenia dosłownego (*verbum pro verbo*) od tłumaczenia, w których oddaje się przede wszystkim sens przekładanego tekstu (*sensum pro sensu*), wskazując na przewagę tego drugiego podejścia<sup>35</sup>. Cynceron stwierdził, że dokonywał przekładu dzieł Eschinesa i Demostenesa „nie jak tłumacz, ale jak mówca”<sup>36</sup>. Rzymianie często wręcz przepisywali od Greków, jak np. Wergiliusz, który dokładnie odwzorowywał opisy stworzone przez Homera<sup>37</sup>. Chociaż Kwintylijan twierdził, że to dopiero Cynceron oparł się zależności od Muz, od których czerpali natchnienie autorzy greccy, jego zdaniem niesamodzielnym w tym kontekście<sup>38</sup>.

Przejmowanie kultury greckiej przez Rzymian miało miejsce nie tylko w literaturze, ale również w teatrze. Plaut, rzymski komediopisarz, tłumaczył na łacinę i przerabiał greckie sztuki, dostosowując je do masowego widza<sup>39</sup>. Nie był to przypadek odosobniony – wiele

---

<sup>30</sup> W. Chrostowski, *Literatura targumiczna a Septuaginta*, Collectanea Theologica 1993, nr 3, s. 64.

<sup>31</sup> S. Firdaus, *op.cit.*, s. 280.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 281; J. Parandowski, *op.cit.*, s. 12.

<sup>33</sup> J. Parandowski, *op.cit.*, s. 13.

<sup>34</sup> I. Wieniewski, *Łacina jako język międzynarodowy*, Przegląd Klasyczny 1938, nr 3, s. 210-211.

<sup>35</sup> B. S. Pardo, *Translation Studies: An Introduction to the History and Development of (Audiovisual) Translation*, Villanueva de la Cañada-Madryt 2013, s. 4.

<sup>36</sup> W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń (w:) O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 23.

<sup>37</sup> M. Jankowska, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011, s. 38.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>39</sup> M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 19.

sztuk wystawianych w Rzymie było adaptacjami mającymi swój grecki pierwowzór<sup>40</sup>. Twórcy teatralni czerpali od siebie w obrębie samej Grecji. W programie Wielkich Dionizjów i Lenajów dopuszczano wystawienie tego samego dramatu „w nowej redakcji”. Do dziś zachowały się przerobione wersje sztuk „Hippolytos” Eurypidesa i „Chmury” Arystofanesa – na Dionizjach Wielkich sztuki powtarzano przypuszczalnie już we wczesnym okresie V w. p.n.e.<sup>41</sup> Prawdopodobnie w okolicach V w. p.n.e. powstał poemat heroikomiczny „Batrachomyomachia”, który można traktować jako jeden z pierwszych znanych dzisiaj utworów parodystycznych. Poemat ten, wzorowany na „Iliadzie” (jego autorstwo przypisuje się zresztą nieraz Homerowi), opowiada o bitwie żab z myszami rozgrywającej się na brzegu stawu. Bitwa zostaje rozstrzygnięta na skutek ingerencji greckich bogów, którzy widząc zbliżający się pogrom żab, posyłają im na pomoc kraby i to przez nie myszy ostatecznie zostają pokonane.

## 2.2. Średniowiecze i nowożytność

Z perspektywy zjawiska twórczości zależnej średniowiecze jest o tyle specyficznym okresem, że ówczesni twórcy pozostawali raczej nieznanymi, na co składały się różne przyczyny. Średniowieczni twórcy często byli zakonnikami tworzącymi dla „chwały Bożej”, a nie dla siebie. Ponadto większość utworów powstawała na zamówienie<sup>42</sup>. Żyjący w XIII w. św. Bonawentura przedstawił następującą klasyfikację „pożyczających”: 1) skryba (łac. *scriptor*) – osoba jedynie kopiująca cudzą pracę, niewprowadzająca żadnych zmian; 2) kompilator (łac. *compiler*) – osoba przepisująca książkę, ale jednocześnie dodająca fragmenty z innych tekstów; 3) komentator (łac. *commentator*) – osoba przepisująca cudzą pracę, ale uzupełniająca ją o własny wkład powiązany z przepisywaną pracą; 4) autor (łac. *auctor*) – osoba wprowadzająca do swojej pracy fragmenty cudzego utworu, jednak tylko w celu potwierdzenia swoich myśli<sup>43</sup>.

To właśnie w średniowieczu powstało słynne stwierdzenie przypisywane Bernardowi z Chartres o karłach, którzy wspięli się na ramiona olbrzymów („Jesteśmy karłami, którzy

<sup>40</sup> T. J. Moore, *Roman Theatre*, Cambridge 2012, s. 4 i 8.

<sup>41</sup> M. Kocur, *op.cit.*, s. 8.

<sup>42</sup> E. Ferenc-Szydelko, *Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926 roku*, Kraków 2000, s. 14.

<sup>43</sup> L. Górnicki, *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Wrocław 2013, s. 85-86.

wspięli się na ramiona olbrzymów. W ten sposób widzimy więcej i dalej niż oni, ale nie dlatego, ażeby wzrok nasz był bystrzejszy lub wzrost słuszniejszy, ale dlatego, iż to oni dźwigają nas w górę i podnoszą o całą gigantyczną wysokość”<sup>44</sup>. Jak zauważył L. Górnicki, w tym okresie nie zawsze odróżniano pracę twórczą od mechanicznej (jak np. praca kopisty czy korektora) i niekoniecznie ceniono ją wyżej<sup>45</sup>. Człowiek epoki średniowiecza bardziej cenił stare księgi, a zadaniem uczonych w tym okresie było odnajdywanie i przepisywanie tych ksiąg, nie zaś tworzenie nowości<sup>46</sup>. W muzyce zapożyczanie melodii pochodzących z utworów innych kompozytorów nie było uważane za niedozwolone czy niegodne<sup>47</sup>. Zmianę przyniósł dopiero XIV w., kiedy to nastąpił ku indywidualności twórczej – autorzy zaczęli podpisywać swoje prace, zaś procesowi twórczemu przypisywano boskie pochodzenie. Istotny wpływ na kolejne zmiany w tym zakresie przypisuje się przełomowym wydarzeniom XV w.: wynalezieniu druku przez Jana Gutenberga oraz odkryciu Ameryki przez Krzysztofa Kolumba<sup>48</sup>.

Jeszcze w renesansie, który przypadał po średniowieczu, prezentowano swobodne podejście co do przerabiania cudzej twórczości – zgodnie z założeniem, że utwór nigdy nie jest skończony, dlatego może być wielokrotnie poprawiany<sup>49</sup>. Z perspektywy twórczości zależnej istotniejsze jednak było to, że renesans oznaczał symboliczny powrót do antyku, z czym wiązał się zalew tłumaczeń starożytnych utworów, przede wszystkim z Grecji. Rewolucyjny charakter renesansu przypisuje się zresztą właśnie sztuce tłumaczenia<sup>50</sup>. Co więcej, wskazuje się, że dopiero w renesansie tłumaczenia stały się czymś bardziej powszechnym. W swojej późniejszej fazie renesans przyniósł z perspektywy tłumaczeń ogromną zmianę: przekładano już nie tylko na uniwersalną łacinę, ale również na języki narodowe. Rangę języków narodowych znacząco podniosła reformacja – w wyłonionych na jej skutek odłamach chrześcijaństwa traktowano je jako języki liturgiczne, na języki narodowe zaczęto przekładać Pismo Święte<sup>51</sup> (Marcin Luter używał stworzonego przez siebie

---

<sup>44</sup> T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1999, s. 17.

<sup>45</sup> L. Górnicki, *op.cit.*, s. 90.

<sup>46</sup> M. Jankowska, *op.cit.*, s. 32.

<sup>47</sup> J. Barta, *Plagiat muzyczny*, ZNUJ PWiOWI 1978, z. 17, s. 43.

<sup>48</sup> M. Jankowska, *op.cit.*, s. 32.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>50</sup> S. Firdaus, *op.cit.*, s. 281-282.

<sup>51</sup> W. Borowy, *op.cit.*, s. 23.

tłumaczenia na język niemiecki jako narzędzia do walki z papieżem<sup>52</sup>). Podobną tendencję widać w późniejszym okresie (XVIII w.) w teatrze, gdzie przerabiano istniejące utwory dramatyczne, np. Williama Szekspira, do realiów narodowych. W Polsce adaptowano głównie francuskie komedie – ich akcje przenoszono do naszego kraju, a postaciom nadawano polskie nazwiska<sup>53</sup>.

Jak stwierdził W. Borowy, w renesansie wykształciły się dwa poglądy dotyczące sztuki tłumaczenia. Zgodnie z pierwszym z nich powinno się tłumaczyć z możliwą wiernością – podejście to było popularne w okresie Reformacji w odniesieniu do tłumaczeń Pisma Świętego oraz dzieł teologicznych. Z kolei drugi pogląd akcentował swobodę tłumacza: nie było ważne, w jakim stosunku nowe dzieło pozostawało do dzieła tłumaczonego, ale czy było dobre i czy wzbogacało piśmiennictwo języka tłumaczenia<sup>54</sup>. W swojej pracy W. Borowy przytoczył słowa angielsko-irlandzkiego poety Johna Denhama, które trafnie oddają istotę takiego podejścia: „Wierny autora myśli, lecz wierniejszy sławie”. Zacierała się granica między przekładem, parafrazą, naśladownictwem a utworem macierzystym. Jako przykład W. Borowy wskazał „Dworzanina Polskiego” Łukasza Górnickiego, będącego parafrazą utworu „Dworzanin” autorstwa Włocha Baldassare’a Castiglione; Łukasz Górnicki tylko w przedmowie wspomniał, że „po polsku wyrazić chciał” włoski pierwowzór. Inny przykład wskazywany przez W. Borowego to pieśni i fraszki Jana Kochanowskiego, pomiędzy które autor wstawiał przekłady i parafrazy z greckiej oraz rzymskiej poezji, nie informując o tym czytelnika<sup>55</sup>. Jak stwierdził W. Borowy, opisane powyżej podejście panowało przez prawie cały XVII w., jednak z czasem swoboda parafrazistów zaczęła wzbudzać wątpliwości<sup>56</sup>.

Koniec XVII w. oznaczał narodziny oświecenia. Był to okres, który zapoczątkował kluczowe zmiany dla całego prawa autorskiego, w konsekwencji również dla twórczości zależnej. Jak zauważył W. Borowy, w XVIII w. tłumaczono więcej niż w którymkolwiek poprzednim stuleciu. Coraz mocniej jednak upowszechniało się przekonanie, że obce dzieło nie powinno być dla tłumacza jedynie pretekstem do wzbogacenia rodzimej literatury i na

---

<sup>52</sup> S. Firdaus, *op.cit.*, s. 283.

<sup>53</sup> M. Ogrodzińska-Miłoszewska, *op.cit.*, s. 24.

<sup>54</sup> W. Borowy, *op.cit.*, s. 23.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 25.



tłumaczu spoczywa obowiązek stworzenia o obcym dziele możliwie dobrego wyobrażenia<sup>57</sup>. Popularny stał się zawód pisarza, zaś twórcy zaczęli dostrzegać potencjał swojej pracy, chcąc utrzymywać się ze swojej twórczości<sup>58</sup>.

### 2.3. Wiek XIX i XX

Na XIX wiek przypada powstawanie podwalin nowoczesnego prawa autorskiego<sup>59</sup>, w tym pierwszych unormowań twórczości zależnej. Towarzyszyły temu wielkie odkrycia nauki, również takie, które – jak się później okazało – będą miały ogromny wpływ na rozwój kultury. Trzeba tu wskazać przede wszystkim na kinetoskop, a następnie kinematograf – wynalazki te doprowadziły do powstania sztuki filmowej. Powstające w obszarze „dziesiątej muzy” adaptacje filmowe to bardzo istotna część twórczości zależnej. Trzeba jednak podkreślić, że na początku kino było zjawiskiem pozaartystycznym – kojarzono je raczej z mechanicznym rejestrowaniem zdarzeń „z życia” przez statyczną kamerę<sup>60</sup>. Wystarczy wspomnieć, że pierwszym filmem, który doczekał się publicznej projekcji, był trwający minutę film „Wyjście robotników z fabryki Lumière w Lyonie”. Twórcy filmów bardzo szybko jednak zaczęli czerpać z literatury<sup>61</sup>. Jak stwierdziła filmoznawczyni, J. Sulejewska, adaptowanie tekstów literackich na medium filmowe jest sztuką równie sędziwą co „dziesiąta muza”<sup>62</sup>. Kiedy możliwości techniczne pozwalały kręcić przynajmniej filmy trwające nie więcej niż kilka minut, ekranizowano pojedyncze sceny znanych dzieł literackich (np. umierająca Kleopatra z Williama Szekspira nakręcona przez Georges’a Mélièsa<sup>63</sup>). W tym zakresie przełomowy był trwający ponad trzy godziny amerykański film z 1915 r. „Narodziny narodu” (reż. D. W. Griffith), oparty na powieści Thomasa F. Dixona Juniora. Skala oraz sposób, w jaki przekładano utwory literackie czy sztuki teatralne na język filmu, zmieniał się wraz z rozwojem techniki filmowej. Kiedy w 1927 r. kino zyskało udźwiękowienie, adaptacje

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 25-26.

<sup>58</sup> M. Jankowska, *op.cit.*, s. 56-57.

<sup>59</sup> L. Górnicki, *op.cit.*, s. 203.

<sup>60</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 35.

<sup>61</sup> E. Ferenc-Szydełko, *Prawo...*, s. 180; A. Has-Tokarz, *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparystyczna)*, Filia Bibliologica 2006/2007, nr XLVIII/XLIX, s. 102.

<sup>62</sup> J. Sulejewska, *Między powieścią a adaptacją – kilka spostrzeżeń z perspektywy widza*, Images 2015, nr 26, s. 298.

<sup>63</sup> A. Kołodyński, K. Zarębski, *op.cit.*, s. 5.

filmowe stały się jeszcze popularniejsze<sup>64</sup>. Pojawiły się ekranizacje rozumiane jako wierne przeniesienie na ekran sztuk teatralnych – dopiero później spostrzeżono, że mechaniczna rejestracja spektaklu zabija filmowość, ponieważ teatr i film posługują się różnymi środkami<sup>65</sup>.

Wskazuje się, że film jest wręcz „filią” literatury, ma względem niej „zadłużenie nie do spłacenia”<sup>66</sup>. Jednocześnie powstanie sztuki filmowej jest kojarzone z początkiem kryzysu literatury, który doprowadził tego, że tak jak XIX w. był wiekiem słowa, tak XX w. traktowano jako wiek filmu<sup>67</sup>. Od początku rozwoju filmu literaci patrzyli na nowo powstającą sztukę z pewną rezerwą. Kiedy w 1911 r. S. Knake-Zawadzki stworzył film pt. „Sąd Boży” oparty na „Sędziach” Stanisława Wyspiańskiego, rodzina poety protestowała uważając, że ekranizacja godzi w jego prawa osobiste<sup>68</sup>. Francuski pisarz, Robert Escarpit, proces przekładania literatury na film określił mianem „twórczej zdrady”, jednak zwracając przy tym uwagę, że dzieło literackie dzięki filmowym aktom „zdrady” nie umiera<sup>69</sup>. Jak stwierdził w 1960 r. Jerzy Stefan Stawiński, reżyser realizujący film oparty na utworze literackim jest wyzyskiwaczem. Stawiński ubolewał nad tym, że niektórzy recenzenci filmowi opisują tezy i myśli filmu jako produkt oryginalnej twórczości reżysera, podczas gdy pochodzą one z utworu literackiego. Jak stwierdził, prawo autorskie „nie ma tu wstępu”, wyrażając przekonanie, że w film w Polsce „żeruje na literaturze” w znacznie większym stopniu niż w innych krajach<sup>70</sup>.

Powyższe uwagi nie oznaczają oczywiście, że literatura w żaden sposób nie „korzysta” z opartych na niej adaptacji filmowych. Jak zauważyła K. Grzybczyk, powieści J. R. R. Tolkiena zyskały największą popularność właśnie dzięki ekranizacjom<sup>71</sup>. Znane są przypadki książek, które dzięki filmowym adaptacjom stały się w ogóle szerzej rozpoznawalne. Przykładem może być powieść „Forrest Gump”, autorstwa Winstona Grooma. Od momentu jej publikacji (w 1986 r.) do ukazania się słynnej adaptacji filmowej w reżyserii Roberta

---

<sup>64</sup> T. Corrigan, *Literature on Screen, A History: In the Gap*, Cambridge 2007, s. 35.

<sup>65</sup> A. Kołodyński, K. Zarębski, *op.cit.*, s. 6.

<sup>66</sup> M. Hopfinger, *op.cit.*, s. 26.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 31 i 34.

<sup>68</sup> E. Ferenc-Szydelko, *Prawo...*, s. 181.

<sup>69</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2014, s. 26.

<sup>70</sup> J. S. Stawiński, *Wyzysk w przemyśle filmowym*, Przegląd Kulturalny 1960, nr 49, s. 1 i 3.

<sup>71</sup> K. Grzybczyk, *Ikony popkultury a prawo własności intelektualnej. Jak znani i sławni chronią swoje prawa*, Warszawa 2018, s. 18.

Zemeckisa (1994 r.) sprzedano 30 tys. egzemplarzy książki, zaś w ciągu kilku miesięcy od premiery filmu liczba ta wzrosła do 1,4 miliona<sup>72</sup>. Film „Forrest Gump” jest zresztą świetnym przykładem jeszcze innego zjawiska. Mianowicie zdarza się, że adaptacja filmowa odgrywa w kinematografii większe znaczenie niż jej literacki pierwowzór w literaturze. Przykładem takiego filmu, oprócz wspomnianego powyżej „Forresta Gumpa”, jest „Mechaniczna pomarańcza” (reż. S. Kubrick; film oparty na powieści Anthony’ego Burgessa o tym samym tytule), „Skazani na Shawshank” (reż. F. Darabont; film oparty na opowiadaniu Stephena Kinga o tym samym tytule), czy też „Podziemny krąg” (reż. D. Fincher; film oparty na powieści Chucka Palahniuka o tym samym tytule). W środowisku filmowym można zresztą spotkać się z opinią, że paradoksalnie z dobrej książki rzadko powstaje film, o filmowe arcydzieło łatwiej, gdy baza literacka jest mierna<sup>73</sup>.

Do coraz większej popularyzacji dorobku twórcy poprzez bazującą na tym dorobku twórczość zależną przyczyniła się w XX w. zwłaszcza postępująca globalizacja i rozwój techniki. Widać to także po tłumaczeniach, które w dalszym ciągu – podobnie jak miało to miejsce w starożytnym Rzymie w odniesieniu do dzieł greckich – przyczyniały się do rozpowszechniania twórczości wielu twórców, tyle że zaczęło się to dziać na znacznie większą skalę. W efekcie nie jest już niczym zaskakującym, że pisarz ma więcej czytelników zagranicą niż w swoim ojczystym kraju. Przykładowo, większość książek Stanisława Lema, które zostały przetłumaczone łącznie na 40 języków, sprzedała się właśnie poza Polską<sup>74</sup>. Niewątpliwie duży w tym jest udział tłumaczy, którzy – mimo tych zasług – w środowiskach literackich w XX w. nie zawsze cieszyli się dobrą sławą. Jak stwierdził Jan Parandowski, w wielu krajach tłumacza uważa się za wyrobnika literackiego. Autor przytoczył słowa H. G. Wellsa wypowiedziane na kongresie PEN-Clubu w Edynburgu w 1934 r., gdzie poruszano sprawę kontroli przekładów i opieki nad pracą tłumacza. Autor „Wojny światów” miał wówczas wzruszyć ramionami i powiedzieć, że tą sprawą powinna zająć się „gildia tłumaczy”. Stowarzyszenia zawodowe tłumaczy w Anglii faktycznie określano mianem „gildii”, co budziło skojarzenia raczej ze związkami rzemieślniczymi<sup>75</sup>. Z kolei Kazimierz Truchanowski porównywał tłumacza do malarza, „który nie stworzył żadnego własnego

<sup>72</sup> W. Grimes, *Following the Star Of a Winsome Idiot*, <http://www.nytimes.com/1994/09/01/movies/following-the-star-of-a-winsome-idiot.html?scp=28&sq=Forrest%20Gump&st=cse>. (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>73</sup> A. Kołodyński, K. Zarębski, *op.cit.*, s. 6.

<sup>74</sup> R. Kozik, *Kto wyda dzieła Lema?*, <http://wyborcza.pl/1,75410,4959247.html>(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>75</sup>J. Parandowski, *op.cit.*, s. 11.

obrazu, ale kopiować potrafi wybornie”. Zaznaczał jednak, że „i kopiści są różni” – jeden skopiuje obraz ze swobodą i rozmachem, a w kopii drugiego będzie wyczuwana jakaś sztywność i martwota, mimo że wszystko pozornie wygląda tak jak w pierwowzorze<sup>76</sup>. Nie wolno zapominać, że w Polsce tłumaczami byli często wielcy twórcy (np. Leopold Staff, Czesław Miłosz), co – jak podkreślał Jan Parandowski – jest zjawiskiem rzadko spotykanym gdzie indziej. W jego ocenie wielcy pisarze zostają tłumaczami z dwóch przyczyn. Po pierwsze wydawnictwa zabiegają o współpracę z uznanymi poetami i prozaikami, „których wysoki kunszt przysporzy blasku obcemu dziełu”. Po drugie dochodzą do tego nieraz przyczyny ekonomiczne – pisarzom trudno utrzymać się z samego pisania<sup>77</sup>.

#### 2.4. Twórczość zależna współcześnie

Rozwój technologii dokonujący się przez dwie pierwsze dekady XXI w. miał ogromny wpływ na twórczość zależną. W związku z tym, że stale rozwijająca się, a zarazem coraz bardziej dominująca, kultura obrazu wypiera obecnie kulturę słowa<sup>78</sup>, twórczość zależna zyskuje nowe środki wyrazu. Przykładem mogą być gry komputerowe, mające nieraz swój literacki pierwowzór (np. seria gier oparta na książkach Toma Clancy’ego, czy też „Władca pierścieni”, „Ojciec chrzestny”, a także wspomniany powyżej „Wiedźmin”), ale też nieraz adaptowane na film (np. „Mortal Kombat”, „Tomb Raider”, „Resident Evil”, „Assassin's Creed”). Zdarza się, że wraz z adaptacją filmową książki producent wydaje również grę komputerową opartą na tej książce (np. seria gier „Harry Potter” wydawana przez Warner Bros).

Z rozwojem technologii łączy się rozwój informatyki, do którego potrzebne jest stałe udoskonalanie, a więc przerabianie, istniejącego oprogramowania. Rzadko kiedy kod źródłowy programu komputerowego jest pisany od samego początku, jak z kolei ma to miejsce np. w przypadku tekstu utworu literackiego. Czerpanie z cudzej działalności jest w zasadzie wpisane w rozwój informatyki, ponieważ programowanie systemów informatycznych często wymaga wprowadzania tzw. odwołań do już istniejących programów

<sup>76</sup>K. Truchanowski, *O tłumaczu i jego roli (w:) O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 370.

<sup>77</sup>J. Parandowski, *op.cit.*, s. 8.

<sup>78</sup>A. Kołodyński, K. Zarębski, *op.cit.*, s. 7.

czy też inkorporacji tych programów<sup>79</sup>. Warto zaznaczyć, że informatyka wpływa na twórczość zależną na wielu poziomach, stawiając chociażby pod znakiem zapytania przyszłość sztuki tłumaczenia – przewiduje się, że tłumacze zostaną zastąpieni przez sztuczną inteligencję<sup>80</sup>. Szczególne znaczenie z perspektywy twórczości zależnej, ale też generalnie prawa autorskiego, miało powstanie Internetu. Jak stwierdził R. Markiewicz, z punktu widzenia znaczenia dla prawa autorskiego z Internetem nie może być zrównywana żadna zmiana technologiczna od chwili wynalezienia druku<sup>81</sup>. Trudno przecenić znaczenie Internetu z uwagi na tempo jego rozwoju. W publikacji wydanej w 1998 r. J. Barta i R. Markiewicz chcąc zobrazować, jak szybko rozwija się Internet, zwrócili uwagę, że w styczniu 1998 r. na całym świecie było 107 milionów jego użytkowników<sup>82</sup>. Od tamtej pory liczba użytkowników znacząco wzrosła – dla zilustrowania skali takiego przyrostu można wskazać, że aktualnie więcej tzw. obserwujących (ang. *followers*) na portalu Instagram ma amerykańska piosenkarka, Taylor Swift (ponad 139 milionów<sup>83</sup>). Nie sposób też nie wspomnieć o dzisiejszych narzędziach, które ułatwiają proces twórcy (programy do edycji tekstu, robienia zdjęć czy też filmów) oraz publikowanie wytworzonych rezultatów. Proces publikacji jest możliwy na szeroką skalę właśnie dzięki Internetowi, który zapewnia możliwość dotarcia do odbiorcy znajdującego się praktycznie w dowolnej części świata. Dzięki temu właściwie każda osoba może zostać twórcą mającym własne audytorium, co powoduje zacieranie się granicy pomiędzy byciem twórcą a byciem odbiorcą.

---

<sup>79</sup> N. Heineman, *op.cit.*, s. 235. W tym kontekście w branży informatycznej postuluje się liberalizację prawa autorskiego, czego przejawem jest powstanie pojęcia *copyleft* jako przeciwieństwa *copyright*. Określenie *copyleft* jest wykorzystywane w odniesieniu do postanowień umów licencyjnych, zgodnie z którymi wykorzystanie kodu źródłowego programu jest dopuszczalne pod warunkiem, że system informatyczny stworzony z wykorzystaniem tego kodu zostanie udostępniony innym użytkownikom na warunkach tej samej licencji. Celem twórców warunków licencji zawierających takie postanowienia było spowodowanie, by *de facto* wyłączyć wynikające z prawa autorskiego ograniczenia możliwości wykorzystania cudzego programu komputerowego. Zob. M. L. Stoltz, *The penguin paradox: How the scope of derivative works in copyright affects the effectiveness of the GNU GPL*, Boston University Law Review, 2005, vol. 85:1439, s. 1441 i n.; L. Determann, *Dangerous Liaisons—Software Combinations as Derivative Works? Distribution, Installation, and Execution of Linked Programs Under Copyright Law, Commercial Licences, and the GPL*, Berkeley Technology Law Journal 2006, vol. 21, s. 1481 i n.; T. Gue, *Triggering Infection: Distribution and Derivative Works Under the GNU General Public License*, Journal of Law, Technology & Policy 2012, nr 1, s. 97 i n.

<sup>80</sup> B. Marr, *Will Machine Learning AI Make Human Translators An Endangered Species?*, <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2018/08/24/will-machine-learning-ai-make-human-translators-an-endangered-species/#6e6ad6973902> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>81</sup> R. Markiewicz, *Internet i prawo autorskie – wykaz problemów i propozycje ich rozwiązań*, ZNUJ PPWI 2013, z. 121, s. 5.

<sup>82</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Internet a prawo*, Kraków 1998, s. 11.

<sup>83</sup> Stan na 19 sierpnia 2020 r.

Dobrym przykładem zacierania się tej granicy jest zjawisko *fan fiction*, czyli utworów literackich tworzonych w oparciu o znane powieści, komiksy, filmy czy seriale, przez ich fanów<sup>84</sup>. W kontekście zjawiska *fan fiction* wskazuje się na demokratyzację pisania<sup>85</sup>. Autorzy *fan fiction* tworzą m.in. alternatywne zakończenia opublikowanych utworów, ich kontynuacje czy też uzupełniają wątki, które nie zostały rozwinięte przez autora<sup>86</sup>. Pracom z gatunku *fan fiction* nieraz zarzuca się, że są niedopracowane i zwyczajnie słabe literacko<sup>87</sup>. Ciekawy w tym kontekście jest fakt, że w Azji Wschodniej generalnie rezultaty *kultury remiksu* są określane pochodzącym z języka japońskiego słowem *kuso* (co w wolnym tłumaczeniu oznacza „kał”), które jednocześnie jest używane na określenie czegoś właśnie słabej jakości<sup>88</sup>. Jak się podkreśla, relacja utworu „fanowskiego” z utworem „bazowym” jest w pełni świadoma, zamierzona i służy określonej celowi. Twórca *fan fiction* nie ma zamiaru „podszywać się” pod twórczość znanego autora<sup>89</sup>, chce raczej dokonać jej reinterpretacji, uczestniczyć w ten sposób w dyskusji na temat tej twórczości. Motywacje twórców *kultury remiksu* są bardzo zróżnicowane: może to być zamiłowanie do twórczości *remiksowanego* autora, ale też satysfakcja z samego tworzenia. Jednak niemal zawsze tego typu twórczość nie jest podyktowana względami zarobkowymi. Zdarza się, że sami twórcy pozytywnie postrzegają powstawanie utworów *fan fiction* opartych na ich twórczości. George Lucas – twórca „Gwiezdných wojen” – przed przeniesieniem praw do tej serii na Walt Disney Company znany był z tego, że wręcz zachęcał do tworzenia *fan fiction*<sup>90</sup>.

*Fan fiction* nie jest zjawiskiem nowym – jej początki datuje się najpóźniej na koniec lat 60-tych XX wieku, wraz z pojawieniem się tzw. fanzinów serialu „Star Trek”<sup>91</sup>. Jednak to dopiero Internet umożliwił rozwój tego zjawiska na niespotykaną wcześniej skalę. Jak

---

<sup>84</sup>Przy czym, jak zauważyła K. Grzybczyk, w polskiej literaturze kulturoznawczej można spotkać się z szerszym ujęciem tego terminu, obejmującym takie działalności, jak moderowanie strony internetowej czy nawet uczestnictwo w czatach określonego fandomu – por. K. Grzybczyk, *Twórczość internautów w świetle regulacji prawa autorskiego na przykładzie fanfiction*, Warszawa 2015, s. 27.

<sup>85</sup>T. Umerle, *Fanfiksja*, Forum Poetyki 2016, nr 4, s. 115.

<sup>86</sup>L. Gąsowska, *Praktyka pisania fan fiction. Tutorial fanfikowca*, Zagadnienia Rodzajów Literackich 2013, tom LVI, nr 2, s. 168.

<sup>87</sup>B. Kulesza-Gulczyńska, *Znaczenie Internetu w rozwoju fan fiction* (w:) *Media - kultura popularna - polityka. Wzajemne oddziaływania i nowe zjawiska*, red. J. Bierówka, K. Pokorna-Ignatowicz, Kraków 2014, s. 170.

<sup>88</sup>G. Negro, *The Internet in China: From Infrastructure to a Nascent Civil Society*, Lugano 2017, s. 123; A. Houghton, *Kuso: Shock for Shock's Sake?*, <https://www.viddy-well.com/reviews/2017/8/20/kuso> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>89</sup>B. Kulesza-Gulczyńska, *op.cit.*, s. 164.

<sup>90</sup>K. Grzybczyk, *Ikony...*, s. 55.

<sup>91</sup>A. Derecho, *op.cit.*, s. 62.

zauważyła B. Kulesza-Gulczyńska, powstałe w sieci portale internetowe, fora i blogi poświęcone wyłącznie *fan fiction* umożliwiają dotarcie twórcom tego gatunku do praktycznie nieograniczonego kręgu odbiorców<sup>92</sup>. Ponadto ułatwiają dyskusję między fanami-twórcami, wymianę informacji na temat miejsc niedookreślonych i możliwych do uzupełnienia w „bazowej” twórczości<sup>93</sup>. Na portalu [www.fanfiction.net](http://www.fanfiction.net) publikującym utwory *fan fiction* seria książek o Harrym Potterze, będąca najpopularniejszą *bazą* utworów fanowskich, doczekała się ok. 823 tysięcy pozycji<sup>94</sup>. Zwraca się uwagę, że w powieściach o Harrym Potterze jest wiele ledwie naszkicowanych wątków oraz historii, które aż proszą się nie tyle o kontynuację, co dodanie szczegółów<sup>95</sup>. Nic więc dziwnego, że postacie z serii książek o Harrym Potterze zaczynają żyć własnym życiem, jak ujęła to A. Perzyńska, odnosząc się ogólnie do wykorzystywania różnych postaci i światów w ramach *fan fiction*<sup>96</sup>. Członkowie fandomu Harry’ego Pottera tworzyli zresztą nie tylko własne powieści osadzone w świecie wykreowanym przez J. K. Rowling, ale również własne tłumaczenia. Działo to się zwłaszcza w momencie pomiędzy wydaniem nowej części przygód Pottera a publikacją polskiej edycji w tłumaczeniu w Andrzeja Polkowskiego<sup>97</sup>.

Wspomniana powyżej demokratyzacja dotyczy jednak nie tylko pisania, ale również praktycznie każdego innego rodzaju twórczości. Można tu wskazać np. na tzw. fanfilmy, czyli filmy nawiązujące – analogicznie jak *fan fiction*, tyle że w innej dziedzinie – do popularnych produkcji filmowych. Jeden z najpopularniejszych filmów tego typu – „Darth Maul: Apprentice” – przedstawia historię Dartha Maula, drugoplanowej postaci z serii filmów „Gwiezdne Wojny”. Amerykański prawnik, L. Lessig, stwierdził, że współczesny człowiek żyje w „kulturze remisu”, ilustrując tym terminem przejście z kultury samego pisania (ang. *Read Only culture*) do kultury pisania i czytania (ang. *Read/Write culture*). W tej pierwszej treść jest „konsumowana” mniej lub bardziej pasywnie, jest stworzona przez profesjonalistów, zaś w tej drugiej rola odbiorcy jest znacznie aktywniejsza. Kultura remiksu, podobnie jak opisywane wcześniej *fan fiction*, mocno wiąże się z przerabianiem cudzej twórczości. Jak

---

<sup>92</sup> B. Kulesza-Gulczyńska, *op.cit.*, s. 169.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 176.

<sup>94</sup> Stan na 19 sierpnia 2020 r.

<sup>95</sup> I. Ozga, *Fanfiction do Harry’ego Pottera jako przykład nowej twórczości w Internecie*, Kraków 2009, s. 6-7.

<sup>96</sup> A. Perzyńska, *Opowiadać dalej – fanfiki, mashupy, uniwersa – alternatywa i konwergencja* (w:) *Problemy konwergencji mediów, t. 1*, red. M. Kaczmarczyk, D. Rott, Sosnowiec-Praga 2013, s. 83.

<sup>97</sup> A. Brajerska-Mazur, *Manipulizm a wpływ czytelników na polskie tłumaczenie Harry’ego Pottera*, *Roczniki Humanistyczne* 2015, tom LXIII, z. 6, s. 161.

stwierdził L. Lessig, kultura remiksu to czasy „przywłaszczania, kiedy każdy uczeń ze szkoły podstawowej ma Photoshop i może sobie ściągnąć zdjęcie prezydenta Geoga Busha i dowolnie »przerobić« jego twarz. A potem wysłać przeróbkę znajomym”<sup>98</sup>. Przejawem kultury remiksu jest tzw. sampling, powstały jeszcze w XX w., polegający – jak stwierdził P. F. Piesiewicz – na wycinaniu fragmentów utworu muzycznego, a następnie wykorzystywaniu tego wycinka w ramach innej kompozycji<sup>99</sup>. W ten sposób powstaje muzyka złożona z próbek (*sampli*) już istniejących linii melodycznych oraz wielu zmiksowanych dźwięków. Amon Tobin, brazylijski muzyk opierający swoją twórczość na samplingu, określa to jako „sztukę w dźwiękach”, istotą której jest zbieranie sampli oraz ich przetwarzanie w nowy sposób prowadzący do powstania oryginalnej całości<sup>100</sup>. Sampling odegrał ogromną rolę w rozwoju niektórych gatunków muzyki (hip-hop, muzyka elektroniczna)<sup>101</sup>, przy czym warto zaznaczyć, że mimo upływu lat nie doczekał się jednoznacznej kwalifikacji z perspektywy prawa autorskiego – zdaniem M. Klekotko utwory zawierające sample mogą być m.in. opracowaniami, utworami inspirowanymi, jak i utworami z zapożyczeniami<sup>102</sup>.

Przejawami kultury remiksu są również memy internetowe, czyli przeróbki zdjęć, którym często towarzyszy krótki tekst; mogą to być również nieprzerobione zdjęcia opatrzone krótkim tekstem, rozpowszechniane w internecie, najczęściej anonimowo, jako satyra lub komentarz do bieżących wydarzeń. Jako mem internetowy określa się też szerzej każdy „dowolny rodzaj medialnej treści, która zdobywa popularność w procesie spontanicznej dystrybucji *online*, odbywającej się poza przemysłami kultury”<sup>103</sup>. To właśnie popularność, zdobywana w gwałtowny, choć jednocześnie krótkotrwały sposób, jest specyficzną cechą memów internetowych. Słowo „mem” wywodzi się z memetyki, nauki badającej ewolucję kulturową, w której zakłada się, że mem to podstawowy pakiet informacji kulturowej, tak jak gen jest podstawowym pakietem informacji biologicznej. Jedną z cech tak rozumianego memu jest „zaraźliwość”. To właśnie dzięki „zaraźliwości”, oznaczającej nie do końca

<sup>98</sup> L. Lessig, *op.cit.*, s. 26.

<sup>99</sup> P. F. Piesiewicz, *Dzieło muzyczne i nowe technologie*, PiP 2006, z. 3, s. 56; tenże, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009, s. 95.

<sup>100</sup> D. Czajka, *Przedmiot ochrony – utwór jako rezultat twórczości autora*, Europejski Przegląd Prawa i Stosunków Międzynarodowych 2010, nr 2, s. 81.

<sup>101</sup> A. Aciman, *Meet the unassuming drum machine that changed music forever*, <https://www.vox.com/culture/2018/4/16/16615352/akai-mpc-music-history-impact> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>102</sup> M. Klekotko, *Sampling w świetle prawa autorskiego i praw pokrewnych*, PPH 2007, nr 13, s. 16.

<sup>103</sup> Tak J. Nowak, *Memy internetowe: teksty (cyfrowej) kultury językiem krytyki społecznej (w:) Współczesne media. Język mediów*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin 2013, s. 240.



wytłumaczalną łatwość rozprzestrzenienia się, swoją popularność zawdzięczają memy internetowe, ale również „tematy” tych memów. Tematem memów może być zdjęcie, które zostaje w różny sposób przerabiane na potrzeby tworzenia memów (staje się więc „wyjściowym materiałem” memów). Przykładem tematu memu może być zdjęcie zasmuconego amerykańskiego aktora, Keanu Reevesa, który został sfotografowany w trakcie jedzenia kanapki na ławce. Zdjęcie to, nazwane „Smutny Keanu” (ang. *Sad Keanu*), zaczęło być przerabiane na rozmaite sposoby (temat stał się „zaraźliwy”)<sup>104</sup>. Efektem fotomontaży jest m.in.: Keanu Reeves siedzący obok robotników pracujących na budowie Rockefeller Center w Nowym Jorku, na słynnym zdjęciu Charlesa Ebbetsa „Lunch na szczycie wieżowca” (ang. *Lunch atop a Skyscraper*), czy też Keanu Reeves siedzący obok prezydenta USA, Baracka Obamy, w pokoju dowodzenia w Białym Domu (ang. *White House Situation Room*), obserwującego przebieg operacji zabicia saudyjskiego terrorysty, Osamy bin Ladena. Jak stwierdził J. Nowak, twórcy memu sięgają do repozytorium kulturowego, biorąc z niego określone treści (z reguły popularne) i powielając w twórczy sposób<sup>105</sup>. Zdaniem tego Autora, mem stał się jednym ze środków współczesnej krytyki społecznej, a także rodzajem medialnego symbolicznego protestu<sup>106</sup>.

Innym przykładem kultury remiksu mogą być GIF-y, czyli krótkie, kilkusekundowe animacje, umieszczane na mediach społecznościowych w podobnym charakterze do memu internetowego. Ponadto można wymienić: mashupy (prace powstałe poprzez połączenie różnych książek, piosenek czy też filmów), skanlacje (fanowskie tłumaczenia komiksów, przede wszystkim japońskiej mangi) oraz machinimy (filmy stworzone przy wykorzystaniu silnika gier komputerowych). Od tych ostatnich należy odróżnić tzw. filmy *let's play*, przedstawiające proces przechodzenia gry komputerowej przez gracza (często opatrzone jegokomentarzem). Jak słusznie zwróciła uwagę M. Ostrowska, film *let's play*, w przypadku spełnienia przesłanek ochrony z art. 1 ust. 1 pr.aut., będzie stanowił utwór zależny oparty na grze komputerowej<sup>107</sup>.

<sup>104</sup> M. Zaremba, *Memy internetowe (2010-2011)*, Media i Społeczeństwo 2012, nr 2, s. 65.

<sup>105</sup> J. Nowak, *op.cit.*, s. 246.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 240.

<sup>107</sup> M. Ostrowska, *Let's play – działalność internautów a gra komputerowa z perspektywy prawa autorskiego*, ZNUJ PPWI 2019, z. 144, s. 72.

### 3. Geneza i ewolucja unormowań twórczości zależnej

W starożytności twórcy nie mieli żadnych narzędzi prawnych umożliwiających walkę z jakimkolwiek „zapożyczeniem” z ich twórczości, nawet jeśli chodziło o plagiat. Jak zauważył L. Górnicki, zjawisko plagiatu było jedynie potępiane moralnie – tylko w ten sposób realizowała się ochrona wartości, które współcześnie byłyby określane jako autorskie prawa osobiste<sup>108</sup>. Rywalizujący ze sobą twórcy jednak często to wykorzystywali, pomawiając się nawzajem<sup>109</sup>, a czasem dopuszczali się swoistego szantażu, zmuszając plagiatora, by ujawnił nazwisko prawdziwego twórcy opublikowanego utworu<sup>110</sup>. Zapożyczenie literackie było traktowane tylko jako plagiat, gdy utrzymywano je w tajemnicy<sup>111</sup>. Zarówno Grecy, jak i Rzymianie, uważali zatajanie autorstwa wykorzystanych fragmentów za rodzaj kradzieży (łac. *furtum*)<sup>112</sup>. Nie potępiano twórczego naśladownictwa, jeżeli późniejszy autor nadawał tekstowi osobiste piętno<sup>113</sup>. Co więcej, to ostatnie zjawisko spotykało się nieraz z dużą aprobatą – można tu wskazać przede wszystkim na literaturę chińską. W konfucjanizmie twórca wręcz powinien brać sobie za punkt honoru to, by sięgać do dorobku innych twórców, a powielanie cudzego utworu przynosiło mu zaszczyt<sup>114</sup>. Jak stwierdził Konfucjusz: „Przekazuję jedynie(...), lecz sam nic nie tworzę. Ufam starożytnym i miłuję ich”<sup>115</sup>. Jego podejście tak głęboko zakorzeniło się w chińskiej kulturze, że jeszcze tysiąc lat po śmierci Konfucjusza malarz Wu Li stwierdził: „malować bez zapożyczenia od mistrzów Sung i Yuan to jak granie w szachy na pustej szachownicy, bez pionków”<sup>116</sup>. Nie oznacza to jednak, że w starożytnych Chinach pochwalano plagiat – wierne kopiowanie utworu czy jego opracowywanie, bez podawania źródła, również traktowano jako kradzież<sup>117</sup>.

Kształtujące się w średniowieczu załączki prawa autorskiego w postaci przywilejów drukarskich (ich początek datuje się na XV w., przy czym rozwój praktyki przywilejów rozpowszechnił się dopiero w XVI w., a zwłaszcza w XVII i XVIII w.) chroniły przede

---

<sup>108</sup> L. Górnicki, *op.cit.*, s. 62 i 67.

<sup>109</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 67-68.

<sup>111</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>112</sup> M. Jankowska, *op.cit.*, s. 37.

<sup>113</sup> L. Górnicki, *op.cit.*, s. 70.

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 32-33.

<sup>115</sup> M. Jankowska, *op.cit.*, s. 41.

<sup>116</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>117</sup> L. Górnicki, *op.cit.*, s. 36.

wszystkim drukarzy, nie zaś twórców. Pierwsze druki obejmowały przeważnie stare książki, teksty religijne oraz prawne. Wystarczy wspomnieć, że najstarszy przywilej, wydany przez Senat Republiki Weneckiej 18 września 1469 r., dotyczył listów Cycerona oraz Pliniusza<sup>118</sup>. Ponadto w XVI i XVII w. w dalszym ciągu zdarzało się, że twórcy publikowali swoje dzieła anonimowo – brakowało więc w całym tym układzie zainteresowanego autora<sup>119</sup>. Nie oznacza to jednak, że system przywilejów w żaden sposób nie chronił twórców. W pewnym momencie nadawanie przywilejów drukarzom zaczęło uzależniać od wyrażenia przez autora zgody na opublikowanie dzieła. Twórcy uzyskiwali więc „pośrednią” ochronę przed nieupoważnionym przedrukowywaniem ich utworów. „Pośrednią”, ponieważ ochrona ta była realizowana za pośrednictwem drukarzy, którzy zostali przez twórców „autoryzowani”<sup>120</sup>. Z czasem zaczęto przywileje nadawać samym twórcom, choć do XVI w. były to raczej rzadkie przypadki – taka praktyka rozpowszechniła się dopiero w XVII i XVIII w.<sup>121</sup> Jak zwrócił uwagę L. Górnicki, przywileje dla autorów można traktować raczej jako rozszerzenie tradycyjnego systemu patronatu niż jako formę uznania własności intelektualnej autora. Traktowano to jako łaskawie nadawaną przysługę suwerena bądź jego ustępstwo handlowe niż jako uznanie prawa autora tkwiącego w jego osobie<sup>122</sup>. L. Górnicki podkreślił przy tym, że celem przywileju nie była ochrona treści dzieła, lecz zabezpieczenie go przed kopiowaniem – kluczowe znaczenie miały zatem czynniki ekonomiczne<sup>123</sup>. Przywileje obejmowały nie tylko utwory w ich pierwotnej formie, ale również ich tłumaczenia i przeróbki<sup>124</sup>. Nie chodziło jednak o to, by chronić np. zagranicznych autorów, aleby drukarz „importujący” do kraju dany utwór blokował konkurencję w wydawaniu tego utworu na rodzimym rynku. Co więcej, terytorialność przywilejów doprowadziła monarchów do przekonania, że nie należy udzielać przywilejów cudzoziemcom, ponieważ – jak sądzili – działałoby to się ze szkodą dla własnych poddanych<sup>125</sup>.

W oświeceniu porzucono ideę nadawania praw autorom i wynalazcom w formie przywileju władzy i zaczęto kłaść nacisk na to, że własność płodów ducha ludzkiego jest

---

<sup>118</sup>*Ibidem*, s. 95.

<sup>119</sup>*Ibidem*, s. 94.

<sup>120</sup>*Ibidem*, s. 104.

<sup>121</sup>*Ibidem*, s. 107-108 i 111.

<sup>122</sup>*Ibidem*, s. 109.

<sup>123</sup>*Ibidem*, s. 105.

<sup>124</sup>*Ibidem*, s. 102.

<sup>125</sup>*Ibidem*, s. 105-106.

przyrodzonym prawem człowieka<sup>126</sup>. Na przełomie XVII i XIX w. ukształtowała się koncepcja romantycznego geniusza, która z jednej strony czerpała z oświeceniowego indywidualizmu, zaś drugiej strony ulegała wpływom romantyzmu<sup>127</sup>. Koncepcja ta, poparta argumentami prawnonaturalnymi<sup>128</sup>, stanowiła podwaliny prawa autorskiego w jego nowoczesnym kształcie. Efektem było wykreowanie prawa podmiotowego przysługującego twórcy<sup>129</sup>.

W początkowym okresie rozwoju nowoczesnego prawa autorskiego twórczość zależna była postrzegana z perspektywy prawa autorskiego obojętnie, koncentrowano się na dosłownym kopiowaniu wydawnictw drukarskich<sup>130</sup>. Pierwsza ustawa prawnoautorska, Statute of Anne z 1710 r., w żaden sposób nie odnosiła się do twórczości zależnej. Brytyjskie sądy interpretowały to milczenie jako brak wyłączności autora w zakresie twórczości zależnej. W 1721 r. w sprawie *Burnet v. Chetwood* sąd stwierdził, że dokonanie nieupoważnionego tłumaczenia na język angielski książki „*Archaeologia Philosophica*” Thomasa Burneta nie było naruszeniem praw autorskich. Jak stwierdził, stworzone tłumaczenie nie jest tą samą książką co utwór Thomasa Burneta. Z kolei w 1740 r. w sprawie *Gyles v. Wilcox* sąd dopuścił możliwość stworzenia skróconej wersji książki będącej nowym utworem (ze względu na wysiłek podjęty w celu stworzenia tej wersji). Sąd nazwał je „prawdziwymi skróceniami” (ang. *true abridgements*), przeciwstawiając je „kolorowanym skróceniom” (ang. *coloured shortcomings*), które są zaledwie powieleniami wykonanymi w sposób umożliwiający obejście prawa. W tamtym okresie sądy skupiały się nie na tym, co twórca zależny przejął do swojego utworu, ale na tym, co dodał<sup>131</sup>. Było więc bez znaczenia, że skopiował dużą ilość tekstu tak długo, jak sam dodawał coś nowego<sup>132</sup>.

Sytuacja zaczęła się zmieniać w XIX w., który dał początek ustawowym unormowaniom twórczości zależnej. Jak zauważył P. R. Goold, w doktrynie zaczęto

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>127</sup> K. Gliściński, *Wszystkie prawa zastrzeżone. Historia sporów o autorskie prawa majątkowe, 1469–1928*, Warszawa 2016, s. 114.

<sup>128</sup> *Ibidem*, s. 414.

<sup>129</sup> *Ibidem*, s. 413.

<sup>130</sup> P. Goldstein, *Derivative Rights and Derivative Works in Copyright*, *Journal of the Copyright Society of the USA* 1983, nr 30, s. 210.

<sup>131</sup> B. Kaplan, *An Unhurried View of Copyright*, Newark 2005, s. 17.

<sup>132</sup> P. R. Goold, *Why the U.K. Adaptation Right Is Superior to the U.S. Derivative Work Right*, *Nebraska Law Review* 2014, nr 4, s. 850.

krytykować dotychczasowe liberalne podejście, wskazując – najpierw w odniesieniu do tłumaczeń – że nowy język jest po prostu innym medium komunikacji, w którym autor powinien mieć wyłączność<sup>133</sup>. Przedstawiciel niemieckiej doktryny, J. Kohler, zaprezentował słynną koncepcję warstwowej budowy utworu. Wskazał w niej, że utwór składa się nie tylko z formy zewnętrznej, czyli w przypadku utworów literackich tekstu, który może być dosłownie przekopiowywany, ale również z formy wewnętrznej obejmującej jego kompozycję<sup>134</sup>. Takie podejście uzasadniało traktowanie tworzenia i eksploatacji tłumaczeń jako wkroczenia w prawa wyłączne twórcy macierzystego – tłumaczenie wprawdzie nie powieli dosłownie tekstu stworzonego przez tego twórcę, natomiast powieli kompozycję. N. Droz na otwarcie pierwszej z konferencji poprzedzających podpisanie konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r.<sup>135</sup> podkreślał, że nadeszły czasy, w których utwory literackie i artystyczne, niezależnie od kraju ich pochodzenia, szybko rozprzestrzeniają się na całym świecie, czyniąc użytek ze wszystkich cywilizowanych języków i ze wszystkich form zwielokrotniania. Czyż nie byłoby sprawiedliwie – pytał retorycznie N. Droz – gdyby twórca, niezależnie od pochodzenia, zachowywałby prawo do swojego utworu, gdziekolwiek ten utwór miałby być wykorzystywany?<sup>136</sup>.

Nie oznacza to wcale, że wcześniejszy podejście zupełnie zaniknęło, o czym świadczą wypowiedzi sądów w amerykańskich jeszcze z połowy XIX w. W 1841 r. sąd w sprawie *Folsom v. Marsh* stwierdził, że wydawca, który opublikował 2-tomową biografię prezydenta Jerzego Waszyngtona zawierającą 353 strony z innej, 12-tomowej biografii, nie naruszył praw autorskich autora pierwszej biografii. Jak podkreślił sąd, materiały wykorzystane w biografii pozwanego były bardzo skondensowane i trzeba było włożyć wiele pracy w stworzenie tej biografii – nie wystarczyło, jak stwierdził sąd, „proste użycie nożyczek”<sup>137</sup>. Sąd powołał się zresztą na rozstrzygnięcie w cytowanej wcześniej sprawie *Gyles v. Wilcox*. W 1845 r. w sprawie *Emerson v. Davie* sąd stwierdził, że tak naprawdę w literaturze, nauce i

---

<sup>133</sup>*Ibidem*, s. 852.

<sup>134</sup> J. Kohler, *Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz*, Mannheim 1892, s. 9 i n.

<sup>135</sup> WIPO Lex No. TRT/BERNE/009 – dalej. cyt. jako: konwencja berneńska z 1886 r. lub oryginalny tekst konwencji berneńskiej.

<sup>136</sup> A. Bogsch, *The First Hundred Years of the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works*, Genewa 1986, s. 87.

<sup>137</sup>*Folsom v. Marsh*, 9 F. Cas. 342 (C.C.D. Mass. 1841).

sztuce niewiele wytworów – o ile w ogóle jakiegokolwiek – jest zupełnie nowych i oryginalnych. Każdy autor coś pożycza – musi korzystać z tego, co było już wcześniej znane i wykorzystywane<sup>138</sup>. Z kolei w 1853 r. w sprawie *Stowe v. Thomas* sąd orzekł, że wydawca niemieckiego tłumaczenia książki „Chata wuja Toma” H. B. Stowe nie naruszył praw autorskich jej autorki. Jak stwierdził sąd, te same koncepcje „ubrane w inny język” nie mogą być traktowane jako „kopia”<sup>139</sup>. To ostatnie rozstrzygnięcie spotkało się jednak niecałe 30 lat później z surową krytyką w amerykańskiej doktrynie – jak stwierdził E. Drone, rozstrzygnięcie sprawy *Stowe v. Thomas* było sprzeczne z poczuciem sprawiedliwości<sup>140</sup>.

Wiek XIX był szczególnie istotny z perspektywy rozwoju prawa autorskiego – to wówczas zaczęły się tworzyć podwaliny międzynarodowego prawa autorskiego, z główną rolą wspomnianej powyżej konwencji berneńskiej z 1886 r. Na gruncie międzynarodowym bardzo ważnym punktem dyskusji były tłumaczenia. Dynamiczny rozwój międzynarodowego obrotu towarów dokonywał się z udziałem dóbr kultury – szczególnie mocno zyskiwał rynek wydawniczy utworów literackich. Powstająca w ten sposób międzynarodowa wymiana kulturowa wymagała oczywiście dokonywania przekładów utworów, co często działo się bez jakiegokolwiek wiedzy twórców macierzystych. Jak zauważył S. Ricketson, kwestia nieautoryzowanych tłumaczeń była najważniejszą przyczyną, dla której w ogóle powstało prawo autorskie na szczeblu międzynarodowym<sup>141</sup>. Działo się to najpierw przez układy bilateralne<sup>142</sup>, a następnie – gdy układy te przestały wystarczać – przez traktaty wielostronne<sup>143</sup>, przede wszystkim przez konwencję berneńską z 1886 r. Faktycznie, tłumaczeniom poświęcono dużą część dyskusji w trakcie powstawania oryginalnego tekstu konwencji berneńskiej<sup>144</sup>. Prawo do tworzenia tłumaczeń lub zezwalania na tworzenie tłumaczeń było pierwszym, najważniejszym uprawnieniem przyznawanym twórcy w oryginalnym tekście konwencji berneńskiej z 1886 r.<sup>145</sup>

<sup>138</sup> *Emerson v. Davies*, 8 F. Cas. 615 (1845).

<sup>139</sup> *Stowe v. Thomas*, 23 F. Cas. 201 (C.C.E.D. Pa. 1853).

<sup>140</sup> E. Drone, *A treatise on the law of property in intellectual productions in Great Britain and the United States. Embracing copyright in works of literature and art, and playwright in dramatic and musical compositions*, Boston 1879, s. 454.

<sup>141</sup> S. Ricketson, *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic*, Londyn 1987, s. 384.

<sup>142</sup> M. Barczewski, *Traktatowa ochrona praw autorskich i praw pokrewnych*, Warszawa 2007, s. 23.

<sup>143</sup> J. Błęszyński, *Ostatnie redakcje Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych a prawo wewnętrzne*, ZNUJ PWiOWI, z. 13, s. 9.

<sup>144</sup> A. Bogsch, *op.cit.*, s. 88.

<sup>145</sup> Tak S. M. Stewart, *International Copyright and Neighboring Rights*, Londyn 1989, s. 123; M. Fiscor, *Guide*

Wprowadzanie unormowań twórczości zależnej na szczeblu międzynarodowym następowało jednak bardzo powoli. O ile krajom, które „eksportowały” utwory literackie zagranicę, zależało na szerokiej ochronie twórców w obszarze tłumaczeń, o tyle kraje „importujące”, w których raczej korzystano z dorobku literackiego innych krajów, nie były zainteresowane poszerzaniem ochrony. Do tej pierwszej grupy należała Francja, wówczas światowy potentat na rynku wydawniczym, która już w 1852 r., na podstawie dekretu Ludwika Napoleona, zrównała prawo do tłumaczenia z prawem do zwielokrotniania w krajowym porządku prawnym. Podobnego ruchu od innych państw Francja domagała się na szczeblu międzynarodowym<sup>146</sup>. Analogiczną ścieżką podążyły również m.in. Belgia, Hiszpania, Portugalia oraz niektóre kraje Ameryki Południowej<sup>147</sup>. W drugiej grupie, wśród krajów „importujących”, znajdowały się m.in. USA, Niemcy, Dania, Szwecja i Norwegia<sup>148</sup>. Niemcy długo były uważane za centrum międzynarodowego piractwa<sup>149</sup>; niemieccy wydawcy protestowali, kiedy Francja naciskała inne kraje na przystąpienie do dwustronnych traktów zapewniających twórcom wyłączność na tłumaczenia. Byli przekonani, że na wzajemnej ochronie raczej tracą niż zyskają – na rynku niemieckim wydawano znacznie więcej nieautoryzowanych tłumaczeń francuskich utworów niż na rynku francuskim nieautoryzowanych tłumaczeń utworów niemieckich<sup>150</sup>. Znajdującą się wówczas pod zaborami Polskę raczej należałoby zaliczyć do drugiej grupy krajów. Jak stwierdził w 1900 r. S. Wróblewski, prawnik mieszkający w zaborze austriackim, pomimo popularności Henryka Sienkiewicza w Anglii oraz USA, „pisarze polscy na razie nie mogą jeszcze liczyć na szeroki zbyt swych dzieł poza granicami krajów polskich”. W związku z tym, w jego ocenie, rozciąganie praw wyłącznych na opracowania byłoby „na długo korzyścią czysto teoretyczną”<sup>151</sup>.

---

*to the copyright and related rights treaties administered by WIPO: and glossary of copyright and related rights and terms*, Genewa 2003, s. 53; P. Goldstein, B. Hugenholtz, *International Copyright: Principles, Law, and Practice*, Nowy Jork 2013, s. 321.

<sup>146</sup> D. Gervais, *op.cit.*, s. 812.

<sup>147</sup> S. Ricketson, J. Ginsburg, *International Copyright and Neighboring Rights. The Berne Convention and Beyond*, Nowy Jork 2006, s. 13.

<sup>148</sup> S. Ladas, *The International Protection of Literary and Artistic Property*, Nowy Jork 1938, s. 371; S. Ricketson, J. Ginsburg, *International...*, s. 64.

<sup>149</sup> S. Ricketson, J. Ginsburg, *International...*, s. 23.

<sup>150</sup> C. Seville, *The Internationalisation of Copyright Law. Books, Buccaneers and the Black Flag in the Nineteenth Century*, Nowy Jork 2006, s. 57.

<sup>151</sup> S. Wróblewski, *Austria a berneńska umowa o międzynarodowej ochronie praw twórców*, Czasopismo prawnicze i ekonomiczne: Organ Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz

Z biegiem czasu również w państwach „importujących” zaczęto wprowadzać unormowania, stopniowo poszerzając ich zakres. Unormowania te obejmowały zresztą nie tylko tłumaczenia. W amerykańskiej ustawie o prawie autorskim z dnia 8 lipca 1870 r.<sup>152</sup> wprowadzono prawo do tłumaczenia i dramatyzowania utworów. W tym samym roku ukazała się niemiecka ustawa, w której stwierdzono, że prawo do tłumaczenia utworu jest częścią generalnego prawa do zwielokrotniania<sup>153</sup>. Jak wykazały badania przeprowadzone pod koniec XIX w. w Niemczech (a także w Danii i Szwecji, które również początkowo zaliczały się do krajów „importujących”), prawo do tłumaczenia nie uderza w interesy wydawców, lecz sprzyja tym interesom<sup>154</sup>. Zmianę myślenia widać było również w amerykańskim orzecznictwie. W 1910 r. w sprawie *Dam v. Kirk LaShelle Co.* sąd stwierdził, że pozwany wystawiając swoją sztukę teatralną, naruszył prawa powoda do dramatyzowania jego powieści, na której sztuka miała być oparta, mimo że w sztuce znalazły się nowe wątki, postacie oraz dialogi<sup>155</sup>. Jak zwrócił uwagę A. Cohen, amerykańskie sądy jeszcze w I połowie XX wieku były niekiedy dosyć zachowawcze, jeśli chodzi o stwierdzanie naruszeń w sprawach dotyczących twórczości zależnej, jednak w miarę upływu czasu coraz częściej orzekano o naruszeniach<sup>156</sup>. Stało się to szczególnie za sprawą porzucenia starej reguły przedruku, zgodnie z którą prawo wyłączne co do zasady obejmuje powielanie utworów tą samą techniką<sup>157</sup>. Jeszcze w XIX wieku zaczęła się zarysowywać już wyraźna tendencja w ustawodawstwach poszczególnych państw, by wprowadzać unormowania twórczości zależnej<sup>158</sup>. Na początku XX stulecia wciąż jednak wiele państw nie miało zastrzeżonych odpowiednich uprawnień lub miało takie uprawnienia, ale z nałożonymi ograniczeniami. Przykładowo, w Rosji ograniczono prawo do tłumaczenia do dwóch lat i odnosiło się ono tylko do utworów naukowych. Z kolei w Danii zabraniano tłumaczenia jedynie na języki nordyckie. W kilku krajach przyznanie uprawnienia dotyczącego twórczości zależnej

---

Towarzystwa Prawniczego i Ekonomicznego w Krakowie 1990, z. 1-2, s. 467, cyt. za: K. Gliściński, *Wszystkie...*, s. 260.

<sup>152</sup>C. 230 § 86, 16 Stat. 212, 41st Cong. 2d Sess.

<sup>153</sup> P. Goldstein, *Adaptation Rights and Moral Rights in the United Kingdom, United States, and the Federal Republic of Germany*, International Review of Industrial Property and Copyright Law 1983, nr 1, s. 55.

<sup>154</sup> S. Ladas, *op.cit.*, s. 377.

<sup>155</sup> *Dam v. Kirk La Shelle Co.*, 175 F. 902 (2d Cir. 1910).

<sup>156</sup> A. B. Cohen, *When Does a Work Infringe the Derivative Works Right of a Copyright Owner?*, Cardozo Arts & Entertainment Law Journal 1999, vol. 17, s. 628-629.

<sup>157</sup> K. Gliściński, *Wszystkie...*, s. 223.

<sup>158</sup> S. Ricketson, J. Ginsburg, *International...*, s. 16.



warunkowano tym, czy autor doprowadził do powstania tłumaczenia w określonym czasie, np. w ciągu trzech lat od publikacji pierwowzoru<sup>159</sup>. Potrzeba było jednak kolejnych lat, by uprawnienia dotyczące twórczości zależnej przybrały znany dzisiaj kształt.

Unormowania dotyczące twórczości zależnej zawarte we współczesnych ustawodawstwach są bardzo zróżnicowane. W niektórych państwach przyznaje się w tym zakresie twórcy specjalne uprawnienie związane z twórczością zależną opartą na jego utworze jako dziele macierzystym. Państwa, w których wprowadzono taki model, to m.in. USA (prawo do tworzenia utworów zależnych; § 106 ust. 2 amerykańskiej ustawy o prawie autorskim z dnia 19 października 1976 r.<sup>160</sup>), Wielka Brytania (prawo do tworzenia adaptacji utworu; art. 16 ust. 1 lit. e brytyjskiej ustawy o prawie autorskim, wzorach przemysłowych i patentach z dnia 15 listopada 1988 r.<sup>161</sup>), Niemcy (prawo do udzielania zgody na publikację lub eksploatację opracowania utworu; § 37 ust. 1 niemieckiej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 9 września 1965 r.<sup>162</sup>), Chiny (prawo do tworzenia adaptacji i prawo do tworzenia tłumaczeń utworu; art. 10 ust. 14-15 prawa autorskiego Chińskiej Republiki Ludowej z dnia 7 września 1990 r.<sup>163</sup>), Japonia (prawo do tworzenia tłumaczeń, muzycznych aranżacji, przeróbek i utworów dramatycznych opartych na utworze, a także tworzenia adaptacji filmu i innych adaptacji utworu; art. 27 japońskiej ustawy o prawie autorskim z dnia 6 maja 1970 r.<sup>164</sup>) oraz Polska (prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich; art. 46 pr.aut.).

Uprawnienie twórcy związane z twórczością zależną opartą na jego utworze jako dziele macierzystym – niezależnie od tego, że jest różnie nazywane – przybiera dwoistą postać. Zasadnicza różnica, jaką można dostrzec pomiędzy regulacjami w tym zakresie, polega na tym, czy wyłączość przewidziana w ramach danego uprawnienia obejmuje proces już samego tworzenia utworu zależnego, czy też obejmuje dopiero proces eksploatacji już istniejącego utworu zależnego (od czego przewiduje się co najwyżej wyjątki). Ten pierwszy przypadek dotyczy – spośród wymienionych powyżej państw – USA, Wielkiej Brytanii, Chin, Japonii. Z kolei drugi przypadek dotyczy Niemiec oraz Polski. Można mieć

---

<sup>159</sup> D. Gervais, *op.cit.*, s. 811.

<sup>160</sup> Pub. L. 94-553, title I, §101, Oct. 19, 1976, 90 Stat. 2541 ze zm. – dalej cyt. jako: U.S. Copyright Act.

<sup>161</sup> UK Public General Acts 1988, c. 48 ze zm.

<sup>162</sup>BGBI. 1S. 1273 ze zm. – dalej cyt. jako: UrhG.

<sup>163</sup> WIPO Lex No. CN031.

<sup>164</sup> WIPO Lex No. JP222.

wątpliwości, czy objęcie omawianym uprawnieniem dopiero etapu eksploatacji jest zgodne z założeniami konwencji berneńskiej; zgodnie z art. 8 konwencji berneńskiej twórcy korzystają z wyłączonego prawa dokonania lub udzielania zezwolenia na dokonanie tłumaczenia ich dzieł. Z kolei, jak wynika z art. 12 konwencji berneńskiej, twórcy korzystają z wyłącznego prawa do udzielania zezwoleń na adaptację, aranżację i inne przeróbki swoich dzieł. Przepisy zawarte w art. 8 i 12 konwencji berneńskiej wyraźnie więc wskazują, że prawa wyłączne twórców powinny obejmować również czynności polegające na tworzeniu tłumaczeń, przeróbek czy adaptacji.

W niektórych państwach nie wyróżnia się osobnego uprawnienia, o którym mowa powyżej. Tworzenie utworów zależnych jest zastrzeżone w ramach szerszego uprawnienia autorskiego, np. we Francji jest to prawo do eksploatacji utworu (art. L.122-4 francuskiego Kodeksu własności intelektualnej z dnia 1 lipca 1992 r.<sup>165</sup>). Do państw, które przewidują taki model, należą – oprócz Francji – m.in. Holandia (w ramach prawa do zwielokrotniania; art. 13 holenderskiej ustawy o prawie autorskim z dnia 23 września 1912 r.<sup>166</sup>), Dania (w ramach prawa do zwielokrotniania; art. 2 ust. 1 duńskiej ustawy o prawie autorskim z dnia 14 czerwca 1995 r.<sup>167</sup>) i Szwecja (w ramach prawa do zwielokrotniania; art. 2 szwedzkiej ustawy o prawie autorskim z dnia 30 grudnia 1960 r.<sup>168</sup>).

#### **4. Źródła unormowań twórczości zależnej w prawie międzynarodowym**

Międzynarodowe prawo autorskie u swoich początków w dużym stopniu dotyczyło nieuprawnionych tłumaczeń. Na tej podstawie można przyjąć, że z perspektywy międzynarodowego prawa autorskiego twórczość zależna właściwie zawsze odgrywała istotną rolę. Pokazuje to chociażby historia konwencji berneńskiej, która zostanie przybliżona w dalszej części niniejszego rozdziału. To właśnie w ramach konwencji berneńskiej wypracowano standard unormowań twórczości zależnej, a istnienie tego standardu doprowadziło do sytuacji, w której w systemach prawnych na całym świecie przyjęto do pewnego stopnia podobne regulacje dotyczące twórczości zależnej. Mimo że w późniejszym

---

<sup>165</sup>Loi n° 92-597.

<sup>166</sup>WIPO Lex No. NL103.

<sup>167</sup>LBK nr 1144 af 23/10/2014.

<sup>168</sup>SFS 2018:1099.

okresie pojawiły się kolejne międzynarodowe akty dotyczące prawa autorskiego – w tym porozumienie TRIPS i traktat WIPO o prawie autorskim, które również zostaną omówione w dalszej części niniejszego rozdziału – konwencja berneńska pozostaje najważniejszym traktatem międzynarodowym z perspektywy twórczości zależnej. W związku powyższym w dalszych rozważaniach dotyczących źródeł unormowań twórczości zależnej w prawie międzynarodowym to właśnie konwencji berneńskiej zostanie poświęcone najwięcej uwagi.

#### 4.1. Konwencja berneńska

Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych, podpisana w dniu 9 września 1886 r. w Bernie, była wielokrotnie poddawana zmianom. Aktualny tekst konwencji berneńskiej przyjęto podczas konferencji w Paryżu w 1971 r., natomiast ostatnie poprawki wprowadzono 28 września 1979 r. Jest to najważniejsza umowa międzynarodowa w obszarze prawa autorskiego (jej sygnatariuszami jest 178 państw<sup>169</sup>, w tym Polska od 1934 r.<sup>170</sup>, przy czym zobowiązanie do ratyfikacji aktu rzymskiego konwencji berneńskiej Polska podjęła jeszcze w ramach traktatu wersalskiego z 1919 r.<sup>171</sup>). Konwencja berneńska oparta jest na czterech następujących zasadach: 1) konwencyjnego minimum ochrony – na podstawie której konwencja zapewnia każdemu autorowi (objętemu działaniem konwencji) minimalny katalog praw; 2) asymilacji – zwanej też zasadą traktowania krajowego, na podstawie której każdy autor (objęty działaniem konwencji) powinien być traktowany w państwie dochodzenia ochrony jak obywatel tego kraju, niezależnie od swojej narodowości (zatem jeżeli zakres ochrony w danym kraju przekracza minimum konwencyjne, to autor może domagać się przyznania mu tej dalej idącej ochrony); 3) automatyczności ochrony – zgodnie z którą do powstania ochrony prawnoautorskiej wystarczy sam fakt stworzenia utworu, bez potrzeby spełniania jakichkolwiek formalności; 4) niezależności ochrony – zgodnie z którą ochronę prawnoautorską przyznaje się danemu utworowi nawet wtedy, gdy w

---

<sup>169</sup> Stan na 19 sierpnia 2020 r.

<sup>170</sup> Ustawa z dnia 5 marca 1934 r. w sprawie ratyfikacji konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejranej w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r. i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r. (Dz. U. z 1934 r. Nr 27, poz. 213).

<sup>171</sup> W. Dbałowski, J. J. Litauer, *Ustawodawstwo autorskie obowiązujące w Polsce*, Warszawa 1922, s. 15.

---

kraju pochodzenia tego utworu nie jest on chroniony<sup>172</sup>.

Zanim przyjęto konwencję berneńską z 1886 r., zawierano umowy bilateralne, regulujące zagadnienia dotyczące prawa autorskiego pomiędzy poszczególnymi państwami. Za pierwsze takie umowy uważa się układy zawierane między Prusami a innymi państwami niemieckimi<sup>173</sup>. W 1886 r. na świecie funkcjonowała już cała siatka umów bilateralnych, choć w tej siatce przeważały kraje europejskie, najwięcej umów – trzynastie – miała zawarta Francja<sup>174</sup>. Zdarzało się jednak, że umowy te w ogóle nie przyznawały prawa do tłumaczenia. Te, które przyznawały, przeważnie nakładały dosyć istotne ograniczenia; przykładowo, wymagano, by autoryzowane tłumaczenie zostało wydane w określonym czasie od publikacji utworu macierzystego<sup>175</sup>.

Prace nad oryginalnym tekstem konwencji berneńskiej były prowadzone w trakcie kilku konferencji dyplomatycznych. Należy zaznaczyć, że pierwszą konferencją międzynarodową w obszarze prawa autorskiego datuje się na rok 1858 w Brukseli<sup>176</sup>, czyli na 28 lat przed tym, jak przyjęto oryginalny tekst konwencji berneńskiej. Jednym z najważniejszych tematów wspomnianych powyżej konferencji dyplomatycznych była kwestia ewentualnego zrównania prawa do tłumaczenia z prawem do zwielokrotniania. Zarysował się tutaj opisywany powyżej podział na kraje „eksportujące”, którym zależało na takim zrównaniu, oraz kraje „importujące”, które temu się sprzeciwiały. Propozycja zrównania, przedstawiona przez francuską delegację, została odrzucona stosunkiem głosów 6:5<sup>177</sup>. Ostatecznie zdecydowano się na kompromisowe rozwiązanie<sup>178</sup>, które polegała na tym, że wyłączność w zakresie tłumaczeń utworu (tzn. do tworzenia lub wyrażania zgody na tworzenie tłumaczeń na nim opartych) wygasa po 10 latach od daty publikacji tego utworu (art. 5 oryginalnego tekstu konwencji berneńskiej). Z kolei twórca tłumaczenia uzyskiwał ochronę tylko, jeżeli stworzone przez niego tłumaczenie było „legalne” (art. 6 oryginalnego tekstu konwencji berneńskiej). Odmienną regulację wprowadzono natomiast w odniesieniu do innych opracowań niż tłumaczenia w art. 10. Przepis ten dotyczył „nieautoryzowanych pośrednich

---

<sup>172</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2016, s. 566-569.

<sup>173</sup> S. Ricketson, J. Ginsburg, *International...*, s. 27.

<sup>174</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>175</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>176</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>177</sup> S. Ladas, *op.cit.*, s. 84.

<sup>178</sup> M. Fiscor, *op.cit.*, s. 53.

przywłaszczeń utworu literackiego lub artystycznego” – jako przykład takich przywłaszczeń podano adaptacje i aranżacje muzyczne. Zgodnie z tym przepisem wspomniane przywłaszczenia były wkroczeniem w prawa wyłączne, jeśli stanowiły jedynie zwielokrotnienie danego utworu w tej samej lub innej formie, bez znaczących uzupełnień, dodatków lub skrótów, a tym samym nieprezentowały charakteru nowego, oryginalnego utworu. Zatem – *a contrario* – w przypadku, gdy dochodziło do powstania takiego opracowania, które jest nowym utworem, zgodnie z art. 10 oryginalnego tekstu konwencji berneńskiej nie było mowy o naruszeniu. Pomijając fakt, że przepis ten budził trochę niejasności<sup>179</sup>, oznaczał on, że twórcy tłumaczeń oraz twórcy innego rodzaju utworów zależnych znajdowali się w diametralnie innej sytuacji. Ci pierwsi uzyskiwali ochronę, jeżeli ich tłumaczenie było „legalne”, natomiast opracowania tych drugich były „legalne” z samego tylko powodu, że stanowiły nowy utwór. Twórczy i oryginalny charakter innego opracowania niż tłumaczenie był zatem okolicznością, która niejako „usprawiedliwiała” twórcę zależnego. Jako uzasadnienie wspomnianej różnicy wskazuje się odmienny charakter tłumaczeń oraz innych utworów zależnych<sup>180</sup>.

Na konferencji w 1896 w Paryżu, w trakcie której wypracowano pierwsze zmiany do tekstu konwencji berneńskiej, Francja znów bezskutecznie zabiegała o zrównanie prawa do tłumaczenia z prawem do zwielokrotniania<sup>181</sup>. Wydłużono jednak czas trwania uprawnienia do tworzenia lub wyrażania zgody na tworzenie tłumaczeń, zmieniając art. 5 oryginalnego tekstu konwencji. Od tamtej pory uprawnienie to przysługiwało przez cały okres trwania praw do utworu (choć wówczas jeszcze nie ustanawiano minimalnego czasu trwania ochrony – stało się to dopiero w 1908 r. po dokonaniu rewizji w Berlinie). Jednak wspomniane uprawnienie wygasało, jeżeli twórca w ciągu 10 lat od publikacji utworu nie opublikował lub nie doprowadził do publikacji tłumaczenia w języku, w jakim dany utwór miał być chroniony. Zmieniono zatem skutek prawny upływu okresu 10 lat. Pierwotnie po 10 latach wspomniane uprawnienie wygasało, natomiast od 1896 r. był to okres, w trakcie którego twórca musiał skorzystać z przysługujących mu praw wyłącznych pod rygorem jego utraty.

Na kolejnej konferencji – w Berlinie w 1908 r. – wspomniane zastrzeżenie dotyczące

---

<sup>179</sup>*Ibidem*, s. 81.

<sup>180</sup>*Ibidem*, s. 29.

<sup>181</sup> S. Ladas, *op.cit.*, s. 373; S. Ricketson, J. Ginsburg, *International...*, s. 89.

okresu 10 lat zostało zniesione. Zgodnie z art. 8 konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych podpisanej w Bernie 9 września 1886 r., przejranej w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r.<sup>182</sup> wyłączność w zakresie tłumaczeń przysługiwała twórcy już bez żadnych dodatkowych ograniczeń. W Berlinie zatem dokonano pełnego zrównania prawa do tłumaczenia z prawem do zwielokrotniania dzięki zgodzie państw, które dotychczas temu oponowały<sup>183</sup>. W ramach aktu berlińskiego konwencji berneńskiej wprowadzono też przepis, który w dużej mierze zachował do dzisiaj swój kształt, a jednocześnie stał się wzorcem dla ustaw prawnoautorskich na całym świecie, również dla kolejnych polskich ustaw. Mianowicie zgodnie w art. 2 zdanie drugie przewidziano wprost możliwość ochrony opracowań „tak jak utworów oryginalnych, bez uszczerbku dla praw twórcy utwory oryginalnego”(fr. *comme des œuvres originales, sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale*). W trakcie kolejnej konferencji – w Rzymie w 1928 r. – polska delegacja zaproponowała zastąpienie słów „tak jak utworów oryginalnych” słowami „na równi z utworami oryginalnymi”, jednak ta propozycja została odrzucona<sup>184</sup>. Co ciekawe, mimo to, w polskim tłumaczeniu zarówno aktu rzymskiego, jak i aktu paryskiego konwencji berneńskiej, sformułowanie *comme des œuvres originales* zostało przetłumaczone jako „na równi z utworami oryginalnymi”(„oryginalnymi” w tłumaczeniu tekstu paryskiego).

Następna istotna zmiana w zakresie regulacji dotyczącej twórczości zależnej została wprowadzona na konferencji w Brukseli w 1948 r. Jak stwierdził J. Brzechwa w 1947 r. od czasu konferencji rzymskiej „zaszły wielkie zmiany w strukturze świata oraz stanie urządzeń technicznych, mających wpływ na eksploatację twórczości artystycznej”<sup>185</sup>. Na skutek zmian wprowadzonych na konferencji w Brukseli przyznano twórcy prawo do autoryzowania „adaptacji, aranżacji i innych przeróbek jego utworów” (art. 12). Tym samym praktycznie zrównano status wszystkich opracowań, znosząc dotychczasową zasadę, zgodnie z którą tworzenie i eksploatacja innych opracowań niż tłumaczenia (a będących nowymi utworami) znajduje się poza zakresem praw wyłącznych twórcy macierzystego. Wprawdzie dotychczasowy art. 10, stanowiący o „nieautoryzowanych pośrednich przywłaszczeniach utworu literackiego lub artystycznego”, nie został zniesiony (stało się to dopiero na

---

<sup>182</sup> Dz. U. z 1922 r. Nr 3, poz. 16 – dalej cyt. jako: akt berliński konwencji berneńskiej.

<sup>183</sup> S. Ladas, *op.cit.*, s. 378; S. Ricketson, J. Ginsburg, *International...*, s. 97.

<sup>184</sup> S. Ladas, *op.cit.*, s. 242.

<sup>185</sup> J. Brzechwa, *Konwencja Berneńska i jej dzieje*, Warszawa 1947, s. 1.

konferencji w Sztokholmie w 1967 r.), natomiast trudno już było ten przepis traktować – ze względu na wprowadzenie wspomnianego powyżej art. 12 – jako upoważnienie do dowolnego korzystania z innych utworów zależnych niż tłumaczenia. Wśród zmian wprowadzonych na konferencji w Sztokholmie w 1967 r. – oprócz usunięcia wspomnianego powyżej art. 10 – należy wskazać na wprowadzenie wprost prawa do zwielokrotniania (art. 9 ust. 1). Co może wydawać się zaskakujące, takiego uprawnienia – które wydaje się podstawowym uprawnieniem majątkowym, powszechnie funkcjonującym w ustawach prawnoautorskich<sup>186</sup> – brakowało we wcześniejszych wersjach omawianej konwencji. W doktrynie przedstawia się różne przyczyny takiego stanu rzeczy. Zdaniem S. Stewerta istnienie prawa do zwielokrotniania było brane za pewnik, w związku z czym nie było potrzeby wprowadzania na poziomie międzynarodowym<sup>187</sup>. Z kolei P. Goldstein i B. Hugenholtz stwierdzili, że brak prawa do zwielokrotniania wynikał ze zróżnicowania regulacji tego uprawnienia w poszczególnych państwach – pominięcie prawa do zwielokrotniania mogło być traktowane jako sposób na uniknięcie debaty dotyczącej formy tego uprawnienia w konwencyjnym minimum<sup>188</sup>. Należy podkreślić, że już w oryginalnym tekście konwencji berneńskiej próbowano ustalić pewne minimum ochrony w obszarach, jakie uznawano za kluczowe, aniżeli wprowadzać gruntowną, samodzielną regulacją prawa autorskiego (zgodnie z opisaną powyżej zasadą minimum ochrony). Umożliwiło to pominięcie pewnych zagadnień, które w różny sposób były regulowane w ustawodawstwach państw będących stronami konwencji. Warto zwrócić uwagę, że jeszcze przed rewizją sztokholmską była mowa pośrednio o prawie do zwielokrotniania – niektóre jej przepisy sugerowały istnienie tego uprawnienia<sup>189</sup>. Dotyczy to m.in. przepisów odnoszących się do twórczości zależnej – przez długi czas tworzenie utworów zależnych było traktowane jako forma zwielokrotniania utworu macierzystego, na co zwróciła uwagę S. von Lewinski<sup>190</sup>. Świadczy o tym w szczególności brzmienie art. 2 zdania drugiego wprowadzonego w akcie berlińskim konwencji berneńskiej z 1908 r., w którym na określenie opracowań użyto w tekście francuskim (język francuski był wówczas jedynym oficjalnym językiem omawianej konwencji) słowa *reproductions*, co oznacza po prostu „reprodukcje”. Podobnie było w

<sup>186</sup> Tak również P. Goldstein, B. Hugenholtz, *op.cit.*, s. 34.

<sup>187</sup> S. M. Stewart, *op.cit.*, s. 103.

<sup>188</sup> P. Goldstein, B. Hugenholtz, *op.cit.*, s. 34.

<sup>189</sup> Tak również S. Rickatson, J. Ginsburg, *International...*, s. 127.

<sup>190</sup> S. von Lewinski, *International Copyright Law and Policy*, Oxford 2008, s. 142-143.

przypadku art. 12 dotyczącego wspomnianych powyżej „dokonanych bez upoważnienia przyswojeń pośrednich utworu literackiego lub artystycznego”. Ten ostatni przepis jest dla M. Fiscor podstawą do stwierdzenia, że prawo do adaptacji znajduje swoje korzenie w prawie do zwielokrotniania<sup>191</sup>. Powyższe podejście uległo zmianie wraz z wprowadzeniem tekstu brukselskiego z 1948 r., w którego art. 2 ust. 2 zdanie drugie określa określenie opracowań użyte w tekście francuskim słowa *transformations*, oznaczających modyfikację. Z kolei drugi z przytaczanych przepisów, art. 10 aktu berlińskiego konwencji berneńskiej (art. 12 aktu rzymskiego konwencji berneńskiej), jak już wspomniano, został w 1948 r. zniesiony. Tekst brukselski z 1948 r. formalnie oddzielił opracowania od aktu zwielokrotniania<sup>192</sup>. Należy od razu zauważyć, że powyższa zmiana językowa nie jest widoczna w polskich tłumaczeniach, w których używa się – przed zmianą wprowadzoną w Brukseli w 1948 r. – słowa „przeróbki”, zaś po tej zmianie – słowa „opracowania”.

W efekcie opisanej powyżej ewolucji zmian w konwencji berneńskiej z 1886 r. – zgodnie z jej aktualnym brzmieniem, ustalonym na konferencji w Paryżu w 1971 r. (przy czym do zredagowanego wówczas tekstu wprowadzono jeszcze poprawki w 1979 r.) – twórcy przyznaje się dwa uprawnienia: 1) prawo do dokonania lub udzielania zezwolenia na dokonanie tłumaczenia ich utworów (art. 8); 2) prawo do udzielania zezwolenia na adaptację, aranżację i inne przeróbki jego utworów (art. 12). Istnienie dwóch osobnych uprawnień jest pozostałością po tym, że początkowo uprawnienie ograniczające twórczość zależną obejmowało tylko tłumaczenia<sup>193</sup>. Niezależnie od powyższych uprawnień akt paryski konwencji berneńskiej przewiduje jednocześnie ochronę opracowań (art. 2 ust. 3).

#### 4.2. Porozumienie TRIPS

Porozumienie TRIPS jest załącznikiem nr 1C do porozumienia w sprawie utworzenia Światowej Organizacji Handlu<sup>194</sup>. WTO została powołana w dniu 15 kwietnia 1994 r. w Marrakeszu w ramach tzw. rundy urugwajskiej GATT, zaś swoją działalność rozpoczęła w

---

<sup>191</sup> M. Fiscor, *op.cit.*, s. 81.

<sup>192</sup> Tak również D. Gervais, *op.cit.*, s. 819.

<sup>193</sup> Tak również J. Blomqvist, *Primer on International Copyright and Related Rights*, Cheltenham-Northampton 2014, s. 116.

<sup>194</sup> Dz. U. z 1996 r. Nr 32, poz. 143 – dalej cyt. jako: WTO.



dniu 1 stycznia 1995 r. Jak zauważył M. Barczewski, pojawienie się tematyki ochrony własności intelektualnej na agendzie obrad dotyczących handlu dobrami materialnymi – a właśnie taki charakter należy przypisać negocjacjom dotyczącym powstania WTO – było efektem nacisku ze strony USA, które dostrzegały zagrożenie płynące z produkcji podróbek zachodnich towarów w krajach azjatyckich<sup>195</sup>. Z kolei M. Czajkowska-Dąbrowska stwierdziła, że porozumienie TRIPS było reakcją na słabość „układu berneńskiego”, a także nieudane próby rewizji konwencji berneńskiej w latach poprzedzających przyjęcie porozumienia TRIPS<sup>196</sup>.

Zgodnie z art. 2 ust. 2 porozumienia TRIPS jego postanowienia nie uchylają istniejących zobowiązań stron porozumienia wynikających m.in. z konwencji berneńskiej. Porozumienie TRIPS nie wprowadza nowych postanowień w stosunku do konwencji berneńskiej. Zgodnie z art. 9 ust. 1 porozumienia TRIPS państwa będące stronami tego traktatu są zobowiązane do przestrzegania art. 1-21 konwencji berneńskiej oraz jej załączników. Porozumienie TRIPS niejako zatem przejmuje postanowienia zawarte w tych przepisach, co odnosi się również do omawianych powyżej unormowań twórczości zależnej: art. 8 (dotyczącego prawa do dokonania lub udzielania zezwolenia na dokonanie tłumaczenia ich utworów) oraz art. 12 (dotyczącego prawa do udzielania zezwolenia na adaptację, aranżację i inne przeróbki jego utworów). Podczas rokowań dotyczących porozumienia TRIPS zdecydowano, że porozumienie to nie będzie funkcjonować w oderwaniu od dotychczasowych traktatów, dlatego też wprowadzono powyższe odesłanie<sup>197</sup>. Należy zaznaczyć, że z zakresu przepisów konwencji berneńskiej mających zastosowanie w ramach porozumienia TRIPS wyłączono art. 6bis wspomnianej powyżej konwencji, dotyczący prawa dochodzenia autorstwa oraz sprzeciwiania się wszelkiemu zniekształceniu, okaleczeniu lub innej zmianie albo wszelkiemu innemu działaniu na szkodę dzieła, które mogłyby przenieść ujmę jego czci lub dobremu imieniu. Przepis ten dotyczy sfery autorskich praw osobistych twórcy, podczas gdy porozumienie TRIPS reguluje handlowe aspekty ochrony własności intelektualnej. W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że unormowania twórczości zależnej, zawarte w art. 8 i art. 12 konwencji berneńskiej, zostały *de facto* potraktowane przez twórców

---

<sup>195</sup> M. Barczewski, *op.cit.*, s. 123-124.

<sup>196</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, *Porozumienie TRIPS (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 1184.

<sup>197</sup> M. Barczewski, *op.cit.*, s. 126.

---

porozumienia TRIPS jako część sfery autorskich praw majątkowych twórcy.

### 4.3. Traktat WIPO o prawie autorskim

Traktat WIPO o prawie autorskim został sporządzony w Genewie w dniu 20 grudnia 1996 r. U podstaw powstania traktatu WIPO o prawie autorskim, jak zwróciła uwagę M. Czajkowska-Dąbrowska, legło przeświadczeniu o starzeniu się konwencji berneńskiej i jej niedostosowaniu do szybko zmieniających się sposobów i warunków korzystania z utworów. Jak podkreśliła Autorka, naturalnym sposobem wypełnienia luki byłaby kolejna rewizja konwencji berneńskiej, natomiast szanse na powodzenie takiego przedsięwzięcia były znikome z uwagi na rozbieżność interesów poszczególnych państw w kontekście zasady jednomyślności, obowiązującej na gruncie tej konwencji<sup>198</sup>. Do pewnego stopnia przyczyny powstania traktatu WIPO o prawie autorskim były więc podobne, jak w przypadku porozumienia TRIPS w części dotyczącej prawa autorskiego.

Jak wynika z art. 1 ust. 2 traktatu WIPO o prawie autorskim, żadne postanowienie traktatu nie uchyla zobowiązań wynikających z konwencji berneńskiej. Podobnie jak w przypadku porozumienia TRIPS, traktat WIPO o prawie autorskim przyjmuje jako wiążące dla państw-sygnatariuszy postanowienia zawarte w art. 1-21 konwencji berneńskiej oraz jej załączników. Dotyczy to również przytoczonych powyżej unormowań twórczości zależnej zawartych w art. 8 i art. 12.

Traktat WIPO o prawie autorskim, podobnie jak porozumienie TRIPS, nie wprowadza zatem odrębnych postanowień dotyczących twórczości zależnej, poprzestając w tym obszarze na odwołaniu się do konwencji berneńskiej. Nie należy jednak oceniać takiego rozwiązania negatywnie. Wprawdzie twórczość zależna jest szczególnie istotnym obszarem z perspektywy międzynarodowego prawa autorskiego, natomiast nowe unormowania twórczości zależnej, które nie byłyby zbieżne z pozostałymi traktatami międzynarodowymi, mogłyby stanowić przeszkodę w uniwersalizacji tych unormowań. Dotychczasowe rozważania pokazują zatem, że z perspektywy kształtu unormowań twórczości zależnej na szczeblu międzynarodowym kluczową rolę wciąż odgrywa konwencja berneńska, mimo pojawienia się kolejnych

---

<sup>198</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, *Traktat WIPO o prawie autorskim (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 1212-1213.

---

traktatów regulujących zagadnienia prawa autorskiego.

## 5. Źródła unormowań twórczości zależnej w prawie Unii Europejskiej

Dotychczas na szczeblu Unii Europejskiej nie wypracowano generalnych przepisów o prawie autorskim. Szczególnie istotną rolę odgrywają dyrektywy, które tworzą – jak stwierdzili J. Barta i R. Markiewicz – swoistą „mozaikę” regulacji poświęconych wybranym zagadnieniom<sup>199</sup>. Dotychczas uchwalone dyrektywy po części mają charakter sektorowy (dotyczą określonego rodzaju utworów, np. programów komputerowych w przypadku dyrektywy nr 2009/24), zaś po części mają charakter problemowy (dotyczą np. czasu trwania ochrony w przypadku dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2006/116/WE z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych<sup>200</sup>). Jako wyjątek można traktować dyrektywy o generalnym charakterze, przede wszystkim dyrektywę Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2001/29/WE z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym<sup>201</sup>.

Żadna z uchwalonych dyrektyw ani też inna regulacja na szczeblu Unii Europejskiej nie przewiduje prawa do tworzenia utworów zależnych bądź prawa do wyrażania zgody na eksploatację utworów zależnych. Jest to obszar pozostający poza zakresem harmonizacji prawa autorskiego (podobnie jak np. autorskie prawa osobiste). Jedynie w stosunku do dwóch kategorii utworów – programów komputerowych i baz danych – prawo Unii Europejskiej przewiduje, na mocy osobnych dyrektyw (dyrektywy nr 96/9 oraz dyrektywy nr 2009/24), uprawnienia dotyczące ich modyfikacji, niezależne od prawa do zwielokrotniania. W pozostałym zakresie państwa członkowskie Unii Europejskiej mają swobodę w ustanawianiu uprawnień autorskich związanych z twórczością zależną. Jak słusznie jednak zauważyła E. Rosati, wprowadzając wyjątki od tych uprawnień państwa członkowskie, muszą mieć na względzie, by te wyjątki jednocześnie nie odnosiły się do prawa do zwielokrotniania, chyba że byłyby przewidziane w katalogu dopuszczalnych wyjątków od prawa do zwielokrotniania,

---

<sup>199</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 590.

<sup>200</sup> Dz. Urz. UE L 372/12 z dnia 27 grudnia 2006 r.

<sup>201</sup> Dz. Urz. WE L 167/10 z dnia 22 czerwca 2001 r., s. 230 – dalej cyt. jako: dyrektywa nr 2001/29.

zawartym w art. 5 ust. 2 i 3 dyrektywy nr 2001/29. Przy czym warto zwrócić uwagę, że prawo Unii Europejskiej nie zawiera też definicji zwielokrotniania w ramach prawa do zwielokrotniania, o którym mowa w art. 2 dyrektywy nr 2001/29.

Wskazuje się na kilka przyczyn braku generalnych unormowań twórczości zależnej. Zdaniem S. von Lewinski, państwa członkowskie są zobowiązane do wprowadzenia unormowań twórczości zależnej na podstawie art. 8 i art. 12 konwencji berneńskiej, w związku z czym nie ma potrzeby harmonizacji w tym obszarze<sup>202</sup>. Potwierdzenie tej tezy można odnaleźć w opinii Rzecznika Generalnego, P. C. Villalóna, w sprawie *Art & Allposters*. Jak stwierdził Rzecznik Generalny, jeśli można mówić w przypadku tej sprawy o adaptacjach dzieł malarskich, to wówczas dyrektywa nr 2001/29 nie znajduje zastosowania, ponieważ prawo do adaptacji na poziomie Unii Europejskiej zostało wprowadzone właśnie poprzez konwencję berneńską<sup>203</sup>. Inna teza, którą przedstawiła S. von Lewinski odnośnie do przyczyn braku generalnych unormowań twórczości zależnej, jest następująca: nawet jeżeli unormowania twórczości zależnej miałyby być w poszczególnych państwach członkowskich trochę inaczej interpretowane lub definiowane, takie różnice nie byłyby na tyle istotne, by zachodziła potrzeba harmonizacji. W ocenie S. von Lewinski potrzeba takiej harmonizacji nie występuje, nawet mimo faktu, że część państw członkowskich przewiduje odrębne uprawnienie autorskie dotyczące twórczości zależnej, a część reguluje tę kwestię w prawie do zwielokrotniania<sup>204</sup>. Kolejną potencjalną przyczyną braku ogólnych unormowań twórczości zależnej w prawie Unii Europejskiej można odnaleźć w nieoficjalnym raporcie Komisji Europejskiej, który został opublikowany w 2014 r. na portalu [statewatch.org](http://statewatch.org)<sup>205</sup>. W raporcie zwrócono uwagę, że prawo do zwielokrotniania jest w dyrektywie nr 2001/29 sformułowane na tyle szeroko, że obejmuje również adaptacje. Jak stwierdzono, taka szeroka interpretacja pojęcia prawa do zwielokrotniania wynika również z orzecznictwa TSUE, w szczególności z orzeczeń w sprawie *Infopaq* oraz w opisywanej powyżej sprawie *Eva-Marie Painer*<sup>206</sup>.

---

<sup>202</sup>S. von Lewinski (w:) *European Copyright Law. A Commentary*, red. M. M. Walter, S. von Lewinski, Nowy Jork 2010, s. 1479.

<sup>203</sup>Opinia Rzecznika Generalnego, P. C. Villalóna, z dnia 11 września 2014 r., w sprawie C-419/13, *Art & Allposters*, ECLI:EU:C:2014:2214.

<sup>204</sup>S. von Lewinski (w:) *European...*, s. 1479.

<sup>205</sup>Draft impact assessment on the modernization of the EU copyright acquis, <http://statewatch.org/news/2014/apr/eu-com-IA-value-tree.pdf> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>206</sup>E. Rosati, *The right of adaptation has not been generally harmonised at the EU level: true or false?*, <http://ipkitten.blogspot.com/2014/05/the-right-of-adaptation-has-not-been.html> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

Brak harmonizacji przepisów dotyczących twórczości zależnej nie oznacza jednak, że przedmiotem rozstrzygnięć TSUE nigdy nie były sprawy związane z tym zagadnieniem. Sprawa *Eva-Maria Painer* dotyczyła przeróbki komputerowej zdjęcia zawierającego portret porwanej dziewczynki, Nataschy K. Opublikowana w gazetach i na stronach internetowych przeróbka zdjęcia miała pomóc w odnalezieniu Nataschy, przedstawiając przypuszczalny wygląd jej twarzy (nie istniały aktualne zdjęcia dziewczynki). Rozstrzygnięcie TSUE w tej sprawie, które zapadło w wyroku z dnia 1 grudnia 2011 r., nie dotyczyło jednak zagadnień związanych bezpośrednio z twórczością zależną – TSUE nie orzekł, przykładowo, czy przeróbka zdjęcia była utworem zależnym<sup>207</sup>. Inna ze spraw rozstrzyganych przez TSUE dotyczyła spółki o nazwie „Art & Allposters”, która kupowała plakaty z reprodukcjami dzieł malarskich, a następnie za pomocą techniki chemicznej wykonywała odbitkę tych plakatów na płótna malarskie. Stworzone w ten sposób kopie obrazów na płótnie spółka sprzedawała na zamówienie. Organizacja zbiorowego zarządzania pn. „Stichting Pictoright”, będąca powodem w sprawie, podnosiła m.in. że Art & Allposters dokonała adaptacji dzieł malarskich. Rzecznik Generalny, P. C. Villalón przyjął, że nie stworzono tutaj adaptacji, ponieważ przeniesienie obrazu na płótno nie ma wpływu na „wynik wytworu artystycznego”: nie dochodzi do przekładu obrazu na inny język artystyczny niż ten, w jakim zostało stworzone, a ponadto nie dochodzi do zniekształcenia obrazu, nie usuwa się ani dodaje się żadnych elementów<sup>208</sup>. Ostatecznie TSUE w wyroku z dnia 22 stycznia 2015 r. stwierdził, że nie trzeba rozstrzygać, czy rozpoznawanej sprawie można mówić o adaptacji, dlatego że doszło tutaj do rozpowszechniania w rozumieniu art. 4 ust. 1 dyrektywy nr 2001/29, jako że płótno stworzone przez Art & Allposters zawiera „obraz chronionego dzieła artystycznego”<sup>209</sup>. Z kolei w sprawie *Systran* TSUE w wyroku z dnia 16 grudnia 2010 r. przyjął, że można mówić w przedmiotowej sprawie o powstaniu „pochodnej” wersji programu komputerowego, której ujawnianiu osobom trzecim skarżące mogą się sprzeciwić. Nie rozstrzygnął natomiast, czy Komisja Europejska, która miała doprowadzić do stworzenia tych pochodnych wersji,

---

<sup>207</sup> Wyrok TSUE z dnia 1 grudnia 2011 r. w sprawie C-145/10, *Eva-Maria Painer*, Zb.Orz. 2011, s. I-12533, ECLI:EU:C:2011:798.

<sup>208</sup> Opinia Rzecznika Generalnego, P. C. Villalóna, z dnia 11 września 2014 r., w sprawie C-419/13, *Art & Allposters*, ECLI:EU:C:2014:2214, pkt 59.

<sup>209</sup> Wyrok TSUE z dnia 22 stycznia 2015 r. w sprawie C-419/13, *Art & Allposters*, Dz. Urz. C 107/07 z dnia 30 marca 2015 r., ECLI:EU:C:2015:27, pkt 27.

zachowała się bezprawnie<sup>210</sup>.

### **5.1. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 96/9/WE z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie ochrony prawnej baz danych**

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 96/9/WE z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie ochrony prawnej baz danych dotyczy ochrony bazy danych w każdej formie, jak wynika z art. 1 ust. 1 tej dyrektywy. Obejmuje zatem ochronę baz danych w ramach prawa autorskiego *sensu stricto* oraz w ramach prawa *sui generis* do baz danych. Na podstawie prawa autorskiego *sensu stricto*, zgodnie z art. 3 ust. 1 dyrektywy nr 96/9, bazy danych stanowiące własność intelektualną autora podlegają jako takie ochronie analogicznie, jak inne utwory, z powodu wyboru lub uporządkowania danych w tej bazie. Zgodnie z wyrokiem TSUE z dnia 1 marca 2012 r., w sprawie *Football Dataco*, baza danych jest chroniona prawem autorskim pod warunkiem, że wybór lub uporządkowanie danych, które ta baza zawiera, stanowi oryginalny wyraz swobody twórczej autora bazy danych<sup>211</sup>. Z kolei prawo *sui generis*, zgodnie z art. 7 dyrektywy nr 96/9, jest ustanawiane przez państwa członkowskie Unii Europejskiej na rzecz producenta bazy danych wymagającej jakościowej lub ilościowej istotnej inwestycji dla uzyskania weryfikacji lub prezentacji jej zawartości, niezależnie od tego, czy określona baza danych kwalifikuje się do ochrony na podstawie prawa autorskiego *sensu stricto*. Jak stwierdziła S. Stanisławska-Kloc, punktem wyjścia dla wprowadzenia prawa *sui generis* była konieczność zapewnienia adekwatnej ochrony producentom baz, a ochrona prawnoautorska nie była pod tym kątem wystarczająca<sup>212</sup>. Jak zwrócili uwagę J. Barta i R. Markiewicz, nie jest wykluczone krzyżowanie się tych dwóch reżimów ochrony baz danych<sup>213</sup>. Oba te reżimy ochrony baz danych zostały rozdzielone w polskim ustawodawstwie: bazy danych są chronione w ramach prawa autorskiego *sensu stricto*, na podstawie pr.aut., zaś ochrona baz danych *sui generis* jest przewidziana w ustawie z dnia 27

---

<sup>210</sup>Wyrok TSUE z dnia 16 grudnia 2010 r. w sprawie T-19/07, *Systran*, Zb.Orz. 2010, s. II-06083, ECLI:EU:T:2010:526, pkt 28.

<sup>211</sup>Wyrok TSUE z dnia 1 marca 2012 r. w sprawie C-604/10, *Football Dataco*, Dz. Urz. UE C 118/08 z dnia 21 kwietnia 2012 r., ECLI:EU:C:2012:115, pkt 45.

<sup>212</sup>S. Stanisławska-Kloc, *Ochrona baz danych*, ZNUJ PPWI 2003, z. 82, s. 187.

<sup>213</sup>J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 424.

lipca 2001 r. o ochronie baz danych<sup>214</sup>. Jak zauważyli J. Barta i R. Markiewicz, jest to nietypowe rozwiązanie, bowiem w większości państw Unii Europejskiej całość unormowań baz danych jest zawarta w jednej ustawie dotyczącej prawa autorskiego<sup>215</sup>.

W art. 5 lit. b dyrektywy nr 96/9 wprowadzono prawo do dokonywania lub upoważniania do opracowania, porządkowania i wszelkich innych przeróbek. Oprócz tego w art. 5 lit. e dyrektywy nr 96/9 zawarto prawo do dokonywania lub upoważniania do każdego publicznego zwielokrotniania, rozpowszechniania, udostępniania, wyświetlania lub przedstawiania wyników czynności określonych w art. 5 lit. b dyrektywy nr 96/9. Są to dwa z pięciu uprawnień przewidzianych w dyrektywie nr 96/9, obok prawa do dokonywania lub upoważniania do czasowego lub trwałego zwielokrotniania, w jakikolwiek sposób lub w jakiegokolwiek formie, w całości lub w części (art. 5 lit. a dyrektywy nr 96/9), prawa do dokonywania lub upoważniania do publicznego rozpowszechniania w jakiegokolwiek formie bazy danych lub jej kopii (art. 5 lit. c dyrektywy nr 96/9) oraz prawa do dokonywania lub upoważniania do każdego publicznego udostępniania, wyświetlania lub przedstawiania (art. 5 lit. d dyrektywy nr 96/9). Należy zaznaczyć, że wspomniany powyżej art. 5 dyrektywy nr 96/9 dotyczy bazy danych chronionej prawem autorskim. Nie dotyczy zaś bazy danych chronionych *sui generis*, czyli chronionej jako inwestycja poniesiona przez producenta. Z perspektywy art. 5 lit. b dyrektywy nr 96/9 nie ma znaczenia, czy efektem modyfikacji bazy danych jest powstanie nowego przedmiotu ochrony. Wyjątki od uprawnienia przewidzianego art. 5 lit. b dyrektywy nr 96/9 (jak również od pozostałych uprawnień z art. 5 dyrektywy nr 96/9) są przewidziane w art. 6 dyrektywy nr 96/9. Zgodnie z art. 6 ust. 1 dyrektywy nr 96/9 dokonanie którejkolwiek z czynności wymienionych w art. 5 dyrektywy nr 96/9 przez legalnego użytkownika bazy danych lub jej kopii nie wymaga upoważnienia przez autora bazy danych, jeśli są one niezbędne do celów dostępu do zawartości baz danych i normalnego korzystania z tej zawartości przez legalnego użytkownika. Z kolei w art. 6 ust. 2 dyrektywy nr 96/9 dopuszcza się możliwość wprowadzania ograniczeń dotyczących uprawnień z art. 5 dyrektywy nr 96/9 w szczególnych przypadkach (zwielokrotnianie do użytku osobistego innych niż elektroniczne bazy danych; korzystanie z baz danych wyłącznie w charakterze ilustracji w celach dydaktycznych lub badawczych, tak długo jak wskazane jest źródło oraz w

<sup>214</sup> Dz. U. z 2019 r., poz. 2134 ze zm. – dalej cyt. jako: u.o.b.d.

<sup>215</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 426.

zakresie uzasadnionym przez niehandlowy cel, który ma być osiągnięty; korzystanie do celów bezpieczeństwa publicznego albo do celów postępowania administracyjnego lub sądowego; inne wyjątki w zakresie prawa autorskiego, tradycyjnie dopuszczane na mocy prawa krajowego). Jak stwierdził TSUE w wyroku z dnia 15 stycznia 2015 r., w sprawie *Ryanair*, art. 6 ust. 1 dyrektywy nr 96/9 nie stoi na przeszkodzie temu, by twórca bazy danych niepodlegającej ochronie na mocy tej dyrektywy ani na mocy prawa autorskiego ograniczył w drodze umowy korzystanie z tej bazy danych przez osoby trzecie<sup>216</sup>.

## **5.2. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2009/24/WE z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych**

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2009/24/WE z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych jest ujednoliconą wersją dyrektywy Rady 91/250/EWG z dnia 14 maja 1991 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych, sporządzoną, co podkreślono w motywie 1 dyrektywy nr 2009/24, dla zapewnienia jasności i zrozumiałości. Przy czym teksty obu tych dyrektyw, jak trafnie zauważyła A. Nowicka, są niemal identyczne<sup>217</sup>. Jak stwierdziła K. Sztobryn, dyrektywa nr 2009/24 jest wprawdzie zasadniczym i podstawowym aktem prawnym zapewniającym ochronę programów komputerowych na poziomie Unii Europejskiej, jednakże obejmuje swoim zakresem bardzo wąsko określony przedmiot. Zdaniem K. Sztobryn powoduje to, że dyrektywa nr 2009/24 pełni istotną, lecz jednak ograniczoną rolę w ochronie programów komputerowych<sup>218</sup>.

Dyrektywa nr 2009/24 nie zawiera definicji programu komputerowego. W motywie 7 wskazuje się jedynie, że pojęcie to obejmuje programy w jakiegokolwiek formie, w tym programy zintegrowane ze sprzętem komputerowym, a także przygotowawcze prace projektowe prowadzące do rozwoju programu komputerowego. Na etapie przygotowywania

---

<sup>216</sup> Wyrok TSUE z dnia 15 stycznia 2012 r. w sprawie C-30/14, *Ryanair*, Dz. Urz. C 073/10 z dnia 2 marca 2015 r., ECLI:EU:C:2015:10, pkt 45.

<sup>217</sup> A. Nowicka, *Prawnoautorska ochrona programów komputerowych – regulacja polska i jej unijny wzorzec w świetle orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości*, RPEiS 2015, z. 2, s. 107.

<sup>218</sup> K. Sztobryn, *Zakres przedmiotowy ochrony na podstawie dyrektywy 2009/24/WE w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych – przegląd orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości*, Glosa. Prawo gospodarcze w orzeczeniach i komentarzach 2014, nr 4, s. 78.



dyrektywy nr 91/250 zgłoszono propozycję definicji programu komputerowego, jednak ostatecznie nie została ona uwzględniona<sup>219</sup>. Jak zauważyła A. Nowicka, przyjęto założenie, że definicja nie będzie potrzebna, a ponadto jej zamieszczenie byłoby niewłaściwe, biorąc pod uwagę szybki postęp technologii informatycznych<sup>220</sup>. W ustaleniu przedmiotu ochrony w ramach dyrektywy nr 2009/24 pomocne jest orzecznictwo TSUE. W wyroku z dnia 22 grudnia 2010 r., w sprawie *Bezpečnostní softwarová asociace*, TSUE stwierdził, że chronioną formą wyrażenia programu komputerowego może być jedynie taka jego postać, która pozwala na odtworzenie samego programu. W konsekwencji TSUE przyjął, że formą wyrażenia programu komputerowego jest kod źródłowy i kod obiektowy (wynikowy)<sup>221</sup>. Jak stwierdził TSUE z kolei w wyroku z dnia 2 maja 2012 r., w sprawie *SAS Institute*, formą wyrażenia programu komputerowego nie jest zbiór funkcji programu komputerowego ani język programowania i format plików danych używanych w ramach programu komputerowego<sup>222</sup>.

W art. 4 ust. 1 lit. b dyrektywy nr 2009/24 w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych<sup>223</sup> wprowadza się prawo do wykonywania lub zezwalania na translację, adaptację, porządkowanie i jakiegokolwiek inne modyfikacje programu komputerowego i powielenie wyników tych działań bez uszczerbku dla praw osoby, która modyfikuje program. Jest to jedno z trzech uprawnień wyłącznych uprawnionego do programu komputerowego przewidzianych w dyrektywie nr 2009/24, obok prawa do wykonywania lub zezwalania na trwałe lub czasowe powielanie programu komputerowego jakimikolwiek środkami i w jakiegokolwiek formie, częściowo lub w całości (art. 4 ust. 1 lit. a dyrektywy nr 2009/24) oraz prawa do wykonywania lub zezwalania na jakąkolwiek formę publicznej dystrybucji, włącznie z wypożyczeniem oryginalnego programu komputerowego lub jego kopii (art. 4 ust. 1 lit. c dyrektywy nr 2009/24).

Z perspektywy uprawnienia przewidzianego w art. 4 ust. 1 lit. b dyrektywy nr 2009/24 nie ma znaczenia, czy efektem modyfikacji programu komputerowego jest powstanie nowego

---

<sup>219</sup> Official Journal of the European Communities (C 231) z dnia 17 września 1990 r., vol. 33, s. 78.

<sup>220</sup> A. Nowicka, *Prawnoautorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, Warszawa 1995, s. 65.

<sup>221</sup> Wyrok TSUE z dnia 22 grudnia 2010 r. w sprawie C-393/09, *Bezpečnostní softwarová asociace*, Zb.Orz. 2010, s. I-13971, ECLI:EU:C:2010:816, pkt 35 i 38.

<sup>222</sup> Wyrok TSUE z dnia 2 maja 2012 r. w sprawie C-406/10, *SAS Institute*, Dz. Urz. UE C 174/05 z dnia 16 czerwca 2012 r., ECLI:EU:C:2012:259, pkt 46.

<sup>223</sup> Dz. Urz. UE L 111/16 z dnia 5 maja 2009 r.

utworu. Każda ingerencja w treść programu komputerowego będzie zatem objęta wyłącznością zastrzeżoną w ramach wspomnianego powyżej uprawnienia. Wyjątki od uprawnienia przewidzianego w art. 4 ust. 1 lit. b dyrektywy nr 2009/24 (jak również od uprawnienia z art. 4 ust. 1 lit. a dyrektywy nr 2009/24) są określone w art. 5 i 6 dyrektywy nr 2009/24. Zgodnie z art. 5 ust. 1 dyrektywy nr 2009/24 modyfikacja programu komputerowego nie wymaga zezwolenia uprawnionego, jeśli jest konieczna do użycia programu przez uprawnionego nabywcę zgodnie z zamierzonym celem, włącznie z poprawianiem błędów. Z kolei zgodnie z art. 5 ust. 3 dyrektywy nr 2009/24 osoba mająca prawo do używania kopii programu komputerowego jest upoważniona, bez zezwolenia uprawnionego, do obserwowania, badania lub testowania funkcjonowania programu w celu ustalenia koncepcji i zasad, na których opiera się każdy z elementów programu, jeżeli robi to podczas wykonywania czynności ładowania, wyświetlania, uruchamiania, transmitowania lub przechowywania programu, w stosunku do którego jest uprawniona. Z kolei zgodnie z art. 6 ust. 1 dyrektywy 2009/24 zezwolenie uprawnionego nie jest wymagane, jeśli powielanie kodu i translacja jego form jest niezbędne do otrzymania informacji koniecznych do osiągnięcia interoperacyjności niezależnie stworzonego programu komputerowego z innymi programami. Przy czym w art. 6 ust. 1 dyrektywy nr 2009/24 zastrzega się szereg warunków, które muszą zostać spełnione, aby można było skorzystać z tego wyjątku (m.in. wspomniane powyżej czynności są wykonywane przez licencjobiorcę lub osobę mającą prawo do używania kopii programu, lub upoważnioną osobę działającą w ich imieniu, zaś informacje konieczne do osiągnięcia interoperacyjności nie były uprzednio łatwo dostępne dla tych osób).

Biorąc pod uwagę, że zgodnie z wyrokiem TSUE z dnia 22 grudnia 2010 r., w sprawie *Bezpečnostní softwarová asociace*, formą wyrażenia programu komputerowego jest kod źródłowy i kod obiektowy (wynikowy)<sup>224</sup>, w świetle dyrektywy nr 2009/24 wkroczeniem w prawa wyłączne twórcy jest m.in. zmiana kodu źródłowego programu komputerowego. Znajduje to potwierdzenie w opinii Rzecznika Generalnego M. C. Sánchez-Bordona z dnia 12 września 2019 r. w sprawie *IT Development SAS*. W opinii tej Rzecznik Generalny stwierdził, że zmiana kodu źródłowego programu komputerowego stanowi naruszenie praw autorskich do tego programu, o ile zmiana ta nie jest objęta wyjątkiem z art. 5 i 6 dyrektywy nr

---

<sup>224</sup>Wyrok TSUE z dnia 22 grudnia 2010 r. w sprawie C-393/09, *Bezpečnostní softwarová asociace*, Zb.Orz. 2010, s. I-13971, ECLI:EU:C:2010:816, pkt 35 i 38.

2009/24<sup>225</sup>. Podobnie stwierdził TSUE w wyroku wydanym w tej sprawie w dniu 18 grudnia 2019 r., stwierdzając, że zakaz modyfikowania kodu źródłowego oprogramowania podlega prawu autorskiemu do programu komputerowego<sup>226</sup>.

### 5.3. Projekt Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego

Należy również zwrócić uwagę na projekt Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego, opracowanego przez grupę roboczą składającą się z przedstawicieli środowisk akademickich w ramach tzw. Grupy Wittem<sup>227</sup>. Dokument ten miał stanowić impuls do dalszej harmonizacji prawa autorskiego na poziomie Unii Europejskiej, przy czym, jak zauważyła D. Gęsicka, jego twórcy wyraźnie zastrzegli, że ich celem nie jest stworzenie zunifikowanego prawa autorskiego, lecz wyłącznie wykonanie kolejnego kroku w tym kierunku<sup>228</sup>. Dlatego też projekcie kodeksu poruszane są jedynie wybrane zagadnienia – jednym z takich zagadnień jest twórczość zależna. Zdaniem J. C. Ginsburg projekt kodeksu może być traktowany jako punkt wyjścia do dyskusji nad pożądanym kształtem prawa autorskiego na poziomie Unii Europejskiej<sup>229</sup>. Projekt ten wpisuje się też w szerszą dyskusję na temat tego, czy prawo autorskie na poziomie Unii Europejskiej powinno zostać całkowicie zunifikowane, nie zaś jedynie harmonizowane, jak ma to miejsce obecnie<sup>230</sup>.

Zgodnie z art. 4.1 ust. 1 projektu Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego jednym z autorskich praw majątkowych (w projekcie wprowadza się podział na osobiste i majątkowe prawa autorskie) jest prawo do adaptacji utworu. To jedno z pięciu autorskich praw majątkowych przewidzianych w projekcie Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego, obok

---

<sup>225</sup>Opinia Rzecznika Generalnego, M. C. Sánchez-Bordona, z 12 września 2019 r., w sprawie C-666/18, *IT Development SAS*, ECLI:EU:C:2019:729, pkt 84.

<sup>226</sup>Wyrok TSUE z dnia 18 grudnia 2019 r. w sprawie C-666/18, *IT Development SAS*, Dz. Urz. UE C 61/18 z dnia 24 lutego 2020 r., ECLI:EU:C:2019:1099, pkt 32.

<sup>227</sup>Skład grupy roboczej jest dostępny na stronie: [https://www.ivir.nl/copyrightcode/draftingcommittee\\_and\\_advisoryboard/](https://www.ivir.nl/copyrightcode/draftingcommittee_and_advisoryboard/) (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>228</sup>D. Gęsicka, *Projekt Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego*, Problemy Współczesnego Prawa Międzynarodowego, Europejskiego i Porównawczego 2013, vol. XI, s. 140-141.

<sup>229</sup>J. C. Ginsburg, *European Copyright Code - Back to First Principles (with Some Additional Detail)*, [https://papers.ssrn.com/sol3/Delivery.cfm/SSRN\\_ID1747148\\_code244408.pdf?abstractid=1747148&mirid=1](https://papers.ssrn.com/sol3/Delivery.cfm/SSRN_ID1747148_code244408.pdf?abstractid=1747148&mirid=1), s. 3 (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>230</sup>Zalety i wady unifikacji prawa autorskiego, również w kontekście projektu Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego, są przedmiotem rozważań m.in. T. Cooka – por. T. Cook, *An EU Copyright Code: what and how, if ever?*, [http://eprints.nottingham.ac.uk/1739/1/cook\\_derclaye\\_2011.pdf](http://eprints.nottingham.ac.uk/1739/1/cook_derclaye_2011.pdf), s. 3 (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

prawa do zwielokrotniania (art. 4.2), prawa do dystrybucji (art. 4.3), prawa do najmu (art. 4.4) oraz prawa do komunikowania publicznego (art. 4.5). Treść prawa do adaptacji utworu została zdefiniowana w art. 4.6 projektu Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego. Zgodnie z tym przepisem prawo do adaptacji obejmuje prawo do adaptowania, tłumaczenia, aranżacji oraz wprowadzenia innych zmian do utworu. Obejmuje ono zatem proces samego tworzenia utworu zależnego, inaczej niż przewidziano np. w polskiej ustawie pr.aut.

## 6. Źródła unormowań twórczości zależnej w prawie polskim

Jak dotąd w historii polskiego prawodawstwa wprowadzono trzy ustawy dotyczące prawa autorskiego. Pierwsza z nich została uchwalona w 1926 r. (ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim<sup>231</sup>), druga – w 1952 r. (ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim<sup>232</sup>), zaś trzecia, aktualnie obowiązująca – w 1994 r. (ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>233</sup>).

Unormowania twórczości zależnej przyjęte w wymienionych powyżej aktach prawnych prezentują się do pewnego stopnia podobnie. W unormowaniach tych można bowiem wyodrębnić trzy główne grupy przepisów: 1) przepisy potwierdzające, że opracowanie może być przedmiotem praw autorskich; 2) przepisy dotyczące obowiązku uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich; 3) przepisy dotyczące zachowania przez twórcę utworu macierzystego wyłącznego prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Trudno oprzeć się wrażeniu, że unormowania zawarte w pr.aut. z 1926 r. były wzorem dla twórców pr.aut. z 1952 r. oraz pr.aut. We wszystkich tych ustawach prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie zostało wymienione w przepisach dotyczących treści praw autorskich, lecz w jednym z przepisów dotyczących przenoszenia autorskich praw majątkowych. Kwestia ta szerzej omówiona w dalszej części niniejszego rozdziału, wraz z analizą pozostałych przepisów związanych z twórczością zależną.

<sup>231</sup> T.j. Dz. U. z 1935 r. Nr 26, poz. 176.

<sup>232</sup> Dz. U. z 1952 r. Nr 34, poz. 234 ze zm.

<sup>233</sup>T.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 ze zm.

## 6.1. Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim

Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim<sup>234</sup> uchodziła za akt nowoczesny, a zarazem w znacznym stopniu oryginalny. Wyrażono w niej, a także twórczo rozwinięto, najnowsze tendencje w prawie autorskim, w niektórych aspektach wyprzedzając wiele krajów. Była chwalona i wzbudzała zainteresowanie w świecie – jeszcze w roku jej uchwalenia, doczekała się tłumaczenia na język angielski, francuski i niemiecki<sup>235</sup>. Twórcom pr.aut. z 1926 r. – przede wszystkim F. Zollowi, a także J. J. Litauerowi, Z. Przesmyckiemu oraz S. Wróblewskiemu – należą się słowa uznania, tym bardziej, że zadanie, jakiego się podjęli, nie było proste. Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę w 1918 r. należało stworzyć przepisy ujednociające unormowania zawarte w poszczególnych rozbiorach<sup>236</sup>.

W trakcie prac nad pr.aut. z 1926 r. unormowania twórczości zależnej należały do jednego z najbardziej intensywnie dyskutowanych zagadnień. Wyjściowym pojęciem w tym obszarze, które zostało potem powielone w pr.aut. z 1952 r. oraz pr.aut., było „opracowanie cudzego utworu” (choć proponowano też użycie terminu „wytwory duchowe z drugiej ręki”<sup>237</sup>). Utwór, na którym to opracowanie jest oparte, określano jako „oryginał”. Zgodnie z art. 2 zdanie pierwsze pr.aut. z 1926 r. takie opracowanie również jest przedmiotem prawa autorskiego. Było to w zasadzie potwierdzenie założeń wynikających z art. 1 pr.aut. z 1926 r., zgodnie z którym przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości. Wśród przykładowych opracowań wymieniono: tłumaczenie, przeróbkę, przystosowanie, transpozycję na inną technikę artystyczną, układ muzyczny, przeróbkę na muzyczne instrumenty mechaniczne, także przeniesienie na film kinematograficzny. Przeniesieniu na film kinematograficzny był poświęcony odrębny przepis zawarty w art. 53, zgodnie z którym zezwolenie na przeniesienie dzieła na film kinematograficzny obejmuje, w przypadku braku odmiennego postanowienia w umowie, uprawnienie do publicznego wykonywania filmu.

---

<sup>234</sup> T.j. Dz. U. z 1935 r. Nr 26, poz. 176.

<sup>235</sup> L. Górnicki, *op.cit.*, s. 235; J. Fiołka, *Kilka uwag krytycznych o ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r.*, RPEiS 2015, z. 2, s. 264.

<sup>236</sup> Tak również P. Dąbrowski, *Geneza Ustawy o prawie autorskim z 29 marca 1926 roku*, SIT 2010, tom VII, s. 73.

<sup>237</sup> S. Gołąb, *Ustawa o prawie autorskim z dnia 29 marca 1926 r. z materiałami*, Warszawa 1928, s. 69.

W art. 2 zdanie drugie pr.aut. z 1926 r. wskazano, że wykonywanie prawa autorskiego do opracowania cudzego utworu zależy od zezwolenia twórcy pierwowzoru. Odzwierciedlało to zasady wyrażone w art. 2 ust. 2 aktu rzymskiego konwencji berneńskiej, zgodnie z którym tłumaczenia, adaptacje, aranżacje muzyczne i inne kopie utworu w zmienionej formie są chronione jako przedmiot prawa autorskiego, jednak bez uszczerbku dla praw twórcy utworu macierzystego. Zezwolenie, o którym mowa powyżej, było jednak zbędne w przypadku, gdy prawo autorskie do pierwowzoru wygasło (art. 2 zdanie trzecie pr.aut. z 1926 r.). Ponadto wymogu uzyskania zezwolenia nie stosowano do utworów, które „mają cechy samodzielnej twórczości, chociaż podniętę do nich dał utwór cudzy” (art. 2 zdanie piąte pr.aut. z 1926 r.). Zezwolenie nie było więc konieczne w przypadku utworu inspirowanego, choć nie posługiwano się wprost pojęciem inspiracji (będzie to miało miejsce dopiero w pr.aut.). Udzielone zezwolenie automatycznie traciło swoją moc, jeżeli opracowanie nie ukazało się w przeciągu pięciu lat (art. 2 zdanie czwarte pr.aut. z 1926 r.). Początkowo w projekcie pr.aut. z 1926 r. przedłożonym przez F. Zolla przewidywano możliwość udzielenia przez sąd – jak to określano – „licencji przymusowej” zastępującej zezwolenie twórcy utworu macierzystego. Koncepcja ta spotkała się jednak z krytyką wśród innych członków komisji biorących udział w pracach nad ustawą i F. Zoll wycofał się z tego pomysłu<sup>238</sup>. Co do samego terminu „zezwoenie”, był on wykorzystywany w pr.aut. z 1926 r. w różnym kontekście, nie tylko jako zgoda twórcy, ale m.in. również jako zgoda osoby portretowanej na wykonywanie praw autorskich do portretu. Alternatywną propozycję wspomnianych powyżej przepisów przedstawił w trakcie prac nad pr.aut. z 1926 r. J. J. Litauer. W swoim projekcie wprowadzał art. 6 zdanie pierwsze o następującej treści: „Ten, kto utwór przekłada na inny język lub przerabia w jakikolwiek sposób twórczy, bądź przenosi na żywe obrazy lub na filmy kinematograficzne, ma względem przekładu, przeróbki lub przeniesienia prawo autorskie”. O ograniczeniu możliwości korzystania z utworu zależnego w projekcie J. J. Litauera miała być z kolei mowa w art. 6 zdaniu trzecim: „Jednakże przekład utworu ani przeróbka powieści na utwór dramatyczny lub sceniczny albo odwrotnie, oraz przeróbka kinematograficzna, ani przeniesienia na żywe obrazy i instrumenty mechaniczne, nie mogą być podane do wiedzy ogółu bez zezwolenia tego, komu służy prawo autorskie do utworu oryginalnego”<sup>239</sup>.

---

<sup>238</sup>*Ibidem*, s. 32, 39 i 49.

<sup>239</sup>*Ibidem*, s. 113.

Zgodnie z art. 32 pr.aut. z 1926 r., pomimo przeniesienia prawa autorskiego twórca nie tracił wyłącznego prawa zezwalania na wykonywanie autorskich praw zależnych, jeżeli nie umówiono się inaczej. Poprzez „przeniesienie prawa autorskiego” rozumiano oczywiście przeniesienie autorskich praw majątkowych (ta grupa uprawnień była określana po prostu jako „prawa autorskie”, z kolei autorskie prawa osobiste były określane jako „prawa osobiste”). Przepis ten znalazł się w sąsiedztwie art. 30 pr.aut. z 1926 r. rozstrzygającego, że mimo przeniesienia autorskich praw majątkowych, twórca zachowuje autorskie prawa osobiste. Podkreślało to zwiążek prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ze sferą autorskich praw osobistych. Należy jeszcze zwrócić uwagę na art. 31 pr.aut. z 1926 r., zgodnie z którym następcy prawnemu, choćby nawet nabył wszystkie autorskie prawa majątkowe, nie wolno czynić w utworze zmian, z wyjątkiem wywołanych oczywistą koniecznością, których twórca nie miałby słusznej podstawy zabronić. W art. 30-32 pr.aut. z 1926 r. zawarto zatem grupę przepisów rozstrzygających skutki prawne przeniesienia autorskich praw majątkowych w odniesieniu do sfery autorskich praw osobistych, której częścią – jak już zasygnalizowano powyżej – była na gruncie pr.aut. z 1926 r. twórczość zależna.

Ponadto zgodnie z art. 50 pr.aut. z 1926 r., jeżeli przedsiębiorca wystawiał utwór w rażąco nieodpowiedniej formie lub zupełnie nieodpowiednimi siłami, albo wprowadzał zmiany, którym sprzeciwiać się twórca miałby słuszną podstawę, twórca mógł natychmiast rozwiązać umowę. Z kolei z art. 62 zdanie trzecie pr.aut. z 1926 r. pośrednio wynikało, że wkroczeniem w sferę autorskich praw osobistych jest wprowadzanie zmian, dodatków lub skrótów, które „wykrzywiają” treść utworu lub „uwłaczają godności i wartości” utworu, a także wprowadzanie zmian w „oryginale dzieła”.

## **6.2. Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim**

Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim<sup>240</sup> została uchwalona w związku z przemianami, jakie zaszły w Polsce po zakończeniu II wojny światowej. Jak wskazano w uzasadnieniu do jej projektu, pr.aut. z 1926 r. nie odpowiadała ówczesnym stosunkom, była

---

<sup>240</sup> Dz. U. z 1952 r. Nr 34, poz. 234 ze zm.

dostosowana do „bezplanowej gospodarki przedsiębiorstw prywatnych”<sup>241</sup>. W trakcie sejmowej debaty zarzucano pr.aut. z 1926 r., że ujmuje ona pojęcie praw autorskich i sposobu ich wykonania bez uwzględnienia społecznej funkcji twórczości kulturalnej, a także odzwierciedla „wyraźnie antagonistyczny w warunkach kapitalizmu charakter” w relacji pomiędzy twórcą a przedsiębiorcą rozpowszechniającym jego utwór<sup>242</sup>. Jak zauważyła M. Nowikowska, przepisy pr.aut. z 1952 r. były podporządkowane koncepcjom radzieckim, co uwidaczniało się w ograniczaniu praw podmiotowych twórców przez czynnik administracyjny oraz uprzywilejowaniu sektora uspołecznionego<sup>243</sup>.

We współczesnej doktrynie pr.aut. z 1952 r. jest oceniana krytycznie, przede wszystkim z uwagi na skrócony czas ochrony prawnoautorskiej. Jak stwierdził J. Fiołka, pr.aut. z 1952 r. nie dawała powodów do dumy i stanowiła duży regres w porównaniu do ochrony przewidzianej w pr.aut. z 1926 r. Jako główną wadę pr.aut. z 1952 r. Autor wskazał zapewnienie twórcom bardzo niskiego wynagrodzenia za korzystanie z ich utworów oraz wspomniany powyżej krótki czas ochrony<sup>244</sup>. J. Fiołka zwrócił uwagę, że z powodu niskiego poziomu ochrony na gruncie pr.aut. z 1952 r. twórcy próbowali powoływać się na ochronę płynącą z międzynarodowych dotyczących prawa autorskiego, do których przystąpiła Polska<sup>245</sup>. Z kolei J. Błeszyński stwierdził, że choć pr.aut. z 1952 r. nawiązuje do nurtów prawa kontynentalnego, przede wszystkim pr.aut. z 1926 r., to stanowi akt prawny odmienny w swej całościowej wymowie<sup>246</sup>. Jednak w późniejszym okresie J. Błeszyński dodał, że w istocie zmiany wprowadzone w ramach pr.aut. z 1952 r. były tak naprawdę niewielkie. Zwrócił uwagę, że E. Drabienko, autor projektu tej ustawy, zdołał zachować w niej najważniejsze elementy pr.aut. z 1926 r., mimo że wprowadzana ustawa była przedstawiana jako prawo „socjalistyczne”<sup>247</sup>.

---

<sup>241</sup> Uzasadnienie projektu ustawy o prawie autorskim uchwalonego przez Prezydium Rządu w dniu 24 maja 1952 r. (druk nr 1073, s. 17).

<sup>242</sup> Sprawozdanie stenograficzne z 106. posiedzenia Sejmu Ustawodawczego w dniu 10 lipca 1952 r., s. 29.

<sup>243</sup> M. Nowikowska, *Prawo autorskie w Polsce* (w:) *Prawo własności intelektualnej*, red. J. Sieńczyło-Chlabicz, Warszawa 2018, s. 56.

<sup>244</sup> J. Fiołka, *op.cit.*, s. 264.

<sup>245</sup> *Ibidem*, s. 265.

<sup>246</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 13.

<sup>247</sup> Tenże, *Polskie prawo autorskie po dwudziestu latach obowiązywania ustawy z 4 lutego 1994 r.*, RPEiS 2015, z. 2, s. 8.



W pr.aut. z 1952 r. znalazły się przepisy podyktowane zmianami ustrojowymi, jakie zaszły w Polsce, i dostosowujące prawo autorskie do nowych, powojennych realiów<sup>248</sup>. Przykładowo, zgodnie z art. 33 § 1 pr.aut. z 1952 r. Rada Ministrów mogła ustalić zasady i stawki wynagradzania twórców oraz wzorcowe umowy we wszystkich lub niektórych działach twórczości. S. Grzybowski stwierdził, że choć wprowadzenie nowej ustawy było konieczne ze względu na zasadniczą zmianę warunków społeczno-gospodarczych, to tekst ustawy opracowano jednak pośpiesznie<sup>249</sup>.

W art. 3 pr.aut. z 1952 r. zawarto przepis analogiczny do art. 2 w pr.aut. z 1926 r., stanowiący, jak określił J. Fiołka, pierwowzór art. 3 pr.aut. z 1952 r.<sup>250</sup>Przepis ten otwierał § 1, zgodnie z którym przedmiotem prawa autorskiego jest również opracowanie cudzego utworu. Wyrazu „opracowanie”, co podkreślał S. Grzybowski, użyto w art. 3 pr.aut. z 1952 r. w podwójnym znaczeniu: jako działalność oraz jako wynik tej działalności<sup>251</sup>. Katalog opracowań, rozumianych jako wynik działalności, zawarty w art. 3 § 1 pr.aut. z 1952 r. (mający przykładowy charakter) był podobny do tego zawartego w pr.aut. z 1926 r.: tłumaczenie, przeróbka, przeniesienie na inną technikę artystyczną, układ muzyczny, przeróbka na muzyczne instrumenty mechaniczne i przeniesienie na film. Jak stwierdził S. Grzybowski, art. 3 § 2 pr.aut. z 1952 r. jest niemal dosłownie przejęty z pr.aut. z 1926 r.<sup>252</sup>

Podobnie jak w pr.aut. z 1926 r., w art. 3 § 2 zdanie pierwsze pr.aut. z 1952 r. zastrzeżono, że wykonywanie prawa autorskiego do opracowania zależy od zezwolenia twórcy oryginału, chyba że prawo autorskie do oryginału wygasło. W art. 3 § 2 zdanie drugie pr.aut. z 1952 r. – również analogicznie jak w pr.aut. z 1926 r. – wskazano, że udzielone zezwolenie traci moc, jeżeli opracowanie ukazało się w ciągu pięć lat. W art. 3 § 4 pr.aut. z 1952 r. znalazł się kolejny przepis analogiczny, jak w przypadku pr.aut. z 1926 r., zgodnie z którym nie uważano za opracowanie utworu, który ma cechy samodzielnej twórczości, choć podniętę do niego dał cudzy utwór. Nowością był przepis wprowadzony w

---

<sup>248</sup> Podobnie J. Konikowska-Kuczyńska, *Odpowiedzialność karna z tytułu nieuprawnionego rozpowszechniania utworu. Stanowiska w doktrynie i orzecznictwie w ujęciu historycznym*, *Miscellanea Historico-Iuridica* 2018, tom XVII, z. 1, s. 197.

<sup>249</sup> S. Grzybowski, *Prawo autorskie w systemie prawa (w:) Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973, s. 71.

<sup>250</sup> J. Fiołka, *op.cit.*, s. 269.

<sup>251</sup> S. Grzybowski, *Prawo...*, s. 83.

<sup>252</sup> *Ibidem*, s. 85.

art. 3 § 3 pr.aut. z 1952 r., na podstawie którego wymagano wymieniać w opracowaniu twórcy utworu macierzystego.

Z kolei zgodnie z art. 32 pr.aut. – podobnie jak w przypadku art. 32 pr.aut. z 1926 r. – pomimo przeniesienia autorskich praw majątkowych, twórca nie tracił wyłącznego prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, jeżeli nie umówiono się inaczej. W przepisie poprzedzającym art. 32 powojennej ustawy wskazano – podobnie jak w pr.aut. z 1926 r. – że następcy prawnemu, choćby nabył wszelkie autorskie prawa majątkowe, nie wolno czynić zmian w utworze, chyba że wywołane są oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy ich zabronić. W pr.aut. z 1952 r. nie wprowadzono już jednak przepisu potwierdzającego, że pomimo przeniesienia autorskich praw majątkowych twórca zachowuje autorskie prawa osobiste.

W art. 47 pr.aut. z 1952 r. wskazano, że twórca może odstąpić od umowy, jeżeli wystawienie utworu następuje w rażąco nieodpowiedniej formie albo ze zmianami, którym twórca mógłby się słusznie sprzeciwić. Był to zatem przepis podobny do art. 50 pr.aut. z 1926 r. (który dotyczył wystawiania utworu jedynie przez przedsiębiorcę, a zamiast odstąpienia od umowy była mowa o rozwiązaniu umowy). Z kolei z art. 52 pkt 6 pr.aut. z 1952 r., analogicznie, jak w przypadku art. 62 pr.aut. z 1926 r. pośrednio wynikało, że wkroczeniem w sferę autorskich praw osobistych jest wprowadzanie w utworze zmian, dodatków lub skrótów, które zniekształcają treść lub formę albo pomniejszają wartość utworu.

### **6.3. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych**

Po zmianach polityczno-ustrojowych, jakie zostały zapoczątkowane w Polsce w 1989 r., stało się jasne, że potrzebna jest gruntowna zmiana przepisów z zakresu prawa autorskiego. Uchwalona w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej pr.aut. z 1952 r. nie czyniła zadość wymogom demokratycznego państwa prawa<sup>253</sup>. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>254</sup> została uchwalona dopiero po czterech latach od

---

<sup>253</sup> Tak A. Chorążewska, T. Bielasz, *Konstytucyjna zasada państwa prawa a Prawo autorskie z 1952 r. (studium przypadku)*, ZNUJ PPWI 2017, z. 136, s. 101.

<sup>254</sup>T.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 ze zm.

transformacji ustrojowej, chociaż, jak zwrócił uwagę J. Fiołka, potrzebę zmiany pr.aut. z 1952 r. dostrzegano od dawna<sup>255</sup>. W założeniu ustawa pr.aut. miała wykorzystywać dorobek pr.aut. z 1926 r., a zarazem wprowadzać regulacje dostosowane do nowych realiów – gospodarczych, politycznych, ale przede wszystkim technicznych<sup>256</sup>. Ten ostatni aspekt miał również wpływ na unormowania twórczości zależnej, z uwagi na wprowadzenie specyficznych regulacji w zakresie programów komputerowych. Opieranie się na pr.aut. z 1926 r. bywa jednak niekiedy krytycznie postrzegane we współczesnej doktrynie, również w odniesieniu do unormowań twórczości zależnej. Jak stwierdził J. Fiołka, przepis art. 2 pr.aut. został przejęty z niewielkimi zmianami redakcyjnymi z pr.aut. z 1926 r., mimo że koncepcja F. Zolla wprowadzona w ostatnim z wymienionych aktów prawnych była niedopracowana<sup>257</sup>. Należy jednak dodać, że powielone zostały nie tylko rozwiązania z pr.aut. z 1926 r. – twórcy pr.aut. skorzystali również z dorobku pr.aut. z 1952 r.

Podobnie jak w pr.aut. z 1952 r., tak również w pr.aut. wprowadzono przepis analogiczny do rozwiązania przyjętego w art. 2 pr.aut. z 1926 r. Zgodnie z art. 2 ust. 1 pr.aut. opracowanie cudzego utworu jest przedmiotem prawa autorskiego. Zawarty w tym przepisie katalog opracowań jest jednak znacznie węższy, niż miało to miejsce w przypadku poprzednich ustaw, obejmuje on jedynie tłumaczenia, przeróbki i adaptacje. Przytaczany art. 2 ust. 1 pr.aut. kończy się sformułowaniem „bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego”, wprowadzonym na wzór art. 2 pkt 3 konwencji berneńskiej. Należy jednocześnie zwrócić uwagę, że określenie „oryginał” zostało zastąpione przez sformułowanie „utwór pierwotny”. W pierwotnej wersji projektu pr.aut. art. 2 ust. 1 brzmiał nieco inaczej: zamiast sformułowania „w szczególności” planowano określenie „takie jak”, zaś końcowa część przepisu miała zawierać frazę „bez uszczerbku dla ochrony utworu pierwotnego”, nie zaś „bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego”<sup>258</sup>. W trakcie prac legislacyjnych proponowano również inne brzmienia art. 2 ust. 1 pr.aut. Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków proponowało, by przepis ten otrzymał następującą treść: „Opracowanie cudzego utworu będące przeniesieniem utworu na inną strukturę formalną jest przedmiotem prawa autorskiego jako utwór zależny bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego”. Podobną

<sup>255</sup> J. Fiołka, *op.cit.*, s. 265.

<sup>256</sup> Tak J. Bleszyński, *Polskie...*, s. 8.

<sup>257</sup> J. Fiołka, *op.cit.*, s. 269.

<sup>258</sup> Załącznik nr 3 do protokołu 47. posiedzenia Komisji Kultury i Środków Przekazu Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej I kadencji w dniu 2 marca 1993 r., s. 1.

---

propozycję przedstawiło Stowarzyszenie Tłumaczy Polskich: „Opracowanie cudzego utworu będące przeniesieniem utworu na inną strukturę formalną jest przedmiotem prawa autorskiego bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego”<sup>259</sup>.

Zawarty w art. 2 ust. 2 zdanie pierwsze pr.aut. obowiązek uzyskania zezwolenia twórcy „utworu pierwotnego” został opisany nieco inaczej niż w przypadku poprzednich ustaw. Tym razem napisano o rozporządzaniu i korzystaniu z opracowania jako czynnościach wymagających uzyskania zezwolenia. Należy zaznaczyć, że w początkowym projekcie pr.aut. w art. 2 ust. 2 zdanie pierwsze wskazywano jedynie na tę pierwszą czynność<sup>260</sup>. Zmiana treści projektowanego art. 2 ust. 2 zdanie pierwsze nastąpiła na skutek propozycji złożonej w trakcie prac legislacyjnych przez przedstawicieli Uniwersytetu Jagiellońskiego, którzy zwrócili uwagę, że dzięki takiemu brzmieniu w art. 2 ust. 2 zdanie pierwsze zostanie zawarte sformułowanie analogiczne jak w art. 17 dotyczącym autorskich praw majątkowych<sup>261</sup>. W art. 2 ust. 2 pr.aut. wprowadzono wcześniej istniejący wyjątek od obowiązku uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich w przypadku, gdy autorskie prawa majątkowe do utworu pierwotnego wygasły. Na mocy art. 14 pkt 1 u.o.b.d. dodano do art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut., zgodnie z którym w przypadku baz danych spełniających cechy utworu zezwolenie twórcy jest konieczne także na samo sporządzenie opracowania. Przy czym w tym zakresie przewidziano wyjątek w art. 17<sup>1</sup>pr.aut., wprowadzony na podstawie art. 14 pkt 3 u.o.b.d., zgodnie z którym opracowanie lub zwielokrotnienie bazy danych spełniającej cechy utworu, dokonane przez legalnego użytkownika bazy danych lub jej kopii, nie wymaga zezwolenia autora bazy danych, jeśli jest ono konieczne dla dostępu do zawartości bazy danych i normalnego korzystania z jej zawartości. Ponadto inaczej uregulowano sytuację, w której nie dochodzi do publikacji opracowania, mimo upływu 5 lat od udzielenia zezwolenia. Wówczas, zgodnie z art. 2 ust. 3 pr.aut., twórca utworu pierwotnego może cofnąć udzielone zezwolenie. Nie wprowadzono zatem automatyzmu w wygaśnięciu zezwolenia, jak miało to miejsce w pr.aut. z 1926 r. oraz pr.aut. z 1952 r.

Przepis dotyczący utworów inspirowanych znalazł się w art. 2 ust. 4 pr.aut. W porównaniu do pr.aut. z 1926 r. i pr.aut. z 1952 r. wprowadzono w jego treści wyraźne

---

<sup>259</sup> Załącznik nr 5 do protokołu 7. posiedzenia Komisji Kultury i Środków Przekazu Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej I kadencji w dniu 1 grudnia 1993 r., s. 2.

<sup>260</sup> Załącznik nr 3..., s. 2.

<sup>261</sup> Załącznik nr 5..., s. 3.

różnice. Po pierwsze, nie ma w nim mowy o cechach samodzielnej twórczości, choć w pierwotnej wersji pr.aut. art. 2 ust. 4 planowano nadać następujące brzmienie: „Nie uważa się za opracowanie utworu, który ma cechy samodzielnej twórczości, chociażby podniętę do niego dał cudzy utwór”<sup>262</sup>. W trakcie prac nad ustawą podkomisja nadzwyczajna do spraw rozpatrzenia projektu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych stwierdziła, że czytany dosłownie art. 2 ust. 4 w tej wersji prowadzi do absurdu. Podkomisja podniosła, że „przecież każde wykorzystanie cudzego dzieła, by uzyskać status opracowania musi mieć cechy samodzielnej twórczości opracowującego”<sup>263</sup>. Po drugie, w pr.aut. zrezygnowano z obecnego wcześniej sformułowania „choć podniętę dał cudzy utwór”, choć pojawiło się ono w cytowanej powyżej pierwotnej wersji art. 2 ust. 4 pr.aut. Istnienie wspomnianej powyżej „podnięty” jest zresztą w dalszym ciągu wskazywane jako przesłanka powstania utworu inspirowanego<sup>264</sup>. W art. 2 ust. 5 pr.aut. wprowadzono dodatkowy wymóg dotyczące opracowania, a mianowicie – analogicznie jak w art. 3 § 3 pr.aut. z 1952 r. – obowiązek wymienienia na egzemplarzu opracowania twórcy utworu pierwotnego, ale też tytułu tego utworu (co nie miało miejsca w pr.aut. z 1952 r.).

Odpowiednikiem art. 32 w pr.aut. z 1926 r. oraz art. 32 pr.aut. z 1952 r. jest art. 46 pr.aut. Zgodnie z tym przepisem, jeżeli umowa nie stanowi inaczej, twórca zachowuje wyłączne prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnego prawa autorskiego, mimo że w umowie postanowiono o przeniesieniu całości autorskich praw majątkowych. Przejęto zatem z pr.aut. z 1952 r. sformułowanie „twórca zachowuje prawo do udzielania zezwolenia”. Przepis zawarty w art. 46 pr.aut. będzie przedmiotem szczegółowych analiz, również w ujęciu historycznym, w dalszej części rozprawy.

W zupełnie innym miejscu znalazł się natomiast przepis dotyczący wprowadzania zmian w utworze przez następcę prawnego. Zgodnie z art. 49 ust. 2 pr.aut. następca prawny, choćby nabył całość autorskich praw majątkowych, nie może, bez zgody twórcy, czynić zmian w utworze, chyba że są one spowodowane oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić. Dotyczy to także zmian prowadzących do

---

<sup>262</sup> Załącznik nr 3..., s. 7.

<sup>263</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>264</sup> E. Traple (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 67; D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 76.

powstania utworu zależnego<sup>265</sup>. Natomiast w art. 58 pr.aut. wprowadzono odpowiednik art. 50 pr.aut. z 1926 r. oraz art. 47 pr.aut. z 1952 r. Zgodnie z tym przepisem, jeżeli publiczne udostępnienie utworu następuje w nieodpowiedniej formie albo ze zmianami, którym twórca mógłby słusznie się sprzeciwić (zmiany nie muszą być podyktowane oczywistą koniecznością), może on po bezskutecznym wezwaniu do zaniechania naruszenia odstąpić od umowy lub ją wypowiedzieć. W porównaniu do poprzednich ustaw zdaje się poszerzono zakres omawianego przepisu, ponieważ dotyczył on już nie tylko wystawiania utworu, ale generalnie jego publicznego udostępnienia. Ponadto wprowadzono wymóg dodatkowego wezwania przez twórcę, co wcześniej nie miało miejsca. Inaczej niż w pr.aut. z 1952 r. wskazano zarówno na odstąpienie od umowy, jak również jej wypowiedzenie, zbliżając się tym samym do rozwiązania zbliżonego do pr.aut. z 1926 r., gdzie była mowa po prostu o rozwiązaniu umowy.

Nowością w porównaniu do pr.aut. z 1952 r. są przepisy szczególne dotyczące programów komputerowych, odpowiadające dyrektywie Rady nr 91/250/EWG z dnia 14 maja 1991 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych<sup>266</sup> zastąpionej później przez dyrektywę nr 2009/24. Wprowadzenie przepisów dotyczących programów komputerowych wynikało z zawartych przez Polskę umów międzynarodowych: traktatu o stosunkach handlowych i gospodarczych z USA w 1990 r.<sup>267</sup> oraz układu stowarzyszeniowego ze Wspólnotami Europejskimi z 1991 r.<sup>268</sup> Ta druga umowa przewidywała, że Polska w kilku obszarach, w tym w prawie własności intelektualnej, zbliży swoje ustawodawstwo do prawa wspólnotowego<sup>269</sup>.

Jeden ze wspomnianych powyżej przepisów szczególnych dotyczących programów komputerowych – art. 74 pr.aut. – dotyczy treści autorskich praw majątkowych, jakie przysługują twórcy. Zgodnie z art. 74 ust. 2 pkt 2 pr.aut. prawa te obejmują prawo do tłumaczenia, przystosowywania, zmiany układu lub jakichkolwiek innych zmian w programie komputerowym. W przepisie tym zastrzega się jednak, że osoba dokonująca takich zmian zachowuje swoje prawa. Od przewidzianego w art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut. prawa do korzystania

---

<sup>265</sup> Tak również T. Targosz (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 713.

<sup>266</sup> Dz. Urz. WE L 122/42 z dnia 17 maja 1991 r., s. 114.

<sup>267</sup> Dz. U. z 1994 r. Nr 97, poz. 467.

<sup>268</sup> Dz. U. z 1994 r. Nr 11, poz. 38.

<sup>269</sup> Z. Okoń (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 942.

z programu komputerowego na polu modyfikacji przewiduje się wyjątki. Zgodnie z art. 75 ust. 1 pr.aut. czynności wymienione w przytaczanym przepisie nie wymagają zgody uprawnionego, jeżeli są niezbędne do korzystania z programu komputerowego zgodnie z jego przeznaczeniem, w tym do poprawiania błędów przez osobę, która legalnie weszła w jego posiadanie, określaną w doktrynie jako „legalny nabywca”, czy też „legalny posiadacz”<sup>270</sup>. Ponadto zgodnie z art. 75 ust. 2 pkt 3 pr.aut. nie wymaga się zgody uprawnionego na zwielokrotnianie i tłumaczenie kodu źródłowego programu komputerowego, jeżeli jest to niezbędne do uzyskania informacji koniecznych do osiągnięcia współdziałania niezależnie stworzonego programu komputerowego z innymi programami komputerowymi (w dalszej części tego przepisu oraz w art. 75 ust. 3 pr.aut. zastrzega się szereg warunków, które muszą zostać spełnione, aby można było skorzystać z omawianego wyjątku). Inaczej niż w poprzednich ustawach została opisana kwestia relacji pomiędzy wprowadzaniem zmian do utworu a autorskimi prawami osobistymi. Tym razem wskazano wprost, w art. 16 pkt 3 pr.aut., że jednym z autorskich praw osobistych jest prawo do nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania.

## 7. Wnioski końcowe

Ze względu na złożoność zjawiska twórczości zależnej, a także jego ewolucję, skonstruowanie jednolitych reguł prawnych odnoszących się do tego obszaru jest zadaniem niezwykle trudnym, stanowiąc duże wyzwanie dla prawodawcy. Nie wydaje się jednak pożądane wprowadzanie kazuistycznych regulacji dotyczących poszczególnych rodzajów twórczości zależnej, zwłaszcza ze względu na powstające nowe gatunki tej twórczości. Bardziej pożądane wydaje się ustanowienie ogólnych ram prawnych dotyczących twórczości zależnej, natomiast należy rozstrzygnąć, w jaki sposób te ramy powinny zostać ukształtowane.

Jak wynika z rozważań przeprowadzonych w niniejszym rozdziale, unormowania twórczości zależnej przyjęte w konwencji berneńskiej, a w ślad za tym w ustawodawstwach prawnautorskich poszczególnych państw, stanowią próbę równoważenia interesów twórcy

---

<sup>270</sup>*Ibidem*, s. 997.

macierzystego oraz twórcy zależnego. Z jednej strony utwór zależny jest przedmiotem prawa autorskiego, zaś z drugiej strony na jego twórcy spoczywają określone obowiązki związane z uzyskaniem zgody ze strony twórcy utworu macierzystego. Zgodnie z art. 2 ust. 3 konwencji berneńskiej bez uszczerbku dla praw autora dzieła oryginalnego na równi z utworami oryginalnymi ochronie podlegają tłumaczenia, adaptacje, układy muzyczne i inne opracowania dzieła literackiego lub artystycznego. Powyższe rozwiązanie wypracowywano na przestrzeni dziesięcioleci, w ramach kolejnych redakcji konwencji. W oryginalnym tekście z 1886 r. przewidziano, zgodnie z jego art. 5, że wyłączność w zakresie tłumaczeń wygasa już po 10 latach od daty publikacji tego utworu, bez względu na to, czy twórca opublikował tłumaczenie. Natomiast na mocy zmian wprowadzonych w Paryżu w 1896 r. postanowiono, że jeżeli twórca w ciągu 10 lat od publikacji utworu nie opublikował lub nie doprowadził do publikacji tłumaczenia, to tracił on wyłączność w zakresie tłumaczeń.

Kwestią, która wymaga poddania pod rozważę, jest zasadność przyznawania twórcy uprawnienia wyłącznego w kształcie ostatecznie przyjętym w ramach aktu paryskiego konwencji berneńskiej. Trafnie stwierdziła A. Cohen, że należy przyznawać twórcy taki zakres kontroli twórczości zależnej opartej na jego twórczości, by jednocześnie nie blokować powstawania utworów zależnych<sup>271</sup>. Z drugiej strony słusznie stwierdził amerykański Sąd Najwyższy w sprawie *Acuff-Rose*, że konieczność uzyskania licencji na stworzenie utworu zależnego jest ważnym ekonomicznym bodźcem skłaniającym do tworzenia czegoś nowego<sup>272</sup>. Na aprobatę zasługuje teza M. Abramowicza, który stwierdził, że w przypadku braku wspomnianych powyżej unormowań twórczości zależnej producenci filmowi, przykładowo, chętniej tworzyliby kolejne adaptacje powieści o Harrym Potterze niż filmy o nowej postaci, ponieważ prawdopodobnie przychody w tym pierwszym przypadku byłyby większe<sup>273</sup>.

Zdaniem autora rozprawy należy zaaprobować zastrzeżenie praw wyłącznych twórcy związanych z twórczością zależną w modelu przewidzianym obecnie w konwencji berneńskiej, tzn. bez szczególnego ograniczenia czasowego, jakie zostało przyjęte w oryginalnym tekście konwencji berneńskiej czy też w paryskiej rewizji z 1896 r. Stwierdzenie

---

<sup>271</sup> Podobnie A. Cohen, *op.cit.*, s. 657.

<sup>272</sup> *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569 (1994).

<sup>273</sup> M. Abramowicz, *A Theory of Copyright's Derivative Right and Related Doctrines*, *Minnesota Law Review* 2005, vol. 90, s. 320.



organizatorów kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego w II połowie XIX w., że w przypadku, gdy twórca nie korzysta z przywileju tłumaczenia, przywilej ten traci swoje uzasadnienie<sup>274</sup>, wydaje się w swoich założeniach nie do końca trafne. Wprawdzie stwierdzenie to w słuszny sposób akcentuje interes publiczny związany z eksploatacją opracowań, natomiast zdaniem autora rozprawy wspomniany powyżej interes publiczny powinien znaleźć przełożenie nie tyle na ewentualne wygaśnięcie uprawnienia dotyczącego twórczości zależnej, ile na wyjątki od tego uprawnienia. W polskiej ustawie pr.aut. wyjątki te mają postać instytucji dozwolonego użytku – relacja pomiędzy tą instytucją a prawem zezwalania, o którym mowa w art. 46 pr.aut., będzie przedmiotem analizy w ramach rozdziału VI.

Jak wynika z rozważań przeprowadzonych w niniejszym rozdziale, odzwierciedlając postanowienia art. 2 ust. 3 konwencji berneńskiej, w polskiej ustawie z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych wprowadzono art. 2 ust. 1. Zgodnie z tym przepisem opracowanie cudzego utworu, w szczególności tłumaczenie, przeróbka, adaptacja, jest przedmiotem prawa autorskiego, jednak bez uszczerbku dla twórcy utworu macierzystego. Na podstawie art. 2 ust. 2 pr.aut. wymaga się od twórcy utworu zależnego uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, a w art. 2 ust. 5 pr.aut. wymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego na egzemplarzu utworu zależnego. Zwraca uwagę fakt, że unormowania twórczości zależnej wprowadzone w pr.aut. z 1926 r. nie uległy zasadniczej zmianie w dwóch kolejnych polskich ustawach prawnoautorskich, tj. pr.aut. z 1952 r. oraz pr.aut.

Z analizy dokonanej w niniejszym rozdziale wynika, że w prawie unijnym nie wypracowano unormowań twórczości zależnej, z wyjątkiem baz danych (w ramach dyrektywy nr 96/9) oraz programów komputerowych (w ramach dyrektywy nr 2009/24, a wcześniej dyrektywy nr 91/250). Brak wspomnianych powyżej unormowań może wydawać się zaskakujący, biorąc pod uwagę transgraniczny aspekt tworzenia i eksploatacji tłumaczeń. Tym bardziej, że to właśnie kwestia nieautoryzowanych tłumaczeń, jak zauważył S. Ricketson, była najważniejszą przyczyną, dla której w ogóle powstało prawo autorskie na

---

<sup>274</sup> É. Romberg, *Compte-Rendu des Travaux du Congress de la Propriete Litteraire et Artistique*, Bruksela-Lipsk 1859, s. 11.

szczeblu międzynarodowym<sup>275</sup>. Nie sposób całkowicie zaaprobować stwierdzenia S. von Lewinski, że obowiązek państw członkowskich Unii Europejskiej do wprowadzenia unormowań wynikających z art. 8 i art. 12 konwencji berneńskiej uzasadnia brak potrzeby harmonizacji prawa unijnego w tym obszarze<sup>276</sup>. Wprawdzie trudno nie zgodzić się z tezą, że fakt związania wszystkich państw członkowskich Unii Europejskiej postanowieniami konwencji berneńskiej zapewnia twórcom określone minimum uprawnień w obszarze twórczości zależnej; jednakże mając na względzie pewność obrotu prawami autorskimi, można byłoby rozważyć bardziej pogłębioną harmonizację katalogu uprawnień autorskich, również w obszarze twórczości zależnej. Niewątpliwie dokonanie takiej harmonizacji byłoby trudne z uwagi na różnice pomiędzy ustawodawstwami prawnoautorskimi w poszczególnych państwach członkowskich Unii Europejskiej. Stopień trudności zadania polegającego na wypracowaniu unormowań twórczości zależnej na szczeblu międzynarodowym pokazuje chociażby historia kształtowania się konwencji berneńskiej, której oryginalny tekst był wypracowywany przez przedstawicieli jedynie dziesięciu państw, a więc znacznie mniej niż liczy obecnie Unia Europejska. Wspomniana powyżej harmonizacja wymagałaby bardziej szczegółowej analizy, wykraczającej poza ramy niniejszej rozprawy, jako że odnosiłaby się generalnie do kwestii katalogu uprawnień autorskich, mającej fundamentalne znaczenie z perspektywy całego systemu ochrony dóbr niematerialnych.

Podjęte w niniejszym rozdziale rozważania dotyczące unormowań twórczości zależnej pozwalają na kontynuowanie badań w tym obszarze. Z uwagi na cele postawione w rozprawie zasadniczym przedmiotem zainteresowań jej autora w ramach analizy unormowań twórczości zależnej będzie kwestia uprawnienia autorskiego związanego z eksploatacją twórczości zależnej, określanego w pr.aut. jako „prawo zezwalania na wykonywanie zależnego prawa autorskiego”. Przeprowadzenie analizy dotyczącej tego uprawnienia nie będzie jednak możliwe bez wyjaśnienia elementarnych zagadnień w obszarze twórczości zależnej: utworu zależnego oraz zależnych praw autorskich. W dalszej części rozprawy należy najpierw przyjrzeć się kwestii utworu zależnego, co zostanie uczynione w kolejnym rozdziale.

---

<sup>275</sup> S. Ricketson, *The Berne...*, s. 384.

<sup>276</sup> S. von Lewinski (w:) *European...*, s. 1479.

---

## ROZDZIAŁ II.

### UTWÓR ZALEŻNY JAKO REZULTAT TWÓRCZOŚCI ZALEŻNEJ

#### 1. Uwagi ogólne

Rozważania dotyczące utworu zależnego jako rezultatu twórczości należy rozpocząć od wyjaśnienia pojęcia utworu zależnego. Utwór zależny jest określany również jako „utwór niesamoistny”<sup>1</sup>, choć ten ostatni termin ma szersze znaczenie. Należy zwrócić uwagę, że żadne z tych pojęć nie pojawia się w ustawie pr.aut., w której wykorzystywany jest jedynie termin „opracowanie”. W ustawie tej nie zawarto definicji legalnej „opracowania”, wskazując jedynie jego przykłady, którymi są zgodnie z art. 2 ust. 1 pr.aut. tłumaczenie, przeróbka i adaptacja. W art. 3 pkt 3 nieobowiązującej już ustawy z dnia 16 lipca 1987 r. o kinematografii<sup>2</sup> przewidziano definicję „opracowania filmu”, zgodnie z którą było to przystosowanie filmu do eksploatacji w wersji językowej innej niż ta, w której został wytworzony; przy czym obecnie obowiązująca ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii<sup>3</sup> już takiej definicji nie zawiera. W doktrynie termin „opracowanie” jest wykorzystywany zamiennie z terminem „utwór zależny”<sup>4</sup>, jednak można mieć wątpliwość, czy należy traktować te pojęcia jako synonimiczne.

Wyjaśnienie istoty utworu zależnego jako przedmiotu prawa autorskiego wymaga analizy na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, należy rozstrzygnąć, kiedy można uznać tłumaczenie, przeróbkę i adaptację za utwór w rozumieniu art. 1 ust. 1 pr.aut. Przepis ten zawiera szereg przesłanek składających się na definicję utworu, wśród których szczególne wątpliwości, również w przypadku opracowań, wzbudza przesłanka indywidualności. Po drugie, należy określić różnice pomiędzy utworem zależnym a innymi przedmiotami prawa autorskiego, które powstają, podobnie jak utwór zależny, z wykorzystaniem innego utworu. Trafnie stwierdziła E. Wojnicka, że kwalifikacja dzieła jako utworu zależnego powinna być

---

<sup>1</sup> Zob. E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 47; D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 75; J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 83.

<sup>2</sup> Ustawa z dnia 16 lipca 1987 r. o kinematografii (Dz. U. Nr 22, poz. 127).

<sup>3</sup> Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 2199 ze zm.).

<sup>4</sup> Zob. E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 61; E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 50-51; J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory...*, s. 61.

dokonana poprzez eliminację spośród różnych typów utworów, które z jednej strony wykazują pewne cechy właściwe utworom zależnym, ale jednak nimi nie są<sup>5</sup>.

Niezależne od powyższego w rozważaniach dotyczących istoty utworu zależnego przydatne jest również poddanie tego utworu analizie w świetle koncepcji budowy utworu, wśród których należy zwrócić uwagę na koncepcję warstwowej budowy utworu oraz koncepcję integralności utworu. W obu tych koncepcjach inaczej postrzega się wewnętrzną budowę utworu, relację pomiędzy jego poszczególnymi częściami, a w konsekwencji inna jest percepcja utworu zależnego *per se*. Istotnie wpływa to na rozstrzygnięcie kwestii zakresu praw autorskich, które nabywa *ex lege* twórca zależny względem opracowania. Bez wyjaśnienia istoty utworu zależnego w świetle koncepcji budowy utworu nie jest możliwe określenie treści zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, rozumianych jako prawa autorskie do utworu zależnego. W tym celu konieczne jest bowiem ustalenie zakresu tych praw.

Celem niniejszego rozdziału jest wyjaśnienie pojęcia oraz istoty utworu zależnego. W związku z tym analizie zostały poddane następujące kwestie: czym są utwory samoistne oraz niesamoistne, na czym polega różnica pomiędzy utworem zależnym a opracowaniem oraz jaka jest relacja pomiędzy utworem zależnym a utworem macierzystym. Ponadto został omówiony katalog utworów zależnych zawarty w art. 2 ust. 1 pr.aut. (tłumaczenie, przeróbka, adaptacja), osobna uwaga została poświęcona również współczesnym formom twórczości zależnej. W celu ustalenia istoty utworu zależnego jako przedmiotu prawa autorskiego wyjaśniono także, kiedy można twierdzić, że w przypadku tłumaczenia, przeróbki oraz adaptacji została spełniona przesłanka indywidualności, o której mowa w art. 1 ust. 1 pr.aut.; ze względu na ograniczenia objętościowe niniejszego rozdziału podejmowane w nim rozważania nie objęły szczegółowej analizy definicji utworu zawartej w art. 1 ust. 1 pr.aut. Ponadto w ramach niniejszego rozdziału utwór zależny został poddany analizie w świetle koncepcji warstwowej budowy utworu oraz koncepcji integralności utworu. Dokonano również porównania utworu zależnego z innymi utworami, w ramach których wykorzystuje się cudze utwory, tj. z utworem inspirowanym, utworem współautorskim, utworem z zapożyczeniami oraz utworem zbiorowym.

---

<sup>5</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 55.

## 2. Utwory samoistne i niesamoistne

Pojęcia utworów samoistnych i niesamoistnych – a w ślad za tym pojęcia praw samoistnych i niesamoistnych – nie pojawiają się w pr.aut. (podobnie jak w przypadku pr.aut. z 1926 r. oraz pr.aut. z 1952 r.), natomiast są wykorzystywane w doktrynie. Jako pierwszy do takiego podziału odwołał się F. Zoll, twórca pr.aut. z 1926 r., któremu E. Wojnicka przypisała autorstwo koncepcji dzieł niesamoistnych<sup>6</sup>. Jak stwierdził F. Zoll w trakcie prac legislacyjnych nad pr.aut. z 1926 r., niesamoistnymi są te prawa autorskie, których wykonywanie łączy się z częściowym wykonywaniem uprawnień wynikających z innego prawa autorskiego. W jego ujęciu utworami niesamoistnymi były m.in. tłumaczenia, przeróbki dramatu w powieść, potpourri, fantazje muzyczne i odtworzenia utworu muzycznego w gramofon, czy też obraz namalowany na podstawie rysunku<sup>7</sup>. Prawami niesamoistnymi miały być jednak nie tylko prawa do opracowań, ale również prawa do portretów. Jak stwierdził F. Zoll, w tym ostatnim przypadku niesamoistność sprowadza się do obowiązku uzyskania zezwolenia osoby portretowanej<sup>8</sup>.

Koncepcja F. Zolla spotkała się jednak z krytyką ze strony innych członków komisji pracującej na projektem pr.aut. z 1926 r. L. Domański stwierdził, że nie ma utworów zupełnie samoistnych<sup>9</sup>. Z kolei zdaniem J. J. Litauera każde prawo autorskie jest tak naprawdę samoistne<sup>10</sup>. Natomiast J. Trammer zarzucił F. Zollowi niedokładność przez wzgląd na wprowadzanie pojęcia prawa niesamoistnego bez zdefiniowania pojęcia prawa samoistnego. Jak stwierdził, stworzenie nazwy i pojęcia praw niesamoistnych należy pozostawić nauce<sup>11</sup>. Można powiedzieć, że w jakimś stopniu oczekiwania J. Trammera się spełniły – wprowadzenie pojęcia praw niesamoistnych nie zostało wykorzystane ani w pr.aut. z 1926 r., ani też w kolejnych ustawach, natomiast terminem „utwór niesamoistny” posługuje się doktryna<sup>12</sup>. Na skutek wspomnianej powyżej krytyki F. Zoll porzucił wprowadzenie do projektowanej ustawy wspomniane powyżej pojęcia i zamiast tego w pr.aut. z 1926 r., jak również w

---

<sup>6</sup>*Ibidem*, s. 71.

<sup>7</sup> S. Gołąb, *op.cit.*, s. 34.

<sup>8</sup>*Ibidem*, s. 34 i 36.

<sup>9</sup>*Ibidem*, s. 29.

<sup>10</sup>*Ibidem*, s. 42.

<sup>11</sup>*Ibidem*, s. 57.

<sup>12</sup> Zob. E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 47; D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 75; J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 83.

kolejnych ustawach, była mowa o prawach zależnych<sup>13</sup>. Określenie „zależny” zaczęto odnosić nie tylko do praw, ale również do utworów, stąd wykorzystywane w doktrynie pojęcie utworu zależnego, które nie pojawia się w żadnej z dotychczasowych polskich ustaw prawnautorskich. Wspomniane powyżej określenie jest używane również w odniesieniu do twórcy opracowania<sup>14</sup>.

Pomimo, że F. Zoll w trakcie prac nad pr.aut. z 1926 r. wycofał się z używania pojęć utworów niesamoistnych i praw niesamoistnych, są one wykorzystywane w doktrynie, również współcześnie. W piśmiennictwie często jest spotykany podział na 1) utwory samoistne; 2) utwory samoistne będące utworami inspirowanymi; oraz 3) utwory zależne; przy czym te pierwsze, dla odróżnienia od utworów inspirowanych, nazywa się czasem utworami w pełni samoistnymi<sup>15</sup>. Na istnienie podziału utworów samoistnych na „utwory w pełni samodzielne” oraz utwory inspirowane powołał się Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 23 listopada 2004 r.<sup>16</sup> Wśród przedstawicieli doktryny nie ma jednomyślności, co dokładnie obejmuje pojęcie utworu niesamoistnego. S. Ritterman jeszcze na tle pr.aut. z 1926 r. przedstawił koncepcję, zgodnie z którą utworami niesamoistnymi są nie tylko opracowania, ale również plagiaty. Jak stwierdził S. Ritterman, opracowanie polega na recepcji treści, a zazwyczaj częściowo i formy cudzego dzieła. Z kolei plagiat jego zdaniem powstaje poprzez inkorporowanie cudzego dzieła do dzieła własnego, przy czym utwór inkorporowany ma wedle intencji plagiatora uchodzić za jego własne dzieło. S. Ritterman stwierdził, że zarówno plagiat, jak i opracowanie teoretycznie rzecz biorąc są „zdatnym przedmiotem praw zależnych”<sup>17</sup>. Jako odrębny rodzaj utworów zależnych S. Ritterman traktował dzieła sztuki odtwórczej, tzn. dzieła interpretacyjne, stworzone grą aktorów, śpiewaków i wirtuozów. Jak stwierdził S. Ritterman, dzieła te nie są ani plagiatem, ani opracowaniem<sup>18</sup>. J. Barta – odwołując się do koncepcji S. Rittermana – doszedł do wniosku, że do utworów

---

<sup>13</sup>A. Kopff, *Granice swobodnego użytkowania dzieł chronionych prawem autorskim*, ZNUJ PWiOWI 1961, z. 44, s. 38.

<sup>14</sup>Zob. J. Mędrzecka, *Prawo twórcy zależnego do komunikowania swego utworu w ramach przedsięwzięcia artystycznego urzeczywistnianego na podstawie jego projektu*, Problemy Egzekucji Sądowej 2000, nr 9.

<sup>15</sup>Zob. R. Markiewicz, *Dzieło...*, s. 42; E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 67-68; J. Sobczak, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa-Poznań 2000, s. 60; D. Czajka, *Ochrona praw twórców i producentów*, Warszawa 2010, s. 165; R. Golat, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2011, s. 49.

<sup>16</sup>I CK 232/04, OSNC 2005, nr 11, poz. 195.

<sup>17</sup>S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 20.

<sup>18</sup>*Ibidem*, s. 21.

niesamoistnych zbliżają się niekiedy utwory inspirowane<sup>19</sup>. Z kolei w ujęciu R. Golata wśród utworów niesamoistnych można wyróżnić opracowania oraz utwory zbiorcze, przez które Autor rozumie utwory zbiorowe i zbiory utworów. R. Golat określił opracowanie jako dzieło wybitnie niesamoistne oraz dzieło niesamoistne *sensu stricto*<sup>20</sup>. Natomiast J. Chwalba do utworów niesamoistnych zaliczył, oprócz opracowań: utwory współautorskie, zbiory utworów, utwory zbiorowe oraz utwory z zapożyczeniami<sup>21</sup>.

Zajmując stanowisko dotyczące kwestii podziału utworów na samoistne i niesamoistne należy w pierwszej kolejności zaznaczyć, że zakwalifikowanie utworu do jednej z tych grup samo w sobie nie wywołuje żadnych skutków prawnych. Podział na utwory samoistne i niesamoistne spełnia bowiem rolę wyłącznie porządkującą, ułatwiającą dostrzeżenie podobieństw i różnic pomiędzy poszczególnymi rodzajami utworów. Zgodnie z założeniem F. Zolla czynnikiem wyróżniającym utwory niesamoistne jest fakt, że wykonywanie praw do tych utworów łączy się z częściowym wykonywaniem praw do innych utworów<sup>22</sup>. Biorąc pod uwagę powyższe, należy podzielić stanowisko J. Chwalby, który do utworów niesamoistnych zaliczył utwory zależne, utwory współautorskie oraz utwory zbiorowe<sup>23</sup>. Nawet będąc twórcą utworu składającego się na efekt w postaci utworu zależnego, utworu współautorskiego lub utworu zbiorowego nie można bowiem korzystać i rozporządzać całym tym efektem. Nie sposób jednak zgodzić się z J. Chwałbą, jakoby utworem niesamoistnym miał być zawsze utwór z zapożyczeniami. Twórca utworu z zapożyczeniami mieszczącymi się w ramach prawa cytatu może bowiem korzystać i rozporządzać całym tym utworem. Nie wydaje się też zasadna opinia S. Rittermana, który stwierdził jeszcze na gruncie pr.aut. z 1926 r., że utworem niesamoistnym jest również plagiat<sup>24</sup>. Nie sposób bowiem traktować plagiatu jako odrębnego rodzaju utworu. Pomijając fakt, że plagiat jest bardziej pojęciem natury etycznej niż prawnej<sup>25</sup>, należałoby go traktować raczej nie jako kategorię utworu, ale jako rodzaj naruszenia polegający na przypisaniu sobie („przywłaszczeniu”) autorstwa cudzego utworu, a

<sup>19</sup>J. Barta, *Plagiat...*, s. 48.

<sup>20</sup>R. Golat, *Prawa zależne w systemie polskiego prawa autorskiego*, Prawo Spółek 2001, nr 6, s. 44; tenże, *Prawo...*, s. 50.

<sup>21</sup>J. Chwalba, *Utwór architektoniczny jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2018, s. 255.

<sup>22</sup>S. Gołąb, *op.cit.*, s. 34.

<sup>23</sup>J. Chwalba, *op.cit.*, s. 255.

<sup>24</sup>S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 20.

<sup>25</sup>Podobnie J. Barta, *Plagiat...*, s. 42; M. Jankowska, *op.cit.*, s. 39; P. Sobczak, *Plagiat, mistyfikacja, parodia, pseudonim. O kilku sposobach „ukrywania autor(stw)a” w międzywojniu – rekonesans*, *Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe* 2015, nr 2, s. 41.

tym samym wkroczenie w prawo do autorstwa, o którym mowa w art. 16 pkt 1 pr.aut.<sup>26</sup> Tak rozumiany plagiat może, choć nie musi, prowadzić do powstania nowego utworu. W przypadku, gdy plagiator przejmuje cały utwór lub jego znaczną część, nie wnosząc żadnego wkładu twórczego, trudno mówić o powstaniu nowego utworu. Taki przypadek plagiatu (tzw. plagiat jawny) występuje jednak, jak zauważył J. Barta, stosunkowo rzadko<sup>27</sup>. Autor ten trafnie stwierdził, że przeważnie plagiator wnosi swój wkład twórczy, w związku z czym trudno wyraźnie oddzielić od siebie plagiat i twórczość zależną<sup>28</sup>. Są to zjawiska niewątpliwie spokrewnione. Przykładowo, jeżeli osoba tłumacząca książkę opublikuje stworzone przez siebie tłumaczenie, nie wskazując twórcy utworu macierzystego (co jest wymagane w art. 2 ust. 5 pr.aut., o czym będzie jeszcze mowa w rozdziale III), można przyjąć, że tym samym przypisuje sobie autorstwo utworu macierzystego. O podobnej sytuacji można mówić, gdy twórca wykorzystując cytaty z innego utworu, nie wskaże źródła cytatu.

### 3. Pojęcie utworu zależnego

Jak stwierdził M. Szaciński, utwór zależny to „dzieło oparte na cudzym utworze, w którym wprowadzone zmiany wykazują elementy twórczości indywidualnej, z zachowaniem jednak tożsamości utworu pierwotnego”<sup>29</sup>. Pojęcie utworu zależnego nie jest wykorzystywane w pr.aut., zamiast tego w art. 2 pr.aut. mowa jest o opracowaniu. Z wypowiedzi niektórych przedstawicieli doktryny, np. E. Wojnickiej<sup>30</sup> i E. Traple<sup>31</sup>, wynika, choć nie wskazuje się na to wprost, że „utwór zależny” i „opracowanie” stanowią synonimy. Przykładem takiej wypowiedzi w orzecznictwie może być wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 3 sierpnia 2006 r., w którym stwierdzono, że „rutynowe, wymagające tylko umiejętności technicznych prace nie stanowią opracowania”<sup>32</sup>. Można jednak spotkać się również z odmiennymi wypowiedziami, z których wynika, że nie każde opracowanie jest utworem

---

<sup>26</sup> Podobnie J. Barta, *Plagiat...*, s. 45.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 47-48.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>29</sup> M. Szaciński, *Prawa twórcy opracowania cudzego dzieła w polskim prawie autorskim (zależne prawa autorskie)*, Palestra 1978, nr 2, s. 26.

<sup>30</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 61.

<sup>31</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 50-51.

<sup>32</sup> VI ACa 151/06, LEX nr 558383.



zależnym rozumianym jako odrębny przedmiot ochrony<sup>33</sup>Na tej podstawie należałoby przyjąć, że opracowanie może, lecz nie musi, być utworem zależnym. Takie założenie przyjął zdaje się Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., stwierdzając, że ochronie „twórcze opracowania cudzego (macierzystego) utworu podlegają pełnej ochronie”<sup>34</sup>. Zdaniem autora rozprawy należy dokonać rozróżnienia terminów „opracowanie” oraz „utwór zależny” w ten sposób, że utwór zależny powinien oznaczać opracowanie będące nowym utworem. Opracowanie jest utworem zależnym, jeżeli spełnia przesłanki ochrony zawarte w art. 1 ust. 1 pr.aut. W takim ujęciu każdy utwór zależny jest opracowaniem, ale nie każde opracowanie jest utworem zależnym. W tym kontekście trafnie stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., że ochronie prawnoautorskiej podlegają „twórcze opracowania”.

Utworem, na którym oparte jest dzieło zależne, jest utwór macierzysty, określane w pr.aut. jako „utwór pierwotny”. W niektórych przepisach pr.aut. wykorzystuje się też terminy „oryginał” oraz „wersja oryginalna”. Przykładowo, w art. 25 ust. 3 pr.aut. mowa jest o rozpowszechnianiu utworów „w oryginale, jak i w tłumaczeniu” w ramach prawa przedruku. Analogiczne określenie pojawia się w art. 27 ust. 1 pr.aut. Z kolei w art. 115 ust. 2, art. 116 ust. 1 oraz art. 117 ust. 2 pr.aut., czyli w przepisach dotyczących odpowiedzialności karnej, pojawia się sformułowanie „w wersji oryginalnej albo w postaci opracowania”. Zdaniem autora rozprawy sformułowanie „utwór macierzysty” lepiej oddaje istotę tego dzieła w relacji do utworu zależnego aniżeli „utwór pierwotny”. Natomiast określenie „oryginał” wydaje się o tyle niefortunne, że przecież każdy utwór, jako przedmiot prawa autorskiego, powinien spełniać wymóg oryginalności. Dodatkowe komplikacje są związane z faktem, że jako „oryginał” określane jest w niektórych przepisach pr.aut. również materialny nośnik utworu. Na gruncie pr.aut. z 1952 r. A. Kopff stwierdził, że słowo „oryginał” powinno obejmować „tylko ten jednostkowy przedmiot fizyczny, który spełnia jednocześnie dwa warunki, a mianowicie wyszedł bezpośrednio spod ręki twórcy oraz skierowuje w sposób najdoskonalszy umysł odbiorcy na poznanie dzieła”<sup>35</sup>. Warto dodać, że jeden utwór zależny może być oparty na kilku utworach macierzystych. Utworem macierzystym może być utwór stworzony przez twórcę utworu zależnego, w tym kontekście niektórzy przedstawiciele

<sup>33</sup> Tak w doktrynie J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory...*, s. 62; D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 78.

<sup>34</sup> IV CSK 203/06, LEX nr 369175.

<sup>35</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk...*, s. 28.

doktryny posługują się terminem „autoopracowanie”<sup>36</sup>, choć nie występuje ono w pr.aut. Ponadto utwór zależny może być jednocześnie utworem macierzystym w stosunku do innego utworu zależnego.

### 3.1. Katalog utworów zależnych w art. 2 ust. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych

Jak wynika z art. 2 ust. 1 pr.aut., utworami zależnymi są tłumaczenia, przeróbki oraz adaptacje. W porównaniu do art. 2 zdanie pierwsze pr.aut. z 1926 r. oraz art. 3 § 1 pr.aut. z 1952 r. wprowadzono więc węższy katalog, przy czym należy mieć na względzie, że w dalszym ciągu mamy do czynienia z katalogiem otwartym<sup>37</sup>. Użyta formuła jest na tyle szeroka, że – jak trafnie stwierdziła E. Wojnicka w odniesieniu do pr.aut. z 1952 r. (w której też przewidziano otwarty katalog opracowań) – nawet laik jest w stanie spostrzec, że grupa utworów zależnych jest pojemna i mieści w sobie różnorodne typy utworów<sup>38</sup>. Słusznie zauważył Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 15 listopada 2002 r., że nie sposób ustalić wyczerpującego zestawienia rodzaju utworów, które mogą zostać zakwalifikowane jako opracowania<sup>39</sup>. Do podobnego wniosku doszedł P. F. Piesiewicz, zwracając uwagę, że rozwój twórczości zależnej jest obecnie wprost proporcjonalny do rozwoju nowych technologii, a co za tym idzie, nowych technik tworzenia<sup>40</sup>. Wśród utworów zależnych, które nie zostały wymienione w art. 2 ust. 1 pr.aut., można wskazać np. te oparte na utworach muzycznych, np. aranżacje<sup>41</sup> czy re-edity<sup>42</sup>. Innym rodzajem utworu zależnego, spoza tego gatunku, mogłoby być streszczenie – przykładowo, tzw. bryki, czyli streszczenia lektur szkolnych skierowane do młodzieży<sup>43</sup>. Jako utwory zależne spoza katalogu zawartego w art. 2 ust. 1 pr.aut. wskazuje się też antologie i edycje krytyczne<sup>44</sup>.

<sup>36</sup> Tak J. Błęszyński, *Konstrukcja praw do utworu audiowizualnego* (w:) *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011, s. 40; D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 79.

<sup>37</sup> Tak również J. Sobczak, *Prawo...*, s. 58.

<sup>38</sup>E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, Łódź 1997, s. 209.

<sup>39</sup>II CKN 1289/00, OSNC 2004, nr 3, poz. 44.

<sup>40</sup>P. F. Piesiewicz, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009, s. 67.

<sup>41</sup> Tak również R. Golat, *Prawa...*, s. 45.

<sup>42</sup> Tak również P. F. Piesiewicz, *Utwór...*, s. 69.

<sup>43</sup> Tak również J. Sobczak, *Prawo...*, s. 58; R. Golat, *Prawa...*, s. 45.

<sup>44</sup> Tak również E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 49.

### 3.1.1. Tłumaczenie

Tłumaczenie polega na odtworzeniu tłumaczonego utworu w innym języku<sup>45</sup>. Jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 15 września 1986 r., tłumaczenie wymaga wysiłku twórczego ukierunkowanego na właściwe odczytanie wartości tłumaczonego utworu oraz właśnie odtworzenie go w innym języku<sup>46</sup>. Trafnie stwierdził J. Bleszyński, że celem tłumacza – inaczej niż w przypadku innych utworów zależnych – nie jest przedstawienie własnej wizji dotyczącej określonego zagadnienia<sup>47</sup>. Przy czym, jak słusznie zauważył filolog, T. Waszak, w oparciu o współczesną teorię przekładu i zwłaszcza praktykę wybitnych tłumaczy, np. Stanisława Barańczaka, tłumacz to nie tylko „stacja przekaźnikowa”, ale również „drugi autor”<sup>48</sup>. T. Waszak analizując problematykę „nadwyżki” treści w tłumaczeniach, zwrócił uwagę, że ta nadwyżka może na tyle się rozrosnąć, że zyska pozycję równorzędną lub wręcz dominującą. Wówczas, zdaniem tego Autora, nazywanie tekstu „tłumaczeniem” traci sens, adekwatniejszym terminem jest „opracowanie”, „adaptacja”, „parafraza” czy też „wersja”<sup>49</sup>. W tym kontekście pojawia się pytanie, na ile tłumaczenie powinno być „wierne” utworowi macierzystemu – zagadnienie to zostanie poruszone w rozdziale III.

Z tłumaczeniami rozumianymi zgodnie z powyższym założeniem kojarzą się przede wszystkim utwory literackie, przy czym może to dotyczyć np. filmów i seriali telewizyjnych, przed wszystkim w warstwie dialogowej. Tłumaczenia mogą również powstawać w przypadku programów komputerowych, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części niniejszego rozdziału. Zupełnie osobną kategorią tłumaczeń, które także mogą być rozpatrywane jako przedmioty prawa autorskiego, są tłumaczenia symultaniczne oraz tłumaczenia na język migowy. Trafnie stwierdził D. Flisak, że niektóre z tłumaczeń symultanicznych mogą być przedmiotem ochrony prawnoautorskiej<sup>50</sup>. Ochrony tłumaczeń na

---

<sup>45</sup> Podobnie J. Bleszyński, *Tłumaczenie i jego...*, Warszawa 1973, s. 47; tenże, *Tłumaczenie jako utwór korzystający z ochrony prawa autorskiego* (w:) *Profesor Jolancie Żurawskiej: studia ofiarowane przez kolegów i przyjaciół*, red. N. Minissi, W. Walecki, Kraków-Warszawa-Neapol 2008, s. 53.

<sup>46</sup> I CR 139/86, LEX nr 63664.

<sup>47</sup> J. Bleszyński, *Tłumaczenie jako...*, s. 53.

<sup>48</sup> T. Waszak, *Tłumaczenie a interpretacja. O nadwyżkach treści w tekście docelowym*, *Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu* 2005, nr 1, s. 224

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>50</sup> D. Flisak(w:) *Prawo...*, s. 80.

język migowy słusznie nie wykluczyło z kolei w swoim wyjaśnieniu Ministerstwo Kultury<sup>51</sup>. Zasadne jednak przyjęła E. Traple, że natężenie pierwiastka twórczości w tłumaczeniu może być zróżnicowane w zależności od tego, czy dotyczy ono utworu literackiego, czy też utworu o praktycznym charakterze<sup>52</sup>.

Wysiłek tłumacza nie sprowadza się jedynie do znalezienia odpowiedników w języku tłumaczenia. Zwłaszcza że ze względu na specyfikę poszczególnych języków nie zawsze taka prosta transpozycja jest możliwa. Cechy poszczególnych języków sprawiają, że – jak trafnie stwierdził J. Błeszyński – zestrój wartości zawartych w utworze macierzystym nie może być w całości oddany w języku tłumaczenia<sup>53</sup>. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na zjawisko nieprzetłumaczalności, polegającej na braku możliwości dosłownego odtworzenia określonej wartości w innym języku. Językoznawczyni, E. Makarczyk-Schuster, opisując to zjawisko, przytoczyła przykład niemieckiego tłumaczenia „Szewców” Witkacego, w których pojawia się sformułowanie „ale nie o to chodzi, but się rodzi, but się rodzi”, będące grą słów nawiązującą do kolędy „Bóg się rodzi”. Niemieccy tłumacze mając świadomość, że w języku niemieckim nie ma brzmieniowej bliskości między słowem „Gott”(pl. „Bóg”) a „Schuh”(pl. „but”), odwołali się do innej kolędy „Es ist ein ros entsprungen aus einer wurzel zart”(pl. „Z delikatnego korzonka powstała róża”), przerabiając jej słowa na „Es ist ein Schuh entsprungen aus einem Leder hart” (pl. „Z twardej skóry powstał but”)<sup>54</sup>. Nieprzetłumaczalność można więc traktować jako wyzwanie dla tłumacza polegające na znalezieniu odpowiednika nie tylko językowego, ale też kulturowego. To w efekcie powoduje, że przetłumaczony tekst literalnie odbiega od pierwowzoru, choć zdaje się ma większe szanse na uzyskanie miana przekładu kongenialnego, przez który rozumie się przekład dorównujący swoimi walorami utworowi macierzystemu<sup>55</sup>. Jak trafnie stwierdził J. Błeszyński, niemożliwość oddania zespołu wartości utworu w języku tłumaczenia sprawia, że poszukiwania właściwego odpowiednika tych wartości mają charakter twórczy<sup>56</sup>.

<sup>51</sup>J. Barta, R. Markiewicz, *Spór o granice prawa autorskiego*, ZNUJ PPWI 2006, z. 96, s. 223.

<sup>52</sup>E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 50.

<sup>53</sup>J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 53.

<sup>54</sup>E. Makarczyk-Schuster, *Tłumacz i tłumaczenie. Kilka nienaukowych uwag o osobie i sposobie pracy tłumacza literackiego*, *Tematy i konteksty* 2012, nr 2, s. 406-407.

<sup>55</sup>Tak również M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, s. 447.

<sup>56</sup>J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 54.

### 3.1.2. Przeróbka

Przeróbka wydaje się najszerszą ze wszystkich trzech kategorii opracowań wymienionych w art. 2 ust. 1 pr.aut. O tym, jak szerokie jest to pojęcie, może świadczyć fakt, że dla S. Rittermana na tle pr.aut. z 1926 r. „opracowanie” i „przeróbka” były synonimami<sup>57</sup>. Pojęć tych jako synonimów używa też Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 10 maja 1963 r.<sup>58</sup> Co więcej, o „przeróbce” czy „przerobieniu” mówi się także generalnie w kontekście wszystkich opracowań. W wyroku z dnia 31 grudnia 1974 r. Sąd Najwyższy stwierdził, że „dzieło zależne to przeróbka utworu oryginalnego”<sup>59</sup>. Podobne założenie przyjął również Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 26 stycznia 2011 r.; rozstrzygając sprawę dotyczącą wystawy zdjęć, zwrócił uwagę, że w przypadku takiej wystawy wprawdzie dochodzi do „przejęcia” utworu macierzystego, który pozostaje rozpoznawalny, ale zarazem trudno tu mówić o przekształceniu, przerobieniu czy ingerencji w cudzy utwór w takim rozumieniu, jakim zazwyczaj charakteryzuje się opracowanie<sup>60</sup>.

Jak stwierdzili A. Niewęgłowski i M. Poźniak-Niedzielska, o ile twórca tłumaczenia dąży do maksymalnego zachowania wartości utworu macierzystego, tak twórca przeróbki chce przekazać odbiorcy pewne wartości utworu macierzystego, ich własną cechę lub sposób odczuwania<sup>61</sup>. Stosunkowo wąskie znaczenie pojęciu przeróbki przypisał A. Kopff. Omawiając problematykę utworów zależnych w świetle koncepcji warstwowej budowy utworu, o czym będzie mowa w dalszej części niniejszego rozdziału, A. Kopff traktował przeróbkę jako taki rodzaj utworu zależnego, w którym dokonano wymiany formy wewnętrznej. Z kolei utwór zależny powstały poprzez wymianę zarówno formy wewnętrznej, jak i formy zewnętrznej, nazywał „opracowaniem”, a powstały tylko poprzez wymianę formy zewnętrznej – „przeniesieniem”<sup>62</sup>.

Inne ujęcie przedstawił J. Błeszyński, przyjmując za kryterium stosunek twórcy utworu zależnego do całości wartości estetycznych lub intelektualnych utworu macierzystego. Autor

---

<sup>57</sup>S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 21.

<sup>58</sup>II CR 128/63, OSNCP 1964/4, poz. 74.

<sup>59</sup>I CR 659/74, LEX nr 64198.

<sup>60</sup>IV CSK 274/10, LEX nr 738126.

<sup>61</sup>A. Niewęgłowski, M. Poźniak-Niedzielska, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 31.

<sup>62</sup>A. Kopff, *Autorskie...*, s. 152.

wyodrębnił dwa rodzaje opracowań: przeniesienia oraz właśnie przeróbki. W jego ujęciu przeniesieniem, do którego zaliczył tłumaczenie, jest opracowanie stworzone przy uwzględnieniu „idei możliwie najpełniejszego oddania wartości cudzego dzieła w surowcu zastosowanych w opracowaniu środków wyrazu”. Z kolei przeróbka to zdaniem J. Błeszyńskiego opracowanie, którego twórca w zakresie pewnych wartości utworu macierzystego dzieli się własną perspektywą, a w zakresie innych wartości dokonuje po prostu ich recepcji<sup>63</sup>.

W świetle art. 2 ust. 1 pr.aut. należy przyjąć, że przeróbką jest właściwie każdy utwór zależny niebędący ani tłumaczeniem ani adaptacją. Pojęcie przeróbki nie powinno bowiem być rozumiane dosłownie jako każdy utwór zależny powstały na skutek przerobienia innego utworu. W innym przypadku przeróbkami mogłyby być również tłumaczenia i adaptacje. W przypadku tłumaczenia dochodzi przecież do przerobienia utworu poprzez zmianę języka, w którym jest on wyrażony. Z kolei adaptator zmienia środki wyrazu, w których przedstawiono wartości artystyczne utworu macierzystego. O adaptacji jako przeróbce utworu literackiego pisze się zresztą wprost w pracach poświęconych naukom o literaturze<sup>64</sup>, „przeróbką” nazywa się też niekiedy jeden z rodzajów adaptacji<sup>65</sup>. Jednakże biorąc pod uwagę, że w art. 2 ust. 1 pr.aut. mowa jest o „tłumaczeniach, przeróbkach i adaptacjach”, nie zaś o „tłumaczeniach, adaptacjach i innych przeróbkach”, należy przyjąć, że wskazane powyżej pojęcia mają odrębne desygnaty.

### 3.1.3. Adaptacja

Słowo „adaptacja” pochodzi z łacińskiego słowa „adaptatio”, które oznacza przystosowanie bądź dopasowanie<sup>66</sup>. Właśnie przystosowanie jest istotą adaptacji; trafnie stwierdził R. M. Sarbiński, że adaptacja wynika z potrzeb przystosowania utworu macierzystego do innego kręgu odbiorców<sup>67</sup>. Przystosowanie znalazło się zresztą w katalogu

---

<sup>63</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 46.

<sup>64</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op.cit.*, s. 14.

<sup>65</sup> W. Antosik, B. Jaskłowska-Ferreras, M. Kardasz, K. Kubalska-Sulkiewicz, A. Rodziewicz, W. Taboryski, *Słownik wiedzy o kulturze*, Warszawa 2009, s. 11.

<sup>66</sup> J. Sondel, *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków 2009, s. 23.

<sup>67</sup> R. M. Sarbiński (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019, s. 145.

opracowań zawartym w pr.aut. z 1926 r., w którym zabrakło wzmianki o adaptacji. Jednak wyraźnie widać, że intencją twórców pr.aut. z 1926 r., jak i pr.aut. z 1952 r. (w której też nie wymieniano adaptacji) było uwzględnienie adaptacji w pojęciu opracowania, skoro w ramach przykładowych opracowań wskazywano na „przeniesienie na film”. Jak zauważyła E. Traple, przeniesienie na film doskonale się mieści w pojęciu adaptacji<sup>68</sup>. Słusznie też zauważyła A. Helman, teoretyk i historyk filmu, że podobnie jak tłumaczymy utwory literackie z jednego języka narodowego na drugi, tak również możemy je przełożyć na język sceny lub filmu<sup>69</sup>. Omawiane przeniesienie oznacza też, że wprawdzie adaptator dysponuje pewną swobodą, tworząc adaptację, to jednak w jakiejś mierze jest związany kształtem utworu adaptowanego, choć z pewnością w mniejszym stopniu niż w przypadku tłumaczenia. Dobra adaptacja, jak stwierdziła M. Ogrodzińska-Miłoszewska, reżyserka teatralna, powinna oddziaływać na widza tak, by odtworzyć uczucia założone przez autora pierwowzoru<sup>70</sup>.

W kulturoznawstwie pojęciu adaptacji przypisuje się dosyć szerokie znaczenie. Jako rodzaje adaptacji wyróżnia się, ze względu na ich cel, np.: transpozycję (celem jest przystosowanie utworu literackiego do innej struktury rodzajowej, np. epiki, liryki, dramatu), przeróbkę (celem jest przystosowanie utworu do potrzeb określonego odbiorcy, np. młodego widza) oraz transformację (celem jest przystosowanie utworu literackiego do wymogów dziedziny sztuki, posługującej się odmiennymi środkami wyrazu)<sup>71</sup>. Jako adaptację będącą transformacją można rozumieć zarówno adaptację filmową, jak i adaptację teatralną, choć od tej drugiej odróżnia się inscenizację teatralną rozumianą jako interpretację tekstu dramatycznego zmierzającą do nadania mu kształtu scenicznego<sup>72</sup>. Z kolei od adaptacji filmowej odróżnia się czasem ekranizację filmową jako wierne przeniesienie utworu na film (podczas gdy w adaptacji związek z pierwowzorem jest luźniejszy)<sup>73</sup>; zgodnie z innym ujęciem adaptacja dotyczy przeniesienia na język filmu prozy i poezji, zaś ekranizacja – utworu dramatycznego<sup>74</sup>.

Klasyfikując adaptację ze względu na wierność utworowi macierzystemu, odróżnia się

<sup>68</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 48.

<sup>69</sup> A. Helman, *Twórcza...*, s. 9.

<sup>70</sup> M. Ogrodzińska-Miłoszewska, *op.cit.*, s. 41.

<sup>71</sup> Tak W. Antosik, B. Jaskłowska-Ferreras, M. Kardasz, K. Kubalska-Sulkiewicz, A. Rodziewicz, W. Taboryski, *op.cit.*, s. 11.

<sup>72</sup> Tak M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op.cit.*, s. 214.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 122.

<sup>74</sup> Tak A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, Kino 1998, nr 1, s. 267.

nie tylko ekranizację (lub inscenizację) od adaptacji, ale też dodatkowo wskazuje się na adaptację autorską oraz swobodną jako tą najluźniej powiązaną z utworem macierzystym<sup>75</sup>. Z założenia jednak twórcy adaptacji postępują z utworem macierzystym swobodniej, niż czynią to wspomniani wcześniej tłumacze. Nierzadko twórcy filmowi traktują literacki pierwowzór jako punkt wyjścia dla szerszej opowieści, czego przykładem może być np. film „Żurek” (reż. R. Brylski), oparty na kilkustronicowym opowiadaniu Olgi Tokarczuk<sup>76</sup>. Swoboda twórców filmowych jest zresztą nieunikniona, skoro w przypadku „dziesiątej muzy” mamy do czynienia z tzw. sztuką wielotworzywową. W filmie występuje przecież nie tylko słowo, do którego ogranicza się utwór literacki, ale również aktor, dekoracja, ruch, kolor czy dźwięk<sup>77</sup>.

### 3.2. Współczesne formy twórczości zależnej

Rozwój technologii, przyczyniając się do ukształtowania nowych środków wyrazu w kulturze i sztuce, w znaczący sposób wpłynął na zjawisko twórczości zależnej, prowadząc do powstania nieznanymi wcześniej utworów zależnych. Bez wątplenia zakres pojęć „tłumaczenie”, „przeróbka” i „adaptacja” poszerzył się, mimo braku jakichkolwiek zmian w tym zakresie w przepisach pr.aut. Nie sposób oczywiście poruszyć w niniejszej rozprawie wszystkich zagadnień związanych ze współczesnymi formami twórczości zależnej. Warto jednak przyjrzeć się przynajmniej niektórym z nich, aby dostrzec kierunki, w jakich ewoluują wyżej wymienione pojęcia.

#### 3.2.1. Tłumaczenie programu komputerowego

Program komputerowy jest szczególnym rodzajem utworu, bowiem ma zasadniczo dwa sposoby wyrażenia objęte ochroną prawnoautorską: kod źródłowy i kod wynikowy<sup>78</sup>. W kodzie źródłowym program komputerowy jest zapisywany przez jego twórcę (programistę) w ramach określonego języka programowania (np. Java, C++, Python), natomiast kod wynikowy

<sup>75</sup> Tak M. Ogrodzińska-Miłoszewska, *op.cit.*, s. 43.

<sup>76</sup> R. Brylski, *Między wierszami, czyli adaptacja nietypowa*, *Images2011*, nr 17-18, s. 11.

<sup>77</sup> Tak również E. Traple, *Zakres dozwolonych zmian przy ekranizacji dzieła literackiego*, *PiP* 1978, z. 8-9, s. 126.

<sup>78</sup> Tak Sąd Apelacyjny w wyroku w Łodzi z dnia 4 lutego 2010 r., ACa 912/09, niepubl., cyt. za: M. Balicki(w): *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019, s. 535.



to efekt przekształcenia kodu źródłowego do postaci czytelnej dla komputera, składający się wyłącznie z zer i jedynek, których z kolei nie jest w stanie odczytać człowiek. Obie te formy kodu mają postać ciągu znaków, stąd też zgodnie z art. 74 ust. 1 pr.aut. programy komputerowe podlegają ochronie jak utwory literackie, choć – jak trafnie stwierdził WSA w Warszawie w wyroku z dnia 4 czerwca 2013 r. – programu komputerowego nie można uznać za rodzaj dzieła literackiego<sup>79</sup>.

Przetworzenie kodu źródłowego na kod wynikowy, czyli kompilację i asemblację (a także procesy odwrotne, czyli dekomplikację i deassemblację)<sup>80</sup>, można traktować jako tłumaczenie. Przy czym takie tłumaczenie nie jest nowym przedmiotem prawa autorskiego (utworem zależnym); kompilacja i asemblacja są procesami przeprowadzanymi automatycznie, w związku z tym trudno mówić o spełnieniu przesłanek z art. 1 pr.aut.<sup>81</sup> Tłumaczeniem jest także „przeniesienie” kodu źródłowego z jednego języka programowania na inny, które – wykonywane przez człowieka – może już zostać uznane za utwór zależny, nie zaś jedynie opracowanie. Dokonując tłumaczenia, programista musi bowiem przełożyć komendy zawarte w kodzie źródłowym w danym języku programowania na inny język programowania, podobnie jak ma to miejsce przy dokonywaniu tłumaczenia pomiędzy językami naturalnymi (np. z języka angielskiego na polski). Języki programowania dzielą się na poszczególne rodzaje (np. liniowe, strukturalne, zdarzeniowe, obiektowe), analogicznie jak wyróżnia się rodziny języków naturalnych – tłumaczenie z jednego języka programowania na drugi może w być w niektórych przypadkach bardziej, a w innych mniej złożonym zadaniem. Wydaje się jednak, że nawet w przypadku tłumaczenia programu pomiędzy językami np. o podobnej składni (jak C++ i C#) programista dysponuje wystarczającą swobodą twórczą stanowiącą podstawę do stwierdzenia powstania przejawu działalności twórczej o indywidualnym charakterze na skutek prowadzonych przez niego prac. Od opisanej powyżej sytuacji należy odróżnić przypadek, w którym program komputerowy o podobnych funkcjach jest pisany na nowo, bez wykorzystania struktury czy też algorytmu wcześniej istniejącego programu. Zasadne wydaje się stwierdzenie, że w takim przypadku dochodzi do powstania utworu samoistnego, który nie jest oparty na wcześniej istniejącym utworze, z uwagi na brak przejścia elementów chronionych z wcześniejszego utworu. Warto zaznaczyć, że elementami

<sup>79</sup> III SA/Wa 3452/12, CBOSA.

<sup>80</sup> J. Gołaszewski, *Informatyka w zarysie*, Olsztyn 2002, s. 83-85.

<sup>81</sup> Tak również M. Balicki, *op.cit.*, s. 547.

chronionymi w przypadku programów komputerowych nie są funkcje programu – do takiego wniosku doszedł TSUE w wyroku z dnia 2 maja 2012 r., w sprawie *SAS Institute*<sup>82</sup>.

O tłumaczeniu programów komputerowych jest mowa wprost w art. 74 ust. 4 pkt 2, zgodnie z którym autorskie prawa majątkowe do programu komputerowego obejmują prawo do tłumaczenia, przystosowywania, zmiany układu lub jakichkolwiek innych zmian w programie komputerowym. Tłumaczenia nie są zatem jedyną formą wprowadzania zmiany w programie komputerowym, bowiem mowa jest jeszcze o przystosowywaniach, zmianach układu i jakichkolwiek innych zmianach. W przypadku przystosowań będzie można mówić o adaptacji programu komputerowego<sup>83</sup> (szerzej o tym w dalszej części niniejszego rozdziału), zaś w dwóch ostatnich o przeróbce programu.

### 3.2.2. Mem internetowy jako przeróbka stanowiąca przedmiot prawa autorskiego

Zdaniem S. Rubisza wiele memów internetowych, o których była mowa w rozdziale I, spełnia ustawowe kryteria i można je uznać za utwór<sup>84</sup>. Uznania memu internetowego za utwór nie wykluczyła też E. Szabla, przy czym zastrzegła, że nie jest możliwe stworzenie jednej ogólnej zasady, na podstawie której należałoby klasyfikować memy jako utwory<sup>85</sup>. Jak stwierdził z kolei A. Tkacz, kwalifikacja bardziej „wyszukanych” memów jako utworów nie jest wykluczona, przy czym wymaga to każdorazowo analizy indywidualnego przypadku<sup>86</sup>. A. Tkacz zwrócił uwagę, że w przypadku wielu popularnych zdjęć będących tematem memów utrwalona praktyka „narzuca” kontekst, w którym zostaje użyte dane zdjęcie. W efekcie tworzącemu mem pozostaje niewielki margines dla jego własnej wypowiedzi<sup>87</sup>. Zdaniem K. Błęszyńskiej mem internetowy przeważnie jest utworem zależnym, jako że mem nie istniałby bez swojej „wyjściowej” postaci, czyli zdjęcia<sup>88</sup>. W ocenie A. Tkacza mem

---

<sup>82</sup>Wyrok TSUE z dnia 2 maja 2012 r. w sprawie C-406/10, *SAS Institute*, Dz. Urz. UE C 174/5 z dnia 20 lipca 2015 r., ECLI:EU:C:2012:259, pkt 46.

<sup>83</sup>Tak również Z. Okoń (w:) *Prawo...*, s. 975.

<sup>84</sup>S. Rubisz, *Memy internetowe w świetle prawa autorskiego*, *Zeszyty Prawnicze* 2018, nr 2, s. 218-219.

<sup>85</sup>E. Szabla, *Charakterystyka memów internetowych w kontekście wybranych zagadnień prawa autorskiego*, *Prawo Mediów Elektronicznych* 2018, nr 2, s. 47.

<sup>86</sup>A. Tkacz, *Mem internetowy a definicja utworu w prawie autorskim. Próba analizy*, *ZNUJ PPWI* 2017, z. 136, s. 27.

<sup>87</sup>*Ibidem*, s. 13.

<sup>88</sup>K. Błęszyńska, *Memy internetowe – status prawny na podstawie ograniczeń praw autorskich dla celów parodii, pastiszu i karykatury*, *PUG* 2017, nr 4, s. 22.

internetowy może być nie tylko utworem zależnym, ale także utworem inspirowanym<sup>89</sup>. Podobne stanowisko zajęła E. Nowińska, zwracając uwagę, że w przypadku tworzenia memów dochodzi do rozwijania cudzych pomysłów<sup>90</sup>, a także E. Szabla. Ostatnia z wymienionych Auterek stwierdziła, że mem może należeć do kategorii utworów niesamoistnych jako wywodzący się z wcześniejszego utworu<sup>91</sup>.

Wydaje się, że nie należy całkowicie wykluczyć ochrony mema internetowego jako przedmiotu prawa autorskiego, przy czym na aprobatę zasługuje stwierdzenie A. Tkacza, że w przypadku wielu zdjęć temat memu jest „narzucany” przez kontekst, w którym to zdjęcie było dotychczas wykorzystywane<sup>92</sup>. Przykładowo, memy tworzone z wykorzystaniem zdjęć nosacza sundajskiego (gatunek małpy wyróżniający się charakterystycznym nosem) są autoironią ukazującą stereotypowe cechy przypisywane Polakom, takie jak zazdrość i skąpstwo. Oczywiście twórca mema internetowego, nawet poruszając się w takiej konwencji, zachowuje pewną swobodę wypowiedzi, jednak ta swoboda jest ograniczona. W przypadku, gdy mem zostanie uznany za nowy utwór, będzie to zawsze utwór zależny oparty na wykorzystanym zdjęciu. Jak słusznie bowiem zauważyła K. Błeszyńska, mem nie istnieje bez zdjęcia. Jednocześnie mem internetowy jest utworem inspirowanym, gdy wykorzystuje już wcześniej istniejące motywy<sup>93</sup>. Trafnie stwierdziła E. Nowińska, że w przypadku tworzenia memów dochodzi do rozwijania cudzych pomysłów<sup>94</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że mem internetowy będzie można zakwalifikować jako utwór zależny tylko w przypadku, gdy wykorzystane zdjęcie będzie stanowić przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze w świetle art. 1 ust. 1 pr.aut. Wydaje się, że w przypadku przynajmniej części zdjęć wykorzystywanych w ramach memów internetowych nie dochodzi do spełnienia przesłanki indywidualności, o której mowa w przytoczonym powyżej przepisie.

### 3.2.3. Porting i gry komputerowe jako nowe rodzaje adaptacji

---

<sup>89</sup> A. Tkacz, *op.cit.*, s. 22-23.

<sup>90</sup> E. Nowińska, *Memy – szkic problematyki prawnej* (w:) *Experientia docet. Księga jubileuszowa ofiarowana Pani Profesor Elżbiecie Traple*, red. P. Kostański, P. Podrecki, T. Targosz, Warszawa 2017, s. 332.

<sup>91</sup> E. Szabla, *op.cit.*, s. 51.

<sup>92</sup> A. Tkacz, *op.cit.*, s. 13.

<sup>93</sup> K. Błeszyńska, *op.cit.*, s. 22.

<sup>94</sup> E. Nowińska, *op.cit.*, s. 332.

Adaptacja rozumiana jako przeniesienie nabiera zupełnie nowego znaczenia w kontekście rozwoju technologii. W przypadku programów komputerowych takim przeniesieniem jest „przystosowanie”, o którym mowa w art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut. Jak trafnie zwrócił uwagę Z. Okoń, program komputerowy jest w tym znaczeniu przenoszony na inną platformę systemową czy sprzętową (tzw. porting)<sup>95</sup>. Dzięki temu, przykładowo, użytkownicy systemu operacyjnego „macOS” mogą korzystać z oprogramowania, które dotąd było dostępne jedynie w systemie „Microsoft Windows”. Analogicznie zatem jak w przypadku adaptacji filmowych czy teatralnych, porting umożliwia dotarcie do nowego grona odbiorców. Widać też pewne podobieństwo do tłumaczeń, bowiem oprogramowanie niedostępne na danym systemie operacyjnym przypomina trochę utwór literacki, który został przetłumaczony na dany język, w związku z czym jest niedostępny dla określonej grupy odbiorców. W niektórych przypadkach porting jest stosunkowo prostą czynnością, wymagającą jedynie rekompilacji programu (czyli ponownej kompilacji), a następnie uruchomienia testów weryfikacyjnych, zaś w innych przypadkach może oznaczać konieczność istotnej ingerencji w kod źródłowy<sup>96</sup>. Porting nie zawsze więc prowadzi do powstania nowego utworu w postaci utworu zależnego.

Omawiając kwestię portingu, ale także innych współczesnych form adaptacji, nie można pominąć gier komputerowych, w przypadku których również dokonuje się przeniesienia z jednej platformy sprzętowej (konsoli, komputera osobistego) na inną<sup>97</sup>. Przykładem takiej adaptacji może być gra „Wiedźmin 3: Dziki Gon” (przenoszona z komputerów osobistych, konsoli „Xbox One” i „PlayStation 4” na „Nintendo Switch”), która *per se* jest już adaptacją opartą na cyklu powieści o Geralcie z Rivii autorstwa Andrzeja Sapkowskiego. Przykład „Wiedźmina” pokazuje, jakich środków wyrazu dostarczają nowe technologie, umożliwiając już nie tylko filmowe zekranizowanie utworu literackiego (na bazie cyklu Andrzeja Sapkowskiego powstały już dwa seriale telewizyjne oraz jeden film pełnometrażowy). Porting gry często wiąże się z tworzeniem tzw. *remaster* lub *remake* 'ugry, zwłaszcza gdy dokonuje się portu gry z poprzedniej generacji konsol. *Remaster* oznacza zmodyfikowaną wersję gry, chociażby z poprawioną oprawą graficzną, dopasowaną do

<sup>95</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 42; tenże (w:) *Prawo...*, s. 975.

<sup>96</sup> A. Mendoza, A. Walker, C. Skawratananond, *UNIX to Linux*, Prentice Hall 2006, s. 2.

<sup>97</sup> R. S. Lee, *Home Videogame Platforms* (w:) *The Oxford Handbook of the Digital Economy*, red. M. Peitz, J. Waldfogel, Oxford 2012, s. 7 i n.

wyższego standardu obrazu (np. z SD na HD). Dalej idące zmiany zawarte są przeważnie w *remake'u*, który może oznaczać nie tyle poprawę, co stworzenie zupełnie nowej oprawy graficznej i dosyć istotną ingerencję w kształt pierwowzoru (np. w obszarzefabuły gry)<sup>98</sup>. Wprawdzie pod pewnymi względami zarówno *remaster*, jak *iremake*, należałoby kwalifikować raczej jako przeróbkę niż adaptację, to nie ulega wątpliwości, że również w tych przypadkach dochodzi do powstania utworu zależnego.

Adaptacje w postaci gier komputerowych niekiedy wyłamują się z tradycyjnego rozumienia tego pojęcia. W przypadku niektórych z nich celem jest nie tyle dotarcie do innego kręgu odbiorców, co np. zwiększenie potencjału komercyjnego marki filmowej (towarzyszące premierze danego filmu) – w takich sytuacjach odbiorca jest często ten sam, co w przypadku filmu. Gry komputerowe wpisują się tutaj w szersze zjawisko tzw. merchandisingu, polegającego na tworzeniu linii produktów związanych z określonym dobrem niematerialnym, np. uniwersum filmów z serii „Gwiezdne wojny”<sup>99</sup>. Nie zmienia to faktu, że powstają również gry, które stanowią próbę zaprezentowania danej opowieści w nowym medium. Przykładem może być gra „Ojciec chrzestny”, oparta na filmie o tym samym tytule (reż. F. F. Coppola; choć należy dodać, że film z kolei jest oparty na powieści Mario Puzo), wydana po 34 latach od ukazania się filmowego pierwowzoru.

Od portingu należy odróżnić emulację polegającą na odtwarzaniu programu komputerowego (np. gry komputerowej) na innej platformie sprzętowej niż platforma, pod którą dany program został stworzony<sup>100</sup>. Przykładowo, jest to uruchamianie gier z konsoli „Game Boy” na komputerze osobistym. W celu emulacji wykorzystuje się program zwany emulatorem, który symuluje działanie pierwotnej platformy. Emulacja pozwala uniknąć konieczność portowania programu, a w konsekwencji modyfikacji jego kodu źródłowego. Nie sposób więc traktować procesu emulacji jako prowadzącego do powstania adaptacji w powyższym rozumieniu.

---

<sup>98</sup> Przykładowo, na konsolę „PlayStation 3” – a także inne, nowsze platformy – stworzono *remaster* gry „Final Fantasy X” (pierwotnie wydanej na „PlayStation 2”), zaś na konsolę „PlayStation 4” stworzono już *remake* wcześniejszej odsłony tej serii – „Final Fantasy VII” – jako że ta ostatnia gra została wydana 23 lata wcześniej na znacznie starszą platformę (pierwszą wersję „PlayStation”), w związku z czym z dzisiejszej perspektywy zawiera bardzo archaiczną oprawę graficzną i dźwiękową.

<sup>99</sup> Á. Horváth, B. Gyenge, *Movie Merchandising and its Consumer Perception*, Neapol 2018, s. 638.

<sup>100</sup> J. Conley, E. Andros, P. Chinai, E. Lipkowitz, D. Perez, *Use of a Game Over: Emulation and the Video Game Industry, A White Paper*, Northwestern Journal of Technology and Intellectual Property 2004, nr 2, vol. 2, s. 1.

#### 4. Wkład twórczy autora opracowania jako przesłanka powstania utworu zależnego

Nie każde opracowanie jest przedmiotem prawa autorskiego stanowiącym utwór zależny. Brak kwalifikacji opracowania jako utworu zależnego ma istotne znaczenie z tego względu, że korzystanie z takiego opracowania nie wymaga uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Przeciwny wniosek pozornie mógłby wynikać z art. 2 ust. 2 pr.aut., gdyby błędnie pominięto okoliczność, że przepis ten dotyczy opracowania jako nowego przedmiotu prawa autorskiego (a tak należy interpretować art. 2 ust. 2 pr.aut. z uwagi na treść art. 2 ust. 1 pr.aut.). Korzystanie z opracowania, które nie jest utworem zależnym, wymaga natomiast uzyskania licencji na korzystanie z utworu. Opracowanie niestanowiące utworu zależnego jest bowiem z perspektywy prawa autorskiego tym samym utworem, co dzieło w wersji przed dokonaniem zmian przez twórcę opracowania. W związku z powyższym nieuprawnione korzystanie z opracowania prowadzi do naruszenia praw autorskich podmiotu autorskich praw majątkowych do utworu, na którym to opracowanie zostało oparte, nie narusza zaś autorskich praw majątkowych twórcy opracowania (dlatego że po stronie twórcy opracowania nie powstały te prawa).

Jak trafnie stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 24 lipca 2009 r., tłumaczenie może być utworem, jeżeli zawiera niezbędne cechy, które musi posiadać każdy utwór<sup>101</sup>. Należy też podzielić stanowisko WSA w Szczecinie w wyroku z dnia 16 lutego 2005 r., zgodnie z którym nie każde tłumaczenie jest chronione prawem autorskim i nie każdy tłumacz może być uznany za twórcę<sup>102</sup>. Odmienny pogląd został wyrażony przez Sąd Apelacyjny w Katowicach, który stwierdził w wyroku z dnia 27 maja 2010 r., że każde tłumaczenie cudzego utworu – jedynie z tymi wyłączeniami, które wynikają z art. 4 pr.aut. – jest przedmiotem prawa autorskiego<sup>103</sup>. Stanowisko to wzbudza jednak pewne wątpliwości. Jak trafnie stwierdził bowiem Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 15 listopada 2002 r., tylko twórcze wykorzystanie wartości estetycznych i intelektualnych cudzego utworu uzasadnia ochronę prawną opracowania<sup>104</sup>. Słusznie też przyjął NSA w wyroku z dnia 11 kwietnia

<sup>101</sup> II CSK 66/09, LEX nr 794575.

<sup>102</sup> I SA/Sz 439/04, CBOSA.

<sup>103</sup> I ACa 129/10, LEX nr 686844.

<sup>104</sup> II CKN 1289/00, OSNC 2004, nr 3, poz. 44.

2017 r., że tłumaczenie może nie mieć „waloru utworu”<sup>105</sup>.Utwór zależny, jak słusznie zauważył Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 18 czerwca 1998 r., nie tylko czerpie elementy z utworu macierzystego, ale przetwarza je i wykorzystuje w twórczy sposób<sup>106</sup>. Wkład twórczy wniesiony przez twórcę opracowania może być większy lub mniejszy, co stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 31 marca 1974 r.<sup>107</sup> Jak z kolei wynika z wyroku Sądu Najwyższego z dnia 5 marca 1971 r., nawet niewielkie opracowanie może być chronione, byleby cechował je element twórczości autora<sup>108</sup>.

Wkład twórczy autora opracowania przejawia się w tym, w jaki sposób autor przetłumaczył, przerobił lub zaadaptował utwór macierzysty. To właśnie ten sposób musi zostać uznany za przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci. Trafnie stwierdził M. Szaciński, że oryginalność opracowania może przejawiać się przede wszystkim w kompozycji lub środkach wyrazu. Jako przykład opracowania wykazującego oryginalność jedynie w kompozycji wskazał antologię, zaś jedynie w środkach wyrazu – tłumaczenia. Z kolei do opracowań zawierających elementy oryginalności na obu tych polach należą, w jego ocenie, adaptacje sceniczne i filmowe utwory powieściowe<sup>109</sup>. Słusznie stwierdził Sąd Apelacyjny w Poznaniu w wyroku z dnia 27 listopada 2013 r., że nie ma uniwersalnych mierników wyznaczających konieczne minimum indywidualnego udziału twórcy utworu zależnego w opracowaniu<sup>110</sup>. Jakimś wyznacznikiem jest z pewnością zakres swobody twórczej, jaką dysponuje twórca opracowania. Zdaniem D. Flisaka swoboda twórcza jest jednym z kryteriów pomocnych do stwierdzenia spełnienia przesłanki indywidualnego charakteru<sup>111</sup>. Im większą swobodą w doborze i zestawieniu poszczególnych elementów swojej pracy dysponuje twórca, tym większe jest prawdopodobieństwo, że stworzona przez niego praca będzie miała indywidualny charakter. Przykładowo, Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 5 marca 2002 r. stwierdził, że wytworem indywidualnej myśli, którą charakteryzuje inwencja, samodzielność i oryginalność, są remiksy utworów muzycznych tworzone przez DJ-a. Remiksy te, jak zauważył Sąd

---

<sup>105</sup>II GSK 2139/15, CBOSA.

<sup>106</sup>I ACa 284/98, OSA 1999, nr 11-12, poz. 56.

<sup>107</sup>I CR 659/74, LEX nr 64198.

<sup>108</sup>I CR 593/70, OSNC 1971, nr 12, poz. 212.

<sup>109</sup>M. Szaciński, *Prawa...*, s. 27.

<sup>110</sup>I ACa 852/13, LEX nr 1409250.

<sup>111</sup>D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 28.

Najwyższy, powstają poprzez wybór, zestawienie i zespolenie w jedną całość kilku utworów<sup>112</sup>, tym samym niewątpliwie można tu mówić o zakresie swobody twórczej.

Tłumacz dysponuje swobodą twórczą, o ile przekładając poszczególne zwroty z języka tłumaczonego, ma na tyle szeroki wybór ich odpowiedników w języku tłumaczenia, że powstała wówczas całość tłumaczenia zyskuje wyjątkowy kształt. Taki wybór będzie zdeterminowany np. złożonością stylu języka i środków wyrazu wykorzystanych w tłumaczonym utworze. Motywem ochrony prawnoautorskiej tłumaczenia – w ocenie J. Błeszyńskiego – jest nieprzekładalność utworu wyrażonego w jednym języku na inny język, wynikająca z nieprzystawalności zasobów pojęciowych każdego języka i odmienności struktur gramatycznych. Jednocześnie zdaniem J. Błeszyńskiego, gdyby taka przekładalność istniała, to nie byłoby podstaw do ochrony tłumaczenia prawem autorskim, skoro wówczas tłumaczenie byłoby jedynie kwestią sprawności warsztatowej tłumacza<sup>113</sup>. Jeżeli w pierwotnym utworze, przykładowo, wykorzystuje się metafory, czy też prowadzi grę słów, zadanie tłumacza jest o tyle trudniejsze, że musi on odnaleźć językowe odpowiedniki, które umożliwiają odtworzenie charakteru tłumaczonego utworu. Podobne stanowisko zajął Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 15 września 1986 r., który stwierdził, że tłumaczenie wymaga wysiłku twórczego ukierunkowanego na właściwe odczytanie wartości tłumaczonego utworu i właśnie ich odtworzenia w innym języku<sup>114</sup>. Swobody twórczej mogłoby natomiast zabraknąć w przypadku tekstu, który byłby na tyle prosty, że nie pozostawiałby tłumaczowi zbyt wielkiego „pola manewru”. Trafnie przyjął D. Flisak, że należy odmawiać ochrony tłumaczeniom tekstów prostych bądź schematycznych, których przekład jest oczywisty, nawet jeżeli wymaga językowej biegłości. Jako przykłady Autor wskazał na jadłospisy, uproszczone rozkłady jazdy oraz prognozy pogody<sup>115</sup>. Jak trafnie stwierdził z kolei M. Sarbiński, zapewne łatwiej jest uznać twórczy charakter wiersza W. H. Audena niż instrukcji obsługi depilatora<sup>116</sup>. Swobodą twórczą nie dysponuje też np. korektor tekstu publicystycznego poprawiający interpunkcję. Wprowadzanie takich zmian jest zdeterminowane zasadami językowymi, które praktycznie wyłączają przerabiającemu utwór swobodę w decydowaniu o tym, jakie poprawki wprowadzać. W związku z powyższym

<sup>112</sup> II KKN 341/99, OSNKW 2002, nr 9-10, poz. 82.

<sup>113</sup> J. Błeszyński, *Prawo...*, s. 100-101.

<sup>114</sup> I CR 139/86, LEX nr 63664.

<sup>115</sup> D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 80.

<sup>116</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 140.



wprowadzenie przez przerabiającego utwór poprawek wynikających z tych zasad będzie uwarunkowane stopniem ich znajomości. Oczywiście praca osoby wprowadzającej takie poprawki wymaga wysiłku intelektualnego, jednak nie jest to praca prowadząca do powstania rezultatów, które można byłoby uznać za zindywidualizowane. Jak trafnie stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 7 listopada 2003 r., wprowadzanie do podręcznika akademickiego poprawek niemających charakteru merytorycznego, będących jedynie poprawkami stylistycznymi bądź korektorskimi, nie stanowi przejawu działalności twórczej w rozumieniu art. 1 ust. 1 pr.aut.<sup>117</sup> Z kolei D. Flisak słusznie zauważył, że przesłanki ochrony nie zostaną spełnione w przypadku tłumaczenia powstałego w sposób zautomatyzowany, tzn. z wykorzystaniem programu translatorskiego, z uwagi na brak zaangażowania „czynnika ludzkiego”<sup>118</sup>. W doktrynie trafnie podkreśla się zresztą, że do powstania utworu zależnego nie prowadzi tzw. digitalizacja utworów, czyli transformacja zapisu utworu z postaci analogowej do cyfrowej<sup>119</sup>.

Warto zauważyć, że w pewnych sytuacjach wkład wniesiony przez późniejszego twórcę będzie na tyle istotny, że – jak stwierdził J. Serda – powstanie utwór samoistny, nie zaś utwór zależny<sup>120</sup>. Teza ta znajduje potwierdzenie w wyroku Sądu Najwyższego z dnia 10 maja 1963 r., który zasadnie stwierdził, że przez przeróbkę można rozumieć również utwór w pełni samodzielny, jeżeli treścią i formą różni się on od opracowywanego utworu<sup>121</sup>. W ocenie Sądu Apelacyjnego w Krakowie, przedstawionej w wyroku z dnia 29 października 1997 r., o tym, czy dany rezultat prac spełnia przesłankę indywidualnego charakteru, decydują dostatecznie doniosłe różnice w porównaniu z uprzednio wytworzonymi produktami intelektualnymi<sup>122</sup>. Wypada zgodzić się również z tym stwierdzeniem. Trafnie zwrócił uwagę w amerykańskiej doktrynie M. Abramowicz, że dołączenie do encyklopedii wiersza z gatunku haiku, spełniającego samodzielnie przesłanki utworu, nie prowadzi do powstania nowej

<sup>117</sup> V CK 391/02, OSNC 2004, nr 12, poz. 203.

<sup>118</sup> D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 81. Podobnie K. Czyżewski (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019, s. 34.

<sup>119</sup> Tak W. Bergier, *Mp3 – muzyczne piractwo?*, TPP 2000, nr 3, s. 79; D. Flisak, *Utwór multimedialny w prawie autorskim*, Warszawa 2008, s. 134; K. Gienas, *Prawnoautorskie aspekty miniaturek fotografii (thumbnails) tworzonych przez wyszukiwarki internetowe*, ZNUJ PPWI 2009, z. 105, s. 54; I. Matusiak, *Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2012, s. 110.

<sup>120</sup> J. Serda, *Adaptacja dzieła literackiego za naruszenie autorskich dóbr osobistych jego twórcy*, ZNUJ PWiOWI 1974, z. 1, s. 352.

<sup>121</sup> II CR 118/63, OSNCP 1964, z. 4, poz. 74.

<sup>122</sup> I ACa 477/97, cyt. za: B. Gawlik, *Dobra osobiste: zbiór orzeczeń Sądu Apelacyjnego w Krakowie*, Kraków 1999, s. 289.

encyklopedii, stanowiącej utwór zależny oparty o wcześniej istniejącą encyklopedię<sup>123</sup>. Opracowanie jako całość nie stanowi nowego utworu w przypadku, gdy między tym opracowaniem a utworem, na którym zostało ono oparte, nie zachodzą dostatecznie doniosłe różnice, na które wskazywał Sąd Apelacyjny w Krakowie w wyroku z dnia 29 października 1997 r. W związku z powyższym słusznie stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 23 stycznia 2003 r., że tłumaczenie warstwy słownej utworu audiowizualnego nie stanowi jego opracowania jako całości<sup>124</sup>. Wkład twórczy autora opracowania powinien bowiem odnosić się do całości opracowania, istotnie wpływać na cały jego kształt. W przypadku, gdy np. do utworu literackiego zostaje dopisany kilkustronicowy fragment, niezmiennie znacząco treści książki, fragment ten wprawdzie można uznać za nowy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, natomiast trudno wyprowadzić analogiczny wniosek w stosunku do całości przerobionej w ten sposób książki. W sprawie dotyczącej ilustracji przedstawiających egzotyczne gry i dyscypliny sportowe Sąd Apelacyjny w Poznaniu w wyroku z dnia 27 listopada 2013 r. zasadnie przyjął, że niewielkie odstępstwa w ilustracji od jej pierwowzoru – dotyczące tylko niektórych jego elementów – nie nadają tym ilustracjom indywidualnego charakteru<sup>125</sup>.

Należy jednak zwrócić uwagę, że w niektórych przypadkach sam zmieniony fragment większego utworu należałoby traktować jako utwór zależny – w przytoczonym powyżej przykładzie książki mogłoby to być rozdział, do którego dopisano kilka stron. Nawet jeżeli zmieniona książka jako całość nie zostałaby zakwalifikowana jako utwór zależny, to być może jako utwór zależny należałoby traktować pojedynczy, zmieniony rozdział. Trafnie stwierdzili J. Barta, R. Markiewicz i A. Matlak, że nie ma przeszkód, by przedmiotem prawa autorskiego były nie tylko całe dzieła, lecz również ich części, np. rozdział w powieści<sup>126</sup>. Wówczas ta część „większego” dzieła mogłaby stanowić utwór macierzysty, w oparciu o który powstał utwór zależny.

Jak trafnie zauważył Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 13 stycznia 2006 r., cechami indywidualizującymi utwór są cechy odróżniające go od innych wytworów podobnego

---

<sup>123</sup> M. Abramowicz, *op.cit.*, s. 378.

<sup>124</sup> II CKN 1399/00, OSP 2004/3, poz. 36.

<sup>125</sup> I ACa 852/13, LEX nr 1409250.

<sup>126</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Ochrona części utworu(w): System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 39.

rodzaju i przeznaczenia<sup>127</sup>. Przy czym rozstrzygnięcie, czy zachodzą dostateczne doniosłe różnice pomiędzy utworem macierzystym a opracowaniem, wymaga każdorazowej analizy danego przypadku. Wątpliwości co do tego, czy zachodzą dostatecznie doniosłe różnice, nie ma w przypadku tłumaczeń. Wówczas utwór macierzysty zawsze ulega diametralnym przeobrażeniom – zmienia się przecież język, w którym utwór jest wyrażony. O doniosłych różnicach będzie zresztą mowa nie tylko w przypadku przekładu z jednego języka na inny, ale również w przypadku prac polegających na „uwspółcześieniu” tekstu literackiego. Trafnie zwrócił uwagę D. Flisak, że tego typu zabieg lingwistyczny może prowadzić do powstania utworu zależnego<sup>128</sup>. Podobnie jest w przypadku adaptacji, w ramach której zmienia się gatunek twórczości w porównaniu do utworu macierzystego, więc z założenia zachodzą istotne różnice (przykładowo, nie ma wątpliwości, że adaptacja filmowa istotnie różni się od utworu literackiego, na którym ta adaptacja jest oparta). Trudniej jest natomiast w przypadku przeróbek, jako że obejmują one bardzo różne opracowania, wprowadzające różny stopień zmian względem utworu macierzystego. Nie sposób oczywiście wymienić wszystkich czynników, które miałyby w wyniku takiej analizy rozstrzygać o istnieniu bądź nieistnieniu doniosłych różnic. Przykładowo więc, w przypadku utworów literackich taka doniosła różnica mogłaby powstać na skutek zmiany gatunku literackiego, np. z prozy na lirykę. O doniosłych różnicach można jednak mówić również wtedy, gdy zmiana gatunku nie zostanie dokonana, natomiast zmieniony zostanie sens, wydźwięk bądź przesłanie przerabianego utworu literackiego. W przypadku utworów muzycznych doniosła różnica może wystąpić np. w przypadku tzw. covera, przy czym od razu trzeba zastrzec, że pojęcie covera może być różnie rozumiane. Jak stwierdziła A. Sewerynik, można wyróżnić jego trzy rodzaje: transkrypcję (utwór słowno-muzyczny nie zostaje zmieniony, jest wykonany jedynie przez innego wykonawcę), twórczą instrumentację (zmiana składu instrumentalnego, ale na taki, które jest „pokrewny”) oraz aranżację (zmiana stylu piosenki, zazwyczaj nowa melodia, rytm, harmonia, faktura i instrumentacja utworu)<sup>129</sup>. O doniosłej różnicy w powyższym znaczeniu można mówić w drugim i trzecim przypadku. W odniesieniu do utworów filmowych istotnym zjawiskiem z perspektywy oceny indywidualnego charakteru utworu jest tzw. *remake* filmu,

---

<sup>127</sup>III CSK 40/05, Biul. SN. 2006, nr 3, poz. 13.

<sup>128</sup> D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 80-81.

<sup>129</sup> A. Sewerynik, *Prawo autorskie: cover, czyli CeZik też ma swoje prawa*, <http://www.rp.pl/artukul/1056988-Prawo-autorskie--cover--czyli-CeZik-tez-ma-swoje-prawa.html> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

czyli nowa wersja istniejącego filmu<sup>130</sup>. Praktyka pokazuje, że *remake* może być wierny utworowi macierzystemu w różnym stopniu. Niektóre mocno odbiegają od swojego pierwowzoru, czego przykładem może być film „Siedmiu wspaniałych”(reż. J. Struges) oparty na filmie „Siedmiu samurajów”(reż. A. Kurosawa). Oba te filmy mają zbliżony schemat fabularny, akcja rozgrywa się w analogicznych okolicznościach, ukazując niewydolność struktur państwowych prowadzącą do rozprzestrzenia się łupiestwa na prowincji<sup>131</sup>. Jednakże ze względu na całkowicie odmienne realia kulturowe i historyczne wydarzenia zaprezentowane w tych filmach mają zupełnie różny charakter, tym samym nie ma wątpliwości, że występują dostatecznie doniosłe różnice. Akcja „Siedmiu samurajów” toczy się w XVI-wiecznej Japonii i opowiada o grupie samurajów (rōninów), zaś „Siedmiu wspaniałych” dzieje się na pograniczu Meksyku i USA w XIX wieku, a zamiast samurajów występują kowboje. Z kolei przykładem *remake’u*, który z kolei mocno powiela swój pierwowzór, może być film „Dwunastu gniewnych ludzi”(reż. R. Rose), oparty na filmie o tym samym tytule sprzed 40 lat (reż. S. Lumet). Opowieść jest wprawdzie ta sama, lecz zostaje przedstawiona w inny sposób – bohaterowie zachowują się i są ubrani inaczej, co pokazuje, jakie zmiany zaszły w amerykańskim społeczeństwie, a ponadto wyraźne różnice widać w reżyserii, doborze ujęć oraz pracy kamerą. Biorąc pod uwagę, jak wiele elementów decyduje o przyznaniu ochrony w przypadku filmu (jak zauważył D. Flisak, są to wybór miejsca zdjęć, sposób prowadzenia kamery, oświetlenie planu, dialogi, podkład muzyczny, efekty specjalne, wykorzystana scenografia, kostiumy, charakteryzacja, choreografia<sup>132</sup>), nie ma wątpliwości, że w przypadku takiego *remake’u* również mamy do czynienia z nowym utworem.

## 5. Utwór zależny w świetle koncepcji budowy utworu

W polskiej doktrynie koncepcję warstwowej budowy utworu przedstawił A. Kopff. Odwoływał się do teorii J. Kohlera, jednak dokonując w niej znaczących zmian w oparciu o badania R. Ingardena w obszarze estetycznej teorii budowy utworu. A. Kopff zakładał, że co

<sup>130</sup> C. Verevis, *Film Remakes*, Edinburgh 2006, s. 1.

<sup>131</sup> J. Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód. Western a sprawa polska*, Przestrzenie Teorii 2015, nr 24, s. 74.

<sup>132</sup> D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 71.

do zasady w każdym utworze można odnaleźć trzy następujące warstwy: obraz zindywidualizowany (inaczej niż w podziale J. Kohlera, gdzie mowa była o obrazie wyimaginowanym), formę wewnętrzną i formę zewnętrzną<sup>133</sup>. Przez obraz zindywidualizowany A. Kopff rozumiał twórczą koncepcję indywidualizującą zdarzenie typu ogólnego (ogólną sytuację przedstawieniową). Jak twierdził, obraz zindywidualizowany zawiera w sobie wszystko to, co składa się na ukształtowaną indywidualnie rzeczową, psychologiczną i ideologiczną treść utworu. Zdaniem A. Kopffa, obraz zindywidualizowany to rdzeń utworu – warstwa, która jest zawsze nacechowana najsilniejszej osobistym piętnem twórczości danego twórcy<sup>134</sup>. Z kolei formę wewnętrzną A. Kopff postrzegał w różny sposób, w zależności od rodzaju utworu. W odniesieniu do artystycznych utworów przedstawieniowych były to czynniki służące „obleczeniu” obrazu zindywidualizowanego w kształt artystyczny, który jest właściwy danej dziedzinie sztuki. Jako przykłady A. Kopff wskazywał m.in. kompozycję dzieła, rozwinięcie akcji w czasie, jej chwilowe zawieszenie lub ostateczne przerwanie i stopniowe wytwarzanie nastroju. Inaczej natomiast A. Kopff postrzegał formę wewnętrzną w odniesieniu do utworów naukowych. W takim przypadku, w jego opinii, przejawiała się ona w doborze i gradacji argumentów, kolejności wywodów, w ich wykorzystaniu w celu uzasadnienia przyjętej przez autora tezy, a także w operowaniu przykładami ilustrującymi przeprowadzone wywody. Natomiast formę zewnętrzną A. Kopff określił jako „całokształt” artystycznych środków przedstawieniowych, podpadających bezpośrednio pod zmysły odbiorcy. W przypadku utworów literackich formą zewnętrzną, według A. Kopffa, jest m.in. melodyjność lub chropowatość używanych słów, budowa krótkich lub długich zdań, a także sposób ich konstruowania<sup>135</sup>. W opinii A. Kopffa opisane powyżej warstwy to elementy utworu niezależne od siebie, mogące być odrębnym przedmiotem praw autorskich<sup>136</sup>. Jego zdaniem twórca utworu może rozporządzać utworem jako kompletem warstw lub poszczególnymi warstwami. Rozporządzanie warstwami może polegać na udzieleniu innym twórcom zezwolenia na wykorzystanie warstw recypowanych bądź też na przeniesieniu prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw

---

<sup>133</sup> A. Kopff, *Autorskie...*, s. 145.

<sup>134</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>135</sup> *Ibidem*, s. 153.

<sup>136</sup> Tenże, *Dzieło...*, s. 167.

autorskich<sup>137</sup>.

Jak zauważyła E. Traple, koncepcja warstwowej budowy utworu stanowiła dla A. Kopffa podstawę do wyjaśnienia istoty twórczości zależnej, a także struktury uprawnień do poszczególnych części (warstw) utworu zależnego<sup>138</sup>. A. Kopff wyróżniał wśród utworów zależnych opracowania, przeróbki i przeniesienia. Tym, co w jego ujęciu determinuje kategorię, do jakiej przynależy dany utwór zależny, jest sposób jego powstania w świetle koncepcji trójwarstwowej budowy utworu. Jeżeli utwór zależny powstaje poprzez wymianę formy wewnętrznej i formy zewnętrznej – jest opracowaniem; jeżeli poprzez wymianę tylko formy wewnętrznej – przeróbką; jeżeli poprzez wymianę tylko formy zewnętrznej – przeniesieniem<sup>139</sup>. Niezależnie od trzech warstw wskazanych powyżej, zdaniem A. Kopffa utwór zależny można podzielić na warstwy pochodzące od twórcy utworu macierzystego oraz warstwy pochodzące od twórcy zależnego. Te pierwsze określał jako „warstwy recypowane”, zaś te drugie jako „warstwy dopełniające”<sup>140</sup>. To na korzystanie z warstw recypowanych twórca zależny powinien uzyskać zezwolenie – przedmiotem tego zezwolenia w ujęciu A. Kopffa nie może być całość utworu zależnego, ponieważ tylko warstwy recypowane są przedmiotem praw przysługujących twórcy utworu macierzystego<sup>141</sup>. Zdaniem A. Kopffa zezwolenie jest więc wymagane ze względu na rozpowszechnianie warstw recypowanych w związku z wykonywaniem praw do utworu zależnego<sup>142</sup>. W związku z tym podziałem traktował on stworzenie utworu zależnego jako proces polegający na połączeniu warstw recypowanych z warstwami dopełniającymi. Początkowo nawet traktował przejście warstw recypowanych jako czynność, która ściśle rzecz biorąc nie jest twórcza, i dlatego nie może stać się źródłem praw autorskich twórcy do warstw recypowanych<sup>143</sup>. W innej pracy stwierdził też, że twórca zależny „wypożyczając” warstwy recypowane, zaoszczędza sobie wysiłku twórczego<sup>144</sup>. Później jednak A. Kopff zrewidował swoje stanowisko i przyznał, że

---

<sup>137</sup>*Ibidem*, s. 168-169.

<sup>138</sup> E. Traple, *Dzielo...*, s. 12.

<sup>139</sup> A. Kopff, *Autorskie...*, s. 152.

<sup>140</sup>*Ibidem*, s. 139.

<sup>141</sup>*Ibidem*, s. 165.

<sup>142</sup>*Ibidem*, s. 167.

<sup>143</sup> Tenże, *Dzielo sztuk...*, s. 132.

<sup>144</sup> Tenże, *Dzielo i jego twórca* (w:) *Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973, s. 27.

trudno mówić o możliwości mechanicznego oddzielania warstw<sup>145</sup>.

W opozycji do teorii zaprezentowanej przez A. Kopffa J. Błeszyński opowiedział się za koncepcją integralności utworu. W ujęciu tego Autora utwór jest jednym dobrem stanowiącym „organiczną jedność zawartych w nim elementów”<sup>146</sup>. Jak stwierdził, przez sformułowanie „organiczna jedność” chciał zaakcentować współzależność, pewną niepowtarzalną harmonię i wynikanie z siebie nawzajem poszczególnych wartości utworu<sup>147</sup>. J. Błeszyński przyznał, że na utwór składają się pewne wartości estetyczne i intelektualne i, co więcej, można je z pewnym uproszczeniem posegregować jako przynależne do treści, formy utworu lub innej kategorii. Jednak jego zdaniem nie zmienia to faktu, że utwór „egzystuje tylko jako organiczny zestrój składających się nań wartości”<sup>148</sup>. Jak stwierdził, w każdym utworze można dostrzec szereg wartości, jednak nie można ich traktować jako sumy pewnych elementów, które składają się na budowlę niczym klocki LEGO<sup>149</sup>. W ujęciu integralnym utworem nie jest więc suma tych wartości, lecz ich określony zestrój<sup>150</sup>. W ocenie J. Błeszyńskiego poszczególne wartości w utworze wzajemnie się warunkują i wyznaczają. Jego zdaniem treść utworu jest w pewnym sensie wyznaczona przez jego formę, zatem są to pojęcia-korelaty. Powiązanie to polega na tym, że utwór nie może istnieć bez formy, jako że treść bez formy jest jedynie zamysłem twórczym, a więc czymś, co nie wchodzi w zakres zainteresowań prawa autorskiego<sup>151</sup>. W związku z powyższym – jak stwierdził J. Błeszyński – nie można ich traktować jako „sumy odrębnie egzystujących składników”, które mogą być dowolnie wyłączane i włączane do innego utworu<sup>152</sup>.

Zdaniem J. Błeszyńskiego, utwór – rozumiany jako zestrój zawartych w nim wartości – należy traktować jako odrębnie egzystujące dobro, pochodzące jako całość od swojego twórcy<sup>153</sup>. Dostrzegał przy tym fakt, że w każdym utworze zostają wykorzystane wartości przejęte z wcześniej istniejącego utworu lub „z rzeczywistości”, stając się tym samym integralną częścią utworu. Trudno jednoznacznie określić, czy J. Błeszyński w każdym przypadku

---

<sup>145</sup> Tenże, *Autorskie...*, s. 159.

<sup>146</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 25.

<sup>147</sup> Tenże, *Prawo...*, s. 44.

<sup>148</sup> Tenże, *Tłumaczenie i jego...*, s. 38.

<sup>149</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>150</sup> Tenże, *Prawo...*, s. 45.

<sup>151</sup> Tenże, *Tłumaczenie i jego...*, s. 26.

<sup>152</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>153</sup> *Ibidem*, s. 24.

traktował przejęcie jakichkolwiek elementów dzieła do innego utworu jako okoliczność przesądzającą o tym, że ten ostatni utwór należy traktować jako opracowanie. W każdym razie Autor wyraźnie postawił wniosek o istnieniu domniemania faktycznego na rzecz twórcy opracowania co do jego autorstwa wszystkich elementów opracowania, a także co do ich twórczego charakteru. Wniosek ten J. Błeszyński postawił, zdając sobie sprawę z tego, że niektóre z tych elementów mają charakter banalny lub pochodzą z innego utworu<sup>154</sup>.

Zarówno A. Kopff<sup>155</sup>, jak i J. Błeszyński<sup>156</sup>, przyznali, że teza o odrębności warstw na gruncie prawa autorskiego miałaby większe uzasadnienie na tle syntetycznej definicji utworu, zawartej zarówno w pr.aut. z 1926 r., jak również w obecnie obowiązującej ustawie. Należy dodać, że obaj Autorzy przedstawiali swoje stanowiska na gruncie pr.aut. z 1952 r., w której nie wprowadzono definicji utworu. Wskazano tam jedynie, jakiego rodzaju utwory są przedmiotem prawa autorskiego – zgodnie z art. 1 § 1 pr.aut. z 1952 r. był to każdy utwór literacki, naukowy i artystyczny utrwalony w jakiegokolwiek postaci. Biorąc pod uwagę, że obecnie obowiązująca ustawa przewiduje syntetyczną definicję utworu, należy rozstrzygnąć, czy A. Kopff i J. Błeszyński zasadnie wskazali, że taka definicja uzasadnia pogląd o odrębności prawnej poszczególnych warstw utworu.

Zdaniem autora niniejszej rozprawy w świetle pr.aut. zarówno całość utworu, jak i jego poszczególne części, mogą być traktowane – w zależności od kontekstu – za utwór stanowiący przedmiot prawa autorskiego. Zgodnie z art. 1 ust. 1 pr.aut. jako utwór kwalifikuje się każdy przejaw działalności twórczej, o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci. Taki sposób definiowania utworu, przewidziany również w pr.aut. z 1926 r., określa się właśnie jako „syntetyczny”, co na gruncie językowym oznacza „całościowy”<sup>157</sup>. Syntetyczna definicja utworu obejmuje nie tylko skończony, zamknięty efekt pracy, który potocznie nazywa się utworem, ale również część tak rozumianego utworu. Literalnie każdy przejaw działalności twórczej, o którym mowa w ustawie, można bowiem traktować jako utwór chroniony prawem autorskim, pod warunkiem,

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>155</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk...*, s. 96.

<sup>156</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 38.

<sup>157</sup> Tak B. Dunaj, J. Kąś, M. Mycałka, R. Przybylska, K. Sikora (w:) *Współczesny słownik języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 2007, s. 1756.



że spełnia przesłanki z art. 1 ust. 1 pr.aut.<sup>158</sup> W modelu definicji syntetycznej rozumienie prawnoautorskie terminu „utwór” jest szersze niż potocznie; z perspektywy prawa autorskiego ochronie podlega nie tylko całość utworu, ale również jego część. Utworem może być również nieskończona praca, co wprost wynika z art. 1 ust. 3 pr.aut. Trafnie stwierdzili J. Barta, R. Markiewicz i A. Matlak, że nie ma przeszkód, by przedmiotem prawa autorskiego były nie tylko całe dzieła (np. powieści, opery i sztuki teatralne), lecz również ich rozdziały, uwertury i akty<sup>159</sup>. Słusznie też dostrzegli, że ochroną mogą być objęte coraz mniejsze struktury utworu, np. poszczególne scen, fragmenty, akapity, zdań, a nawet słowa<sup>160</sup>. Teza ta znajduje potwierdzenie w wyroku TSUE z dnia 16 lipca 2009 r., w którym słusznie nie wykluczono istnienia ochrony prawnoautorskiej w zakresie wycinka 11 słów<sup>161</sup>. Należy więc podzielić stanowisko A. Sewerynik, która stwierdziła, że jako elementy składowe utworu podlegające w niektórych przypadkach ochronie prawnoautorskiej można traktować z jednej strony fragment utworu (np. arię w operze), a z drugiej strony wyodrębnioną warstwę utworu, np. ścieżkę dźwiękową lub tekst piosenki<sup>162</sup>.

Z drugiej strony, w każdym utworze można byłoby wyodrębnić takie jego elementy, które samodzielnie nie spełniają przesłanek ochrony, nazwane przez J. Bartę, R. Markiewicza i A. Matlaka „elementami wolnymi”<sup>163</sup>. Są to takie elementy utworu, które mogłyby zostać uznane jedynie za ideę, nie zaś jej sposób wyrażenia (zgodnie z art. 1 ust. 2<sup>1</sup> pr.aut. ochroną objęty może być wyłącznie sposób wyrażenia, nie są objęte ochroną m.in. właśnie idee). Taki „niechroniony” element utworu był przedmiotem rozstrzygnięcia wyroku Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 5 marca 2004 r. Sąd Apelacyjny w Krakowie, który stwierdził, że sformułowanie „Ciemność. Widzę ciemność. Ciemność widzę” pochodzące z filmu „Seksmisja” (reż. J. Machulski) nie stanowi utworu chronionego prawem autorskim jako myśl, idea przewodnia filmu. Tym samym wykorzystanie w spocie reklamowym powyższego sformułowania w przerobionej wersji „Ciemność widzę. Oj. Widzę ciemność” zdaniem Sądu Apelacyjnego w Krakowie nie stanowiło naruszenia praw autorskich<sup>164</sup>. Trafnie więc

<sup>158</sup> Podobnie A. Sewerynik, *Ochrona elementów składowych utworu muzycznego*, PUG 2013, nr 2, s. 21-22.

<sup>159</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Ochrona...*, s. 39.

<sup>160</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>161</sup> Wyrok TSUE z dnia 16 lipca 2009 r. w sprawie C-5/08, *Infopaq*, Zb.Orz. 2009, s. I-06569, ECLI:EU:C:2009:465, pkt 51.

<sup>162</sup> Podobnie A. Sewerynik, *Ochrona...*, s. 21.

<sup>163</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Ochrona...*, s. 40.

<sup>164</sup> I ACa 35/04, OSA 2004, nr 10, poz. 33.

stwierdzili J. Barta i R. Markiewicz, że stwierdzenie „utwór podlega autorskoprawnej” ochronie jest pewnym uproszczeniem<sup>165</sup>.

Niezależnie od tego, że utwór jako całość składa się z części, które samodzielnie spełniają przesłanki ochrony, oraz z części, które samodzielnie tych przesłanek nie spełniają, również utwór jako całość stanowi odrębny przedmiot prawa autorskiego mający swojego twórcę. W związku z powyższym należy podzielić stanowisko Sądu Najwyższego, który stwierdził w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., że dzieło zależne jest jako całość odrębnym utworem<sup>166</sup>. Utwór zależny jako całość nie jest jedynie sumą warstw recypowanych i dopełniających, które wyróżniał A. Kopff<sup>167</sup>. Jest tak dlatego, że – jak trafnie stwierdził J. Błeszyński – wartości utworu macierzystego są dla twórcy utworu zależnego przedmiotem twórczych zabiegów, a nie recepcji<sup>168</sup>. Na aprobatę zasługuje również stwierdzenie P. F. Piesiewicza, którego zdaniem działania twórcy utworu zależnego polegają również na twórczej modyfikacji warstw recypowanych oraz łączeniu zmienionych warstw recypowanych z warstwami dopełniającymi<sup>169</sup>. Twórczość zależna powstaje zawsze w kontekście twórczości macierzystej – nie można jej od tego kontekstu odrywać. Przykładowo, nie sposób oddzielić „wkładu” twórcy tłumaczenia od całości rezultatu jego pracy w postaci tłumaczenia, bowiem nie jest możliwe zapoznanie się z takim wkładem, nie zapoznając się jednocześnie z przetłumaczonym utworem. Warstwy recypowane i warstwy dopełniające, na które wskazywał A. Kopff, mogą być na tyle ze sobą związane, że wartość wkładu twórcy opracowania, w tym jego indywidualny charakter, będzie można dostrzec jedynie przez pryzmat całości opracowania. Kolejnym przykładem może być praca francuskiego malarza i rzeźbiarza, Marcela Duchampa, zatytułowana „L.H.O.O.Q.” Przedstawia ona postać Mona Lisy ze słynnego obrazu Leonarda da Vinci, ale z dorysowanym zarostem. Dokonana przez niego profanacyjna przeróbka jest odbierana w sztuce jako przejaw buntu pokoleniowego przeciwko tradycji i kultowi dawnych arcydzieł, ponadto praca Marcela Duchampa dotykała tematu „zamieszania płci”<sup>170</sup>. Zatem Marcel Duchamp zdołał zawrzeć w swojej pracy bardzo

<sup>165</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Ochrona...*, s. 40.

<sup>166</sup> IV CSK 203/06, LEX nr 369175. Podobnie Sąd Apelacyjny w Warszawie wyroku z dnia 15 października 2010 r., I ACa 604/10, LEX nr 1120158; Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z 8 października 2014 r., VI ACa 1845/13, LEX nr 1677103.

<sup>167</sup> A. Kopff, *Autorskie...*, s. 152.

<sup>168</sup> J. Błeszyński, *Prawa...*, s. 259.

<sup>169</sup> P. F. Piesiewicz, *Charakter...*, s. 7.

<sup>170</sup> C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, Warszawa 2001, s. 204-205.

wyrazisty przekaz za pomocą stosunkowo niewielkich przeróbek reprodukcji „Mona Lisy”. Jak stwierdzono w biografii artysty, „jednym dotknięciem czarodziejskiej różdżki Duchampowi udało się wykonać doskonały dadaistyczny gest”<sup>171</sup>. Można oczywiście spierać się, czy samo dorysowanie zarostu Mona Lizie wystarczy, by mówić o „L.H.O.O.Q.” jako utworze odrębnym od swojego pierwowzoru z perspektywy prawa autorskiego, jednak taka kwalifikacja, z uwagi na przytoczone powyżej okoliczności, nie jest całkowicie wykluczona. Należy podkreślić, że w opisanym przypadku odrębnym utworem byłaby jedynie przeróbka „L.H.O.O.Q.” jako całość. Natomiast trudno byłoby mówić o odrębnym utworze w odniesieniu do samych elementów zarostu dorysowanych przez Marcela Duchampa. Wyrażają one swoją treść tylko, gdy widnieją na Mona Lizie. Jeżeli efekt pracy Marcela Duchampa miałby być zakwalifikowany jako utwór, to w tym przypadku przejawem działalności twórczej o indywidualnym charakterze nie jest narysowanie zarostu jako takiego, lecz dorysowanie go postaci Mona Lizy z obrazu Leonarda da Vinci.

Twórcą powstałej całości w postaci utworu zależnego jest twórca opracowania, ponieważ to on uzewnętrznił przejaw działalności twórczej, który ze względu na spełnienie warunków z art. 1 ust. 1 pr.aut. jest chroniony prawem autorskim jako nowy utwór. Nie oznacza to, że twórca opracowania stworzył wszystko, co na ten przejaw się składa. Jeśli twórca wykorzystał np. motywy z baśni znajdującej się już w domenie publicznej, to uznanie go za autora tego utworu jako całości nie oznacza, że stworzył wykorzystane motywy. Przykładowo, okoliczność, że Maria Skibniewska jest autorką utworu zależnego w postaci pierwszego polskiego tłumaczenia „Władcy pierścieni”, nie oznacza, że stworzyła ona efekt w postaci tego tłumaczenia od początku do końca, bowiem autorem anglojęzycznego pierwowzoru jest J. R. R. Tolkien. Fakt wykorzystania w utworze zależnym cudzego utworu oczywiście nie pozostaje bez znaczenia z perspektywy prawa autorskiego. Na twórcy utworu zależnego spoczywają bowiem obowiązki zawarte w art. 2 pr.aut., które będą omawiane w rozdziale III. Podstawowy obowiązek twórcy utworu zależnego, uzyskanie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, został wprowadzony – jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 15 września 1986 r. – w celu uniknięcia kolizji z „cudzym prawem autorskim”<sup>172</sup>. Trafnie stwierdził J. Błęszyński, że utwór zależny to odrębny

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, s. 204.

<sup>172</sup> I CR 139/86, LEX nr 63664.

przedmiot prawa autorskiego stworzony w całości przez twórcę utworu zależnego, zaś określenie skutków okoliczności, że „tworzywo” wykorzystane do powstania tego utworu jest chronione prawem autorskim, to cel konstrukcji praw zależnych<sup>173</sup>.

## 6. Utwór zależny a inne przedmioty prawa autorskiego

Utwory powstałe z wykorzystaniem cudzego utworu – czyli utwór zależny, utwór inspirowany, utwór współautorski, utwór z zapożyczeniami oraz utwór zbiorowy – można podzielić na dwie grupy. Do pierwszej grupy należą utwory, w zakresie których wykonywanie praw autorskich wiąże się z określonymi ograniczeniami wynikającymi z faktu, że wykorzystano cudzą twórczość (utwór zależny, utwór współautorski, utwór zbiorowy oraz w niektórych przypadkach utwór z zapożyczeniami). Z kolei do drugiej grupy należą utwory, w odniesieniu do których wspomnianych ograniczeń nie ma (utwór inspirowany oraz w niektórych przypadkach utwór z zapożyczeniami). Oczywiście w przypadku tej pierwszej grupy wspomniane ograniczenia przybierają różną postać, z których każda uzależnia legalność wykonywania praw autorskich od dokonania określonej czynności. Przy czym wspólnym źródłem każdego z tych ograniczeń jest fakt wykorzystania wcześniej istniejącego utworu.

Nadzwyczaj istotne znaczenie ma porównanie utworu zależnego z utworem inspirowanym, jako że utwory te w szczególny sposób wykazują pewne podobieństwa. Ze względu na fakt, że twórca utworu inspirowanego nie jest ograniczony w wykonywaniu praw, co potwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 22 maja 2009 r.<sup>174</sup>, jego sytuacja jest diametralnie inna niż w przypadku twórcy utworu zależnego. Jak wynika z wyroku Sądu Najwyższego w wyroku z dnia 2 lutego 1968 r., twórca utworu inspirowanego nie musi nawet oznaczać twórcy utworu inspirującego<sup>175</sup>. W związku z powyższym w dalszych rozważaniach szczególna uwaga zostanie poświęcona porównaniu utworu zależnego z utworem inspirowanym.

<sup>173</sup> J. Błeszyński, *Prawa...*, s. 253.

<sup>174</sup>I Aca 212/09, Apel.-W-wa 2010, nr 1, poz. 5.

<sup>175</sup>I CR 649/67, OSNC 1968, nr 10, poz. 173.

### 6.1. Utwór zależny a utwór inspirowany

Zgodnie art. 2 ust. 4 pr.aut. utwór inspirowany jest to utwór, który powstał w wyniku inspiracji cudzym utworem. Ustawa pr.aut. z 1926 r. oraz pr.aut. z 1952 r. w analogicznych przepisach wspominały o utworach, które mają cechy samodzielnej twórczości, a którym jednocześnie „podnięty” dał cudzy utwór. Jak stwierdził M. Szaciński jeszcze na tle pr.aut. z 1952 r., utwór inspirowany powstaje w sytuacji, gdy cudzy utwór stanowi jedynie impuls do stworzenia innego utworu samoistnego<sup>176</sup>. W pr.aut. wyróżnia tę kategorię niejako w opozycji do utworów zależnych, na co wskazuje brzmienie przepisu („Za opracowanie nie uważa się utworu, który (...)”). Jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 15 września 1995 r., utwór powstały z „podnięty twórczej” innego utworu jest objęty niezależnym prawem autorskim<sup>177</sup>. Utwór inspirowany jest traktowany jako utwór samoistny, stanowiący pośrednią, czy też przejściową, kategorię pomiędzy utworem całkowicie samoistnym a utworem niesamoistnym<sup>178</sup>. Tak wynika np. z wyroku Sądu Najwyższego z dnia 23 listopada 2004 r., w którym wskazano, że wyróżnia się utwory „w pełni samodzielne”, inspirowane oraz utwory niesamoistne<sup>179</sup>. Z kolei zdaniem J. M. Dolińskiego, utwory zależne stanowią gałąź dzieł inspirowanych<sup>180</sup>. Autor powołuje się na wyrok Sądu Najwyższego z dnia 31 grudnia 1974 r., w którym stwierdzono istnienie „inspiracji zależnej”<sup>181</sup>. Natomiast J. Sobczak stwierdził, że utwór inspirowany to taki utwór, który wprawdzie nie jest utworem zależnym, ale który jednocześnie nie mógłby powstać, gdyby nie było w obiegu utworu inspirującego<sup>182</sup>. Do utworów inspirowanych zalicza się w doktrynie m.in.: parodię, pastisz, karykaturę<sup>183</sup>, utwory krytyki literackiej i naukowej<sup>184</sup>. Określenie „utwór samoistny” nie oznacza, że został on stworzony całkowicie samodzielnie, lecz że stopień ewentualnego wykorzystania innego utworu w tym utworze jest na tyle niewielki, że twórca nie jest ograniczony w wykonywaniu praw autorskich do tego utworu.

<sup>176</sup>M. Szaciński, *Prawa...*, s. 27.

<sup>177</sup>I ACr 620/95, LEX nr 62623.

<sup>178</sup>Tak M. Jankowska, *op.cit.*, s. 451; D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 75.

<sup>179</sup>I CK 232/04, OSNC 2005, nr 11, poz. 195.

<sup>180</sup>J. M. Doliński, *Utwór inspirowany w prawie autorskim*, ZNUJ PPWI 2011, z. 114, s. 6;

<sup>181</sup>I CR 659/74, LEX nr 64198.

<sup>182</sup>J. Sobczak, *Prawo...*, s. 61.

<sup>183</sup>Tak F. Zoll, *Polska...*, s. 21; S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 18; A. Kopff, *Autorskie...*, s. 149; E. Traple, *Dzielo...*, s. 51.

<sup>184</sup>Tak S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 19; A. Kopff, *Granice...*, s. 46; E. Traple, *Dzielo...*, s. 54.

Należy więc rozstrzygnąć, czym jest inspiracja, o którym mowa art. 2 ust 4 pr.aut. Słowo „inspiracja” pochodzi od słowa „inspiratio”, co oznacza w języku łacińskim m.in. natchnienie<sup>185</sup>. Zgodnie ze słownikiem języka polskiego „natchnąć” oznacza podsunąć myśl, pobudzić, wywołać w kimś jakieś uczucie<sup>186</sup>. O pobudzeniu w kontekście utworów inspirowanych wspominał Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 10 maja 1963 r. Stwierdził, że jeżeli twórczość została tylko pobudzona przez cudzy utwór, ale autor nie przejął treści ani formy cudzego utworu, to mamy wtedy do czynienia z twórczością samodzielną<sup>187</sup>. Według A. Oryla utworem inspirowanym jest każdy przejaw działalności twórczej, o którym mowa w art. 1 ust. 1 pr.aut., ale posiadający tę dodatkową cechę, że asumpt twórczy do jego powstania dał cudzy utwór<sup>188</sup>. Nie sposób jednak podzielić stanowiska, o którym mowa powyżej. Praktycznie każdy utwór powstaje w jakimś stopniu pod wpływem cudzej twórczości<sup>189</sup>. Przykładowo, szwedzki reżyser, I. Bergman, wielokrotnie podkreślał ogromny wpływ muzyki na swój rozwój artystyczny<sup>190</sup>. Duże znaczenie muzyki na działanie ludzkiego umysłu zostało zresztą dowiedzione naukowo. W 1993 r. naukowcy z Uniwersytetu Kalifornijskiego odkryli tzw. efekt Mozarta, wykazując, że fragment sonaty tego kompozytora może przyczynić do wzrostu umiejętności tzw. rozumowania czasoprzestrzennego<sup>191</sup>. Trudno przyjmować, by każdy taki sposób pobudzania twórczości skutkowało powstaniem utworu inspirowanego w rozumieniu art. 2 ust. 4 pr.aut. O utworze inspirowanym w świetle tego przepisu należałoby raczej mówić w sytuacji „granicznej”, w związku z czym utwór inspirowany jest czymś pomiędzy utworem zależnym a „zwykłym” utworem samoistnym. W tym kontekście trafne wydaje się stanowisko M. Jankowskiej, której zdaniem utwór tak długo jest uznawany za nieinspirowany, dopóki nie nawiązuje do jednego konkretnego utworu<sup>192</sup>. Jak wynika z wyroku Sądu Najwyższego z dnia 2 kwietnia 1971 r., to nawiązanie może nastąpić poprzez zaczerpnięcie tematu<sup>193</sup>. Mając na względzie powyższe, należy przyjąć, że z perspektywy

<sup>185</sup> J. Sondel, *op.cit.*, s. 501.

<sup>186</sup> B. Dunaj, J. Kaś, M. Mycałka, R. Przybylska, K. Sikora, *op.cit.*, s. 935.

<sup>187</sup> II CR 128/63, OSNC 1964, nr 4, poz. 74.

<sup>188</sup> A. Oryl, *Utwór inspirowany jako rodzaj utworu samoistnego*, EP 2008, nr 1, s. 34.

<sup>189</sup> Podobnie E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 67.

<sup>190</sup> R. Bultmann, *Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman*, [http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=315#ViewNotes\\_4](http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=315#ViewNotes_4) (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>191</sup> R. K. Ohme, K. Łopaciuk, *Bach Bachem po uchu*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/nauka/301437,1,muzyka-manipuluje-naszym-mozgiem.read> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>192</sup> M. Jankowska, *op.cit.*, s. 451.

<sup>193</sup> I CR 23/71, LEX nr 63347.

prawnej „inspiracja” ma węższe znaczenie niż w rozumieniu potocznym<sup>194</sup>.

W doktrynie proponowano rozmaite koncepcje co do tego, jak odróżnić utwór inspirowany od utworu zależnego. Według S. Rittermana trzeba badać, na ile w ocenianym utworze jest „rozpoznawalny” wcześniejszy utwór<sup>195</sup>. Brak takiej rozpoznawalności S. Ritterman traktował jako okoliczność rozstrzygającą o powstaniu utworu inspirowanego. Podobne stanowisko zajął J. Błęszyński, stwierdzając, że utwór zależny powstaje w przypadku, gdy przy powstawaniu utworu dojdzie do przejścia wartości twórczych zawartych w innym utworze w taki sposób, że wartości te stają się w tworzonym utworze rozpoznawalne<sup>196</sup>.

Zgodnie z inną koncepcją należy badać stopień „oderwania się” ocenianego utworu od wcześniejszego utworu w odniesieniu do określonych walorów twórczych. Jak stwierdził F. Zoll, jeżeli stopień oderwania się danego utworu od jego pierwowzoru jest tak znaczny, że rozpowszechnianie tego utworu nie jest już rozpowszechnianiem pierwowzoru, to powstają samoistne prawa autorskie<sup>197</sup>. Natomiast w innej koncepcji zaproponowano, by dla kwalifikacji utworu jako utworu inspirowanego bądź utworu zależnego decydujący był fakt, czy autor tego utworu próbował zaoszczędzić sobie pracy<sup>198</sup>.

Koncepcje dotyczące kryteriów odróżniania utworów zależnych od utworów inspirowanych prezentowano również w orzecznictwie Sąd Najwyższego. W wyroku z dnia 2 kwietnia 1971 r. Sąd Najwyższy stwierdził, że dany utwór – w którym wykorzystywany jest temat innego utworu – można traktować jako utwór inspirowany, a nie utwór zależny, w przypadku, gdy „jest na równi z utworem inspirowującym dziełem oryginalnym”<sup>199</sup>. Z kolei w wyroku z dnia 23 czerwca 1972 r. Sąd Najwyższy stwierdził, że o powstaniu utworu inspirowanego można mówić w sytuacji, gdy doszło do przetworzenia elementów wcześniejszego utworu w taki sposób, że o charakterze analizowanego utworu decydują już

---

<sup>194</sup> Tak również M. Jankowska, *op.cit.*, s. 451.

<sup>195</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 38.

<sup>196</sup> J. Błęszyński, *Prawa...*, s. 250.

<sup>197</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 21.

<sup>198</sup> Tak B. Marwitz, P. Mohring, *Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst in Deutschland. Kommentar*, Berlin 1929, s. 143 i n., cyt. za: A. Kopff, *Granice...*, s. 40; L. Voigtlander, A. Elster, H. Kleine, *Die Gesetze, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst sowie an Werken der bildenden Kunst und der Photographie*, Berlin 1942, s. 144, cyt. za: A. Kopff, *Granice...*, s. 40.

<sup>199</sup> I CR 23/71, LEX nr 63347.

jego „własne, indywidualne elementy”, nie zaś „elementy przejęte”<sup>200</sup>. Teza ta znalazła potwierdzenie w wyroku Sądu Najwyższego z dnia 10 lipca 2014 r., w którym stwierdzono, że w utworze inspirowanym elementy przejęte mogą być rozpoznawalne, ale nie mogą być dominujące<sup>201</sup>. Podobne stanowisko zajęła E. Wojnicka, której zdaniem należy badać, czy wcześniejszy utwór występuje jako motyw przewodni lub podstawa warunkująca byt nowego utworu. Jak stwierdziła E. Wojnicka, nie bez znaczenia będzie zakres wykorzystywanych partii utworu macierzystego, w szczególności to, czy tworzą one istotne części utworu zależnego, dominujące nad wkładem jego twórcy<sup>202</sup>.

Rozbudowaną koncepcję codo kryteriów odróżniania utworów zależnych od utworów inspirowanych zaprezentował A. Kopff. Opierając się na koncepcji warstwowej budowy utworu, stwierdził, że utworami inspirowanymi są: utwory zawierające własny obraz zindywidualizowany ukształtowany na podstawie obrazu zindywidualizowanego innego utworu (parodie, karykatury, pastisze), utwory zawierające ocenę poglądów naukowych (utwory krytyki naukowej) lub ocenę utworu artystycznego (utwory z dziedziny krytyki artystycznej)<sup>203</sup>. Wychodząc z założenia, że można z góry wyznaczyć granice swobodnego użytkowania utworu inspirowanego<sup>204</sup>, A. Kopff podjął próbę opisanie utworów zależnych i utworów inspirowanych za pomocą wzorów. Przykładowo, utwór zależny w przypadku utworów artystycznych był w ujęciu A. Kopffa reprezentowany wzorem „O+FW+FZ<sup>1</sup>” oraz „O+FW<sup>1</sup>+FZ<sup>1</sup>” (gdzie „O” oznacza przejęty obraz zindywidualizowany, FW przejętą formę wewnętrzną, FZ<sup>1</sup> nową formę zewnętrzną, zaś FW<sup>1</sup> nową formę wewnętrzną). Z kolei utwór inspirowany miał być wyrażony wzorem „O<sup>1</sup>+FW<sup>1</sup>+FZ<sup>1</sup>”, który oznacza, że każda z warstw – również obraz zindywidualizowany – powinna być nowa<sup>205</sup>.

Z kolei w ocenie E. Traple należy badać, jakie elementy zostały przejęte. Jej zdaniem o utworze inspirowanym można mówić, gdy doszło do przejęcia tych elementów utworów inspirowanych, które nie podlegają ochronie prawnoautorskiej, lub wszystkich innych elementów utworów inspirowanych, jeśli w utworze inspirowanym pełnią one rolę

---

<sup>200</sup>I CR 104/72, LEX nr 63572.

<sup>201</sup>I CSK 539/13, LEX nr 1532942.

<sup>202</sup>E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 78.

<sup>203</sup>A. Kopff, *Granice...*, s. 53.

<sup>204</sup>*Ibidem*, s. 43.

<sup>205</sup>Tenże, *Autorskie...*, s. 151-152.



obiektywnego tematu lub treści<sup>206</sup>. Według E. Traple jedynie kryterium oryginalności można uznawać za wystarczającą wskazówkę w kwalifikacji danego utworu jako inspirowanego lub zależnego. Jej zdaniem w każdym przypadku zapożyczenie tego co oryginalne stanowi podstawę do stwierdzenia istnienia twórczości zależnej<sup>207</sup>. Jeżeli żaden element oryginalny, a zatem chroniony, nie został przejęty, w ocenie E. Traple nie ma mowy o twórczości zależnej<sup>208</sup>.

Zdaniem autora niniejszej rozprawy zasadna jest koncepcja E. Traple, zgodnie z którą o kwalifikacji danego utworu jako inspirowanego lub zależnego rozstrzyga to, czy przejęte elementy wcześniej istniejącego utworu spełniają przesłanki ochrony<sup>209</sup>. Trudno uzasadnić jakiegokolwiek inne kryterium, biorąc pod uwagę, że korzystanie z utworu zależnego bez zgody twórcy macierzystego (w postaci zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut.) prowadzi do naruszenia praw autorskich twórcy utworu macierzystego, co z kolei nie ma miejsca w przypadku utworu inspirowanego. Każda z pozostałych koncepcji zaprezentowanych w doktrynie jest dotknięta pewną wadliwością. Koncepcja o „rozpoznawalności” wcześniej istniejącego utworu, za którą opowiedział się S. Ritterman<sup>210</sup>, wydaje się niezasadna dlatego, że stosunkowo często utwory zależne odbiegają treścią i formą od utworu macierzystego. Ma to miejsce zwłaszcza w przypadku przeróbek i adaptacji. Tymczasem, dokonując ewentualnej kwalifikacji utworu jako utworu zależnego, należy badać przede wszystkim podobieństwa między utworami, nie zaś różnice. Wątpliwości wzbudza też stanowisko, zgodnie z którym o kwalifikacji utworu jako utworu inspirowanego bądź utworu zależnego powinien decydować fakt, czy autor danego utworu próbował zaoszczędzić sobie pracy. Rozstrzygające powinno być bowiem to, które elementy wcześniej istniejącego utworu zostały wykorzystywane, nie zaś to, jaki zamysł przyświecał twórcy późniejszego utworu wykorzystującemu te elementy<sup>211</sup>. Nietrafione wydaje się też założenie, zgodnie z którym należy oprzeć się na koncepcji warstwowej budowy utworu. Założenie to byłoby trudne do realizacji w praktyce z uwagi na nieostrość definicji poszczególnych warstw, zwłaszcza obrazu

<sup>206</sup> E. Traple, *Dzielo...*, s. 41.

<sup>207</sup> *Ibidem*, s. 43. Podobnie R. Golat, *Prawa...*, s. 48; M. Poźniak-Niedzielska, *Przedmiot ochrony prawnoautorskiej (w:) Prawo autorskie i prawa pokrewne. Zarys wykładu*, red. M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa, Bydgoszcz-Warszawa-Lublin 2007, s. 23.

<sup>208</sup> E. Traple, *Dzielo...*, s. 50.

<sup>209</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>210</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 38.

<sup>211</sup> Podobnie J. Bleszyński, *Prawa...*, s. 251.

zindywidualizowanego. Nie sposób byłoby bowiem jednoznacznie stwierdzić, kiedy w ramach danego utworu doszło do przejęcia obrazu zindywidualizowanego innego utworu. Analogicznie trudno w praktyce byłoby wdrożyć koncepcje przedstawiane w orzecznictwie Sąd Najwyższego: aby dany utwór traktować jako utwór inspirowany, a nie utwór zależny, w przypadku, gdy jest dziełem oryginalnym na równi z utworem inspirowanym<sup>212</sup>, lub aby o powstaniu utworu inspirowanego mówić w sytuacji, gdy o charakterze tego utworu decydują już jego własne, indywidualne elementy, nie zaś elementy przejęte<sup>213</sup>. Nie sposób tak naprawdę zdefiniować kryteriów rozstrzygających o tym, kiedy utwór jest „na równi” oryginalny lub kiedy o jego charakterze decydują elementy wprowadzone przez późniejszego twórcę.

Szczególne znaczenie przy kwalifikacji danego utworu jako utworu zależnego bądź utworu inspirowanego w świetle powyższej koncepcji miałyby rozróżnienie sposobu wyrażenia pomysłu oraz samego pomysłu. Słusznie bowiem stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 15 września 1995 r., że wykorzystanie cudzego pomysłu jeszcze nie prowadzi do powstania utworu zależnego<sup>214</sup>. Pomysł, jak stwierdzili M. Poźniak-Niedzielska i A. Niewęgłowski, zakłada urzeczywistnienie na jego podstawie określonego efektu; pojęcie to odnosi się do konkretnego przedsięwzięcia, stanowiąc początkową fazę jego realizacji. Odróżnia to ich zdaniem pomysł od idei, będącej myślą przewodnią twórczości, oraz metody, która jest raczej środkiem służącym do realizacji pomysłu<sup>215</sup>. W wyroku z dnia 17 kwietnia 2008 r. Sąd Apelacyjny w Warszawie jako pomysł potraktował koncepcję serialu telewizyjnego<sup>216</sup>. Z kolei Sąd Apelacyjny w Katowicach w wyroku z dnia 9 października 2012 r. za pomysł uznał hasło. Jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Katowicach, wyłączenie pomysłów spod ochrony prawnoautorskiej miało zapobiec monopolizacji myśli człowieka, które powinny stanowić dobro publiczne, przynajmniej z perspektywy praw autorskiego<sup>217</sup>. Zdaniem Sądu Apelacyjnego w Warszawie, przedstawionym w wyroku z dnia 18 października 2011 r., pomysł korzysta z ochrony prawnoautorskiej, jeżeli jest w

---

<sup>212</sup> Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 2 kwietnia 1971 r., I CR 23/71, LEX nr 63347.

<sup>213</sup> Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 czerwca 1972 r., I CR 104/72, LEX nr 63572.

<sup>214</sup> I ACr 620/95, LEX nr 62623.

<sup>215</sup> M. Poźniak-Niedzielska, A. Niewęgłowski, *Pomysł jako przejaw twórczości w świetle prawa autorskiego (w: Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Warszawa 2013, s. 848-849.*

<sup>216</sup> VI ACa 1261/07, niepubl., cyt. za: D. Flisak, *Prawo...*, Warszawa 2015, s. 42.

<sup>217</sup> V ACa 175/12, LEX nr 1223189.

wystarczającym stopniu skonkretyzowany, zindywidualizowany<sup>218</sup>. Podobne stanowisko zajął Sąd Najwyższy w wyroku Sądu Najwyższego z dnia 23 czerwca 1972 r., stwierdzając, że ochronie podlega nie tyle temat utworu, co jego indywidualizacja<sup>219</sup>.

Stanowisko zajęte przez Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 23 czerwca 1972 r., zgodnie z którym ochronie podlega indywidualizacja tematu utworu, zasługuje na aprobatę. Sposób wyrażenia pomysłem jest tak naprawdę rozbudowanym pomysłem. W tym kontekście słusznie stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 18 października 2011 r., że pomysł korzysta z ochrony prawnoautorskiej, jeżeli jest w wystarczającym stopniu skonkretyzowany, indywidualizowany<sup>220</sup>. Granica pomiędzy pomysłem a sposobem wyrażenia pomysłu nie jest precyzyjna, a każdy przypadek wymaga indywidualnej oceny, popartej szczegółową analizą.

W przypadku utworów zależnych rozróżnienie sposobu wyrażenia pomysłu i samego pomysłu na potrzeby kwalifikacji danego utworu jako zależnego lub inspirowanego może być szczególnie problematyczne w przypadku utworu, w którym przejęto postać fikcyjną z innego utworu. Dotyczy to chociażby tzw. *sequeli* (utworów przedstawiających dalsze losy bohatera), *prequeli* (utworów przedstawiających wcześniejsze losy bohatera), *interqueli* (utworów przedstawiających losy bohatera pomiędzy różnymi częściami danej serii utworów), *spin-offów* (utworów przedstawiających szerszej wątki poboczne innego utworu, np. losy drugoplanowych bohaterów) oraz *rebootów* (utworów przedstawiających na nowo losy bohatera, niepowiązanych fabularnie z wcześniejszymi utworami przedstawiającymi wydarzenia z jego życia) . Jak stwierdził S. Ritterman, kontynuacja powieści, w której umieszcza się bohaterów w zupełnie nowej akcji, poddając ich ewolucji psychicznej wywołanej np. upływem lat, będzie utworem samoistnym<sup>221</sup>. Ze stanowiskiem S. Rittermana nie zgodził się A. Kopff, którego zdaniem nawet w przypadku opisanym przez S. Rittermana kontynuacja tylko pozornie zrywa związek z pierwowzorem i pozostaje nim zdeterminowana. Jak stwierdził A. Kopff, który zajął stanowisko o kontynuacji jako utworze zależnym, w praktyce niemożliwe jest zawieszenie postaci w próżni, uwolnienie jej od „balastu

---

<sup>218</sup> VI ACa 496/11, LEX nr 1128975.

<sup>219</sup> I CR 104/72, LEX nr 63572.

<sup>220</sup> VI ACa 496/11, LEX nr 1128975.

<sup>221</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 18.

przeszłości”<sup>222</sup>. Zdaniem E. Traple nie można jednoznacznie określić statusu prawnego kontynuacji. W jej ocenie w przypadku, gdy kontynuacja dotyczy utworu zakończonego, powstanie utwór inspirowany lub utwór zależny, co będzie wynikało z tego, jakie elementy pierwowzoru zostały wykorzystane w kontynuacji<sup>223</sup>. Wydaje się, że w takich przypadkach konieczne jest rozstrzygnięcie, czy postać fikcyjna jest elementem chronionym wcześniejszego utworu, a więc czy *per se* stanowi utwór w rozumieniu art. 1 ust. 1 pr.aut. Zdaniem D. Flisaka taką ochronę należy przyznać w przypadku wykreowania postaci o konkretnych, charakterystycznych cechach osobowościowych<sup>224</sup>. Z kolei w opinii K. Grzybczyk w przypadku bohatera utworu literackiego ochronie podlegają: imię lub nazwa, jego charakterystyczne powiedzenia, główne cechy charakterologiczne i opis zewnętrzny postaci. Z kolei dla postaci rysunkowej, zdaniem tej Autorki, najistotniejszymi elementami jest kształt plastyczny; z kolei w przypadku bohatera filmowego lub scenicznego ważne są cechy zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne<sup>225</sup>. W ocenie E. Kowalskiej, jeżeli na podstawie powieści opisującej w szczegółowy sposób danego bohatera powstanie jego plastycznego odzwierciedlenie (np. w ramach komiksu), będziemy mieli do czynienia z utworem zależnym opartym na utworze literackim<sup>226</sup>. Jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 3 października 2007 r., przejawem działalności twórczej o indywidualnym charakterze może być stworzenie fikcyjnej postaci, o cechach życiowego nieudacznika, prowincjonalnego filozofa<sup>227</sup>. Z kolei Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 16 kwietnia 2013 r. odmówił objęcia ochroną motywu kobiety pracującej (rozumianej jako motyw pomocnej i zaradnej kobiety, która wykonuje różne profesje), postaci granej przez I. Kwiatkowską-Kielską w serialu telewizyjnym „Czterdziestolatek”. Sąd przyjął, że wykorzystany w kampanii reklamowej sam szeroki i abstrakcyjny kontur czy szkic bohateranie jest podstawą do stwierdzenia naruszenia<sup>228</sup>. Natomiast w wyroku z dnia 15 września 1995 r. Sąd Apelacyjny w Warszawie stwierdził, że wykorzystanie imion z innego utworu, przy

---

<sup>222</sup>A. Kopff, *Granice...*, s. 47-49.

<sup>223</sup>E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 70.

<sup>224</sup>D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 43.

<sup>225</sup>K. Grzybczyk, *Prawnoautorska ochrona postaci fikcyjnej*, M. Praw. 1997, nr 6, s. 235.

<sup>226</sup>E. Kowalska, *Prawna ochrona wizerunku postaci historycznych, bohaterów literackich oraz postaci fikcyjnych w grach komputerowych* (w:) *Prawo własności intelektualnej*, red. D. Wetoszka, Warszawa 2019, s. 48-49.

<sup>227</sup>II CSK 207/07, LEX nr 527097.

<sup>228</sup>I ACa 1216/12, LEX nr 63572.

oryginalnej treści nowego utworu, nie prowadzi do powstania utworu zależnego<sup>229</sup>.

Omawiając problematykę ochrony postaci fikcyjnej, warto zwrócić uwagę na orzecznictwo sądów amerykańskich w tym obszarze. Jak stwierdził sąd w sprawie *Nichols v. Universal Pictures Corporation*, im bardziej postać fikcyjna jest rozwinięta, tym większe są szanse na objęcie tej postaci ochroną prawnoautorską<sup>230</sup>. Podobnie stanowisko zajął sąd w wyroku w sprawie *Burroughs v. Metro-Goldwyn-Mayer, Inc.*, przyjmując, że postać fikcyjna podlega ochronie prawnoautorskiej, jeśli jest „wystarczająco nakreślona”<sup>231</sup>. Rozwinięcie tej koncepcji znalazło się w wyroku w sprawie *Halicki Films, LLC v. Sanderson Sales and Marketing*, w którym stwierdzono, że oprócz wspomnianego powyżej wystarczającego nakreślenia postać fikcyjna musi posiadać „fizyczne i konceptualne atrybuty”, a także być szczególnie charakterystyczna i zawierać unikalne formy ekspresji<sup>232</sup>. Nieco inne ujęcie zaprezentował sąd w sprawie *Metro-Goldwyn-Mayer v. American Honda Motor Co.*, stwierdzając, że postać fikcyjna może być objęta ochroną, jeśli „kształtuje opowiadaną historię”<sup>233</sup>.

W ocenie autora niniejszej rozprawy nie można wykluczyć objęcia ochroną prawnoautorską postaci fikcyjnej. Nie należy jednak na tej podstawie wyciągać wniosku, że przejęcie postaci z innego utworu zawsze prowadzi do powstania utworu zależnego. Byłoby to niezasadne przede wszystkim dlatego, że samo umieszczenie w nowym utworze postaci o określonym imieniu nie musi oznaczać, że przejęto postać rozumianą jako chroniony element innego utworu z uwagi na samodzielne spełnianie przesłanek z art. 1 ust. 1 pr.aut. Trafnie stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 15 września 1995 r., że wykorzystanie imion z innego utworu, przy oryginalnej treści nowego utworu, nie prowadzi do powstania utworu zależnego<sup>234</sup>. W przypadku postaci fikcyjnej przejawem działalności twórczej o indywidualnym charakterze jest cała jej sylwetka obejmująca cechy charakteru, wyglądu, a także określony życiorys. Oczywiście każdorazowej analizy wymaga rozstrzygnięcie, kiedy wykorzystanie postaci z innego utworu oznacza przejęcie jedynie abstrakcyjnego konturu czy szkic bohatera, na który wskazywał Sąd Apelacyjny w

<sup>229</sup>I ACr 620/95, LEX nr 62623.

<sup>230</sup>*Nichols v. Universal Pictures Corporation et al.*, 45 F.2d 119 (2d Cir. 1930).

<sup>231</sup>*Burroughs v. Metro-Goldwyn-Mayer*, 519 F. Supp. 388 (S.D.N.Y. 1981).

<sup>232</sup>*Halicki Films v. Sanderson Sales and Marketing*, 547 F.3d 1213 (9<sup>th</sup> Cir. 2008).

<sup>233</sup>*Metro-Goldwyn-Mayer v. American Honda Motor Co.*, 900 F. Supp. 1287 (C.D. Cal. 1995).

<sup>234</sup>I ACr 620/95, LEX nr 62623.

Warszawie w wyroku z dnia 16 kwietnia 2013 r.<sup>235</sup>, a kiedy oznacza przejęcie wystarczająco zindywidualizowanej sylwetki.

## 6.2. Utwór zależny a utwór współautorski

O utworze współautorskim w pr.aut. mowa jest jedynie pośrednio, bowiem nie wskazuje się wprost na taką kategorię utworu, natomiast w art. 9 pr.aut. reguluje się sytuację prawną współtwórców utworu. Brak jest jednak kryteriów wskazujących, kiedy autorzy stają się współtwórcami, tym samym określenie istoty współautorstwa – jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 12 stycznia 1981 r., jeszcze na tle pr.aut. z 1952 r. – pozostawiono wykładni<sup>236</sup>.

Jako przesłankę zaistnienia współautorstwa wskazuje się wniesienie wkładów twórczych do powstania utworu przez więcej niż jednego autora. Tak przyjął Sąd Najwyższy w przytoczonym powyżej wyroku z dnia 12 stycznia 1981 r. Ponadto Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 14 grudnia 1993 r. stwierdził, że współautorstwo nie wymaga równowartości wkładów poszczególnych współtwórców<sup>237</sup>, a już na tle pr.aut. podobną tezę przedstawił Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 25 maja 2011 r.<sup>238</sup> Jako przesłankę istnienia współautorstwa wskazuje się też porozumienie między twórcami. Takie stanowisko przyjął Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 19 lipca 1972 r., stwierdzając, że porozumienie może wynikać z umowy lub czynności konkludentnych<sup>239</sup>. Zdaniem M. Poźniak-Niedzielska podstawą działania współtwórców powinno być przynajmniej faktyczne porozumienie co do zamiaru stworzenia jednego utworu, określenia wspólnego celu lub wskazania wspólnego programu działania. Jej zdaniem współtwórcy powinni mieć świadomość wspólnego celu, jakim jest stworzenie jednego utworu<sup>240</sup>. Według M. Szacińskiego nie może powstać utwór współautorski bez porozumienia współautorów co do całości i współdecydowania o jego

---

<sup>235</sup>I ACa 1216/12, LEX nr 63572.

<sup>236</sup>I CR 447/80, LEX nr 64116.

<sup>237</sup>I ACr 913/93, LEX nr 62637.

<sup>238</sup>II CSK 527/10, LEX nr 794636.

<sup>239</sup>II CR 575/71, OSNC 1973, nr 4, poz. 67. Podobnie Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 5 lipca 2002 r., III CKN 1096/00, a także w wyroku z dnia 7 listopada 2003 r., V CK 391/02, OSNC 2004, nr 12, poz. 203.

<sup>240</sup>M. Poźniak-Niedzielska, *Autorstwo dzieła filmowego. Studium cywilnoprawne*, Warszawa 1968, s. 149.

kształcie<sup>241</sup>. Jak stwierdził M. Szaciński, przyjęcie stanowiska dopuszczającego powstanie utworu współautorskiego w drodze jednostronnego działania prowadziłoby do naruszenia prawa twórcy do rozporządzania utworem<sup>242</sup>. Natomiast zdaniem K. Grzybczyk w przypadku braku porozumienia powstały utwór można rozpatrywać tylko jako utwór połączony lub zależny<sup>243</sup>. Stanowisko o porozumieniu jako przesłance koniecznej do powstania utworu współautorskiego zajęła także J. Banasiuk, stwierdzając, że nie należy doszukiwać się współautorstwa danej osoby w jakimkolwiek utworze niejako mimo woli tej osoby lub wbrew jej woli<sup>244</sup>.

W ocenie Sądu Apelacyjnego wyrażonej w wyroku z dnia 6 marca 2003 r., istnienie porozumienia między współtwórcami co do ostatecznego kształtu utworu jest kryterium odróżniającym utwory współautorskie od utworów zbiorowych<sup>245</sup>. Z kolei D. Flisak stwierdził, że jest to także kryterium odróżniające utwory współautorskie od utworów połączonych w celu wspólnego rozpowszechniania<sup>246</sup>. W tym kontekście ważna jest także inna uwaga D. Flisaka, a mianowicie jego zdaniem zawarcie porozumienia akceptującego *ex post* zestawienie wkładów nie może być traktowane jako decydujące o powstaniu utworu współautorskiego<sup>247</sup>. Brak porozumienia między twórcami jest wskazywany również jako czynnik odróżniający utwór zależny od utworu współautorskiego. Jak stwierdzili A. Niewęglowski i M. Poźniak-Niedzielska, współtwórcom towarzyszy wspólny zamysł całości, co z kolei nie ma miejsca w przypadku utworu zależnego. Utwór zależny powstaje – jak zwrócili uwagę Autorzy, porównując go z utworem współautorskim – w osobnym procesie twórczym, w którym twórca utworu macierzystego nie ma wpływu na działalność twórcy zależnego<sup>248</sup>. Przedstawiając stanowisko o braku porozumienia jako czynnika rozstrzygającym o powstaniu utworu zależnego, nie zaś utworu współautorskiego, M. Łuc posłużył się przykładem sytuacji, w której inwestor odbiera od architekta projekt koncepcyjny zawierający

---

<sup>241</sup> M. Szaciński, *Współautorstwo według ustawy z 4 lutego 1994 r. o Prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Pal. 1995, nr 3-4, s. 41.

<sup>242</sup> Tenże, *Podmioty prawa autorskiego*, NP 1975, nr 6, s. 848.

<sup>243</sup> K. Grzybczyk, *Reklama jako dzieło wspólne*, M. Praw. 1997, nr 11, s. 439.

<sup>244</sup> J. Banasiuk, *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012, s. 316.

<sup>245</sup> I ACa 780/02, LEX nr 560730.

<sup>246</sup> D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 176.

<sup>247</sup> *Ibidem*, s. 173-174.

<sup>248</sup> A. Niewęglowski, M. Poźniak-Niedzielska, *Wprowadzenie...*, s. 32.

proponowane rozwiązania architektoniczne, a następnie zleca dalsze prace projektowe innemu architektowi<sup>249</sup>.

Nie można jednak pominąć wypowiedzi w doktrynie i orzecznictwie wskazujących na brak konieczności istnienia porozumienia między współtwórcami. Na tle pr.aut. z 1926 r., w której art. 8 rozróżniano utwory współautorskie łączne i rozłączne, S. Ritterman stwierdził, że w przypadku utworów łącznych porozumienie nie jest potrzebne. Jego zdaniem, przykładowo, artysta-malarz nie potrzebuje zgody autora powieści na dorobienie do niej ilustracji – wystarczy, że powieść i ilustracja są artystyczną całością<sup>250</sup>. Do przeciwnego wniosku doszedł A. Oryl, stwierdzając, że porozumienie jest konieczne jedynie w przypadku utworów współautorskich rozłącznych<sup>251</sup>. Z kolei Z. Bidziński i J. Serda stwierdzili, że wprawdzie porozumienie istnieje w przeważającej liczbie przypadków, natomiast może powstać utwór współautorski, mimo braku porozumienia, np. w przypadku dokończenia utworu przez inną osobę z uwagi na śmierć twórcy<sup>252</sup>. Podobne stanowisko zajęła E. Wojnicka, której zdaniem porozumienie między twórcami nie jest prawną przesłanką istnienia współautorstwa, jednak w praktyce z reguły takie porozumienie występuje<sup>253</sup>. W wyroku z dnia 27 września 1973 r. Sąd Najwyższy stwierdził, że nie można wykluczyć sytuacji szczególnych, gdy współautorstwo będzie miało miejsce mimo braku porozumienia. Sąd Najwyższy wskazał na przypadek dokończenia utworu przez inną osobę z uwagi na śmierć twórcy<sup>254</sup>. Takich przypadków nie wykluczył też Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 21 grudnia 1979 r., przytaczając przykład twórcy odstępującego od dalszej pracy na utworem, który następnie został dokończony przez inną osobę<sup>255</sup>. Z kolei w wyroku Sądu Najwyższego z dnia 14 września 1981 r. przypisano status współtwórcy autorowi serii filmów do nauki angielskiego, powstałych w oparciu o wcześniej istniejące filmy<sup>256</sup>. Należy też zwrócić uwagę na wyrok Sądu Najwyższego z dnia 27 stycznia 2011 r., dotyczący piosenki „Prawy do lewego” Kayah i G. Bregovicia (co do której nie było sporu, że jest przedmiotem

---

<sup>249</sup> M. Łuc, *Prawo do integralności utworu audiowizualnego*, ZNUJ PPWI 2009, z. 104, s. 87

<sup>250</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 57-58.

<sup>251</sup> A. Oryl, *Utwory współautorskie*, Jurysta 2007, nr 10, s. 16-17.

<sup>252</sup> Z. Bidziński, J. Serda, *Przedmiot i podmiot prawa autorskiego w świetle orzecznictwa sądowego*, NP 1975, nr 6, s. 860.

<sup>253</sup> E. Wojnicka, *Współtwórczość w ujęciu ustawy o prawie autorskim z 1952 r.*, AULFI 1990, nr 44, s. 151.

<sup>254</sup> III CRN 420/72, LEX nr 64083.

<sup>255</sup> I CR 434/79, OSNC 1980, nr 9, poz. 171.

<sup>256</sup> I CR 249/81, OSNC 1982, nr 4, poz. 55.



współautorstwa, choć jej linia melodyczna jest oparta na wcześniejszym utworze G. Bregovicia, „Soferska”). Sąd Najwyższy wprawdzie stwierdził, że do powstania współautorstwa istotne jest wyrażanie woli wspólnego tworzenia i zgody na to, że powstanie wspólny utwór, ale jednocześnie uznał, że istnienie porozumienia nie stanowi koniecznego warunku powstania wspólnych praw<sup>257</sup>.

Zdaniem autora niniejszej rozprawy porozumienie między twórcami, rozumiane jako uzgodnienie dotyczące ostatecznego kształtu dzieła, nie jest konieczne do powstania utworu współautorskiego. Natomiast przeważnie – jak trafnie zauważyła E. Wojnicka – w praktyce takie porozumienie występuje<sup>258</sup>. Wydaje się też, że nie należy doszukiwać się współautorstwa danej osoby w jakimkolwiek utworze mimo woli tej osoby lub wbrew jej woli, jak stwierdziła z kolei J. Banasiuk<sup>259</sup>. Niezależnie od powyższego w przypadku wystąpienia porozumienia między twórcami nie ma wątpliwości, że powstał utwór współautorski, nie zaś utwór zależny. W tym kontekście można uznać brak porozumienia między twórcami za czynnik, który w praktyce odróżnia utwory zależne od znacznej części utworów współautorskich. Posługując się przykładem piosenki „Prawy do lewego”, której dotyczył wspomniany powyżej wyrok Sądu Najwyższego z dnia 27 stycznia 2011 r., należałoby przyjąć, że utwór ten byłby dziełem zależnym, gdyby nie fakt istnienia porozumienia pomiędzy Goranem Bregovicem (twórcą pierwowzoru pt. „Soferska”) a Kayah, którzy wspólnie go skomponowali. Podobnym przykładem może być utwór „Malcziki” wykonywany przez Kazika Staszewskiego, także mający swój bałkański pierwowzór („Maljčiki”), którego autor – Vlado Divljan – uczestniczył w tworzeniu polskiej wersji. Jednakże możliwa jest sytuacja, w której powstaje utwór współautorski, mimo braku porozumienia między twórcami – wyznaczenie precyzyjnej granicy między takim utworem współautorskim a utworem zależnym wydaje się już trudniejsze. W tym kontekście warto przyrzeć się przytoczonym powyżej orzeczeniom Sądu Najwyższego (wyrok z dnia 27 września 1973 r.<sup>260</sup> oraz wyrok z dnia 21 grudnia 1979 r.<sup>261</sup>), które dotyczyły istnienia współautorstwa, pomimo braku porozumienia. W sprawach będących przedmiotem rozstrzygnięć Sądu Najwyższego doszło do dokończenia utworu – w jednym przypadku ze

<sup>257</sup> I CSK 237/10, LEX nr 784978

<sup>258</sup> E. Wojnicka, *Współtwórczość...*, s. 151.

<sup>259</sup> J. Banasiuk, *op.cit.*, s. 316.

<sup>260</sup> III CRN 420/72, LEX nr 64083.

<sup>261</sup> I CR 434/79, OSNC 1980, nr 9, poz. 171.

względna śmierć autora, a w drugim z powodu odstąpienia od dalszej pracy nad utworem. W tym kontekście należy zwrócić uwagę, że twórca utworu zależnego realizuje swoje prace, wykorzystując dzieło, które jest już ukończone. Trudno przyjąć, by celem twórcy zależnego było dokończenie pracy nad utworem, rozumiane jako dopełnienie realizacji wizji twórczej innego autora. Twórca zależny dąży bowiem do stworzenia efektu, który pod pewnym względem będzie znacząco się różnił od pierwowzoru. Zamierzonym efektem prac twórcy zależnego jest, przykładowo, stworzenie utworu w innym języku niż pierwowzór (w przypadku tłumaczenia) lub przeniesienie utworu macierzystego w ramy innego gatunku twórczości (w przypadku adaptacji). Twórca zależny modyfikuje zatem rezultaty wizji twórczej autora macierzystego (choć czyni to w różnym stopniu, w zależności od danego przypadku), nie zaś dopełnia realizacji tej wizji, co z kolei ma miejsce w przypadku współautorstwa polegającego na dokończeniu utworu. Na podstawie powyższych rozważań można więc przyjąć, że czynnikiem odróżniającym utwór zależny od utworu współautorskiego – nawet w przypadku uznania, że porozumienie nie stanowi przesłanki koniecznej do powstania utworu współautorskiego – jest opracowywanie przez twórcę zależnego ukończonego utworu, mające na celu modyfikację wizji twórczej autora dzieła macierzystego.

### 6.3. Utwór zależny a utwór z zapożyczeniami

W pr.aut. nie wymienia się utworu z zapożyczeniami, natomiast termin ten jest wykorzystywany w doktrynie i orzecznictwie<sup>262</sup>. Przez „zapożyczenie” należy rozumieć przejęcie zamieszczenie utworu lub jego fragmentu, który samodzielnie spełnia przesłanki ochrony, w ramach innego utworu. Utwór z zapożyczeniami może być rozumiany stosunkowo szeroko, obejmując zarówno utwory z cytataми mieszczącymi się w prawie cytatu (art. 29 pr.aut.), jak i utwory, w których wykorzystanie cudzego utworu nie mieści się w granicach prawa cytatu, prowadząc np. do zawłaszczenia autorstwa tego utworu. Jednakże

---

<sup>262</sup> Tak J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak (w:) *Utwory...*, s. 55; J. Chwalba, *op.cit.*, s. 255; R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 162; Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 14 listopada 2014 r., I CNP 10/14, LEX nr 1583209; Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 12 sierpnia 2008 r., VI ACa 1658/07, LEX nr 1645932; Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 27 października 2011 r., VI ACa 461/11, Apel. W-wa 2012, nr 1, poz. 8.

przyjęcie ostatniej z wyżej wymienionych definicji terminu „utwór z zapożyczeniami” byłoby nieprzydatne z perspektywy analizy prowadzonej w ramach niniejszego rozdziału. Wydaje się, że biorąc pod uwagę cel tej analizy, tj. określenie cech utworu zależnego, należałoby skoncentrować uwagę na tych utworach z zapożyczeniami, w których wykorzystanie cudzego utworu odbywa się w granicach prawa cytatu.

Zawarte w art. 29 pr.aut. przesłanki zastosowania prawa cytatu są następujące: 1) utwór korzystający z prawa cytatu musi być samoistną całością; 2) cytowany fragment cudzego utworu może być co najwyżej urywkiem tego utworu, chyba że cytowany utwór jest „drobny”(wówczas może być cytowany nawet w całości); 3) wykorzystanie cudzego utworu w ramach cytatu może nastąpić w zakresie uzasadnionym celami cytatu, takimi jak wyjaśnianie, polemika, analiza krytyczna lub naukowa, nauczanie lub prawami gatunku twórczości. Przy czym, jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 25 marca 2004 r., w przypadku utworu zawierającego analizę krytyczną może zajść sytuacja, w której powstanie utwór zależny<sup>263</sup>.

Zgodnie z pierwszą przesłanką z art. 29 pr.aut. utwór musi stanowić samoistną całość, co oznacza, że bez zamieszczonych zapożyczeń powinien on spełniać przesłanki ochrony z art. 1 ust. 1 pr.aut. Jak stwierdziła S. Stanisławska-Kloc, przesłanka ta oznacza, że cudzy utwór można zacytować tylko we własnym utworze, który jest tworzony<sup>264</sup>. W jej ocenie autor utworu z zapożyczeniami musi stworzyć odpowiednią „otoczkę” dla cytowanego utworu<sup>265</sup>. B. Michalski stwierdził na tle pr.aut. z 1952 r., że samoistność polega na niezależności od cytatu<sup>266</sup>. Trafnie przyjęła E. Traple, że w przypadku, gdy brakuje własnej twórczości, to brak jest również uzasadnienia ograniczania cudzych praw autorskich<sup>267</sup>. Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza wątpliwe jest, czy utwory zależne można traktować jako taką samoistną całość<sup>268</sup>. Wydaje się jednak, że założenie, zgodnie z którym utwór zależny w żadnym wypadku nie spełnia przesłanek ochrony po odjęciu od niego elementów przejętych z utworu macierzystego, byłoby zbyt daleko idące. Wprawdzie w przypadku tłumaczeń trudno mówić

<sup>263</sup> II CK 90/03, OSNC 2005, nr 4, poz. 66.

<sup>264</sup> S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 455.

<sup>265</sup> *Ibidem*, s. 456.

<sup>266</sup> B. Michalski, *Uprawnienia do cytowania w polskim prawie autorskim, cz. II*, Prasa Techniczna 1987, nr 1, s. 18.

<sup>267</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 268.

<sup>268</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 238.

o istnieniu utworu zależnego bez elementów przejętych z utworu macierzystego, bowiem tłumaczenie bez nich nie istnieje, natomiast w przypadku przynajmniej części przeróbek i adaptacji można wyodrębnić takie elementy pochodzące od twórcy zależnego, które samodzielnie spełniają przesłanki ochrony (np. ścieżka dźwiękowa w adaptacji filmowej).

Różnica pomiędzy utworem zależnym a utworem z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu wynika z drugiej przesłanki zawartej w art. 29 pr.aut., zgodnie z którą cytowany fragment cudzego utworu może być co najwyżej urywkiem tego utworu, chyba że cytowany utwór jest „drobny”. W ocenie S. Stanisławskiej-Kloc czynnikiem decydującym o uznaniu danego utworu za „drobny” będzie głównie jego rozmiar. Jej zdaniem przez „rozmiar” należy rozumieć objętość, wielkość i czas trwania utworu, ale z uwzględnieniem gatunku twórczości, do którego należy dany utwór.<sup>269</sup> W swoich rozważaniach S. Stanisławska-Kloc odwołała się do wyroku Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 18 listopada 2003 r., który stwierdził, że urywkiem jest coś, co odznacza się niewielkimi rozmiarami w zestawieniu z objętością utworu, z którego został zaczerpnięty<sup>270</sup>. Zbieżne stanowisko zajął Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 23 listopada 2004 r., stwierdzając, że w art. 29 pr.aut. chodzi o relacje fragmentu przejętego i własnego utworu. W ocenie Sądu Najwyższego cytat w stosunku do całości musi pełnić rolę podrzędną, co oznacza, że zapożyczany urywek lub cały utwór powinien pozostawać w takiej proporcji do wkładu własnej twórczości, by nie było wątpliwości, że powstał samoistny utwór<sup>271</sup>. Z kolei utwór zależny, jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 27 października 2011 r., ma charakter służebny wobec utworu macierzystego<sup>272</sup>. Natomiast w wyroku z dnia 26 października 2017 r. Sąd Apelacyjny w Warszawie podkreślił, że proporcja pomiędzy inkorporowanym utworem a powstałą całością wprawdzie nie ma znaczenia dla powstania nowego utworu, natomiast ma znaczenie dla oceny przesłanek zastosowania prawa cytatu<sup>273</sup>. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na wyrok TSUE z dnia 29 lipca 2019 r., w sprawie *Pelham*, dotyczącej samplingu – zgodnie z tym wyrokiem pojęcie cytowania, o którym mowa w art. 5 ust. 3 lit. d dyrektywy nr 2001/29, nie obejmuje sytuacji, w której niemożliwe jest zidentyfikowanie danego utworu poprzez

<sup>269</sup> S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 452.

<sup>270</sup> VI ACa 23/03, LEX nr 558384.

<sup>271</sup> I CK 232/04, OSNC 2005, nr 11, poz. 195.

<sup>272</sup> VI ACa 461/11, Apel. W-wa 2012, nr 1, poz. 8.

<sup>273</sup> I ACa 1159/16, LEX nr 2412805.

rozpatrywany cytat, ponieważ przejęty fragment ma zmienioną i „nierozpoznawalną” dla ucha postać<sup>274</sup>.

Podzielając stanowisko zajęte przez Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 23 listopada 2004 r. oraz stanowisko, które zajął Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 27 października 2011 r., należy przyjąć, że czynnikiem odróżniającym utwór zależny od utworu z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu jest znaczenie elementów chronionych przejętych z wcześniejszego utworu. Utwór macierzysty stanowi bowiem swoistą podstawę utworu zależnego, wyznaczając w znaczącym stopniu jego kształt. Tego samego nie można powiedzieć o utworze z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu – w takim utworze element przejęty z innego utworu (w postaci cytatu) odgrywa dalece mniej istotną rolę. Na aprobatę zasługuje stwierdzenie L. Małka, którego zdaniem inkorporacja cudzego dzieła w ramach prawa cytatu ma uzasadnienie tylko wtedy, gdy istnieje twórczość własna, a cytat ma charakter subsydiarny wobec takiej twórczości, nie stanowiąc jej zasadniczego elementu<sup>275</sup>. W ocenie L. Małka, którą należy uznać za trafną, cechą odróżniającą utwór z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu od utworu zależnego jest okoliczność, że w tym pierwszym przypadku zapożyczenie upodabnia się do nakładów ulepszających czy też tzw. zbytkowych<sup>276</sup>. Trafnie stwierdzili również J. Barta, R. Markiewicz i A. Matlak, że warunkiem zaistnienia utworu zależnego jest wykorzystanie w nim utworu macierzystego w sposób istotny. Wymienieni powyżej Autorzy słusznie zwrócili uwagę, że utwór zależny powinien być oparty na wcześniejszym utworze w całości lub w zasadniczej części, natomiast w przypadku utworów z zapożyczeniami ten stopień oparcia jest niższy<sup>277</sup>.

Innym czynnikiem, na podstawie którego niekiedy można odróżnić utwór zależny od utworu z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu, jest okoliczność, że w tym pierwszym przypadku wprowadzane są zmiany do cudzego utworu. Z kolei istotą cytatu – jak trafnie stwierdzili J. Barta i R. Markiewicz – jest inkorporacja niezmienionego fragmentu cudzego dzieła<sup>278</sup>. W związku z powyższym na aprobatę zasługuje wniosek, do którego doszedł Sąd

---

<sup>274</sup>Wyrok TSUE z dnia 29 lipca 2019 r. w sprawie C-476/17, *Pelham*, Dz. Urz. U C 319/6 z dnia 23 września 2019 r., ECLI:EU:C:2019:624, pkt 39.

<sup>275</sup> L. Małek, *Dopuszczalność posługiwania się cytatem w wytworach intelektualnych pozbawionych ochrony na tle prawa autorskiego*, ZNUJ PPWI 2016, z. 131, s. 21.

<sup>276</sup> Tenże, *Cytat w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2011, s. 239.

<sup>277</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory...*, s. 55.

<sup>278</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 236.

Apelacyjny w Warszawie wyroku z dnia 27 października 2011 r., rozpoznając sprawę dotyczącą teledysku do piosenki Maryli Rodowicz, w której wykorzystano sceny z serialu telewizyjnego „Czterej pancerni i pies”. Sąd Apelacyjny w Warszawie przyjął bowiem, że wspomniany powyżej teledysk jest utworem z zapożyczeniami, nie zaś utworem zależnym, ponieważ sceny z serialu nie zostały przekształcone, ich dobór miał na celu dopasowanie ilustracji wizualnej do tekstu piosenki Maryli Rodowicz<sup>279</sup>. Nie można jednak całkowicie wykluczyć możliwości wprowadzania zmian do cytowanego utworu lub jego fragmentu. Trafnie stwierdził G. Mania w odniesieniu do utworów muzycznych, że wąskie rozumienie cytatu i konstruowanie wymogu dosłownego przytoczenia, bez dokonywania zmian, jest stanowiskiem błędnym. Zasadnie przyjął, że w pewnych sytuacjach nawet zmiany w obrębie głównych elementów utworu mogą nadal mieścić się w granicach cytatu, nie prowadząc do automatycznie do powstania utworu zależnego<sup>280</sup>. Niezależnie od powyższego wydaje się, że faktycznie proces twórczy, w ramach którego powstaje utwór zależny, przebiega inaczej niż ma to miejsce w przypadku utworu z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu. W przypadku utworu zależnego nieodłącznym elementem procesu jego tworzenia jest modyfikacja cudzego utworu, zaś w tym drugim przypadku – modyfikacja, o ile w ogóle ma miejsce, dokonuje się pobocznie, nie jest celem samym w sobie.

#### 6.4. Utwór zależny a utwór zbiorowy

Definicja utworu zbiorowego nie została zawarta w przepisach pr.aut. Jednakże w art. 11 pr.aut. wymieniono, jako przykłady utworu zbiorowego, encyklopedię i publikację periodyczną. Zgodnie z art. 11 pr.aut. autorskie prawa majątkowe do utworu zbiorowego przysługują producentowi lub wydawcy, a do poszczególnych części mających samodzielne znaczenie – ich twórcom. Od utworów zbiorowych odróżnia się zbiory dzieł, o których mowa w art. 3 pr.aut. W przypadku tych ostatnich, jak stwierdzili A. Niewęglowski i M. Poźniak-Niedzielska, ich twórczy charakter nie odnosi się do utworów lub innych części składowych zbioru, lecz wyraża się w inicjatywie ich zebrania<sup>281</sup>. Jednakże, jak zauważyła K. Klafkowska-Wiśniowska, granica pomiędzy zbiorem utworów a utworem zbiorowym nie jest

<sup>279</sup>VI ACa 461/11, Apel. W-wa 2012, nr 1, poz. 8.

<sup>280</sup>G. Mania, *Cytat w muzyce – o potrzebie reinterpretacji przesłanek*, ZNUJ PPWI 2017, z. 135, s. 83.

<sup>281</sup>A. Niewęglowski, M. Poźniak-Niedzielska, *Wprowadzenie...*, s. 33.

ostra<sup>282</sup>. Jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Krakowie w wyroku z dnia 10 lutego 1995 r.<sup>283</sup>, utwór zbiorowy składa się z szeregu odrębnych partii, które łączy w jedną całość działalność redaktorska, polegająca przede wszystkim na wyborze i układzie tych partii. Próby stworzenia bardziej precyzyjnej definicji utworu zbiorowego podjęła się D. Sokołowska. Zdaniem tej Autorki utwór zbiorowy to „utwór, na który składają się wybrane przez wydawcę (lub producenta) nie mniej niż dwa utwory pochodzące od różnych twórców oraz nietwórcze wkłady, połączone na zasadzie twórczego układu przez redaktora albo inną osobę wskazaną przez wydawcę (lub producenta)”<sup>284</sup>. Analizując istotę utworu zbiorowego, D. Sokołowska zwróciła szczególną uwagę na aktywność redakcji tego utworu. Jak stwierdziła, rezultat działań tej redakcji, przejawiający się w doborze, układzie lub zestawieniu, bezpośrednio rzutuje na zakres praw nabywanych przez wydawcę<sup>285</sup>. Podobne stanowisko zajął D. Flisak, którego zdaniem dla uznania danego utworu jako utworu zbiorowego ważna jest nie tyle jego przedmiotowa kwalifikacja, lecz stwierdzenie obecności podmiotu mogącego odgrywać rolę producenta bądź wydawcy<sup>286</sup>.

Jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 6 marca 2003 r., utwór zbiorowy odróżnia od utworu współautorskiego brak istnienia porozumienia między twórcami<sup>287</sup>. Podobnie przyjął Sąd Apelacyjny we Wrocławiu w wyroku z dnia 1 lutego 2012 r.<sup>288</sup> Niezależnie od tego, czy porozumienie należy uznać za niezbędne do powstania utworu współautorskiego (była o tym mowa we wcześniejszej części niniejszego rozdziału), brak takiego porozumienia pomiędzy twórcami jest z pewnością aspektem łączącym utwór zbiorowy oraz utwór zależny. Twórca zależny i twórca macierzysty realizują swoją działalność w osobnym procesie twórczym. Podobnie jest w przypadku utworu zbiorowego, którego poszczególne wkłady powstają przeważnie w dużej autonomii, a nieraz wręcz zupełnie niezależnie od siebie. Przy czym proces powstawania poszczególnych wkładów w utworze zbiorowym jest koordynowany przez wydawcę lub producenta.

---

<sup>282</sup> K. Klafkowska-Waśniowska, *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w polskim prawie autorskim*, Warszawa 2008, s. 139.

<sup>283</sup> I ACr 722/94, LEX nr 62629.

<sup>284</sup> D. Sokołowska, *Utwory zbiorowe w prawie autorskim: ze szczególnym uwzględnieniem encyklopedii i słowników*, ZNUJ PWiOWI 2001, z. 76, s. 142.

<sup>285</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>286</sup> D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 184.

<sup>287</sup> I ACa 780/02, LEX nr 560730.

<sup>288</sup> I ACa 1344/11, LEX nr 1125302.

Analizując z kolei różnice pomiędzy utworem zbiorowym a utworem zależnym, należy zwrócić uwagę, że w procesie powstawania utworu zależnego nie jest konieczny udział wydawcy lub producenta. W konsekwencji prawa autorskie do utworu zależnego *ex lege* nabywa w całości twórca tego utworu. Oczywiście twórca zależny może mieć swojego wydawcę (np. w przypadku tłumaczenia utworu literackiego) lub producenta (np. w przypadku adaptacji filmowej), natomiast pozostaje to bez wpływu na podmiot nabywający prawa na podstawie przepisów pr.aut. Kwestia ewentualnego nabycia praw do utworu zależnego przez wydawcę lub producenta jest regulowana jedynie kontraktowo, poprzez zawarcie umowy z twórcą zależnym (o ile nie znajdują zastosowania przepisy dotyczące stosunków pracowniczych). Uznając zatem za trafną definicję utworu zbiorowego przyjętą przez D. Sokołowską, należy przyjąć, że utwór zależny nie spełnia kryterium istnienia aktywności działań redakcji, na które wskazywała D. Sokołowska<sup>289</sup>.

Kolejnym czynnikiem odróżniającym utwór zbiorowy od utworu zależnego jest okoliczność, że poszczególne wkłady składające się na utwór zbiorowy mogą funkcjonować jako w pełni samodzielne utwory. Taka sytuacja nie ma natomiast miejsca w przypadku utworów zależnych. Jak już była mowa powyżej, utwór macierzysty stanowi podstawę utworu zależnego, wyznaczając w znaczącym stopniu jego kształt, zarówno w przypadku tłumaczenia, przeróbki, jak i adaptacji. Oddzielenie tej podstawy od całości utworu zależnego często nie będzie możliwe, zwłaszcza w przypadku tłumaczeń. Nie sposób bowiem wyodrębnić z tekstu tłumaczenia wartości utworu macierzystego, bowiem tłumaczenie z założenia powinno odzwierciedlać te wartości, tyle że w innym języku. Jak trafnie stwierdził J. Błeszyński, celem tłumacza jest możliwie jak najbardziej pełne oddanie wartości estetycznych i intelektualnych pierwowzoru<sup>290</sup>. Jednak nawet jeżeli oddzielenie podstawy utworu zależnego od reszty tego utworu teoretycznie będzie możliwe (np. w przypadku przeróbki), to pozostała część utworu zależnego (zawierająca te elementy, które zostały stworzone samodzielnie przez twórcę zależnego) częstokroć nie będzie reprezentować znaczącej wartości. Tytułem przykładu można wskazać na oddzielenie pojedynczych fragmentów tekstu dopisanych do utworu literackiego w ramach jego przeróbki. Nie sposób przyjąć analogicznego wniosku w przypadku utworu zbiorowego – z założenia każdy jego

---

<sup>289</sup>D. Sokołowska, *op.cit.*, s. 141.

<sup>290</sup>J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 53.



wkład stanowi pewien skończony efekt prac, nawet jeśli ten efekt reprezentuje stosunkowo niewielką skalę w porównaniu do całości utworu zbiorowego (np. notatka w encyklopedii).

## 7. Wnioski końcowe

Rozważania podjęte w ramach niniejszego rozdziału prowadzą do rozmaitych wniosków dotyczących utworu zależnego jako rezultatu twórczości zależnej. W pierwszej kolejności konieczne wydaje się odróżnienie pojęcia utworu zależnego od opracowania. Nie wydaje się zasadne traktowanie tych pojęć jako synonimów. Utwór zależny jest bowiem opracowaniem stanowiącym nowy utwór jako przedmiot prawa autorskiego, odrębny od utworu macierzystego. Nie każde opracowanie można traktować jako nowy utwór (utwór zależny), zatem pojęcie opracowania jest szersze niż pojęcie utworu zależnego. Opracowanie można traktować jako utwór zależny wtedy, gdy wkład autora opracowania (a więc sposób, w jaki autor ten przetłumaczył, przerobił lub zaadaptował utwór macierzysty) stanowi przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze. Możliwa jest sytuacja, w której powstałe tłumaczenie, przeróbka lub adaptacja nie będzie utworem zależnym. W związku z powyższym sprecyzowania wymaga stwierdzenie Sądu Apelacyjnego w Warszawie, wyrażone w wyroku z dnia 3 sierpnia 2006 r., zgodnie z którym nie stanowią opracowania prace rutynowe wymagające tylko umiejętności technicznych, a w konsekwencji niespełniające przesłanek składających się na definicję utworu zawartą w art. 1 ust. 1 pr.aut.<sup>291</sup> Wspomniane powyżej prace rutynowe nie prowadzą do powstania utworu zależnego, natomiast ich rezultatem może być opracowanie niestanowiące nowego utworu.

Jak wynika z rozważań przeprowadzonych w niniejszym rozdziale, dokonując oceny, czy dane opracowanie stanowi utwór zależny, należy dokonać analizy tego opracowania w świetle przesłanek składających się na definicję utworu zawartą w art. 1 ust. 1 pr.aut. Szczególnie istotna, a zarazem sprawiająca trudności w praktyce, jest ocena, czy doszło do spełnienia przesłanki indywidualności. Słusznie stwierdził Sąd Apelacyjny w Poznaniu w wyroku z dnia 27 listopada 2013 r., że nie ma uniwersalnych mierników wyznaczających konieczne minimum indywidualnego udziału twórcy utworu zależnego w opracowaniu<sup>292</sup>. Jak

<sup>291</sup> VI ACa 151/06, LEX nr 558383.

<sup>292</sup> I ACa 852/13, LEX nr 1409250.

wykazała analiza przeprowadzona w niniejszym rozdziale, pewnym wyznacznikiem może być zakres swobody twórczej, którą dysponuje autor opracowania. Im większą swobodą w doborze i zestawieniu poszczególnych elementów swojej pracy dysponuje twórca, tym większe jest prawdopodobieństwo, że stworzona przez niego praca będzie miała indywidualny charakter. Przykładowo, tłumacz dysponuje swobodą twórczą, o ile przekładając poszczególne zwroty z języka tłumaczonego, ma na tyle szeroki wybór ich odpowiedników w języku tłumaczenia, że powstała wówczas całość tłumaczenia uzyskuje wyjątkowy kształt. Trafnie zauważył Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 15 września 1986 r., stwierdzając, że tłumaczenie wymaga wysiłku twórczego ukierunkowanego na właściwe odczytanie wartości tłumaczonego utworu i właśnie ich odtworzenia w innym języku<sup>293</sup>. Swobodą twórczą nie dysponuje natomiast chociażby korektor tekstu poprawiający błędy interpunkcyjne. Wprowadzanie takich zmian jest zdeterminowane zasadami językowymi, które praktycznie wyłączają przerabiającemu utwór swobodę w decydowaniu o tym, jakie poprawki należy wprowadzić. Trafnie więc stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 7 listopada 2003 r., że wprowadzanie do podręcznika akademickiego poprawek niemających charakteru merytorycznego, będących jedynie poprawkami stylistycznymi bądź korektorskimi, nie stanowi przejawu działalności twórczej<sup>294</sup>. Należy też podzielić stanowisko D. Flisaka, którego zdaniem przesłanki zawarte w art. 1 ust. 1 pr.aut. nie zostają spełnione w przypadku tłumaczenia powstałego w sposób zautomatyzowany, tzn. z wykorzystaniem programu translatorskiego, z uwagi na brak zaangażowania „czynnika ludzkiego”<sup>295</sup>. Zasadny jest również pogląd wyrażony w doktrynie przez kilku autorów (W. Bergier<sup>296</sup>, D. Flisak<sup>297</sup>, K. Gienas<sup>298</sup>, I. Matusiak<sup>299</sup>), zgodnie z którym do powstania utworu zależnego nie prowadzi tzw. digitalizacja utworów (transformacja zapisu utworu z postaci analogowej do cyfrowej).

Ponadto z analizy przeprowadzonej w niniejszym rozdziale wynika, że aby powstał przedmiot prawa autorskiego w postaci utworu zależnego, wkład twórczy autora opracowania powinien odnosić się do całości opracowania oraz istotnie wpływać na kształt całego

---

<sup>293</sup>I CR 139/86, LEX nr 63664.

<sup>294</sup>V CK 391/02, OSNC 2004, nr 12, poz. 203.

<sup>295</sup>D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 81.

<sup>296</sup>W. Bergier, *op.cit.*, s. 79.

<sup>297</sup>D. Flisak, *Utwór...*, s. 134.

<sup>298</sup>K. Gienas, *op.cit.*, s. 54.

<sup>299</sup>I. Matusiak, *op.cit.*, s. 110.

opracowania. Trafnie stwierdził Sąd Apelacyjny w Krakowie w wyroku z dnia 29 października 1997 r., że o spełnieniu przesłanki indywidualnego charakteru przez dany rezultat prac decydują dostatecznie doniosłe różnicew porównaniu z uprzednio wytworzonymi produktami intelektualnymi<sup>300</sup>. Warto zauważyć, że w pewnych sytuacjach wkład wniesiony przez późniejszego twórcę może być na tyle istotny, że – jak słusznie stwierdził J. Serda – powstaje utwór samoistny, nie zaś utwór zależny<sup>301</sup>. Teza ta znajduje potwierdzenie w wyroku Sądu Najwyższego z dnia 10 maja 1963 r., który zasadnie stwierdził, że przez przeróbkę można rozumieć również utwór w pełni samodzielny, jeżeli treścią i formą różni się on od opracowywanego utworu<sup>302</sup>.

Przeprowadzona w niniejszym rozdziale analiza utworu zależnego w świetle koncepcji warstwowej budowy utworu oraz koncepcji integralności utworu w świetle wykazała, że założenia obu tych koncepcji znajdują częściowe zastosowanie na gruncie syntetycznej definicji utworu zawartej w pr.aut. Ze względu na fakt, że zgodnie z art. 1 ust. 1 pr.aut. utworem jest każdy przejaw działalności twórczej, przedmiotem ochrony mogą być poszczególne elementy (warstwy) dzieła jako całości, np. pojedyncze rozdziały książki czy też sceny filmu. Powyższa konstatacja jest zbieżna z założeniami koncepcji warstwowej budowy utworu. Na aprobatę zasługuje teza postawiona przez J. Bartę, R. Markiewicza i A. Matlaka, że nie ma przeszkód, by przedmiotem prawa autorskiego były nie tylko całe dzieła (np. powieści, opery i sztuki teatralne), lecz również ich rozdziały, uwertury i akty<sup>303</sup>. Należy więc zgodzić się ze stanowiskiem TSUE przyjętym w wyroku z dnia 16 lipca 2009 r., w sprawie *Infopaq*, w którym nie wykluczono istnienia ochrony prawnoautorskiej w zakresie wycinka 11 słów<sup>304</sup>. Z uwagi na powyższe trafnie też przyjął Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 31 marca 2010 r., że przekroczeniem granicy dopuszczalnej inspiracji jest przejście struktury utworu, opisywanych w nim wydarzeń, postaci<sup>305</sup>, ponieważ te elementy mogą samodzielnie spełniać przesłanki, o których mowa w art. 1 ust. 1 pr.aut.

---

<sup>300</sup> I ACa 477/97, cyt. za: B. Gawlik, *Dobra osobiste: zbiór orzeczeń Sądu Apelacyjnego w Krakowie*, Kraków 1999.

<sup>301</sup> J. Serda, *Adaptacja...*, s. 352.

<sup>302</sup> II CR 118/63, OSNCP 1964, z. 4, poz. 74.

<sup>303</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Ochrona...*, s. 39.

<sup>304</sup> Wyrok TSUE z dnia 16 lipca 2009 r. w sprawie C-5/08, *Infopaq*, Zb.Orz. 2009, s. I-06569, ECLI:EU:C:2009:465.

<sup>305</sup> VI Aca 933/09, niepubl., cyt. za: D. Flisak, *Prawo...*, s. 77.

Ochrona poszczególnych elementów (warstw) dzieła jako całości nie oznacza jednak, że w świetle art. 1 ust. 1 pr.aut. całość ta nie stanowi przedmiotu ochrony. Jak wykazały rozważania przeprowadzone w niniejszym rozdziale, każde dzieło, w tym utwór zależny, należy w pierwszej kolejności traktować jako pewną całość, bez względu na to, że w jego skład wchodzi elementy (warstwy), które samodzielnie spełniają przesłanki ochrony z art. 1 ust. 1 pr.aut. Konstatacja ta stanowi z kolei potwierdzenie założeń koncepcji integralności utworu. Przejawem działalności twórczej autora utworu zależnego jest całość utworu zależnego, nie zaś jedynie jego część określana przez A. Kopffa jako „warstwa uzupełniająca”<sup>306</sup>. Utwór zależny wprawdzie składa się z różnych elementów, lecz działalność twórcza jest ukierunkowana właśnie na stworzenie utworu zależnego jako pewnej całości. Należy więc zgodzić się z J. Błeszyńskim, który stwierdził, że utwór jest dobrem stanowiącym „organiczną jedność zawartych w nim elementów”, zaś całość utworu zależnego (w jego rozważaniach tłumaczenia) stanowi pochodzący od twórcy tego utworu zespół wartości nadających się do odrębnej eksploatacji<sup>307</sup>.

Na aprobatę zasługuje stwierdzenie M. Szacińskiego, że utwór zależny to utwór oparty na innym utworze, w którym wprowadzone zmiany zachowują elementy twórczości indywidualnej, z zachowaniem jednak tożsamości utworu macierzystego<sup>308</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że nie tylko w ramach utworu zależnego wykorzystuje się elementy innych utworów. Dotyczy to również utworu inspirowanego, utworu współautorskiego, utworu z zapożyczeniami, a także utworu zbiorowego. Przeprowadzona w niniejszym rozdziale analiza, w ramach której porównano utwór zależny z wyżej wymienionymi utworami, pozwoliła ustalić, jakimi cechami odznacza się utwór zależny jako przedmiot prawa autorskiego.

Jak wykazały rozważania przeprowadzone w niniejszym rozdziale, utwór zależny odróżnia się od utworu inspirowanego tym, że w utworze zależnym przejmowane są elementy innego utworu spełniające samodzielnie przesłanki ochrony z art. 1 ust. 1 pr.aut., co nie ma miejsca w przypadku utworu inspirowanego. Należy więc podzielić stanowisko E. Traple, w ocenie której jedynie kryterium oryginalności można uznawać za wystarczającą wskazówkę

---

<sup>306</sup> A. Kopff, *Autorskie...*, s. 139.

<sup>307</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 25 i 74.

<sup>308</sup> M. Szaciński, *Prawa...*, s. 26.

w kwalifikacji danego utworu jako inspirowanego lub zależnego. Na aprobatę zasługuje jej pogląd, zgodnie z którym w każdym przypadku zapożyczenie tego co oryginalne stanowi podstawę do twierdzenia o istnieniu twórczości zależnej<sup>309</sup>.

Z kolei różnica między utworem zależnym a utworem współautorskim, jak wykazała analiza przeprowadzona w niniejszym rozdziale, polega na tym, że twórca zależny opracowuje ukończony utwór, mając na celu modyfikację wizji twórczej wcześniejszego autora. Ponadto w przypadku utworu zależnego pomiędzy twórcami nie dochodzi do powstania porozumienia, które w praktyce bardzo często ma miejsce w przypadku utworu współautorskiego. Słusznie więc stwierdzili A. Niewęglowski i M. Poźniak-Niedzielska, że wspólny zamysł całości nie istnieje w przypadku utworu zależnego. Należy podzielić stanowisko tych Autorów, zgodnie z którym utwór zależny powstaje w osobnym procesie twórczym, w którym twórca utworu macierzystego nie ma wpływu na działalność twórcy opracowania<sup>310</sup>.

Jak wynika z rozważań przeprowadzonych z niniejszym rozdziale, elementem odróżniającym utwór zależny od utworu z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu jest rola przejętego elementu z wcześniej istniejącego utworu. Elementy utworu macierzystego zawarte w utworze zależnym odgrywają w nim kluczową rolę. Bez tych elementów utwór zależny, jako dzieło oparte na utworze macierzystym, właściwie nie mógłby istnieć. Tego samego nie można natomiast powiedzieć o utworze z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu. Teza ta znajduje potwierdzenie w wyroku Sądu Najwyższego z dnia 23 listopada 2004 r., w którym Sąd Najwyższy słusznie stwierdził, że cytat w stosunku do całości musi pełnić rolę podrzędną<sup>311</sup>. Oznacza to, że zapożyczany urywek lub cały utwór powinien pozostawać w takiej proporcji do wkładu własnej twórczości, by nie było wątpliwości, że powstał samoistny utwór. Trafnie przyjął też Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 27 października 2011 r., że utwór zależny ma charakter służebny wobec utworu macierzystego<sup>312</sup>. Na aprobatę zasługuje więc stanowisko J. Barty, R. Markiewicza i A. Matlaka, zgodnie z którym utwór zależny powinien być oparty na wcześniejszym utworze w

<sup>309</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 43.

<sup>310</sup> A. Niewęglowski, M. Poźniak-Niedzielska, *Wprowadzenie...*, s. 32.

<sup>311</sup> I CK 232/04, OSNC 2005, nr 11, poz. 195.

<sup>312</sup> VI ACa 461/11, Apel. W-wa 2012, nr 1, poz. 8.

całości lub w zasadniczej części, natomiast w przypadku utworów z zapożyczeniami ten stopień oparcia jest niższy<sup>313</sup>.

Różnica pomiędzy utworem zależnym a utworem zbiorowym, jak wykazała analiza przeprowadzona w niniejszym rozdziale, polega na tym, że w przypadku utworu zależnego nie jest konieczny w procesie jego powstawania udział wydawcy lub producenta, a w przypadku takiego udziału przepisy pr.aut. nie wiążą z tym faktem określonych skutków prawnych. Kolejna różnica polega na tym, że w przypadku utworu zbiorowego wkłady poszczególnych twórców mogą funkcjonować jako w pełni samodzielne utwory. Słusznie zauważył Sąd Apelacyjny w Krakowie w wyroku z dnia 10 lutego 1995 r., że utwór zbiorowy składa się z szeregu odrębnych partii, które łączy w jedną całość działalność redaktorska, polegająca przede wszystkim na wyborze i układzie tych partii<sup>314</sup>. Sytuacja, w której poszczególne wkłady mogą funkcjonować jako w pełni samodzielne utwory, nie ma miejsca w przypadku utworów zależnych. Utwór macierzysty stanowi bowiem podstawę utworu zależnego, wyznaczając w znaczącym stopniu jego kształt. Nawet jeżeli oddzielenie tej podstawy od całości utworu zależnego będzie możliwe (warto podkreślić, że jest to wykluczone zwłaszcza w przypadku tłumaczeń), to pozostała część utworu zależnego częstokroć nie będzie reprezentować nawet porównywalnej wartości do tej, którą można byłoby przypisać utworowi zależnemu jako całości. Poza tym, inaczej niż w przypadku utworu zależnego, z poszczególnymi wkładami utworu zbiorowego można się zapoznać praktycznie w takiej samej postaci, w jakiej zostały one stworzone przez twórców wkładów.

Podjęte w niniejszym rozdziale rozważania dotyczące utworu zależnego jako rezultatu twórczości zależnej pozwalają na podjęcie zagadnienia zależnych praw autorskich jako praw autorskich do utworu zależnego, stanowiącego odrębny przedmiot prawa autorskiego. Badania w tym zakresie, obejmujące również omówienie katalogu obowiązków twórcy zależnego, zostaną przeprowadzone w kolejnym rozdziale.

---

<sup>313</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory...*, s. 55.

<sup>314</sup> I ACr 722/94, LEX nr 62629.

---

## ROZDZIAŁ III. ZALEŻNE PRAWA AUTORSKIE

### 1. Uwagi ogólne

Zależne prawa autorskie to prawa autorskie do utworu zależnego jako odrębnego przedmiotu prawa autorskiego. Na wykonywanie tych praw twórca utworu macierzystego udziela zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut., w ramach prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. W związku z powyższym określenie treści zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, a w konsekwencji prawa do udzielania tych zezwoleń, wymaga szczegółowej analizy istoty zależnych praw autorskich.

Rozważania dotyczące zależnych praw autorskich powinny w pierwszej kolejności dotyczyć zakresu praw autorskich, jakie nabywa twórca zależny do utworu zależnego. Należy ustalić, czy prawa te dotyczą całości utworu zależnego czy też jedynie jego części. Z tej perspektywy istotne znaczenie mają wnioski wynikające z analizy utworu zależnego w świetle koncepcji budowy utworu. Jak już była mowa w rozdziale II, zgodnie z koncepcją warstwową budowy utworu, zaprezentowaną w polskiej doktrynie przez A. Kopffa, utwór zależny składa się z warstw recypowanych, czyli elementów przejętych z utworu macierzystego, oraz warstw dopełniających, a więc części stworzonej od podstaw przez twórcę opracowania<sup>1</sup>. W tym ujęciu prawa autorskie przysługujące twórcy opracowania obejmują jedynie warstwy dopełniające<sup>2</sup>. Z kolei zgodnie z koncepcją integralności utworu, za którą opowiedział się J. Błeszyński, utwór zależny, jak każdy utwór, stanowi przede wszystkim pewną całość<sup>3</sup>. W związku z tym, w świetle koncepcji integralności utworu, prowadząc rozważania dotyczące utworu zależnego jako nowego utworu, należy odnosić się do utworu zależnego jako całości<sup>4</sup>.

W następnej kolejności trzeba wyjaśnić, na czym polega zależny charakter praw autorskich do utworu zależnego. W tym celu konieczna jest analiza obowiązków twórcy

---

<sup>1</sup> A. Kopff, *Autorskie...*, s. 139.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 165.

<sup>3</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 25.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 74.

utworu zależnego: obowiązku uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, obowiązku wymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego na egzemplarzu opracowania, a także obowiązku zachowania wierności względem utworu macierzystego. Konieczne jest ustalenie, czy zależny charakter praw autorskich do utworu zależnego rozciąga się na całość tych praw czy też jedynie na ich część. Należy również wyjaśnić kwestię wykonywania praw autorskich do utworu zależnego, z rozróżnieniem autorskich praw osobistych i autorskich praw majątkowych.

Celem niniejszego rozdziału jest ustalenie istoty oraz zakresu zależnych praw autorskich w świetle dualistycznego podziału praw autorskich przyjętego w pr.aut. W tym celu konieczne było omówienie w niniejszym rozdziale dualistycznego podziału praw autorskich na autorskie prawa osobiste i autorskie prawa majątkowe, wynikającego z pr.aut. Jest to istotne nie tylko z perspektywy określenia, na czym polega wykonywanie zależnych praw autorskich, ale również z uwagi na konieczność umiejscowienia prawa zezwalania w strukturze uprawnień autorskich zawartej w pr.aut. Realizacja ostatniego z tych zadań nie będzie możliwa bez wyjaśnienia wspomnianej powyżej struktury, w związku z czym w niniejszym rozdziale uwaga autora rozprawy została poświęcona również temu zagadnieniu.

## **2. Dualistyczny model prawa autorskiego**

W ramach dualistycznego modelu prawa autorskiego zakłada się, że prawa autorskie mają podwójną naturę: osobistą i majątkową. W ujęciu dualistycznym uprawnienia majątkowe są zbywalne i ograniczone w czasie, zaś uprawnienia osobiste przeciwnie – są niezbywalne i nieograniczone w czasie. Jak słusznie zauważyła T. Konach, inne są także ustawowe środki ochrony oraz zasady określania uprawnionego podmiotu<sup>5</sup>. Zwolennicy modelu dualistycznego dostrzegają wprawdzie silne związki między tymi uprawnieniami, jednak uznają, że pełna przenoszalność praw majątkowych lepiej służy potrzebom obrotu<sup>6</sup>. Takie podejście zapoczątkował J. Kohler, przy czym jako prawa autorskie traktował on tylko

---

<sup>5</sup> T. Konach, *Autorskie prawa osobiste w ustawodawstwach Francji i Republiki Federalnej Niemiec – analiza prawnoporównawcza*, RPEiS 2014, nr 3, s. 107.

<sup>6</sup> Tak m.in. E. Traple, *Autorskie...*, s. 142.



uprawnienia majątkowe autora – uprawnienia osobiste były dla J. Kohlera czymś istniejącym obok praw autorskich<sup>7</sup>.

Przeciwna do podejścia dualistycznego jest monistyczna teoria prawa autorskiego, w ramach której zakłada się jednolitość uprawnień autorskich. Autorstwo teorii monistycznej przypisuje się E. Ulmerowi, który porównał prawo autorskie do drzewa o jednolitym grubym pniu wyrastającym z dwóch korzeni i zwieńczonym koroną składającą się z licznych konarów i gałęzi. W jego założeniu korzenie symbolizują dwie odmienne grupy interesów prawnoautorskich – osobiste i majątkowe – składające się na jednolite prawo autorskie, czyli w tym porównaniu pień drzewa. Z kolei gałęzie drzewa mają odzwierciedlać uprawnienia prawnoautorskie wywodzące się z jednolitego prawa autorskiego<sup>8</sup>. Jak stwierdził E. Ulmer, uprawnienia autorskie swoją witalność czerpią raz ze wszystkich korzeni, raz tylko z jednego z nich, to znów z kilku z nich<sup>9</sup>. Moniści mieli zatem świadomość istnienia interesów osobistych i majątkowych, ale jednocześnie byli przekonani, że są one od siebie współzależne.

W polskim prawie autorskim przeważała teoria dualistyczna<sup>10</sup>. Dotyczy to zarówno obecnie obowiązującej ustawy, jak również pr.aut. z 1926 r. oraz pr.aut. z 1952 r. W art. 12 pr.aut. z 1926 r. była mowa zarówno o uprawnieniach majątkowych, jak i osobistych. Przy czym, jak wynika z dalszych przepisów pr.aut. z 1926 r. (np. tych zawartych w rozdziale dotyczącym roszczeń przysługujących twórcy), jako „prawa autorskie” określano jedynie uprawnienia majątkowe, zaś uprawnienia osobiste określano jako „prawa osobiste”. Potwierdził to F. Zoll, przyjmując, że na gruncie pr.aut. z 1926 r. pojęcie podmiotowych praw autorskich obejmuje „w ogólności tylko majątkowe prawa”<sup>11</sup>. W przypadku pr.aut. z 1952 r. kwestia ta była przedmiotem dyskusji w doktrynie ze względu na brzmienie jej art. 15. Z przepisu tego wynikało, że różne uprawnienia autorskie są zawarte w szerszym pojęciu prawa autorskiego. Na tej podstawie kilku przedstawicieli doktryny, w tym J. Górski<sup>12</sup> oraz

<sup>7</sup> J. Kohler, *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, Stuttgart 1907, s. 128 i n.

<sup>8</sup> E. Ulmer, *Urheber- und Verlagsrecht*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1951, s. 66.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>10</sup> Tak również M. Czajkowska-Dąbrowska (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 189.

<sup>11</sup> F. Zoll, *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim*, Lwów 1936, s. 6.

<sup>12</sup> J. Górski, *Recenzja pracy A. Kopff'a, Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, RPEiS 1963, nr 1, s. 288.

J. Błęszyński<sup>13</sup>, wyprowadzało wniosek, że w pr.aut. z 1952 r. obowiązuje monistyczny model praw autorskich. Nie brakowało jednak autorów, którzy twierdzili, że mimo treści art. 15 pr.aut. z 1952 r. można przyjąć stanowisko o obowiązywaniu modelu dualistycznego<sup>14</sup>. Wątpliwości co do podziału praw autorskich nie ma już natomiast na tle aktualnie obowiązującej pr.aut., w której wprowadzono wyraźny podział na autorskie prawa osobiste (art. 16) oraz autorskie prawa majątkowe (art. 17-22). Należy jednak odnotować, że w trakcie prac legislacyjnych nad pr.aut. model dualistyczny był przedmiotem intensywnej dyskusji. Jak zwrócił uwagę J. Błęszyński, ostatecznie wybrane rozwiązanie traktuje się jako kompromisowe<sup>15</sup>.

Pomimo przyjęcia w polskim prawie autorskim dualistycznego modelu prawa autorskiego, w doktrynie dostrzega się wzajemnie przenikanie praw osobistych i praw majątkowych. A. Kopff zarzucał monistom, że nie docenili różnicy istniejącej między interesami majątkowymi a osobistymi, natomiast dualistom, że przeceniali znaczenie tej różnicy<sup>16</sup>. Jeszcze w okresie międzywojennym F. Zoll stwierdził, że prawa osobiste posiadają treść majątkową, jako że sam człowiek ze względu na siłę zarobkową, jaka w nim tkwi, ma wartość majątkową<sup>17</sup>. Z kolei już na tle pr.aut. z 1952 r. J. Barta doszedł do wniosku, że tak naprawdę w każdym prawie autorskim kwalifikowanym jako majątkowe dostrzegalny jest element osobisty<sup>18</sup>. W związku z czym J. Barta zaproponował podział na prawa autorskie osobiste i osobisto-majątkowe<sup>19</sup>. Jak stwierdził, trudno mówić o prawach majątkowych w ścisłym tego słowa znaczeniu, tzn. o prawach pozbawionych jakiegokolwiek elementu osobistego<sup>20</sup>. W późniejszej pracy J. Barta wraz z R. Markiewiczem zajął stanowisko, zgodnie z którym wyodrębnianie uprawnień majątkowych i osobistych ma do pewnego stopnia umowny charakter. Ich zdaniem uprawnienia majątkowe często służą ochronie interesów osobistych twórcy i *vice versa* – uprawnienia osobiste służą ochronie interesów majątkowych. Tytułem przykładu w pierwszym przypadku Autorzy wskazali na zakaz eksploatacji utworu

<sup>13</sup> J. Błęszyński, *Tłumaczenie i jego*, s. 113.

<sup>14</sup> Tak S. Grzybowski, *Prawo...*, s. 67; E. Traple, *Dzieło...*, s. 85.

<sup>15</sup> J. Błęszyński, *Nowe prawo autorskie (Próba bilansu)*, PiP 1994, z. 10, s. 11-12.

<sup>16</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk...*, s. 113.

<sup>17</sup> F. Zoll, *Prawo cywilne. Tom 1. Część ogólna*, Poznań 1931, s. 558.

<sup>18</sup> J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, ZNUJ PWiOWI 1980, z. 20, s. 112. Podobnie J. Banasiuk, *op.cit.*, s. 39.

<sup>19</sup> J. Barta, *Dzieło...*, z. 20, s. 112; tenże, *Autorskie prawa majątkowe i ich ochrona*, ZNUJ PWiOWI 1981, z. 25, s. 104.

<sup>20</sup> Tenże, *Autorskie...*, s. 103.

przez określoną grupę polityczną, zaś w drugim przypadku na zgodę na naruszenie integralności utworu architektonicznego<sup>21</sup>. Jak stwierdzili J. Barta i R. Markiewicz, autorskie prawa osobiste odnoszą się do sfery niemajątkowych interesów twórcy, co nie oznacza, że prawa te nie mają jakiegokolwiek ekonomicznego znaczenia dla twórcy<sup>22</sup>.

### **2.1. Autorskie prawa osobiste w ustawie z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych**

Zgodnie z art. 16 pr.aut., opisującym treść autorskich praw osobistych, jeżeli ustawa nie stanowi inaczej, autorskie prawa osobiste chronią nieograniczoną w czasie i niepodlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więź twórcy z utworem, a w szczególności prawo do: autorstwa utworu, oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępniania go anonimowo, nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania, decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności oraz nadzoru nad sposobem korzystania z utworu. Z art. 16 pr.aut. wynika, że przedmiotem ochrony autorskich praw osobistych jest więź twórcy z utworem. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, jak w tym kontekście interpretować dalszą część art. 16 pr.aut., w której wymienia się przykładowe uprawnienia twórcy. Wniosek, zgodnie z którym uprawnienia wymienione w pkt 1-5 składają się na wspomnianą więź twórcy z utworem („autorskie prawa osobiste chronią (...) więź twórcy z utworem, a w szczególności prawo (...)”), byłby absurdalny. Oznaczałby bowiem, że wymienione uprawnienia są jako takie przedmiotem ochrony autorskich praw osobistych, a zatem za przedmiot praw należałoby uznać ochronę praw<sup>23</sup>. Bardziej zasadna wydaje się interpretacja, zgodnie z którą uprawnienia wymienione w art. 16 pkt 1-5 pr.aut. należy traktować jako autorskie prawa osobiste, które służą ochronie więzi twórcy z utworem.

We wcześniejszych polskich ustawach prawnoautorskich nie pojawiało się pojęcie więzi twórcy z utworem, jednak już w komentarzach do pr.aut. z 1926 r. autorskie prawa osobiste były postrzegane właśnie przez pryzmat tej więzi. Jak stwierdził F. Zoll, uzasadnieniem istnienia autorskich praw osobistych jest „węzeł przywiązania czy

<sup>21</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 24.

<sup>22</sup> Ciż (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 166.

<sup>23</sup> Podobnie E. Wojnicka, B. Giesen, *Autorskie prawa osobiste (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 314-315.

miłości” łączący twórcę z utworem<sup>24</sup>. Podobnie stwierdził S. Ritterman, którego zdaniem autorskie prawa osobiste chronią „węzeł uczuciowy” twórcy z utworem przed wszelkimi bezzasadnymi atakami, które mogłyby zadrasnąć uczucia twórcy<sup>25</sup>. Na gruncie pr.aut. J. Barta i R. Markiewicz stwierdzili, że więź twórcy z utworem to osobisty stosunek twórcy do dzieła<sup>26</sup>. Zdaniem tych Autorów nie jest to jednak więź „psychiczna” między twórcą a utworem – więź psychiczna jest nieweryfikowalna, a niekiedy po prostu nie istnieje. W ocenie J. Barty i R. Markiewicza przez więź twórcy z utworem trzeba rozumieć obiektywną relację o charakterze niemajątkowym twórca-dzieło. W ich ocenie więź twórcy z utworem ulega osłabieniu w miarę upływu czasu<sup>27</sup>, a ponadto przybiera różny kształt w zależności od charakteru danego utworu<sup>28</sup>. Ostatnia z wyżej wymienionych znalazła również potwierdzenie w wyroku Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 25 czerwca 2012 r., który stwierdził, że więź twórcy z utworem zależy od charakteru utworu i może być mniej lub bardziej ścisła, a tym samym różne natężenie może mieć należna twórcy ochrona<sup>29</sup>. Zdaniem S. Stanisławskiej-Kloc więź twórcy z utworem stanowi w pewnym uproszczeniu element *sine qua non* każdego autorskiego dobra osobistego chronionego autorskimi prawami osobistymi<sup>30</sup>. Jak stwierdziła natomiast A. M. Niżankowska, więź twórcy z utworem to dobro osobiste i nie mamy tu do czynienia ze „stworzeniem nowego bytu” wypierającego autorskie dobra osobiste<sup>31</sup>. Z kolei w ocenie B. Giesen i E. Wojnickiej więź twórcy z utworem to wartość sama w sobie, która tworzy podlegające ochronie samodzielne dobro (samodzielne, tzn. niezależne od osoby twórcy)<sup>32</sup>. Jak stwierdziły B. Giesen i E. Wojnicka, więź twórcy z utworem wyraża się najczęściej w istnieniu psychicznych, emocjonalnych i intelektualnych związków twórcy z utworem. Ich zdaniem omawiana więź trwa także po śmierci twórcy – dzieje się tak dlatego, że więź twórcy z utworem to dla nich synonim autorstwa<sup>33</sup>. Podobnie stwierdził M. Wyrwiński, którego zdaniem na skutek śmierci twórcy więź z utworem nie ulega zmianie,

<sup>24</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 54.

<sup>25</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 77.

<sup>26</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 167.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 166.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 168.

<sup>29</sup> I ACa 1083/11, LEX nr 1238157.

<sup>30</sup> S. Stanisławskiej-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 226.

<sup>31</sup> A. M. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Warszawa 2007, s. 61-63.

<sup>32</sup> E. Wojnicka, B. Giesen, *op.cit.*, s. 312 i 316.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 316.

natomiast zmiana następuje po stronie podmiotowej co do wykonywania praw chroniących tę więź<sup>34</sup>.

Należy podzielić stanowisko J. Barty i R. Markiewicza, zgodnie z którym więź twórcy z utworem to osobisty stosunek twórcy do dzieła, jednak podlegający pewnej obiektywnej weryfikacji<sup>35</sup>. Nie byłoby pożądane rozciąganie ochrony prawnoautorskiej na wartości, które są całkowicie subiektywne, bez względu na to, czy wartości te znajdują odzwierciedlenie w stosunkach społecznych. Wówczas trudno byłoby właściwie określić granice prawa autorskiego. Ponadto trudno zgodzić się ze stwierdzeniem, że więź twórcy z utworem to wartość sama w sobie, która tworzy dobro podlegające ochronie niezależnie od osoby twórcy<sup>36</sup>. Wszakże omawiana więź łączy utwór z konkretną osobą, jaką jest jego twórca.

Katalog autorskich praw osobistych wymienionych w pkt 1-6 art. 16 pr.aut. ma charakter otwarty, o czym świadczy sformułowanie „w szczególności”<sup>37</sup>. Oznacza to, że nie można wykluczyć istnienia tego typu uprawnień spoza wspomnianego katalogu. Zdaniem J. Sobczaka<sup>38</sup>, J. Barty i R. Markiewicza<sup>39</sup> autorskimi prawami osobistymi niewymienionymi w art. 16 pr.aut. są: prawo odstąpienia od umowy autorskiej lub jej wypowiedzenia, gdy przemawiają za tym jego istotne interesy twórcze (art. 56 pr.aut.), prawo dostępu do utworu (art. 52 ust. 3 pr.aut.) oraz prawo sprzeciwienia się zniszczeniu utworu (art. 32 ust. 2 pr.aut.). Z kolei B. Giesen i E. Wojnicka wśród uprawnień osobistych spoza katalogu w art. 16 pr.aut. wymieniły: prawo do zaprzeczenia autorstwa, prawo przeprowadzenia korekty autorskiej przed opublikowaniem utworu, prawo do twórczości autorskiej, prawo do dobrej sławy oraz prawo do czci dzieła<sup>40</sup>. Jak stwierdzili J. Barta i R. Markiewicz, katalog autorskich praw osobistych jest na tyle szeroki, że nie ma potrzeby go rozbudowywania<sup>41</sup>. Natomiast w innej pracy nie wykluczyli wykształcenia w drodze orzecznictwa nowych autorskich praw osobistych. Podnieśli też, że istnieją pozaustawowe formy działań naruszających autorskie

<sup>34</sup> M. Wyrwiński, *Autorskie prawa osobiste w obrocie prawnym*, Warszawa 2019, s. 430.

<sup>35</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 166-167.

<sup>36</sup> E. Wojnicka, B. Giesen, *op.cit.*, s. 312 i 316.

<sup>37</sup> Tak również np. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 124.

<sup>38</sup> J. Sobczak, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa-Poznań 2000, s. 109.

<sup>39</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 170.

<sup>40</sup> E. Wojnicka, B. Giesen, *op.cit.*, s. 291-293.

<sup>41</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 170.

dobra osobiste, podając jako przykład wykorzystywanie przez osoby trzecie tytułu dzieła, imion własnych bohaterów literackich, a także tworzenie kontynuacji<sup>42</sup>.

## **2.2. Autorskie prawa majątkowe w ustawie z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych**

Zgodnie z art. 17 pr.aut., jeżeli ustawa nie stanowi inaczej, twórcy przysługuje wyłączne prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz prawo do wynagrodzenia za korzystanie z utworu. Jak zauważył P. Ślęzak, konstrukcja pól eksploatacji jest oryginalnym polskim rozwiązaniem<sup>43</sup>. Większość ustawodawstw, co z kolei zasygnalizowała M. Czajkowska-Dąbrowska, wprost wymienia uprawnienia cząstkowe, nie odwołując się do pośredniego pojęcia, jakim są pola eksploatacji<sup>44</sup>. Uwagi M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej i P. Ślęzaka wydają się słuszne, bowiem rozwiązanie przyjęte w pr.aut. rzeczywiście jest specyficzne. Uwidacznia się to przy porównaniu przepisów pr.aut. do dyrektywy nr 2001/29, obejmującej trzy następujące uprawnienia: prawo do zwielokrotniania utworu (art. 2 dyrektywy nr 2001/29), prawo do publicznego udostępniania utworów i prawo podawania do publicznej wiadomości innych przedmiotów objętych ochroną (art. 3 dyrektywy nr 2001/29), a także prawo do rozpowszechniania utworu (art. 4 dyrektywy nr 2001/29). W pr.aut. poszczególne formy korzystania z utworu są polami eksploatacji, na których przysługuje twórcy prawo do korzystania z utworu. Zamiast więc, przykładowo, prawa do zwielokrotniania w pr.aut., przewidziano prawo do korzystania z utworu na polu zwielokrotniania. O uprawnieniach do podejmowania określonych czynności mowa jest natomiast w przypadku programów komputerowych, w art. 74 ust. 4 pr.aut., w którym wymienia się autorskie prawa majątkowe przysługujące twórcy programu komputerowego.

---

<sup>42</sup> Ciż, *Prawo...*, s. 125.

<sup>43</sup> P. Ślęzak, *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych*, Bydgoszcz-Katowice 2006, s. 15.

<sup>44</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, *Pola eksploatacji utworów, czyli o dezintegracji pojęcia (w:) Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardzie Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Warszawa 2013, s. 170.

Inaczej niż w przypadku autorskich praw osobistych, autorskie prawa majątkowe nie są zdefiniowane poprzez odesłanie do określonego interesu prawnego<sup>45</sup>. Zarówno w doktrynie, jak i orzecznictwie, podkreśla się, że autorskie prawa majątkowe zostały określone w pr.aut. w sposób syntetyczny, na wzór do prawa własności<sup>46</sup>. Oznacza to, że autorskie prawa majątkowe nie są określone w sposób pozytywny, tzn. poprzez wskazanie konkretnych uprawnień częstkowych, ale w sposób negatywny, tzn. poprzez enumeratywne wskazanie czynności, które nie wchodzą w zakres autorskich praw majątkowych. Analogia do prawa własności polega na tym, że w jego zakres wchodzi każde uprawnienie, które nie zostało z tego prawa własności wyraźnie wyłączone. Przeciwny model definiowania prawa autorskich – poprzez zastrzeganie konkretnych uprawnień – jest określany jako model monopolu<sup>47</sup>. Jak zauważyła E. Traple, rozwój prawa autorskiego w większości krajów przebiegał od modelu przyznawania poszczególnych, wyliczonych w ustawie uprawnień, w kierunku modelu generalnego bezwzględniego prawa wyłącznego, obejmującego wszystkie sposoby korzystania z utworu. Jak stwierdziła wspomniana powyżej Autorka, w czasach Wielkiej Rewolucji Francuskiej zaczął przeważać pogląd, że prawa autorskie nie powinny być ograniczane do konkretnie wyliczonych sposobów użycia, lecz powinny obejmować każdą formę korzystania, wprowadzając nieliczne wyjątki. W ten sposób, zdaniem E. Traple, wykształciła się koncepcja kształtowania treści prawa autorskiego zbliżona do treści prawa własności<sup>48</sup>. W tym kontekście warto też zwrócić uwagę na trend rozciągania zakresu praw wyłącznych twórcy na czynności, które nie są ściśle związane z eksploatacją utworu. Przykładem jest wyrok TSUE z dnia 13 maja 2015 r., w sprawie *Dimensione Direct Sales*, w którym stwierdzono, że prawo do rozpowszechniania, o którym mowa w art. 4 ust. 1 dyrektywy nr

---

<sup>45</sup> Podobnie E. Laskowska, *Konstrukcja ochrony prawnoautorskiej na tle procesu europeizacji prawa prywatnego*, Warszawa 2016, s. 191.

<sup>46</sup> Tak E. Traple, *Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego*, Kraków 1990, s. 138-142; J. Szczotka, *Autorskie prawa majątkowe (w:) Prawo autorskie i prawa pokrewne. Zarys wykładu*, red. M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa, Bydgoszcz-Warszawa-Lublin 2007, s. 54-55; Z. Okoń (w:) *Prawo...*, s. 263; E. Laskowska, *Konstrukcja...*, s. 191-192; I. Matusiak (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. P. Ślęzak, Warszawa 2017, s. 170; Sąd Apelacyjny w Katowicach w wyroku z dnia 14 marca 2008 r., I ACa 102/08, LEX nr 447157; Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 22 czerwca 2010 r., I ACa 345/10, LEX nr 1120117; Sąd Apelacyjny w Katowicach w wyroku z dnia 13 kwietnia 2012 r., I ACa 129/12, LEX nr 1213876.

<sup>47</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 153; E. Traple, *Autorskie...*, s. 141-142.

<sup>48</sup> Tak również E. Traple, *Ustawowe...*, s. 19.

2001/29, umożliwia twórcy sprzeciwianie się ofercie sprzedaży lub reklamie dotyczącej oryginału lub kopii chronionego utworu<sup>49</sup>.

Własnościowy model autorskich praw majątkowych nie oznacza jednak, że nie jest możliwe wyodrębnienie węższych uprawnień, którymi są zgodnie z art. 17 pr.aut. prawo do korzystania z utworu, prawo do rozporządzania utworem oraz prawo do wynagrodzenia za korzystanie z utworu. Zdaniem T. Targosza syntetyczne (własnościowe) definiowanie zakresu autorskich praw majątkowych dotyczy płaszczyzny ogólnej, podczas gdy wyodrębnianie uprawnień cząstkowych dotyczy tak naprawdę obrotu prawami<sup>50</sup>. Powyższe stanowisko wzbudza jednak wątpliwości, zważywszy że prawo do korzystania z utworu na danym polu eksploatacji jest przenoszone razem z prawem do rozporządzania utworem na tym polu. Wydaje się, że celem wyodrębniania węższych uprawnień jest raczej ukazanie istoty władztwa twórcy nad utworem.

Zdaniem E. Traple twórca – podobnie jak właściciel rzeczy – może z wyłączeniem innych osób korzystać z utworu, upoważnić w drodze różnego rodzaju umów inne osoby do takiego korzystania oraz rozporządzać prawem do korzystania z dzieła. W jej ocenie opierając się na literalnym brzmieniu art. 17 pr.aut., należałoby przyjąć, że w przepisie tym – analogicznie jak w przypadku prawa własności – mowa jest nie o sumie cząstkowych uprawnień, lecz o jednym absolutnym prawie do korzystania i rozporządzania, z którego wynikają węższe uprawnienia<sup>51</sup>. Z E. Traple nie zgodził się T. Targosz, stwierdzając, że założenie E. Traple przypomina monistyczny model praw autorskich. Zdaniem T. Targosza autorskie prawa majątkowe należy postrzegać jako wiązkę różnych uprawnień, w związku z czym na prawa autorskie składają się istniejące w danym momencie prawa cząstkowe. Przez prawo cząstkowe T. Targosz rozumie prawo do korzystania z utworu na danym polu eksploatacji. W jego ujęciu pola eksploatacji konkretyzują zatem treść uprawnień cząstkowych<sup>52</sup>.

Bardziej przekonująca wydaje się w koncepcja T. Targosza. Prawo do korzystania i prawo do rozporządzania należy traktować jako kategorie autorskich praw majątkowych

---

<sup>49</sup>Wyrok TSUE z dnia 13 maja 2015 r. w sprawie C-516/13, *Dimensione Direct Sales*, Dz. Urz. UE C 236/09 z dnia 20 lipca 2015 r., ECLI:EU:C:2015:315, pkt 35.

<sup>50</sup>T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 20.

<sup>51</sup>E. Traple, *Autorskie...*, s. 153.

<sup>52</sup>T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 20.



przysługujących na poszczególnych polach eksploatacji. Kategorie te faktycznie obejmują wiązkę różnych praw częściowych, a liczba tych praw częściowych jest zdeterminowana przez liczbę pól eksploatacji. Twórca przenosząc na podstawie umowy autorskie prawa majątkowe na określonych polach eksploatacji, pozbywa się zatem poszczególnych uprawnień częściowych. Przyjmując koncepcję E. Traple, zgodnie z którą istnieje jedno absolutne prawo do korzystania i rozporządzania, należałoby stwierdzić, że twórca oraz jego kontrahent staliby się na podstawie wskazanej powyżej *de facto* współuprawnionymi, bowiem przysługiwałoby im jedno absolutne prawo. W takiej sytuacji powstałaby wątpliwość, czy każdy z tych podmiotów mógłby swobodnie wykonywać swoje uprawnienia, biorąc pod uwagę, że status tych podmiotów jako współuprawnionych nasuwałby analogię do sytuacji prawnej współtwórców, którzy zgodnie z art. 9 ust. 3 pr.aut. do wykonywania prawa autorskiego do całości utworu potrzebują zgody współtwórcy.

### 3. Zakres praw autorskich przysługujących twórcy utworu zależnego

Utwór zależny jest chroniony prawem autorskim w analogiczny sposób, jak każdy inny utwór<sup>53</sup>. Jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 8 października 2014 r., twórca opracowania uzyskuje całość autorskich praw osobistych i majątkowych do utworu zależnego z chwilą jego stworzenia<sup>54</sup>. Jak wynika z wyroku Sądu Najwyższego z dnia 2 lutego 1968 r., każdy utwór zależny stanowi samodzielny przedmiot prawa autorskiego, tym tylko ograniczonego, że jego twórca ma obowiązek wskazać twórcę utworu macierzystego<sup>55</sup>. Twórca utworu zależnego dysponuje więc autorskimi prawami osobistymi i autorskimi prawami majątkowymi, o których była mowa powyżej<sup>56</sup>. Jako że są to odrębne uprawnienia od uprawnień dotyczących utworu macierzystego, okres siedemdziesięciu lat ochrony utworu

<sup>53</sup> Podobnie M. Szaciński, *Prawa twórcy opracowania cudzego dzieła w polskim prawie autorskim (zależne prawa autorskie)*, Palestra 1978, nr 2, s. 30; A. Karpowicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 1994, s. 10; R. Golat, *Prawa zależne...*, s. 46; J. Błęszyński, *Tłumaczenie jako...*, s. 48-49; R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 174.

<sup>54</sup> VI ACa 1845/13, LEX nr 1677103. Tak również Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 15 października 2010 r., I ACa 604/10, LEX nr 1120158. Podobnie Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 16 listopada 1993 r., I ACr 698/93, LEX nr 62627.

<sup>55</sup> I CR 649/67, OSNCP 1968, nr 10, poz. 173. Trzeba jednak zaznaczyć, że Sąd Najwyższy nie wymienił wszystkich obowiązków twórcy opracowania, przede wszystkim nie wymienił obowiązku uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich.

<sup>56</sup> Podobnie M. Szaciński, *Prawa...*, s. 30; J. Błęszyński, *Tłumaczenia w świetle nowego prawa autorskiego*, PUG 1995, nr 9, s. 27; D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 84-85.

w ramach autorskich praw majątkowych, o którym mowa w art. 36 pr.aut., liczy się osobno dla utworu macierzystego i osobno dla utworu zależnego<sup>57</sup>. W doktrynie przedstawiono jednak sporne koncepcje co do tego, jaki jest zakres praw autorskich przysługujących twórcy zależnemu. Zgodnie z jedną z nich prawa autorskie powstające na rzecz twórcy zależnego obejmują całość utworu zależnego, zaś zgodnie z drugą – twórca zależny nabywa *ex lege* prawa autorskie jedynie do części utworu zależnego.

Za przyznaniem twórcy zależnemu praw autorskich do całego utworu zależnego opowiedział się Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., stwierdzając, że dzieło zależne jako całość jest odrębnym utworem<sup>58</sup>. Podobną tezę postawił J. Błeszyński, przyjmując, że prawa autorskie do tłumaczenia należy przyznać w całości tłumaczowi. Autor przedstawił powyższe stanowisko w oparciu o koncepcję integralności utworu, zgodnie z którą utwór jest dobrem stanowiącym „organiczną jedność zawartych w nim elementów”<sup>59</sup>. Zdaniem J. Błeszyńskiego tłumaczenie stanowi zespół wartości nadających się do odrębnej eksploatacji i jest to zespół pochodzący od tłumacza<sup>60</sup>. Biorąc jednak pod uwagę, jak stwierdził J. Błeszyński, że tłumaczenie będąc odrębnym utworem stanowi jednocześnie powielenie wartości pierwowzoru, eksploatacja tłumaczenia jest jednocześnie eksploatacją utworu macierzystego<sup>61</sup>. W związku z powyższym na eksploatację tłumaczenia tłumacz potrzebuje zezwolenia autora utworu macierzystego.

Przeciwną tezę postawił A. Kopff, uznając prawa autorskie do całego utworu zależnego jako swego rodzaju fikcję<sup>62</sup>. Opierając się na koncepcji warstwowej budowy utworu, A. Kopff przyjął, że w odniesieniu do warstw dopełniających twórca zależny jest „podmiotem własnego prawa”, natomiast w odniesieniu do warstw recypowanych jest „podmiotem tzw. autorskiego prawa zależnego”<sup>63</sup>. Zdaniem A. Kopffa tylko takie stanowisko jest zgodne z zasadą wiązania skutków prawnych w postaci powstania praw autorskich na rzecz jakiejś osoby z aktem twórczym tej osoby<sup>64</sup>. Przy czym, jak jednocześnie stwierdził A. Kopff, ze

---

<sup>57</sup> Tak również J. Sińczyło-Chlabicz, J. Banasiuk, *Czas ochrony autorskich praw majątkowych do utworu jako przedmiotu prawa autorskiego*, Białostockie Studia Prawnicze 2010, nr 7, s. 110.

<sup>58</sup> IV CSK 203/06, LEX nr 369175.

<sup>59</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 25.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>62</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk...*, s. 99.

<sup>63</sup> Tenże, *Autorskie...*, s. 169.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 163.

względu na fakt, że w stosunkach z innymi podmiotami utwór zależny zawsze występuje jako całość, a nie jako poszczególne warstwy, trzeba było w ustawie rozstrzygnąć, który z twórców będzie mógł wykonywać prawa autorskie do całości utworu zależnego. Mając do wyboru w tym zakresie trzy możliwości (wspólność praw, prawa dla twórcy zależnego, prawa dla twórcy macierzystego), wybrano twórcę utworu zależnego<sup>65</sup>.

Zdaniem autora niniejszej rozprawy należy podzielić stanowisko, zgodnie z którym twórcy zależnemu przysługują *ex lege* prawa autorskie w stosunku do całego utworu. Jak wynika z rozważań przeprowadzonych w rozdziale II, w świetle pr.aut. każdy utwór jako całość stanowi przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze. W związku z powyższym należy go traktować jako odrębny przedmiot prawa autorskiego. Słusznie więc przyjął Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., zgodnie z którym twórcy utworu zależnego należy przyznać prawa autorskie do całego utworu<sup>66</sup>. Utwór jest organiczną jednością zawartych w nim elementów, jak trafnie stwierdził J. Błeszyński<sup>67</sup>. Opierając się na koncepcji integralności utworu, J. Błeszyński słusznie zauważył, że całość tłumaczenia stanowi pochodzący od tłumacza zespół wartości nadających się do odrębnej eksploatacji<sup>68</sup>. Nie wydaje się zasadne stwierdzenie A. Kopffa, że twórca zależny jest podmiotem praw autorskich jedynie do tzw. warstw dopełniających utworu zależnego<sup>69</sup>. Pogląd A. Kopffa jest oparty na zbyt uproszczonym założeniu, zgodnie z którym twórca zależny tworzy jedynie określoną część utworu zależnego, nie zaś utwór zależny jako całość. Przejawem jego działalności twórczej jest właśnie utwór zależny, a to właśnie przejaw działalności twórczej – jako utwór – jest przedmiotem ochrony prawnoautorskiej. Twórca przystępujący do pracy nad utworem zależnym chce stworzyć tłumaczenie, przeróbkę lub adaptację, nie zaś warstwy dopełniające, na które wskazywał A. Kopff. Utwór zależny wprawdzie może składać się z różnych elementów, również tych przyjętych z innych utworów (podobnie jak w przypadku np. utworu z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu), lecz działalność twórcza jego autora jest ukierunkowana właśnie na stworzenie utworu zależnego jako pewnej całości.

---

<sup>65</sup>*Ibidem*, s. 165.

<sup>66</sup> IV CSK 203/06, LEX nr 369175.

<sup>67</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 25.

<sup>68</sup>*Ibidem*, s. 74.

<sup>69</sup> A. Kopff, *Autorskie...*, s. 165.

Przyjęcie założenia, że twórca zależny jest autorem całości utworu zależnego, jest pewnym uproszczeniem, które nie powoduje uszczerbku w uprawnieniach twórcy macierzystego. Twórca macierzysty zachowuje bowiem swoje prawa do elementów utworu macierzystego, które zostały wykorzystane w utworze z zależnym, mimo nabycia przez twórcę zależnego praw do całości utworu zależnego. Jak stwierdził bowiem Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., przedmiotem praw przysługujących twórcy utworu zależnego jest opracowanie, lecz prawa te nie rozciągają się na utwór macierzysty i jego twórcze elementy<sup>70</sup>. Ponadto fakt, że całość utworu zależnego jest oparta na utworze macierzystym, nie pozostaje obojętny z perspektywy prawnej, bowiem prawa autorskie nabywane względem całości utworu zależnego mają specyficzny charakter<sup>71</sup>. Ich specyfika polega na tym, że legalne wykonywanie części wspomnianych powyżej praw jest uzależnione od spełnienia przez twórcę zależnego pewnych obowiązków, o czym będzie mowa w dalszej części niniejszego rozdziału.

#### **4. Pojęcie zależnych praw autorskich. Zależne prawa autorskie a prawo zezwalania**

Termin „zależne prawo autorskie” pojawia się w art. 46 pr.aut. dotyczącym prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, z kolei o „prawie zależnym” mowa jest w art. 2 ust. 2 pr.aut. Wydaje się, że wyżej wymienione pojęcia są synonimami, z tą różnicą, że w art. 2 ust. 2 pr.aut. zastosowano pewien skrót, nie wprowadzając pełnego sformułowania „zależne prawo autorskie”. Teza ta znajduje potwierdzenie w treści art. 2 zdanie drugie pr.aut. z 1926 r. oraz art. 3 § 2 pr.aut. z 1952 r. (przepisach stanowiących odpowiedniki art. 2 ust. 2 pr.aut.), w których użyto sformułowania „zależne prawo autorskie”.

Zależne prawa autorskie to prawa autorskie, jakie przysługują twórcy utworu zależnego względem utworu zależnego. Zależność tych praw, co trafnie zauważyli J. Barta, R. Markiewicz i A. Matlak, polega na uzależnieniu ich wykonywania od zgody twórcy

---

<sup>70</sup> IV CSK 203/06, LEX nr 369175.

<sup>71</sup> Podobnie J. Błeszyński, *Thumaczenie jako...*, s. 48-49.

macierzystego<sup>72</sup>. Jak stwierdzili, idea praw zależnych zasadza się na generalnym założeniu, że twórca powinien mieć możliwość decydowania o eksploatacji jego utworu nie tylko w pierwotnym kształcie, ale także w opracowaniach pochodzących od osób trzecich. Z powyższego stwierdzenia, któremu trudno odmówić słuszności, wynika więc, że pojęcie zależnych praw autorskich jest ściśle związane z uprawnieniem, jakie przyznaje się twórcy w związku z tworzeniem i eksploatacją twórczości zależnej opartej na jego utworach. Stanowisko o zależności praw twórcy opracowania wynikającej z konieczności uzyskania zgody twórcy macierzystego zajęła również E. Traple<sup>73</sup>, a także K. Czyżewski<sup>74</sup>. Pogląd ten przyjął również R. M. Sarbiński, stwierdzając, że w art. 2 ust. 2 pr.aut. faktycznie zawarta jest definicja terminu „autorskie prawa zależne”<sup>75</sup>.

Chociaż w ustawie nie wskazuje się na to wprost, zależny charakter praw autorskich względem całości utworu dotyczy jedynie autorskich praw majątkowych. Słusznie zauważył D. Flisak, że zależność między utworami przejawia się w częściowym ograniczaniu możliwości swobodnego wykonywania autorskich praw majątkowych twórcy zależnego, a ograniczenia te nie dotyczą jego autorskich praw osobistych<sup>76</sup>. Wynika to pośrednio z treści art. 2 ust. 2 pr.aut., w którym mowa jest o korzystaniu i rozporządzaniu utworem zależnym<sup>77</sup>. Czynności korzystania i rozporządzania należą do sfery autorskich praw majątkowych, których treść obejmuje – zgodnie z art. 17 pr.aut. – wyłączne prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz prawo do wynagrodzenia za korzystanie z utworu. Legalne wykonywanie właśnie tych praw jest uzależnione od spełnienia obowiązków, dlatego też są określane jako „zależne”<sup>78</sup>. Zdaniem D. Flisaka, termin „prawo zależne” jest nieco mylny, ponieważ cechy zależności ma nie tyle istnienie samego prawa, ile korzystanie z niego<sup>79</sup>. Stosunek „zależności”, co wynika z wyroku Sądu Najwyższego z dnia 13 stycznia 2006 r., istnieje przez cały okres trwania autorskich praw majątkowych do utworu macierzystego<sup>80</sup>. Analogiczne stanowisko zajęła E. Traple, stwierdzając, że uprawnienia

---

<sup>72</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory...*, s. 64.

<sup>73</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 58.

<sup>74</sup> K. Czyżewski, *op.cit.*, s. 38.

<sup>75</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 163.

<sup>76</sup> D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 85.

<sup>77</sup> Podobnie R. Gólat, *Prawa zależne...*, s. 46.

<sup>78</sup> Podobnie E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 58.

<sup>79</sup> D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 85.

<sup>80</sup> III CSK 40/05, Biul. SN. 2006, nr 3, poz. 13.

twórcy opracowania przestają mieć charakter zależny po wygaśnięciu autorskich praw majątkowych do utworu macierzystego<sup>81</sup>. Podzielając powyższy pogląd, należy zauważyć, że znajduje on odzwierciedlenie w art. 2 ust. 2 zdanie pierwsze pr.aut. W przepisie tym zawarto sformułowanie „chyba że autorskie prawa majątkowe do utworu pierwotnego wygasły”, odnoszące się do wymogu uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Przy czym trzeba pamiętać, że niezależnie od czasu trwania tych praw na twórcy utworu zależnego ciąży obowiązek dochowania wierności utworowi macierzystemu (o obowiązku tym będzie mowa w dalszej części rozdziału).

Termin „zależne prawa autorskie” jest ściśle związany z uprawnieniem, które przyznaje się twórcy w związku z tworzeniem i eksploatacją twórczości zależnej opartej na jego utworach. Takim uprawnieniem w przypadku pr.aut. jest prawo zezwalania, o którym mowa w art. 46 pr.aut., będące zasadniczym przedmiotem rozważań w ramach niniejszej rozprawy. Pojęcia te, choć związane ze sobą, mają zupełnie różne desygnaty, na co słusznie zwrócił też uwagę R. Golat<sup>82</sup>. Prawo zezwalania jest bowiem uprawnieniem umożliwiającym udzielanie zgody (lub odmowę jej udzielenia) na wykonywanie przez twórcę zależnego przysługujących mu praw względem utworu zależnego. Tą zgodą jest zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich, a więc praw autorskich przysługujących twórcy opracowania, które mają zależny charakter. Warto zaznaczyć, że prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich oraz udzielane w ramach niego zezwolenie dotyczą eksploatacji tylko takiego opracowania, które jest utworem zależnym, tzn. spełnia przesłanki ochrony z art. 1 ust. 1 pr.aut. W przypadku opracowań niestanowiących nowego utworu zgoda na eksploatację jest udzielana w ramach licencji na korzystanie z utworu macierzystego, bowiem z perspektywy prawa autorskiego opracowanie niebędące utworem zależnym nie stanowi odrębnego przedmiotu ochrony. Rozróżnienie terminów „zależne prawa autorskie” i „prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich” wydaje się o tyle istotne, że w doktrynie można spotkać się z wypowiedziami, z których wynika, że pojęcia te traktowane są jako synonimy. Tytułem przykładu można wskazać na wypowiedzi K. Grzybczyk<sup>83</sup> i P. F. Piesiewicza<sup>84</sup>, którzy prowadzili rozważania dotyczące „charakteru

---

<sup>81</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 58.

<sup>82</sup> Podobnie R. Golat, *Prawa zależne...*, s. 46.

<sup>83</sup> K. Grzybczyk (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. P. Ślęzak, Warszawa 2017, s. 45.

prawa zależnego”, faktycznie odnosząc się do prawa zezwalania, o którym mowa w art. 46 pr.aut. Powyższy zabieg wynika prawdopodobnie z użycia pewnego skrótowego myślowego, który może prowadzić do nieporozumień, jeżeli nie jest wykorzystywany świadomie. Do użycia takiego skrótowego myślowego skłania sformułowanie „prawo zależne” pojawiające się nawiasie w art. 2 ust. 2 zdanie pierwsze pr.aut., które dotyczy obowiązku uzyskania zezwolenia na korzystanie i rozporządzanie opracowaniem. Niewykluczone, że wspomniani powyżej Autorzy chcieli uniknąć konieczności wykorzystywania pełnego sformułowania „prawo zezwalania na wykonywanie zależnego prawa autorskiego”, jakie pojawia się w art. 46 pr.aut. Wydaje się jednak, że mając na względzie potrzebę uproszczenia tego pojęcia, lepszym rozwiązaniem jest posługiwanie się określeniem „prawo zezwalania”, co czyni autor niniejszej rozprawy. Pozwala to bowiem uniknąć ewentualnych nieporozumień związanych z użyciem terminu „prawo zależne” na określenie uprawnienia, o którym jest mowa w art. 46 pr.aut.

## **5. Wykonywanie praw autorskich do utworu zależnego**

Omawiając kwestię wykonywania praw autorskich do utworu zależnego, należy osobno pochylić się nad autorskimi prawami osobistymi i autorskimi prawami majątkowymi. Ze względu na fakt, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich dotyczy wykonywania autorskich praw majątkowych do utworu zależnego, w dalszych rozważaniach aspekt ten zostanie poddany bardziej szczegółowej analizie.

### **5.1. Wykonywanie autorskich praw osobistych do utworu zależnego**

Wykonywanie autorskich praw osobistych przez twórcę utworu zależnego nie wymaga uzyskania zgody twórcy macierzystego. Autorskie prawa osobiste do utworu zależnego nie mają więc „zależnego” charakteru. Jak stwierdziła E. Wojnicka, gdyby zezwolenie udzielane przez twórcę utworu macierzystego uprawniało zarówno do wykonywania praw majątkowych, jak i praw osobistych, należałoby konsekwentnie uznać, że niepotrzebnie wprowadzono konstrukcję powstawania praw autorskich do utworu zależnego w momencie

---

<sup>84</sup> P. F. Piesiewicz, *Charakter...*, s. 5.

jego stworzenia<sup>85</sup>.

W orzecznictwie rozważano, w jakim stopniu tłumacz może dochodzić roszczeń z tytułu naruszenia prawa do nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania, przewidzianego w art. 16 pkt 3 pr.aut. W wyroku z dnia 29 października 1985 r. Sąd Najwyższy stwierdził, że tłumacz jest uprawniony do domagania się respektowania postaci dzieła nadanej mu przez twórcę i zawartej w tłumaczeniu tego dzieła, czyli do domagania się respektowania integralności tłumaczenia tego dzieła<sup>86</sup>. Inne rozstrzygnięcie, w sprawie dotyczącej zresztą tego samego tłumacza, wydał Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 marca 2001 r. Sąd Apelacyjny w Warszawie oddalił powództwo tłumacza, stwierdzając, że tworzenie utworu zależnego nie prowadzi do naruszenia prawa do nienaruszalności treści i formy utworu. Jednocześnie przyjął w uzasadnieniu, że tłumaczowi przysługuje roszczenie o zachowanie integralności utworu w przypadku, gdy adaptacja stworzona w oparciu o tłumaczenie przekracza dozwolone normy, narusza treść i formę utworu, jest nierzetelnym wykorzystaniem utworu<sup>87</sup>. Przytoczone powyżej orzeczenia doczekały się licznych komentarzy wśród przedstawicieli doktryny. M. Czajkowska-Dąbrowska w głosie do ostatniego ze wskazanych powyżej orzeczeń stwierdziła, że nigdy nie była zwolenniczką koncepcji przyjętej przez Sąd Najwyższy wyroku z dnia 29 października 1985 r. Co do zaś wyroku Sądu Apelacyjnego z dnia 29 marca 2001 r., M. Czajkowska-Dąbrowska wskazała, że zgadza się z samym rozstrzygnięciem, przy czym nie podziela uzasadnienia wyroku<sup>88</sup>. Natomiast podzieliła stanowisko Sądu Okręgowego w Warszawie zajęte w wyroku z dnia 29 lutego 2000 r., który rozpatrując sprawę w I instancji, stwierdził, że gdyby słuszny był zarzut naruszenia autorskich praw osobistych poprzez zniweczenie dramaturgicznej konstrukcji utworu, to roszczenie przysługiwałoby autorowi tłumaczonej sztuki. Samo tłumaczenie zostało bowiem wiernie wykorzystane w spektaklu telewizyjnym, którego dotyczyła sprawa<sup>89</sup>. Pogląd wyrażony przez Sąd Okręgowy w Warszawie podzielili J. Barta i R. Markiewicz, stwierdzając, że ochrona autorskich praw osobistych tłumacza jest tak naprawdę węższa niż w przypadku utworów samoistnych. Ich

---

<sup>85</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 147.

<sup>86</sup> I CR 312/85, OSNC 1986, nr 10, poz. 159.

<sup>87</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

<sup>88</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, *Glosa do wyroku SA w Warszawie z 29 III 2001 r.*, I ACa 1307/00, OSP 2002, z. 7-8, poz. 108, s. 399.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 400.



zdaniem tłumacz może sprzeciwić się zmianom, które odnoszą się do warstwy tłumaczenia tekstu, a nie do warstwy treści tłumaczonego dzieła<sup>90</sup>. Z kolei R. M. Sarbiński, także nie zgadzając się z tezą Sądu Apelacyjnego w Warszawie, podkreślił, że twórca zależny uzyskuje ochronę odpowiadającą tylko własnemu wkładowi twórczemu, zaś twórczość autora tłumaczenia sprowadza się do sfery językowej. Autor wskazał na przywołany już w niniejszym rozdziale wyrok Sądu Najwyższego z dnia 28 listopada 2006 r., w którym stwierdzono, że przedmiotem praw przysługujących twórcy utworu zależnego jest opracowanie, lecz prawa te nie obejmują elementów utworu macierzystego<sup>91</sup>.

W ocenie autora niniejszej rozprawy stanowisko zajęte przez wskazanych powyżej przedstawicieli doktryny, choć niepozbawione podstaw, budzi pewne zastrzeżenia. J. Barta i R. Markiewicz trafnie stwierdzili, że tłumacz może dochodzić ochrony autorskich praw osobistych do warstwy tłumaczenia tekstu<sup>92</sup>. Słusznie też przyjęła M. Czajkowska-Dąbrowska, że autor tłumaczonej sztuki mógłby dochodzić roszczeń z tytułu naruszenia autorskich praw osobistych w przypadku zniweczenia dramaturgicznej konstrukcji utworu<sup>93</sup>. Jednakże nie należy wykluczyć objęcia ochroną autorskich praw osobistych twórcy tłumaczenia warstwy tłumaczonego dzieła. Założenie, zgodnie z którym tłumacz w żadnym wypadku nie może dochodzić ochrony autorskich praw osobistych z tytułu nierzetelnego wykorzystania tłumaczonej warstwy utworu macierzystego, jest oparte – jak się zdaje – na koncepcji warstwowej budowy utworu. W założeniu tym pomija się okoliczność, że warstwa tłumaczonego utworu oraz warstwa tłumaczenia są wzajemnie ze sobą związane i oddziałują na siebie. Jeżeli tłumaczenie jest wykorzystywane w ramach przeróbki bądź adaptacji wprowadzającej zmiany do fabuły tłumaczonego utworu, to powstałe na skutek tego wprowadzenie w błąd co do treści utworu macierzystego może również oznaczać wprowadzenie w błąd co do treści samego tłumaczenia. Jeżeli odbiorca adaptacji opartej na tłumaczeniu jest informowany o tym, że w adaptacji wykorzystuje się to tłumaczenie, to odbiorca może przyjąć, że autor tłumaczenia stworzył utwór o treści zbliżonej nie tylko do utworu pierwotnego, lecz również do adaptacji. Zachodzące wówczas wprowadzenie w błąd odbiorcy dotyczy zarówno treści utworu macierzystego, jak i utworu zależnego, a twórcy obu

<sup>90</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 176. Tak również S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 244.

<sup>91</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 178.

<sup>92</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 176. Tak również S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 244.

<sup>93</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, *Glosa do wyroku SA w Warszawie...*, s. 400.

tych utworów będą mogli dochodzić roszczeń z tytułu naruszenia prawa do rzetelnego wykorzystania utworu. Warto zwrócić uwagę, że takiemu wprowadzeniu w błąd może towarzyszyć naruszenie więzi tłumacza ze stworzonym przez niego tłumaczeniem. Przykładowo, w przypadku, gdy wykorzystywanie tłumaczenia w celu innym niż odtworzenie kształtu utworu macierzystego i wartości, jakie ten utwór macierzysty reprezentuje, jest sprzeczne z wolą tłumacza. Wartości reprezentowane przez tłumaczony utwór mogą być wszakże bliskie samemu tłumaczowi, który nie chciałby być kojarzony z opracowaniami przeinaczającymi pierwotny sens tłumaczonego utworu bądź w jakiś sposób go ośmieszającymi. Nie oznacza to oczywiście, że w każdym przypadku ingerencji w treść utworu macierzystego dojdzie jednocześnie do naruszenia autorskich praw osobistych twórcy zależnego, jednak wydaje się, że nie można całkowicie odrzucić takiej możliwości. W tym kontekście za zasadne, przynajmniej w odniesieniu do niektórych przypadków, należy uznać stanowisko Sądu Najwyższego zajęte w wyroku z dnia 29 października 1985 r., zgodnie z którym tłumacz jest uprawniony do domagania się respektowania postaci dzieła nadanej mu przez twórcę i zawartej w tłumaczeniu tego dzieła<sup>94</sup>.

## **5.2. Wykonywanie autorskich praw majątkowych do utworu zależnego**

Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich obejmuje zarówno korzystanie, jak i rozporządzanie utworem zależnym, co wynika wprost z art. 2 ust. 2 pr.aut. Należy więc dokonać osobnej analizy, na czym polega korzystanie z utworu zależnego, a czym jest rozporządzanie utworem zależnym, aby w pełni ustalić treść zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Niezależnie od powyższego należy poddać analizie realizację prawa do wynagrodzenia w przypadku utworu zależnego.

### **5.2.1. Korzystanie z utworu zależnego**

W poprzednio obowiązujących ustawach prawnoautorskich nie wyodrębniano prawa do korzystania z utworu. Zarówno w pr.aut. z 1926 r., jak i w pr.aut. z 1952 r., w przepisach definiujących treść autorskich praw majątkowych nie wspomniano o wyłączności w

---

<sup>94</sup> I CR 312/85, OSNC 1986, nr 10, poz. 159.

korzystaniu z utworu – kładziono nacisk na czynność rozporządzania. Na tle pr.aut. z 1926 r. F. Zoll opisując treść wszystkich praw autorskich, wyróżnił trzy uprawnienia: prawo rozporządzania utworem i prawem autorskim, prawo do wszelkich korzyści majątkowych, jakie łączą się z rozpowszechnianiem utworu, oraz prawo do wyłączenia wszystkich innych osób od wykonywania uprawnień wymienionych powyżej. Przez „rozporządzenie” F. Zoll rozumiał wszystkie czynności zwielokrotniania i rozpowszechniania utworu, ale także czynności polegające na tworzeniu utworów zależnych<sup>95</sup>. Pojęcie korzystania było jednak również wykorzystywane przez doktrynę. W komentarzu do pr.aut. S. Ritterman interpretował je bardzo szeroko, zdaje się przyjmując założenie, że korzystaniem jest każda czynność eksploatacji utworu, bez względu na to, czy jest ona zastrzeżona prawami wyłącznymi twórcy, tzn. czy znajduje się w obrębie wyłączności rozporządzania utworem<sup>96</sup>. Z kolei na tle pr.aut. z 1952 r. A. Kopff stwierdził, że twórcy przysługuje zarówno prawo do korzystania z utworu, jak i prawo do rozporządzania nim, jednak do tego rozróżnienia nie przywiązywał większej wagi<sup>97</sup>.

Konieczne jest zatem ustalenie, co oznacza „korzystanie”, o którym mowa w art. 17 pr.aut. Zdaniem E. Traple korzystanie obejmuje „wszelkie formy czynności faktycznych i prawnych, na podstawie których inny podmiot na określonych warunkach uzyskuje możliwość korzystania z utworu”<sup>98</sup>. Podobne stanowisko zajął Z. Okoń, w którego opinii korzystanie to „ogół czynności eksploatacyjnych (tj. czynności faktycznych, a także czynności prawnych odnoszących się do egzemplarza utworu, takich jak wprowadzenie do obrotu, najem i użyczenie), które zmierzają do stworzenia określonemu podmiotowi, w tym samemu korzystającemu, możliwości zapoznania się z utworem”. Jego zdaniem korzystanie z utworu oznacza również czynności prawne odnoszące się do egzemplarza utworu (przy czym należy tu również rozumieć cyfrowe kopie utworu), takie jak wprowadzanie do obrotu, najem i użyczenie<sup>99</sup>. Z kolei w ocenie J. Szczotka na skutek korzystania dochodzi do uzyskania przez inny podmiot uprawnienia do eksploatacji utworu<sup>100</sup>. Poza zakresem „korzystania” J. Barta

---

<sup>95</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 49-51.

<sup>96</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 79.

<sup>97</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 125.

<sup>98</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 174.

<sup>99</sup> Z. Okoń (w:) *Prawo...*, s. 267.

<sup>100</sup> J. Szczotka, *op.cit.*, s. 58.

i R. Markiewicz usytuowali czynności polegające na samym zapoznaniu się z utworem<sup>101</sup>. Jako czynności będące poza zakresem pojęcia korzystania Z. Okoń określał czynności, które „nie mają odrębnego znaczenia ekonomicznego, a których objęcie monopolem autorskim miałyby negatywny wpływ na praktykę obrotu”<sup>102</sup>.

Pełne zrozumienie terminu „korzystanie” możliwe jest jedynie w kontekście innego terminu – „pola eksploatacji”. P. Ślęzak stwierdził wręcz, że to centralna instytucja autorskich praw majątkowych<sup>103</sup>. Pojęcie to zostało wprowadzone dopiero do pr.aut., choć, jak zauważył J. Błeszyński, było już wcześniej wykorzystywane w doktrynie<sup>104</sup>. Pola eksploatacji są konkretnymi postaciami korzystania z utworu. Jak stwierdziła M. Czajkowska-Dąbrowska, można odnieść wrażenie, że terminy „pole eksploatacji” i „sposób eksploatacji” są traktowane w art. 41 ust. 5 pr.aut. zamiennie<sup>105</sup>. Jej zdaniem pola eksploatacji pełnią podwójną rolę. Z jednej strony instytucja ta jest związana z zakresem umów prawnoautorskich, ale ponadto stanowi kryterium pomocnicze przy ustalaniu treści podmiotowego prawa autorskiego<sup>106</sup>. Według E. Traple odrębnym polem eksploatacji jest jednak tylko taki sposób eksploatacji utworu, który został uznany za praktykę obrotu za samodzielny pod względem technicznym i ekonomicznym<sup>107</sup>. Jej zdaniem jest to więc taki sposób eksploatacji, który nie może być zastąpiony dotychczasowymi sposobami korzystania<sup>108</sup>. Z kolei w ocenie T. Targosza pole eksploatacji współtworzy treść autorskiego prawa majątkowego<sup>109</sup>.

W doktrynie nie ma zgodności co do tego, jaka jest relacja pomiędzy polem eksploatacji a autorskimi prawami majątkowymi. W opinii E. Traple pole eksploatacji to częściowe uprawnienie twórcy<sup>110</sup>. Jako jedno z pól eksploatacji, a więc jedno z uprawnień częściowych, Autorka traktuje prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw

---

<sup>101</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Internet...*, s. 138. Tak również E. Laskowska, *Konstrukcja...*, s. 213.

<sup>102</sup> Z. Okoń (w:) *Prawo...*, s. 268.

<sup>103</sup> P. Ślęzak, *Pola...*, s. 28.

<sup>104</sup> J. Błeszyński, *Prawa autorskie zależne...*, s. 256.

<sup>105</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, *Pola...*, s. 167.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 170.

<sup>107</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 181. Podobnie P. Ślęzak, *Pola...*, s. 28; J. Szczotka, *op.cit.*, s. 54; A. Michalak, *Nowe pola eksploatacji utworu muzycznego w telefonii komórkowej na przykładzie dzwonek telefonicznych*, PUG 2007, nr 3, s. 28.

<sup>108</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 181.

<sup>109</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 39-40.

<sup>110</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 175.

autorskich<sup>111</sup>. Inną koncepcję zaprezentował T. Targosz. W jego ocenie prawo autorskie stanowi sumę uprawnień częściowych, z których każde to prawo do korzystania z utworu na określonym polu eksploatacji<sup>112</sup>. Podobne stanowisko zajął K. Gliściński, którego zdaniem poprzez konstrukcję pól eksploatacji autorskie prawa majątkowe rozczepiają się na uprawnienia częściowe, choć warto zaznaczyć, że Autor ten rozdziela pojęcia uprawnień częściowych i pól eksploatacji<sup>113</sup>.

W początkowym okresie obowiązywania pr.aut. w art. 50 wyodrębniano aż dwanaście przykładowych pól eksploatacji. Na podstawie ustawy z dnia 28 października 2002 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>114</sup> pola te zostały połączone w trzy kategorie. Pierwsza z kategorii pól eksploatacji wymienionych w art. 50 pr.aut. dotyczy utrwalania i zwielokrotniania utworu (art. 50 pkt 1 pr.aut.). Druga kategoria dotyczy wprowadzania do obrotu, użyczenia lub najmu oryginału albo egzemplarzy utworu (art. 50 pkt 2 pr.aut.), zaś trzecia – publicznego wykonywania, wystawiania, wyświetlania, odtwarzania oraz nadawania i reemitowania, a także publicznego udostępniania utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym (art. 50 pkt 3 pr.aut.). W tym ostatnim przypadku mowa jest o „rozpowszechnianiu” utworu, przy czym – jak wynika z treści art. 50 pkt 3 pr.aut. – rozpowszechnianiem są również czynności, o których mowa w art. 50 pkt 2 pr.aut. Wskazywałoby na to sformułowanie „w zakresie rozpowszechniania utworu w sposób inny niż określony w pkt 2”.

Teoretycznie lista pól eksploatacji zawarta w art. 50 pr.aut. ma charakter otwarty, na co miałyby wskazywać wyrażenie „w szczególności” użyte na początku tego przepisu. Przy czym, jak zwróciła uwagę M. Czajkowska-Dąbrowska, o ile można mówić o otwartym katalogu w przypadku art. 50 pr.aut., tak nie powinno go się określać jako przykładowy. W jej ocenie twórcy ustawy zakładali możliwość powstania w przyszłości nowych pól eksploatacji, ale jednocześnie starali się wyczerpać te pola, które wówczas były już znane<sup>115</sup>. Z kolei K. Wojciechowski zwrócił uwagę na pewną niespójność określenia „w szczególności” z cytowanym powyżej sformułowaniem z art. 50 pkt 3 pr.aut., które wskazywałoby na

<sup>111</sup> Taż, *Autorskie...*, s. 267.

<sup>112</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 39-40.

<sup>113</sup> K. Gliściński, *Wyodrębnianie się nowych pól eksploatacji i ich wpływ na obrót prawami do utworów*, ZNUJ PPWI 2010, z. 109, s. 46.

<sup>114</sup> Dz. U. z 2002 r. Nr 197, poz. 1662.

<sup>115</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, *Pola...*, s. 170-171.

wyczerpujący charakter listy. Jak stwierdził K. Wojciechowski inna grupa pól eksploatacji, niż grupy wymienione w art. 50 pr.aut., musiałyby obejmować czynności, które nie polegają ani utrwaleniu lub zwielokrotnieniu utworu, ani na jego rozpowszechnieniu, co jest trudne do wyobrażenia<sup>116</sup>.

Zarówno utrwalenie, jak i zwielokrotnianie, są czynnościami polegającymi na tworzeniu kopii utworu, przy czym utrwalenie dotyczy stworzenia pierwszej kopii utworu. Jak trafnie stwierdził J. Barta, do zwielokrotniania dochodzi również wtedy, gdy powstała kopia różni się od oryginału w niewielkim, nieistotnym zakresie<sup>117</sup>. Pole eksploatacji w postaci utrwalania i zwielokrotniania stanowi odpowiednik zawartego w art. 2 dyrektywy nr 2001/29 prawa do zezwalania lub zabrania bezpośredniego lub pośredniego, tymczasowego lub stałego zwielokrotniania utworu, przy wykorzystaniu wszelkich środków i w jakiegokolwiek formie, w całości lub częściowo. Jak stwierdzili M. M. Walter i S. von Lewinski, uprawnienie to powinno być interpretowane szeroko, raczej technicznie niż funkcjonalnie<sup>118</sup>. Teza ta znajduje potwierdzenie w wyroku TSUE z dnia 16 lipca 2009 r. w sprawie *Infopaq*, w którym stwierdzono, że czynność polegająca na przechowywaniu w pamięci komputera wycinka utworu zawierającego 11 słów, a także polegająca na wydrukowaniu tego wycinka, może wchodzić w zakres pojęcia częściowego zwielokrotniania w rozumieniu art. 2 dyrektywy nr 2001/29<sup>119</sup>. W art. 50 pkt 1 pr.aut. mowa jest o wytwarzaniu określoną techniką egzemplarzy utworu, w tym techniką drukarską, reprograficzną, zapisu magnetycznego oraz techniką cyfrową. Nie rozróżnia się zwielokrotniania bezpośredniego i pośredniego czy też tymczasowego i stałego, jak ma to miejsce w art. 2 dyrektywy nr 2001/29. O trwałym lub czasowym zwielokrotnianiu programu komputerowego w całości lub w części jakimikolwiek środkami i w jakiegokolwiek formie mowa jest natomiast w art. 74 ust. 4 pkt 1 pr.aut. dotyczącym programów komputerowych. Nie ulega jednak wątpliwości, że w ramach praw wyłącznych twórcy do wszystkich rodzajów utworów zastrzeżona jest czynność zwielokrotniania w zakresie opisanym w art. 2 dyrektywy nr 2001/29. W związku z

---

<sup>116</sup> K. Wojciechowski, *Pojęcie komunikowania publicznego utworu w prawie autorskim* (w:) *Oblicza prawa cywilnego. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Janowi Bleszyńskiemu*, red. K. Szczepanowska-Kozłowska, Warszawa 2013, s. 639.

<sup>117</sup> J. Barta, *Autorskie...*, s. 106.

<sup>118</sup> M. M. Walter, S. von Lewinski, *European Copyright Law. A Commentary*, red. M. M. Walter, S. von Lewinski, Nowy Jork 2010, s. 968.

<sup>119</sup> Wyrok TSUE z dnia 16 lipca 2009 r. w sprawie C-5/08, *Infopaq*, Zb.Orz. 2009, s. I-06569, ECLI:EU:C:2009:465.

powyższym czynności zwielokrotniania w rozumieniu art. 50 pr.aut. obejmują zarówno materialne, jak i cyfrowe kopie utworu, bez względu na sposób zwielokrotniania<sup>120</sup>.

Co do znaczenia pojęcia rozpowszechniania, należy zwrócić uwagę, że czynność ta obejmuje rozmaite formy udostępnienia utworu, z których część wiąże się z wykorzystywaniem materialnego nośnika, na którym utwór jest zapisany (art. 50 pkt 2 pr.aut.), zaś do części z tych czynności dochodzi bez wykorzystania takiego nośnika (art. 50 pkt 3 pr.aut.). Warto mieć na względzie, że w dyrektywie nr 2001/29 wyróżnia się w tym zakresie dwa osobne uprawnienia: prawo do publicznego udostępniania utworów i prawo podawania do publicznej wiadomości innych przedmiotów objętych ochroną (art. 3 ust. 1 dyrektywy nr 2001/29) oraz prawo do rozpowszechniania utworów (art. 4 ust. 1 dyrektywy nr 2001/29). Pierwsze z wymienionych powyżej uprawnień dyrektywy nr 2001/29 obejmuje czynności polegające na komunikowaniu utworu do publiczności, charakteryzujące się elementem dystansu i dotyczy przypadków, w których publiczność nie jest zebrana w tym samym miejscu i w tym samym czasie. Z kolei drugie z wyżej wymienionych uprawnień dyrektywy nr 2001/29, jak trafnie stwierdzili M. M. Walter i S. von Lewinski, odnosi się do sytuacji, w których wykorzystywana jest fizyczna kopia (lub oryginalny egzemplarz utworu)<sup>121</sup>. „Rozpowszechnianie” w świetle dyrektywy nr 2001/29 ma zatem węższe niż w świetle pr.aut. Należy jednak zwrócić uwagę, że w angielskim tekście dyrektywy nr 2001/29 uprawnienie zawarte art. 3 ust. 1 dyrektywy nr 2001/29 jest określane jako *right of communication to the public of works*, co można byłoby przetłumaczyć, jak słusznie zauważył K. Wojciechowski, jako „prawo do komunikowania publicznego utworu”<sup>122</sup>. Z kolei w art. 4 ust. 1 dyrektywy nr 2001/29 mowa jest o *distribution right*, co można było przetłumaczyć jako „prawo do dystrybucji”. W przepisach unijnych osobno jest uregulowana kwestia najmu i użyczenia egzemplarza utworu – uprawnienie wyłączone w tym obszarze jest przewidziane na mocy art. 3 ust. 1 dyrektywy 2006/115/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej<sup>123</sup>.

<sup>120</sup> Tak również Z. Okoń (w:) *Prawo...*, s. 267; J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 162.

<sup>121</sup> M. M. Walter, S. von Lewinski, *op.cit.*, s. 980 i 993.

<sup>122</sup> K. Wojciechowski, *op.cit.*, s. 632 i n.

<sup>123</sup> Dz. Urz. WE L 376/28 z dnia 27 grudnia 2006 r. – dalej cyt. jako: dyrektywa nr 2006/115.

W przepisach pr.aut. nie zawarto definicji „rozpowszechniania”, choć w art. 6 ust. 1 pkt 3 pr.aut. zdefiniowano pojęcie utworu rozpowszechnionego. Utworem rozpowszechnionym w świetle tego przepisu jest utwór, który za zezwoleniem twórcy został w jakikolwiek sposób udostępniony publicznie. W związku z powyższym można przyjąć, że rozpowszechnianiem jest publiczne udostępnianie utworu<sup>124</sup>. Zdaniem T. Targosza publiczne udostępnianie następuje zarówno wtedy, gdy utwór jest dostępny potencjalnie dla każdej osoby, jak i wtedy, gdy dostęp do danego miejsca jest w określonej chwili ograniczony, np. liczbą miejsc lub koniecznością nabycia biletu<sup>125</sup>. W ocenie Z. Okonia oznacza to, że utwór zostaje udostępniony sposobem, który umożliwia zapoznanie się z tym utworem teoretycznie nieograniczonej grupie osób. Przy czym, jak stwierdził Z. Okoń, obejmuje to również przypadki, w których dostęp do miejsca udostępniania utworu jest w określonej chwili ograniczony (np. liczbą miejsc lub koniecznością nabycia biletu). Nie ma też znaczenia, czy i jaka liczba osób faktycznie zapoznała się z utworem<sup>126</sup>.

Definiując pojęcie udostępniania publicznego, warto odwołać się do dyrektywy nr 2001/29 oraz orzecznictwa TSUE. Jest to istotne, bowiem zdaniem TSUE wyrażonym w wyroku z dnia 13 lutego 2014 r., w sprawie *Svensson*, państwa członkowskie nie mogą wprowadzać w prawie krajowym przepisu przewidującego, że pojęcie publicznego udostępniania obejmuje szerszy zakres działań niż działania wymienione w art. 3 ust. 1 dyrektywy nr 2001/29<sup>127</sup>. W wyroku w sprawie *Rafael Hoteles* z dnia 7 grudnia 2006 r. TSUE stwierdził, że określenie „publiczne” w świetle art. 3 ust. 1 dyrektywy nr 2001/29 oznacza nieokreśloną liczbę potencjalnych odbiorców. Zdaniem TSUE odbiorcy tworzą publiczność nawet wtedy, gdy nie zapoznają się z utworem jednocześnie. Rozstrzygana sprawa dotyczyła odtwarzania utworów muzycznych w pokojach hotelowych, w których klienci – jak zauważył TSUE – następują po sobie bardzo szybko i z perspektywy czasu tworzą znaczną liczbę osób<sup>128</sup>. Z kolei w wyroku z dnia 15 marca 2012 r., w sprawie *Marco Del Corso*, TSUE potwierdził, że określenie „publiczne” w rozumieniu art. 3 ust. 1 dyrektywy nr 2001/29 oznacza nieokreśloną liczbę

---

<sup>124</sup> Tak również T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 735.

<sup>125</sup> Tenże (w:) *Prawo...*, s. 745.

<sup>126</sup> Z. Okoń (w:) *Prawo...*, s. 745.

<sup>127</sup> Wyrok TSUE z dnia 13 lutego 2014 r. w sprawie C-466/12, *Svensson*, Dz. Urz. C 93/18 z dnia 29 marca 2014 r., ECLI:EU:C:2014:76, pkt 41.

<sup>128</sup> Wyrok TSUE z dnia 7 grudnia 2006 r. w sprawie C-306/05, *Rafael Hoteles*, Zb.Orz. 2006, s. I-11519, ECLI:EU:C:2006:764, pkt 37.



potencjalnych odbiorców. Stwierdził też, że termin „publiczne” zawiera w sobie pewien minimalny próg, co wyklucza z tego pojęcia zbyt małą lub nieznaczną liczbę osób<sup>129</sup>. Teza o minimalnym progu została powtórzona przez TSUE w wyroku z dnia 15 marca 2012 r., w sprawie *Phonographic Performance*<sup>130</sup>. Do analogicznego wniosku doszedł TSUE w wyroku z dnia 7 marca 2013 r., w sprawie *TV Catchup*, stwierdzając, że „publiczność” to „nieokreślona liczba odbiorców, i zakłada dodatkowo dość znaczną liczbę osób”<sup>131</sup>. Analogicznie na nieokreśloną i dość znaczną liczbę osób TSUE wskazał również w wyroku z dnia 31 maja 2016 r., w sprawie *Reha Training*<sup>132</sup>, w wyroku z dnia 8 września 2016 r., w sprawie *GS Media*<sup>133</sup> oraz w wyroku z dnia 26 kwietnia 2017 r., w sprawie *Stichting Brein*<sup>134</sup>.

Jak stwierdził M. Markiewicz, korzystanie obejmuje nie tylko udostępnianie stanowiące rozpowszechnianie (rozumiane jako publiczne udostępnianie), lecz także taką formę udostępniania, która nie ma publicznego charakteru. Autor ten wskazał na najem i użyczenie jako przykłady udostępniania, które wprawdzie nie ma publicznego charakteru, lecz mimo to jest objęte prawami wyłącznymi twórcy, co miałyby wynikać z art. 50 pkt 2 pr.aut.<sup>135</sup> Po przedstawieniu stanowiska przez M. Markiewicza swój wcześniejszy pogląd zrewidowali J. Barta i R. Markiewicz, stwierdzając, że korzystaniem z utworu jest także obrót oryginałem lub egzemplarzami utworu, który nie wiąże się z jego rozpowszechnianiem ze względu na niespełnienie przesłanki publicznego udostępnienia (wcześniej Autorzy ci twierdzili, że korzystanie może polegać wyłącznie na zwielokrotnianiu lub rozpowszechnianiu utworu)<sup>136</sup>. Inne stanowisko zajęli D. Flisak i Z. Okoń, że wprawdzie nie wynika to wprost z art. 6 ust. 1 pkt 7-8 pr.aut., natomiast użyczenie i najem wymaga publicznego udostępniania egzemplarzy utworu. W ich ocenie udostępnienie egzemplarzy do czasowo ograniczonego korzystania, które pozbawione jest elementu publiczności, nie jest objęte prawami wyłącznymi. Wspomniani powyżej Autorzy powołali się na motyw 10 dyrektywy nr 2006/115, zgodnie z

<sup>129</sup>Wyrok TSUE z dnia 15 marca 2012 r. w sprawie C-135/10, *Marco Del Corso*, Dz. Urz. UE C 133/04 z dnia 5 maja 2012 r., ECLI:EU:C:2012:140, pkt 84 i 86.

<sup>130</sup>Wyrok TSUE z dnia 15 marca 2012 r. w sprawie C-162/10, *Phonographic Performance*, Dz. Urz. UE C 133/05 z dnia 5 maja 2012 r., ECLI:EU:C:2012:141, pkt 35.

<sup>131</sup>Wyrok TSUE z dnia 7 marca 2013 r. w sprawie C-607/11, *TV Catchup*, Dz. Urz. UE C 123/08 z dnia 27 kwietnia 2013 r., ECLI:EU:C:2013:147, pkt 36.

<sup>132</sup>Wyrok TSUE z dnia 31 maja 2016 r. w sprawie C-117/15, *Reha Training*, EU:C:2016:379, pkt 41.

<sup>133</sup>Wyrok TSUE z dnia 8 września 2016 r. w sprawie C-160/15, *GS Media*, EU:C:2016:644, pkt 36.

<sup>134</sup>Wyrok TSUE z dnia 26 kwietnia 2017 r. w sprawie C-527/15, *Stichting Brein*, ECLI:EU:C:2017:300, pkt 45.

<sup>135</sup>M. Markiewicz, *Cywilnoprawna ochrona korespondencji*, ZNUJ PPWI 2012, z. 115, s. 114.

<sup>136</sup>J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 155.

którym pożądanym jest wyłączenie z najmu i użyczenia w rozumieniu tej dyrektywy określonych form udostępniania<sup>137</sup>.

Zdaniem autora rozprawy korzystanie obejmuje zarówno czynności faktyczne, jak i czynności prawne związane z eksploatacją utworu. Czynności te zostały wymienione w art. 50 pr.aut. i obejmują one utrwalanie, zwielokrotnianie oraz rozpowszechnianie. Utrwalanie i zwielokrotnianie są czynnościami faktycznymi, z kolei rozpowszechnianie może być zarówno czynnością faktyczną (publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym), jak i czynnością prawną (wprowadzanie do obrotu, najem i użyczenie). Poszczególne postaci korzystania z utworu zależnego, tak jak w przypadku każdego innego utworu, należy określać jako „pola eksploatacji”. Trafne jest stanowisko T. Targosza, którego zdaniem prawo autorskie stanowi sumę uprawnień częściowych, z których każde to prawo do korzystania z utworu na określonym polu eksploatacji<sup>138</sup>. Przy czym wspomnianymi powyżej uprawnieniami częściowymi są nie tylko prawa do korzystania, ale również prawa do rozporządzania oraz prawa do wynagrodzenia; jak stwierdziła E. Laskowska-Litak, wyodrębnienie uprawnienia częściowego poprzez konstrukcję pól eksploatacji może odbyć się w stosunku do każdego z nich<sup>139</sup>. W związku z powyższym trudno zgodzić się ze stwierdzeniem, że pole eksploatacji to częściowe uprawnienie twórcy<sup>140</sup>. Z art. 17 pr.aut. wynika bowiem wprost, że autorskie prawa majątkowe przysługują na polach eksploatacji, dlatego też pole eksploatacji *per se* nie może być traktowane jako uprawnienie.

Nie wydaje się zasadne stanowisko, zgodnie z którym pojęcie korzystania obejmuje również niepubliczne formy udostępniania utworu<sup>141</sup>. Z art. 50 pr.aut. wynika, że prawa wyłączne twórcy są związane jedynie z publicznym udostępnianiem utworu, jako że w przepisie tym mowa jest o rozpowszechnianiu. Wprowadzenie katalogu pól eksploatacji zawarty w art. 50 pr.aut. ma charakter otwarty, jednak trudno zakładać, by celowo pominięto tam niepubliczne udostępnianie utworu. Katalog tych pól jest zredagowany raczej w taki sposób,

---

<sup>137</sup> D. Flisak, Z. Okoń, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 140-141.

<sup>138</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 39-40.

<sup>139</sup> E. Laskowska, *Konstrukcja...*, s. 206.

<sup>140</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 175.

<sup>141</sup> M. Markiewicz, *op.cit.*, s. 114; J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 155

by poszczególne formy korzystania zostały opisane możliwie szeroko, a otwarty charakter tego katalogu wynika raczej z tego, że nie można wykluczyć powstania nowych pól w przyszłości. Również w przypadku najmu i użyczenia wydaje się, że powinno dojść do publicznego udostępniania egzemplarzy, aby można byłomówić o wkroczeniu w prawa wyłączne autora. Należy więc podzielić w tym względzie stanowisko D. Flisaka i Z. Okonia, przy czym Autorzy ci zbyt pochopnie potraktowali motyw 10 dyrektywy nr 2006/115 jako uzasadnienie swojej tezy<sup>142</sup>. W motywie tym wprawdzie jest mowa o konieczności wyłączenia z najmu i użyczenia w rozumieniu tej dyrektywy określonych form udostępniania, natomiast nie wskazano tam jednoznacznie na publiczne udostępnianie.

Nie wydaje się trafny pogląd, zgodnie z którym celem korzystania jest zawsze zapewnienie określonemu podmiotowi możliwości korzystania czy też zapoznania się z utworem<sup>143</sup>. Jest tak w istocie w przypadku utrwalania i rozpowszechniania, natomiast nie zawsze to będzie dotyczyć zwielokrotniania, na co słusznie zresztą zwrócił uwagę M. Markiewicz<sup>144</sup>. Możliwa jest bowiem sytuacja, w której podmiot eksploatujący utwór dokonuje jego zwielokrotnienia w celu stworzenia dodatkowej kopii utworu, której istnienie w danym momencie nie jest konieczne do tego, by ktokolwiek mógł z tym utworem się zapoznać.

Nieco inaczej należy rozumieć pojęcie korzystania z utworu w odniesieniu do baz danych i programów komputerowych, ze względu na, odpowiednio, art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut. oraz art. 74 ust. 4 pr.aut. Jak wynika z art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut., w przypadku baz danych pojęcie korzystania obejmuje również tworzenie opracowań (a więc *de facto* wprowadzanie zmian do bazy danych), choć nie zostało to wyrażone wprost w przywołanym przepisie. Można zatem przyjąć, że w przypadku baz danych przepisy pr.aut. wprowadzają dodatkowe pole eksploatacji, niewymienione w art. 50 pr.aut. Podobnie jest w przypadku programów komputerowych, jak wynika art. 74 ust. 4 pr.aut., w którym wprawdzie mowa jest o autorskich prawach majątkowych, nie zaś polach eksploatacji, natomiast należy przyjąć, że przepis ten doprecyzowuje katalog pól eksploatacji w przypadku programów komputerowych, a jego redakcja wynika z faktu, że dokonano w nim niemal dosłownej implementacji art. 4 lit.

---

<sup>142</sup> D. Flisak, Z. Okoń, *op.cit.*, s. 140-141.

<sup>143</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 174; Z. Okoń (w:) *Prawo...*, s. 267.

<sup>144</sup> M. Markiewicz, *op.cit.*, s. 113.

b dyrektywy nr 91/250. Zgodnie z art. 74 ust. 4 pkt 2 prawami wyłącznymi twórcy objęte jest prawo do tłumaczenia, przystosowywania, zmiany układu lub jakichkolwiek innych zmian w programie komputerowym, z zachowaniem praw osoby, która tych zmian dokonała. Ponadto zgodnie z art. 74 ust. 4 pkt 1 pr.aut. prawami wyłącznymi w obszarze programów komputerowych objęte jest trwałe lub czasowe zwielokrotnianie programu w całości lub w części jakimikolwiek środkami i w jakiejkolwiek formie. W porównaniu do art. 50 pkt 1 pr.aut. nie wymieniono więc utrwalania. Z kolei w art. 74 ust. 4 pkt 3 pr.aut. mowa jest o czynności rozpowszechniania programu (w tym użyczenia lub najmu), a więc o czynności opisywanej w art. 50 pkt 2 i 3 pr.aut.

Analogicznie, jak wskazano powyżej, należy rozumieć pojęcie korzystania w przypadku utworu zależnego. Wszakże utwór zależny jest chroniony prawem autorskim w analogiczny sposób, jak każdy inny utwór<sup>145</sup>, w związku z czym twórca zależny nabywa autorskie prawa majątkowe na tych samych polach eksploatacji, które zostały opisane powyżej. Jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 8 października 2014 r., twórca opracowania uzyskuje całość autorskich praw osobistych i majątkowych do utworu zależnego z chwilą jego stworzenia<sup>146</sup>. Należy więc przyjąć, że różnica pomiędzy utworem zależnym a utworem samoistnym polega nie na treści praw, jakie nabywa twórca, lecz na ograniczeniach związanych z wykonywaniem tych praw.

Słusznie stwierdził S. M. Grzybowski, a następnie kilku innych przedstawicieli doktryny, że korzystanie z utworu zależnego jest równocześnie korzystaniem z utworu macierzystego<sup>147</sup>. Jak przyjął J. Bleszyński, dochodzi tutaj do „pośredniej” eksploatacji utworu macierzystego<sup>148</sup>. Każda czynność dokonywana w ramach korzystania z utworu zależnego odnosi bowiem pośredni skutek również odniesieniu do elementów przejętych z utworu macierzystego. Stanowi to uzasadnienie wprowadzenia wymogu uzyskania

---

<sup>145</sup> Podobnie M. Szaciński, *Prawa twórcy opracowania cudzego dzieła w polskim prawie autorskim (zależne prawa autorskie)*, Palestra 1978, nr 2, s. 30; A. Karpowicz, *Prawo...*, s. 10; R. Golat, *Prawa zależne...*, s. 46; J. Bleszyński, *Tłumaczenie jako...*, s. 48-49; R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 174.

<sup>146</sup> VI ACa 1845/13, LEX nr 1677103. Tak również Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 15 października 2010 r., I ACa 604/10, LEX nr 1120158. Podobnie Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 16 listopada 1993 r., I ACr 698/93, LEX nr 62627.

<sup>147</sup> S. M. Grzybowski, *Prawo autorskie, Encyklopedia podręczna prawa prywatnego*, z. 1, red. H. Konica, Warszawa 1931, s. 32; S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 26; M. Szaciński, *Prawa twórcy opracowania cudzego dzieła w polskim prawie autorskim (zależne prawa autorskie)*, Palestra 1978, nr 2, s. 30; A. Kopff, *Autorskie...*, s. 167; R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 166.

<sup>148</sup> J. Bleszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 81. Tak również E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 147.

zezwoleń na korzystanie z utworu zależnego wynikającego z art. 2 ust. 2 pr.aut., bez którego to zezwolenia twórca zależny nie może korzystać ze stworzonego przez siebie utworu, mimo że *ex lege* uzyskał do niego prawa (obowiązek uzyskania zezwolenia zostanie omówiony w dalszej części rozdziału, zaś skutki prawne korzystania z utworu zależnego bezzezwolenia zostaną poddane analizie w rozdziale VI). Nie oznacza to natomiast, że twórca macierzysty mając prawo do korzystania z utworu pierwotnego, uzyskuje automatycznie możliwość korzystania z utworu zależnego, jako że są to dwa odrębne przedmioty ochrony, a podmiotem praw do utworu zależnego jest *ex lege* jego twórca.

Wspomniana powyżej kwestia została zaakcentowana w szczególności w przypadku programów komputerowych w art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut., zgodnie z którym twórca programu ma wyłączne prawo do tłumaczenia, przystosowywania, zmiany układu lub jakichkolwiek innych zmian w programie komputerowym, jednak z zachowaniem praw osoby, która tych zmian dokonała. M. Byrska zinterpretowała sformułowanie „z zachowaniem praw osoby, która tych zmian dokonała” jako odnoszące się jedynie do autorskich praw osobistych, zakładając, że autorskie prawa majątkowe przysługują twórcy wyjściowego programu<sup>149</sup>. Jednakże – jak trafnie stwierdzili J. Barta, R. Markiewicz i A. Matlak – byłoby to swego rodzaju wyłączenie twórcy zależnego, nieznanego prawu autorskiemu. Zdaniem tych Autorów art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut., w zakresie, w jakim opisuje prawa wyłączne twórcy programu komputerowego, odnosi się do czynności, nie zaś do ich rezultatów<sup>150</sup>. Takie stanowisko zasługuje na aprobatę, zwłaszcza w świetle art. 4 ust. 1 dyrektywy nr 2009/24 (którego odpowiednikiem w polskiej ustawie jest art. 74 ust. 4 pr.aut.) – z przepisu tego wyraźnie wynika, że każda z opisanych tam czynności, w tym wprowadzanie zmian do programu komputerowego, jest czynnością, która powinna zostać zastrzeżona w ustawodawstwach państw członkowskich w ramach praw wyłącznych twórcy programu komputerowego.

### 5.2.2. Rozporządzanie utworem zależnym

<sup>149</sup> M. Byrska, *Prawne aspekty modyfikowania programu komputerowego*, KPP 1996, nr 4, s. 716.

<sup>150</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym* (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 1273.

Prawo do rozporządzania utworem – inaczej niż prawo do korzystania z utworu – było obecne w obydwu wcześniejszych polskich ustawach prawnoautorskich. Na tle pr.aut. z 1926 r. F. Zoll poprzez rozporządzanie w ramach prawa do rozporządzania rozumiał czynności zwielokrotniania i rozpowszechniania utworu, ale także czynności polegające na tworzeniu utworów zależnych<sup>151</sup>. Obejmował on zatem pojęciem rozporządzania czynności, które w świetle wcześniejszych rozważań dotyczących prawa do korzystania należałoby zakwalifikować właśnie jako „korzystanie”. Na gruncie pr.aut. z 1952 r. A. Kopff stwierdził, że problematyczne może być ustalenie granicy pomiędzy prawem do rozporządzania a prawem do korzystania, co miałyby wynikać z faktu, że pierwsze z wymienionych powyżej uprawnień jest wykorzystywane do realizacji tego drugiego<sup>152</sup>.

Jak stwierdziła E. Traple, rozporządzanie obejmuje „podejmowanie wszelkich czynności prawnych zmierzających do umożliwienia innym podmiotom eksploatacji dzieła i do czerpania przez twórcę korzyści ekonomicznych związanych z taką eksploatacją”<sup>153</sup>. Z kolei zdaniem E. Ferenc-Szydełko prawo do rozporządzania utworem oznacza w zasadzie „swobodę dyspozycji twórcy co do dzieła”<sup>154</sup>. Odmiennego stanowiska zajął J. Szczotka, którego zdaniem „korzystanie” to czynność względem utworu podejmowaną przez samego uprawnionego, zaś „rozporządzanie” jako czynność podejmowaną przez osobę trzecią<sup>155</sup>. Jak stwierdził z kolei Z. Okoń, pojęcie rozporządzania zostało w art. 17 pr.aut. „użyte w znaczeniu technicznoprawnym”<sup>156</sup>. Natomiast zdaniem E. Laskowskiej-Litak prawo do rozporządzania w pewnym sensie uzupełnia się z prawem do korzystania. Jak stwierdziła Autorka, nie należy więc tych uprawnień „rozpatrywać w całkowitym oderwaniu od siebie”, bowiem „pełne urzeczywistnienie jednego z nich wymaga skorzystania z drugiego”<sup>157</sup>. Zdaniem E. Traple<sup>158</sup> i Z. Okonia<sup>159</sup> prawo do rozporządzania utworem obejmuje nie tylko czynności o charakterze rozporządzającym, lecz również czynności o charakterze zobowiązującym. Stanowisko to znalazło potwierdzenie w wyroku Sądu Apelacyjnego w

---

<sup>151</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 49-51.

<sup>152</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 125.

<sup>153</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 154.

<sup>154</sup> E. Ferenc-Szydełko (w:) *Ustawa...*, s. 194.

<sup>155</sup> J. Szczotka, *op.cit.*, s. 58.

<sup>156</sup> Z. Okoń (w:) *Prawo...*, s. 270.

<sup>157</sup> E. Laskowska, *Konstrukcja...*, s. 225.

<sup>158</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 154.

<sup>159</sup> Z. Okoń (w:) *Prawo...*, s. 270.

Lublinie z dnia 5 marca 2013 r. W orzeczeniu tym stwierdzono, że na prawo do rozporządzania składają się wszelkie czynności prawne stwarzające innym osobom legalną możliwość eksploatacji utworu. Ponadto, jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Lublinie, prawo do rozporządzania to z perspektywy twórcy bezpośredni i podstawowy instrument czerpania korzyści materialnych z wykorzystania utworu<sup>160</sup>.

Biorąc pod uwagę powyższe, należy przyjąć, że rozporządzanie utworem zależnym obejmuje czynności prawne, na podstawie których inny podmiot nabywa uprawnienie do korzystania z utworu. Dotyczy to przede wszystkim przeniesienia autorskich praw majątkowych do utworu zależnego oraz udzielenia licencji na korzystanie z tego utworu. Czynnością prawną traktowaną jako rozporządzenie utworem zależnym może być również chociażby ustanowienie użytkowania praw autorskich majątkowych do utworu zależnego lub dzierżawy na tych prawach. Stanowisko E. Traple, której zdaniem rozporządzanie obejmuje wszelkie czynności prawne zmierzające do umożliwienia innym podmiotom eksploatacji dzieła<sup>161</sup>, zasługuje na aprobatę, jednak tylko przy założeniu, że ze wskazanych powyżej czynności prawnych wyłącza się czynności dotyczące samego egzemplarza utworu. Należy bowiem mieć na względzie, że czynności prawne dotyczące samego egzemplarza utworu (wprowadzanie do obrotu, najem i użyczenie) są objęte zakresem korzystania z utworu. Trudno więc podzielić stanowisko, zgodnie z którym „korzystanie” to czynność względem utworu podejmowaną przez samego uprawnionego, zaś „rozporządzenie” jako czynność podejmowaną przez osobę trzecią<sup>162</sup>. Należy podkreślić, że rozporządzenie obejmuje czynności prawne, nie zaś czynności faktyczne. Dlatego też udostępnienie egzemplarza utworu zależnego, czyli zapewnienie faktycznej możliwości korzystania z utworu zależnego, może być kwalifikowane jako korzystanie z utworu, o ile dana forma udostępnienia zostanie uznana za rozpowszechnienie (a więc za udostępnianie publiczne). Z powyższego wynika, że słuszna jest teza E. Laskowskiej-Litak o wzajemnym uzupełnianiu się prawa do korzystania i prawa do rozporządzania utworem<sup>163</sup>. Twórca przenosząc prawo do korzystania z utworu na danym polu eksploatacji, przenosi jednocześnie prawo do rozporządzania utworem na tym polu. Nie sposób oddzielić od siebie tych uprawnień, jako że

<sup>160</sup> I ACa 743/12, LEX nr 1305999.

<sup>161</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 181.

<sup>162</sup> J. Szczotka, *op.cit.*, s. 58.

<sup>163</sup> E. Laskowska, *Konstrukcja...*, s. 225.

rozporządzanie utworem jest ściśle związane z możliwością korzystania z tego utworu przez podmiot dysponujący prawem do korzystania na określonym polu. Powyższe uwagi dotyczą również utworu zależnego – przeniesienie autorskich praw majątkowych do utworu zależnego na danym polu eksploatacji oznacza, że twórca zależny pozbywa się zarówno możliwości korzystania z utworu, jak i rozporządzania utworem, na tym polu.

Rozporządzanie utworem zależnym, analogicznie jak korzystanie z utworu zależnego, odnosi pośrednio skutek również wobec utworu zależnego. W związku z tym również rozporządzanie utworem zależnym wymaga zezwolenia twórcy macierzystego. Zezwolenie to obejmuje więc – jak zresztą wynika wprost z art. 2 ust. 2 pr.aut. – obie wspomniane powyżej czynności: korzystanie i rozporządzanie. Pomimo, że rozporządzanie utworem zależnym odnosi pośrednio skutek w odniesieniu do utworu macierzystego, twórca macierzysty nie może rozporządzać utworem zależnym – uprawnienie w tym zakresie przysługuje wyłącznie twórcy zależnemu, podobnie jak w przypadku prawa do korzystania. Powyższe rozważania pokazują specyficzną sytuację twórcy macierzystego – wprawdzie sam nie może korzystać i z rozporządzać utworem zależnym, natomiast może udzielić twórcy zależnemu zezwolenia na dokonywanie tych czynności. Z kolei twórca zależny wprawdzie dysponuje prawami do utworu zależnego, jednak z uwagi na to, że ich wykonywanie przynajmniej częściowo odnosi pośredni skutek w stosunku do elementów przejętych z utworu macierzystego, twórca zależny nie może korzystać i rozporządzać utworem zależnym bez wspomnianego powyżej zezwolenia.

### 5.2.3. Realizacja prawa do wynagrodzenia za korzystanie z utworu zależnego

Treść prawa do wynagrodzenia za korzystanie z utworu budzi w doktrynie liczne wątpliwości. Zdaniem E. Traple wskazywanie na prawo do wynagrodzenia w art. 17 pr.aut. jest czystą deklaracją, z której nie wynikają żadne dodatkowe konsekwencje<sup>164</sup>. Natomiast w opinii Z. Okonia prawo do wynagrodzenia, o którym mowa w art. 17 pr.aut., trzeba wiązać z przewidzianymi w pr.aut. przepisach, w których z mocy prawa uprawnionemu przysługuje określone wynagrodzenie, w ramach samodzielnego uprawnienia<sup>165</sup>. Na gruncie drugiego z

<sup>164</sup>E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 183-184.

<sup>165</sup>Z. Okoń (w:) *Prawo...*, s. 273.



wyżej wymienionych stanowisk prawo do wynagrodzenia nie dotyczy więc wynagrodzenia otrzymywanego przez autora np. na podstawie umowy o przeniesienie autorskich praw majątkowych, czy też umowy licencyjnej, a odnosi się jedynie do uprawnienia do wynagrodzenia w ramach tzw. *droit de suite* (art. 19 ust. 1, art. 19<sup>1</sup> pr.aut.), uprawnienia do tzw. opłat reprograficznych (art. 20 ust. 2-4, art. 20<sup>1</sup> ust. 1 pr.aut.), uprawnienia do wynagrodzenia za korzystanie z utworów w ramach dozwolonego użytku (art. 25 ust. 2, art. 27<sup>1</sup>, art. 28 ust. 4, art. 33 pkt 3 pr.aut.), a także uprawnienia do dodatkowego wynagrodzenia za korzystanie z utworu audiowizualnego (art. 70 ust. 2<sup>1</sup> pr.aut.)<sup>166</sup>.

Wydaje się, że rozstrzygnięcie, która z opisanych powyżej koncepcji dotyczących istoty prawa do wynagrodzenia, jest problemem w dużej mierze teoretycznym. Niewątpliwie czas trwania prawa do wynagrodzenia przewidzianego ustawowo (w ramach wspomnianego powyżej *droit de suite*) wygasa w momencie, w którym wygasają wszystkie autorskie prawa majątkowe. Nie zmienia to faktu, że przewidziane ustawowo prawo do wynagrodzenia istotnie różni się od pozostałych autorskich praw majątkowych. Jest bowiem uprawnieniem względnym, na podstawie którego powstaje węzeł obligacyjny, podczas gdy prawo do korzystania z utworu i prawo do rozporządzania utworem to prawa bezwzględne, skuteczne *erga omnes*. Na obligacyjny charakter roszczenia o wynagrodzenie w kontekście uchylonego już art. 24 ust. 3 pr.aut. (dotyczył on prawa do wynagrodzenia z tytułu rozpowszechniania utworów przez operatorów sieci kablowych) zwrócił uwagę Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 20 maja 1999 r.<sup>167</sup> Względny charakter poszczególnych uprawnień do wynagrodzenia powoduje, że nieuiszczenie wynagrodzenia, o którym mowa w dyspozycji poszczególnych przepisów ustanawiających takie uprawnienia, nie powoduje powstania po stronie twórcy roszczeń z art. 79 pr.aut. Przepis ten dotyczy, choć nie zostało to wyrażone wprost w art. 79 pr.aut., jedynie naruszeń tych autorskich praw majątkowych, które mają charakter bezwzględny, skuteczny *erga omnes*, a zatem jedynie praw do korzystania z utworu oraz praw do rozporządzania utworem. Taka teza znalazła potwierdzenie w wyroku Sądu

<sup>166</sup> *Ibidem*, s. 271.

<sup>167</sup> I CKN 1139/97, OSNC 2000, nr 1, poz. 6, z aprobującymi glosami J. Barty, R. Markiewicza i M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej – por. J. Barta, R. Markiewicz, *Glosa do wyroku Sądu Najwyższego z dnia 20 maja 1999 r.*, I CKN 1139/97, OSP 2000, nr 2, poz. 24; M. Czajkowska-Dąbrowska, *Glosa do wyroku Sądu Najwyższego z dnia 20 maja 1999 r.*, I CKN 1139/97, OSP 2000, nr 2, poz. 65.

---

Najwyższego z dnia 26 czerwca 2003 r.<sup>168</sup>

Niezależnie od tego, która z opisanych powyżej koncepcji dotyczących treści prawa do wynagrodzenia zostanie uznana za właściwą, realizacja tego uprawnienia nie wymaga uzyskania zezwolenia twórcy utworu macierzystego. Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest wymagane jedynie w przypadku korzystania i rozporządzania utworem zależnym. Tak wynika wprost z art. 2 ust. 2 pr.aut., zgodnie z którym rozporządzanie i korzystanie z opracowania zależy od zezwolenia twórcy utworu pierwotnego. Do rozstrzygnięcia pozostaje natomiast, czy istnienie obowiązku zapłaty na rzecz twórcy zależnego wynagrodzenia z tytułu korzystania z utworu zależnego (np. w ramach licencji) jest uzależnione od uzyskania zezwolenia przez twórcę zależnego. Czynność prawa dokonana w ramach wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 1 pr.aut., jest dotknięta postacią wadliwości, która nosi miano bezskuteczności zawieszonyj, jako tzw. czynność kulejąca<sup>169</sup>. Bezskuteczność zawieszona, o czym będzie szerzej mowa w rozdziale VI, może doprowadzić do nieważności danej czynności. W przypadku nieważności np. licencji na korzystanie z utworu zależnego, udzielonyj bez uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, cała umowa, w ramach której udzielono licencji – również w części wynagrodzenia – może być dotknięta nieważnością, z uwagi z art. 58 § 3 ustawy z dnia 23 kwietnia 1964 r. – Kodeks cywilny<sup>170</sup>. Jak bowiem wynika z tego przepisu, jeżeli nieważnością jest dotknięta tylko część czynności prawnej, czynność pozostaje w mocy co do pozostałych części, chyba że z okoliczności wynika, iż bez postanowień dotkniętych nieważnością czynność nie zostałaby dokonana.

## **6. Obowiązki związane z korzystaniem i rozporządzaniem utworem zależnym**

Analiza przepisów pr.aut. skłania do wniosku, że z korzystaniem i rozporządzaniem utworem zależnym wiążą się zasadniczo trzy obowiązki: (1) uzyskanie zezwolenia na

---

<sup>168</sup> V CKN 411/01, OSNC 2004, nr 9, poz. 144.

<sup>169</sup> Tak Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 10 marca 2016 r., VI ACa 238/15, LEX nr 2050825; K. Mularski, Z. Radwański, *Dokonywanie czynności prawnej* (w:) *System Prawa Prywatnego*, t. 2, red. Z. Radwański, A. Olejniczak, Warszawa 2019, s. 397.

<sup>170</sup>T.j. Dz. U. z 2019 r., poz. 1145 ze zm. – dalej cyt. jako: k.c.

---

wykonywanie zależnych praw autorskich; (2) wymienienie twórcy i tytułu utworu macierzystego na egzemplarzu utworu zależnego; (3) dochowanie wierności utworowi macierzystemu. Każdy z tych obowiązków zostanie omówiony w dalszych rozważaniach.

### **6.1. Obowiązek uzyskania zezwolenia twórcy utworu macierzystego na korzystanie i rozporządzanie utworem zależnym**

Zgodnie z art. 2 ust. 1 pr.aut. do rozporządzania i korzystania z utworu zależnego, czyli do wykonywania zależnych praw autorskich, wymagane jest zezwolenie twórcy utworu macierzystego. Zezwolenie to, jak wynika art. 2 ust. 3 zdanie trzecie pr.aut., może zostać cofnięte, jeżeli w ciągu pięciu lat od jego udzielenia opracowanie nie zostało rozpowszechnione. Jak już wskazano w dotychczasowych rozważaniach w ramach niniejszego rozdziału, zezwolenie nie jest wymagane do realizacji prawa do wynagrodzenia, czyli trzeciego z uprawnień wymienionych w art. 17 pr.aut.

Zezwolenie może zostać udzielone, w zależności od jego treści, w drodze umowy lub poprzez jednostronną czynność prawną. Trafnie stwierdził R. M. Sarbiński, że udzielenie zezwolenia poprzez jednostronną czynność prawną może nastąpić w przypadku, gdy przedmiotem zezwolenia jest rozporządzenie utworem zależnym. Natomiast, gdyby zezwolenie miało obejmować również korzystanie, konieczne będzie już zawarcie umowy, ponieważ w tym przypadku co do zasady należy się twórcy macierzystemu wynagrodzenie. Jak argumentował R. M. Sarbiński, gdyby samo oświadczenie twórcy macierzystego miało rodzić obowiązek zapłaty wynagrodzenia, na którego wysokość użytkownik nie ma wpływu, byłoby to sprzeczne z zasadami autonomii woli stron i swobody umów<sup>171</sup>. Stanowisko R. M. Sarbińskiego należy uznać za zasadne, bowiem zezwolenie jest po części licencją – w zakresie, w jakim odnosi się do korzystania z utworu zależnego – a po części jest zgodą osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c. – w zakresie, w jakim odnosi się do rozporządzania utworem zależnym, o czym będzie jeszcze mowa w rozdziale V.

Poddając analizie obowiązek uzyskania zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut., należy zwrócić uwagę na wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 27

---

<sup>171</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 166-167.

października 2011 r., dotyczący teledysku do piosenki Maryli Rodowicz, w której wykorzystano sceny z serialu telewizyjnego „Czterej pancerni i pies”. Sąd Apelacyjny w Warszawie przyjął wprawdzie, że wspomniany powyżej teledysk jest utworem z zapożyczeniami (nie zaś utworem zależnym), natomiast jednocześnie uznał, że w przypadku będącym przedmiotem sprawy należało *per analogiam* zastosować właśnie art. 2 ust. 2 pr.aut. Jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie, przemawia za tym konieczność udzielenia pełnej ochrony twórcy wcześniejszego utworu. W związku z tym, w jego ocenie, wykorzystanie w teledysku scen z serialu „Czterej pancerni i pies” wymagało zgody autora scenariusza tego serialu, mimo że – jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie – to wykorzystanie nie jest wykonywaniem praw zależnych *sensu stricto*. Uzasadniając swoją tezę Sąd Apelacyjny w Warszawie, stwierdził, że teledysk, sama piosenka, a także kreacja artystyczna Maryli Rodowicz, nie koresponduje z kreacjami scenarzysty oraz ma inny cel niż film, dezawuuując go<sup>172</sup>. Teza postawiona przez Sąd Apelacyjny w Warszawie, jak również jej uzasadnienie, budzi istotne wątpliwości. Abstrahując od tego, czy w sprawie rozstrzyganej przez Sąd Apelacyjny w Warszawie zaszyły podstawy do stwierdzenia naruszenia jakichkolwiek praw autorskich, argumenty przedstawione przez Sąd Apelacyjny w Warszawie za stosowaniem art. 2 ust. 2 pr.aut. w przypadku utworu z zapożyczeniami nie wydają się przekonujące. Trudno bowiem doszukać się w art. 2 ust. 2 pr.aut. przesłanek wskazujących na możliwość stosowania tego przepisu w przypadku utworu niebędącego opracowaniem, lecz będącego inną kategorią utworu powstałego z wykorzystaniem innego utworu. Przepis ten odnosi się do utworu zależnego i wyznacza jeden z wymogów, którego spełnienie jest konieczne, by twórca zależny mógł legalnie korzystać z utworu zależnego. Z kolei do utworu z zapożyczeniami – w zakresie, w jakim zapożyczenia te mają mieścić się w ramach prawa cytatu – należy stosować wymogi zawarte w art. 29 pr.aut. Przepis ten określa warunki, które muszą zostać spełnione, by twórca utworu z zapożyczeniami mógł skorzystać z dozwolonego użytku w postaci prawa cytatu. Jak już była mowa w rozdziale II, warunki określone w art. 29 pr.aut. stoją w sprzeczności z istotą utworu zależnego, w efekcie czego kwalifikacja danego dzieła jako utworu zależnego wyklucza możliwość skorzystania z prawa cytatu jako wyjątku od prawa zezwalania (szerzej będzie o tym mowa w rozdziale VI). Stosowanie wymogów wynikających z art. 2 ust. 2 pr.aut. oznaczałoby więc, że w danym

---

<sup>172</sup>VI ACa 461/11, LEX nr 1102077.

przypadku doszło do powstania utworu zależnego opartego na wcześniej powstałym dziele, które w takiej sytuacji nie może zostać wykorzystane w ramach prawa cytatu.

Warto podkreślić, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich nie może być traktowane jako samoistna podstawa prawna uprawniająca do korzystania z utworu zależnego. Twórca utworu macierzystego nie dysponuje bowiem *ex lege* jakimikolwiek uprawnieniami względem danego utworu zależnego. O istnieniu takiej podstawy można byłoby mówić jedynie w przypadku, gdyby podmiot udzielający zezwolenia dysponował jednocześnie autorskimi prawami majątkowymi do utworu zależnego. W przypadku, gdyby taki podmiot udzielił na podstawie umowy jedynie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, jednocześnie milcząc co do ewentualnej licencji na korzystanie z utworu zależnego, można byłoby przyjąć, że licencja ta została udzielona w sposób dorozumiany. Dopuszczalność udzielenia licencji w sposób dorozumiany potwierdził Sąd Najwyższy m.in. w wyroku z dnia 14 września 2005 r.<sup>173</sup>

Istnieje co najmniej kilka wątpliwości dotyczących tego, kiedy zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest konieczne. Mianowicie wymaga rozważenia, czy zezwolenie jest wymagane:

- 1) na samo stworzenie opracowania;
- 2) na korzystanie z opracowania, które nie jest nowym utworem (utworem zależnym);
- 3) na korzystanie z utworu zależnego w przypadku, gdy użytkownik dysponuje licencją na korzystanie z utworu zależnego, udzieloną przez twórcę zależnego (lub gdy nabył od tego twórcy autorskie prawa majątkowe do utworu zależnego), a twórca zależny udzielając licencji (lub przenosząc prawa), dysponował zezwoleniem na wykonywanie zależnych praw autorskich;
- 4) na korzystanie z utworu zależnego będącego bazą danych lub programem komputerowym.

Ad 1) Wprawdzie z analizy wypowiedzi doktryny i orzecznictwa wynika, że nie ma sporu co do samego istnienia swobody tworzenia opracowań, natomiast dyskusyjna jest podstawa prawna tej swobody oraz jej zakres. W doktrynie i orzecznictwie przedstawiono

---

<sup>173</sup> III CK 124/05, LEX nr 164184.

dwa stanowiska w tym przedmiocie: 1) swoboda tworzenia opracowań wynika z art. 2 pr.aut., a konieczność uzyskania zgody twórcy macierzystego powstaje dopiero w momencie eksploatacji opracowania; 2) swoboda tworzenia opracowań nie wynika z art. 2 pr.aut., lecz z przepisów o dozwolonym użytku, w związku z czym ta swoboda istnieje tylko w przypadku, gdy zastosowanie ma przepis o dozwolonym użytku.

Jak stwierdził J. Bleszyński, zezwolenie twórcy utworu macierzystego jest wymagane dopiero na etapie podjęcia eksploatacji opracowania, nie zaś na etapie jego tworzenia<sup>174</sup>. Podobny pogląd wyraziła E. Wojnicka, której zdaniem zezwolenie nie jest wymagane do stworzenia opracowania, a jedynie do jego rozpowszechniania<sup>175</sup>. Według stanowiska Sądu Apelacyjnego w Warszawie, zajętego w wyroku z dnia 29 marca 2001 r., art. 2 pr.aut. „ustala zakres dozwolonego swobodnego korzystania z cudzych utworów”. Jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie, rozstrzygając sprawę dotyczącą spektaklu telewizyjnego opartego na tłumaczeniu, w porównaniu do którego wprowadzono zmiany, w art. 2 pr.aut. dopuszcza się wprowadzanie zmian do utworu przez reżysera<sup>176</sup>.

Z drugiej strony w ocenie E. Traple sama czynność tworzenia opracowania jest dopuszczalna bez zezwolenia, jednak w przypadku, gdy opracowanie jest utrwalone choćby w jednym egzemplarzu, dojdzie do wkroczenia w autorskie prawa majątkowe, chyba że zastosowanie znajdzie dozwolony użytek prywatny<sup>177</sup>. Zdaniem E. Traple do zwielokrotniania wiążącego się z wkroczeniem w prawa wyłączne dojdzie zawsze np. w przypadku adaptacji filmowej<sup>178</sup>. Analogiczne stanowisko zajął Z. Okoń, którego zdaniem nie można mówić o swobodzie tworzenia opracowań na podstawie samego faktu, że ustawa nie wymaga zezwolenia na etapie tworzenia opracowania, a faktyczna swoboda w tym zakresie jest wyłącznie pochodną przepisów o dozwolonym użytku. W przypadku, gdy do stworzenia opracowania potrzebne jest podjęcie czynności wykraczających poza te przepisy, to w ocenie Z. Okonia zgoda twórcy macierzystego i tak jest wymagana (chyba że zastosowanie znajduje dozwolony użytek), ponieważ tworzenie opracowania wiąże się wówczas z rozpoczęciem

<sup>174</sup> J. Bleszyński, *Prawa...*, s. 253.

<sup>175</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 179.

<sup>176</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

<sup>177</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 89.

<sup>178</sup> Taż, *Autorskie...*, s. 265.

korzystania z utworu macierzystego<sup>179</sup>.

Zdaniem autora niniejszej rozprawy w art. 2 ust. 2 i 5 pr.aut. określono całość obowiązków twórcy opracowania związanych z tworzeniem i eksploatacją tego opracowania, za czym przemawia wykładnia językowa i celowościowa tego przepisu. Należy więc podzielić stanowisko zajęte przez Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 marca 2001 r., zgodnie z którym art. 2 pr.aut. ustala zakres swobodnego korzystania z cudzych utworów<sup>180</sup>. Z takim tylko zastrzeżeniem, że art. 2 pr.aut. nie zawiera obowiązku dochowania wierności względem utworu macierzystego. Twórca opracowania nie ma zatem obowiązku uzyskania zgody na samo stworzenie opracowania. Nie sposób bowiem zakładać, by tak istotny obowiązek został pominięty w art. 2 pr.aut., zwłaszcza że w art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut. przewidziany jest obowiązek uzyskania zezwolenia na stworzenie opracowania opartego na bazie danych spełniających cechy utworu. Wnioskowanie *a contrario* przeprowadzone na podstawie tego przepisu skłania do stwierdzenia, że obowiązek uzyskania zezwolenia na stworzenie opracowania nie odnosi się do innych opracowań niż te oparte na bazie danych spełniającej cechy utworu.

W związku z powyższym rację miał J. Błeszyński, stwierdzając, że zezwolenie twórcy utworu macierzystego jest wymagane dopiero na etapie podjęcia eksploatacji opracowania, nie zaś na etapie jego tworzenia<sup>181</sup>. Nie sposób podzielić stanowiska przedstawicieli doktryny, zdaniem których granice swobody tworzenia opracowań są wyznaczone przez zakres zastosowania dozwolonego użytku prywatnego<sup>182</sup>. Przyjęcie powyższego założenia praktycznie zniweczyłoby rolę art. 2 pr.aut. jako przepisu wyznaczającego granice swobody twórcy opracowania. Oznaczałoby to bowiem, że zasadniczy obowiązek twórcy zależnego został w tym przepisie pominięty. Twórca utworu zależnego nie mógłby więc traktować art. 2 pr.aut. jako przepisu, w którym wymienia się wszystkie zgody wymagane do zgodnego z prawem tworzenia i eksploatacji utworu zależnego. Oznaczałoby to również, że o obowiązku uzyskania zgody na stworzenie opracowania twórca zależny nie dowiedziałby się wprost z żadnego z przepisów pr.aut. W celu ustalenia, czy w jego przypadku konieczne jest uzyskanie zgody na stworzenie opracowania, musiałby każdorazowo dokonywać wykładni pojęcia

<sup>179</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 39.

<sup>180</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

<sup>181</sup> J. Błeszyński, *Prawa...*, s. 253.

<sup>182</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 89; Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 39.

korzystania z utworu, o którym mowa w art. 17 pr.aut., a także przeprowadzać analizę przepisów dotyczących dozwolonego użytku, czy któryś z nich znajduje zastosowanie w danym przypadku. Warto dodać, że wspomniana powyżej swoboda tworzenia opracowań obejmuje wszystkie opracowania, również te, które nie są utworami zależnymi. Użyte w art. 2 ust. 2 pr.aut. określenie „prawo zależne” należy więc czytać w ten sposób, że jeżeli w odniesieniu do opracowania powstaną nowe prawa autorskie (ze względu na art. 2 ust. 1 pr.aut., w którym dopuszcza się taką możliwość), to prawa te będą miały charakter zależny.

Należy mieć na względzie, że swoboda tworzenia opracowań podlega ograniczeniom ze względu na autorskie prawa osobiste twórcy utworu macierzystego. Ponadto swoboda tworzenia opracowań nie dotyczy baz danych, ze względu na art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut., a także programów komputerowych, ze względu na art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut., o czym będzie szerzej mowa w rozdziale VI. Trzeba jednak zasygnalizować, że również w przypadku w tych utworów zapewniana jest pewna swoboda co do wprowadzania zmian w utworze. Zgodnie z art. 17<sup>1</sup> pr.aut. opracowanie bazy danych spełniającej cechy utworu, dokonane przez legalnego użytkownika bazy danych lub jej kopii nie wymaga zezwolenia autora bazy danych, jeśli jest ono konieczne dla dostępu do zawartości bazy danych i normalnego korzystania z jej zawartości. Należy podkreślić, że art. 17<sup>1</sup> pr.aut. dotyczy bazy danych jako takiej, nie zaś elementów składowych bazy, które mogą być odrębnymi utworami<sup>183</sup>. W odniesieniu do programów w komputerowych zbliżona konstrukcja jest przewidziana w art. 75 ust. 1 pr.aut. Zgodnie z tym przepisem modyfikacja programu komputerowego nie wymaga zgody uprawnionego, jeżeli jest niezbędna do korzystania z programu komputerowego zgodnie z jego przeznaczeniem, w tym do poprawiania błędów przez osobę, która legalnie weszła w jego posiadanie. Ponadto zgodnie z art. 74 ust. 2 pkt 3 pr.aut. tłumaczenie formy kodu programu nie wymaga zezwolenia uprawnionego, jeżeli jest to niezbędne do uzyskania informacji koniecznych do osiągnięcia współdziałania niezależnie stworzonego programu komputerowego z innymi programami komputerowymi, przy czym jest to obwarowane szeregiem warunków (m.in. czynności te dokonywane są przez licencjobiorcę lub inną osobę uprawnioną do korzystania z egzemplarza programu komputerowego bądź przez inną osobę działającą na ich rzecz, zaś informacje niezbędne do

---

<sup>183</sup> Tak również M. Siciarek, W. Machała (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019, s. 434.



osiągnięcia współdziałania nie były uprzednio łatwo dostępne dla osoby dokonującej tłumaczenia).

Ad 2) W ocenie autora niniejszej rozprawy zasady korzystania i rozporządzania opracowaniem, które nie jest nowym, odrębnym utworem, są analogiczne jak w przypadku korzystania i rozporządzania utworem macierzystym, na którym to opracowanie jest oparte. W takim przypadku mamy bowiem do czynienia z tym samym przedmiotem prawa autorskiego. Oznacza to, że licencja na korzystanie z tego utworu macierzystego uprawnia również do korzystania z opracowania, które nie stanowi nowego utworu (utworu zależnego). Jeżeli licencjobiorca w ramach uzyskanej licencji jest uprawniony do udzielania sublicencji, to może w analogiczny sposób rozporządzać wspomnianym powyżej opracowaniem. Licencjobiorca nie musi dodatkowo dysponować zezwoleniem, o którym mowa w art. 2 pr.aut., by korzystać i rozporządzać tym opracowaniem.

Ad 3) Poglądy przedstawicieli doktryny dotyczące kwestii obowiązku uzyskania zezwolenia twórcy macierzystego przez podmiot, który zawarł umowę z twórcą zależnym dysponującym takim zezwoleniem, nie są jednolite. Zdaniem Z. Okonia, jeżeli uprawniony do utworu zależnego dysponuje zezwoleniem, to jego kontrahent może korzystać z utworu zależnego bez konieczności zawierania odrębnej umowy lub uzyskiwania w innej formie zgody twórcy macierzystego<sup>184</sup>. Odmienne stanowisko zajął R. M. Sarbiński – jego zdaniem wydawca, który zamierza wydać nową powieść J. Grishama w polskim przekładzie powinien zawrzeć umowę zarówno z J. Grishamem, jak i z autorem przekładu<sup>185</sup>. Podobne stanowisko reprezentuje K. Czyżewski, utrzymując, że w przypadku stworzenia utworu adaptowanego na bazie scenariusza, który powstał na bazie powieści, a powieść na bazie komiksu, korzystanie i rozporządzanie utworem adaptowanym będzie możliwe dopiero po uzyskaniu zezwolenia od każdego z twórców wcześniejszych utworów<sup>186</sup>.

Ustosunkowując się do tego zagadnienia w pierwszej kolejności należy zauważyć, że wskazana powyżej kwestia nie została rozstrzygnięta w przepisach ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych w sposób jednoznaczny. Interpretując literalnie brzmienie art. 2 ust. 2 pr.aut., pozornie zasadny wydaje się wniosek, że w opisaney sytuacji kontrahent twórcy

<sup>184</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 47.

<sup>185</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 164.

<sup>186</sup> K. Czyżewski, *op.cit.*, s. 39-40.

zależnego również potrzebuje zezwolenia twórcy macierzystego w celu korzystania z utworu zależnego. Jednakże taki wniosek oznaczałby, że wymóg uzyskania zezwolenia w zakresie rozporządzania utworem zależnym przez twórcę zależnego nie znajduje uzasadnienia. Nie sposób byłoby bowiem wyjaśnić, dlaczego do przeniesienia autorskich praw majątkowych do utworu zależnego konieczne jest uzyskanie zezwolenia twórcy macierzystego, skoro nabywca tych praw i tak jest obowiązany uzyskać zezwolenie w celu korzystania z utworu zależnego. Prowadziłoby to więc do konstatacji, zgodnie z którą konieczność uzyskania zezwolenia w zakresie rozporządzania utworem zależnym pozostaje bez wpływu na pozycję prawną twórcy macierzystego i kontrahenta twórcy zależnego. Taki stwierdzenie byłoby trudne do zaakceptowania, bowiem oznaczałoby, że wynikający z art. 2 ust. 2 pr.aut. wymóg uzyskania zezwolenia na rozporządzanie utworem zależnym byłby zbędny. To z kolei byłoby sprzeczne z zakazem wykładni *per non est*, zgodnie z którym – jak stwierdził Naczelny Sąd Administracyjny w wyroku z dnia 22 września 2010 r., „nie można (...) tak wyklądać prawa, aby pewne jego fragmenty okazały się normatywnie nieistotne”<sup>187</sup>.

Odnosząc się do tego zagadnienia, zdaniem autora rozprawy zezwolenie jest po części licencją – w zakresie, w jakim odnosi się do korzystania z utworu zależnego – a po części jest zgodą osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c. – w zakresie, w jakim odnosi się do rozporządzania utworem zależnym. Trafnie stwierdzili Z. Radwański i K. Mularski, że osoba trzecia udzielając zgody wskazanej w art. 63 k.c., akceptuje treść czynności prawnej, do której ta zgoda się odnosi<sup>188</sup>. Tym samym można przyjąć, że twórca macierzysty wyrażając zgodę na przeniesienie autorskich praw majątkowych do utworu zależnego, akceptuje skutki prawne tej czynności polegające na nabyciu przez kontrahenta twórcy zależnego podstawy prawnej do korzystania z utworu zależnego. Bez takiej akceptacji, stanowiącej zgodę osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 k.c., nie dochodzi do w pełni skutecznej czynności prawnej, jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 10 marca 2016 r.<sup>189</sup>.

Mając na względzie powyższe, zdaniem autora rozprawy w przypadku, gdy dany podmiot nabył autorskie prawa majątkowe do utworu zależnego (lub uzyskał licencję na korzystanie z tego utworu), a twórca zależny przenosząc prawa (lub udzielając licencji),

---

<sup>187</sup>II FSK 836/09, CBOSA.

<sup>188</sup>K. Mularski, Z. Radwański, *op.cit.*, s. 390.

<sup>189</sup>VI ACa 238/15, LEX nr 2050825.

dysponował zezwoleniem na wykonywanie zależnych praw autorskich, to nabywca nie potrzebuje dodatkowo uzyskiwać dla siebie wspomnianego powyżej zezwolenia na korzystanie z utworu zależnego. Zasadnie więc stwierdził Z. Okoń, że jeżeli uprawniony do utworu zależnego dysponuje zezwoleniem, to jego kontrahent może korzystać z utworu zależnego bez konieczności zawierania odrębnej umowy lub uzyskiwania w innej formie zgody twórcy macierzystego<sup>190</sup>. Należy bowiem przyjąć, że twórca zależny uzyskując zezwolenie otrzymał zgodę osoby trzeciej na dokonanie czynności prawnej w postaci zawarcia umowy przenoszącej autorskie prawa majątkowe lub umowy licencyjnej. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że zgoda osoby trzeciej w postaci zezwolenia w zakresie rozporządzenia udzielona twórcy utworu zależnego obejmuje dokonywanie czynności prawnych dotyczących utworu zależnego tylko przez twórcę utworu zależnego. Nie sposób przyjąć, by wspomniana powyżej zgoda obejmowała również dokonywanie takich czynności przez podmiot, który zawarł z twórcą zależnym umowę licencyjną lub umowę przenoszącą autorskie prawa majątkowe do utworu zależnego. Twórca macierzysty udzielając zezwolenia w zakresie korzystania i rozporządzania wprawdzie, godzi się na to, że twórca zależny będzie zawierał umowy dotyczące eksploatacji utworu zależnego (na podstawie których kontrahent twórcy zależnego uzyska podstawę prawną do korzystania z utworu zależnego), natomiast czynność ta nie oznacza zgody na zawieranie takich umów przez wspomnianego powyżej kontrahenta twórcy zależnego. W związku z powyższym kontrahent twórcy zależnego powinien odrębnie uzyskać zezwolenie twórcy macierzystego w tym zakresie, jeżeli oprócz korzystania z utworu zależnego zamierza zawierać umowy dotyczące tego utworu. Ponadto, jeżeli podmiot, który zawarł umowę z twórcą zależnym, stworzy nowy utwór (utwór zależny), podmiot ten, w celu korzystania i rozporządzania swoim utworem, powinien uzyskać zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich od obu wcześniejszych twórców (twórcy macierzystego i twórcy zależnego, z którym zawarł umowę). Ten ostatni wniosek dotyczy oczywiście sytuacji, w której nowy utwór zależny oparty jest na utworach obu wcześniejszych twórców, a zatem faktycznie są dwa utwory macierzyste, stanowiące „bazę” dla nowo powstałego utworu zależnego.

Ad 4) Kwestia ewentualnej konieczności uzyskania zezwolenia na korzystanie z utworu zależnego będącego bazą danych lub programem komputerowym zostanie omówiona w

---

<sup>190</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 47.

rozdziale VI. Rozstrzygnięcie tego problemu wymaga bowiem przeprowadzenia szerszej analizy co do zastosowania prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich w przypadku baz danych i programów komputerowych.

## **6.2. Obowiązek wymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego na egzemplarzu utworu zależnego**

Wskazany w art. 2 ust. 5 pr.aut. obowiązek wymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego na egzemplarzu twórcy utworu macierzystego jest związany z interesami osobistymi tego twórcy<sup>191</sup>. Jest to w pewnym sensie emanacja prawa do autorstwa, o którym mowa w art. 16 pkt 1 pr.aut., oraz prawa do oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępniania go anonimowo, o którym mowa w art. 16 pkt 2 pr.aut. Zdaniem E. Wojnickiej w przypadku niewymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego istnieje uzasadniona podstawa do traktowania stworzonego utworu zależnego jako plagiatu<sup>192</sup>. Podobnie stwierdził J. Błeszyński, którego zdaniem pominięcie wzmianki o utworze macierzystym stanowi naruszenie autorskich praw osobistych jego twórcy<sup>193</sup>. Przytoczone powyżej stanowisko E. Wojnickiej i J. Błeszyńskiego wydaje się zasadne, bowiem twórca zależny nie wskazując twórcy macierzystego, faktycznie przypisuje sobie autorstwo elementów przejętych z utworu macierzystego. Inaczej natomiast należy traktować przypadek, w którym zostanie wskazany autor utworu macierzystego, jednak z pominięciem tytułu tego utworu. Wówczas może dojść co najwyżej do naruszenia prawa do rzetelnego wykorzystania utworu macierzystego (wynikającego z art. 16 pkt 3 pr.aut.) poprzez wprowadzenie w błąd odbiorcy co do immamentnej części utworu, jaką jest tytuł. Warto podkreślić, że konieczność wymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego zachodzi zarówno w przypadku, gdy opracowanie jest nowym utworem (utworem zależnym), jak również wtedy, gdy opracowanie nie stanowi nowego utworu. Z art. 2 ust. 5 pr.aut. nie wynika jednoznacznie, czy przepis ten stosuje się w obu tych przypadkach; jednakże nawet uznając, że w przepisie tym mowa jest jedynie o opracowaniu stanowiącym utwór zależny, należy mieć na względzie, że zasadniczym źródłem autorskich praw osobistych, o których była

<sup>191</sup> Podobnie J. Serda, *Glosa do wyroku SN z dnia 2 lutego 1968 r., I CR 649/67*, OSPiKA 1970, nr 2, s. 66.

<sup>192</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 187.

<sup>193</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenia w świetle...*, s. 31.

mowa powyżej, są przepisy zawarte w art. 16 pkt 1-3 pr.aut. W związku z tym nawet przy powyższym założeniu, przykładowo, rozpowszechnianie przeróbki, która nie kwalifikuje się jako nowy utwór, z pominięciem nazwiska twórcy macierzystego, będzie mogło zostać uznane za naruszenie autorskich praw osobistych.

Jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 2 lutego 1968 r., obowiązek wymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego nie ma zastosowania w przypadku utworów inspirowanych<sup>194</sup>. Nie sposób nie zgodzić się z tym stanowiskiem, biorąc pod uwagę, że w art. 2 pr.aut. mowa jest o obowiązkach związanych z korzystaniem i rozporządzaniem opracowaniami, a utwór inspirowany nie jest traktowany jako opracowanie, co wyraźnie wynika z art. 2 ust. 4 pr.aut. Przy czym, jak trafnie zauważył R. M. Sarbiński, obowiązek, o którym mowa w art. 2 ust. 5 pr.aut., spoczywa zarówno na twórcy opracowania, jak i rozpowszechniającym go użytkowniku<sup>195</sup>. Z przytoczonego powyżej wyroku Sądu Najwyższego z dnia 2 lutego 1968 r. wynika ponadto, że w świetle art. 2 ust. 5 pr.aut. należy wskazać nie tylko twórcę i tytuł utworu macierzystego, ale też wzmiankę, że nowo powstały utwór jest oparty na tym utworze macierzystym<sup>196</sup>. Również powyższe stanowisko zasługuje na aprobatę. Jak słusznie zauważył R. M. Sarbiński, nie istnieją sztywne formuły co do tego, w jaki sposób powinna wyglądać wzmianka, o której mowa powyżej, ale w praktyce najczęściej umieszcza się sformułowanie „tłumaczenie”, „przekład”, „tłumaczył”, „w przekładzie” (w przypadku tłumaczeń) oraz „na podstawie”, „na motywach”, „ekranizacja” (w przypadku adaptacji filmowych)<sup>197</sup>. Należy zwrócić uwagę, że w praktyce w przypadku utworów literackich adnotacja o tytule i autorze utworu macierzystego często nie znajduje się w jednym miejscu, bowiem nazwisko twórcy macierzystego jest umieszczane na okładce, zaś tytuł pierwowzoru (o ile był tłumaczony) znajduje się już poza okładką. Podobnie jest w przypadku wspomnianej powyżej wzmianki o przekładzie.

Wprawdzie w art. 2 ust. 5 pr.aut. mowa jest o egzemplarzach utworu, to zawarty tam obowiązek dotyczy rozpowszechniania utworu w każdy sposób, również poprzez kopie cyfrowe. Jak trafnie stwierdziła E. Traple, treść tego przepisu jest efektem zwykłego

---

<sup>194</sup> I CR 649/67, OSNCP 1968, nr 10, poz. 173.

<sup>195</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 176.

<sup>196</sup> I CR 649/67, OSNCP 1968, nr 10, poz. 173.

<sup>197</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 176.

przeoczenia twórców ustawy<sup>198</sup>. Trudno byłoby znaleźć uzasadnienie, dlaczego w przypadku wykorzystywania kopii cyfrowych prawa twórcy macierzystego miałyby podlegać mniej ścisłej ochronie niż w przypadku nośników fizycznych. Również w przypadku kopii cyfrowych twórca macierzysty jest narażony na ryzyko rozpowszechniania kopii bez oznaczenia jego nazwiska ani nazwy utworu. W niektórych przypadkach to ryzyko jest szczególnie wysokie, zwłaszcza że Internet sprzyja powstawaniu i rozpowszechnianiu różnego rodzaju przeróbek w sposób niekontrolowany z perspektywy twórcy macierzystego. Mając na względzie przedstawione powyżej okoliczności, całkowicie zasadny wydaje się postulat E. Traple, aby rozszerzyć art. 2 ust. 5 pr.aut. o wersje cyfrowe utworów<sup>199</sup>.

### 6.3. Obowiązek dochowania wierności utworowi macierzystemu

Obowiązek dochowania wierności utworowi macierzystego nie został wprost wskazany w pr.aut., jednak na istnienie takiego obowiązku zwrócili uwagę A. Wojciechowska<sup>200</sup>, E. Wojnicka<sup>201</sup>, E. Traple<sup>202</sup> i D. Flisak<sup>203</sup>. Jak stwierdziła E. Traple, z chwilą przyjęcia tytułu utworu macierzystego i powołania się na nazwisko jego twórcy powstaje zobowiązanie do przekazania materiału, który jest istotny dla danego utworu macierzystego. W jej ocenie twórca filmu, który chciałby potraktować utwór literacki bardzo swobodnie, nie powinien go traktować jako utworu macierzystego, by nie wywoływać wśród publiczności wrażenia, że stworzył adaptację filmową<sup>204</sup>. Z kolei zdaniem A. Wojciechowskiej należy utożsamiać zagadnienie wierności utworowi macierzystemu z pytaniem o granice swobody interpretacji. Jak stwierdziła A. Wojciechowska, zakres swobody twórcy zależnego trzeba uzależnić od stopnia otwartości, tzn. od rozległości pola możliwych interpretacji dzieła<sup>205</sup>. Natomiast zdaniem E. Wojnickiej od twórcy zależnego należy wymagać zachowania ducha generalnego dzieła, zasadniczej linii akcji i rysów bohaterów, indywidualności pierwowzoru, zawartych w

---

<sup>198</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 63.

<sup>199</sup> Taż, *Raport na temat dostosowania polskiego systemu praw autorskich i praw pokrewnych do wymogów społeczeństwa informacyjnego*, Warszawa-Kraków 2012, s. 5

<sup>200</sup> A. Wojciechowska, *Granice swobody interpretacji w twórczości zależnej*, ZNUJ PWiOWI 1984, z. 36.

<sup>201</sup> E. Wojnicka, *Ochrona...*, s. 210-211.

<sup>202</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 63.

<sup>203</sup> D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 90.

<sup>204</sup> E. Traple, *Zakres...*, s. 132.

<sup>205</sup> A. Wojciechowska, *Granice...*, s. 54.

nim idei politycznych, koncepcji artystycznych i oceny przeszłości historycznej oraz budowy dramaturgicznej. Przy czym nieco inne kryteria E. Wojnicka sformułowała w odniesieniu do tłumaczeń, przyjmując, że tłumaczenie powinno wiernie odtwarzać pierwowzór, a pod pojęciem wierności kryje się najdoskonalsze odtworzenie zarówno treści, jak i formy utworu macierzystego<sup>206</sup>. Na podobne zróżnicowanie zwrócił uwagę D. Flisak, stwierdzając, że zakres dopuszczalnych zmian będzie inny w przypadku antologii czy streszczeń, inny przy tłumaczeniach, a jeszcze inny przy adaptacjach. W jego ocenie obowiązek zachowania wierności będzie tym silniejszy, im wierniejsze w powszechnym oczekiwaniu ma być odtworzenie utworu macierzystego<sup>207</sup>.

Zdaniem autora niniejszej rozprawy należy podzielić stanowisko o istnieniu obowiązku dochowania wierności względem utworu macierzystego. Charakterystyczne dla utworu zależnego jest bowiem to, że można w nim rozpoznać utwór macierzysty, na którym dany utwór zależny został oparty. W związku z powyższym odbiorca utworu zależnego zapoznając się zatem z treścią tego utworu, jednocześnie pośrednio zapoznaje się z treścią utworu macierzystego. Słusznie stwierdził bowiem S. M. Grzybowski, co zresztą powtórzyło później kilku innych przedstawicieli doktryny, że korzystanie z utworu zależnego jest równocześnie korzystaniem z utworu macierzystego<sup>208</sup>. J. Błeszyński trafnie określił to jako „pośrednią” eksploatację utworu macierzystego<sup>209</sup>. W przypadku tłumaczeń ze względu pośrednie zapoznawanie się z pierwowzorem przez odbiorcę tłumaczenia można oczekiwać, by twórca zależny odtworzył utwór macierzysty w tłumaczeniu w sposób możliwie jak najbardziej wierny, zarówno co do treści, jak i formy<sup>210</sup>. Rolą tłumacza jest bowiem przełożenie utworu macierzystego na inny język. W efekcie procesu tłumaczenia odbiorca powinien uzyskać możliwość zapoznania się ze wszystkimi wartościami utworu macierzystego, tyle że wyrażonego w innym języku. Jak trafnie stwierdził J. Błeszyński, tłumacz nie zmierza do podzielenia się z czytelnikiem „własnej prawdy”. Z kolei adaptacje i przeróbki zawsze w większym lub mniejszym stopniu odbiegają od utworów macierzystych. Owszem twórcy tych

---

<sup>206</sup> E. Wojnicka, *Ochrona...*, s. 210

<sup>207</sup> D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 90.

<sup>208</sup> S. M. Grzybowski, *op.cit.*, 1, s. 32; S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 26; M. Szaciński, *Prawa twórcy opracowania cudzego dzieła w polskim prawie autorskim (zależne prawa autorskie)*, Palestra 1978, nr 2, s. 30; A. Kopff, *Autorskie...*, s. 167; R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 166.

<sup>209</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 81. Tak również E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 147.

<sup>210</sup> Podobnie E. Wojnicka, *Ochrona...*, s. 210-211.

kategorii utworów zależnych również przedstawiają wartości utworów macierzystych, ale czynią to w inny sposób, niż ma to miejsce w przypadku tłumaczeń. Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 marca 2001 r. charakteryzując inscenizacje teatralne, stwierdził, że inscenizator świadomie przesuwa akcenty w dramacie i zmienia konstrukcję utworu, zaś inscenizacja polega na przystosowaniu sztuki do potrzeb innego odbiorcy<sup>211</sup>. Podobnie jest w przypadku adaptacji filmowych opartych na utworach literackim, bowiem adaptacja filmowa, jak trafnie stwierdził J. Serda, musi uzupełniać szereg miejsc niedookreślenia utworu literackiego, operować własnymi środkami artystycznymi i technicznymi oraz posługiwać się skrótem ze względu na ograniczony czas trwania filmu<sup>212</sup>.

W przypadku niedochowania obowiązku wierności względem utworu macierzystego, pociągającego za sobą wprowadzenie odbiorcy w błąd co do treści tego utworu, można mówić o naruszeniu prawa do rzetelnego wykorzystania utworu, o którym mowa w art. 16 pkt 3 pr.aut. Wprowadzenie w błąd co do treści utworu to jedna z postaci naruszenia wspomnianego prawa osobistego<sup>213</sup>. Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza naruszenie ma miejsce np. w przypadku, gdy wprowadzono w ramach adaptacji zmiany o charakterze polemicznym, dokonując zmiany ogólnej charakterystyki głównych bohaterów<sup>214</sup>. Innym przykładem naruszenia, zdaniem R. M. Sarbińskiego, są zmiany w stosunku do utworu macierzystego, które wypaczają ideową i artystyczną wymowę utworu<sup>215</sup>. Natomiast Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 8 maja 1992 r. stwierdził, że do naruszenia może dojść, gdy w materiale filmowym wprowadza się zmiany (skrót, cięcia, montaż), które prowadzą lub mogą prowadzić do zakłócenia czy zniekształcenia bądź to wizji artystycznej utworu, bądź wizerunku aktora, przy czym Sąd Apelacyjny w Warszawie nie sprecyzował, jakiego prawa miałyby dotyczyć naruszenia<sup>216</sup>. Należy mieć na względzie, że obowiązek dochowania wierności utworowi macierzystemu związany jest nie tyle z samym wykonywaniem praw do utworu zależnego, ale z kształtem tego utworu. Trwa on niezależnie od tego, czy autorskie prawa majątkowe do utworu macierzystego wygasły.

Rozstrzygając o ewentualnym naruszeniu prawa do rzetelnego wykorzystania utworu na

---

<sup>211</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

<sup>212</sup> J. Serda, *Adaptacja...*, s. 358.

<sup>213</sup> Tak również J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 179; S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 244.

<sup>214</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 179.

<sup>215</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 177.

<sup>216</sup> I ACr 215/92, LEX nr 62589.



skutek niedochowania wierności utworowi macierzystemu, wątpliwości mogą pojawiać się wtedy, gdy w ramach adaptacji wprowadza się zmiany inne niż wynikające z konieczności przełożenia danego utworu na inny gatunek twórczości. Przykładowo, w filmie „Uwikłanie”(reż. J. Bromski), opartym na powieści Z. Miłoszewskiego o tym samym tytule, zdecydowano o zmianie m.in. płci głównego bohatera (w książce – Teodor Szacki, w filmie – Agata Szacka) oraz miejscu akcji (w książce – Warszawa, w filmie – Kraków). Wydaje się, że w tego typu przypadkach nie sposób całkowicie wykluczyć wystąpienia naruszenia prawa do rzetelnego wykorzystania utworu, przy czym będą o tym rozstrzygały rozmaite okoliczności, m.in. rodzaj adaptacji oraz rozpoznawalność utworu macierzystego. W ocenie E. Traple, która wydaje się zasadna, swoboda twórcza adaptatora filmowego nie upoważnia go do zmiany tzw. linii generalnej dzieła obejmującej główne idee polityczne, społeczne, filozoficzne i artystyczne zawarte w utworze macierzystym<sup>217</sup>. Nie bez racji stwierdziła też M. Poźniak-Niedzielska w odniesieniu do adaptacji filmowych, że producent może wprowadzać zmiany uzasadnione jedynie względami artystycznymi. Jej zdaniem twórca utworu macierzystego ma prawo przeciwstawić się zmianom naruszającym jego prawo do dobrej sławy i renomy dzieła, np. poprzez dorobienie *happy endu* lub zmianą pointy prowadzącą do przekręcenia ogólnej wymowy utworu macierzystego<sup>218</sup>. Z drugiej strony trafnie zauważył J. Serda, że im bardziej utwór macierzysty jest znany i wartościowy, tym łatwiej poddać go zmianom adaptacyjnym nienaruszającym autorskich praw osobistych<sup>219</sup>. Przykładowo, trudno mówić o wprowadzeniu w błąd odbiorcy w filmie „Romeo i Julia”(reż. B. Luhrmann), gdzie umiejscowiono akcję w XX w. w fikcyjnym miasteczku w USA, nie zaś w XVI-wiecznych Włoszech. Dramat Williama Szekspira jest dziełem powszechnie znanym, w związku z czym przeciętny odbiorca raczej nie ma wątpliwości, oglądając film Baza Luhrmanna co do tego, że celowo wprowadzono w nim zmiany względem pierwowzoru polegające na „uwspółcześnieniu” wspomnianego powyżej dramatu. Jak słusznie stwierdził z kolei Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 marca 2001 r., widz oglądając adaptację, ma świadomość, że nie jest do dzieło przedstawione w swojej pierwotnej formie<sup>220</sup>. Zmiany w ramach adaptacji są często niezbędne, ponieważ wynikają z faktu przełożenia danego utworu

<sup>217</sup>E. Traple, *Zakres...*, s. 132.

<sup>218</sup> M. Poźniak-Niedzielska, *Adaptacja kinematograficzna dzieła literackiego w świetle prawa autorskiego*, PiP 1962, z. 2, s. 276.

<sup>219</sup> J. Serda, *Adaptacja...*, s. 360.

<sup>220</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

z jednego gatunku twórczości na inny<sup>221</sup>. Przykładowo, w przypadku adaptacji filmowej opartej na powieści konieczne jest skrócenie fabuły powieści poprzez pominięcie niektórych jej elementów. Celną była również uwaga A. Wojciechowskiej, która stwierdziła, że ocenę swobody twórcy utworu zależnego należy uzależnić od stopnia otwartości (rozległości) możliwych interpretacji utworu macierzystego<sup>222</sup>. Wydaje się, że dokonując analizy ewentualnego wprowadzenia w błąd odbiorcy, trzeba wziąć pod uwagę, na ile odbiorca identyfikuje treść utworu zależnego z treścią innego, wcześniej istniejącego utworu. W tym kontekście interesującym przykładem jest filmowa postać Jamesa Bonda, która przez lata znacząco odróżniła się od literackiego pierwowzoru, tworząc tzw. formułę bondowską<sup>223</sup>. W przypadku adaptacji świadomość odbiorców co do tego, że np. film jest adaptacją, bywa często bardzo niewielka bądź też ten fakt nie ma kluczowego znaczenia.

Warto też zwrócić uwagę na okoliczności, które osłabiają rygor obowiązku dochowania wierności względem utworu macierzystego w odniesieniu do tłumaczeń. Jak stwierdził filolog, M. Garcarz, prowadząc rozważania dotyczące tłumaczenia „Draculi”, tłumacz jest niekiedy zmuszony do wzbogacenia, „podrasowania” tłumaczonego tekstu, tak aby jego wersja końcowa brzmiała bardziej wiarygodnie<sup>224</sup>. Na ostateczny kształt tłumaczenia wpływa zresztą wiele czynników, chociażby odbiorca. Przykładowo, tłumaczenie „Alicji z Krainy Czarów” w wykonaniu Antoniego Marianowicza zostało skierowane przede wszystkim do dziecięcego odbiorcy, w związku z czym w tłumaczeniu tym znalazły się parodie polskich wierszy dla dzieci i dziecięcych rymowanek, innych niż te wykorzystane przez twórcę pierwowzoru, Lewisa Carrolla<sup>225</sup>. W przypadku tłumaczeń dialogów filmowych mogą to być różne okoliczności, np. to, czy dialogi będą czytane przez lektora (wówczas powinny być odpowiednio skrócone), bądź też czy zgodnie z ustawą o radiofonii i telewizji film będzie mógł być emitowany w telewizji przed godz. 23 (art. 18 ust. 4-5 ustawy z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji), biorąc pod uwagę zawarte w nim wulgaryzmy<sup>226</sup>.

---

<sup>221</sup> Podobnie w odniesieniu do adaptacji filmowych E. Traple, *Zakres...*, s. 129.

<sup>222</sup> A. Wojciechowska, *Granice...*, s. 54.

<sup>223</sup> S. Dunin-Wilczyński, *Casino Royale – między powieścią a adaptacją filmową*, *Roczniki Kulturoznawcze* 2018, nr 1, s. 71.

<sup>224</sup> M. Garcarz, *Tłumaczenie "Draculi" – filmu Francisa Forda Coppoli jako przykład skutecznej walki o zgodność przekładu z oryginałem*, *Acta Neophilologica* 2004, nr 6, s. 76.

<sup>225</sup> M. Borodo, *Przekład, adaptacja i granice wyobraźni*, *Przekładaniec* 2014, nr 28, s. 182.

<sup>226</sup> M. Garcarz, *op.cit.*, s. 103.

## 7. Wnioski końcowe

Podsumowując rozważania podjęte w ramach niniejszego rozdziału, należy wskazać w pierwszej kolejności, że twórcy zależnemu przysługują prawa autorskie do całości utworu zależnego. Autor rozprawy podziela stanowisko przyjęte przez Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r.<sup>227</sup>, zgodnie z którym twórcy utworu zależnego należy przyznać prawa autorskie do całego utworu. Utwór jest organiczną jednością zawartych w nim elementów, jak trafnie stwierdził J. Bleszyński, który również opowiedział się za przyznaniem praw autorskich w całości twórcy zależnemu, analizując przypadek tłumacza<sup>228</sup>. Opierając się na koncepcji integralności utworu, J. Bleszyński słusznie zauważył, że całość tłumaczenia stanowi pochodzący od tłumacza zespół wartości nadających się do odrębnej eksploatacji<sup>229</sup>. Trudno więc zaaprobować stanowisko, zgodnie z którym twórca zależny jest podmiotem praw autorskich jedynie do tzw. warstw dopełniających utworu zależnego<sup>230</sup>. Przejawem działalności twórczej autora utworu zależnego jest bowiem całość utworu zależnego, nie zaś jedynie jego część, a to właśnie przejaw działalności twórczej – jako utwór – jest przedmiotem ochrony prawnoautorskiej. Twórca przystępując do pracy nad utworem zależnym, dąży do stworzenia tłumaczenia, przeróbki lub adaptacji, nie zaś warstw dopełniających, na które wskazywał A. Kopff. Utwór zależny wprawdzie może składać się z różnych elementów, również tych przejętych z innych utworów (podobnie jak w przypadku np. utworu z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu), lecz działalność twórcza jego autora jest ukierunkowana właśnie na stworzenie utworu zależnego jako pewnej całości.

Powyższy wniosek nie oznacza jednak zupełnie całkowitego odrzucenia koncepcji warstwowej budowy utworu, w ramach której, jak już wskazano w rozdziale II, słusznie zwraca się uwagę, że utwór tworzą elementy, które samodzielnie mogą spełniać przesłanki z art. 1 ust. 1 pr.aut. Twórca zależny nie nabywa praw autorskich względem tych elementów, lecz względem całości, która stanowi przejaw jego działalności twórczej o indywidualnym charakterze. Niezależnie od tego twórca zależny nabywa również prawa autorskich do tych elementów utworu zależnego, które stworzył od podstaw, a które samodzielnie spełniają

---

<sup>227</sup> IV CSK 203/06, LEX nr 369175.

<sup>228</sup> J. Bleszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 25.

<sup>229</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>230</sup> A. Kopff, *Autorskie...*, s. 165.

---

przesłanki składające się na definicję utworu zawartą w art. 1 ust. 1 pr.aut., co słusznie zauważył A. Kopff<sup>231</sup>.

Zdaniem autora rozprawy całość utworu zależnego jest odrębnym przedmiotem prawa autorskiego, o którym mowa w art. 2 ust. 1 pr.aut. Ze względu na fakt, że w skład tej całości wchodzi elementy stanowiące utwory innego autora niż twórca zależny, wykonywanie praw do tej całości musi odbywać się, jak wynika z art. 2 ust. 1 pr.aut., bez uszczerbku dla praw wcześniejszego autora. Czynności podejmowane w stosunku do tej całości odnoszą bowiem skutek także względem poszczególnych elementów składających się na tę całość, również tych elementów, które zostały przejęte (warstw recypowanych w ujęciu A. Kopffa). Zatem kopiowanie i rozpowszechnianie tłumaczenia książki jest jednocześnie kopiowaniem i rozpowszechnianiem elementów przejętych z pierwowzoru. Z kolei licencja na korzystanie ze scenariusza adaptacji filmowej sztuki teatralnej jest nie tylko upoważnieniem do korzystania ze scenariusza jako całości, ale także upoważnieniem do korzystania z elementów przejętych ze sztuki teatralnej.

W związku z powyższym, jak wykazały rozważania przeprowadzone w niniejszym rozdziale, na twórcę zależnego nakłada się pewne obowiązki związane z faktem, że jego utwór powstaje w oparciu o utwór innego twórcy. Po pierwsze, jest to obowiązek uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich (art. 2 ust. 2 pr.aut.). Po drugie, twórca zależny ma obowiązek wymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego na egzemplarzu utworu zależnego (art. 2 ust. 5 pr.aut.). Ponadto, jak trafnie przyjęła E. Traple, na twórcy utworu zależnego spoczywa obowiązek dochowania wierności względem utworu macierzystego<sup>232</sup>. W przypadku niedochowania tej wierności, na skutek czego odbiorca zostanie wprowadzony w błąd co do treści utworu macierzystego, może dojść do naruszenia prawa do rzetelnego wykorzystania utworu, o którym mowa w art. 16 pkt 3 pr.aut.

Wymienione powyżej obowiązki stanowią próbę równoważenia interesów twórcy zależnego i twórcy macierzystego. Z jednej strony na podstawie pr.aut. przyznaje się twórcy zależnemu prawa autorskie do utworu zależnego, w tym autorskie prawa majątkowe, jednak z drugiej strony – z uwagi na to, że utwór zależny powstał w oparciu o utwór macierzysty – ogranicza się swobodę wykonywania autorskich praw majątkowych do tego utworu.

---

<sup>231</sup>*Ibidem*, s. 139.

<sup>232</sup>E. Traple, *Dzielo...*, s. 146 i n.

---

Mechanizm równowagi, o którym mowa powyżej, jest odzwierciedlony w treści art. 2 ust. 1 pr.aut., w którym z jednej strony mowa jest o opracowaniu jako przedmiocie prawa autorskiego, a z drugiej strony zastrzega się, że opracowanie jest chronione „bez uszczerbku dla utworu pierwotnego”. Sformułowanie to nie ma jednak żadnego wpływu na samo powstanie praw do utworu zależnego<sup>233</sup>.

Jak wykazała analiza przeprowadzona w niniejszym rozdziale, zależny charakter mają autorskie prawa majątkowe do utworu zależnego. Ten zależny charakter autorskich praw majątkowych do utworu zależnego sprowadza się w istocie przede wszystkim do uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Wskazuje na to początkowy fragment art. 2 ust. 2 pr.aut., zgodnie z którym rozporządzenie i korzystanie z opracowania „zależy” od zezwolenia twórcy macierzystego. Fragment ten kończy zresztą nawias, w którym zawarto sformułowanie „prawo zależne”, co oznacza, że zależny charakter praw autorskich twórcy zależnego wynika przede wszystkim z obowiązku uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Przez wykonywanie zależnych praw autorskich należy rozumieć, zgodnie z art. 2 ust. 2 pr.aut., korzystanie i rozporządzenie utworem zależnym. Z kolei czynności korzystania i rozporządzania należą, jak stanowi z kolei art. 17 pr.aut., do sfery autorskich praw majątkowych, co uzasadnia powyższą tezę autora rozprawy o tym, że zależny charakter mają autorskie prawa majątkowe.

Jak wynika z rozważań przeprowadzonych w niniejszym rozdziale, korzystanie z utworu zależnego polega na dokonywaniu jednej z następujących czynności: utrwalaniu, zwielokrotnianiu lub rozpowszechnianiu utworu. Utrwalanie i zwielokrotnianie są czynnościami faktycznymi, z kolei rozpowszechnianie może być zarówno czynnością faktyczną (publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym), jak i czynnością prawną (wprowadzanie do obrotu, najem i użyczenie). Ponadto w przypadku utworu będącego programem komputerowym lub bazą danych korzystanie może polegać również na wprowadzaniu jakichkolwiek zmian do tego utworu. Poszczególne postaci korzystania z utworu zależnego, tak jak w przypadku każdego innego utworu, należy określać jako „pola

---

<sup>233</sup> Podobnie E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 54.

eksploatacji”. Trafne jest stanowisko T. Targosza, którego zdaniem prawo autorskie stanowi sumę uprawnień częściowych, a każde z nich to prawo do korzystania z utworu na określonym polu eksploatacji<sup>234</sup>. Przy czym wspomnianymi powyżej uprawnieniami częściowymi są nie tylko prawa do korzystania, ale również prawa do rozporządzania oraz prawa do wynagrodzenia. Jak zauważyła E. Laskowska-Litak, wyodrębnienie uprawnienia częściowego poprzez konstrukcję pól eksploatacji może odbyć się w stosunku do każdego z tych uprawnień<sup>235</sup>. W związku z powyższym trudno podzielić stanowisko, zgodnie z którym pole eksploatacji to częściowe uprawnienie twórcy<sup>236</sup>. Z art. 17 pr.aut. wynika bowiem wprost, że autorskie prawa majątkowe przysługują na polach eksploatacji, dlatego też pole eksploatacji *per se* nie może być traktowane jako uprawnienie.

Z kolei rozporządzanie utworem zależnym obejmuje czynności prawne, na podstawie których inny podmiot nabywa uprawnienie do korzystania z tego utworu. Dotyczy to przede wszystkim przeniesienia autorskich praw majątkowych do utworu zależnego oraz udzielenia licencji na korzystanie z tego utworu. Czynnością prawną traktowaną jako rozporządzenie utworem zależnym może być również chociażby ustanowienie użytkowania autorskich praw majątkowych do utworu zależnego lub dzierżawy na tych prawach. Stanowisko E. Traple, której zdaniem rozporządzanie obejmuje wszelkie czynności prawne zmierzające do umożliwienia innym podmiotom eksploatacji dzieła<sup>237</sup>, zasługuje na aprobatę, jednak tylko przy założeniu, że ze wskazanych powyżej czynności prawnych wyłączy się czynności dotyczące samego egzemplarza utworu. Należy bowiem mieć na względzie, że czynności prawne dotyczące samego egzemplarza utworu (wprowadzanie do obrotu, najem i użyczenie) są objęte zakresem korzystania z utworu.

Słusznie przyjął S. M. Grzybowski, a po nim również inni przedstawiciele doktryny, że korzystanie z utworu zależnego jest równocześnie korzystaniem z utworu macierzystego<sup>238</sup>. Trafnie stwierdził J. Błęszyński, że dochodzi tutaj do „pośredniej” eksploatacji utworu macierzystego<sup>239</sup>. Każda czynność dokonywana w ramach korzystania z utworu zależnego

---

<sup>234</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 39-40.

<sup>235</sup> E. Laskowska, *Konstrukcja...*, s. 206.

<sup>236</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 175.

<sup>237</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 181.

<sup>238</sup> S. M. Grzybowski, *op.cit.*, s. 32; S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 26; M. Szaciński, *Prawa...*, s. 30; A. Kopff, *Autorskie...*, s. 167; R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 166.

<sup>239</sup> J. Błęszyński, *Thumaczenie i jego...*, s. 81. Tak również E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 147.

odnosi bowiem pośredni skutek również w stosunku do elementów przejętych z utworu macierzystego. Dotyczy to również rozporządzania utworem zależnym. Powyższe okoliczności stanowią uzasadnienie wprowadzenia wymogu uzyskania zezwolenia na korzystanie i rozporządzanie utworem zależnym, który to wymóg wynika z art. 2 ust. 2 pr.aut. Bez tego zezwolenia twórca zależny nie może korzystać ze stworzonego przez siebie utworu, mimo że *ex lege* uzyskał do niego prawa. Nie oznacza to natomiast, że twórca macierzysty mając prawo do korzystania i rozporządzania utworem pierwotnym, uzyskuje automatycznie możliwość korzystania i rozporządzania utworem zależnym, jako że są to dwa odrębne przedmioty ochrony, a podmiotem praw do utworu zależnego jest *ex lege* jego twórca.

W ocenie autora niniejszej rozprawy twórca opracowania nie ma obowiązku uzyskania zgody twórcy macierzystego na samo stworzenie opracowania. Nie sposób bowiem zakładać, by tak istotny obowiązek został pominięty w art. 2 pr.aut., zwłaszcza że w art. 2 ust. 2 pr.aut. przewidziany jest obowiązek uzyskania zezwolenia na stworzenie opracowania opartego na bazie danych spełniającej cechy utworu. Wnioskowanie *a contrario* przeprowadzone na podstawie tego przepisu skłania do stwierdzenia, że obowiązek uzyskania zezwolenia na stworzenie opracowania nie odnosi się do innych opracowań niż te oparte na bazie danych spełniającej cechy utworu. Należy przyjąć, że w art. 2 ust. 2 i 5 pr.aut. określono całość obowiązków twórcy opracowania związanych z tworzeniem i eksploatacją tego opracowania, za czym przemawia wykładnia językowa i celowościowa tego przepisu. Zasadne jest zatem stanowisko zajęte przez Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 marca 2001 r., zgodnie z którym art. 2 pr.aut. ustala zakres swobodnego korzystania z cudzych utworów<sup>240</sup>. Przy czym trzeba mieć na względzie, że art. 2 pr.aut. nie zawiera obowiązku dochowania wierności względem utworu macierzystego. Ponadto należy podkreślić, że swoboda tworzenia opracowań podlega ograniczeniom ze względu na autorskie prawa osobiste twórcy utworu macierzystego. Swoboda tworzenia opracowań nie dotyczy również programów komputerowych, ze względu na art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut.

W związku z powyższym na aprobatę zasługuje stwierdzenie J. Błeszyńskiego, którego zdaniem zezwolenie twórcy utworu macierzystego jest wymagane dopiero na etapie podjęcia

---

<sup>240</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

eksploatacji opracowania, nie zaś na etapie jego tworzenia<sup>241</sup>. Nie sposób podzielić stanowiska przedstawicieli doktryny, w opinii których granice swobody tworzenia opracowań są wyznaczane przez zakres zastosowania dozwolonego użytku prywatnego<sup>242</sup>. Przyjęcie powyższego założenia oznaczałoby, że zasadniczy obowiązek twórcy zależnego został w tym przepisie pominięty. Praktycznie zniweczyłoby to rolę art. 2 pr.aut. jako przepisu wyznaczającego granice swobody twórcy opracowania. Twórca utworu zależnego nie mógłby zatem traktować art. 2 pr.aut. jako przepisu, w którym wymienia się wszystkie zgody wymagane do zgodnego z prawem tworzenia i eksploatacji utworu zależnego. O obowiązku uzyskania zgody na stworzenie opracowania twórca zależny nie dowiedziałby się wprost z żadnego z przepisów pr.aut. W celu ustalenia, czy w jego przypadku konieczne jest uzyskanie zgody na stworzenie opracowania, musiałby każdorazowo dokonywać wykładni pojęcia korzystania z utworu, o którym mowa w art. 17 pr.aut., a także przeprowadzać analizę przepisów dotyczących dozwolonego użytku, czy któryś z nich znajduje zastosowanie w danym przypadku.

Podjęte w niniejszym rozdziale rozważania dotyczące zależnych praw autorskich zamykają pierwszą część rozprawy, służącą wyjaśnieniu rozmaitych zagadnień związanych z twórczością zależną, przede wszystkim dotyczącą utworu zależnego oraz praw do tego utworu. Wyjaśnienie tych zagadnień pozwala przejść do realizacji zasadniczego celu rozprawy, czyli określenia charakteru prawa zezwalania. Należy więc przedstawić stanowiska doktryny i orzecznictwa w zakresie charakteru tego uprawnienia, co zostanie dokonane w kolejnym rozdziale, otwierającym drugą część rozprawy.

---

<sup>241</sup> J. Błeszyński, *Prawa...*, s. 253.

<sup>242</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 89; Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 39.



## ROZDZIAŁ IV.

### KONCEPCJE DOTYCZĄCE CHARAKTERU PRAWA DO UDZIELANIA ZEZWOLENIA NA WYKONYWANIE ZALEŻNYCH PRAW AUTORSKICH

#### 1. Uwagi ogólne

Niniejszy rozdział otwiera drugą część rozprawy, obejmującą kwestie związane bezpośrednio z charakterem prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Dotyczy on zatem zasadniczego przedmiotu rozważań w ramach niniejszej rozprawy, analogicznie jak w przypadku rozdziału V oraz VI, które wraz z niniejszym rozdziałem składają się na drugą część rozprawy.

Przechodząc do rozważań związanych z charakterem prawa zezwalania, należy w pierwszej kolejności podkreślić, że przepisy pr.aut. nie określają wprost, jaki jest charakter tego uprawnienia. Jedyne przepisy, w którym jest mowa o prawie zezwalania, art. 46 pr.aut., nie został umieszczony w rozdziale poświęconym treści praw autorskich, lecz w rozdziale dotyczącym umów z zakresu praw autorskiego, co tym bardziej utrudnia określenie charakteru prawa zezwalania. Zwłaszcza że art. 46 pr.aut. nie jest przepisem regulującym kompleksowo prawo zezwalania, lecz zawierającym jedynie domniemanie rozstrzygające, co dzieje się z tym uprawnieniem w przypadku zawarcia umowy przenoszącej autorskie prawa majątkowe. W analogiczny sposób prawo zezwalania zostało uregulowane w pr.aut. z 1926 r. oraz pr.aut. z 1952 r. W uzasadnieniu do pr.aut.<sup>1</sup> ani w materiałach legislacyjnych dotyczących tej ustawy<sup>2</sup> nie sposób doszukać się wskazówek, jaka była intencja twórców tej ustawy odnośnie do charakteru prawa zezwalania. Co więcej, ze wspomnianych powyżej materiałów legislacyjnych wynika, że zagadnienie charakteru prawa zezwalania w ogóle nie było przedmiotem dyskusji w trakcie prac nad pr.aut.

---

<sup>1</sup> Uzasadnienie projektu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (druk nr 86 z dnia 6 listopada 1993 r.).

<sup>2</sup> Autor rozprawy analizował następujące materiały: biuletyny i protokoły z posiedzeń Komisji Edukacji, Nauki i Postępu Technicznego, Komisji Kultury i Środków Przekazu oraz Komisji Ustawodawczej Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej I kadencji; nagrania z posiedzeń podkomisji nadzwyczajnej do rozpatrzenia projektu ustawy o Prawie autorskim i prawach pokrewnych Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej I kadencji; biuletyny i protokoły z posiedzeń Komisji Kultury i Środków Przekazu, Komisji Ustawodawczej oraz Komisji Kultury i Sztuki Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej II kadencji.

Z uwagi na powyższe trzeba oprzeć się na dorobku orzecznictwa i doktryny, na gruncie której zagadnienie charakteru prawa zezwalania było przedmiotem dyskusji począwszy od okresu międzywojennego. Mimo upływu kolejnych dziesięcioleci, omawiana kwestia pozostaje kontrowersyjna w naszym piśmiennictwie, jak zauważyła M. Czajkowska-Dąbrowska niedługo przed wejście w życie pr.aut.<sup>3</sup> Wydaje się, że konstatacja M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej pozostaje aktualna, biorąc pod uwagę, że w dalszym ciągu można spotkać się w doktrynie z rozbieżnymi stanowiskami dotyczącymi charakteru prawa zezwalania. Trafnie więc przewidywała T. Grzeszak przed wejściem w życie pr.aut., że na gruncie tej ustawy wciąż będzie toczył się spór co do charakteru prawa zezwalania<sup>4</sup>.

W doktrynie i orzecznictwie zaprezentowano dotychczas trzy stanowiska dotyczące charakteru prawa zezwalania, zgodnie z którymi to uprawnienie ma charakter:

- 1) osobisty,
- 2) majątkowy,
- 3) mieszany (osobisto-majątkowy).

Wśród przedstawicieli współczesnej doktryny zdaje się przeważać koncepcja o majątkowym charakterze prawa zezwalania, jednakże kilku autorów zajęło na gruncie pr.aut. stanowisko o mieszanym charakterze prawa zezwalania. Ponadto wśród przedstawicieli doktryny opowiadających się za majątkowym charakterem prawa zezwalania toczy się dyskusja, czy prawo zezwalania należy uznać za osobne pole eksploatacji.

Celem niniejszego rozdziału jest omówienie koncepcji dotyczących charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, o którym mowa w art. 46 pr.aut., przedstawianych w doktrynie i orzecznictwie, zarówno na gruncie pr.aut., jak i na gruncie pr.aut. z 1926 r. oraz pr.aut. z 1952 r. Rozważania te, obejmujące trzy wspomniane powyżej koncepcje, umożliwią autorowi rozprawy zajęcie stanowiska odnośnie do charakteru prawa zezwalania, co nastąpi w kolejnym rozdziale rozprawy. Omówienie wspomnianych powyżej koncepcji zostało poprzedzone analizą komparatystyczną, obejmującą unormowania zawarte w USA, Francji oraz Niemczech w obszarze twórczości zależnej.

<sup>3</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, *Rec.: E. Wojnicka, Autorskie prawa zależne*, Łódź 1990, PiP 1993, nr 2, s. 89.

<sup>4</sup> T. Grzeszak, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, PPH 1994, nr 5, s. 3.

## 2. Prawo do tworzenia utworów zależnych jako substytut autorskich praw osobistych w prawie USA

W amerykańskiej ustawie z dnia 19 października 1976 r. o prawie autorskim (ang. *Copyright Act*)<sup>5</sup> położono nacisk, tak jak zresztą w całym systemie prawa własności intelektualnej w USA, na ochronę ekonomicznych interesów twórcy<sup>6</sup>. Przyjmuje się, jak zauważył P. Goldstein, że w prawie USA co do zasady wszystkie prawa autorskie przyznawane twórcom mają charakter majątkowy<sup>7</sup>. W amerykańskiej doktrynie można spotkać się z głosami sceptycyzmu, chociażby A. M. Adlera, co do idei wyodrębniania autorskich praw osobistych<sup>8</sup>, charakterystycznej dla prawa kontynentalnego. A. M. Niżankowska zwróciła uwagę, że główną przyczyną, dla której USA przystąpiły do konwencji berneńskiej dopiero w 1988 r., była niechęć do wprowadzenia do systemu prawnego USA właśnie autorskich praw osobistych<sup>9</sup>. Zgodnie bowiem z art. 6bis ust. 1 konwencji berneńskiej, niezależnie od praw majątkowych twórca zachowuje prawo dochodzenia autorstwa dzieła oraz sprzeciwienia się wszelkiemu zniekształceniu, okaleczeniu lub innej zmianie albo wszelkiemu innemu działaniu na szkodę dzieła, które mogłyby przenieść ujmę jego czci lub dobremu imieniu. Co może wydawać się zaskakujące, w trakcie prac legislacyjnych nad ustawą implementującą konwencję berneńską w USA<sup>10</sup> Komisja Ustawodawcza Senatu USA oraz Izba Reprezentantów USA przyjęły, że nie ma potrzeby wprowadzania zmian w prawie USA w celu dostosowania go do art. 6b konwencji berneńskiej. Stwierdzono, że istniejące unormowania spełniają wymogi konwencji berneńskiej m.in. z uwagi na istnienie prawa do tworzenia utworów zależnych<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Amerykańska ustawa o prawie autorskim (*U.S. Copyright Act of 1976, 17. U.S.C. §§ 101 et seq.*) z dnia 19 października 1976 r. (Pub. L. 94–553, title I, §101, Oct. 19, 1976, 90 Stat. 2541) – dalej cyt. jako: U.S. Copyright Act.

<sup>6</sup> C. D. Peeler, *From the Providence of Kings to Copyrighted Things (and French Moral Rights)*, Indiana International & Comparative Law Review 1999, nr 2, vol. 9, s. 423.

<sup>7</sup> P. Goldstein, *Adaptation...*, s. 50

<sup>8</sup> A. M. Adler, *Against Moral Rights*, California Law Review 2009, vol. 97.

<sup>9</sup> A. M. Niżankowska, *op.cit.*, s. 87.

<sup>10</sup> Amerykańska ustawa o implementacji konwencji berneńskiej (*Berne Convention Implementation Act of 1988*) z dnia 31 października 1988 r. (Pub.L. 100–568, 102 Stat. 2853, H.R. 4262)

<sup>11</sup> K. T. Claggett, *Study on the Moral Rights of Attribution and Integrity*, Federal Register 2017, vol. 82, nr 13, s. 7871.

W amerykańskiej doktrynie jest przedmiotem dyskusji, czy w prawie USA rzeczywiście funkcjonują autorskie prawa osobiste. Można spotkać się ze stwierdzeniem, że taka ochrona jest przewidziana, choć nie została wyrażona wprost<sup>12</sup>. Jako wyjątek można traktować ustawę z dnia 1 grudnia 1990 r. o artystach wizualnych<sup>13</sup>, zgodnie z którą artystom z zakresu sztuk wizualnych przyznano prawo do autorstwa oraz prawo do integralności. Przy czym należy zaznaczyć, że w ramach VARA ochroną obejmuje się egzemplarz utworu, nie zaś utwór jako taki, co – jak stwierdziła A. M. Niżankowska – odzwierciedla istniejące w tradycji *common law* podejście *work-centered* (przeciwnie do podejścia *author-centered*)<sup>14</sup>. Zdaniem R. B. Standlera tak naprawdę prawo USA nie jest w dalszym ciągu w pełni dostosowane do konwencji berneńskiej, biorąc pod uwagę brak ogólnej regulacji dotyczącej autorskich praw osobistych. Uzasadniając swoje stwierdzenie, R. B. Standler wskazał właśnie na VARA, której wprowadzenie, w jego ocenie, wzbudza wątpliwość, czy faktycznie prawo USA zapewnia wszystkim twórcom ogólnie istniejące autorskie prawa osobiste<sup>15</sup>.

Prawo do tworzenia utworów zależnych (określanych jako *derivative works*, co można byłoby przetłumaczyć również jako „utwory pochodne”, jak uczyniła to chociażby J. Sięńczyło-Chlabicz<sup>16</sup>) jest jednym z uprawnień autorskich przysługujących twórcy na podstawie § 106 U.S. Copyright Act. Pozostałe uprawnienia to: prawo do zwielokrotniania kopii lub fonogramów utworu, prawo do dystrybucji kopii lub fonogramów utworu poprzez sprzedaż lub inny sposób przeniesienia własności, lub poprzez wynajem, dzierżawę lub użyczenie, prawo do publicznego wykonania utworu (w przypadku utworów literackich, utworów muzycznych, utworów dramatycznych, utworów choreograficznych, pantomim, utworów filmowych oraz innych utworów audiowizualnych) oraz prawo do publicznego wykonania utworu poprzez cyfrową transmisję dźwięku. Zgodnie z § 106 ust. 2 U.S.

---

<sup>12</sup> Tak W. Strauss, *The Moral Right of Author*, *The American Journal of Comparative Law* 1955, vol. 4, nr 4; A. C. Yen, *The Interdisciplinary Future of Copyright Theory*, *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 1992, nr 10, s. 423; P. A. Jaszi, *Goodbye to All That—A Reluctant (and Perhaps Premature) Adieu to a Constitutionally-Grounded Discourse of Public Interest in Copyright Law*, *Journal of Transnational Law* 1996, nr 29, s. 595.

<sup>13</sup> Ustawa o prawach artystów wizualnych (*The Visual Artists Rights Act of 1990*) z dnia 1 grudnia 1990 r. (Pub.L. 101–650, Dec. 1, 1990, 104 Stat. 5128) – dalej cyt. jako: VARA.

<sup>14</sup> A. M. Niżankowska, *op.cit.*, s. 99.

<sup>15</sup> R. B. Standler, *Moral Rights of Authors in the USA*, <http://www.rbs2.com/moral.pdf> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.), s. 6.

<sup>16</sup> J. Sięńczyło-Chlabicz, *Amerykańskie prawo autorskie. Sytuacja prawna producenta dzieła audiowizualnego według amerykańskiego prawa autorskiego*, Białystok 1998, s. 77.

Copyright Act twórca ma wyłączne prawo do tworzenia oraz udzielania zgody na tworzenie utworów zależnych opartych na jego utworze. W Copyright Act zawarta jest definicja utworu zależnego – zgodnie z § 101 jest to utwór, który został oparty na wcześniej istniejącym utworze (jednym lub więcej), taki jak tłumaczenie, muzyczna aranżacja, dramatyzacja, fikcjonalizacja, adaptacja filmowa, wersja filmowa, nagranie dźwięku, reprodukcja dzieł sztuki, skrót, kondensacja lub jakakolwiek inna forma, w której utwór może zostać przerobiony, przekształcony lub adaptowany.

Jak stwierdził P. Goldstein, prawo do tworzenia utworów zależnych, w połączeniu ze stanowym i federalnym prawem nieuczciwej konkurencji i doktryną *common law*, przypomina kontynentalne prawo do integralności<sup>17</sup>. Autor wskazał na dwa orzeczenia, w których sądy stwierdzały istnienie naruszenia, mimo że w większym stopniu dochodziło do naruszenia reputacji uprawnionego, aniżeli jego interesów majątkowych. Jedno z tych orzeczeń dotyczyło sprawy *Hill v. Whalen & Martell, Inc.*<sup>18</sup> Powód w tej sprawie dochodził praw związanych z komiksem *Mutt & Jeff*, którego postaci – *Nutt* oraz *Giff* – miały zostać bezprawnie wykorzystane w przedstawieniu teatralnym pozwanego. P. Goldstein zwrócił uwagę, że pozwany nie przejął z komiksu do swojego przedstawienia fabuły, przebiegu wydarzeń, szczegółowych sylwetek postaci ani nawet obrazków graficznych<sup>19</sup>. Z kolei drugie orzeczenie przywoływane przez P. Goldsteina zapadło w sprawie *National Geographic Society v. Classified Geographic, Inc.*<sup>20</sup> Sprawa dotyczyła sprzedawanych przez pozwanego książek składających się z artykułów wyciętych z magazynu „National Geographic”, które zostały uprzednio zakupione przez pozwanego. P. Goldstein stwierdził, że ekonomiczny uszczerbek poniesiony przez pozwanego był w tym przypadku minimalny, skoro książki tworzone na podstawie legalnie pozyskanego „materiału” w postaci zakupionych magazynów „National Geographic”<sup>21</sup>.

Na prawo do tworzenia utworów zależnych jako substytut autorskich praw osobistych w prawie USA wskazywał M. Abramowicz. Autor zwracał uwagę, że uprawnienie to

---

<sup>17</sup> P. Goldstein, *op.cit.*, s. 50.

<sup>18</sup> *Hill v. Whalen & Martell, Inc.*, 220 F.359 (S.D.N.Y. 1914).

<sup>19</sup> P. Goldstein, *op.cit.*, s. 53-54.

<sup>20</sup> *National Geographic Soc. v. Classified Geographic*, 27 F. Supp. 655 (D. Mass. 1939).

<sup>21</sup> P. Goldstein, *op.cit.*, s. 54.

powinno spełniać rozmaite funkcje w prawie USA, ponieważ w innym przypadku trudno będzie uzasadnić wyodrębnianie go jako osobnego uprawnienia<sup>22</sup>. Również D. A. Keller postrzega prawo do tworzenia utworów zależnych jako spełniające rolę autorskiego prawa osobistego. Autor zwrócił uwagę na sprawę *SunTrust v. Houghton Mifflin, Co.*<sup>23</sup>, a także na sprawę *Salinger v. Colting*<sup>24</sup>. Pierwsza z nich dotyczyła książki „Przeminęło z wiatrem” Margaret Mitchella oraz powieści zatytułowanej „Wiatr przeminął” autorstwa Alice Randall, w której wykorzystano wątki z „Przeminęło z wiatrem”. Z kolei druga sprawa była związana z książką „Buszujący w zbożu” J. D. Salinger’a i nawiązującej do niej powieścią „60 lat później: przechodząc przez zboże”, stworzoną przez Johna Davida California. Jak stwierdził D. A. Keller, we wskazanych powyżej sprawach sądy odwoływały się do koncepcji autorskich praw osobistych, potwierdzając, że autor powinien mieć prawo do ochrony integralności swojego utworu<sup>25</sup>. D. A. Keller opowiedział się za wprowadzeniem do amerykańskiej ustawy nowego przepisu, który dotyczyłby wprost prawa do integralności, i chroniłby autora przed zniekształceniami i innymi modyfikacjami, które są szkodliwe dla jego reputacji. W jego ujęciu wraz z wprowadzeniem prawa do integralności jednocześnie ograniczeniu powinno ulec prawo do tworzenia utworów zależnych. D. A. Keller nie sprecyzował, w jaki dokładnie sposób to uprawnienie miałyby zostać ograniczone, wskazując jedynie, że § 106 ust. 2 U.S. Copyright Act mógłby stanowić odzwierciedlenie art. 12 konwencji berneńskiej<sup>26</sup>, zgodnie z którym autorzy dzieł literackich lub artystycznych korzystają z wyłącznego prawa do udzielania zezwoleń na adaptację, aranżację i inne przeróbki swych dzieł.

Rozważania dotyczące prawa do tworzenia utworów zależnych jako substytutu autorskich praw osobistych wpisują się w szerszą dyskusję dotyczącą miejsca tego uprawnienia w systemie ochrony prawnoautorskiej w USA. W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że w doktrynie amerykańskiej niekiedy podważana jest zasadność wyodrębniania tego uprawnienia. Zdaniem M. B. Nimmer’a i D. Nimmer’a zawarte w amerykańskiej ustawie prawo do tworzenia utworów zależnych to kompletne *superfluum* względem prawa do

---

<sup>22</sup> M. Abramowicz, *op.cit.*, s. 380.

<sup>23</sup> *Suntrust v. Houghton Mifflin Co.*, 268 F.3d 1257 (11th Cir. 2001).

<sup>24</sup> *Salinger v. Colting*, 607 F.3d 68 (2d Cir. 2010).

<sup>25</sup> D. A. Keller, *Recognizing the Derivative Works Right as a Moral Right: A Case Comparison and Proposal*, Case Western Reserve Law Review 2012, nr 63, s. 545 i 549.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 550.

zwielokrotniania<sup>27</sup>. Z kolei T. T. Ochoa stwierdził, że prawo do tworzenia utworów zależnych nie jest uprawnieniem niezależnym od pozostałych uprawnień autorskich z U.S. Copyright Act – jego naruszenie następuje tylko jednocześnie z przynajmniej jednym z pozostałych uprawnień<sup>28</sup>. Natomiast w opinii K. Deneau istnienie prawa do tworzenia utworów zależnych prowadzi do tego, że *de facto* chronione są pomysły, *de iure* nieobjęte przecież ochroną<sup>29</sup>. Podobne stanowisko zajęła J. Sieńczyło-Chlabicz, stwierdzając, że omawiane uprawnienie pokrywa się w pewnym zakresie z prawem do zwielokrotniania<sup>30</sup>. Ponadto, podobnie jak K. Deneau, również J. Sieńczyło-Chlabicz zwróciła uwagę, że stwierdzenie naruszenia prawa do tworzenia utworów zależnych może faktycznie oznaczać obalenie zasady, zgodnie z którą prawo autorskie nie chroni samego pomysłu, lecz sposób jego ekspresji<sup>31</sup>.

W amerykańskiej doktrynie prezentuje się również stanowisko, zgodnie z którym zasadne jest wyodrębnienie prawa do tworzenia utworów zależnych. Zdaniem J. Rubenfelda teza M. B. Nimmer i D. Nimmer, jakoby prawo do tworzenia utworów zależnych stanowiło *superfluum*, jest przesadą<sup>32</sup>. D. Gervais stwierdził, że przenoszenie i przekształcanie dokonywane w trakcie tworzenia opracowania może, lecz nie musi, pociągać za sobą zwielokrotniania wcześniejszego utworu<sup>33</sup>. Zarówno J. Rubenfeld, jak i D. Gervais, wskazali jako przykład naruszenia prawa do tworzenia utworów zależnych bez jednoczesnego naruszenia prawa do zwielokrotniania sytuację, w której utwory zależne powstają na skutek ingerencji w istniejący już egzemplarz utworu macierzystego<sup>34</sup>. Zagadnienie tworzenia utworu zależnego poprzez ingerencję w istniejący egzemplarz utworu macierzystego było podejmowane w amerykańskim orzecznictwie. Należy zwrócić uwagę na sprawę *Mirage Editions v. Albuquerque A.R.T.* Sprawa dotyczyła sprzedaży płytek ceramicznych z przyklejonymi na spodzie reprodukcjami dzieł sztuki wycinanymi z książek wydawanych przez spółkę Mirage Editions, których to egzemplarze były nabywane przez Albuquerque

<sup>27</sup>M. B. Nimmer, D. Nimmer, *Nimmer on Copyright*, Nowy Jork 1989, s. 8-113.

<sup>28</sup>T. T. Ochoa, *Copyright, Derivative Works and Fixation: Is Galoob a Mirage, or Does the Form(GEN) of the Alleged Derivative Work Matter?*, Santa Clara High Technology Law Journal 2004, nr 4, s. 1020.

<sup>29</sup>K. Deneau, *op.cit.*, s. 3.

<sup>30</sup>J. Sieńczyło-Chlabicz, *op.cit.*, s. 61.

<sup>31</sup>*Ibidem*, s. 61-62.

<sup>32</sup>J. Rubenfeld, *The Freedom of Imagination: Copyright's Constitutionality*, The Yale Law Journal 2002, vol. 112:1, s. 50.

<sup>33</sup>D. Gervais, *op.cit.*, s. 806.

<sup>34</sup>J. Rubenfeld, *op.cit.*, s. 50; D. Gervais, *op.cit.*, s. 839.

A.R.T. Sąd stwierdził, że doszło do naruszenia prawa do tworzenia utworów zależnych przez *Albuquerque A.R.T.*<sup>35</sup> Analogiczne rozstrzygnięcie zapadło w podobnej sprawie *Munoz v. Albuquerque A.R.T.*, w której pozwaną znowu była spółka *Albuquerque A.R.T.*<sup>36</sup> Naruszenie prawa do tworzenia utworów zależnych zostało stwierdzone również w sprawie *Greenwich Workshop v. Timber Creations*, w której pozwany wycinał z książek reprodukcje obrazów, a następnie oprawiał je w sprzedawane przez siebie płótna<sup>37</sup>. Odmienne rozstrzygnięcie zapadło natomiast w sprawie dotyczącej ponownie płytek ceramicznych, na które naklejano tym razem karty pocztowe (*Lee v. Albuquerque A.R.T.*). Sąd przyjął, że nie doszło do naruszenia prawa do tworzenia utworów zależnych. Jak stwierdził, odmienne rozstrzygnięcie musiałoby oznaczać, że „tylnymi drzwiami” wprowadzana jest do amerykańskiego prawa koncepcja szerokich autorskich praw osobistych<sup>38</sup>. Podobnie jak wspomniani powyżej przedstawiciele amerykańskiej doktryny, sąd dostrzegł powiązanie kwestii twórczości zależnej z realizacją interesów twórcy macierzystego należących do sfery jego praw osobistych.

### 3. Prawo do tworzenia utworów zależnych jako część majątkowego prawa do eksploatacji w prawie francuskim

We francuskim kodeksie własności intelektualnej z dnia 1 lipca 1992 r.<sup>39</sup> przyjęto koncepcję wielości praw autorskich, wprowadzając podział na uprawnienia majątkowe i osobiste. Francuskie prawo autorskie przewiduje zatem dualistyczny model prawa autorskiego, w ramach którego wyróżnia się dwie grupy uprawnień odznaczających się odrębnymi cechami: niezbywalne i nieograniczone czasowo prawa osobiste oraz zbywalne i ograniczone czasowo prawa majątkowe<sup>40</sup>. Zdaniem Ö. A. Mengeniiego CPI nie odzwierciedla jednak ściśle dualistycznego modelu prawa autorskiego, o czym miałyby świadczyć użycie

---

<sup>35</sup>*Mirage Editions, Inc., Jennifer Dumas, and Alfred Van Der Marck Editions, Inc. v. Albuquerque A.R.T. Co.*, 856 F.2d 1341 (9th Cir. 1988).

<sup>36</sup>*Rie Munoz and Rie Munoz, Ltd., Plaintiffs-appellees, v. Albuquerque A.R.T. Co., Defendant-appellant*, 38 F.3d 1218 (9th Cir. 1994).

<sup>37</sup>*Greenwich Workshop, Inc. v. Timber Creations, Inc.*, 932 F. Supp. 1210 (C.D. Cal. 1996).

<sup>38</sup>*Lee v. A.R.T. Company*, 125 F.3d 580 (7th Cir. 1997).

<sup>39</sup>Francuski kodeks własności intelektualnej (*Code de la propriété intellectuelle*) z dnia 1 lipca 1992 r. (loi n° 92-597) – dalej cyt. jako: CPI.

<sup>40</sup> Tak również M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur*, Paryż 2009, s. 282.



określenia w liczbie mnogiej „prawa osobiste” (fr. *droits moraux*), zamiast „prawo osobiste” (fr. *droit moral*), traktując tym samym prawo osobiste jako pakiet uprawnień zawartych w jednym prawie<sup>41</sup>. Z kolei A. Lucas i H.-J. Lucas zwrócili uwagę na możliwość krzyżowania się zakresu wskazanych powyżej kategorii uprawnień<sup>42</sup>.

Warto podkreślić, że prawie francuskim – jak stwierdzili M. Vivant i J.-M. Bruguière – uprawnienia osobiste mają prymat nad uprawnieniami majątkowymi<sup>43</sup>. C. D. Peeler określił zresztą Francję jako jednego z największych „orędowników” autorskich praw osobistych, stwierdzając, że we Francji doktryna praw osobistych dominuje nad tradycyjnymi prawami majątkowymi<sup>44</sup>. Analogicznie zdaniem K. Czuba Francja to „kolebka autorskich praw osobistych”<sup>45</sup>. Inaczej niż ma to miejsce w systemach anglosaskich, we francuskiej tradycji prawa autorskiego, co zauważyła T. Konach, podkreśla się przede wszystkim niepodzielność osoby twórcy i jego utworu<sup>46</sup>. Jednak z drugiej strony, jak stwierdzili C. D. Peeler i A. G. Matveev, przez długi czas w prawie francuskim ochrona obejmowała tylko prawa majątkowe<sup>47</sup>. Pierwsze orzeczenie uznające autorskie prawo osobiste datuje się na rok 1814<sup>48</sup>, ale dopiero w II połowie XIX w. orzeczenia uznające kolejne autorskie prawa osobiste zaczęły pojawiać się na szerszą skalę<sup>49</sup>. W ustawodawstwie instytucja *droit moral* została wprowadzona jeszcze później, bo dopiero w ustawie z dnia 11 marca 1957 r. o własności literackiej i artystycznej<sup>50</sup>. Jak zwróciła uwagę A. M. Niżankowska, paradoksalnie we Francji – czyli kraju, w którym panuje system prawa stanowionego – dużą rolę we wprowadzeniu autorskich praw osobistych odegrały sądy, podczas gdy w USA, należących do systemu *common law*, sądy raczej odmawiały takiej ochrony i zostało to „przełamane”

---

<sup>41</sup> Ö. A. Mengenli, *Does It Make A Difference To Follow Monism or Dualism?*, Ankara Bar Review 2010, nr 2, s. 92.

<sup>42</sup> A. Lucas, H.-J. Lucas, *Propriété Littéraire & Artistique*, Paryż 1994, s. 303.

<sup>43</sup> M. Vivant, J.-M. Bruguière, *op.cit.*, s. 263.

<sup>44</sup> C. D. Peeler, *op.cit.*, s. 423.

<sup>45</sup> K. Czuba, *Konstrukcja i treść podstawowych autorskich praw osobistych w systemie prawa francuskiego*, SIT 2009, tom V, s. 92.

<sup>46</sup> T. Konach, *op.cit.*, s. 108.

<sup>47</sup> C. D. Peeler, *op.cit.*, s. 430; A. G. Matveev, *Models of Copyrights System*, International Journal of Law and Political Sciences 2014, vol. 8, nr 8, s. 2394-2395.

<sup>48</sup> S. Teilmann, *British And French Copyright: A Historical Study Of Aesthetic Implications*, Odense 2004, s. 134.

<sup>49</sup> A. M. Niżankowska, *op.cit.*, s. 41.

<sup>50</sup> C. D. Peeler, *op.cit.*, s. 426; A. G. Matveev, *op.cit.*, s. 2395.

dopiero przez ustawodawstwo<sup>51</sup>.

W art. L122-1 CPI wyodrębnia się, zgodnie z dualistycznym podziałem, prawa osobiste oraz prawa majątkowe. Podstawowe uprawnienia osobiste to: prawo do poszanowania nazwiska twórcy oraz jego przymiotów osobistych (art. L121-1 ust. 1), prawo do opublikowania utworu (art. L121-2 ust. 1) oraz prawo do integralności utworu (art. L121-1 ust. 1, art. L132-11 ust. 2 oraz art. L132-22). Z kolei druga grupa uprawnień, jaka wynika z art. L122-1, jest skupiona wokół prawa do eksploatacji, na które składają się prawo do wykonywania utworu oraz prawo do zwielokrotniania utworu – tę grupę uprawnień M. Vivant i J.-M. Bruguière określili jako podstawową prerogatywę prawa autorskiego<sup>52</sup>. Jednocześnie Autorzy zwrócili uwagę, że wykonywanie i zwielokrotnianie utworu często idą ze sobą w parze, w związku z tym przeciwstawianie tych czynności może się wydawać trochę sztuczne<sup>53</sup>. W przypadku autorskich praw majątkowych w prawie francuskim zrezygnowano więc z wyodrębniania uprawnień dotyczących poszczególnych czynności i wprowadzono dwie ogólne grupy uprawnień. Jak podkreśla się we francuskiej doktrynie, dzięki takiemu podejściu pojawienie się nowej formy eksploatacji utworu nie wymaga wprowadzania zmian do ustawy<sup>54</sup>. Z kolei w odniesieniu do programów komputerowych prawo do eksploatacji obejmuje tworzenie i udzielanie zgody na tworzenie tłumaczeń, adaptacji, aranżacji innych modyfikacji programów komputerowych oraz na zwielokrotnianie rezultatów tych modyfikacji (art. L122-6 ust. 2 CPI). Jest to zatem przepis analogiczny do art. 74 ust. 4 pr.aut. – w obu tych przypadkach dokonano bowiem implementacji art. 4 lit. b dyrektywy nr 91/250 (obecnie art. 4 ust. 1 lit. b dyrektywy nr 2009/24, stanowiącej ujednoliconą wersję dyrektywy nr 91/250).

W prawie francuskim nie wyodrębnia się osobnego uprawnienia w zakresie tworzenia lub eksploatacji utworów zależnych – obszar ten jest regulowany prawem do eksploatacji. Zgodnie z art. L122-4 zdanie pierwsze CPI, każde wykonywanie lub zwielokrotnianie utworu, w całości w lub w części, dokonane bez zgody autora utworu lub jego spadkobierców, wyznaczonych z mocy prawa lub decyzji autora, jest bezprawne. Zgodnie ze zdaniem drugim

<sup>51</sup> A. M. Niżankowska, *op.cit.*, s. 92-93.

<sup>52</sup> M. Vivant, J.-M. Bruguière, *op.cit.*, s. 323.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 320.

<sup>54</sup> Tak P. Sirinelli, S. Durrande, A. Latreille, J. Daleau, *Code de la propriété intellectuelle*, Paryż 2010, s. 132.

art. L122-4 CPI, to samo odnosi się m.in. do tłumaczeń, adaptacji oraz przeróbek. Z treści zdania drugiego art. L122-4 CPI wynika więc, jak stwierdził D. Gervais, że w prawie francuskim tworzenie utworów zależnych jest domeną właśnie prawa do zwielokrotniania<sup>55</sup>. W ocenie tego Autora twórczość zależna podpada pod jeden z dwóch głównych „parasoli” praw majątkowych we francuskiej ustawie<sup>56</sup>. Podobne stanowisko zajęła M. Hebette, stwierdzając, że tworzenie tłumaczeń, adaptacji i innych przeróbek stanowi na gruncie art. L122-4 CPI specyficzny aspekt autorskich praw majątkowych<sup>57</sup>.

Niezależnie od tego nie ulega wątpliwości, że w świetle CPI już samo tworzenie utworu zależnego wiąże się z wkroczeniem w prawa wyłączne twórcy utworu macierzystego<sup>58</sup>. Pod tym kątem prawo francuskie wykazuje pewne podobieństwo do prawa USA, przy czym w U.S. Copyright Act wprowadza się odrębne uprawnienie dotyczące tworzenia utworów zależnych, dzięki temu zresztą kwestia zakresu uprawnień autorskich przysługujących twórcy wydaje się bardziej sprecyzowana. Włączenie w CPI obszaru twórczości zależnej w ramy prawa do zwielokrotniania wpisuje się w pewną tradycję prawa francuskiego. W 1852 r. na podstawie dekretu Ludwika Napoleona zrównano we Francji prawo do tłumaczenia z prawem do zwielokrotniania i podobnej regulacji domagano się na szczeblu międzynarodowym<sup>59</sup>. Miało to na celu ochronę francuskich twórców, których utwory były tłumaczone za granicą. Wskazana powyżej okoliczność może w jakimś stopniu wyjaśniać, dlaczego uprawnienie dotyczące utworów zależnych nie zostało we Francji włączone do sfery autorskich praw osobistych. W tym kontekście warto podkreślić, że we francuskim prawie autorskim przez długi czas chroniono jedynie majątkowe interesy twórcy<sup>60</sup> – w dekrete Ludwika Napoleona, o którym mowa powyżej, nie wprowadzano autorskich praw osobistych.

#### **4. Prawo do udzielania zgody na publikację lub eksploatację utworów zależnych w monistycznym modelu prawa autorskiego w prawie niemieckim**

---

<sup>55</sup> Podobnie P. Goldstein, B. Hugenholtz, *op.cit.*, s. 322.

<sup>56</sup> D. Gervais, *op.cit.*, s. 822.

<sup>57</sup> M. Hebette, *France (w:) Copyright Law in the EU: Salient features of copyright law across the EU Member States*, Bruksela 2018, s. 175.

<sup>58</sup> Tak P. Sirinelli, S. Durrande, A. Latreille, J. Daleau, *op.cit.*, s. 145.

<sup>59</sup> D. Gervais, *op.cit.*, s. 812.

<sup>60</sup> C. D. Peeler, *op.cit.*, s. 430; A. G. Matveev, *op.cit.*, s. 2394-2395.

W niemieckiej ustawie z dnia 9 września 1965 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>61</sup> przyjęto system monistyczny, w którym poszczególne przymioty osobiste są skonkretyzowanymi postaciami ogólnego prawa osobistości, co stwierdziła T. Konach<sup>62</sup>. Zwraca się uwagę, że zarówno w Niemczech, jak i we Francji, silną ochronę przyznaje się autorskim prawom osobistym, wykraczając poza minimum wymagane przez konwencję berneńską<sup>63</sup>. Jednocześnie, podobnie jak we Francji, dosyć długo zakładano w Niemczech ochronę jedynie praw majątkowych – zaczęło to się zmieniać dopiero w II połowie XIX w.<sup>64</sup> A. M. Niżankowska zwróciła uwagę, że w Niemczech – odwrotnie niż we Francji – prężnie rozwijała się doktryna i wypracowywane w ramach niej koncepcje dotyczące praw osobistych, natomiast ubogie w tym obszarze było orzecznictwo<sup>65</sup>. Niemiecka literatura prawa autorskiego z przełomu XIX i XX w. była lepiej rozwinięta niż francuska, o czym może świadczyć choćby fakt, że Francuzi przyjmując dualistyczny model prawa autorskiego, opierali się na pracach przedstawicieli niemieckiej doktryny<sup>66</sup>.

Zgodnie z § 11 zdanie pierwsze UrhG prawo autorskie chroni intelektualne i osobiste relacje twórcy z jego utworem, ale jednocześnie obejmuje aspekty związane z korzystaniem z utworu. W takim modelu prawo autorskie chroni zatem zarówno osobiste, jak i majątkowe interesy twórcze. Prawa osobiste obejmują: prawo do publikacji utworu (§ 12 UrhG), prawo do uznania autorstwa utworu (§ 13 UrhG) oraz prawo do zakazania zniekształcania utworu (§ 14 UrhG). Z kolei prawo do eksploatacji utworu oraz prawo do komunikowania utworu tworzą grupę uprawnień chroniących interesy majątkowe autora bądź związane z wykorzystywaniem utworu w formie materialnej (dotyczy prawa do eksploatacji utworu), bądź w formie niematerialnej (dotyczy prawa do komunikowania utworu). W § 15 UrhG wymienia się przykładowe uprawnienia, które składają się na prawo do eksploatacji utworu oraz prawo do komunikowania utworu. W tym pierwszym przypadku wymienione zostały: prawo do zwielokrotniania utworu, prawo do dystrybucji utworu oraz prawo do wystawiania

---

<sup>61</sup> Niemiecka ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych (*Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*) z dnia 9 września 1965 r. (BGBl. I S. 1273 ze zm.) – dalej cyt. jako: UrhG.

<sup>62</sup> T. Konach, *op.cit.*, s. 114.

<sup>63</sup> Tak A. Kelli, T. Hoffmann, H. Pisuke, I. Kull, L. Jents, C. Ginter, *The Exercise of Moral Rights by Non-Authors*, *Juridiskā zinātne* 2014, nr 6, s. 113.

<sup>64</sup> A. M. Niżankowska, *op.cit.*, s. 32.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 43; A. Kelli, T. Hoffmann, H. Pisuke, I. Kull, L. Jents, C. Ginter, *op.cit.*, s. 122.

utworu (§ 15 ust. 1 UrhG). Z kolei w ramach drugiej grupy wymieniono: prawo do recytacji, wykonania i prezentacji utworu, prawo do udostępniania utworu publiczności, prawo do nadawania utworu, prawo do komunikowania utworu w nagraniach audio i wideo, prawo do komunikowania nadań i utworów udostępnionych publiczności (§ 15 ust. 2 UrhG).

Należy podkreślić, że monistyczny model prawa autorskiego nie wyklucza wyodrębniania praw osobistych i praw majątkowych. Jak stwierdził Ö. A. Mengenli, w modelu monistycznym zakłada się istnienie dwóch aspektów prawa autorskiego – osobistego i majątkowego – składających się na jednolite prawo autorskie<sup>67</sup>. W słynnym porównaniu E. Ulmera do drzewa o grubym pniu (symbolizującego jednolite prawo autorskie) wyrastają dwa korzenie, oznaczające interesy osobiste i majątkowe twórcy<sup>68</sup>. To założenie o jednolitym prawie autorskim, ale składającym się z dwóch części, znajduje odzwierciedlenie w § 11 UrhG, zgodnie z którym prawo autorskie chroni intelektualne i osobiste relacje twórcy z jego utworem, ale jednocześnie obejmuje aspekty związane z korzystaniem z utworu, co stwierdził Ö. A. Mengenli<sup>69</sup>. Zdaniem M. Rehbindera w monistycznym modelu prawa autorskiego konieczne jest jednak to, by uprawnienia autorskie były ze sobą nierozzerwalnie powiązane<sup>70</sup>, bowiem wszystkie uprawnienia autorskie są w tym modelu traktowane jednakowo<sup>71</sup>. W UrhG wszystkie uprawnienia autorskie są traktowane w jednakowy sposób, ponieważ każde z nich jest niezbywalne (§ 29 ust. 1 UrhG), dziedziczne (§ 28 ust. 1 UrhG) i ograniczone w czasie (§ 64 UrhG; okres ochrony kończy się po 70 lat od śmierci twórcy)<sup>72</sup>.

W prawie niemieckim, podobnie jak w USA, lecz inaczej niż we Francji, wprowadza się osobne uprawnienie w zakresie utworów zależnych. W przeciwieństwie do prawa do tworzenia utworów zależnych przewidzianego w U.S. Copyright, to uprawnienie dotyczy czynności podejmowanych dopiero na etapie eksploatacji utworu zależnego. Tak wynika z § 23 zdanie pierwsze UrhG, gdzie wskazuje się na konieczność uzyskania zgody twórcy macierzystego na eksploatację opracowania. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy na

---

<sup>67</sup> Ö. A. Mengenli, *op.cit.*, s. 88.

<sup>68</sup> E. Ulmer, *op.cit.*, s. 66.

<sup>69</sup> Ö. A. Mengenli, *op.cit.*, s. 88.

<sup>70</sup> M. Rehbinder, *Urheberrecht*, Monachium 2008, s. 41-42.

<sup>71</sup> A. M. Nizankowska, *op.cit.*, s. 45.

<sup>72</sup> Tak również M. Rehbinder, *op.cit.*, s. 196; Ö. A. Mengenli, *op.cit.*, s. 88; A. Kelli, T. Hoffmann, H. Pisuke, I. Kull, L. Jents, C. Ginter, *op.cit.*, s. 114.

podstawie UrhG tworzenie opracowania należy traktować jako zwielokrotnianie utworu macierzystego. Zgodnie z jednym ze stanowisk przedstawionych w doktrynie niemieckiej, zajęтым przez G. Schulze, można mówić w takiej sytuacji o przynajmniej częściowym zwielokrotnieniu utworu macierzystego<sup>73</sup>. Natomiast zgodnie z innym stanowiskiem, które zajął z kolei H. Kroitzsch, tworzenie opracowania nie stanowi wkroczenia w prawo do zwielokrotniania<sup>74</sup>. W § 23 zdanie drugie UrhG zawarty jest katalog przypadków, w których zgoda twórcy macierzystego jest konieczna już na etapie tworzenia utworu zależnego. Katalog ten obejmuje bazy danych, ale również adaptacje filmowe, wykonanie planów i szkiców utworu artystycznego oraz realizację utworu architektonicznego. W. Bullinger zwrócił uwagę, że regulacja wymieniająca wskazane powyżej przypadki ma chronić nie tylko twórcę macierzystego, ale również twórcę opracowania – przed dokonaniem znaczących nakładów pracy (np. na produkcję filmu lub budowę domu), z których potem nie będzie mógł korzystać<sup>75</sup>. Ponadto w UrhG, podobnie jak w przypadku polskiej pr.aut. oraz CPI, wprowadza się prawo do tworzenia oraz udzielania zgody na tworzenie tłumaczeń, adaptacji, aranżacji oraz innych modyfikacji programów komputerowych, jak również na zwielokrotnianie rezultatów tych modyfikacji (§ 69c ust. 2 UrhG). Jest to przepis stanowiący implementację art. 4 lit. b dyrektywy nr 91/250 (obecnie art. 4 ust. 1 lit. b dyrektywy nr 2009/24).

O samym uprawnieniu w zakresie utworów zależnych, tj. o prawie do wyrażania zgody na publikację lub eksploatację utworu zależnego, mowa jest jedynie w § 37 ust. 1 UrhG. Zgodnie z tym przepisem w przypadku, gdy twórca udziela innej osobie uprawnienia do korzystania z utworu, w razie wątpliwości przyjmuje się, że twórca zachowuje prawo do wyrażania zgody na publikację lub eksploatację utworu zależnego. Widać zatem pewne podobieństwo pomiędzy § 37 ust. 1 UrhG a art. 46 pr.aut. O uprawnieniu w zakresie utworów zależnych nie wspomina się ani w podrozdziale „Autorskie prawo osobiste” (§ 12-14 UrhG), ani w podrozdziale „Prawa do korzystania” (§ 15-24 UrhG).

---

<sup>73</sup> G. Schulze (w:): *Urheberrechtsgesetz Kunsturhebergesetz. Kommentar*, red. T. Dreier, G. Schulze, Monachium 2008, s. 265 i n.

<sup>74</sup> H. Kroitzsch (w:): *Urheberrechtsgesetz. Kommentar*, red. P. Möhring, K. Nicolini, Monachium 2000, s. 286.

<sup>75</sup> W. Bullinger (w:): *Praxiskommentar zum Urheberrecht: UrhR*, red. A. Wandtke, W. Bullinger, Monachium 2002, s. 247.

Jak wspomniano powyżej, zgodnie z § 29 ust. 1 UrhG wszystkie uprawnienia autorskie są niezbywalne. Jak stwierdził M. Rehbinder, twórca może jedynie udzielić upoważnienia do wykonywania jego uprawnień, pozostawiając po swojej stronie rdzeń prawa autorskiego (niem. *Mutterrecht*)<sup>76</sup>. Ma to istotny wpływ na stosowaną terminologię – w prawie niemieckim odróżnia się bowiem prawo do korzystania (niem. *Verwertungsrechte*) od prawa do używania (niem. *Nutzungsrechte*). To pierwsze określa prawo autora, zaś drugie – uprawnienie nabywane przez licencjodawcę na podstawie umowy licencyjnej<sup>77</sup>. W ocenie M. Rebindera twórca nie może przenieść prawa do korzystania, natomiast może upoważnić do korzystania, a uprawnienie nabywane na podstawie tego upoważnienia jest określane właśnie jako prawo do używania<sup>78</sup>. Uprawnienia, które zostały niejako wyodrębnione z ogólnego prawa autorskiego w celu umożliwienia udzielenia opartego na nich upoważnienia, mają charakter majątkowy, na co wskazuje już sama nazwa podrozdziału 3 zatytułowanego „Prawa do korzystania” (niem. *Verwertungsrechte*), znajdującego się w rozdziale 4 „Treść prawa autorskiego” (niem. *Inhalt des Urheberrechts*), obok podrozdziału „Autorskie prawo osobiste” (niem. *Urheberpersönlichkeitsrecht*) oraz podrozdziału „Inne prawa twórcy” (*Sonstige Rechte des Urhebers*). W rozdziale „Prawa do korzystania” znajduje się § 23 UrhG, dotyczący wymogu udzielenia zgody twórcy macierzystego na eksploatację utworu zależnego, co stanowiłoby argument przemawiający za kwalifikacją uprawnienia do udzielania takich zgód do grupy uprawnień majątkowych. Należy jednak podkreślić, że na gruncie prawa niemieckiego kwalifikacja uprawnienia autorskiego jako osobistego lub majątkowego nie ma takiej wagi, jak w przypadku polskiej ustawy pr.aut., bowiem nie rozstrzyga to o czasie trwania uprawnienia, jego ewentualnej zbywalności oraz katalogu roszczeń na wypadek jego naruszenia. W UrhG każde uprawnienie autorskie – niezależnie od tego, czy osobiste, czy też majątkowe – jest niezbywalne, niedziedziczne i ograniczone w czasie. Jak trafnie zauważyła M. Jankowska, w modelu monistycznym nie jest dopuszczalne,

<sup>76</sup> M. Rehbinder, *op.cit.*, s. 16.

<sup>77</sup> Tak również J. B. Nordemann (w:) *Urheberrecht. Kommentar*, red. F. K. Fromm, W. Nordemann, Stuttgart 2008, s. 612.

<sup>78</sup> M. Rehbinder, *op.cit.*, s. 224 i 231.

by kto inny był uprawnionym z tytułu autorskich praw osobistych, a kto inny z tytułu autorskich praw majątkowych<sup>79</sup>.

Powyższe rozważania uwypuklają istotną różnicę między monistycznym a dualistycznym modelem prawa autorskiego. Wspomniana powyżej różnica nie dotyczy tego, czy wyodrębnia się dwie kategorie uprawnień, lecz konsekwencji wynikających z takiego podziału. W monizmie wszystkie uprawnienia traktuje się jednakowo, bez względu na ich kwalifikację, natomiast w dualizmie wspomniana powyżej kwalifikacja determinuje szereg następstw, np. co do możliwości przenoszenia danego uprawnienia autorskiego. Można więc przyjąć, że podział na uprawnienia osobiste i majątkowe spełnia w modelu dualistycznym praktyczną funkcję, rozstrzygając szereg kwestii dotyczących właściwości danego uprawnienia. W przypadku polskiej ustawy pr.aut. zakwalifikowanie danego uprawnienia jako osobistego oznacza, że jest ono nieograniczone w czasie, niezbywalne, a na wypadek jego naruszenia uprawnionemu przysługują roszczenia zawarte w katalogu, o którym mowa w art. 78 pr.aut., chyba że ustawa stanowi inaczej. Z kolei zakwalifikowanie danego uprawnienia jako majątkowego oznacza, że – o ile ustawa nie wprowadza wyjątku – jest ono ograniczone w czasie, zbywalne, zaś na wypadek jego naruszenia uprawnionemu przysługują roszczenia zawarte w katalogu, o którym mowa w art. 79 pr.aut. Nie trzeba więc każdorazowo opisywać właściwości danego uprawnienia autorskiego, bowiem wystarczy zakwalifikowanie go do jednego z dwóch katalogów uprawnień. Taki sposób uregulowania poszczególnych uprawnień autorskich odpowiada zasadzie zwięzłości i syntetyczności przepisów ustawy wyrażonej w rozporządzeniu Prezesa Rady Ministrów z dnia czerwca 2002 r. w sprawie „Zasad techniki prawodawczej”<sup>80</sup>.

## **5. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako uprawnienie o charakterze osobistym**

<sup>79</sup> M. Jankowska, *op.cit.*, s. 255.

<sup>80</sup> Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia czerwca 2002 r. w sprawie „Zasad techniki prawodawczej” (Dz. U. nr 100 poz. 908.).



Stanowisko o osobistym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich zajął na gruncie pr.aut. z 1926 r. jej główny autor, F. Zoll. W swoim komentarzu do pr.aut. z 1926 r. F. Zoll stwierdził, że skoro nie można przenieść autorskich praw osobistych, a jedynie upoważnić do ich wykonania zastępczego, to przepis dotyczący braku utraty prawa zezwalania można rozumieć jedynie w ten sposób, że uprawnienie nabywcy do pozwalania na wykonywanie praw zależnych ma zastępczy charakter<sup>81</sup>. Autor przyjął, że zastępstwo w realizacji tego prawa leży najczęściej w interesie nabywcy, który może zarabiać na udzielaniu zezwoleń na wykonywanie zależnych praw autorskich. Mimo to – zastrzegł F. Zoll – twórca swego prawa osobistego nie traci i może sprzeciwić się zezwoleniu udzielonemu nieodpowiedniej osobie. Przykładowo, może zaprotestować przeciwko zezwoleniu dotyczącemu tłumaczenia, jeżeli to zezwolenie zostało udzielone osobie niewykwalifikowanej. Jak stwierdził F. Zoll, prawa osobiste, które zachowuje twórca, są tak silne, że w niektórych warunkach mogą nawet ubezwładnić autorskie prawa majątkowe nabywcy<sup>82</sup>.

Nieco odmienne stanowisko zajął kolejny przedstawiciel doktryny z okresu międzywojennego, S. Ritterman. Do pewnego stopnia zgadzał się z F. Zollem, stwierdzając, że na gruncie pr.aut. z 1926 r. prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest wyłącznie uprawnieniem osobistym. Jednakże to stanowisko S. Rittermana zostało wyrażone jedynie *de lege lata*. Autor zastrzegł bowiem, że przyjęte rozwiązanie nie wydaje mu się *de lege ferenda* słuszne. W ocenie S. Rittermana zezwolenie jest niewątpliwie podyktowane interesem osobistym twórcy, niemniej ma i znaczenie prawno-majątkowe. Jako przykład wskazał przeróbkę sceniczną powieści stanowiącą konkurencję dla utworu macierzystego, podobnie jak transkrypcja utworu muzycznego<sup>83</sup>. S. Ritterman stwierdził też, że prawo do rozpowszechniania dzieła w przerobionej formie, choć jako jednolite prawo przysługuje twórcy, wykazuje elementy majątkowe i „jest niejako drugą, acz niezbywalną, własnością autorską”. W konsekwencji, zdaniem S. Rittermana, osoba rozpowszechniająca tłumaczenie cudzego dzieła bez zezwolenia na wykonywanie praw

---

<sup>81</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>83</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 26.

zależnych naraża się na roszczenie z art. 59 pr.aut. z 1926 r., służącego ochronie autorskich praw majątkowych<sup>84</sup>.

Należy podkreślić, że w pr.aut. z 1926 r. w żaden sposób nie doprecyzowano, czym są autorskie prawa osobiste ani też nie skatalogowano tych praw (jak uczyniono to w pr.aut.). W art. 12 pr. aut. z 1926 r., dotyczącym treści praw autorskich, napisano jedynie w zdaniu drugim, że ochrona praw osobistych służy każdemu twórcy bez względu na istnienie lub nieistnienie prawa autorskiego. Jak stwierdził F. Zoll, treści prawa osobistego nie da się bowiem ściśle określić i dlatego ograniczono się do wskazania jego treści „przez przykłady czynów to prawo gwałcących”<sup>85</sup>. W art. 62 pr.aut. z 1926 r.,określającym roszczenia z tytułu naruszenia autorskich praw osobistych, wskazano przykładowo na sytuacje, w których naruszający wprowadza w utworze „zmiany, dodatki, skrócenia, które treść wykrzywiają, lub uwłaczają godności i wartości dzieła”. F. Zoll traktował osobiste uprawnienia autora jako „objawy” tzw. *iuris disponendi*, w których najczęściej łączą się emanacje praw majątkowych i osobistych<sup>86</sup>.

Stanowisko o osobistym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich zajął na gruncie pr.aut. z 1952 r. Sąd Najwyższy w uchwale składu 7 sędziów z dnia 20 grudnia 1976 r. W uchwale tej stwierdzono, że zezwolenie ze względu na swój charakter należy przede wszystkim do sfery autorskich dóbr osobistych. W związku z tym, według Sądu Najwyższego, podmiot, który wykonuje prawa do stworzonego opracowania bez uzyskania odpowiedniego zezwolenia, dopuszcza się naruszenia autorskich dóbr osobistych. W ocenie Sądu Najwyższego potwierdza to fakt, że brak zezwolenia twórcy utworu macierzystego wyłącza ważność przeniesienia na wydawcę prawa do dzieła zależnego<sup>87</sup>.

Pogląd o osobistym charakterze prawa zezwalania na gruncie pr.aut. z 1952 r. wyraziła także M. Poźniak-Niedzielska. Autorka omawiając najważniejsze rodzaje autorskich praw osobistych w odniesieniu do adaptacji filmowych, stwierdziła, że za „bezsporne” w tym

---

<sup>84</sup>*Ibidem*, s. 85.

<sup>85</sup>F. Zoll, *Polska...*, s. 54.

<sup>86</sup>*Ibidem*, s. 55.

<sup>87</sup>III CZP 91/75, OSNC 1977, nr 7, poz. 103.

kontekście należy uznać wyłączone prawo twórcy do udzielania zezwolenia na filmową adaptację dzieła<sup>88</sup>. Na gruncie pr.aut. zmieniła jednak swoje stanowisko, stwierdzając, że prawo zezwalania ma charakter majątkowy<sup>89</sup>, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części rozdziału.

## **6. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako uprawnienie o charakterze majątkowym**

Stanowisko o majątkowym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich zostało zaprezentowane po raz pierwszy przez A. Kopffa<sup>90</sup>. A. Kopff sprzeciwiał się uznawaniu prawa zezwalania za prawo osobiste, wskazując na cztery argumenty. Po pierwsze, jego zdaniem pogląd o osobistym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie uwzględnia w należyтым stopniu gospodarczo-ekonomicznego znaczenia i funkcji tego prawa. Jak podkreślał A. Kopff, prawo to ma zapewniać twórcy odpowiednie wynagrodzenie z tytułu wykorzystywania jego utworu przerobionej formie. Po drugie, prawo zezwalania wygasa wraz z autorskimi prawami majątkowymi, ponieważ stanowi część tej grupy uprawnień. W ocenie A. Kopffa, w przypadku, gdyby prawo zezwalania było prawem osobistym, to „niekiedy przynajmniej” powinno trwać dłużej. Zdaniem tego Autora byłoby to oczywiste przede wszystkim w przypadku utworów, które korzystają z ochrony zaledwie przez dziesięć lat od chwili ich pierwszej publikacji (o takich utworach była mowa w art. 27 pr.aut. z 1952 r.). Po trzecie, za majątkowym charakterem omawianego uprawnienia przemawia w ocenie A. Kopffa możliwość przeniesienia tego prawa na inną osobę. Tym bardziej, że jego zdaniem prawu autorskiemu na ogół jest obca koncepcja upoważniania do wykonywania cudzych autorskich praw osobistych. Po czwarte, A. Kopff przyjął, że mimo udzielenia zezwolenia lub mimo zbycia prawa zezwalania, twórca i tak ma możliwość sprzeciwienia się wykonywaniu zależnych praw autorskich, jeżeli skutek rozpowszechniania utworu zależnego miałyby uciepnieć jego prawa osobiste. Zdaniem A. Kopffa teza ta wynika z art. 31 pr.aut. z 1952 r.,

<sup>88</sup> M. Poźniak-Niedzielska, *Adaptacja...*, s. 274.

<sup>89</sup> *Taż*, *Przedmiot...*, s. 24.

<sup>90</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk...*, s. 119; *tenże*, *Treść...*, s. 120.

zgodnie z którym nabywcy prawnemu, choćby nabył „wszelkie autorskie prawa majątkowe”, nie wolno czynić zmian w utworze, chyba że zmiany te są wywołane oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy ich zabronić. Jak stwierdził A. Kopff, prawo zezwalania należy uznać za uprawnienie objęte autorskimi prawami majątkowymi, a w szczególności za element prawa do wyłącznego rozporządzania utworem<sup>91</sup>.

Stanowisko A. Kopffa podzielił S. Grzybowski. Jak stwierdził, potrzeba uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich wygasa wraz z wygaśnięciem autorskich praw majątkowych, w związku z czym prawo do udzielania takich zezwoleń ma charakter majątkowy. W ocenie S. Grzybowskiego teza ta miałaby znajdować potwierdzenie również w samym brzmieniu art. 32 pr.aut. z 1952 r. Autor zwracał uwagę, że przedstawiciele doktryny z okresu międzywojennego – F. Zoll oraz S. Ritterman – wskazywali na osobisty charakter omawianego uprawnienia, jednak jego zdaniem przytoczeni autorzy zapomnieli o dwóch kwestiach. Po pierwsze, o tym, że obowiązek uzyskania zezwolenia jest uzależniony od istnienia autorskich praw majątkowych. Po drugie zaś o tym, że uprawnionym do udzielenia zezwolenia może być nie tylko twórca utworu macierzystego, lecz również nabywca autorskich praw majątkowych<sup>92</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że wprowadzone w pr.aut. z 1926 r. czasowe ograniczenie obowiązku uzyskania zezwolenia było zabiegiem celowym, dokonywanym z pełną świadomością, że odnosi się ono do autorskiego prawa osobistego. Jak stwierdził F. Zoll, główny autor pr.aut. z 1926 r., wspomniany obowiązek ten powinien być ograniczony czasowo z uwagi na dobro publiczne związane z wolnym rozpowszechnianiem dzieła po wygaśnięciu autorskich praw majątkowych. Istnienie autorskiego prawa osobistego nie może – jak określił F. Zoll – „zacieśniać” tego dobra publicznego<sup>93</sup>. Co do zaś argumentu o możliwości przeniesienia prawa do udzielania, kwestia ta będzie przedmiotem analizy w ramach rozdziału VI rozprawy.

Stanowisko o majątkowym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich podzielał, jak się wydaje, J. Serda. Zwracał uwagę, że wykonywanie praw zależnych łączy się z eksploatacją utworu macierzystego, co miałoby

<sup>91</sup> Tenże, *Treść i wykonywanie...*, s. 138.

<sup>92</sup> S. Grzybowski, *Przedmiot i podmiot prawa autorskiego* (w:) *Zagadnienia prawa autorskiego*, red. A. Kopff, S. Grzybowski, J. Serda, Warszawa 1973 s. 86-87.

<sup>93</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 61.

świadczyć o majątkowych cechach prawa zezwalania, podobnie jak czasowe ograniczenie obowiązku uzyskania zezwolenia. Jednakże z drugiej strony podkreślał, że w prawie zezwalania tkwią również elementy osobiste, a wykonywanie zależnych praw autorskich łączy się bezpośrednio ze sferą dóbr osobistych twórcy dzieła macierzystego<sup>94</sup>. Jak stwierdził J. Serda, można mieć wątpliwości czy prawo zezwalania ma charakter osobisty, czy też majątkowy. Doszedł jednak do wniosku, że za tą ostatnią koncepcją przemawia treść art. 3 § 2 i art. 32 obowiązującej wówczas pr.aut. z 1952 r., jako że przepisy te dopuszczają możliwość przeniesienia prawa zezwalania oraz czasowe ograniczenie jego trwania<sup>95</sup>.

Za majątkowym charakterem prawa zezwalania opowiedziała się na gruncie pr.aut. z 1952 r. również E. Traple, wskazując na dominację w nim elementów majątkowych<sup>96</sup>. Na potwierdzenie tej tezy Autorka zaprezentowała łącznie sześć argumentów: 1) zezwolenie na wykonywanie praw do utworu zależnego jest zawsze połączone z upoważnieniem do jego rozpowszechniania; 2) twórca utworu zależnego potrzebuje zezwolenia przede wszystkim na wykonywanie czynnych praw majątkowych do utworu zależnego; 3) zezwolenie jest połączone z odpowiednim wynagrodzeniem na rzecz twórcy macierzystego; 4) obowiązek uzyskania zezwolenia jest ograniczony czasem trwania autorskich praw majątkowych; 5) gdyby ustawodawca uznawał prawo zezwalania za osobiste, to nie zamieściłby oddzielnego przepisu, zgodnie z którym przeniesienie nie obejmuje, w braku odmiennego postanowienia, prawa zezwalania; 6) na podstawie art. 16 pr.aut. z 1926 r. Rada Ministrów mogła zezwolić na przeróbkę lub przystosowanie utworu do potrzeb scenicznych, filmowych lub radiofonicznych – tymczasem trudno wyobrazić sobie sytuację, w której zezwolenie Rady Ministrów mogłoby zastąpić decyzję autora w przedmiocie wykonywania jego praw osobistych<sup>97</sup>. Powyższe stanowisko E. Traple potwierdziła na gruncie pr.aut.<sup>98</sup> Autorka stwierdziła, że traktując prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw

---

<sup>94</sup> J. Serda, *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Warszawa 1970, s. 139-140.

<sup>95</sup> Tenże, *Adaptacja...*, s. 354.

<sup>96</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 69.

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 119-120.

<sup>98</sup> Taż (w:) *Prawo...*, s. 395.

---

autorskich jako uprawnienie osobiste, ustawodawca nie musiałby wprowadzać specjalnego postanowienia, zawartego obecnie w art. 46 pr.aut.<sup>99</sup>

Kolejnym autorem, który podzielił stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania na gruncie pr.aut. z 1952 r., jest R. Markiewicz. Autor ten stwierdził, że „więź psychiczna” twórcy macierzystego zostaje zakłócona przez sam fakt, że inna osoba wykorzystuje w swoim dziele utwór macierzysty. Jednak jego zdaniem powyższy argument nie wystarczy do uznania prawa zezwalania za uprawnienie osobiste<sup>100</sup>. W ocenie R. Markiewicza, o zaliczeniu określonego uprawnienia do praw majątkowych lub osobistych przesądza okoliczność, który element ma charakter nadrzędny<sup>101</sup>. Według R. Markiewicza art. 32 pr.aut. z 1952 r. oznaczał, że wobec braku odmiennego postanowienia umownego przeniesienie autorskich praw majątkowych nie obejmuje prawa zezwalania. Jego zdaniem odmienna interpretacja musiałaby prowadzić do wniosku, że przepis ten w swojej istotnej części jest zbędny, a jedynie w sposób nieudolny i ukryty wprowadza obrót prawnym uprawnieniem osobistym. Według R. Markiewicza kolejnych argumentów przemawiających za majątkowym charakterem prawa zezwalania dostarcza regulacja autorskich praw osobistych. Jak stwierdził wspomniany powyżej Autor, trudno przyjąć, że ustawodawca zaliczając prawo zezwalania do uprawnień osobistych, pominąłby je w kazuistycznym wyliczeniu uprawnień osobistych z art. 52 pr.aut. z 1952 r., zwłaszcza mając na względzie wagę tego uprawnienia<sup>102</sup>. R. Markiewicz podkreślił jednocześnie, że udzielenie zezwolenia może zbiegać się z realizacją autorskich praw osobistych. W jego ocenie naruszenie autorskich praw osobistych przy wykonywaniu praw zależnych bez zgody twórcy dzieła macierzystego następuje nie przez sam fakt rozpowszechniania opracowania, lecz na skutek „dodatkowych okoliczności”. Jako przykład tych okoliczności R. Markiewicz wskazał m.in.: naruszenie prawa do autorstwa, naruszenie prawa do publikacji dzieła i wprowadzanie zmian do utworu macierzystego w sposób naruszający jego dobrą sławę lub godność twórczą autora<sup>103</sup>.

---

<sup>99</sup> Taż, *Autorskie...*, s. 267.

<sup>100</sup>R. Markiewicz, *Dzieło...*, s. 39-40.

<sup>101</sup>*Ibidem*, s. 39.

<sup>102</sup>*Ibidem*, s. 40.

<sup>103</sup>*Ibidem*, s. 41.

Również J. Barta podzielił stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania na gruncie pr.aut. z 1952 r. Autor przyjął, że prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich niewątpliwie posiada osobisto-prawne zabarwienie, natomiast zgodnie z treścią ówczesnie obowiązującej pr.aut. z 1952 r. i stojącej za nią intencji uprawnienie to należy zaliczyć do szeroko rozumianych autorskich praw majątkowych. Jak stwierdził J. Barta, prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich łączy w sobie elementy prawa do zwielokrotniania utworu z elementami prawa do jego rozpowszechniania. W jego ocenie twórca utworu macierzystego udzielając zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, wyraża zgodę na zwielokrotnianie jego utworu, w całości lub w części, ponieważ w opracowaniu dochodzi do odtworzenia utworu macierzystego<sup>104</sup>.

W późniejszych wspólnych pracach J. Barta i R. Markiewicz podtrzymywali stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania<sup>105</sup>. W jednej z tych prac, pisanej jeszcze na tle pr.aut. z 1952 r., Autorzy stwierdzili, że prawo zezwalania jest przykładem uprawnienia majątkowego, które chroni również pozamaterialne interesy twórcy. Jak przyjęli, w dualistycznym modelu prawa autorskiego jest ono zaliczane do praw majątkowych, jednak już sam ustawodawca zauważa szczególny, jakby mieszany (majątkowo-osobisty), charakter omawianego prawa. Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza miało o tym świadczyć brzmienie art. 32 pr.aut. z 1952 r.<sup>106</sup> Stanowisko o majątkowym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich J. Barta i R. Markiewicz podtrzymali na gruncie pr.aut. Jak stwierdzili, w tym przypadku dominuje majątkowe uprawnienie zapewniające wyłączność decydowania o rozpowszechnianiu utworów, także w obrębie opracowań. W ocenie J. Barty i R. Markiewicza z art. 46 pr.aut. wynika, że prawo zezwalania to postać autorskiego prawa majątkowego zasługująca na wzmożoną ochronę przy sporządzaniu umów, jednak dopuszczona do swobodnego obrotu, w przeciwieństwie do autorskich praw osobistych. Ich zdaniem udzielenie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich może zbiegać się z realizacją uprawnień o charakterze osobistym. Autorzy powtórzyli przytoczoną powyżej tezę z samodzielnej pracy R. Markiewicza, stwierdzając, że naruszenie

---

<sup>104</sup>J. Barta, *Autorskie...*, s. 108.

<sup>105</sup>J. Barta, R. Markiewicz, *Ochrona...*, s. 153.

<sup>106</sup>*Ibidem...*, s. 153-154.

autorskich praw osobistych przy wykonywaniu zależnych praw autorskich następuje nie przez sam fakt rozpowszechniania opracowania, lecz na skutek „dodatkowych okoliczności”. Jako te dodatkowe okoliczności wskazali naruszenie prawa do autorstwa i do decydowania o pierwszym publicznym udostępnieniu utworu, a także wprowadzenie mutacji utworu macierzystego godzącej w dobrą sławę utworu lub dobre imię (godność twórczą) autora<sup>107</sup>.

Za majątkowym charakterem omawianego uprawnienia opowiedziała się również E. Wojnicka. Autorka stwierdziła, że określenie charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich zależy w znacznym stopniu od przyjęcia koncepcji dualistycznej lub monistycznej prawa autorskiego. Zdaniem E. Wojnickiej zwolennicy modelu dualistycznego mają do wyboru dwie możliwości: traktowanie omawianego uprawnienia jako autorskiego prawa osobistego lub autorskiego prawa majątkowego. Z kolei opowiadając się za modelem monistycznym, w jej ocenie celowe wydaje się skonstruowanie grupy uprawnień o charakterze mieszanym. E. Wojnicka za przekonujące uznała argumenty za tą koncepcją przedstawione przez E. Traple oraz R. Markiewicza. Autorka podkreśliła zarazem ścisły związek prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ze sferą praw osobistych. Jak stwierdziła, bliskość, a nawet przenikanie się praw majątkowych i osobistych, jest typowe dla stosunków prawnoautorskich<sup>108</sup>. E. Wojnicka omawiając przykład przedsiębiorstwa dokonującego przeróbki na mechaniczne instrumenty muzyczne, stwierdziła, że to przedsiębiorstwo nabywa prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich<sup>109</sup>.

M. Czajkowska-Dąbrowska odnosząc się do rozważań E. Wojnickiej, podzieliła stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania, mimo powiązań ze sferą interesów osobistych twórcy. Autorka miała jednak kilka zastrzeżeń do przeprowadzonego w tym kontekście przez E. Wojnicką wywodu dotyczącego przedsiębiorstwa, które stworzyło przeróbkę na mechaniczne instrumenty muzyczne. M. Czajkowska-Dąbrowska stwierdziła, że – po pierwsze – nie wiadomo, do którego utworu odnosi się teza o braku nabycia prawa do udzielania zezwoleń: do nagrania czy do opracowania nagrania. Po drugie, w jej ocenie

---

<sup>107</sup>J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2019, s. 91-92.

<sup>108</sup>E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 165-166.

<sup>109</sup>*Ibidem*, s. 169.



można kwestionować prawa autorskie przedsiębiorstwa fonograficznego do przeróbki na mechaniczne instrumenty muzyczne z uwagi na brak ich substratu w postaci odrębnego utworu<sup>110</sup>.

Na gruncie pr.aut. za majątkowym charakterem prawa zezwalania opowiedział się A. Karpowicz. Uzasadniając swoje stanowisko, wskazał, że w jego ocenie zezwolenia udziela się właśnie w celu majątkowej eksploatacji opracowania, jest ono niezbędne jedynie w czasie trwania ochrony majątkowej utworu macierzystego, a ponadto możliwe jest przeniesienie prawa zezwalania na inne osoby, podczas gdy prawa osobiste są niezbywalne. A. Karpowicz stwierdził jednocześnie, że działalność twórcy zależnego może wpływać na interesy osobiste twórcy macierzystego. W jego ocenie posunięcie się autora opracowania zbyt daleko może zostać uznane za naruszenie autorskich praw osobistych twórcy macierzystego. Jednocześnie A. Karpowicz wskazał, podobnie jak wcześniej R. Markiewicz na tle pr.aut. z 1952 r., że twórca dzieła macierzystego udzielając zezwolenia na wykonywanie praw zależnych, nie zamyka sobie drogi do dochodzenia ochrony przed naruszeniem jego autorskich praw osobistych. Naruszenia te zdaniem A. Karpowicza polegają np. na takich zmianach i przeróbkach dzieła macierzystego, które pomniejszałyby jego wartość, przynosiłyby ujmę dziełu i autorowi<sup>111</sup>.

Na majątkowy charakter prawa zezwalania na gruncie pr.aut. wskazał również M. Kępiński. Jego zdaniem o kwalifikacji prawa zezwalania jako autorskiego prawa majątkowego przesądza fakt, że art. 46 pr.aut. umieszczono w rozdziale dotyczącym przejścia autorskich praw majątkowych<sup>112</sup>. Przy czym należy podkreślić, że M. Kępiński zasygnalizował w innym miejscu, że tytuł rozdziału „Przejście autorskich praw majątkowych” nie jest poprawny. Jak stwierdził, rozdział ten zawiera nie tylko przepisy dotyczące przenoszenia praw majątkowych, ale również innych kwestii, np. wynagrodzenia, pól eksploatacji, a także umów licencyjnych, które na wstępie rozdziału są odróżniane od umów przenoszących prawa majątkowe<sup>113</sup>. M. Kępiński opowiadając się za majątkowym charakterem prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich,

---

<sup>110</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, *Rec.: E. Wojnicka...*, s. 89.

<sup>111</sup> A. Karpowicz, *Zezwolenie na wykonywanie autorskich praw zależnych*, *Palestra* 1997, nr 11-12, s. 37.

<sup>112</sup> M. Kępiński, *Umowy...*, s. 720.

<sup>113</sup> *Ibidem*, s. 696.

zaznaczył jednocześnie, że ścisłego związku tego uprawnienia z autorskimi prawami osobistymi „nie da się zaprzeczyć”<sup>114</sup>.

Za majątkowym charakterem prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich na gruncie pr.aut. opowiedziała się również M. Pożniak-Niedzielska (która na gruncie pr.aut. z 1952 r. przyjmowała osobisty charakter tego uprawnienia<sup>115</sup>). Zdaniem M. Pożniak-Niedzielskiej wskazuje na to zarówno treść tego uprawnienia, jak również okoliczność, że zależne prawa autorskie powstają i funkcjonują tak długo, jak trwają autorskie prawa majątkowe do utworu macierzystego. Według M. Pożniak-Niedzielskiej art. 2 ust. 2 pr.aut. oznacza, że zależne prawa autorskie stanowią pochodną autorskich praw majątkowych, których czas trwania jeszcze nie upłynął<sup>116</sup>.

Kolejnym autorem, który opowiedział się za majątkowym charakterem prawa zezwalania na gruncie pr.aut., jest T. Targosz. Autor zwrócił jednak uwagę na szczególny związek prawa zezwalania z prawem do integralności utworu. Zaznaczył jednocześnie, że prawo do integralności przysługuje twórcy także wtedy, gdy dojdzie do przeniesienia prawa zezwalania na inny podmiot. Zdaniem T. Targosza przeniesienie prawa zezwalania pozwala przy tym wyciągnąć wniosek na temat intensywności więzi twórcy z utworem. Według tego Autora przesłanki naruszenia prawa do integralności należy w takich przypadkach oceniać bardziej restrykcyjnie, ponieważ powołanie się przez twórcę na ochronę prawa do integralności w przypadku „standardowego” opracowania „stanowiłoby przypadek *venire contra factum proprium*”<sup>117</sup>. Zdaniem T. Targosza, prawo zezwalania to uprawnienie bezwzględne i zbywalne, co oznacza, że autor może je przenieść na inną osobę lub udzielić licencji w jego zakresie. Według tego Autora, choć redakcja art. 46 pr.aut. sugeruje zamiar ograniczenia rozporządzania prawem zezwalania, to w istocie przesądza ona o jego zbywalnym charakterze. T. Targosz dopuścił sytuację, w której twórca macierzysty zbywa całe prawo zezwalania, jak i sytuację, w której jedynie traci wyłączność do udzielania zezwoleń<sup>118</sup>. Zawarte w art. 46 pr.aut. wyrażenie o przeniesieniu „całości autorskich praw

<sup>114</sup>*Ibidem*, s. 720.

<sup>115</sup> M. Pożniak-Niedzielska, *Adaptacja...*, s. 274.

<sup>116</sup> *Taż*, *Przedmiot...*, s. 24.

<sup>117</sup> T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 694.

<sup>118</sup> *Ibidem*, s. 691-692.

majątkowych”T. Targosz uznał za rodzaj skrótowego, jako że pr.aut. nie dopuszcza pełnego przeniesienia praw autorskich w obrocie *inter vivos*. Jego zdaniem ustawodawca miał na myśli przypadki przeniesienia autorskich praw majątkowych na wszystkich polach eksploatacji istniejących w chwili tego przeniesienia<sup>119</sup>.

Za stanowiskiem o majątkowym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich opowiedziała się również J. Szyjewska-Bagińska<sup>120</sup>. Autorka także dostrzegła ścisły związek tego uprawnienia z autorskimi prawami osobistymi. Jak stwierdziła J. Szyjewska-Bagińska, twórca utworu macierzystego udzielając zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, często tym samym godzi się na „głębsze” naruszenie jego autorskich praw osobistych, aniżeli w razie zawarcia umowy przenoszącej całość autorskich praw majątkowych czy też dotyczącej zgody na ograniczenie przysługujących mu autorskich praw osobistych<sup>121</sup>.

Również M. Załucki opowiedział się za majątkowym charakterem prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Jego zdaniem o majątkowym charakterze tego uprawnienia przesądza art. 46 pr.aut. Uzasadniając swoje stanowisko, zwrócił też uwagę na art. 2 ust. 2 pr.aut., stwierdzając, że na podstawie tego przepisu twórca może – korzystając z prawa zezwalania – udzielić samego zezwolenia lub dokonać przeniesienia wspomnianego powyżej uprawnienia, co wynika jego zdaniem z treści art. 46 pr.aut.<sup>122</sup>

Stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania zajął również R. Golat, którego zdaniem zależny charakter praw do utworu zależnego „posiada przede wszystkim kontekst majątkowy”. Miałoby o tym świadczyć zdaniem R. Golata zrównanie czasu trwania obowiązku uzyskania zezwolenia z okresem istnienia autorskich praw majątkowych do utworu macierzystego, a także możliwość przeniesienia prawa zezwalania. Jak stwierdził R.

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, s. 693.

<sup>120</sup> J. Szyjewska-Bagińska (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2016, s. 452.

<sup>121</sup> *Ibidem*, s. 453.

<sup>122</sup> M. Załucki (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. P. Ślęzak, Warszawa 2017, s. 416.

Golat, brzmienie art. 46 pr.aut. potwierdza majątkowy charakter prawa zezwalania<sup>123</sup>. W jednej ze swoich prac R. Golat przyjął jednocześnie, że prawo zezwalania nie powinno być traktowane jako autorskie prawo majątkowe w rozumieniu art. 17 pr.aut. W jego ocenie jest to odrębne uprawnienie, przynależne z mocy prawa każdemu twórcy. Autor odróżnił je od „właściwych” autorskich praw majątkowych, stwierdzając, że korzystanie z prawa zezwalania nie leży w swobodnej gestii podmiotu praw wyłącznych, inaczej niż ma to miejsce w przypadku praw, o których mowa w art. 17 pr.aut. Dla posłużenia się prawem zezwalania zdaniem R. Golata konieczne jest działanie innej osoby – twórcy opracowania. W związku z tym, w jego ocenie, można tu mówić o uprawnieniu mającym „potencjalny, uśpiony niejako charakter”<sup>124</sup>.

Również W. Machała podzielił stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania. Autor stwierdził, że w ujęciu art. 46 pr.aut. prawo zezwalania przybiera charakter uprawnienia majątkowego i analogicznie do pozostałych autorskich praw majątkowych jest ono zbywalne. W. Machała wskazał, że prawo zezwalania jako uprawnienie o charakterze majątkowym przechodzi po śmierci twórcy na jego spadkobierców, nie zaś osoby umocowane do wykonywania autorskich praw osobistych po śmierci twórcy. Ponadto w ocenie W. Machały z racji swojego majątkowego charakteru prawo zezwalania wygasa w tym samym terminie co pozostałe autorskie prawa majątkowe do utworu macierzystego<sup>125</sup>.

Stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania podzielił także Z. Okoń. Autor analizując charakter prawa zezwalania w odniesieniu do programów komputerowych, zwrócił uwagę na art. 77 pr.aut. Zgodnie z tym przepisem twórca programu komputerowego jest pozbawiony prawa do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności, jak i prawa do integralności. Według Z. Okonia art. 77 pr.aut. stanowi podstawę do stwierdzenia, że niezależnie od stanowiska co do charakteru prawa zezwalania w świetle przepisów ogólnych, w przypadku programów komputerowych uprawnienie to ma wyłącznie majątkowy charakter<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup>R. Golat, *Prawa zależne...*, s. 50.

<sup>124</sup>Tenże, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2016, s. 52.

<sup>125</sup>W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 865.

<sup>126</sup>Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 47.

Niektórzy przedstawiciele współczesnej doktryny opowiadając się za majątkowym charakterem prawa zezwalania, jednocześnie twierdzą, że jest to pole eksploatacji w rozumieniu art. 50 pr.aut. Zdaniem E. Traple okoliczność, że prawo zezwalania nie zostało wymienione jako oddzielne pole eksploatacji w art. 50 pr.aut., nie pozbawia go takiego charakteru, skoro wyliczenie pól w tym przepisie ma charakter jedynie przykładowy<sup>127</sup>. W jej ocenie w efekcie przyjęcia tej koncepcji do umów o przeniesienie prawa zezwalania stosuje się reguły z art. 41 ust. 2 pr.aut. (wymóg specyfikacji pól eksploatacji) oraz art. 53 pr.aut. (wymóg formy pisemnej w przypadku umów o przeniesienie praw autorskich), a także przepisy dotyczące wynagrodzenia zawarte w art. 43-45 oraz art. 47 pr.aut.<sup>128</sup> Według M. Kępińskiego, który również prezentuje powyższe stanowisko, zaliczenie prawa zezwalania do pól eksploatacji dowodzi niewielkiej przydatności praktycznej wyliczenia zawartego w art. 50 pr.aut.<sup>129</sup>

Stanowisko o prawie zezwalania jako polu eksploatacji podzielił także W. Machała. Wprawdzie zwrócił uwagę, że koncepcja ta jest efektem pewnego skrótu myślowego, ale jednocześnie stwierdził, że ma ona walor porządkujący materię normatywną i ułatwia rozstrzygnięcie rozmaitych kwestii. Autor wskazał w pierwszej kolejności na konieczność wyraźnego wymienienia tego prawa jako przesłankę jego przeniesienia lub udzielenia licencji, twierdząc, że dopiero zasada specyfikacji pól eksploatacji pozwala wystarczająco uzasadnić taki wymóg. W opinii W. Machały przyjęcie wspomnianej koncepcji ułatwia również ustalenie, jaka jest wymagana forma przeniesienia prawa zezwalania oraz upoważnienia do jego realizacji. Ponadto zdaniem W. Machały koncepcja ta rozstrzyga o istnieniu prawa do odrębnego wynagrodzenia za przeniesienie prawa zezwalania lub upoważnienie do jego realizacji, ze względu na art. 45 pr.aut., z którego wynika, że twórcy przysługuje osobne wynagrodzenie za każde odrębne pole eksploatacji, chyba że umowa stanowi inaczej<sup>130</sup>.

Krytycznie na temat koncepcji o prawie do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako polu eksploatacji wypowiedział się T. Targosz. Według tego

---

<sup>127</sup> E. Traple, *Autorskieprawa...*, s. 267.

<sup>128</sup> Taż (w:) *Prawo autorskie...*, s. 395.

<sup>129</sup> M. Kępiński, *Umowy...*, s. 721.

<sup>130</sup> W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 866.

Autora prawo zezwalania nie jest polem eksploatacji, ponieważ reguły konstruowania pól eksploatacji nie przystają do prawa zezwalania, są to bowiem kategorie leżące na innych płaszczyznach<sup>131</sup>. W ocenie T. Targosza pola eksploatacji konkretyzują treść uprawnień częściowych, którymi są poszczególne uprawnienia do korzystania z utworu<sup>132</sup>. Natomiast na polach eksploatacji, zdaniem tego Autora, następuje wykonywanie prawa zezwalania, w związku z czym należy w tym zakresie stosować zasady przewidziane w art. 41 ust. 2 (wprowadzającym wymóg specyfikacji pól eksploatacji) oraz art. 41 ust. 4 pr.aut. (zgodnie z którym umowa może dotyczyć tylko pól eksploatacji, które są znane w chwili jej zawarcia)<sup>133</sup>.

Stanowiska o prawie zezwalania jako polu eksploatacji nie podzielił także R. Golat. Jego zdaniem trudno na podstawie kwalifikacji o majątkowym charakterze prawa zezwalania wywodzić twierdzenie, że uprawnienie to jest odrębnym polem eksploatacji, niesklasyfikowanym w art. 50 pr.aut. Jak stwierdził R. Golat, pole eksploatacji powinno być identyfikowane z „reglamentowanym ustawowo sposobem eksploatowania określonego dzieła chronionego”. W ocenie tego Autora związek prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich z polami eksploatacji polega na tym, że istotą tego uprawnienia jest udzielanie zezwoleń właśnie na polach eksploatacji<sup>134</sup>.

Krytycznie do stanowiska o prawie zezwalania jako polu eksploatacji odniósł się także R. M. Sarbiński. Jak stwierdził ten Autor, pola eksploatacji stanowią techniczno-organizacyjne sposoby korzystania z utworu, podczas gdy zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest czynnością prawną, od której zależy zgodność z prawem eksploatacji utworu zależnego. Zaznaczył jednak, że jeśli zezwolenie przybiera postać umowy, to należy spełnić wymóg wyraźnego wymienienia pól eksploatacji<sup>135</sup>.

## **7. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako uprawnienie o charakterze mieszanym**

---

<sup>131</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 62.

<sup>132</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>133</sup> Tenże, *Prawo...*, s. 691.

<sup>134</sup> R. Golat, *Prawa zależne...*, s. 50.

<sup>135</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 168.

Stanowisko o mieszanym charakterze prawa zezwalania zajął Sąd Najwyższy w uchwale składu 7 sędziów z dnia 19 lutego 1968 r. Sąd Najwyższy stwierdził, że przerobienie utworu filmowego wymaga zgody zarówno producenta (na mocy art. 13 pr.aut. z 1952 r. producent dysponował autorskimi prawami majątkowymi do całego filmu), jak i poszczególnych twórców, których twórczość złożyła się na powstanie tego utworu. Sąd Najwyższy silnie akcentował interesy majątkowe producenta, wskazując, że to on w pierwszej kolejności jest zainteresowany tym, by przeróbka ukazała się lub aby jej nie opracowano. Jednocześnie podkreślił, że przeróbka filmu i jego wykorzystanie do innych celów niż pierwotnie zakładane może spowodować zmniejszenie atrakcyjności filmu, doprowadzając tym samym do zmniejszenia jego dochodowości. Sąd Najwyższy przyjął także, że producent jest „zainteresowany w tym, aby przekształcenie filmu nie przyniosło ujemny jego przedsiębiorstwu”. W związku z powyższym, jak stwierdził Sąd Najwyższy, prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ma charakter także osobisty. Sąd Najwyższy zaznaczył też, że producent ma wyłączne prawo do udzielania zezwoleń na dokonywanie w filmie takich zmian, które są konieczne do jego normalnej eksploatacji, a zarazem nie zmieniają zasadniczo jego istoty (np. dubbing lub przeróbka na potrzeby telewizji). Wynika to, według Sądu Najwyższego, z przysługujących producentowi autorskich praw majątkowych obejmujących prawo do zwykłej eksploatacji filmu<sup>136</sup>.

W doktrynie za stanowiskiem o mieszanym charakterze prawa zezwalania opowiedział się na gruncie pr.aut. z 1952 r. J. Błeszyński. Autor przyjmując koncepcję monistyczną prawa autorskiego, stwierdził, że istota uprawnień o charakterze mieszanym sprowadza się do tego, że łączą one elementy osobiste i majątkowe. Zdaniem J. Błeszyńskiego powyższemu założeniu sprzyja okoliczność, że poszczególne uprawnienia składające się na jednolicie rozumiane prawo autorskie nie stanowią w stosunku do siebie zakresów odrębnych, nawzajem wykluczających się<sup>137</sup>. Oparcie dla swojego stanowiska J. Błeszyński znajdował w art. 15 pr.aut. z 1952 r. Przepis ten odnosił się w jego ocenie do mającej mieszaną charakter grupy uprawnień autorskich do rozporządzania utworem, niezbywalnych *inter vivos*, na podstawie których mogą powstawać na rzecz osób trzecich

<sup>136</sup> III CZP 40/67, OSNC 1969, nr 4, poz. 59.

<sup>137</sup>J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 127.

„pochodne prawa majątkowe”<sup>138</sup>. W tej grupie J. Bleszyński wyróżniał m.in. uprawnienie do decydowania o podjęciu publicznej eksploatacji dzieła w postaci tłumaczenia<sup>139</sup>. Zdaniem tego Autora przyjęciu powyższego stanowiska nie stoi na przeszkodzie przepis wyłączający konieczność uzyskania zezwolenia w przypadku, gdy wygasły autorskie prawa majątkowe do utworu macierzystego. Jak stwierdził J. Bleszyński, nie jest to jedyny przepis ograniczający „ochronę osobistą”, bowiem podobny przepis znalazł się w art. 25 § 2 pr.aut. z 1952 r., zgodnie z którym po upływie 10 lat od śmierci osoby, do której skierowane są listy, nie potrzeba zgody bliskich na rozporządzanie listami<sup>140</sup>. Swoje stanowisko J. Bleszyński potwierdził również na gruncie pr.aut., odnosząc się do tłumaczeń. Jak stwierdził, o ocenie charakteru prawa zezwalania rozstrzyga fakt, że korzystanie z tłumaczenia stanowi pośrednie korzystanie z utworu przetłumaczonego, a więc w konsekwencji stanowi pośrednią eksploatację tego utworu macierzystego. W ocenie J. Bleszyńskiego prawo zezwalania ma charakter jednocześnie osobisty i majątkowy, mimo że konieczność uzyskania go trwa jedynie przez okres majątkowej ochrony utworu macierzystego<sup>141</sup>.

Na gruncie pr.aut. z 1952 r. za koncepcją o mieszanym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich opowiedział się również S. Sołtysiński<sup>142</sup>. Jak stwierdził, przeróbka lub przeniesienie utworu macierzystego na inną techniką artystyczną polega najczęściej na recepcji treści i formy cudzego utworu, w związku z czym w ocenie S. Sołtysińskiego można mówić o naruszeniu integralności utworu macierzystego<sup>143</sup>. Jednocześnie, jak stwierdził autor, „społecznie doniosłe” naruszenie interesów twórcy macierzystego następuje dopiero w fazie rozporządzania zależnymi prawami autorskimi i dlatego zezwolenie wymagane jest na tym późniejszym etapie. Zdaniem S. Sołtysińskiego koncepcja równoległego rozporządzania prawami majątkowymi i osobistymi bardziej odpowiada potrzebom praktyki niż założenie o prawie zezwalania jako uprawnieniu o charakterze majątkowym. Jak stwierdził, stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania ułatwia wytłumaczenie możliwości rozporządzania tym

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, s. 126-127.

<sup>139</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>140</sup> Tenże, *Prawa autorskie zależne...*, s. 256.

<sup>141</sup> Tenże, *Tłumaczenia w świetle...*, s. 31.

<sup>142</sup> S. Sołtysiński, *Dysponowanie...*, s. 51.

<sup>143</sup> *Ibidem*, s. 51-52.



prawem, ale nie oferuje niemal żadnego rozwiązania w sytuacji, gdy pojawia się problem skutków zgody twórcy macierzystego na ingerencję w sferę jego praw osobistych<sup>144</sup>.

Na gruncie pr.aut. stanowisko o mieszanym charakterze prawa zezwalania zajął P. F. Piesiewicz<sup>145</sup>. Autor odwołał się do rozważań J. Błęszyńskiego, stwierdzając, że chociaż były one prezentowane na gruncie poprzednio obowiązującej ustawy, to w znacznej mierze zachowały swoją aktualność<sup>146</sup>. Zdaniem P. F. Piesiewicza o mieszanym charakterze prawa zezwalania świadczy występowanie w tym uprawnieniu zarówno elementu osobistego, jak i elementu majątkowego. Na majątkowy charakter omawianego uprawnienia wskazują jego zdaniem trzy czynniki. Po pierwsze, fakt, że twórca utworu zależnego nie potrzebuje zezwolenia w przypadku, gdy autorskie prawa majątkowe do utworu macierzystego wygasły. Po drugie, pojęcie korzystania użyte w art. 2 ust. 2 pr.aut. jest charakterystyczne dla autorskich praw majątkowych. Po trzecie, zdaniem P. F. Piesiewicza art. 46 pr.aut. oznacza, że prawo zezwalania, podobnie jak autorskie prawa majątkowe, może być przenoszone na inne osoby. Z kolei na osobisty charakter omawianego uprawnienia wskazują w ocenie P.F. Piesiewicza dwa czynniki. Po pierwsze, fakt, że w wyniku tworzenia opracowania dochodzi do wkroczenia w autorskie prawa osobiste, konkretnie zaś w prawo do nienaruszalności treści i formy utworu oraz rzetelnego wykorzystania (art. 16 pkt 3 pr.aut.). Drugim przejawem osobistego charakteru prawa zezwalania miałby być obowiązek wymienienia na egzemplarzach opracowania tytułu i twórcy utworu macierzystego (art. 2 ust. 5 pr.aut.)<sup>147</sup>. P. F. Piesiewicz doszedł do wniosku, że prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest szczególną instytucją, „łączącą w sobie prawa osobiste i majątkowe”. W konsekwencji postawił tezę, że w wyniku przeniesienia prawa zezwalania dochodzi do przeniesienia uprawnienia o charakterze osobistym w postaci prawa do decydowania o możliwości wkroczenia w prawo do integralności przez inne podmioty. W wyniku takiego przeniesienia zdaniem P. F. Piesiewicza następuje oderwanie się prawa do integralności od twórcy utworu macierzystego<sup>148</sup>.

---

<sup>144</sup>*Ibidem*, s. 52.

<sup>145</sup> P. F. Piesiewicz, *Charakter...*, s. 8.

<sup>146</sup>*Ibidem*, s. 8-9.

<sup>147</sup>*Ibidem*, s. 9.

<sup>148</sup>*Ibidem*, s. 12.

Za koncepcją o mieszanym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich opowiedział się również J. P. Kolczyński. Częściowo majątkowy charakter prawa zezwalania wynika jego zdaniem z założenia, że umowa zezwalająca na wykonywanie zależnych praw autorskich ma charakter umowy licencyjnej. Jednocześnie treść tego uprawnienia zostaje uzupełniona, jak określił to J. P. Kolczyński, o „czynnik osobisty”, za który Autor uznaje uprawnienie twórcy macierzystego do jednostronnego cofnięcia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, wynikające z art. 2 ust. 3 zdanie pierwsze pr.aut. To ostatnie uprawnienie J. P. Kolczyński traktuje jako osobiste m.in. ze względu na wątpliwość co do możliwości jego zrzeczenia się przez twórcę<sup>149</sup>.

Kolejnym autorem, który zajął stanowisko o mieszanym charakterze prawa zezwalania, jest K. Czyżewski. Jego zdaniem z art. 46 pr.aut. wynika, że uprawnienie to pozostaje poza „całością” autorskich praw majątkowych, a ponadto wykonywanie praw zależnych ze swojej natury wymaga ingerencji w substancję utworu. W związku z tym w ocenie K. Czyżewskiego traktowanie prawa zezwalania jako uprawnienia o wyłącznie majątkowym charakterze powodowałoby, że kwestia autorskich praw osobistych pozostałaby nieuregulowana. Jego zdaniem przyjęcie koncepcji o mieszanym charakterze tego uprawnienia pozwala uznać, że w ramach zezwolenia razem ze zgodą na wykonywanie praw majątkowych do utworu zależnego udzielana jest zgoda na wkroczenie w autorskie prawa osobiste twórcy macierzystego, w zakresie niezbędnym, by korzystanie ze wspomnianych powyżej praw majątkowych było możliwe<sup>150</sup>.

## 8. Wnioski końcowe

Jak wynika z niniejszego rozdziału, stanowiska w doktrynie i orzecznictwie dotyczące charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, o którym mowa w art. 46 pr.aut., przechodziły swoistą ewolucję. Najpierw, w okresie

---

<sup>149</sup> J. P. Kolczyński, *W sprawie niektórych autorskich praw osobistych pracownika do programu komputerowego oraz wyczerpania autorskich praw majątkowych on-line*, PPH 2010, nr 1, s. 37.

<sup>150</sup> K. Czyżewski, *op.cit.*, s. 38.

międzywojennym, opowiadano się zasadniczo za osobistym charakterem prawa zezwalania – takie stanowisko zajął F. Zoll<sup>151</sup>, oraz, z pewnymi zastrzeżeniami, S. Ritterman<sup>152</sup>. W okresie powojennym zaczęto wyraźniej dostrzegać majątkowy charakter tego prawa, co wyrażało się w stanowisku o mieszanym charakterze prawa zezwalania oraz koncepcji o jego wyłącznie majątkowym charakterze, za czym opowiedział się jako pierwszy A. Kopff<sup>153</sup>. Na tle pr.aut. stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania zaczęło już jednak przeważać – zostało ono przyjęte m.in. przez M. Poźniak-Niedzielską<sup>154</sup>, J. Bartę i R. Markiewicza<sup>155</sup>, M. Kępińskiego<sup>156</sup>, T. Targosza<sup>157</sup>, Z. Okonia<sup>158</sup> oraz W. Machała<sup>159</sup>. Nie oznacza to jednak, że na tle pr.aut. nie prezentowano odmiennego stanowiska – P. F. Piesiewicz<sup>160</sup>, J. P. Kolczyński<sup>161</sup> i K. Czyżewski<sup>162</sup> wyrazili pogląd, zgodnie z którym prawo zezwalania ma charakter mieszany. Wśród przedstawicieli doktryny opowiadających się za majątkowym charakterem prawa zezwalania można dostrzec również spór co do tego, czy prawo zezwalania należy traktować jako pole eksploatacji niewymienione w art. 50 pr.aut. Przychylnie do takiej koncepcji odnieśli się M. Kępiński<sup>163</sup>, E. Traple<sup>164</sup> oraz W. Machała<sup>165</sup>, zaś odmiennie stanowisko zajęli T. Targosz<sup>166</sup>, R. Golat<sup>167</sup> oraz R. M. Sarbiński<sup>168</sup>.

Za swoisty paradoks należy uznać fakt, że odejście od koncepcji o osobistym charakterze prawa do udzielania zezwoleń nastąpiło w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, podczas gdy w ustroju socjalistycznym – jak stwierdził S. Ritterman – „piecza nie tylko nad materialnymi, ale i nad moralnymi interesami człowieka pracy jest kluczowym

---

<sup>151</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95.

<sup>152</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 26.

<sup>153</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

<sup>154</sup> M. Poźniak-Niedzielska, *Przedmiot...*, s. 24.

<sup>155</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 91-92.

<sup>156</sup> M. Kępiński, *Umowy...*, s. 720.

<sup>157</sup> T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 694.

<sup>158</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 47.

<sup>159</sup> W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 865.

<sup>160</sup> P. F. Piesiewicz, *Charakter...*, s. 8.

<sup>161</sup> J. P. Kolczyński, *op.cit.*, s. 37.

<sup>162</sup> K. Czyżewski, *op.cit.*, s. 38.

<sup>163</sup> M. Kępiński, *Umowy...*, s. 721.

<sup>164</sup> E. Traple, *Autorskieprawa...*, s. 268.

<sup>165</sup> W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 395.

<sup>166</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 62.

<sup>167</sup> R. Golat, *Prawa zależne...*, s. 50.

<sup>168</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 168.

zadaniem socjalizmu, zaś własność autorska to dziecko burżuazyjnych stosunków z okresu ich postępowego rozwoju”<sup>169</sup>. W tym kontekście S. Ritterman twierdził, że w ustroju socjalistycznym prawo do rozporządzania utworem zachowuje, a nawet powiększa swoje znaczenie jako osobiste prawo decydowania o publikacji; zawarty w nim majątkowy element własności autorskiej traci swoje znaczenie w miarę postępu „uspołeczniania” przedsiębiorstw rozpowszechniających utwory<sup>170</sup>. Tym bardziej zaskakujące jest, że w latach 70-tych przedstawiciele doktryny zaczęli postrzegać prawo zezwalania jako autorskie prawo majątkowe, mimo że dotychczas przypisywano mu raczej charakter osobisty.

Biorąc pod uwagę rozważania przeprowadzone w niniejszym rozdziale, trudno oprzeć się wrażeniu, że problematyka charakteru prawa zezwalania była analizowana w dosyć uogólniony sposób. Współcześnie przeważający pogląd o majątkowym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich – mimo, że był przedstawiany przez wielu przedstawicieli doktryny – nie doczekał się szerszego wyjaśnienia i uzasadnienia. Nie próbowano odpowiedzieć na pytanie (z wyjątkiem, jak się zdaje, R. Golata<sup>171</sup>), czy prawo zezwalania można traktować jako prawo do korzystania lub prawo do rozporządzania w rozumieniu art. 17 pr.aut. Autorzy, którzy z kolei przedstawiali mniejszościowe stanowisko o mieszanym charakterze prawa zezwalania, nie wyjaśniali, jak pogodzić ten pogląd z dualistyczną strukturą praw autorskich w pr.aut. W pracach przedstawicieli współczesnej doktryny brakuje również pogłębionej analizy koncepcji osobistego charakteru prawa zezwalania.

Wydaje się, że na przestrzeni już niemal stu lat obowiązywania polskiego ustawodawstwa prawnoautorskiego przyczyną rozbieżności stanowisk co do charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest sposób zredagowania przepisów kolejnych polskich ustaw o prawie autorskim. W każdej z tych ustaw jedyny przepis, w którym wprost była mowa o prawie zezwalania (art. 32 w pr.aut. z 1926 r., art. 32 w pr.aut. z 1952 r. oraz art. 46 w pr.aut.), nie został umieszczony w rozdziale poświęconym treści praw autorskich, lecz w rozdziale dotyczącym umów z zakresu prawa

---

<sup>169</sup> S. Ritterman, *Zasady nowego prawa autorskiego majątkowego*, ZNUJ 1955, z. 1, s. 101.

<sup>170</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>171</sup> R. Golat, *Prawo autorskie...*, s. 52.

autorskiego. Ponadto w art. 46 pr.aut. (analogicznie jak we wcześniejszych ustawach) nie uregulowano kompleksowo tego uprawnienia, a jedynie wprowadzono domniemanie rozstrzygające, co dzieje się z tym uprawnieniem w przypadku zawarcia umowy przenoszącej autorskie prawa majątkowe. Należy jednocześnie zauważyć, że prawo zezwalania dotyka zarówno osobistych, jak i majątkowych interesów twórcy. Twórczość zależna z jednej strony wiąże się z problematyką autorstwa, integralności utworu i jego rzetelnego wykorzystania, zaś z drugiej strony wpływa na wykorzystywanie jego ekonomicznego potencjału. Oczywiście każde uprawnienie autorskie w jakimś stopniu wpływa na obie wspomniane powyżej sfery interesów twórcy – trafnie zwrócili uwagę J. Barta i R. Markiewicz, że przyjęty w pr.aut. podział na autorskie prawa osobiste i autorskie prawa majątkowe ma do pewnego stopnia umowny charakter<sup>172</sup>. Natomiast trudno oprzeć się wrażeniu, że pod tym względem prawo zezwalania wyróżnia się w szczególny sposób na tle całego systemu prawa autorskiego. Specyficzna natura prawa zezwalania, przy jednoczesnym sposobie unormowania tego uprawnienia, wydatnie wpływa na istnienie kontrowersji w doktrynie dotyczących omawianego zagadnienia.

Przeprowadzona w niniejszym rozdziale analiza porównawcza umożliwiła dostrzeżenie różnych modeli uregulowania uprawnienia dotyczącego twórczości zależnej. Tym samym skłania do dokonania rozmaitych konstatacji dotyczących sposobu uregulowania prawa zezwalania w polskim prawie autorskim, a także co do przyjętego w pr.aut. dualistycznego modelu prawa autorskiego.

W pierwszej kolejności należałoby zwrócić uwagę, że – jak wynika z analizy porównawczej przeprowadzonej w niniejszym rozdziale – przyjęcie dualistycznego modelu prawa autorskiego nie wyklucza takiego unormowania, w którym nie wyodrębnia się osobnego uprawnienia dotyczącego twórczości zależnej, co ma miejsce chociażby we Francji. W modelu dualistycznym prawa wyłączne twórcy związane z przygotowaniem lub eksploatacją opracowania opartego na jego twórczości mogą być zastrzeżone jako część innego, szerszego uprawnienia. W przypadku francuskiego CPI tym szerszym uprawnieniem, regulującym również obszar twórczości zależnej, jest prawo do eksploatacji utworu. W

---

<sup>172</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 24.

literaturze można zresztą spotkać się ze stanowiskiem, zgodnie z którym nie jest zasadne wyodrębnianie osobnego uprawnienia autorskiego dotyczącego twórczości zależnej<sup>173</sup>. Mając to na względzie, w dalszej części rozprawy autor dokona oceny, czy w przypadku polskiej ustawy pr.aut.właściwym rozwiązaniem jest wyodrębnianie osobnego prawa zezwalania, o którym mowa w art. 46 pr.aut.

Jak wynika z analizy prawoporównawczej przeprowadzonej na gruncie prawa USA, w doktrynie uprawnieniom autorskim dotyczącym twórczości zależnej przypisuje się niekiedy charakter osobisty, nawet w przypadku, gdy w danym prawodawstwie autorskie prawa osobiste nie są wprost wyodrębniane. W U.S. Copyright, której przepisy były analizowane w niniejszym rozdziale, nie wyodrębnia się autorskich praw osobistych, lecz mimo to w amerykańskiej literaturze P. Goldstein<sup>174</sup>, M. Abramowicz<sup>175</sup> oraz D. A. Keller<sup>176</sup> zajęli stanowisko, zgodnie z którym prawo do tworzenia utworów zależnych spełnia rolę autorskiego prawa osobistego bądź jest jego substytutem. Skłania to do poświęcenia szczególnej uwagi koncepcji prawa zezwalania jako autorskiego prawa osobistego w ramach analizy charakteru tego uprawnienia, co też zostanie uczynione w kolejnym rozdziale rozprawy.

Natomiast analiza porównawcza w zakresie prawa niemieckiego uwypukliła istotną różnicę między monistycznym a dualistycznym modelem prawa autorskiego. Wspomniana powyżej różnica nie dotyczy tego, czy wyodrębnia się dwie kategorie uprawnień, lecz konsekwencji wynikających z takiego podziału. W monizmie wszystkie uprawnienia traktuje się jednakowo, bez względu na ich kwalifikację, co ma miejsce w przepisach UrhG. Na podstawie tych przepisów każde uprawnienie autorskie – niezależnie od tego, czy osobiste, czy też majątkowe – jest niezbywalne, niedziedziczne i ograniczone w czasie. Natomiast w modelu dualistycznym wspomniana powyżej kwalifikacja determinuje szereg następstw, np. co do możliwości przenoszenia danego uprawnienia autorskiego. Prowadzi to do wniosku, że podział na uprawnienia osobiste i majątkowe spełnia w modelu dualistycznym praktyczną

---

<sup>173</sup> Tak M. B. Nimmer, D. Nimmer, *op.cit.*, s. 8-113; T. T. Ochoa, *op.cit.*, s. 1020, P. Goldstein, *op.cit.*, s. 217; P. Goldstein, *Derivative...*, s. 217; K. Deneau, *op.cit.*, s. 3.

<sup>174</sup> P. Goldstein, *op.cit.*, s. 50.

<sup>175</sup> M. Abramowicz, *op.cit.*, s. 380.

<sup>176</sup> D. A. Keller, *op.cit.*, s. 545 i 549.

funkcję, rozstrzygając rozmaite kwestie dotyczące właściwości danego uprawnienia. W przypadku polskiej ustawy pr.aut. zakwalifikowanie danego uprawnienia jako osobistego oznacza, że jest ono nieograniczone w czasie, niezbywalne, a na wypadek jego naruszenia uprawnionemu przysługują roszczenia zawarte w katalogu, o którym mowa w art. 78 pr.aut., chyba że ustawa stanowi inaczej. Z kolei zakwalifikowanie danego uprawnienia jako majątkowego oznacza – o ile ustawa nie wprowadza wyjątku – że jest ono ograniczone w czasie, zbywalne, zaś na wypadek jego naruszenia uprawnionemu przysługuje katalog roszczeń zawarty w art. 79 pr.aut. Nie trzeba więc każdorazowo opisywać właściwości danego uprawnienia autorskiego, bowiem wystarczy zakwalifikowanie go do jednego z dwóch katalogów uprawnień.

Rozważania przeprowadzone w niniejszym rozdziale umożliwią autorowi rozprawy przedstawienie stanowiska co do charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Stanowisko to zostanie przedstawione w kolejnym rozdziale rozprawy, w którym jej autor podda ocenie poszczególne koncepcje dotyczące charakteru prawa zezwalania, omówione w rozdziale niniejszym.

## ROZDZIAŁ V.

MAJĄTKOWY CHARAKTER PRAWA DO UDZIELANIA ZEZWOLENIA NA  
WYKONYWANIE ZALEŻNYCH PRAW AUTORSKICH

## 1. Uwagi ogólne

Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest uprawnieniem szczególnego rodzaju na tle całego systemu prawa autorskiego. Wiąże się bowiem z różnymi interesami twórcy, zarówno należącymi do sfery osobistej, jak i majątkowej. Już na tle pr.aut. z 1926 r. S. Ritterman miał wątpliwości, w jaki sposób określić charakter prawa zezwalania. Wprawdzie *de lege lata* przedstawił stanowisko o osobistym charakterze prawa zezwalania, lecz *de lege ferenda* uważał, że to uprawnienie powinno mieć charakter majątkowy<sup>1</sup>. Nie bez przyczyny we współczesnej doktrynie można z kolei spotkać się ze stanowiskiem, zgodnie z którym prawo zezwalania ma charakter majątkowy, lecz jednocześnie jest związane ze sferą autorskich praw osobistych. Jak stwierdził M. Kępiński, który opowiedział się za koncepcją majątkowego charakteru prawa zezwalania, tego związku nie da się zaprzeczyć<sup>2</sup>.

Tak naprawdę w każdym uprawnieniu autorskim, również majątkowym, dostrzegalny jest element osobisty, co słusznie podkreślił J. Barta<sup>3</sup>. Bliskość, a nawet przenikanie się praw majątkowych i osobistych, jest typowe dla stosunków prawnoautorskich, na co z kolei trafnie zwróciła uwagę E. Wojnicka<sup>4</sup>. Wydaje się jednak, że różny jest stopień, w jakim element osobisty jest dostrzegalny w danym uprawnieniu. W przypadku prawa zezwalania ten element osobisty wydaje się szczególnie wyraźny, jako że twórczość zależna dotyka kilku kwestii związanych ze sferą interesów osobistych twórcy: autorstwa utworu, nienaruszalności treści i formy utworu, a także jego rzetelnego wykorzystania.

Mimo szczególnego związku ze sferą interesów osobistych twórcy, prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich należy uznać za autorskie prawo

---

<sup>1</sup>S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 26.

<sup>2</sup>M. Kępiński, *Umowy...*, s. 720.

<sup>3</sup>J. Barta, *Dzieło...*, s. 112. Podobnie J. Banasiuk, *op.cit.*, s. 39.

<sup>4</sup>E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 165-166.



majątkowe, za czym przemawia szereg argumentów o różnej naturze, które zostały zaprezentowane w niniejszym rozdziale. Z jednej strony argumenty te uzasadniają koncepcję o majątkowym charakterze prawa zezwalania, zaś z drugiej strony wykazują brak podstawy dla przyjęcia koncepcji o osobistym lub mieszanym charakterze prawa zezwalania. Argumenty te są rezultatem analizy przepisów pr.aut. dotyczących: prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich (art. 46 pr.aut.), zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich (art. 2 ust. 2 pr.aut.), treści autorskich praw osobistych (art. 16 pr.aut.) oraz treści autorskich praw majątkowych (art. 17 pr.aut.).

W niniejszym rozdziale autor rozprawy przedstawił i uzasadnił stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania, posługując się wspomnianymi powyżej argumentami. Rozdział ten zawiera zatem stanowisko autora rozprawy związane z zasadniczym celem dysertacji. Należy jednak zaznaczyć, że wprowadzenie kwestia kwalifikacji prawa zezwalania jako autorskiego prawa osobistego lub autorskiego prawa majątkowego jest kluczowa z perspektywy tego celu, nie rozstrzyga ona wszystkich problemów związanych z charakterem prawa zezwalania, o czym będzie szerzej mowa w dalszej części rozprawy.

## **2. Odrzucenie koncepcji o mieszanym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich**

W przepisach pr.aut. nie wyróżnia się kategorii uprawnień autorskich o charakterze mieszanym, co jest fundamentalną przyczyną, dla której koncepcja ta powinna zostać odrzucona. W wypowiedziach orzecznictwa i doktryny, w których zajmowano stanowisko o mieszanym charakterze prawa zezwalania, próżno szukać próby skonfrontowania się z tą okolicznością. Sąd Najwyższy w uchwale składu 7 sędziów z dnia 19 lutego 1968 r., w której zajął stanowisko o mieszanym charakterze prawa zezwalania, skoncentrował się jedynie na istnieniu różnego rodzaju interesów producenta w kontekście przeróbki jego filmu<sup>5</sup>. Do problemu braku kategorii uprawnień mieszanych nie odniósł się także S. Sołtysiński, który odwoływał się do potrzeb praktyki i to właśnie praktyce, w jego ocenie, miałyby służyć koncepcja równoległego rozporządzania prawami majątkowymi i osobistymi w ramach prawa

---

<sup>5</sup> III CZP 40/67, OSNC 1969, nr 4, poz. 59.

zezwalania<sup>6</sup>. Z kolei inny z autorów opowiadających się za mieszanym charakterem prawa zezwalania, P. F. Piesiewicz, przedstawiając argumenty przemawiające za uznaniem osobistego i majątkowego charakteru wspomnianego uprawnienia, doszedł jedynie do wniosku, że jest to szczególna instytucja, która łączy w sobie prawa osobiste i majątkowe<sup>7</sup>. Również K. Czyżewski, który podzielił wskazany powyżej pogląd, nie podjął próby odpowiedzi na pytanie, jak pogodzić koncepcję o mieszanym charakterze prawa zezwalania z brakiem takiej kategorii uprawnień w pr.aut. Stwierdził jedynie, że z art. 46 pr.aut. wynika sugestia, jakoby prawo zezwalania pozostawało poza „całością” autorskich praw majątkowych, a ponadto wykonywanie praw zależnych ze swojej natury wymagało ingerencji w substancję utworu<sup>8</sup>.

Jedynie J. Błeszyński zajmując stanowisko o mieszanym charakterze prawa zezwalania, odniósł się do konstrukcji praw autorskich przewidzianej w wówczas obowiązującej ustawie pr.aut. z 1952 r. Opowiadając się za monistycznym modelem praw autorskich, stwierdził, że uprawnienia składające się na jednolicie rozumiane prawo autorskie nie stanowią w stosunku do siebie zakresów odrębnych, nawzajem wyłączających się<sup>9</sup>. Początkowo J. Błeszyński znajdował oparcie swojej koncepcji w art. 15 pr.aut. z 1952 r.<sup>10</sup> Do tego przepisu odwoływali się zresztą – uzasadniając swój pogląd – zwolennicy monistycznego modelu praw autorskich, J. Górski<sup>11</sup> oraz właśnie J. Błeszyński<sup>12</sup>. Jednakże na tle pr.aut., co do której nie ma już wątpliwości, że wprowadzono w niej dualistyczny model praw autorskich<sup>13</sup>, J. Błeszyński utrzymał swoje stanowisko o mieszanym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Przy czym w tym przypadku stwierdził jedynie, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich ma charakter jednocześnie osobisty i majątkowy<sup>14</sup>.

---

<sup>6</sup> S. Sołtysiński, *Dysponowanie...*, s. 52.

<sup>7</sup> P. F. Piesiewicz, *Charakter...*, s. 12.

<sup>8</sup> K. Czyżewski, *op.cit.*, s. 38.

<sup>9</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 127.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 126.

<sup>11</sup> J. Górski, *op.cit.*, s. 288.

<sup>12</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 113.

<sup>13</sup> Tak również T. Grzeszak, *op.cit.*, s. 2-3; J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 166; E. Trąpka, *Autorskie...*, s. 144; W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 419.

<sup>14</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenia w świetle...*, s. 31.

Koncepcję prawa zezwalania jako uprawnienia o charakterze mieszanym należy odrzucić nie tylko dlatego, że taka kategoria uprawnień autorskich nie została wprost przewidziana w pr.aut. Uznanie jakiegokolwiek uprawnienia za mające jednocześnie charakter osobisty i majątkowy stałoby w sprzeczności z istotą podziału praw autorskich przyjętą w pr.aut. Przepisy pr.aut. są skonstruowane w taki sposób, że kwalifikacja danego uprawnienia autorskiego rozstrzyga o szeregu kwestii dotyczących właściwości tego uprawnienia. Zakwalifikowanie danego uprawnienia jako osobistego na gruncie pr.aut. oznacza, że jest ono nieograniczone w czasie, niezbywalne, a na wypadek jego naruszenia uprawnionemu przysługują roszczenia zawarte w katalogu, o którym mowa w art. 78 pr.aut., chyba że ustawa stanowi inaczej. Z kolei zakwalifikowanie danego uprawnienia jako majątkowego oznacza – o ile ustawa nie wprowadza wyjątku – że jest ono ograniczone w czasie, zbywalne, zaś na wypadek jego naruszenia uprawnionemu przysługują roszczenia z katalogu zawartego w art. 79 pr.aut. Mając na względzie powyższe, uznanie prawa zezwalania za uprawnienie o charakterze jednocześnie osobistym i majątkowym oznaczałoby, że każda z kwestii wskazanych powyżej (zbywalność, czas trwania, katalog roszczeń na wypadek naruszenia) w przypadku prawa zezwalania musiałaby zostać określona osobno. Tymczasem nie sposób znaleźć odpowiednich unormowań w tym obszarze. Jedyne przepisy wskazujące wprost na istnienie prawa zezwalania, art. 46 pr.aut., odnosi się wyłącznie do kwestii przenoszenia uprawnień, jednak nie rozstrzyga wprost, czy prawo zezwalania ma zbywalny charakter. To oznacza, że nie zaliczając prawa zezwalania ani do autorskich praw osobistych, ani do autorskich praw majątkowych, nie można stwierdzić, czy uprawnienie to jest zbywalne, ograniczone w czasie oraz jakie roszczenia przysługują podmiotowi uprawnionemu w przypadku naruszenia prawa zezwalania.

W konsekwencji nie sposób zgodzić się ze stanowiskiem przyjętym w uchwale składu 7 sędziów Sądu Najwyższego z dnia 19 lutego 1968 r., zgodnie z którym prawo zezwalania jest uprawnieniem o charakterze mieszanym ze względu na istnienie zarówno osobistych, jak i majątkowych interesów uprawnionego związanych z eksploatacją przeróbki opartej na jego utworze<sup>15</sup>. Nie przekonuje też uzasadnienie przedstawione przez P. F. Piesiewicza, że prawo zezwalania ma mieszany charakter, bowiem łączy w sobie prawa osobiste i majątkowe<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> III CZP 40/67, OSNC 1969, nr 4, poz. 59.

<sup>16</sup> P. F. Piesiewicz, *Charakter...*, s. 12.

Łączenie w jednym uprawnieniu autorskim różnych interesów twórcy nie uzasadnia przyjęcia założenia o istnieniu „pośredniej” kategorii uprawnień. Jak słusznie stwierdził J. Barta, tak naprawdę w każdym uprawnieniu autorskim dostrzegalny jest element osobisty, również w uprawnieniu majątkowym<sup>17</sup>. Za trafne należy też uznać stanowisko E. Wojnickiej, zgodnie z którym bliskość, a wręcz przenikanie się praw majątkowych i osobistych, jest charakterystyczne dla stosunków prawnautorskich<sup>18</sup>. Ze względu na fakt, że to ustawa jest źródłem wszelkich uprawnień autorskich, kwestia charakteru danego uprawnienia oraz wynikających stąd konsekwencji powinna być zdeterminowana kryteriami wynikającymi właśnie z ustawy. Tymczasem w przepisach pr.aut. nie wprowadzono kryteriów, na podstawie których o charakterze uprawnienia miałyby rozstrzygać rodzaj interesu twórcy związanego z tym uprawnieniem.

Z kolei uzasadnienie stanowiska o mieszanym charakterze prawa zezwalania zaprezentowane przez J. Błeszyńskiego, który powoływał się na art. 15 pr.aut. z 1952 r., jako przepis przewidujący jednolicie rozumiane prawo autorskie, nie znajduje zastosowania w przypadku pr.aut., w której wyraźnie wprowadzono dualistyczny podział uprawnień<sup>19</sup>. Dyskusyjne jest też stwierdzenie S. Sołtysińskiego, że koncepcja o mieszanym charakterze prawa zezwalania lepiej służy potrzebom praktyki<sup>20</sup>. Zwłaszcza biorąc pod uwagę opisane powyżej trudności związane z określeniem ewentualnej zbywalności prawa zezwalania, czasu trwania, a także katalogu roszczeń na wypadek jego naruszenia, w przypadku przyjęcia koncepcji o mieszanym charakterze prawa zezwalania. Ponadto wyraźny podział na uprawnienia zbywalne i niezbywalne, a także ograniczone w czasie i nieograniczone w czasie, wydaje się właśnie bardziej sprzyjać pewności obrotu prawnautorskiego. Nieprzekonujące jest też stwierdzenie K. Czyżewskiego, że o mieszanym charakterze prawa zezwalania miałyby świadczyć wynikająca z art. 46 pr.aut. sugestia, jakoby prawo zezwalania pozostawało poza „całością” autorskich praw majątkowych, a wykonywanie praw zależnych wymagało ingerencji w substancję utworu<sup>21</sup>. Argument ten mógłby przemawiać co najwyżej za koncepcją o osobistym charakterze prawa zezwalania (kwestia sformułowania zawartego w art. 46 pr.aut. zostanie poddana analizie w dalszej części niniejszego rozdziału).

<sup>17</sup> J. Barta, *Dzieło...*, s. 112. Podobnie J. Banasiuk, *op.cit.*, s. 39.

<sup>18</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 165-166.

<sup>19</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego twórca...*, s. 127.

<sup>20</sup> S. Sołtysiński, *Dysponowanie...*, s. 52.

<sup>21</sup> K. Czyżewski, *op.cit.*, s. 38.

### **3. Odrzucenie koncepcji o osobistym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich**

Podobnie jak w przypadku koncepcji o mieszanym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, należy odrzucić również koncepcję o osobistym charakterze tego uprawnienia, przy czym wymaga to szerszego uzasadnienia. Mając na względzie treść prawa zezwalania, a także rozumiejąc istotę utworu zależnego, nie sposób nie dostrzec pewnej relacji pomiędzy prawem zezwalania a prawem do autorstwa, prawem do nienaruszalności treści i formy utworu oraz prawem do rzetelnego wykorzystania utworu. Jak jednak zostanie wykazane w dalszej części rozdziału, zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich, udzielane w ramach prawa zezwalania, nie może zostać uznane za zgodę na wkroczenie w żadne z tych uprawnień. Trudno też znaleźć podstawę do przyjęcia wniosku, zgodnie z którym prawo zezwalania byłoby autorskim prawem osobistym spoza katalogu zawartego w art. 16 pr.aut. Katalog ten wprawdzie nie jest zamknięty, o czym świadczy sformułowanie „w szczególności”, zawarte w art. 16 pr.aut., natomiast – jak zostanie wykazane w dalszej części rozdziału – prawa zezwalania nie można zakwalifikować jako autorskiego prawa osobistego niewymienionego w tym przepisie. Na wskazanych powyżej płaszczyznach zostaną przedstawione argumenty przemawiające za odrzuceniem koncepcji o osobistym charakterze prawa zezwalania.

#### **3.1. Możliwość naruszenia prawa do autorstwa, pomimo udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich**

Prawo do autorstwa, jak zwróciła uwagę S. Stanisławska-Kloc, nazywane jest też prawem do „ojcostwa” utworu<sup>22</sup>. Na prawo do autorstwa składają się dwa aspekty: negatywny i pozytywny. Ten pierwszy aspekt to autorstwo utworu oznaczające możliwość żądania przez twórcę od innych osób, by uznawały go za autora danego utworu, a zatem sfera zakazowa (art. 16 pkt 1 pr.aut.). Ten drugi aspekt to oznaczanie utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo udostępnianie go anonimowo, a zatem sfera pozytywnych działań twórcy

---

<sup>22</sup> S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 226.

---

(art. 16 pkt 2 pr.aut.)<sup>23</sup>.

Utwór zależny zawiera w swojej treści inny utwór (lub jego fragmenty), więc potencjalnie można byłoby próbować stawiać tezę, że twórca oznaczając utwór zależny jako dzieło swojego autorstwa, jednocześnie przypisuje sobie autorstwo wcześniejszego utworu (lub jego fragmentów). Przyjmując powyższe założenie, pozornie mogłoby się wydawać, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest zgodą na przypisywanie sobie autorstwa innego utworu (lub jego fragmentów) zawartego w utworze zależnym, którego dotyczyłaby dana zgoda (zakładając generalnie, że udzielenie zgody na wkroczenie w prawo do autorstwa należy uznać za dopuszczalne). Trzeba jednak zwrócić uwagę, że jednym z obowiązków twórcy zależnego, których spełnienie warunkuje legalne wykonywanie zależnych praw autorskich, jest wskazanie twórcy i tytułu utworu macierzystego (art. 2 ust. 5 pr.aut.). Obowiązek ten, będący emanacją prawa do autorstwa, to swego rodzaju kompromis w ewidentnej kolizji pomiędzy prawami autorskimi, które powstają względem utworu zależnego (jako osobnego przedmiotu ochrony), a prawem do autorstwa przysługującego twórcy utworu macierzystego. Skoro obowiązek wskazania twórcy i tytułu utworu macierzystego jest emanacją prawa do autorstwa, to niedochowanie tego obowiązku powinno być traktowane jako naruszenie prawa do autorstwa (w zakresie tych elementów chronionych utworu macierzystego, które zostały wykorzystane w utworze zależnym). W związku z powyższym niewykluczona jest sytuacja, w której dochodzi do naruszenia prawa do autorstwa przez twórcę zależnego (z uwagi na niewykonanie obowiązku wynikającego z art. 2 ust. 5 pr.aut.) bez względu na fakt, że twórca ten uzyskał zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich. Trudno więc traktować udzielenie tego zezwolenia jako zgodę na wkroczenie w prawo do autorstwa.

### **3.2. Wylączenie prawa do nienaruszalności treści i formy utworu w odniesieniu do wprowadzania zmian do utworu w ramach tworzenia utworu zależnego**

Jeszcze na gruncie pr.aut. z 1926 r. S. Ritterman twierdził, że w ramach prawa do nienaruszalności treści i formy utworu twórca może żądać, by jego dzieło rozpowszechniano

---

<sup>23</sup> Podobnie E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 171; S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 227-228.

„w tej formie, w jaką je przyoblekł twórca, bez żadnych zmian, skrótów i dodatków”<sup>24</sup>. Jego zdaniem prawo do nienaruszalności treści i formy utworu zostaje naruszone, gdy przeinaczono „osnowę dzieła”, przekreślono jego treść, ale także wtedy, gdy wydano „je z opuszczeniami lub gdy do dzieła dodano coś, czego doń nie włączył twórca”. Jak stwierdziła z kolei przedstawicielka współczesnej doktryny, S. Stanisławska-Kloc, celem prawa do nienaruszalności treści i formy utworu jest „zachowanie substratu utworu”. Zdaniem Autorki naruszenie prawa do nienaruszalności treści i formy utworu wiąże się z dokonaniem ingerencji w utwór (w jego treść lub formę), polegającej na dodaniu, usunięciu lub podmianie pewnych elementów w sposób naruszający więź twórcy z utworem<sup>25</sup>.

Proces tworzenia utworu zależnego zawsze wiąże się z wprowadzaniem zmian do utworu macierzystego. Zmiany tę mają różny charakter i zakres, mogą dotknąć również wspomnianego powyżej „substratu utworu”. Traktując dosłownie nienaruszalność treści i formy utworu, należałoby przyjąć, że każdorazowo tworzenie utworu zależnego prowadzi do naruszenia prawa do nienaruszalności treści i formy utworu. Za każdym razem przy tworzeniu utworu zależnego dochodzi – jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 18 czerwca 1998 r. – do przetwarzania utworu macierzystego<sup>26</sup>. Dotyczy to nie tylko przeróbek, ale również tłumaczeń i adaptacji. Tłumacz modyfikuje bowiem utwór macierzysty, zmieniając język, w którym ten utwór jest wyrażony, zaś adaptator zmienia środki wyrazu, w których przedstawiono wartości artystyczne utworu macierzystego. Zmiany wprowadzane w ramach utworu zależnego mogą dotyczyć również treści utworu macierzystego – np. wówczas, gdy na potrzeby ekranizacji utworu literackiego jego pierwotna fabuła ulega skróceniu lub uproszczeniu.

Jednakże, jak wynika z wypowiedzi orzecznictwa i doktryny, prawo do nienaruszalności treści i formy utworu nie ma zastosowania w przypadku tworzenia utworów zależnych. Takie stanowisko przyjął Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 5 marca 2002 r., stwierdzając w odniesieniu do utworów zmiksowanych przez DJ-a, że prawo do nienaruszalności treści i formy utworu nie odnosi się w zasadzie do zmian, przekształceń

<sup>24</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 90.

<sup>25</sup> S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 243. Podobnie J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 174.

<sup>26</sup> I ACa 284/98, OSA 1999, nr 11-12, poz. 56.

treści lub formy utworu macierzystego przy tworzeniu utworu zależnego<sup>27</sup>. Z kolei Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 marca 2001 r. stwierdził, że przy tworzeniu inscenizacji teatralnej nie doszło do naruszenia prawa do nienaruszalności treści i formy utworu, mimo że – jak zauważył Sąd Apelacyjny w Warszawie – inscenizator świadomie przesunął akcenty w dramacie i zmienia konstrukcję utworu<sup>28</sup>. W opinii J. Barty i R. Markiewicza zasada nienaruszalności utworu wykładana w sposób kategoryczny jest nierealna i niepotrzebna<sup>29</sup>. Ich zdaniem prawo do nienaruszalności treści i formy utworu nie dotyczy zmian treści i formy utworu macierzystego przy tworzeniu utworu zależnego<sup>30</sup>. Z kolei, jak stwierdził J. Błęszyński w odniesieniu do art. 3 pr.aut. z 1952 r., przepis ten uzasadniał wniosek, że działanie twórcy opracowania przetwarzającego wartość utworu macierzystego jest pozbawione cechy bezprawności<sup>31</sup>.

Stanowisko, zgodnie z którym w przypadku tworzenia utworu zależnego nie narusza się prawa do nienaruszalności treści i formy utworu, wydaje się zasadne. Trafnie stwierdzili J. Barta i R. Markiewicz, że zasada nienaruszalności utworu wykładana w sposób kategoryczny jest nierealna i niepotrzebna<sup>32</sup>. W innym przypadku należałoby uznać, że nie jest możliwe tworzenie utworów zależnych bez wkraczania w autorskie prawa osobiste twórcy utworu macierzystego. Tymczasem z art. 2 pr.aut. wyraźnie wynika, że dopuszcza się tworzenie utworów zależnych. W związku z powyższym nie znajduje podstaw stwierdzenie, jakoby zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich stanowiło zgodę na ograniczenie lub obciążenie prawa do nienaruszalności treści i formy utworu. Skoro bowiem prawo do nienaruszalności treści i formy utworu nie znajduje zastosowania przy tworzeniu utworów zależnych, to udzielenie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie zmienia pozycji prawnej twórcy zależnego w tym zakresie. Zezwolenie to nie może zostać uznane za zgodę na wkroczenie w prawo do nienaruszalności treści i formy utworu, skoro uzyskanie zezwolenia nie jest konieczne do uniknięcia naruszenia tego uprawnienia przez twórcę zależnego.

---

<sup>27</sup> II KKN 341/99, OSNKW 2002, nr 9-10, poz. 82.

<sup>28</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

<sup>29</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 174.

<sup>30</sup> Ciż, *Ochrona...*, s. 157; ciż (w:) *Prawo...*, s. 174.

<sup>31</sup> J. Błęszyński, *Prawa autorskie zależne...*, s. 253.

<sup>32</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 174.



### 3.3. Możliwość naruszenia prawa do rzetelnego wykorzystania utworu, pomimo udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich

Jak stwierdziła A. Wojciechowska, sformułowanie „rzetelne wykorzystanie utworu”, o którym mowa w art. 16 pkt 3 pr.aut., prawdopodobnie miało stanowić odpowiednik frazy „prawa do dobrej sławy utworu”, przewidzianej we wcześniejszych projektach pr.aut.<sup>33</sup> Według E. Wojnickiej o takim „nierzetelnym” wykorzystaniu można mówić w przypadku działań wypaczających sens utworu, uwypuklających nadmiernie i stronniczo tylko jeden jego aspekt, sprzecznych z zamysłem twórcy, widocznym dla obiektywnego i uczciwego obserwatora<sup>34</sup>. Z kolei zdaniem A. M. Niżankowskiej wykładni wspomnianego powyżej zwrotu należy dokonywać w kontekście art. 49 ust. 1 pr.aut., zgodnie z którym jeżeli w umowie nie określono sposobu korzystania z utworu, powinien on być zgodny z charakterem i przeznaczeniem utworu oraz przyjętymi zwyczajami. Jej zdaniem „rzetelne” wykorzystanie utworu oznacza korzystanie, które jest zgodne właśnie z charakterem i przeznaczeniem utworu oraz przyjętymi zwyczajami<sup>35</sup>.

Inaczej niż w przypadku prawa do nienaruszalności treści i formy utworu, nie ma wątpliwości, że prawo do rzetelnego wykorzystania utworu może zostać naruszone ze względu na kształt utworu zależnego, na co zwracali uwagę A. M. Niżankowska<sup>36</sup>, J. Barta, R. Markiewicz<sup>37</sup> i S. Stanisławska-Kloc<sup>38</sup>. J. Barta i R. Markiewicz stwierdzili nawet, że prawo do rzetelnego wykorzystania utworu odnosi się jedynie do eksploatacji utworu w ramach utworów zależnych oraz innych utworów niesamoistnych<sup>39</sup>. Przeważające jest jednak odmienne stanowisko, zgodnie z którym naruszenie prawa do rzetelnego wykorzystania utworu może powstać również w innych przypadkach<sup>40</sup>. Jako przykład nierzetelnego wykorzystania utworu w ramach dzieła zależnego J. Barta i R. Markiewicz przytoczyli przykład adaptacji filmowej, w której wprowadzono zmiany o charakterze polemicznym

<sup>33</sup> A. Wojciechowska, *Treść osobistych praw autorskich*, PUG 1994, nr 11, s. 16.

<sup>34</sup> E. Wojnicka, *Ochrona...*, s. 176.

<sup>35</sup> A. M. Niżankowska, *op.cit.*, s. 162.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 161-162.

<sup>37</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 175.

<sup>38</sup> S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 244.

<sup>39</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 177.

<sup>40</sup> Tak K. Grzybczyk, *Autorskie prawa osobiste twórcy reklamy*, Rejent 1998, nr 11, s. 55; A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, Kraków 1999, s. 155; A. M. Niżankowska, *op.cit.*, s. 161.

stosunku do utworu macierzystego, polegające na zmianie ogólnej charakterystyki głównych bohaterów oraz zmianie wymowy ideowej utworu, bez jednoczesnego poinformowania o tych różnicach<sup>41</sup>. Z kolei R. Golat wskazał na sytuację, w której utwór zależny wprowadza odbiorcę w błąd co do treści utworu macierzystego<sup>42</sup>.

Należy podzielić stanowisko o możliwości naruszenia prawa do rzetelnego wykorzystania utworu. Zakładając, że naruszenie prawa do rzetelnego wykorzystania utworu może nastąpić np. poprzez wprowadzenie w błąd co do treści utworu, trzeba zaznaczyć, że do takiego naruszenia może dojść zwłaszcza w przypadku tłumaczeń. Przeważnie odbiorca tłumaczenia zapoznaje się z utworem macierzystym wyłącznie za pośrednictwem tłumaczenia. Jednakże tłumaczenie nie jest jedynym rodzajem utworu zależnego, w którego przypadku istnieje ryzyko naruszenia wspomnianego powyżej uprawnienia. Trafnie zauważyli J. Barta i R. Markiewicz, że naruszenie może powstać w przypadku adaptacji filmowej, w której zawarto zmiany o charakterze polemicznym w stosunku do utworu macierzystego<sup>43</sup>. Należy jednak mieć na względzie, że twórca adaptacji ma z zasady większy zakres swobody we wprowadzaniu zmian w porównaniu do utworu macierzystego niż twórca tłumaczenia. Dotyczy to nie tylko adaptacji filmowych, ale również adaptacji teatralnych. Słusznie stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 marca 2001 r., że inscenizator świadomie przesuwając akcenty w dramacie i zmieniając konstrukcję utworu macierzystego<sup>44</sup>. Brak odpowiednio dużej swobody adaptatora oznaczałoby *de facto* znaczące ograniczenie możliwości tworzenia adaptacji. Warto zaznaczyć, że z prawa do rzetelnego wykorzystania utworu wynika obowiązek dochowania wierności względem utworu macierzystego, o którym była mowa w rozdziale III.

Niezależnie od powyższego nie sposób uznać samej okoliczności udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich za wyrażenie zgody na wkroczenie w prawo do rzetelnego wykorzystania utworu. Jeżeli twórca macierzysty udzielając zezwolenia, nie miał wiedzy co do ostatecznego kształtu utworu zależnego, trudno przyjmować na podstawie jego zachowania, że wyraził on zgodę na wkroczenie we wspomniane

---

<sup>41</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 175.

<sup>42</sup> R. Golat, *Prawa zależne...*, s. 49. Podobnie J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 175; S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 243.

<sup>43</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 175.

<sup>44</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

---

powyżejuprawnienie. Natomiast w przypadku, gdy twórca macierzysty miał taką wiedzę i był świadomy, że np. planowana adaptacja filmowa zostanie „oderwana” od macierzystego utworu literackiego (na tyle, że będzie można mówić o zmianie wymowy opowieści przedstawianej w tym pierwowzorze), potencjalnie można twierdzić, że doszło do udzieleniawspomnianej powyżej zgody. Jednakże w takim przypadku nie sam fakt udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich rozstrzyga o istnieniu zgody, lecz okoliczności udzielenia tego zezwolenia oraz sposób zredagowania postanowień umowy, w ramach której zezwolenie jest udzielane.

#### **3.4. Brak podstawy do uznania prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich za autorskie prawo osobiste niewymienione w art. 16 pr.aut.**

Brak uznania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich za zgodę na wkroczenie w prawo autorstwa, prawo do nienaruszalności treści lub formy utworu lub prawo do rzetelnego wykorzystania utworu nie wyklucza uznania prawa zezwalania za autorskie prawo osobiste. Jednakże do takiej kwalifikacji konieczny byłby przepis rozstrzygający, że prawo zezwalania należy traktować jako autorskie prawo osobiste spoza katalogu zawartego w art. 16 pr.aut. Katalog autorskich praw osobistych zawarty w art. 16 pr.aut. nie jest zamknięty, o czym świadczy pojawiające się tam sformułowanie „w szczególności”. Jedynym przepisem, który mógłby potencjalnie rozstrzygać o kwalifikacji prawa zezwalania jako autorskiego prawa osobistego niewymienionego w art. 16 pr.aut., jest art. 46 pr.aut., ponieważ tylko w tym przepisie mowa jest wprost o istnieniu prawa zezwalania.

Treść art. 46 pr.aut. można próbować odczytywać jako sugestię, że prawo zezwalania nie należy do autorskich praw majątkowych, bowiem w art. 46 pr.aut. zawarto sformułowanie „twórca zachowuje wyłączne prawo do udzielania zezwolenia (...), mimo że w umowie postanowiono o przeniesieniu całości autorskich”<sup>45</sup>. Na podstawie powyższego sformułowania pozornie zasadny wydaje się wniosek, że skoro prawo zezwalania nie zostało przeniesione, choć przeniesiono „całość autorskich praw majątkowych”, to prawo zezwalania

---

<sup>45</sup> Podobnie K. Czyżewski, *op.cit.*, s. 38.

nie należy dotej „całości”.Warto zaznaczyć, że określenie „całość” pojawiające się we wspomnianym przepisie, jak trafnie zauważył T. Targosz, jest pewnym skrótem myślowym oznaczającym najszerze możliwe przeniesienie autorskich praw majątkowym w danym momencie<sup>46</sup>. Niezależnie od tej nieścisłości zapoznając się z treścią art. 46 pr.aut., nie sposób nie dostrzec wynikającej z tego przepisu sugestii, że prawo zezwalania znajduje się poza zbiorem autorskich praw majątkowych. Udzielenie odpowiedzi na pytanie, czy na tej podstawie można traktować art. 46 pr.aut. jako określający prawo zezwalania autorskim prawem osobistym niewymienionym w art. 16 pr.aut., powinno jednak zostać poprzedzone omówieniem genezy art. 46 pr.aut.

Genezę sformułowania użytego w art. 46 pr.aut. można odnaleźć w pr.aut. z 1926 r., której art. 32 został zredagowany w podobny sposób do art. 46 pr.aut. W art. 32 pr.aut. z 1926 r. zawarto sformułowanie: „Pomimo przeniesienia prawa autorskiego twórca nie traci wyłącznego prawa zezwalania na wykonywanie autorskich praw zależnych (...)”. Przy czym w pr.aut. z 1926 r. prawo zezwalania było autorskim prawem osobistym<sup>47</sup>, w związku z czym na gruncie tamtej ustawy sformułowanie sugerujące, że prawo zezwalania jest czymś niż autorskie prawo majątkowe, wynikało z charakteru tego uprawnienia nadanego w pr.aut. z 1926 r. Przepis o podobnym brzmieniu do art. 32 pr.aut. z 1926 r. znalazł się w art. 32 pr.aut. z 1952 r., zgodnie z którym twórca zachowywał „wyłączne prawo zezwalania na wykonywanie zależnego prawa autorskiego pomimo umownego przeniesienia autorskich praw majątkowych (...)”. Jednak mimo to na tle pr.aut. z 1952 r. przedstawiciele doktryny – w pierwszej kolejności A. Kopff – zaczęli zajmować stanowisko, zgodnie z którym prawo zezwalania ma charakter majątkowy<sup>48</sup>. Niewykluczone, że jedną z przyczyn, dla których taki pogląd zaczął być wyrażany, był brak w pr.aut. z 1926 r. przepisu rozstrzygającego wprost o osobistym charakterze omawianego uprawnienia. Na skutek tego stojące u podstaw art. 32 pr.aut. z 1926 r. założenie o osobistym charakterze prawa zezwalania zostało pominięte w późniejszych rozważaniach kolejnych przedstawicieli doktryny. Treść przepisu zawartego w art. 32 pr.aut. z 1952 r. nie dość, że nie wzbudzała wątpliwości przedstawicieli doktryny zajmujących stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania, to jeszcze, jak wynika

---

<sup>46</sup> T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 693.

<sup>47</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95; S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 26.

<sup>48</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

z prac A. Kopffa i J. Serdy, była przyjmowana jako argument przemawiający właśnie za koncepcją o majątkowym charakterze prawa zezwalania<sup>49</sup>.

W związku z powyższym należy rozstrzygnąć, czy podstawą do stwierdzenia osobistego charakteru prawa zezwalania jest okoliczność, że w art. 46 pr.aut. praktycznie przejęto przepis art. 32 pr.aut. z 1926 r., w której to ustawie prawo zezwalania miało charakter osobisty. Wydaje się, że biorąc pod uwagę treść art. 32 pr.aut. z 1926 r. i art. 32 pr.aut. z 1952 r., a także wypowiedzi przedstawicieli doktryny wskazujących na majątkowy charakter prawa zezwalania, art. 46 pr.aut. stanowi przejaw tzw. milczenia prawodawcy. Należy mieć na względzie, że milczenie prawodawcy interpretowane jest w różny sposób. Może stanowić podstawę do przedstawienia tzw. argumentu z milczenia prawodawcy<sup>50</sup>, który w przypadku art. 46 pr.aut. oznaczałby, że skoro prawodawca miał możliwość, poprzez wprowadzenie prawa zezwalania do katalogu art. 16 pr.aut., wyrazić swój sprzeciw wobec traktowania go jako autorskiego prawa majątkowego i z tej możliwości nie skorzystał, to znaczy, że wyraził „milczącą” zgodę na taką kwalifikację prawa zezwalania. Z drugiej strony milczenie prawodawcy może prowadzić do przedstawienia tzw. argumentu z braku zmiany<sup>51</sup>, który w przypadku art. 46 pr.aut. wskazywałby na wolę zachowania osobistego charakteru prawa zezwalania z uwagi na brak zasadniczej zmiany w jedynym przepisie dotyczącym tego uprawnienia w porównaniu do pr.aut. z 1926 r. Bardziej przekonująca wydaje się pierwsza interpretacja milczenia prawodawcy. Zwłaszcza że stojące u podstaw art. 32 pr.aut. z 1926 r. założenie co do osobistego charakteru prawa zezwalania nie zostało ani w tej ustawie sprecyzowane, ani też nie było szerzej przywoływane w toku dyskusji toczącej się w doktrynie. Dlatego też w przypadku, gdyby art. 46 pr.aut. miał rozstrzygać o osobistym charakterze prawa zezwalania, można byłoby oczekiwać, by treść tego przepisu wskazywała wprost na osobisty charakter omawianego uprawnienia.

W związku z powyższym należy przyjąć, że w pr.aut. nie wprowadzono przepisu, który określałby, że prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest autorskim prawem osobistym niewymienionym w art. 16 pr.aut. Wydaje się, że można pogodzić to stanowisko z zawartym w art. 46 pr.aut. sformułowaniem „mimo że w umowie

---

<sup>49</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138; J. Serda, *Adaptacja...*, s. 354.

<sup>50</sup> Z. Tobor, *W poszukiwaniu intencji prawodawcy*, Warszawa 2013, s. 255.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 244.

postanowiono o przeniesieniu całości autorskich praw majątkowych”. W świetle obecnie obowiązującej ustawy wspomniane powyżej sformułowanie należy bowiem rozumieć jako zastrzeżenie, że prawo zezwalania podlega szczególnym regułom obrotu, o których będzie mowa w rozdziale VI. Ze względu na te szczególne reguły obrotu prawo zezwalania, jako uprawnienie o szczególnej wadze z perspektywy interesów twórcy, zostało wyróżnione na tle pozostałych autorskich praw majątkowych.

#### **4. Przyjęcie koncepcji o majątkowym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich**

W ocenie autora rozprawy prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich należy traktować jako autorskie prawo majątkowe. Przemawiają za tym zasadniczo dwa argumenty, które zostaną szerzej omówione w dalszej części rozdziału. Po pierwsze, zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich można traktować jako zgodę na wkroczenie w sferę autorskich praw majątkowych twórcy macierzystego. Po drugie, prawo zezwalania można zakwalifikować jako prawo do rozporządzania utworem, stanowiące jeden z rodzajów autorskich praw majątkowych, o których mowa w art. 17 pr.aut. Ponadto zważywszy że każde uprawnienie autorskie może mieć albo charakter osobisty, albo majątkowy, przedstawione w dotychczasowej części rozdziału argumenty skłaniające do odrzucenia koncepcji prawa zezwalania jako autorskiego prawa osobistego mogą równocześnie posłużyć jako argumenty przemawiające za uznaniem majątkowego charakteru prawa zezwalania.

Mimo przyjęcia koncepcji o majątkowym charakterze prawa zezwalania, można mieć wątpliwości co do niektórych argumentów zaprezentowanych w doktrynie w ramach uzasadnienia takiego stanowiska. Nie wydaje się przekonująca koncepcja, zgodnie z którą o kwalifikacji danego uprawnienia jako autorskiego prawa osobistego lub majątkowego miałyby rozstrzygać ocena interpretatora, jaki interes „przeważa” czy też jest nadrzędny w tym uprawnieniu<sup>52</sup>. Trudno też przyjąć na grunt pr.aut. stwierdzenie, że o zaliczeniu pewnych dóbr do majątkowych lub osobistych powinno decydować to, jaki ich charakter uznamy za

---

<sup>52</sup>R. Markiewicz, *Dzieło...*, s. 39.

przeważający<sup>53</sup>. W pr.aut. nie zawarto przesłanek umożliwiających kwalifikację uprawnienia jako autorskiego prawa osobistego lub majątkowego na podstawie takiej oceny. Zbyt daleko idące wydaje się stwierdzenie, że o kwalifikacji prawa zezwalania jako autorskiego prawa majątkowego przesądza okoliczność, że art. 46 pr.aut. umieszczono w rozdziale dotyczącym przejścia autorskich praw majątkowych<sup>54</sup>. Umieszczenie art. 46 pr.aut. we wspomnianym powyżej rozdziale można byłoby uzasadnić w inny sposób; mianowicie powyższy przepis rozstrzyga, jaki wpływ ma przeniesienie autorskich praw majątkowych na kwestię możliwości wykonywania zależnych praw autorskich do opracowań danego utworu. Należy też zauważyć, że już w pr.aut. z 1926 r. przepis dotyczący prawa zezwalania znajdował się w rozdziale poświęconym przenoszeniu autorskich praw majątkowych, mimo że w założeniu F. Zolla, głównego autora tej ustawy, prawo zezwalania miało charakter osobisty<sup>55</sup>.

Niezależnie od powyższego prawo zezwalania, biorąc pod uwagę istotę zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, rzeczywiście jest silniej związane ze sferą interesów majątkowych twórcy macierzystego niż ze sferą jego interesów osobistych. Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich odnosi się bowiem do samego faktu eksploatacji utworu zależnego, bez względu na kształt utworu zależnego i sposób wykorzystania w nim utworu macierzystego, a więc czynniki istotne w kontekście ochrony więzi twórcy z utworem w ramach autorskich praw osobistych. Jako że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich w części obejmującej korzystanie z utworu zależnego jest rodzajem licencji, o czym będzie mowa w dalszej części rozdziału, zakres takiego zezwolenia jest wyznaczany przede wszystkim przez pola eksploatacji oraz terytorium, na których można korzystać z utworu zależnego. Oba te aspekty mają ściśle ekonomiczne znaczenie, ponieważ wiążą się z wyczerpywaniem komercyjnego potencjału eksploatowanego dzieła zależnego, a przy tym pośrednio również utworu macierzystego. Ponadto biorąc pod uwagę, że twórca dysponuje autorskimi prawami osobistymi w postaci prawa do autorstwa, prawa do nienaruszalności treści i formy utworu oraz prawa do jego rzetelnego wykorzystania, trudno przyjąć, by powstanie na rzecz twórcy prawa zezwalania mogło w znaczący sposób wpłynąć na ochronę jego interesów osobistych.

---

<sup>53</sup> S. Grzybowski, *Ochrona...*, s. 77.

<sup>54</sup> M. Kępiński, *Umowy...*, s. 720.

<sup>55</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95.

#### 4.1. Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jako zgoda na wkroczenie w sferę autorskich praw majątkowych twórcy macierzystego

Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich dotyczy, zgodnie z art. 2 ust. 2 pr.aut., korzystania i rozporządzania utworem zależnym. Korzystanie i rozporządzanie utworem są z kolei czynnościami stanowiącymi o treści autorskich praw majątkowych, jak wynika z art. 17 pr.aut. Czynności te, podejmowane w stosunku do utworu zależnego, nie pozostają bez wpływu na utwór macierzysty. Jak stwierdził J. Błęszyński, odnosząc się do tłumaczeń, eksploatacja utworu zależnego jest jednocześnie pośrednią eksploatacją pierwowzoru<sup>56</sup>. Każda czynność w ramach korzystania z utworu zależnego dotyka bowiem również tych jego elementów, które zostały przejęte z utworu macierzystego. Zwielokrotnianie utworu zależnego stanowi jednocześnie zwielokrotnianie utworu macierzystego, bowiem podczas powielania tłumaczenia, przeróbki czy też adaptacji dochodzi zarazem do powielenia tych elementów, które zostały przejęte z wcześniej istniejącego utworu, na którym jest oparte dane opracowanie. Podobnie jest w przypadku rozpowszechniania utworu zależnego – również wtedy nie da się oddzielić korzystania z utworu macierzystego (lub jego poszczególnych elementów) od korzystania z opracowania.

W kontekście dotychczasowych rozważań dotyczących korzystania z utworu zależnego jako pośredniego korzystania z utworu macierzystego warto rozstrzygnąć, jaka jest istota zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Zgodnie ze stanowiskiem dominującym w doktrynie zezwolenie to stanowi rodzaj licencji. Już na tle pr.aut. z 1926 r. S. Ritterman stwierdził, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich „ma zazwyczaj charakter zwykłej licencji w tym znaczeniu, że *in dubio* nie łączy się z przymusem wykonywania”<sup>57</sup>. W ocenie przedstawicieli współczesnej doktryny, J. Barty, R. Markiewicz i A. Matlaka, umowa dotycząca udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ma charakter umowy licencyjnej, ponieważ w art. 2 ust. 3 pr.aut. dopuszcza się cofnięcie zezwolenia<sup>58</sup>. Analogiczny pogląd wyraził P. Ślęzak, stwierdzając, że umowa dotycząca wykonywania zależnych praw autorskich jest umową licencyjną<sup>59</sup>. Z kolei zdaniem

<sup>56</sup> J. Błęszyński, *Tłumaczenie i jego twórca...*, s. 81; tenże, *Prawa...*, s. 259.

<sup>57</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 24.

<sup>58</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory...*, s. 67.

<sup>59</sup> P. Ślęzak, *Umowy...*, s. 330.



E. Ferenc-Szydelko zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich to umowa o przeniesienie prawa lub umowa licencyjna<sup>60</sup>. Odmienne stanowisko zajęła E. Traple – w jej ocenie umowy, na mocy których dochodzi do przeniesienia prawa zezwalania, należy odróżnić od umów zezwalających na wykonywanie zależnych praw autorskich<sup>61</sup>. Jej zdaniem zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest licencją, ponieważ w art. 2 ust. 3 pr.aut. dopuszcza się cofnięcie zezwolenia<sup>62</sup>. Z kolei w opinii P. F. Piesiewicza umowa dotycząca udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie ma charakteru umowy licencyjnej właśnie ze względu na możliwość cofnięcia zezwolenia, o której mowa w art. 2 ust 3 pr.aut. Jak stwierdził P. F. Piesiewicz, „cofnięcie” jest obce stosunkom umownym, jako że od umowy można odstąpić lub ją wypowiedzieć<sup>63</sup>. Według tego Autora zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich może mieć charakter „zezwozenia generalnego”, co nie wyklucza stosowania przepisów dotyczących umów licencyjnych. Strony mogą zdecydować, by w miejsce zezwolenia o generalnym charakterze zastosować konstrukcję właściwą dla umów licencyjnych. O przyjęciu licencyjnego charakteru umowy będzie świadczyło, zdaniem P. F. Piesiewicza, wskazanie pól eksploatacji, na których zezwolenie jest udzielane<sup>64</sup>.

Należy jednak zwrócić uwagę, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich obejmuje nie tylko korzystanie, ale również rozporządzanie utworem zależnym. Pojawia się pytanie, czy jeżeli zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich faktycznie stanowi licencję, to czy powyższa konstatacja odnosi się również do zezwolenia w zakresie rozporządzania utworem zależnym. Trudno oprzeć się wrażeniu, że kwestia ta nie była dotychczas przedmiotem pogłębionych rozważań w doktrynie. R. M. Sarbiński stwierdził, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich – w zakresie, w jakim dotyczy rozporządzania utworem zależnym – stanowi zgodę osoby trzeciej, o której mowa w art. 63§ 1 k.c.<sup>65</sup> Przyjęcie takiego założenia oznaczałoby, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich ma niejako podwójną naturę i należy inaczej postrzegać jego istotę w zakresie, w jakim dotyczy korzystania z utworu zależnego, a inaczej

---

<sup>60</sup> E. Ferenc-Szydelko (w:) *Ustawa...*, s. 86.

<sup>61</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 267.

<sup>62</sup> Taż(w:) *Prawo...*, s. 62.

<sup>63</sup> P. F. Piesiewicz, *Charakter...*, s. 9.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>65</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 166.

w zakresie, w jakim dotyczy rozporządzania tym utworem. Czyni tak – jak się wydaje – R. M. Sarbiński, którego zdaniem umowa w przedmiocie udzielenia zezwolenia na korzystanie z utworu zależnego najczęściej przybiera postać umowy licencyjnej<sup>66</sup>. W celu weryfikacji powyższego stanowiska należy dokonać osobnej analizy w obu następujących obszarach: w odniesieniu do korzystania z utworu zależnego oraz w odniesieniu do rozporządzania utworem zależnym. Zostanie to poczynione w dalszej części rozdziału.

#### **4.1.1. Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich w zakresie korzystania z utworu zależnego**

Słowo „licencja” pochodzi z języka łacińskiego (łac. *licentia*) i oznacza m.in. wolność, swobodę, możliwość działania, uprawnienie, pozwolenie, zezwolenie, zgodę<sup>67</sup>. W języku prawnym termin ten jest stosowany przede wszystkim w obszarze praw własności intelektualnej, choć – jak trafnie zauważyła E. Traple – nie odnosi się on do jednolitego prawnie typu umów<sup>68</sup>. Termin „licencja” zaczął być stosowany również na oznaczenie upoważnienia do korzystania z pozostającej pod ochroną prawa sfery cudzych interesów, także tych nieposiadających statusu praw bezwzględnych. Jako przykład B. Giesen wskazała na licencję na *know-how*, czyli licencję na korzystanie z informacji gospodarczych objętych prawnie chronioną tajemnicą<sup>69</sup>.

W polskim prawie autorskim termin „licencja” pojawił się już w pr.aut. z 1926 r. Zgodnie z art. 55 pr.aut. z 1926 r. było to upoważnienie udzielane przez agenta twórcy w ramach umowy agencyjnej, jednego z typów umów wyróżnianych przez pr.aut. z 1926 r. W komentarzu do tej ustawy S. Ritterman traktował licencję jako dane uprawnionemu zapewnienie „wolności użytkowania dzieła w pewnym zakresie”<sup>70</sup>. Termin „licencja” został pominięty w pr.aut. z 1952 r., w której – jak stwierdził M. Kępiński – nawet umowy mające charakter licencyjny nosiły inne nazwy, np. umowa teatralna, umowa o dystrybucję

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 167.

<sup>67</sup> J. Sondel, *op.cit.*, s. 577.

<sup>68</sup> E. Traple, *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim*, Warszawa 2010, s. 25.

<sup>69</sup> B. Giesen, *Umowa licencyjna w prawie autorskim. Struktura i charakter prawny*, Warszawa 2013, s. 2.

<sup>70</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 86.

filmu, umowa o wystawienie dzieła<sup>71</sup>. W późniejszym okresie termin „licencja” wrócił jednak do polskiego prawa autorskiego, na gruncie pr.aut.

W opinii J. Barty i R. Markiewicza umową licencyjną jest każda umowa, której treścią jest udzielenie przez podmiot autorskich praw majątkowych prawa do korzystania z utworu<sup>72</sup>. Z kolei M. Kępiński stwierdził, że treścią umowy licencyjnej jest upoważnienie do korzystania z utworu<sup>73</sup>. Jak zauważyła B. Giesen, w ustawie nie wprowadzono jednoznacznej definicji umowy licencyjnej, jednak znalazły się w niej wskazówki umożliwiające rekonstrukcję tej definicji<sup>74</sup>. Zgodnie z art. 66 ust. 1 pr.aut. umowa licencyjna uprawnia do korzystania z utworu w okresie pięciu lat na terytorium państwa, w którym licencjobiorca ma swoją siedzibę, chyba że w umowie postanowiono inaczej. Z kolei zgodnie z art. 67 ust. 3 pr.aut., jeżeli umowa nie stanowi inaczej, licencjobiorca nie może upoważnić innej osoby do korzystania z utworu w zakresie uzyskanej licencji. W pr.aut. jest jednak pewna niekonsekwencja w użyciu terminu „licencja”. Z literalnego brzmienia art. 41 ust. 2 pr.aut. („umowa o korzystaniu z utworu, zwana dalej «licencją»”) wynika, że licencja jest nie tyle uprawnieniem, co umową, na podstawie której to uprawnienie jest udzielane. W świetle innych przepisów, w których używa się określenia „umowa licencyjna”, wydaje się jednak, że art. 41 ust. 2 pr.aut. został po prostu nieprecyzyjnie zredagowany. Umowa licencyjna jest to umowa, na podstawie której udziela się licencji, a na skutek jej udzielenia licencjobiorca uzyskuje podstawę prawną do korzystania z utworu, nie nabywając jednocześnie autorskich praw majątkowych do tego utworu.

Przyjmując, z uwagi na treść art. 41 ust. 2 pr.aut., że licencjobiorca na podstawie licencji uzyskuje możliwość korzystania z utworu, nie nabywając jednocześnie autorskich praw majątkowych do tego utworu, można uznać, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich stanowi rodzaj licencji. W zakresie, w jakim zezwolenie to dotyczy korzystania z utworu zależnego, należy więc podzielić stanowisko zajęte przez J. Bartę, R. Markiewicza, A. Matlaka<sup>75</sup>, P. Ślęzaka<sup>76</sup> i E. Traple<sup>77</sup>. Zgodnie z art. 41 ust. 2 pr.aut. na

---

<sup>71</sup> M. Kępiński, *Umowy...*, s. 752.

<sup>72</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Obowiązek wymienienia pól eksploatacji w umowie licencyjnej*, ZNUJ PPWI 2007, z. 100, s. 23.

<sup>73</sup> M. Kępiński, *Umowy...*, s. 752-753.

<sup>74</sup> B. Giesen, *Umowa...*, s. 67.

<sup>75</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory...*, s. 67.

<sup>76</sup> P. Ślęzak, *Umowy...*, s. 330.

---

podstawie licencji udziela się upoważnienia do korzystania z utworu, co następuje w przypadku wspomnianego powyżej zezwolenia. Po uzyskaniu zezwolenia twórca zależny może bowiem korzystać z utworu zależnego, a więc pośrednio także z utworu macierzystego. Warto podkreślić, że podstawowym źródłem uprawnień do korzystania z utworu zależnego nie jest jednak samo zezwolenie, lecz autorskie prawa majątkowe do utworu zależnego. Prawa te przysługują *ex lege* twórcy utworu zależnego bez względu na to, czy uzyskał on zezwolenie.

Za traktowaniem zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako licencji przemawia funkcja przepisów pr.aut. dotyczących licencji. Funkcją jest unormowanie wszelkich umów zawierających upoważnienie do korzystania z utworu – widać to, zwłaszcza gdy dokona się porównania przepisów dotyczących licencji zawartych w pr.aut. z unormowaniami pr.aut. z 1952 r., w których zawarto osobne przepisy dla poszczególnych rodzajów umów związanych z korzystaniem z utworu. Skoro na gruncie pr.aut. dokonano ujednolicenia tych przepisów, tworząc wspólne unormowania dla wszystkich umów zawierających upoważnienie do korzystania z utworu, to powinny one znaleźć zastosowanie również w odniesieniu do zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Nie należy natomiast podzielić stanowiska, zgodnie z którym zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest nie tylko licencją, ale również umową o przeniesienie prawa<sup>78</sup>. Trafnie przyjęła E. Traple, że należy odróżnić umowy, na mocy których dochodzi do przeniesienia prawa zezwalania, od umów zezwalających na wykonywanie zależnych praw autorskich<sup>79</sup>. Na mocy licencji nie dokonuje się przeniesienia praw, lecz jedynie udziela się upoważnienia do korzystania z utworu. Te dwie czynności nawzajem się wykluczają, jeśli miałyby być dokonywane w tej samej umowie, w stosunku do tego samego utworu i na tych samych polach eksploatacji.

Pojawia się pytanie, co w przypadku, gdy twórca przeniósł autorskie prawa majątkowe, pozostawiając po swojej stronie prawo zezwalania na wykonywanie zależnych praw autorskich. Należy rozstrzygnąć, czy wówczas podmiot, który uzyskał zezwolenie wskazane w art. 2 ust. 2 pr.aut., potrzebuje dodatkowo licencji udzielonej przez podmiot, na którego

---

<sup>77</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 67.

<sup>78</sup> E. Ferenc-Szydelko (w:) *Ustawa...*, s. 86.

<sup>79</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 267.

wspomniane powyżej autorskie prawa majątkowe zostały przeniesione. Problem ten był przedmiotem rozważań T. Targosza, który początkowo analizując przykład adaptacji filmowej, stwierdził, że uzyskanie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest wystarczające do eksploatacji filmu, ponieważ utwór zależny jest autonomiczną całością (odrębnym utworem). T. Targosz przyjął, że prawa twórcy macierzystego są wyrażane poprzez instrument wspomnianego powyżej zezwolenia, a nie poprzez przenoszenie praw lub udzielanie licencji na korzystanie z utworu macierzystego<sup>80</sup>. Autor ten zmienił jednak później swoje stanowisko, stwierdzając, że w opisaney powyżej sytuacji twórca zależny potrzebuje dodatkowej licencji. W innym przypadku, jego zdaniem, doszłoby do wkroczenia w autorskie prawa majątkowe podmiotu, który nabył te prawa od twórcy macierzystego<sup>81</sup>.

W ocenie autora rozprawy za zasadne trzeba uznać wcześniejsze stanowisko T. Targosza. Zgoda na eksploatację utworu zależnego opartego na danym dziele jest objęta „wycinkiem” praw wyłącznych twórcy tego dzieła w postaci prawa zezwalania. Wycinek ten odnosi się do udzielania zgody na „pośrednią” eksploatację utworu macierzystego, tzn. eksploatację poprzez korzystanie z utworu zależnego. W opisanym powyżej przypadku twórca dzieła zachowując prawo zezwalania, w dalszym ciągu dysponuje omawianym wycinkiem praw. Nie dysponuje natomiast prawami związanymi z „bezpośrednią” eksploatacją utworu, tzn. z wykorzystywaniem dzieła w macierzystej wersji; prawa te znajdują się już w rękach innego podmiotu (aspekt „pośredniego” i „bezpośredniego” korzystania zostanie jeszcze omówiony w dalszej części rozdziału). Ponadto z treści art. 2 ust. 2 pr.aut. wynika, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest jedyną zgodą, którą musi uzyskać twórca zależny w celu legalnego korzystania z utworu zależnego. Przyjęcie późniejszego stanowiska T. Targosza oznaczałoby, że licencja na „bezpośrednie” korzystanie z utworu macierzystego jest wymagana w każdym przypadku korzystania z utworu zależnego, tyle że jeżeli podmiotem uprawnionym do udzielenia takiej licencji jest jednocześnie podmiot uprawniony z tytułu prawa zezwalania, to licencja ta może być zawarta w tej samej umowie, co zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich.

Z uwagi na to, że w zakresie korzystania z utworu zależnego zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich stanowi licencję, w odniesieniu do tego zezwolenia

---

<sup>80</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 68.

<sup>81</sup> Tenże (w:) *Prawo...*, s. 693-694.

stosuje się zasady dotyczące udzielania licencji. Należy tu wskazać przede wszystkim na wymóg specyfikacji pól eksploatacji (art. 41 ust. 2 pr.aut.), o którym będzie szerzej mowa w dalszej części rozdziału. Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich, tak jak każda licencja, może mieć charakter wyłączny lub niewyłączny (art. 67 ust. 2 pr.aut.). W tym kontekście istotna jest kwestia formy – zezwolenie wyłączone wymaga zachowania formy pisemnej pod rygorem nieważności (art. 67 ust. 5 pr.aut.), takiego wymogu nie ma natomiast w przypadku zezwolenia niewyłącznego. Jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 6 marca 2002 r., licencja niewyłączna, wobec braku wymogu formy szczególnej, może być udzielona nawet w sposób dorozumiany<sup>82</sup>. Jeśli umowa nie stanowi inaczej, twórca macierzystemu przysługuje odrębne wynagrodzenie w związku z korzystaniem z utworu zależnego na każdym odrębnym polu eksploatacji (art. 45 pr.aut.), a twórca zależny nie może udzielić innej osobie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich (art. 67 ust. 3 pr.aut.).

Warto zwrócić szczególną uwagę na art. 66 ust. 1 pr.aut., zgodnie z którym umowa licencyjna uprawnia do korzystania z utworu w okresie pięciu lat na terytorium państwa, w którym licencjobiorca ma swoją siedzibę, chyba że w umowie postanowiono inaczej. Stosowanie wynikającej z tego przepisu zasady ograniczenia terytorialnego odpowiadającego siedzibie licencjobiorcy raczej nie budzi wątpliwości w przypadku zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Takie wątpliwości może już natomiast wzbudzać stosowanie zasad dotyczących czasu trwania licencji. Zgodnie bowiem z art. 2 ust. 3 pr.aut. twórca macierzysty może cofnąć udzielone zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich, jeżeli w ciągu pięciu lat od jego udzielenia opracowanie nie zostało rozpowszechnione. Na tej podstawie należałoby przyjąć, że w braku odmiennych ustaleń pomiędzy stronami zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich nie wygasa po upływie pięciu lat. Za taką interpretacją przemawiałaby również wykładnia historyczna, bowiem na podstawie pr.aut. z 1926 r., jak i pr.aut. z 1952 r., zezwolenie wygasało automatycznie, jeżeli opracowanie nie ukazało się w ciągu pięciu lat. Wcześniejsze unormowania zatem wyraźnie wskazywały, że upływ pięciu lat oznacza wygaśnięcie zezwolenia, lecz tylko pod warunkiem, że w tym czasie nie doszło do rozpowszechnienia opracowania. W ramach pr.aut. dodano więc jedynie, że wygaśnięcie zezwolenia nie

---

<sup>82</sup>V CKN 830/00, LEX nr 564853.

dokonywane się automatycznie, lecz na podstawie oświadczenia twórcy macierzystego. Przyjęcie stanowiska, zgodnie z którym co do zasady zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich nie wygasa po upływie pięciu lat, wydaje się uzasadnione, ponieważ zezwolenie to odnosi się do odrębnego przedmiotu prawa autorskiego, jakim jest utwór zależny. W takiej sytuacji udzielane upoważnienie powinno mieć trwalszy charakter niż w przypadku przepisów ogólnych dotyczących licencji, choćby z uwagi na nakład inwestycyjny poniesiony w celu stworzenia utworu zależnego. Z uwagi na powyższe w odniesieniu do zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie znajduje zastosowania również art. 68 pr.aut., zgodnie z którym w braku terminów umownych twórca może wypowiedzieć licencję (udzieloną na czas nieoznaczony) na rok naprzód, na koniec roku kalendarzowego (ust. 1), a licencję udzieloną na okres dłuższy niż pięć lat uważa się, po upływie tego terminu, za udzieloną na czas nieoznaczony (ust. 2)<sup>83</sup>. Twórca macierzysty może, jak określa się w art. 2 ust. 3 pr.aut., cofnąć zezwolenie tylko w przypadku, gdy w ciągu pięciu lat od jego udzielenia opracowanie nie zostało rozpowszechnione. Nie wyklucza to oczywiście możliwości wprowadzenia postanowień kontraktowych umożliwiających twórcy macierzystemu cofnięcie zezwolenia (stanowiące faktycznie wypowiedzenie umowy w części obejmującej to zezwolenie).

#### **4.1.2. Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich w zakresie rozporządzania utworem zależnym**

Zgodnie z art. 63 § 1 zdanie pierwsze k.c., jeżeli do dokonania czynności prawnej potrzebna jest zgoda osoby trzeciej, osoba ta może wyrazić zgodę także przed złożeniem oświadczenia przez osoby dokonywające czynności albo po jego złożeniu. Przepis ten, jak stwierdzili M. Gutowski i Z. Radwański, dotyczy sytuacji, w której pewien „wycinek” kompetencji spoczywa w rękach osoby trzeciej<sup>84</sup>. Nie sposób nie zauważyć, że twórca macierzysty w kontekście relacji pomiędzy twórcą zależnym a jego licencjobiorcą

---

<sup>83</sup> Należy zwrócić uwagę, że art. 68 ust. 2 pr.aut. odnosząc się do licencji na czas nieoznaczony, dotyczy nie tyle czasu trwania tej licencji, co możliwości dokonania wypowiedzenia zgodnie z art. 68 ust. 1 pr.aut. Tak również m.in. M. Kępiński, *Umowy...*, s. 760.

<sup>84</sup> M. Gutowski, Z. Radwański, *Sankcje wadliwej czynności prawnej (w:) System Prawa Prywatnego, t. 2*, red. J. Barta, Warszawa 2019, s. 575.

(ewentualnie podmiotem nabywającym autorskie prawa majątkowe do utworu zależnego) stanowi osobę trzecią. Udzielenie przez niego zezwolenia jest wymagane do rozporządzenia utworem zależnym, które to rozporządzenie – jako czynność prawna – jest dokonywane między twórcą zależnym a licencjobiorcą (ewentualnie nabywcą autorskich praw majątkowych). Można zatem przyjąć, że w przypadku rozporządzania utworem zależnym pewien wycinek kompetencji faktycznie spoczywa w rękach osoby trzeciej. Przemawiałoby to za przyjęciem stanowiska R. M. Sarbińskiego o zezwoleniu na wykonywanie zależnych praw autorskich w zakresie rozporządzania utworem zależnym jako zgodzie osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c.<sup>85</sup>

Przyjęciu powyższego stanowiska nie stoi na przeszkodzie okoliczność, że w art. 2 ust. 2 pr.aut. mowa jest o zezwoleniu, nie zaś o zgodzie, jak ma to miejsce w art. 63 § 1 k.c. Na tle tego ostatniego przepisu A. Janiak stwierdził zresztą, że zgoda osoby trzeciej udzielana przed dokonaniem czynności „ma charakter zezwolenia”<sup>86</sup>. Warto zwrócić uwagę, że w niektórych przepisach pr.aut. używa się terminu „zgoda” (np. w art. 9 ust. 3 pr.aut. dotyczącym wykonywania prawa autorskiego do całości utworu współautorskiego), a w innych „zezwoenie” (np. w art. 81 ust. 1 pr.aut. dotyczącym rozpowszechniania wizerunku), jednak analizując wyżej wymienione przepisy trudno ustalić konkretną różnicę znaczeniową pomiędzy tymi pojęciami. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że wykorzystywanie obu tych zwrotów jest raczej przejawem pewnej niekonsekwencji twórców pr.aut. i wybór określenia w danym przypadku nie pociąga za sobą konkretnych skutków prawnych. Tytułem przykładu można wskazać na art. 6 ust. 1 pkt oraz art. 60 ust. 2 pr.aut. W pierwszym z wymienionych powyżej przepisów mowa jest o „zezwoeniu” twórcy na udostępnianie publiczne (rozpowszechnianie) utworu, zaś w drugim o „zgodzie” twórcy, mimo że przepisy te odnoszą się do tej samej czynności. Niewykluczone, że ten rozdzwitek pojęciowy po części ma swoje źródło jeszcze w pr.aut. z 1926 r., w której wykorzystywano raczej termin „zezwoenie” (o „zgodzie” była mowa w tej ustawie tylko raz). Z kolei we współczesnym ustawodawstwie termin „zezwoenie” jest używany przede wszystkim w prawie administracyjnym jako rodzaj zgody wydawanej przez organ państwowy. Przykładowo, w prawie publicznym gospodarczym zezwoenie to środek reglamentacji gospodarczej, co na gruncie ustawy z dnia

<sup>85</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 166.

<sup>86</sup> A. Janiak (w:) *Kodeks cywilny. Komentarz. Tom I. Część ogólna*, red. A. Kidyba, Warszawa 2012, s. 409.



2 lipca 2004 r. o swobodzie działalności gospodarczej<sup>87</sup> przyjęli M. Sieradzka i M. Zdyb<sup>88</sup>. Z kolei J. Kabza zdefiniował zezwolenie jako akt woli organu administracji publicznej, wyrażony w formie prawnej decyzji administracyjnej, z której wynika dopuszczalność podjęcia przez przedsiębiorcę określonej działalności gospodarczej<sup>89</sup>.

Do pewnego stopnia w zezwoleniu na wykonywanie zależnych praw autorskich dostrzegalna jest pewna analogia do tzw. sublicencji, czyli licencji udzielanej przez licencjobiorcę (art. 67 ust. 3 pr.aut.). Należy jednak zaznaczyć, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest potrzebne twórcy zależnemu nie tylko do udzielenia licencji na korzystanie z utworu zależnego, lecz również do przeniesienia autorskich praw majątkowych do tego utworu. Zgodnie z art. 67 ust. 3 pr.aut. licencjobiorca nie może upoważnić innej osoby do korzystania z utworu w zakresie uzyskanej licencji, jeżeli umowa nie stanowi inaczej. W tym przypadku, jak stwierdził P. Ślęzak, potrzeba jest wyraźna zgoda licencjodawcy<sup>90</sup>, co również ma miejsce w sytuacji twórcy zależnego na tle art. 2 ust. 2 pr.aut. T. Targosz odnosząc się do możliwości udzielania sublicencji, posłużył się określeniem „zezwolenie”, zaś M. Kubiak – „prawo do udzielania sublicencji”<sup>91</sup>. Niezależnie od tego, jak określane jest upoważnienie do udzielania sublicencji na korzystanie z utworu, należy zaznaczyć, że kwestia charakteru tego upoważnienia nie była dotąd przedmiotem pogłębionych analiz w doktrynie. Nieco szersze były natomiast rozważania dotyczące charakteru upoważnienia do udzielania sublicencji prowadzone na gruncie ustawy z dnia 30 czerwca 2000 r. – Prawo własności przemysłowej<sup>92</sup>. Warto je wziąć pod uwagę, jako że – jak zauważył P. Ślęzak – w ramach p.w.p. przyjęto rozwiązanie analogiczne, jak w przypadku pr.aut.<sup>93</sup> Zgodnie z art. 76 ust. 5 p.w.p. uprawniony z licencji może udzielić dalszej licencji tylko za zgodą uprawnionego z patentu. Jak stwierdzili P. Kostański i M. Salamonowicz, w przypadku art. 76 ust. 5 p.w.p. mamy do czynienia z koniecznością wyrażenia zgody przez

---

<sup>87</sup>T.j. Dz.U. z 2017 r., poz. 2168 ze zm.

<sup>88</sup>M. Sieradzka, M. Zdyb, *Ustawa o swobodzie działalności gospodarczej. Komentarz*, Warszawa 2013, s. 60.

<sup>89</sup>J. Kabza, *Koncesje i zezwolenia. Analiza ekonomiczna*, Warszawa 2014, s. 48.

<sup>90</sup>P. Ślęzak, *Umowy...*, s. 193.

<sup>91</sup>M. Kubiak (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019, s. 485.

<sup>92</sup>T.j. Dz. U. z 2017 r., poz. 776 ze zm. – dalej cyt. jako: p.w.p.

<sup>93</sup>P. Ślęzak, *Umowy...*, s. 194.

osobę trzecią w rozumieniu art. 63 § 1 k.c.<sup>94</sup> Do podobnego wniosku doszedł A. Michalak, stwierdzając, że zgoda licencjodawcy na zawarcie dalszej umowy licencyjnej pomiędzy licencjobiorcą i sublicencjobiorcą ma charakter zgody osoby trzeciej, o której mowa w powyższym przepisie<sup>95</sup>. Opisując wymóg uzyskania upoważnienia do udzielania sublicencji, do art. 63 § 1 k.c. odwołali się również S. Sołtysiński<sup>96</sup>, K. Szczepanowska-Kozłowska<sup>97</sup> oraz A. Niewęglowski<sup>98</sup>.

Podzielając stanowisko R. M. Sarbińskiego o zezwoleniu na wykonywanie zależnych praw autorskich w zakresie rozporządzania utworem zależnym jako zgodzie osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c., należy przyjąć, że zezwolenie to ma podwójną naturę. Z jednej strony jest szczególnym rodzajem licencji (w zakresie dotyczącym korzystania z utworu zależnego), a z drugiej strony stanowi wspomnianą powyżej zgodę osoby trzeciej (w zakresie dotyczącym rozporządzania utworem zależnym). Należy jednak poczynić pewne zastrzeżenia co do niektórych twierdzeń R. M. Sarbińskiego dotyczących omawianej kwestii. Autor ten przyjmując, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich w odniesieniu do rozporządzania utworem zależnym stanowi zgodę osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c., stwierdził, że w konsekwencji takiej kwalifikacji nie można udzielić omawianego zezwolenia w sposób blankietowy. Jego zdaniem należy dokładnie określić, której czynności zezwolenie dotyczy oraz jakie podmioty biorą w niej udział. Ponadto R. M. Sarbiński zwrócił uwagę, że ze względu na art. 63 § 2 k.c. – zgodnie z którym jeżeli do ważności czynności prawnej wymagana jest forma szczególna, oświadczenie obejmujące zgodę osoby trzeciej powinno być złożone w tej samej formie – zezwolenie wymaga zachowania formy pisemnej, jako że art. 53 pr.aut. wymaga zachowania tej formy dla umowy o przeniesienie autorskich praw majątkowych<sup>99</sup>.

Co do braku możliwości udzielenia blankietowej zgody osoby trzeciej – faktycznie takie stanowisko jest prezentowane na tle art. 63 § 1 k.c. Jak stwierdzili K. Mularski i

---

<sup>94</sup> P. Kostański, M. Salamonowicz (w:) *Prawo własności przemysłowej. Komentarz*, red. Joanna Sieńczyło-Chlabicz, Warszawa 2020, s. 385-386.

<sup>95</sup> A. Michalak (w:) *Prawo własności przemysłowej. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2016, s. 234.

<sup>96</sup> S. Sołtysiński, *Umowy licencyjne (w:) System Prawa Prywatnego, t. 14a*, red. R. Skubisz, Warszawa 2017, s. 825.

<sup>97</sup> K. Szczepanowska-Kozłowska, *Umowy licencyjne w prawie własności przemysłowej*, Warszawa 2012, s. 154.

<sup>98</sup> A. Niewęglowski (w:) *Prawo własności przemysłowej. Komentarz*, red. T. Demendecki, A. Niewęglowski, J. J. Sitko, J. Szczotka, G. Tylec, Warszawa 2015, s. 381.

<sup>99</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 170.

Z. Radwański, zgoda osoby trzeciej w rozumieniu tego przepisu powinna odnosić się do konkretnej czynności prawnej, w której biorą udział konkretne podmioty. Ich zdaniem konieczne jest określenie podmiotów, między którymi czynność prawna ma być zawarta<sup>100</sup>. Podobnie R. Majda stwierdził, że treścią oświadczenia osoby trzeciej w tym przypadku jest zgoda na udział w danej czynności prawnej oznaczonych podmiotów, na treść składanych oświadczeń woli, a także na skutki tej czynności<sup>101</sup>. Można jednak spotkać się ze stanowiskiem przeciwnym, zgodnie z którym w pewnych przypadkach zgoda blankietowa jest dopuszczalna<sup>102</sup>. Jednak niezależnie od tego, który z wyżej wymienionych poglądów uzna się za zasadny na gruncie art. 63 § 1 k.c., nie sposób przyjąć w odniesieniu do zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, że zezwolenie to musi być udzielane każdorazowo w odniesieniu do danej czynności rozporządzania utworem zależnym.

W przypadku, gdyby rzeczywiście udzielanie zezwolenia było wymagane każdorazowo w przypadku rozporządzenia utworem zależnym, to zabezpieczenie twórcy macierzystego zawarte w art. 2 ust. 3 pr.aut. (możliwość cofnięcia zezwolenia, jeżeli w ciągu pięciu lat od jego udzielenia opracowanie nie zostanie rozpowszechnione) nie byłoby w praktyce potrzebne. Wszakże za każdym razem rozporządzając utworem zależnym (z którym to rozporządzaniem często wiąże się rozpowszechnianie) trzeba byłoby, przyjmując stanowisko R. M. Sarbińskiego, uzyskać zgodę twórcy macierzystego. Z zawartego w art. 2 ust. 3 pr.aut. buforu czasowego wynika również pośrednio, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich może być udzielane z góry, gdy jeszcze nie jest znany nabywca uprawnień do korzystania z utworu zależnego; co więcej, zezwolenie może być udzielane, gdy jeszcze nawet nie powstał utwór zależny. Ma to zresztą uzasadnienie, bowiem taki mechanizm zapobiega ponoszeniu nakładów inwestycyjnych na stworzenie utworu zależnego, który ostatecznie nie będzie mógł być gospodarczo eksploatowany. Ponadto wymaganie od twórcy zależnego, by za każdym razem uzyskiwał zezwolenie, tworzyłoby istotną nierównowagę i mocno ograniczałoby jego autorskie prawa majątkowe, prowadząc do tego, że niekiedy nie można byłoby z tych praw zrobić użytku. Byłoby to zresztą rozwiązaniem bardzo niepraktyczne i trudne do wyegzekwowania, zwłaszcza w obrocie profesjonalnym, w którym nieraz zawiera

<sup>100</sup> K. Mularski, Z. Radwański, *op.cit.*, s. 394.

<sup>101</sup> R. Majda (w:) *Kodeks cywilny. Część ogólna. Komentarz*, red. P. Księżak, M. Pyziak-Szafnicka, Warszawa 2014, s. 733.

<sup>102</sup> Tak M. Kozik, *Zgoda osoby trzeciej na dokonanie czynności prawnej w świetle art. 63 k.c. – zagadnienia wybrane (część II)*, Rejent 2007, s. 79.

się umowy licencyjne na masową skalę. Za odrzuceniem stanowiska R. M. Sarbińskiego przemawia także brzmienie następującego fragmentu art. 2 ust. 2 pr.aut.: „rozporządzenie i korzystanie z opracowania zależy od zezwolenia”. W przepisie tym mowa jest o pojedynczym zezwoleniu, a odnosząc się do rozporządzania utworem, użyto aspektu niedokonanego, który zgodnie z zasadami języka polskiego można odczytywać jako czynność powtarzającą się<sup>103</sup>. Jak stwierdzili K. Mularski i Z. Radwański, do dokonania czynności prawnej potrzebna jest zgoda osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c. w przypadku, gdy wymaga tego przepis ustawy<sup>104</sup>. Można przyjąć, że po udzieleniu zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich w art. 2 ust. 2 pr.aut. nie wymaga się już uzyskania zezwolenia na dokonanie rozporządzenia utworem zależnym, o ile dane rozporządzenie jest objęte zakresem udzielonego zezwolenia, a zezwolenie to nie zostało cofnięte. Należy jednak zaznaczyć, że podmiot, który zawarł z twórcą zależnym umowę licencyjną lub umowę przenoszącą prawa majątkowe do utworu zależnego, powinien uzyskać zezwolenie twórcy macierzystego na dalsze rozporządzenie przez siebie utworem zależnym. Jest to konieczne nawet w przypadku, gdy takie zezwolenie uzyskał już wspomniany powyżej twórca zależny, bowiem zezwolenie to obejmuje jedynie rozporządzanie utworem zależnym dokonywane przez twórcę zależnego.

Trafnie natomiast przyjął R. M. Sarbiński, że w świetle art. 63 § 2 k.c. zezwolenie wymaga zachowania formy pisemnej, jako że art. 53 pr.aut. wymaga zachowania tej formy dla umowy o przeniesienie autorskich praw majątkowych<sup>105</sup>. Przy czym należy pamiętać, że zezwolenie obejmuje również licencję, w przypadku której forma pisemna wymagana jest jedynie wtedy, gdy licencja ma charakter wyłączny (art. 67 ust. 5 pr.aut.). Biorąc więc pod uwagę, że zgoda z art. 63 § 1 k.c. udzielana bez zachowania formy zastrzeżonej *ad solemnitatem* dla danej czynności jest nieważna<sup>106</sup>, należałoby przyjąć, że taka nieważność będzie miała miejsce jedynie w zakresie, w jakim zezwolenie miałoby upoważniać do przeniesienia autorskich praw majątkowych do utworu zależnego oraz udzielenia licencji wyłącznej na korzystanie z tego utworu (z zastrzeżeniem art. 58 § 3 k.c.).

---

<sup>103</sup> R. Laskowski, *Kategorie morfologiczne języka polskiego – charakterystyka funkcjonalna* (w:) *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, red. R. Grzegorzczkova, R. Laskowski, H. Wróbel, Warszawa 1999, s. 160.

<sup>104</sup> K. Mularski, Z. Radwański, *op.cit.*, s. 391.

<sup>105</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 170.

<sup>106</sup> Tak również P. Machnikowski (w:) *Kodeks cywilny. Komentarz*, red. E. Gniewek, P. Machnikowski, Warszawa 2019, s. 150.

#### **4.2. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako prawo do rozporządzania utworem, o którym mowa w art. 17 pr.aut.**

Zakwalifikowanie prawa zezwalania jako autorskiego prawa majątkowego wymaga umiejscowienia go w strukturze autorskich praw majątkowych opisanych w art. 17 pr.aut. W przepisie tym wymienia się trzy kategorie autorskich praw majątkowych: prawo do korzystania z utworu, prawo do rozporządzania utworem oraz prawo do wynagrodzenia za korzystanie z utworu. Dotychczas kwestia kwalifikacji prawa zezwalania w świetle tych kategorii nie była przedmiotem pogłębionej analizy w doktrynie. Jej przedstawiciele koncentrowali swoją uwagę raczej na rozstrzygnięciu, czy prawo zezwalania ma charakter osobisty, majątkowy czy też mieszany (osobisto-majątkowy). Rozważania te miały więc raczej bardziej ogólną naturę. Jak się zdaje, jedynie R. Golat przyjmując majątkowy charakter prawa zezwalania, odróżnił to uprawnienie od „właściwych” autorskich praw majątkowych, o których mowa w art. 17 pr.aut. Stwierdził, że korzystanie z prawa zezwalania nie leży w swobodnej gestii podmiotu praw wyłącznych, inaczej niż ma to miejsce w przypadku praw, o których mowa w art. 17 pr.aut.<sup>107</sup>

Z dokonanych w rozdziale III ustaleń dotyczących art. 17 pr.aut. wynika, że korzystanie obejmuje zarówno czynności faktyczne, jak i czynności prawne związane z eksploatacją utworu, a czynności te zostały wymienione w art. 50 pr.aut. i obejmują utrwalanie, zwielokrotnianie oraz rozpowszechnianie utworu. W świetle powyższych ustaleń dotyczących treści prawa do korzystania, o którym mowa w art. 17 pr.aut., takim uprawnieniem nie jest prawo zezwalania. Podmiot uprawniony z tytułu prawa zezwalania nie może podejmować wskazanych powyżej czynności w stosunku do utworu zależnego na podstawie samego prawa zezwalania. Nie może bowiem korzystać z utworu zależnego, chyba że dysponuje autorskimi prawami majątkowymi do tego utworu, które *ex lege* przysługują twórcy zależnemu. Prawo zezwalania nie jest również podstawą do korzystania z samego utworu macierzystego. W związku z powyższym w przypadku, gdy twórca dokonuje zbycia autorskich praw majątkowych do danego utworu na wszystkich istniejących polach eksploatacji, zachowując prawo zezwalania (zgodnie z art. 46 pr.aut.), twórca ten traci podstawę prawną do korzystania z tego utworu.

---

<sup>107</sup>R. Golat, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2016, s. 52.

Należy więc rozważyć, czy można kwalifikować prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako prawo do rozporządzania utworem. Zgodnie z ustaleniami dokonanymi w ramach rozdziału III uprawnienie to obejmuje, jak stwierdziła E. Traple, wszelkie czynności prawne zmierzające do umożliwienia innym podmiotom eksploatacji dzieła<sup>108</sup>. W doktrynie można spotkać się z wypowiedziami wskazującymi, że prawo zezwalania należy kwalifikować jako prawo do rozporządzania utworem. Na gruncie pr.aut. z 1952 r. uznał tak A. Kopff, stwierdzając, że prawo zezwalania należy uznać za element prawa do wyłącznego rozporządzania utworem. Przy czym A. Kopff nie rozwinął przedstawionej tezy ani jej nie uzasadnił, koncentrując swoją uwagę na przedstawianiu argumentów mających przemawiać za stanowiskiem majątkowym charakterze prawa do udzielania wspomnianych zezwoleń<sup>109</sup>. Warto mieć na względzie, że w pr.aut. z 1952 r. prawo do rozporządzania utworem stanowiło jedno z trzech uprawnień, obok prawa do ochrony autorskich dóbr osobistych oraz prawa do wynagrodzenia za wykorzystywanie utworu. W przytoczonym przepisie, określającym treść praw autorskich, nie przewidziano zatem odrębnego prawa do korzystania, co z kolei ma miejsce w art. 17 pr.aut. Przy czym A. Kopff przyjmował, że na treść prawa do rozporządzania składa się szereg uprawnień – jak stwierdził, podmiotowi tego prawa przysługuje zarówno prawo do korzystania, jak i prawo do rozporządzania. Zasadnym wydaje się stwierdzenie, że w ujęciu A. Kopffa występowało prawo do rozporządzania *sensu largo* oraz prawo do rozporządzania *sensu stricto*, choć A. Kopff nie posługiwał się wprost takimi pojęciami (to drugie określał natomiast jako „rozporządzenie w technicznym tego słowa znaczeniu”<sup>110</sup>). Autor ten zastrzegł, że rozróżnienie prawa do korzystania i prawa do rozporządzania *sensu stricto* nie ma z perspektywy prawa autorskiego większego znaczenia. W jego ocenie realizacja prawa do rozporządzania *sensu largo* poprzez podejmowanie czynności faktycznych (a więc korzystanie z utworu) „wyraźnie przesuwają się na drugi plan”, ustępując czynnościom o charakterze prawnym (a więc rozporządzaniu *sensu stricto*). A. Kopff nie wskazał, czy udzielanie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich uważa za rozporządzenie *sensu stricto*. Jednaktą konstatacją nasuwa siępo analizie wywodów A. Kopffa, zwłaszcza mając na względzie uwagi o „przesuwaniu się na drugi plan” czynności faktycznych w

---

<sup>108</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 181.

<sup>109</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 125.

ramach korzystania z utworu.

Na gruncie pr.aut. z 1952 r. także J. Błeszyński zasugerował, że prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest prawem do rozporządzania utworem. Autor przedstawiając swoje stanowisko dotyczące uprawnień o charakterze mieszanym na gruncie pr.aut. z 1952 r., stwierdził, że takim uprawnieniem jest prawo do rozporządzania utworem<sup>111</sup>. Jednocześnie stwierdził, że na podstawie uprawnień o charakterze mieszanym mogą powstać z woli twórcy na rzecz osób trzecich „pochodne prawa majątkowe”, a jednym z takich uprawnień jest prawo do decydowania o podjęciu publicznej eksploatacji dzieła w postaci opracowań, w szczególności w postaci tłumaczenia<sup>112</sup>.

Zdaniem autora rozprawy prawo zezwalania można traktować jako prawo do rozporządzania utworem. W ramach zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut., twórca macierzysty udziela zgody na korzystanie z jego utworu, tyle że w ramach innego utworu (utworu zależnego). W ten sposób dokonuje więc rozporządzenia utworem macierzystym, przy czym jest to specyficzna forma rozporządzania tym utworem, o czym będzie jeszcze mowa poniżej. Powyższa kwalifikacja prawa zezwalania jako prawa do rozporządzania utworem stanowi istotny argument za tym, by prawo zezwalania zaliczać do autorskich praw majątkowych, bowiem każde uprawnienie stanowiące prawo do rozporządzania utworem jest w świetle art. 17 pr.aut. autorskim prawem majątkowym. Zgodnie z art. 17 pr.aut. ustawa może wprowadzać w tym zakresie wyjątek (np. zgodnie z którym dane prawo do rozporządzania stanowi autorskie prawo osobiste), natomiast – jak wykazały dotychczasowe rozważania w ramach niniejszego rozdziału – trudno przyjąć, by taki wyjątek został wprowadzony w pr.aut. w odniesieniu do prawa zezwalania.

#### **4.2.1. Udzielanie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako szczególna forma rozporządzania utworem**

Korzystanie z utworu zależnego jest szczególną formą korzystania z utworu macierzystego, bowiem odbywa niejako w ramach innego utworu. Stwierdzenie J. Błeszyńskiego, że eksploatacja utworu zależnego jest jednocześnie pośrednią eksploatacją

<sup>111</sup>J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego twórca...*, s. 126.

<sup>112</sup>*Ibidem*, s. 126-127.

pierwowzoru, wydaje się trafne<sup>113</sup>. W związku z powyższym zgoda na korzystanie z utworu zależnego, udzielana w ramach zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, oznacza również pośrednio zgodę na korzystanie z utworu macierzystego. Warto przy tym mieć na względzie, że twórca macierzysty może udzielić zezwolenia na korzystanie z utworu zależnego, jednak sam z mocy prawa korzystać z tego utworu nie może, mimo że w utworze zależnym został wykorzystany (w całości lub w części) jego utwór. Do korzystania z utworu zależnego uprawniony jest *ex lege* jedynie twórca zależny. Twórca macierzysty ma zatem ograniczony wpływ na faktyczne rozpoczęcie eksploatacji utworu zależnego. Jest to wpływ w pewnym sensie negatywny, bowiem twórca zależny odmawiając udzielenia zezwolenia, może zablokować eksploatację utworu zależnego; nie może jednak podjąć decyzji np. o rozpoczęciu rozpowszechniania utworu zależnego – decyzja w tym zakresie należy wyłącznie do twórcy zależnego. Przy czym twórca zależny, aby legalnie wykonać tę czynność, potrzebuje zezwolenia twórcy macierzystego. Oba te podmioty – twórca zależny i twórca macierzysty – są zatem w pewnym sensie wzajemnie zablokowane, gdy chodzi o eksploatację utworu zależnego. Twórca macierzysty chcąc korzystać z utworu zależnego, jest obowiązany do uzyskania licencji twórcy zależnego, a żeby twórca zależny mógł udzielić tej licencji, musi najpierw uzyskać zezwolenie twórcy macierzystego.

Powyższe rozważania pokazują, że rozporządzanie utworem macierzystym poprzez udzielanie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie jest powiązane z prawem do korzystania. Czyni to prawo zezwalania wyjątkowym z perspektywy struktury autorskich praw majątkowych, o których mowa w art. 17 pr.aut. Jak zauważyła E. Laskowska-Litak, prawo do rozporządzania w pewnym sensie uzupełnia się z prawem do korzystania – pełne urzeczywistnienie jednego z nich wymaga skorzystania z drugiego<sup>114</sup>. Obserwacja ta generalnie jest trafna, jednak nie dotyczy swoistego wyjątku, jakim jest prawo zezwalania. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich do opracowań danego utworu przysługuje twórcy w oderwaniu od uprawnień związanych z korzystaniem z tego utworu. Z art. 46 pr.aut. zresztą wynika, że możliwa jest sytuacja, w której twórca pozbędzie się uprawnień związanych z korzystaniem, zachowując samo prawo zezwalania. Taka sytuacja nie mogłaby mieć miejsca w przypadku żadnego innego prawa do

<sup>113</sup> Tenże, *Tłumaczenie i jego twórca...*, s. 81; tenże, *Prawa...*, s. 259.

<sup>114</sup> E. Laskowska, *Konstrukcja...*, s. 225.



rozporządzania utworem, ponieważ co do zasady prawo do rozporządzania stanowi swoistą emanację prawa do korzystania. Możliwość rozporządzania utworem w określonym zakresie (na konkretnych polach eksploatacji) wynika bowiem z dysponowania w analogicznym zakresie prawem do korzystania. W powyższym kontekście warto przyjrzeć się dwóm umowom wskazanym w art. 41 ust. 2 pr.aut.: umowie przeniesienia autorskich praw majątkowych i umowie licencyjnej, których zawarcie stanowi sposób rozporządzania utworem. Rozporządzenie utworem poprzez przeniesienie autorskich praw majątkowych na danym polu eksploatacji oznacza *de facto* przeniesienie prawa do korzystania na tym polu. Dokonanie takiego rozporządzenia nie jest możliwe, gdy nie dysponuje się wspomnianym powyżej prawem do korzystania na danym polu eksploatacji, w myśl zasady *nemo plus iuris in alium transferre potest quam ipse habet*. Z kolei w przypadku licencji trudno traktować upoważnienie do korzystania z utworu udzielone przez osobę, która nie dysponuje prawem do korzystania na określonym polu eksploatacji, jako skuteczną podstawę prawną do korzystania z utworu (chyba że jest to licencjobiorca dysponujący upoważnieniem do udzielania sublicencji). W tym kontekście nie ma znaczenia, którą z koncepcji dotyczących charakteru licencji uzna się za zasadną (w doktrynie przedstawiano stanowiska o: upoważniającym<sup>115</sup>, rozporządzającym<sup>116</sup>, zobowiązującym<sup>117</sup>, upoważniająco-zobowiązującym<sup>118</sup>, a także zobowiązująco-rozporządzającym<sup>119</sup> charakterze licencji).

Jako że prawo zezwalania, będące prawem do rozporządzania utworem macierzystym, nie jest powiązane z żadnym prawem do korzystania, w art. 46 pr.aut. dopuszcza się możliwość pozostawienia po stronie twórcy jedynie tego uprawnienia po przeniesieniu „całości autorskich praw majątkowych”. Na całość, o której mowa w art. 46 pr.aut., składa się prawo do korzystania na poszczególnych polach eksploatacji oraz powiązane z nim prawo do rozporządzania na analogicznych polach (uprawnienia te, ściśle rzecz biorąc, nie stanowią

---

<sup>115</sup> Tak S. Grzybowski, A. Kopff, *Umowy licencyjne. Postać prawna i treść*, St. Praw. 1969, z. 22, s. 29; B. Gawlik, *Umowa know-how. Zagadnienia konstrukcyjne*, ZNUJ PWiOWI 1974, z. 3, s. 95.

<sup>116</sup> Tak S. Sołtysiński, *Licencje na korzystanie z cudzych rozwiązań technicznych*, Warszawa 1970, s. 182 i n.; tenże, *Czynności rozporządzające. Przyczynek do analizy podstawowych pojęć cywilistycznych (w:) Rozprawy z prawa cywilnego: księga pamiątkowa ku czci Witolda Czachórskiego*, (red.) J. Błęszyński, J. Rajski, Warszawa 1985, s. 324; M. Kępiński, *Rozporządzanie prawem z rejestracji znaku towarowego*, Poznań 1979, s. 118-119.

<sup>117</sup> Tak J. Skąpski, *Umowa licencyjna w polskim prawie prywatnym międzynarodowym*, ZNUJ PWiOWI 1973, z. 1, s. 364-366; A. Szajkowski, *Wynalazki wspólne: aspekty prawne*, Wrocław 1982, s. 278; Z. Okoń, *Charakter prawny umowy licencyjnej*, ZNUJ PPWI 2009, z. 105, s. 44; K. Szczepanowska-Kozłowska, *Umowy licencyjne w prawie własności przemysłowej*, Warszawa 2012, s. 75.

<sup>118</sup> Tak M. Czajkowska-Dąbrowska, *Rozpowszechnianie utworów przez radio*, Warszawa 1981, s. 97-98.

<sup>119</sup> Tak B. Giesen, *Umowa...*, s. 129.

---

całości autorskich praw majątkowych, bowiem do katalogu tych uprawnień należy również zaliczyć prawo zezwalania). Określając korzystanie z utworu zależnego jako „pośrednie” korzystanie z utworu macierzystego – tak jak uczynił to J. Błeszyński<sup>120</sup> – należałoby przyjąć, że wskazana w art. 46 pr.aut. całość autorskich praw majątkowych dotyczy „bezpośredniego” korzystania z utworu macierzystego oraz rozporządzania odnoszącego się do takiego bezpośredniego korzystania.

Elementem łączącym prawo zezwalania z prawem do rozporządzania odnoszącego się do „bezpośredniego” korzystania z utworu jest okoliczność, że oba te uprawnienia stanowią z perspektywy twórcy macierzystego środek realizacji jego interesów majątkowych. Jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Lublinie w wyroku z dnia 5 marca 2013 r., prawo do rozporządzania to z perspektywy twórcy bezpośredni i podstawowy instrument czerpania korzyści materialnych z wykorzystania utworu<sup>121</sup>. Jako że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich dotyczy czynności odnoszących się do sfery majątkowej praw do utworu zależnego i jego komercyjnego wykorzystania, przeważnie z udzieleniem zezwolenia wiąże się zapłata na rzecz twórcy macierzystego określonego wynagrodzenia. To wynagrodzenie ma pewnym stopniu zapewnić udział w korzyściach majątkowych związanych z eksploatacją utworu zależnego, który wprawdzie jest nowym utworem jako przedmiot prawa autorskiego, jednak został on oparty na utworze twórcy macierzystego. Oznacza to, że w toku wykorzystywania utworu zależnego w pewnym stopniu komercjalizuje się także sam utwór macierzysty, co może stanowić ekonomiczne uzasadnienie wynagrodzenia uzyskiwanego przez twórcę macierzystego w związku z udzieleniem zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich.

#### **4.2.2. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw**

---

<sup>120</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 81.

<sup>121</sup> I ACa 743/12, LEX nr 1305999.

### autorskich a instytucja pola eksploatacji

Odnosząc się do zagadnienia relacji pomiędzy prawem zezwalania a instytucją pola eksploatacji, należy rozstrzygnąć następujące kwestie: 1) czy prawo zezwalania przysługuje twórcy na polach eksploatacji; 2) czy prawo zezwalania jest *per se* polem eksploatacji.

Ad 1) Prawo zezwalania przysługuje twórcy zależnemu na polach eksploatacji, jako że właśnie na polach eksploatacji twórcy przysługuje prawo do korzystania i prawo do rozporządzania utworem. W związku z powyższym zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest udzielane na polach eksploatacji i zgodnie z art. 41 ust. 2 pr.aut. obejmuje pola wyraźnie wymienione w umowie<sup>122</sup>. Trafnie więc stwierdził T. Targosz, że wykonywanie prawa zezwalania następuje na polach eksploatacji, dlatego też należy w tym zakresie stosować wymóg specyfikacji pól eksploatacji wynikający z art. 41 ust. 2 pr.aut.<sup>123</sup> Za przesadną należy uznać obawę W. Machały, że wyrażony powyżej pogląd jest niebezpieczny dla pewności obrotu<sup>124</sup>. Wręcz przeciwnie, umowna specyfikacja pól eksploatacji w przypadku zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, podobnie jak w przypadku każdej licencji, właśnie sprzyja pewności obrotu. Nie wydaje się przekonujące stwierdzenie, że prawo zezwalania ma wąską i konkretnie określoną treść, w związku z czym jego umowne doprecyzowywanie nie jest potrzebne. Prawo zezwalania dotyczy bowiem każdej formy korzystania z utworu zależnego, a zatem wszystkich istniejących pól eksploatacji. Ponadto dzieląc stanowisko T. Targosza, zgodnie z którym autorskie prawa majątkowe należy postrzegać jako wiązkę różnych uprawnień, w związku z czym na prawa autorskie składają się istniejące w danym momencie prawa częściowe<sup>125</sup>, należy przyjąć, że prawo zezwalania również składa się z takich praw częściowych, obejmujących poszczególne pola eksploatacji.

Trafnie zauważył R. M. Sarbiński, że wymóg specyfikacji pól eksploatacji nie dotyczy zezwolenia, w zakresie, w jakim obejmuje ono rozporządzanie utworem zależnym<sup>126</sup>. W zakresie rozporządzania utworem zależnym omawiane zezwolenie stanowi, jak już wskazano

<sup>122</sup> Tak również R. Golat, *Prawa zależne...*, s. 50; R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 168.

<sup>123</sup> T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 691.

<sup>124</sup> W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 867.

<sup>125</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 20.

<sup>126</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 170.

powyżej, zgodę osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c. Należy jednak pamiętać, że nie stoi na przeszkodzie, by zezwolenie w zakresie zgody osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c. również było ograniczone do określonych pól eksploatacji. Ponadto przeważnie w praktyce zezwolenie na rozporządzanie utworem zależnym jest udzielane jednocześnie z zezwoleniem na korzystanie z utworu zależnego.

Ad 2) Za traktowaniem prawa zezwalania jako pola eksploatacji opowiadają się niektórzy przedstawiciele doktryny zajmujący stanowisko o majątkowym charakterze prawa zezwalania<sup>127</sup>. Stanowisko to wydaje się jednak zbyt daleko idącym uproszczeniem. Pola eksploatacji konkretyzują treść uprawnień częściowych, którymi są poszczególne uprawnienia do korzystania z utworu, co trafnie zauważył T. Targosz<sup>128</sup>. Słusznie też stwierdził R. M. Sarbiński, że pola eksploatacji stanowią techniczno-organizacyjne sposoby korzystania z utworu, podczas gdy zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest czynnością prawną, której wykonanie stanowi warunek zgodności z prawem eksploatacji utworu zależnego<sup>129</sup>. W konsekwencji, biorąc pod uwagę wykładnię systemową i celowościową, należy przyjąć, że prawo zezwalania nie powinno być traktowane jako pole eksploatacji, ponieważ jest odrębnym uprawnieniem powstającym *ex lege* na rzecz twórcy wraz z pozostałymi prawami autorskimi. Przyjęciu omawianej koncepcji stoi też na przeszkodzie treść art. 17 pr.aut., z którego wyraźnie wynika, że pola eksploatacji są czymś innym niż uprawnienia autorskie, bowiem zgodnie z art. 17 pr.aut. autorskie prawa majątkowe przysługują na polach eksploatacji. Nie wydają się również przekonujące przedstawione przez W. Machałą argumenty za przyjęciem koncepcji prawa zezwalania jako pola eksploatacji<sup>130</sup>. Trudno się zgodzić ze stwierdzeniem, że dopiero zasada specyfikacji pól eksploatacji pozwala wystarczająco uzasadnić wymóg wyraźnego wymienienia tego prawa jako przesłankę jego przeniesienia, skoro wymóg ten wynika z art. 46 pr.aut. Przyjęcie tej koncepcji nie jest również potrzebne do ustalenia formy przeniesienia prawa zezwalania, skoro prawo zezwalania jest autorskim prawem majątkowym, a zgodnie z art. 53 pr.aut. umowa o przeniesienie autorskich praw majątkowych wymaga zachowania formy pisemnej pod rygorem nieważności.

---

<sup>127</sup> Tak E. Traple, *Autorskieprawa...*, s. 267; M. Kępiński, *Umowy...*, s. 721; W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 866.

<sup>128</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 20.

<sup>129</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 168.

<sup>130</sup> W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 866.

## 5. Wnioski końcowe

Biorąc pod uwagę rozważania prowadzone w niniejszym rozdziale, należy podzielić stanowisko o majątkowym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Zdaniem autora rozprawy przemawiają za tym zasadniczo dwa argumenty.

Po pierwsze, zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich można traktować jako zgodę na wkroczenie w sferę autorskich praw majątkowych twórcy macierzystego. Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich dotyczy, zgodnie z art. 2 ust. 2 pr.aut., korzystania i rozporządzania utworem zależnym. Korzystanie i rozporządzanie utworem są z kolei czynnościami stanowiącymi o treści autorskich praw majątkowych, jak wynika z art. 17 pr.aut. Czynności te, podejmowane w stosunku do utworu zależnego, nie pozostają bez wpływu na utwór macierzysty. Trafnie stwierdził J. Błęszyński, odnosząc się do tłumaczeń, że eksploatacja utworu zależnego jest jednocześnie pośrednią eksploatacją pierwowzoru<sup>131</sup>. Każda czynność w ramach korzystania z utworu zależnego dotyka bowiem również tych jego elementów, które zostały przejęte z utworu macierzystego.

Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich ma podwójną naturę. W zakresie, w jakim obejmuje korzystanie z utworu zależnego, zezwolenie to stanowi rodzaj licencji. Zgodnie z art. 41 ust. 2 pr.aut. licencjobiorca na podstawie licencji uzyskuje możliwość korzystania z utworu (nie nabywając jednocześnie autorskich praw majątkowych do tego utworu). Tymczasem na podstawie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich twórca zależny uzyskuje zgodę twórcy macierzystego na korzystanie z utworu zależnego (a więc pośrednio również z utworu macierzystego). Należy więc podzielić stanowisko o wspomnianym powyżej zezwoleniu jako licencji, które zajęli m.in. J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak<sup>132</sup>, P. Ślęzak<sup>133</sup> i E. Traple<sup>134</sup>, jednakże tylko w takiej części, w jakiej zezwolenie dotyczy korzystania z utworu zależnego. W zakresie, w jakim zezwolenie obejmuje rozporządzanie utworem zależnym, należy je bowiem kwalifikować jako zgodę

---

<sup>131</sup> J. Błęszyński, *Tłumaczenie i jego twórca...*, s. 81; tenże, *Prawa...*, s. 259.

<sup>132</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory...*, s. 67.

<sup>133</sup> P. Ślęzak, *Umowy...*, s. 330.

<sup>134</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 267.

osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c., co słusznie przyjął R. M. Sarbiński<sup>135</sup>. Udzielenie zezwolenia przez twórcę macierzystego jest wymagane do rozporządzenia utworem zależnym, które to rozporządzenie – jako czynność prawna – jest dokonywane między twórcą zależnym a licencjobiorcą. Można zatem przyjąć, że w przypadku rozporządzania utworem zależnym pewien wycinek kompetencji faktycznie spoczywa w rękach osoby trzeciej, którą jest w tym przypadku twórca macierzysty.

Po drugie, prawo zezwalania można zakwalifikować jako prawo do rozporządzania utworem, stanowiące jeden z rodzajów autorskich praw majątkowych, o których mowa w art. 17 pr.aut. Należy więc podzielić stanowisko zaprezentowane przez A. Kopffa, który uznał prawo zezwalania za element prawa do wyłącznego rozporządzania utworem<sup>136</sup>. Ze względu na fakt, że A. Kopff nie rozwinął tej tezy, trzeba dokonać pewnego uzupełnienia. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest bowiem szczególnym rodzajem prawa do rozporządzania utworem. Twórca macierzysty może udzielić zezwolenia na wykonywanie autorskich praw majątkowych do utworu zależnego, jednak sam z mocy prawa nie może wykonywać tych praw, mimo że w utworze zależnym został wykorzystany (w całości lub w części) jego utwór.

Prawo zezwalania przysługuje twórcy zależnemu na polach eksploatacji, jako że każde prawo do korzystania i prawo do rozporządzania nabywane przez twórcę obejmuje, zgodnie z art. 17 pr.aut., właśnie poszczególne pola eksploatacji. Trafnie więc stwierdził T. Targosz, że wykonywanie prawa zezwalania następuje na polach eksploatacji, dlatego też należy w tym zakresie stosować wymóg specyfikacji pól eksploatacji wynikający z art. 41 ust. 2 pr.aut.<sup>137</sup> Ponadto dzieląc stanowisko T. Targosza, zgodnie z którym autorskie prawa majątkowe należy postrzegać jako wiązkę różnych uprawnień, w związku z czym na prawa autorskie składają się istniejące w danym momencie prawa częściowe<sup>138</sup>, należy przyjąć, że prawo zezwalania również składa się z takich praw częściowych, obejmujących poszczególne pola eksploatacji. Dlatego też stanowisko, zgodnie z którym prawo zezwalania *per se* stanowi pole eksploatacji<sup>139</sup>, wydaje się zbyt daleko idącym uproszczeniem.

---

<sup>135</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 166.

<sup>136</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

<sup>137</sup> T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 691.

<sup>138</sup> Tenże, *Podstawowe...*, s. 20.

<sup>139</sup> Tak E. Traple, *Autorskie prawa...*, s. 267; M. Kępiński, *Umowy...*, s. 721; W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 866.

Jak wykazała analiza przeprowadzona w niniejszym rozdziale, nie istnieją podstawy do stwierdzenia osobistego charakteru prawa zezwalania. Wprawdzie prawo zezwalania może wpływać na realizację interesów osobistych twórcy, natomiast nie wystarczy to do przyjęcia wniosku, że omawiane uprawnienie ma charakter osobisty. Związek między prawem zezwalania a sferą autorskich praw osobistych widać zwłaszcza w przypadku prawa do autorstwa, prawa do nienaruszalności treści i formy utworu oraz prawa do rzetelnego wykorzystania utworu, a zatem uprawnień, które znalazły się w katalogu autorskich praw osobistych w art. 16 pr.aut. Jednakże, jak wykazano w niniejszym rozdziale, nie sposób uznać samego zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich za zgodę twórcy na wkroczenie w którekolwiek z wyżej wymienionych uprawnień. Trudno więc podzielić stanowisko Sądu Najwyższego przyjęte w uchwale składu 7 sędziów z dnia 20 grudnia 1976 r., zgodnie z którą zezwolenie ze względu na swój charakter należy przede wszystkim do sfery autorskich dóbr osobistych<sup>140</sup>. Natomiast trafnie stwierdzili J. Barta i R. Markiewicz, że prawo zezwalania jest przykładem na to, jak autorskie prawa majątkowe mogą chronić również pozamaterialne interesy twórcy<sup>141</sup>. Związek pomiędzy prawem do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich a sferą praw osobistych niewątpliwie istnieje, na co również słusznie zwracała uwagę E. Wojnicka, dochodząc do wniosku, że bliskość, a nawet przenikanie się praw majątkowych i osobistych, jest typowe dla stosunków prawnoautorskich<sup>142</sup>.

Należy również odrzucić koncepcję o mieszanym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę, że przepisy pr.aut. nie przewidują takiej kategorii uprawnień. Nie sposób podzielić stanowiska Sądu Najwyższego wyrażonego w uchwale składu 7 sędziów z dnia 19 lutego 1968 r., zgodnie z którą prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ma jednocześnie charakter majątkowy i osobisty<sup>143</sup>. Wyróżnianie pośredniej kategorii uprawnień byłoby sprzeczne z istotą podziału praw autorskich przyjętą w pr.aut. Przepisy pr.aut. są skonstruowane w taki sposób, że kwalifikacja danego uprawnienia autorskiego rozstrzyga o szeregu kwestii dotyczących właściwości tego uprawnienia.

---

<sup>140</sup>III CZP 91/75, OSNC 1977, nr 7, poz. 103.

<sup>141</sup>J. Barta, R. Markiewicz, *Ochrona...*, s. 153.

<sup>142</sup>E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 165-166.

<sup>143</sup>III CZP 40/67, OSNC 1969, nr 4, poz. 59.

Zakwalifikowanie danego uprawnienia jako osobistego oznacza bowiem, że jest ono nieograniczone w czasie, niezbywalne, a na wypadek jego naruszenia uprawnionemu przysługują roszczenia zawarte w katalogu, o którym mowa w art. 78 pr.aut., chyba że ustawa stanowi inaczej. Z kolei z przyporządkowania danego uprawnienia do autorskich praw majątkowych wynika – o ile ustawa nie wprowadza wyjątku – że jest ono ograniczone w czasie, zbywalne, zaś na wypadek jego naruszenia uprawnionemu przysługują roszczenia zawarte w katalogu, o którym mowa w art. 79 pr.aut. W związku z powyższym uznanie prawa zezwalania za uprawnienie o charakterze jednocześnie osobistym i majątkowym oznaczałoby, że każda z kwestii wskazanych powyżej (zbywalność, czas trwania, katalog roszczeń na wypadek naruszenia) w przypadku prawa zezwalania musiałaby zostać zdeterminowana na mocy szczególnego przepisu. Tymczasem nie sposób znaleźć odpowiednich unormowań w tym obszarze. Jedyne przepisy wskazujące wprost na istnienie prawa zezwalania, art. 46 pr.aut., odnosi się wyłącznie do kwestii przenoszenia uprawnień, jednak nie rozstrzyga wprost, czy prawo zezwalania ma zbywalny charakter. To oznacza, że nie zaliczając prawa zezwalania ani do autorskich praw osobistych, ani do autorskich praw majątkowych, nie można byłoby stwierdzić, czy uprawnienie to jest zbywalne, ograniczone w czasie ani jakie roszczenia przysługują podmiotowi uprawnionemu w przypadku naruszenia prawa zezwalania.

Trudno zaaprobować stanowisko, zgodnie z którym koncepcja o mieszanym charakterze prawa zezwalania lepiej służy praktyce<sup>144</sup>. Istnienie trzeciej, mieszanej kategorii uprawnień, niewskazanej wprost w pr.aut., mogłoby być raczej przyczyną ewentualnych nieporozumień. Trudno bowiem byłoby określić m.in. jakie roszczenia przysługują podmiotowi uprawnionemu w przypadku naruszenia takiego mieszanego uprawnienia. Nieprzekonujące też jest stwierdzenie, że o mieszanym charakterze prawa zezwalania miałyby świadczyć wynikająca z art. 46 pr.aut. sugestia, jakoby prawo zezwalania pozostawało poza „całością” autorskich praw majątkowych, a wykonywanie praw zależnych wymagało ingerencji w substancję utworu<sup>145</sup>. Argument ten mógłby przemawiać co najwyżej za koncepcją o osobistym charakterze prawa zezwalania.

---

<sup>144</sup> S. Sołtysiński, *Dysponowanie...*, s. 52.

<sup>145</sup> K. Czyżewski, *op.cit.*, s. 38.



Niezależnie od powyższego, mając na względzie związek prawa zezwalania ze sferą autorskich praw osobistych, teza o prawie zezwalania jako autorskim prawie majątkowym wiąże się z pewnymi wątpliwościami. Jednak warto pamiętać, że w procesie interpretacji prawa nie ma rozwiązań idealnych – zadaniem interpretatorów prawa jest dokonywanie czegoś, co R. Dworkin określił „uczynieniem tekstu najlepszym z możliwych”<sup>146</sup>. Z uwagi na niedoskonałość nie tylko unormowań twórczości zależnej, ale również ogólnych przepisów dotyczących treści praw autorskich, trudnym zadaniem jest określenie kryteriów, na podstawie których należy dokonywać kwalifikacji prawa zezwalania. Jak trafnie wskazywali J. Barta i R. Markiewicz, podział na autorskie prawa osobiste i autorskie prawa majątkowe jest do pewnego stopnia umowny<sup>147</sup>. Granica wspomnianego powyżej umownego podziału jest zawarta, jak się zdaje, w art. 17 pr.aut. Jeżeli dane uprawnienie zalicza się do jednej ze wskazanych tam grup uprawnień majątkowych, to należy je kwalifikować jako autorskie prawo majątkowe, nawet jeżeli w jakimś stopniu to uprawnienie chroni więź twórcy z utworem. Przy czym, jak wynika z art. 17 pr.aut., ustawa może stanowić inaczej, tzn. możliwa jest sytuacja, w której prawo do korzystania lub prawo do rozporządzania utworem w jakimś zakresie na zasadzie wyjątku zostanie zaliczone do autorskich praw osobistych. Jak wynika z rozważań przeprowadzonych w niniejszym rozdziale, taki wyjątek nie został przewidziany w przypadku prawa zezwalania kwalifikującego się jako prawo do rozporządzania utworem.

W związku z powyższym nie wydaje się uzasadnione stanowisko, zgodnie z którym o kwalifikacji danego uprawnienia jako autorskiego prawa osobistego lub majątkowego miałyby rozstrzygać ocena, jaki interes przeważa czy też jest nadrzędny w tym uprawnieniu<sup>148</sup>. Trudno też zaaprobować na gruncie pr.aut. tezę, że o zaliczeniu pewnych dóbr do majątkowych lub osobistych powinno decydować to, jaki ich charakter uznamy za przeważający<sup>149</sup>. W pr.aut. nie zawarto przesłanek umożliwiających kwalifikację uprawnienia jako autorskiego prawa osobistego lub majątkowego na podstawie takiej oceny. Zbyt daleko idące wydaje się stwierdzenie, że o kwalifikacji prawa zezwalania jako autorskiego prawa majątkowego przesądza fakt, iż art. 46 pr.aut. umieszczono w rozdziale dotyczącym przejścia

---

<sup>146</sup> R. Dworkin, *Imperium prawa*, Warszawa 2006, s. 317.

<sup>147</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 24.

<sup>148</sup> R. Markiewicz, *Dzieło...*, s. 39.

<sup>149</sup> S. Grzybowski, *Ochrona...*, s. 77.

autorskich praw majątkowych<sup>150</sup>. Umieszczenie art. 46 pr.aut. we wspomnianym powyżej rozdziale można byłoby uzasadnić tym, że powyższy przepis odnosi się do sytuacji, w której przeniesiono autorskie prawa majątkowe, rozstrzygając, jaki ma to wpływ na kwestię możliwości wykonywania zależnych praw autorskich do opracowań danego utworu. Należy też zauważyć, że już w pr.aut. z 1926 r. przepis dotyczący prawa zezwalania znajdował się w rozdziale poświęconym przenoszeniu autorskich praw majątkowych, mimo że w założeniu F. Zolla, głównego autora tej ustawy, prawo zezwalania miało charakter osobisty<sup>151</sup>.

Autor rozprawy nie podziela koncepcji, zgodnie z którą prawo zezwalania ma charakter majątkowy, ponieważ jest zbywalne<sup>152</sup>. Trudno też zgodzić się ze stwierdzeniem, że prawo zezwalania jest majątkowe, ponieważ obowiązek uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich przestaje wiązać z chwilą wygaśnięcia autorskich praw majątkowych do utworu macierzystego<sup>153</sup>. Wprawdzie zgodnie z art. 41 ust. 1 pkt 1 pr.aut. autorskie prawa majątkowe są zbywalne, zaś z art. 16 pr.aut. wynika, że autorskie prawa osobiste chronią nieograniczoną w czasie więź twórcy z utworem, jednak w obu tych przepisach dopuszcza się wyjątki. Oznacza to, że nie można wykluczyć istnienia autorskiego prawa majątkowego, które będzie niezbywalne, ani istnienia autorskiego prawa osobistego, które będzie wygasać z upływem jakiegoś okresu. Niezbywalnym autorskim prawem majątkowym jest chociażby prawo do wynagrodzenia przysługujące twórcy i jego spadkobiercom w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego lub fotograficznego (tzw. *droit de suite*). Warto mieć na względzie, że czasowe ograniczenie prawa zezwalania było już przewidziane w pr.aut. z 1926 r., w której to ustawie wspomniane powyżej uprawnienie miało charakter osobisty. Jak wynika z komentarza F. Zolla, głównego autora tej ustawy, był to zabieg celowy, dokonywany z pełną świadomością, że ograniczenie czasowe odnosi się do autorskiego prawa osobistego<sup>154</sup>. W związku z powyższym nie należy dokonywać kwalifikacji danego uprawnienia jako osobistego lub majątkowego na podstawie ewentualnej zbywalności lub niezbywalności tego uprawnienia, jego ograniczenia czasowego lub braku takiego ograniczenia.

---

<sup>150</sup> M. Kępiński, *Umowy...*, s. 720.

<sup>151</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95.

<sup>152</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

<sup>153</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 120.

<sup>154</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 61.

---

Przyjmując *de lege lata*, że zgodnie z aktualnie obowiązującymi przepisami prawo zezwalania jest autorskim prawem majątkowym, należy wyrazić aprobatę dla takiego rozwiązania. Poprzez sam fakt bezprawnego wykonywania zależnych praw autorskich względem utworu zależnego uszczerbku mogą doznać przede wszystkim interesy majątkowe twórcy utworu macierzystego. Nie znaczy to, że wspomniana powyżej eksploatacja nie wpływa negatywnie na interesy osobiste tego twórcy, jednak zależy to nie od samego faktu podjęcia eksploatacji, ale sposobu, w jaki jest dokonywana, a także od treści i formy samego utworu zależnego. Trafnie stwierdził R. Markiewicz, że w takim przypadku naruszenie autorskich praw osobistych następuje nie przez sam fakt rozpowszechniania utworu zależnego, lecz na skutek „dodatkowych okoliczności”<sup>155</sup>.

Zdaniem autora rozprawy, w ramach postulatu *de lege ferenda*, należy w celu uniknięcia jakichkolwiek wątpliwości wprowadzić *expressis verbis* prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych w treści art. 17 pr.aut., w ramach egzemplifikacji autorskich praw majątkowych, a konkretnie zaś prawa do rozporządzania utworem. Byłoby to pożądane zwłaszcza przez wzgląd na szczególną wagę tego uprawnienia, wynikającą z coraz istotniejszej roli, jaką odgrywa współcześnie twórczość zależna. Zmianie powinien również ulec art. 46 pr.aut., tak aby z przepisu tego nie wynikała mylna sugestia, jakoby prawo zezwalania nie było elementem składowym „całości autorskich praw majątkowych”.

Kwestia kwalifikacji prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako autorskiego prawa majątkowego, stanowiącego szczególnego rodzaju prawo do rozporządzania utworem, nie rozstrzyga wszystkich problemów związanych z charakterem prawa zezwalania. Konieczne jest rozstrzygnięcie, w jaki sposób kwalifikacja ta wpływa na szereg zagadnień, obejmujących: stosowanie instytucji dozwolonego użytku jako wyjątku od prawa zezwalania, skutki prawne wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia na ich wykonywanie, zasady stosowania prawa zezwalania w przypadku baz danych i programów komputerowych oraz kwestię ewentualnej zbywalności prawa zezwalania. Rozważania w tych obszarach zostaną przeprowadzone w kolejnym rozdziale rozprawy.

---

<sup>155</sup> R. Markiewicz, *Dzieło...*, s. 41.

---

**ROZDZIAŁ VI.**  
**SKUTKI PRAWNE UZNANIA MAJĄTKOWEGO CHARAKTERU PRAWA DO**  
**UDZIELANIA ZEZWOLENIA NA WYKONYWANIE ZALEŻNYCH PRAW**  
**AUTORSKICH**

**1. Uwagi ogólne**

Dokonanie kwalifikacji prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako autorskiego prawa majątkowego nie oznacza rozwiązania wszystkich problemów związanych z charakterem tego uprawnienia. Należy bowiem rozważyć, jak ta kwalifikacja przekłada się na szereg zagadnień, uwzględniając instytucję dozwolonego użytku, skutki prawne wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia na ich wykonywanie, zasady stosowania prawa zezwalania w przypadku baz danych i programów komputerowych oraz kwestię ewentualnej zbywalności prawa zezwalania. Wymienione powyżej zagadnienia były przedmiotem analizy w niniejszym rozdziale.

Analizując przepisy dotyczące instytucji dozwolonego użytku w kontekście prawa zezwalania, przedstawiciele doktryny dotychczas koncentrowali swoją uwagę raczej na roli tej instytucji w wyznaczeniu zakresu swobody tworzenia opracowań<sup>1</sup>. Pomijano natomiast zagadnienie dozwolonego użytku jako wyjątku od prawa zezwalania, również w tych pracach, w których zajmowano stanowisko o majątkowym charakterze tego uprawnienia. W związku z powyższym trudno jednoznacznie określić, czy osoba korzystająca z utworu zależnego bez zezwolenia twórcy macierzystego może powoływać się na jakąkolwiek postać dozwolonego użytku.

Wątpliwości może też wzbudzać kwestia skutków prawnych wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia na ich wykonywanie, przynajmniej z dwóch przyczyn. Po pierwsze, twórca zależny *ex lege* sam nie może wykonywać zależnych praw autorskich. W tym przypadku wkroczenie w prawo wyłączne nie polega więc na realizacji czynności, którą może wykonywać jedynie podmiot uprawniony. Należy ustalić, czym właściwie jest naruszenie prawa zezwalania. Po drugie, w terminie „wykonywanie zależnych praw

---

<sup>1</sup> Tak E. Traple, *Dzielo...*, s. 89; Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 39.

autorskich” mieszczą się dwie czynności – korzystanie z utworu zależnego i rozporządzenie utworem zależnym. Przeprowadzając analizę skutków prawnych wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia, trzeba osobno pochylić się nad skutkami każdej z tych czynności.

W przypadku baz danych i programów komputerowych w przepisach pr.aut. zawarto szczególne reguły, na podstawie których już samo wprowadzanie zmian do takich utworów wymaga uzyskania zgody twórcy macierzystego. W przypadku baz danych zezwolenie, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut., „konieczne jest także na sporządzenie opracowania”. Z kolei odnośnie do programów komputerowych w art. 74 ust. 4 pkt pr.aut. mowa jest o autorskim prawie majątkowym do tłumaczenia, przystosowywania, zmiany układu lub jakichkolwiek innych zmian w programie komputerowym. W związku z powyższym należy rozstrzygnąć, czy wymóg uzyskania zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut., dotyczy również twórcy zależnego wykonującego zależne prawa autorskie do utworu zależnego opartego na bazie danych lub programie komputerowym. Warto też rozważyć, czy w przypadku baz danych i programów komputerowych można mówić o istnieniu dodatkowego pola eksploatacji polegającego na wprowadzaniu zmian do utworu.

Uznanie majątkowego charakteru prawa zezwalania nie rozstrzyga całkowicie kwestii zbywalności tego uprawnienia. Na podstawie art. 41 ust. 1 pkt 1 pr.aut. autorskie prawa majątkowe mogą przejść na inne osoby w drodze dziedziczenia lub na podstawie umowy, przy czym zgodnie z tym przepisem ustawa może stanowić inaczej. Wyjątek od wspomnianej powyżej reguły został przewidziany m.in. w odniesieniu do prawa do wynagrodzenia przysługującego twórcy i jego spadkobiercom w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego lub fotograficznego (tzw. *droit de suite*). Należy więc rozstrzygnąć, czy w pr.aut. nie wprowadza się analogicznego wyjątku w odniesieniu do prawa zezwalania. Zwłaszcza że w art. 46 pr.aut. praktycznie powielono treść art. 32 pr.aut. z 1926 r., a świetle pr.aut. z 1926 r. prawo zezwalania było niezbywalne<sup>2</sup>.

Celem niniejszego rozdziału jest dokonanie analizy wskazanych powyżej zagadnień na potrzeby określenia skutków prawnych uznania majątkowego charakteru prawa zezwalania. Ze względu na ograniczenia objętościowe autor rozprawy w niniejszym rozdziale

---

<sup>2</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95; S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 85.

przeprowadził jedynie częściową analizę przepisów dotyczących instytucji dozwolonego użytku jako wyjątku od prawa zezwalania. Analiza przeprowadzona w niniejszym rozdziale nie obejmuje też kwestii naruszenia praw autorskich do utworu zależnego jako odrębnego przedmiotu ochrony (które może zresztą nastąpić równocześnie z naruszeniem praw twórcy macierzystego) ani też kwestii naruszenia autorskich praw majątkowych w związku z tworzeniem opracowania bazy danych spełniającej cechy utworu lub w związku z wprowadzaniem zmian do programu komputerowego. Pominięte zostały również unormowania baz danych objętych ochroną *sui generis*, nie zaś ochroną prawnautorską na mocy przepisów pr.aut.

## **2. Dozwolony użytek jako wyjątek od prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich**

Dozwolony użytek to instytucja prawna, która stanowi wyłom w prawach wyłącznych twórcy na rzecz interesu publicznego<sup>3</sup>. Na podstawie dozwolonego użytku dopuszcza się korzystanie z utworu bez zgody jego twórcy, w związku z czym w ocenie J. Barty i R. Markiewicza dozwolony użytek jest ograniczeniem treści autorskich praw majątkowych<sup>4</sup>.

W pr.aut. znajdują się dwa przepisy, które wskazują wprost na możliwość korzystania z utworów „w tłumaczeniu” w ramach dozwolonego użytku. Jest to art. 25 ust. 3 pr.aut., dotyczący prawa przedruku, oraz art. 27 ust. 1 pr.aut., dotyczący dozwolonego użytku edukacyjnego. Na tej podstawie mogłoby się wydawać, że dopuszczalne jest korzystanie z utworu zależnego w ramach dozwolonego użytku tylko w przypadku, gdy ustawa tak stanowi. W tym kontekście należy jednak zwrócić uwagę na art. 35<sup>10</sup> pr.aut. (dozwolony użytek tzw. utworów *out-of-commerce*), na podstawie którego archiwa, instytucje oświatowe, uczelnie, jednostki naukowe mogą zwielokrotniać znajdujące się w ich zbiorach utwory niedostępne w obrocie handlowym opublikowane po raz pierwszy na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej przed dniem 24 maja 1994 r. oraz udostępniać je publicznie w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym. Zgodnie z art. 35<sup>10</sup> ust. 5

<sup>3</sup> Tak również J. Marcinkowska, J. Preussner-Zamorska, E. Laskowska, *Dozwolony użytek chronionych utworów* (w:) *System Prawa Prywatnego*, t. 13, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 567.

<sup>4</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 193.

pr.aut. ta forma dozwolonego użytku nie obejmuje tłumaczeń na język polski utworów wyrażonych słowem, które powstały w języku obcym. Ten przepis prowadzi więc do odwrotnego wniosku niż przedstawiony powyżej na tle art. 25 ust. 3 oraz art. 27 ust. 1 pr.aut.: brak możliwości korzystania z utworów zależnych w ramach dozwolonego użytku występuje tylko wtedy, gdy o takim braku stanowi ustawa. Warto mieć na uwadze, że w żadnym z przepisów dotyczących dozwolonego użytku nie wspomina się o innych rodzajach utworów zależnych niż tłumaczenia.

W ocenie autora rozprawy nie można wykluczyć traktowania danej postaci dozwolonego użytku jako wyjątku od prawa zezwalania, nawet jeżeli w przepisie dotyczącym tej postaci dozwolonego użytku nie jest wprost wskazane, że obejmuje również korzystanie z utworów zależnych. Generalne wyłączenie możliwości korzystania z utworów zależnych w ramach dozwolonego użytku wypaczałoby sens instytucji dozwolonego użytku, co widać na przykładzie dozwolonego użytku prywatnego (art. 23 pr.aut.) oraz dozwolonego użytku edukacyjnego (art. 27 pr.aut.). Zgodnie z art. 23 ust. 1 pr.aut. bez zezwolenia twórcy wolno nieodpłatnie korzystać z już rozpowszechnionego utworu w zakresie własnego użytku osobistego, zaś zgodnie z art. 23 ust. 2 pr.aut. zakres własnego użytku osobistego obejmuje korzystanie z pojedynczych egzemplarzy utworów przez krąg osób pozostających w związku osobistym, w szczególności pokrewieństwa, powinowactwa lub stosunku towarzyskiego. Przyjęcie założenia, zgodnie z którym dozwolony użytek prywatny nie obejmuje korzystania z utworów zależnych, oznaczałoby – przykładowo – że w ramach tego dozwolonego użytku wprawdzie można bez zgody twórcy korzystać z książki w pierwotnej wersji językowej, natomiast w przypadku tłumaczenia konieczne jest już uzyskanie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Natomiast zgodnie z art. 27 ust. 1 pr.aut. instytucje oświatowe oraz podmioty, o których mowa w art. 7 ust. 1 pkt 1, 2 i 4-8 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce<sup>5</sup>, mogą na potrzeby zilustrowania treści przekazywanych w celach dydaktycznych lub w celu prowadzenia działalności naukowej korzystać z rozpowszechnionych utworów w oryginale i w tłumaczeniu oraz zwielokrotniać w tym celu rozpowszechnione drobne utwory lub fragmenty większych utworów. W tym przypadku wskazuje się, że dozwolony użytek obejmuje tłumaczenie, czyli jeden z rodzajów utworu zależnego. Na tej podstawie można byłoby próbować wyprowadzać wniosek, że

---

<sup>5</sup> T.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 85, 374, 695.

dozwolony użytek edukacyjny nie obejmuje przeróbek i adaptacji; oznaczałoby to, że np. nauczyciel w szkole może zaprezentować uczniom fragment powieści, również w tłumaczeniu, natomiast do wyświetlenia filmu potrzebuje już zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Mając na względzie powyższe, należy zauważyć, że oparcie się wyłącznie na wykładni językowej art. 23 pr.aut. oraz 27 pr.aut. w odniesieniu do utworów zależnych prowadzi do absurdalnych wniosków. Trudno bowiem znaleźć uzasadnienie dla rozróżnienia, zgodnie z którym dozwolony użytek prywatny obejmuje tylko utwory w pierwotnej wersji, zaś dozwolony użytek edukacyjny wprawdzie obejmuje tłumaczenia, natomiast nie obejmuje przeróbek i adaptacji. Jak trafnie zwrócił uwagę W. Machała w odniesieniu do przepisów o dozwolonym użytku prywatnym, są one środkiem zapewnienia racjonalności przepisów prawnych<sup>6</sup>. Słusznie również stwierdziła E. Traple, że przepisy te stanowią wyraz realizmu ustawodawcy, który nie chce tworzyć prawa martwego<sup>7</sup>. Przyjmując, że ten realizm jest podyktowany w dużej mierze ograniczonymi możliwościami faktycznej kontroli uprawnionego nad korzystaniem z jego utworu w ramach dozwolonego użytku, analizując przypadek tłumaczeń na tle art. 23 pr.aut., należy zwrócić uwagę, że kontrola ta jest jeszcze bardziej ograniczona w przypadku uprawnionych z tytułu prawa zezwalania będących autorami zagranicznymi.

Na podstawie dotychczasowych rozważań w niniejszym rozdziale można wyprowadzić dwa wnioski *de lege lata*. Po pierwsze, przynajmniej niektóre z postaci dozwolonego użytku mogą znaleźć zastosowanie jako wyjątki od prawa zezwalania, tym samym zwalniając w określonym przypadku z obowiązku uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Po drugie, nie można wykluczyć zastosowania danej postaci dozwolonego użytku jako wyjątku od prawa zezwalania tylko na tej podstawie, że w przepisie dotyczącym danej postaci dozwolonego użytku nie jest wskazane wprost, że obejmuje ona również korzystanie z utworów zależnych. Wydaje się więc, że analizując potencjalne zastosowanie danej postaci dozwolonego użytku, nie należy poprzestawać na wykładni językowej dotyczącego danego przepisu, lecz konieczne jest również odwołanie się do celu tego przepisu, korzystając tym samym z wykładni celowościowej. Przede wszystkim, aby ustalić, czy dana postać dozwolonego użytku znajduje zastosowanie jako wyjątek od prawa zezwalania, konieczne

<sup>6</sup> W. Machała, *Dozwolony użytek prywatny w polskim prawie autorskim*, Warszawa 2003, s. 17-18.

<sup>7</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 237.



jest przeprowadzenie analizy przepisów dotyczących tej postaci dozwolonego użytku. W dalszej części taka analiza zostanie przeprowadzona w odniesieniu do prawa cytatu (art. 29 pr.aut.) oraz dozwolonego użytku dotyczącego parodii, pastiszu i karykatury (art. 29<sup>1</sup> pr.aut.).

## 2.1. Stosowanie prawa cytatu w odniesieniu do utworów zależnych

Zgodnie z art. 29 pr.aut. wolno przytaczać w utworach stanowiących samoistną całość urywki rozpowszechnionych utworów oraz rozpowszechnione utwory plastyczne, utwory fotograficzne lub drobne utwory w całości. Użycie utworu lub jego fragmentu musi być uzasadnione celami cytatu, takimi jak wyjaśnianie, polemika, analiza krytyczna lub naukowa, nauczanie lub prawami gatunku twórczości. Należy rozstrzygnąć, czy w ramach tak rozumianego prawa cytatu mieści się takie wykorzystanie utworu lub jego fragmentu, które prowadzi do powstania utworu zależnego. Udzielenie pozytywnej odpowiedzi w tym zakresie oznaczałoby, że twórca zależny nie ma obowiązku uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, jeśli wykorzystał utwór macierzysty w granicach prawa cytatu.

Rozstrzygnięcie wspomnianej powyżej kwestii wymaga odwołania się do wniosków wynikających z rozważań przeprowadzonych w rozdziale II, w którym autor rozprawy porównał utwór zależny z utworem z zapożyczeniami wykorzystywanymi w ramach prawa cytatu. W ramach tego porównania dokonano analizy przesłanek zawartych w art. 29 pr.aut., odnosząc się do istoty utworu zależnego. Z rozważań tych wynika, że interpretując przesłankę, zgodnie z którą fragment cudzego utworu wykorzystywany w ramach prawa cytatu może być co najwyżej urywkiem tego utworu, chyba że cytowany utwór jest „drobny”, należy wziąć pod uwagę stanowisko Sądu Apelacyjnego w Warszawie zajęte w wyroku z dnia 18 listopada 2003 r. Jak stwierdził w tym wyroku Sąd Apelacyjny w Warszawie, urywkiem jest coś, co odznacza się niewielkimi rozmiarami w zestawieniu z objętością utworu, z którego został zaczerpnięty<sup>8</sup>. W tym kontekście trzeba mieć również na względzie wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 listopada 2004 r., zgodnie z którym w art. 29 pr.aut. chodzi o relacje fragmentu przejętego i własnego utworu. Trafnie stwierdził Sąd Najwyższy, że cytat w stosunku do całości musi odgrywać rolę podrzędną, co oznacza, że zapożyczany urywek lub cały utwór

---

<sup>8</sup> VI ACa 23/03, LEX nr 558384.

powinien pozostawać w takiej proporcji do wkładu własnej twórczości, by nie było wątpliwości, że powstał samoistny utwór<sup>9</sup>.

Trudno przyjąć, by elementy chronione przejęte z utworu macierzystego do utworu zależnego odgrywały podrzędną rolę, biorąc pod uwagę, że utwór zależny jest oparty na utworze macierzystym. Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 27 października 2011 r. stwierdził wręcz, że utwór zależny ma charakter służebny wobec utworu macierzystego<sup>10</sup>. Podobne stanowisko zajął L. Małek, którego zdaniem cytat ma charakter subsydiarny wobec twórczości autora dzieła zawierającego cytat i nie stanowi zasadniczego elementu tego dzieła<sup>11</sup>. Trafnie stwierdził ten Autor, że cechą odróżniającą utwór z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu od utworu zależnego jest okoliczność, że w tym pierwszym przypadku zapożyczenie upodabnia się do nakładów ulepszających czy też tzw. zbytkowych<sup>12</sup>. Nie ulega wątpliwości, że elementy chronionego utworu macierzystego spełniają w utworze zależnym znacznie ważniejszą rolę niż ta, która jest przewidziana dla cytatu w ramach art. 29 pr.aut. Trafnie stwierdzili J. Barta, R. Markiewicz i A. Matlak, że warunkiem zaistnienia utworu zależnego jest wykorzystanie w nim utworu macierzystego w sposób istotny. Wymienieni powyżej Autorzy słusznie zwrócili uwagę, że utwór zależny powinien być oparty na wcześniejszym utworze w całości lub w zasadniczej części, natomiast w przypadku utworów z zapożyczeniami ten stopień oparcia jest niższy<sup>13</sup>. Mając na względzie powyższe, należy przyjąć, że przesłanki zastosowania prawa cytatu stoją w kolizji z istotą utworu zależnego, w związku z czym dozwolony użytek przewidziany w art. 29 pr.aut. nie znajduje zastosowania jako wyjątek od prawa zezwalania. Twórca zależny nie może zatem przystąpić do korzystania i rozporządzania utworem zależnym bez uzyskania zezwolenia, twierdząc, że sposób, w jaki wykorzystał utwór macierzysty (lub jego poszczególne elementy), mieści się w granicach prawa cytatu.

Powyższy wniosek nie oznacza jednak, że w żadnym wypadku nie istnieje możliwość wykorzystania prawa cytatu w ramach utworu zależnego. Wydaje się to dopuszczalne w sytuacji, w której cytowany utwór nie stanowi dzieła macierzystego, na

<sup>9</sup> I CK 232/04, OSNC 2005, nr 11, poz. 195.

<sup>10</sup> VI ACa 461/11, Apel. W-wa 2012, nr 1, poz. 8.

<sup>11</sup> L. Małek, *Dopuszczalność...*, s. 21.

<sup>12</sup> Tenże, *Cytat...*, s. 239.

<sup>13</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory...*, s. 55.

którym oparty jest utwór zależny. Przykładowo, nie można wykluczyć zastosowania cytatu z utworu słowno-muzycznego w ramach adaptacji filmowej utworu literackiego. Taki cytat może bowiem odgrywać podrzędną rolę w adaptacji filmowej niezależnie od tego, że adaptacja oparta jest na elementach chronionych przejętych z utworu literackiego (np. w postaci jego fabuły). Twórca adaptacji będzie zatem obowiązany do uzyskania zezwolenia twórcy utworu literackiego na wykonywanie zależnych praw autorskich, natomiast nie będzie potrzebował zgody twórcy utworu słowno-muzycznego na wykorzystanie fragmentów tego utworu.

W tym kontekście wątpliwości wzbudza stanowisko dotyczące pierwszej z przesłanek zawartych w art. 29 pr.aut., zgodnie z którą utwór, w ramach którego wykorzystuje się cytat, musi stanowić samoistną całość. Jak stwierdzili J. Barta i R. Markiewicz, wątpliwe jest, czy utwory zależne można traktować jako taką samoistną całość<sup>14</sup>. Wydaje się, że oceny spełnienia tej przesłanki należy dokonywać przez pryzmat roli, jaką odgrywa „zapożyczony” utwór (lub jego fragment) w dziele, którego twórca chce skorzystać z prawa cytatu. Jak trafnie zauważył B. Michalski, samoistość polega na niezależności od cytatu<sup>15</sup>. Samoistna całość, o której jest mowa w art. 29 pr.aut., nie oznacza, że utwór zawierający cytat musi się kwalifikować *per se* jako utwór samoistny, stanowiąc tym samym przeciwieństwo utworu niesamoistnego (którym jest również utwór zależny). Trafnie stwierdziła S. Stanisławska-Kloc, że utwór z zapożyczeniami musi tworzyć odpowiednią „otoczkę” dla cytowanego utworu<sup>16</sup>. Nie można jednak wykluczyć, by częścią tej otoczki były elementy chronione przejęte z innego utworu, o ile otoczka ta stanowi jako całość przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze twórcy zależnego.

## **2.2. Stosowanie dozwolonego użytku dotyczącego parodii, pastiszu i karykatury w odniesieniu do utworów zależnych**

Zgodnie z art. 29<sup>1</sup> pr.aut. wolno korzystać z utworów na potrzeby parodii, pastiszu lub karykatury, w zakresie uzasadnionym prawami tych gatunków twórczości. Przepis ten został wprowadzony na mocy ustawy z dnia 11 września 2015 r. o zmianie ustawy o prawie

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 238.

<sup>15</sup> B. Michalski, *op.cit.*, s. 18.

<sup>16</sup> S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 456.

autorskim i prawach pokrewnych oraz ustawy o grach hazardowych<sup>17</sup>. Przed wprowadzeniem art. 29<sup>1</sup> pr.aut. korzystanie z utworu na potrzeby parodii, pastiszu i karykatury uzasadniono omawianym wcześniej prawem cytatu<sup>18</sup>. Wspomniany powyżej przepis rozwiewa więc wszelkie wątpliwości co do możliwości wykorzystywania cudzego utworu, bez zgody jego twórcy, w ramach parodii, pastiszu i karykatury. Jak zauważył G. Pacek, dozwolony użytek przewidziany w art. 29<sup>1</sup> pr.aut. został wprowadzony po to, by zapewnić swobodę twórczą i rozwój tych form ekspresji artystycznej, które z jednej strony są usankcjonowane historycznie i zwyczajowo, a z drugiej strony są prześmiewcze i „niewygodne”, w związku z czym trudno oczekiwać, by twórcy chętnie wyrażali zgodę na wykorzystywanie ich twórczości w taki sposób<sup>19</sup>.

Wprowadzenie dozwolonego użytku, o którym art. 29<sup>1</sup> pr.aut., zostało wprost dopuszczone w prawie unijnym, na mocy art. 5 ust. 3 lit. k dyrektywy nr 2001/29. Zgodnie z ostatnim z wyżej wymienionych przepisów państwa członkowskie mogą przewidzieć wyjątek lub ograniczenie w odniesieniu do prawa do zwielokrotniania utworu oraz prawa do publicznego udostępniania utworu w przypadku korzystania do celów karykatury, parodii lub pastiszu. Jak wynika z art. 5 ust. 4 dyrektywy nr 2001/29, wyjątek ten może dotyczyć również prawa do rozpowszechniania utworu. Ugruntowanie dozwolonego użytku, o którym art. 29<sup>1</sup> pr.aut., w przepisach unijnych ma istotne znaczenie ze względu na wyrok TSUE z dnia 3 września 2014 r., w sprawie *Johan Deckmyn*, w którym stwierdzono, że pojęcie parodii stanowi pojęcie autonomiczne prawa unijnego<sup>20</sup>. TSUE wyszedł zatem z założenia, jak trafnie podsumowała E. Laskowska-Litak, że skoro państwo członkowskie zdecydowało się wprowadzić omawiane ograniczenie prawo autorskiego, to powinno ono odpowiadać konstrukcyjnie standardom wyznaczonym przez prawodawcę unijnego<sup>21</sup>. Zdaniem E. Laskowskiej-Litak rozstrzygnięcie TSUE budzi wątpliwości m.in. z tego względu, że

---

<sup>17</sup>Dz. U. z 2015 r. poz. 1639.

<sup>18</sup>E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 270; S. Stanisławska-Kloc (w:) *Prawo...*, s. 465.

<sup>19</sup>G. Pacek, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019, s. 260.

<sup>20</sup>Wyrok TSUE z dnia 3 września 2014 r. w sprawie C-201/13, *Johan Deckmyn*, Dz. Urz. UE C 16/3 z dnia 19 stycznia 2015 r., ECLI:EU:C:2014:2132, pkt 15.

<sup>21</sup>E. Laskowska-Litak, *Parodia a prawo autorskie – wprowadzenie i wyrok Trybunału Sprawiedliwości z 3.09.2014 r., C-201/13, Johan Deckmyn i Vrijheidsfonds VZW przeciwko Helena Vandersteen i inni*, EPS 2017, nr 8, s. 54.

pojęciu parodii zwykle przypisywano pewne cechy charakterystyczne odpowiadające tradycjom poszczególnych państw członkowskich<sup>22</sup>.

Zgodnie ze stanowiskiem TSUE, przedstawionym w sprawie *Johan Deckmyn*, charakterystyczne cechy parodii są następujące: 1) nawiązywanie do istniejącego utworu, a jednocześnie wykazywanie w porównaniu z nim uchwytnych różnic; 2) humorystyczny lub żartobliwy charakter. Jednocześnie TSUE przyjął, że parodia jako taka nie musi mieć oryginalnego charakteru, a ponadto rozstrzygając o zastosowaniu omawianego wyjątku, należy zachować „właściwą równowagę” między interesami i prawami podmiotów uprawnionych a wolnością użytkownika utworu. TSUE stwierdził też, że nie ma konieczności, by parodia wskazywała na źródło parodiowanego utworu<sup>23</sup>. W tym ostatnim kontekście, jak zauważyli S. Wieczorek i M. Kubiak, wątpliwe jest stosowanie do dozwolonego użytku przewidzianego w art. 29<sup>1</sup> pr.aut. wymogu wynikającego z art. 34 pr.aut., zgodnie z którym można korzystać z utworów w granicach dozwolonego użytku pod warunkiem wymienienia imienia i nazwiska twórcy oraz źródła (choć w przepisie tym zastrzega się, że podanie twórcy i źródła powinno uwzględniać istniejące możliwości)<sup>24</sup>. Opisywane powyżej orzeczenie nie dotyczy wprost pastiszu i karykatury, a więc dwóch pozostałych kategorii wymienionych w art. 29<sup>1</sup> pr.aut. Zdaniem J. Preussner-Zamorskiej, J. Marcinkowskiej i E. Laskowskiej-Litak uwagi TSUE można jednak odnieść także do pastiszu i karykatury, choć Autorki te nie sprecyzowały, w jakim zakresie należałoby tego dokonać<sup>25</sup>. Warto zwrócić uwagę, że pastisz wprawdzie polega, podobnie jak parodia, na naśladownictwie utworu lub stylu danego autora, natomiast nie jest tworzony w celach wyśmiania czy krytykowania wcześniejszego utworu<sup>26</sup>; jednak w pewnych przypadkach może mieć żartobliwy charakter, na co wskazywał TSUE, opisując parodię. Taki charakter może też mieć karykatura, jako że jej celem jest wyolbrzymienie do śmieszności cech pewnych osób, rzeczy bądź zjawisk, w ramach opisu lub rysunku<sup>27</sup>.

W przypadku, gdy parodia, pastisz lub karykatura zostanie uznana za utwór zależny, dozwolony użytek zawarty w art. 29<sup>1</sup> pr.aut. znajdzie zastosowanie jako wyjątek od prawa

<sup>22</sup>*Ibidem*, s. 55.

<sup>23</sup>Wyrok TSUE z dnia 3 września 2014 r. w sprawie C-201/13, *Johan Deckmyn*, Dz. Urz. UE C 16/3 z dnia 19 stycznia 2015 r., ECLI:EU:C:2014:2132, pkt 33.

<sup>24</sup> S. Wieczorek, M. Kubiak, *Ryzyka i szanse wynikające z rozwoju nowych technologii w branży mediowej na przykładzie zjawiska deep fake – analiza prawna*, M. Praw. 2019, nr 21, s. 103.

<sup>25</sup>J. Preussner-Zamorska, J. Marcinkowska, E. Laskowska, *op.cit.*, s. 654.

<sup>26</sup> J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 374 i 390.

<sup>27</sup> M. Bańko, *Inny słownik języka polskiego*, Warszawa 2000, s. 603.

zezwalania<sup>28</sup>. Ta postać dozwolonego użytku nie zawiera bowiem wymogów, które stałyby w sprzeczności z istotą utworu zależnego, jak ma to miejsce w przypadku prawa cytatu wynikającego z art. 29 pr.aut. Nie wyklucza to oczywiście przypadku, w którym parodia, pastisz lub karykatura jest utworem inspirowanym, nie zaś zależnym. Natomiast, jak trafnie zwróciły uwagę J. Preussner-Zamorska, J. Marcinkowka i E. Laskowska-Litak, art. 29<sup>1</sup> pr.aut. nie obejmuje utworów inspirowanych, wszakże potrzeba skorzystania z dozwolonego użytku następuje jedynie w sytuacji, w której przejmowane są z innego utworu elementy chronione<sup>29</sup>.

Stosowanie dozwolonego użytku przewidzianego w art. 29<sup>1</sup> pr.aut. do utworów zależnych może mieć istotne znaczenie w przypadku memów internetowych. Zdaniem E. Szabli memy internetowe najczęściej będą stanowiły parodię lub karykaturę<sup>30</sup>. Podobnie stwierdził S. Rubisz, w ocenie którego mem można traktować jako rodzaj parodii<sup>31</sup>, a także G. M. Piasecki, choć ten ostatni Autordopusił też sytuację, w której mem jest objęty prawem cytatu<sup>32</sup>. Stanowisko, zgodnie z którym mem internetowy kwalifikuje się jako jedna z form wymienionych w art. 29<sup>1</sup> pr.aut., wydaje się zasadne zwłaszcza w kontekście wyroku TSUE z dnia 3 września 2014 r., w sprawie *Johan Deckmyn*, jako że w przypadku memu zazwyczaj zostają spełnione cechy parodii wskazane w przytoczonym powyżej wyroku: 1) mem nawiązuje do istniejącego utworu, a jednocześnie wykazuje w porównaniu z nim „uchwytnie różnice” (z uwagi na dodanie komentarza do zdjęcia); 2) ma humorystyczny lub żartobliwy charakter. W ocenie E. Szabli nawet w przypadku memów, które nie stanowią nowych utworów, można skorzystać z wyjątku opisanego w art. 29<sup>1</sup> pr.aut.<sup>33</sup> Podobnie stwierdzili R. M. Sarbiński i B. Błońska, zdaniem których art. 29<sup>1</sup> pr.aut. może być podstawą wykorzystania w memie utworu fotograficznego lub plastycznego. Przyjmując, że z art. 29<sup>1</sup> pr.aut. nie wynika wymóg, by mem stanowił nowy przedmiot prawa autorskiego, R. M. Sarbiński i B. Błońska doszli do wniosku, że bezprzedmiotowe stają się rozważania dotyczące istnienia w memach internetowych pierwiastka twórczości. Wypada się zgodzić z takim stwierdzeniem, bowiem rzeczywistość ma znaczenie z perspektywy zastosowania art. 29<sup>1</sup> pr.aut., czy dany mem

<sup>28</sup> Podobnie R. M. Sarbiński, B. Błońska, (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019, s. 668.

<sup>29</sup> J. Preussner-Zamorska, J. Marcinkowska, E. Laskowska, *op.cit.*, s. 654.

<sup>30</sup> E. Szabla, *op.cit.*, s. 49-50.

<sup>31</sup> S. Rubisz, *op.cit.*, s. 225.

<sup>32</sup> G. M. Piasecki, *Memy i pasty. Prawa autorskie do utworów publikowanych na forach obrazkowych*, St. Praw. 2018, nr 1, s. 158-159.

<sup>33</sup> E. Szabla, *op.cit.*, s. 50.

internetowy stanowi nowy utwór. Nawet jeżeli nie stanowi nowego utworu, to dopuszczalne będzie skorzystanie z dozwolonego użytku, ze względu na 29<sup>1</sup> pr.aut. (nie byłoby to natomiast możliwe na gruncie stanu prawnego sprzed nowelizacji z 2015 r., opierając się jedynie na art. 29 pr.aut.). Takie podejście znajduje potwierdzenie, przynajmniej w odniesieniu do parodii, w wyroku TSUE z dnia 3 września 2014 r., w sprawie *Johan Deckmyn*, w którym stwierdzono, że parodia nie musi mieć oryginalnego charakteru<sup>34</sup>.

### **3. Skutki prawne wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia twórcy utworu macierzystego**

Wydaje się, że prowadząc rozważania co do naruszenia prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, należy dokonać osobnej analizy dotyczącej korzystania z utworu zależnego i rozporządzania utworem zależnym. Obie te czynności są wskazane wprost w art. 2 ust. 2 pr.aut. jako czynności, do realizacji których twórca zależny potrzebuje zezwolenia twórcy macierzystego. Jak wynika z rozważań przeprowadzonych w rozdziale III, czynności te mają inną treść, choć realizacja prawa do rozporządzania utworem jest związana z prawem do korzystania z tego utworu. Odmienne będą zatem również skutki prawne korzystania utworem zależnym i rozporządzania utworem zależnym bez zezwolenia, co zostanie omówione w dalszej części niniejszego rozdziału.

#### **3.1. Skutki prawne korzystania z utworu zależnego bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich**

Na gruncie pr.aut. z 1926 r. F. Zoll stwierdził, że twórca zależny rozpowszechniając swój utwór bez zezwolenia twórcy macierzystego, „wkraczałby tem samem w wyłączne prawo pierwszego twórcy do rozpowszechniania oryginału”<sup>35</sup>. Na tle pr.aut. Z. Okoń stwierdził z kolei, że korzystanie z utworu zależnego bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich stanowi naruszenie autorskich praw majątkowych do utworu

---

<sup>34</sup>Wyrok TSUE z dnia 3 września 2014 r. w sprawie C-201/13, *Johan Deckmyn*, Dz. Urz. UE C 16/3 z dnia 19 stycznia 2015 r., ECLI:EU:C:2014:2132, pkt 33.

<sup>35</sup>F. Zoll, *Polska...*, s. 52.

macierzystego<sup>36</sup>. Podobnie wypowiedział się T. Targosz, dodając przy tym, że w przypadku takiego korzystania dojdzie do naruszenia nie tylko autorskich praw majątkowych, a najczęściej również autorskich praw osobistych do utworu macierzystego<sup>37</sup>. Zdaniem autora rozprawy na skutek korzystania z utworu zależnego bez zezwolenia rzeczywiście dochodzi do wkroczenia w sferę autorskich praw majątkowych twórcy macierzystego, jednakże przytoczone powyżej wypowiedzi wymagają pewnego uzupełnienia.

Jako że prawo zezwalania jest autorskim prawem majątkowym, należy przyjąć, że w przypadku korzystania z utworu zależnego bez zezwolenia uprawnionemu przysługują roszczenia z katalogu zawartego w art. 79 pr.aut., dotyczącego naruszeń autorskich praw majątkowych. W art. 79 ust. 1 pr.aut. przewidziano następujące roszczenia: 1) roszczenie o zaniechanie naruszenia (art. 79 ust. 1 pkt 1 pr.aut.); 2) roszczenie o usunięcie skutków naruszenia (art. 79 ust. 1 pkt 2 pr.aut.); 3) roszczenie o naprawienie wyrządzonej szkody: a) na zasadach ogólnych (art. 79 ust. 1 pkt 3 lit. a pr.aut.) albo b) poprzez zapłatę sumy pieniężnej w wysokości odpowiadającej dwukrotności stosownego wynagrodzenia, które w chwili jego dochodzenia byłoby należne tytułem udzielenia przez uprawnionego zgody na korzystanie z utworu (art. 79 ust. 1 pkt 3 lit. b pr.aut.); 4) roszczenie o wydanie uzyskanych korzyści (art. 79 ust. 1 pkt 4 pr.aut.). Ponadto w art. 79 ust. 2 pr.aut. przewidziano roszczenie o jednokrotne albo wielokrotne ogłoszenie w prasie oświadczenia o odpowiedniej treści i formie, zaś w art. 79 ust. 2 pr.aut. roszczenie o podanie do publicznej wiadomości części albo całości orzeczenia sądu wydanego w rozpatrywanej sprawie, w sposób i w zakresie określonym przez sąd. Z kolei w art. 79 ust. 4 pr.aut. wprowadzono roszczenie o orzeczenie przez sąd o bezprawnie wytworzonych przedmiotach oraz środkach i materiałach użytych do ich wytworzenia, w szczególności o ich wycofaniu z obrotu, przyznaniu uprawnionemu na poczet należnego odszkodowania lub zniszczeniu.

W dalszej części rozdziału zostaną omówione poszczególne roszczenia przewidziane w art. 79 pr.aut., w kontekście korzystania z utworu zależnego bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Poniższe rozważania nie obejmują kwestii roszczeń związanych z bezprawnym korzystaniem z utworu zależnego przez podmiot niedysponujący uprawnieniami względem tego utworu.

---

<sup>36</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 46.

<sup>37</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 65.



### 3.1.1. Roszczenie o zaniechanie naruszenia

Jak stwierdził G. Rząsa, roszczenie o zaniechanie naruszenia, o którym mowa w art. 79 ust. 1 pkt 1 pr.aut., jest najściślej związane z istotą monopolu autorskiego i zmierza zarówno do przerwania stanu naruszenia, jak i zapobieżenia kolejnym naruszeniom w przyszłości<sup>38</sup>. W przypadku korzystania z utworu zależnego bez zezwolenia należy zwrócić uwagę, że omawiane roszczenie nie „rozciga się” na te elementy utworu zależnego, które zostały stworzone samodzielnie przez twórcę zależnego. W związku z powyższym w przypadku uznania powództwa w zakresie roszczenia, o którym mowa w art. 79 ust. 1 pkt 1 pr.aut., naruszciciel wprawdzie nie będzie mógł korzystać z utworu zależnego jako całości, natomiast będzie mógł korzystać ze wspomnianych powyżej elementów.

Warto rozważyć, czy roszczenie o zaniechanie może obejmować również korzystanie z samego utworu macierzystego (pomijając proces tworzenia utworu macierzystego, w ramach którego może dojść do korzystania również z tego utworu). Takie roszczenie zasługiwałoby na uznanie w przypadku, gdyby z perspektywy art. 79 ust. 1 pkt 1 pr.aut. wystarczające byłoby zaistnienie ryzyka, że naruszciciel będzie korzystał również z utworu macierzystego. W doktrynie nie ma jednak zbieżności co do tego, czy istnienie samego tylko ryzyka korzystania z utworu stanowi podstawę do zastosowania przytoczonego powyżej przepisu. Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza roszczenie o zaniechanie naruszenia może zostać wniesione zarówno wówczas, gdy trwa stan naruszenia, jak i wówczas, gdy zachodzi uzasadniona obawa, iż prowadzone są przygotowania do niedozwolonych działań<sup>39</sup>. Podobne stanowisko zajął J. Błęszyński, stwierdzając, że twórca może się domagać zaniechania naruszeń trwających lub przyszłych, gdy zachodzi uzasadniona obawa nastąpienia naruszenia<sup>40</sup>. Z kolei według G. Rząsy sam tylko stan zagrożenia naruszenia autorskich praw majątkowych nie uzasadnia wystąpienia z omawianym roszczeniem. W opinii tego Autora uprawniony może wówczas szukać ochrony na podstawie art. 439 k.c., ewentualnie na podstawie art. 189

<sup>38</sup> G. Rząsa (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019, s. 1245.

<sup>39</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 493.

<sup>40</sup> J. Błęszyński, *Ochrona...*, s. 1040.

k.p.c.<sup>41</sup>Podobnie stanowisko, jak się zdaje, zajął P. Podrecki, który stwierdził, że roszczenie o zaniechanie może zostać wniesione po nastąpieniu faktu naruszenia<sup>42</sup>.

Zdaniem autora rozprawy zasadne jest drugie z przedstawionych powyżej stanowisk. Trudno znaleźć podstawę dla uznania roszczenia, o którym mowa w art. 79 ust. 1 pkt 1 pr.aut., w przypadku, gdy nie doszło do danego naruszenia. Jeżeli twórca zależny, przykładowo, stworzył egzemplarze utworu zależnego z myślą o ich dystrybucji, nie mając odpowiedniego zezwolenia, wydaje się, że w ramach roszczenia o zaniechanie twórca macierzysty mógłby domagać się zaprzestania tworzenia kolejnych egzemplarzy (naruszenie polegało bowiem na zwielokrotnieniu utworu zależnego). Natomiast do zablokowania dystrybucji już wytworzonych egzemplarzy twórca macierzysty może doprowadzić w ramach roszczenia o usunięcie skutków naruszenia (np. domagając zniszczenia tych egzemplarzy), które zostanie omówione w dalszej części niniejszego rozdziału. Biorąc pod uwagę, że roszczenie o zaniechanie może obejmować tylko taką czynność, która dotychczas była podejmowana, wydaje się, że w przypadku korzystania z utworu zależnego to roszczenie nie obejmuje zaniechania korzystania z utworu macierzystego (o ile oczywiście twórca zależny korzystając z utworu zależnego, nie podejmował osobnej eksploatacji względem „wyściowej” postaci utworu macierzystego). W związku z powyższym nie wydaje się zasadne obejmowanie roszczeniem o zaniechanie korzystania z samego utworu macierzystego, niezależnie od zakazu korzystania z utworu zależnego.

### 3.1.2. Roszczenie o usunięcie skutków naruszenia

W ramach roszczenia o usunięcie skutków naruszenia, o którym mowa w art. 79 ust. 1 pkt 2 pr. aut., uprawniony może domagać się od naruszydiciela podjęcia określonego czynnego zachowania. Należy przy tym podkreślić, co trafnie zauważył P. Podrecki, że roszczenie to może być dochodzone samodzielnie lub łącznie z innymi roszczeniami, w szczególności może uzupełniać roszczenie o zaniechanie<sup>43</sup>. Jak zauważył G. Rząsa, sąd rozstrzygając o roszczeniu o usunięciu skutków naruszenia, dysponuje dużą swobodą co do oceny, jakie

<sup>41</sup> G. Rząsa, *op.cit.*, s. 1247.

<sup>42</sup> P. Podrecki (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 1069.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 1073.

środki należy w danej sprawie zastosować<sup>44</sup>. Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza usunięcie skutków naruszenia może sprowadzać się do decydowania o bezprawnie sporządzonych egzemplarzach, w tym o wycofaniu tych egzemplarzy z obrotu<sup>45</sup>. Podzielając takie stanowisko, należy przyjąć, że sąd uwzględniając roszczenie o usunięciu skutków naruszenia, może zdecydować o wycofaniu z obrotu egzemplarzy utworu zależnego, które zostały rozpowszechnione bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Przy czym sąd podejmując taką decyzję, powinien wziąć pod uwagę koszty wycofania tych egzemplarzy. Trafnie stwierdził P. Podrecki, że orzekając o roszczeniu o usunięciu skutków naruszenia, należy mieć na uwadze zachowanie proporcjonalności między powagą naruszenia a zarządzonymi środkami naprawczymi, a także interesy stron trzecich<sup>46</sup>. Wynika to wprost z art. 10 dyrektywy nr 2004/48/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 29 kwietnia 2004 r. w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej<sup>47</sup>, w którym mowa jest o środkach naprawczych związanych z dochodzeniem ochrony praw własności intelektualnej. Jeżeli jednak sąd zobliguje naruszcyciela do usunięcia rozpowszechnionych egzemplarzy utworu zależnego (lub ewentualnie kopii cyfrowych), warto zwrócić uwagę, że wówczas obowiązek ten będzie obejmował *de facto* zarówno elementy przejęte z utworu macierzystego, jak i te stworzone samodzielnie przez twórcę zależnego.

Należy mieć na względzie, że usunięcie skutków naruszenia polegającego na korzystaniu z utworu zależnego bez zezwolenia może być w praktyce bardzo trudne, a niekiedy wręcz niemożliwe. Dotyczy to zwłaszcza przeróbek udostępnianych w Internecie – np. film z przeróbką umieszczony na portalu YouTube w stosunkowo krótkim czasie zaczyna być udostępniany z wielu kont, co prowadzi do powstawania kolejnych przeróbek. Twórca pierwszej przeróbki na skutek naruszenia pośrednio więc doprowadza do powstania kolejnych naruszeń, niejako „inspirując” inne osoby. Innym przykładem są memy internetowe, w ramach których wykorzystuje się przeważnie te same zdjęcia jako tematy memów, o czym była mowa w rozdziale I.

### 3.1.3. Roszczenie o naprawienie szkody

<sup>44</sup> G. Rząsa, *op.cit.*, s. 1254.

<sup>45</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 493-494.

<sup>46</sup> P. Podrecki (w:) *Prawo...*, s. 1075.

<sup>47</sup> Dz. Urz. UE L 157/45 z dnia 30 kwietnia 2004 r., s. 32 – dalej cyt. jako: dyrektywa nr 2004/48.

Na podstawie art. 79 ust. 1 pkt 3 pr.aut. uprawniony może domagać się naprawienia wyrządzonej szkody na zasadach ogólnych lub poprzez zapłatę sumy pieniężnej w wysokości odpowiadającej dwukrotności stosownego wynagrodzenia, które w chwili jego dochodzenia byłoby należne tytułem udzielenia przez uprawnionego zgody na korzystanie z utworu. Jak zauważył J. Błęszyński, roszczenie odszkodowawcze jest jedynym, w którego przypadku wprowadzono odesłanie do zasad ogólnych, nie czyniąc tego w odniesieniu do roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści<sup>48</sup>.

Dochodzenie odszkodowania na zasadach ogólnych oznacza stosowanie art. 415 k.c., zgodnie z którym dla dochodzenia roszczenia konieczne jest, oprócz zajścia zdarzenia w postaci naruszenia: 1) powstanie szkody; 2) istnienie adekwatnego związku przyczynowego między naruszeniem a szkodą; 3) istnienie winy po stronie naruszydciela<sup>49</sup>. Warto podkreślić, że w przypadku korzystania z utworu zależnego bez zezwolenia szkoda majątkowa musi być związana z bezprawną eksploatacją utworu zależnego, nie zaś utworu macierzystego; tymczasem uszczerbek majątkowy poniesiony przez twórcę w obu tych przypadkach może mieć inny wymiar. Przykładowo, utracone korzyści (objęte obowiązkiem naprawienia szkody na zasadach ogólnych w świetle art. 361 § 2 k.c.) obejmowałyby niezyskane wynagrodzenie z tytułu ewentualnego udzielenia zezwolenia podmiotom, które wycofały się z przygotowania i rozpowszechniania adaptacji opartej na danym utworze z uwagi na pojawienie się „konkurencyjnej” adaptacji. Oczywiście zasądzenie takiego odszkodowania wymagałoby wykazania adekwatnego związku przyczynowego pomiędzy działaniem naruszydciela a niezyskaniem wspomnianego powyżej wynagrodzenia.

Alternatywnie twórca może dochodzić naprawienia wyrządzonej szkody poprzez zapłatę sumy pieniężnej w wysokości odpowiadającej dwukrotności stosownego wynagrodzenia, które w chwili jego dochodzenia byłoby należne tytułem udzielenia przez uprawnionego zgody na korzystanie z utworu. W tym kontekście warto zauważyć, że treść art. 79 ust. 1 pr.aut. uległa zasadniczej zmianie na podstawie ustawy z dnia 9 maja 2007 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych i niektórych innych ustaw<sup>50</sup>. Przed wprowadzeniem tej nowelizacji roszczenie o zapłatę wielokrotności wynagrodzenia

<sup>48</sup> J. Błęszyński, *Ochrona...*, s. 981.

<sup>49</sup> Tak również J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 494.

<sup>50</sup> Dz. U. z 2007 r. Nr 99, poz. 662.

było alternatywą dla roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści. Należy też mieć na względzie, że w art. 79 ust. 1 pkt 3 pr.aut. wskazana jest możliwość dochodzenia również trzykrotności stosownego wynagrodzenia w przypadku, gdy naruszenie jest zawinione. Jednakże Trybunał Konstytucyjny stwierdził w wyroku z dnia 23 czerwca 2015 r.<sup>51</sup>, że art. 79 ust. 1 pkt 3 lit. b pr.aut. – w zakresie, w jakim stanowi on podstawę do żądania zapłaty trzykrotności wynagrodzenia – jest niezgodny z art. 64 ust. 1 i 2 w związku z art. 31 ust. 3 w związku z art. 2 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.<sup>52</sup> Trybunał Konstytucyjny uznał, że zaskarżony przepis narusza zasadę proporcjonalności i stanowi przejaw zbyt daleko idącej ingerencji w wolność majątkową sprawcy deliktu<sup>53</sup>. W konsekwencji wydania tego wyroku sądy zaczęły wskazywać również na niedopuszczalność roszczenia o dwukrotność wynagrodzenia, twierdząc, że także w tym przypadku zachodzi niezgodność z Konstytucją – uczyniły to kolejno Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 sierpnia 2017 r.<sup>54</sup>, Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 10 listopada 2017 r.<sup>55</sup> oraz Sąd Apelacyjny w Białymstoku w wyroku z dnia 19 stycznia 2018 r.<sup>56</sup> Jednakże w wyroku z dnia 5 listopada 2019 r. Trybunał Konstytucyjny uznał, że art. 79 ust. 1 pkt 3 lit. b pr.aut. – w zakresie, w jakim na jego podstawie uprawniony, którego autorskie prawa majątkowe zostały naruszone, może żądać od osoby, która naruszyła te prawa, zapłaty sumy pieniężnej w wysokości odpowiadającej dwukrotności stosownego wynagrodzenia – jest zgodny z art. 64 ust. 1 i 2 w związku z art. 31 ust. 3 w związku z art. 2 Konstytucji RP<sup>57</sup>.

Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza „stosownym wynagrodzeniem” w świetle art. 79 ust. 1 pkt 3 lit. b pr.aut. jest takie wynagrodzenie, jakie otrzymałby uprawniony, gdyby naruszający zawarł z nim umowę licencyjną obejmującą uprawnienie do korzystania, w zakresie którego dokonano naruszenia<sup>58</sup>. W ocenie M. Kubiaka punktem wyjścia powinna być praktyka stosowana przez uprawnionego. Jak stwierdził, irrelevantnym czynnikiem jest

<sup>51</sup> SK 32/14, OTK-A 2015, nr 6, poz. 84.

<sup>52</sup> Dz. U. z 1997 r. Nr 78, poz. 483 ze zm. – dalej cyt. jako: Konstytucja.

<sup>53</sup> Komunikat prasowy Trybunału Konstytucyjnego po wyroku TK z 23 VI 2015 r., SK 32/14. <http://trybunal.gov.pl/postepowanie-i-orzeczenia/komunikaty-prasowe/komunikaty-po/art/8390-prawo-autorskie-ochrona-majatkowych-praw-autorskich-odszkodowanie/> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>54</sup> VI ACa 600/16, LEX nr 2418154.

<sup>55</sup> V CSK 41/14, OSNC 2018, nr 10, poz. 101.

<sup>56</sup> I AGa 25/18, LEX nr 2455048.

<sup>57</sup> P 14/19, MoP 2019, nr 23, s. 1247.

<sup>58</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 496.

okoliczność, jaką kwotę byłby gotowy zapłacić naruszyiciel<sup>59</sup>. Z kolei P. Podrecki zwrócił uwagę, że kryteriami ustalenia „stosownego wynagrodzenia” może być średnia wartość rynkowa naruszonego prawa lub wartość innych podobnych praw<sup>60</sup>. Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 25 marca 2004 r. stwierdził, że należne odszkodowanie powinno zostać obliczone poprzez przyjęcie stawki w wysokości 10% z iloczynu sprzedaży jednego egzemplarza i wysokości prawdopodobnego nakładu<sup>61</sup>. Analogiczny pogląd Sąd Najwyższy wyraził w wyroku z dnia 29 listopada 2006 r., stwierdzając ponadto, że stosowne wynagrodzenie, o którym mowa w art. 79 ust. 1 pkt 3 lit. b pr.aut., powinno być ustalane przez sąd zgodnie ze wskazówkami zawartymi w art. 110 pr.aut. (przepis ten został już uchylony), jeżeli organizacja zbiorowego zarządzania nie dysponuje zatwierdzoną tabelą wynagrodzeń i strony nie określą wysokości wynagrodzenia w drodze porozumienia<sup>62</sup>. Z kolei Sąd Apelacyjny we Wrocławiu w wyroku z dnia 23 marca 2008 r. stwierdził, że m.in. ze względu na brak szczególnej wartości artystycznej zdjęć powoda jako podstawę stosownego wynagrodzenia przyjął 20% stawki zawodowych artystów-fotografów<sup>63</sup>.

Należy podkreślić, że w przypadku naruszenia prawa zezwalania poprzez korzystanie z utworu bez zezwolenia stosownym wynagrodzeniem, na podstawie którego dokonuje się obliczenia odszkodowania wskazanego w art. 79 ust. 1 pkt 3 lit. b pr.aut., jest wynagrodzenie z tytułu udzielania hipotetycznego zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, nie zaś hipotetycznej licencji na „bezpośrednie” korzystanie z utworu. Wynagrodzenia temogą znacząco się różnić, nawet w sytuacji, gdyby przewidziano analogiczne warunki w zakresie pól eksploatacji, czasu trwania oraz terytorium. Różnica ta może zależeć od gatunku twórczości i grupy potencjalnych odbiorców; oba te aspekty znacząco wpływają na potencjał komercyjny utworu zależnego. Przykładowo, adaptacja filmowa może mieć większy potencjał w tym zakresie niż książka będąca pierwowzorem tej adaptacji, co uzasadniałoby wyższą kwotę wynagrodzenia z tytułu zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich do adaptacji niż z tytułu licencji uprawniającej do dystrybucji tej książki. Za przykład odwrotny może posłużyć licencja na dystrybucję książki napisanej w języku angielskim – taka licencja może wiązać się z wyższym wynagrodzeniem niż zezwolenie na

<sup>59</sup> M. Kubiak, *op.cit.*, s. 613.

<sup>60</sup> P. Podrecki (w:) *Prawo ...*, s. 1084.

<sup>61</sup> II CK 90/03, OSNC 2005, nr 4, poz. 66.

<sup>62</sup> II CSK 245/06, LEX nr 233063.

<sup>63</sup> I ACa 456/08, OSAW 2008, nr 4, poz. 112.

wykonywanie zależnych praw autorskich do tłumaczenia na język polski. Oczywiście nie można wykluczyć sytuacji, w której wynagrodzenie za hipotetyczną licencję na „bezpośrednie” korzystanie z utworu będzie w jakimś stopniu punktem odniesienia do ustalenia wynagrodzenia za hipotetyczne zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich.

### 3.1.4. Roszczenie o wydanie uzyskanych korzyści

Nie ulega wątpliwości, że roszczenie o wydanie uzyskanych korzyści jest powiązane z roszczeniem o bezpodstawne wzbogacenie, o którym mowa w art. 405 k.c., np. ze względu na fakt, że spełnia podobne funkcje<sup>64</sup>. Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza, roszczenie o wydanie uzyskanych korzyści jest jednak odrębną instytucją<sup>65</sup>.

Według M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej uzyskane korzyści w ramach roszczenia wskazanego w art. 79 ust. 1 pkt 4 pr.aut. nie mogą obejmować zarobku, którego twórca nie miał choćby szans osiągnąć<sup>66</sup>. Odmienne stanowisko zajął A. Kopff, którego zdaniem jest zupełnie obojętne, czy uprawniony miał realną możliwość gospodarczej eksploatacji swojego prawa, którą utracił w związku z naruszeniem<sup>67</sup>. Ewolucja poglądów co do interpretacji roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści widoczna jest w orzecznictwie, które kształtowało się na tle pr.aut. z 1952 r. W orzeczeniu z dnia 1 grudnia 1959 r. Sąd Najwyższy przyznał w ramach roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści wynagrodzenie, które najprawdopodobniej otrzymaliby powodowie, gdyby zawarli dobrowolną umowę licencyjną<sup>68</sup>. Natomiast w wyroku z dnia 15 marca 1966 r. Sąd Najwyższy stwierdził, że „korzyścią” jest osiągnięta przez pozwanego ze sprzedaży książki powoda suma przewyższająca sumę nakładów<sup>69</sup>. Podobne stanowisko zajął Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 22 października 1974 r., przyjmując zysk naruszcyciela jako podstawę do określenia korzyści,

<sup>64</sup> Tak również P. Podrecki, *Środki ochrony praw własności intelektualnej*, Warszawa 2010, s. 364-365.

<sup>65</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 497.

<sup>66</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, *Przedmiot roszczenia o wydanie korzyści w prawie autorskim*, NP 1983, nr 4, s. 9.

<sup>67</sup> A. Kopff, *Roszczenie o wydanie uzyskanych korzyści w prawie autorskim i wynalazczym a roszczenie z tytułu bezpodstawnego wzbogacenia* (w:) *Studia z prawa zobowiązań*, red. Z. Radwański, Warszawa-Poznań 1979, s. 8.

<sup>68</sup> I CR 477/59, OSPiKA 1962, z. 4, poz. 107.

<sup>69</sup> I CR 211/65, LEX nr 63800.

która miała podlegać wydaniu<sup>70</sup>. Do zysku odniósł się Sąd Najwyższy również w wyroku z dnia 6 maja 1976 r., stwierdzając, że punktem wyjścia do ustalenia korzyści podlegających wydaniu stanowi zysk netto, obliczony po potrąceniu rzeczowych i osobowych poniesionych przez pozwane wydawnictwo<sup>71</sup>. Z kolei w wyroku z dnia 22 czerwca 1982 r. Sąd Najwyższy stwierdził, że istnieją pewne czynniki mające „znaczenie społeczne”, przemawiające za tym, by odwołać się jedynie do części zysku<sup>72</sup>. Natomiast z czasem, jak zwrócił uwagę P. Bogdalski, w ramach roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści sądy zasądzały wielokrotność wynagrodzenia, które dostałby uprawniony, gdyby zawarto umowę licencyjną<sup>73</sup>. Jak stwierdził D. Kot, roszczenie o naprawę szkody poprzez zapłaty dwukrotności hipotetycznego wynagrodzenia jest „kodyfikacją” tej praktyki<sup>74</sup>.

Odwoływanie się do wielokrotności hipotetycznego wynagrodzenia w ramach roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści traci jednak uzasadnienie z uwagi na istnienie roszczenia o zapłatę dwukrotności takiego wynagrodzenia, zawartego w art. 79 ust. 1 pkt 3 lit. b pr.aut. Chcąc pogodzić tak rozumiane roszczenie o wydanie uzyskanych korzyści z roszczeniem o zapłatę dwukrotności wynagrodzenia, D. Kot stwierdził, że w ramach tego pierwszego roszczenia można dochodzić wynagrodzenia w stosunku wyższym niż określony w ustawie<sup>75</sup>. Jednak to stanowisko stało się trudne do obrony po wydaniu przez Trybunał Konstytucyjny przytoczonego powyżej wyroku z dnia 23 czerwca 2015 r.<sup>76</sup>, zgodnie z którym art. 79 ust. 1 pkt 3 lit. b pr.aut. – w zakresie, w jakim stanowi on podstawę do żądania zapłaty trzykrotności wynagrodzenia – jest niezgodny z art. 64 ust. 1 i 2 w związku z art. 31 ust. 3 w związku z art. 2 Konstytucji. Z kolei możliwość domagania się na podstawie roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści odszkodowania w wysokości równej hipotetycznemu wynagrodzeniu (jednokrotności wynagrodzenia) nie miałoby praktycznego zastosowania, skoro na gruncie pr.aut. uprawniony ma możliwość domagania się jego dwukrotności.

Biorąc pod uwagę powyższe, wydaje się, że w ramach roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści należy odwoływać się do zysku naruszydiciela. Wprawdzie, jak trafnie

<sup>70</sup> II CR 406/74, OSNC 1975, nr 10-11, poz. 153

<sup>71</sup> IV CR 129/76, OSNC 1977, nr 2, poz. 27.

<sup>72</sup> I CR 180/82, LEX nr 63737.

<sup>73</sup> P. Bogdalski, *Środki ochrony autorskich praw majątkowych oraz ich dochodzenie w świetle prawa polskiego*, Kraków 2003, s. 119.

<sup>74</sup> D. Kot, *Roszczenia pieniężne w sprawach o ochronę autorskich praw majątkowych*, RPEiS 2003, z. 2, s. 58.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>76</sup> SK 32/14, OTK-A 2015, nr 6, poz. 84.



stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 22 lutego 1978 r., mechanizm roszczeń powinien być zaprojektowany w taki sposób, by spełniał również rolę prewencyjną<sup>77</sup>. Przy czym wydaniu powinna podlegać jedynie część zysku, nie zaś całość. Dochodzenie jedynie części, nie zaś całości, zysku wydaje się mieć szczególne uzasadnienie w przypadku korzystania z utworu zależnego bez zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut. Wówczas trzeba bowiem wziąć pod uwagę okoliczność powstania nowego przedmiotu prawa autorskiego, którego autorem nie jest twórca macierzysty. Należy w tym miejscu przywołać wyrok Sądu Najwyższego z dnia 14 lutego 1972 r., jaki zapadł w sprawie dotyczącej filmu krótkometrażowego, wykorzystanego w materiale reklamowym. Sąd Najwyższy uchylił wyrok Sądu Wojewódzkiego, zasądzający kwotę równą całemu zyskowi naruszcyciela, zwracając uwagę, że na ten zysk składa się nie tylko korzyść wynikająca z bezprawnego wykorzystanego filmu powoda, ale również praca zespołu pozwanego, zarówno fachowa, jak i organizacyjna, oraz nakłady poniesione przez pozwanego<sup>78</sup>. Aspekt ten powinien być brany pod uwagę również w przypadku roszczenia twórcy związanego z korzystaniem z utworu zależnego opartego na jego utworze bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich.

Niezwykle trudnym zadaniem jest natomiast obliczenie, jaka część zysku należy się uprawnionemu – zarówno wtedy, gdy dojdzie do bezprawnego korzystania z jego utworu, jak również wtedy, gdy eksploatacja będzie dotyczyła utworu zależnego. Trudność w określeniu części zysku należnej w ramach omawianego roszczenia widać dobrze na przykładzie sprawy dotyczącej nieuprawnionego wykorzystania na pocztówkach kompozycji kwiatów w stylu ikebany. W sprawie tej zapadły aż trzy orzeczenia Sądu Najwyższego, w których próbowano ustalić, jaka część zysku należy się powódce będącej autorką kompozycji<sup>79</sup>. W pierwszym wyroku – z dnia 19 września 1975 r. – Sąd Najwyższy stwierdził, że omawiane roszczenie obejmuje wydanie tych korzyści, które pozostają w związku przyczynowym z naruszeniem. W takim związku, jak przyjął Sąd Najwyższy, nie pozostaje część zysku netto stanowiąca wynik działania naruszcyciela jako zorganizowanej jednostki prowadzącej działalność

---

<sup>77</sup> II CR 25/78, OSNCP 1979, nr 1-2, poz. 8.

<sup>78</sup> I CR 760/71, LEX nr 64212.

<sup>79</sup>Wyrok SN z 8 II 1979 r., I CR 394/79, LEX nr 64059; wyrok SN z 18 XII 1979 r., III CRN 74/79, LEX nr 8207.

gospodarczą dzięki swoim środkom<sup>80</sup>. W drugim wyroku Sądu Najwyższego, jaki zapadł w tej sprawie – z dnia 8 lutego 1979 r. – zmieniono wyrok niższej instancji, zasądając na rzecz powódki 25% zysku netto naruszcyciela<sup>81</sup>. Ostatni wyrok we omawianej sprawie Sąd Najwyższy wydał w dniu 18 grudnia 1979 r. i uchylając swój poprzedni wyrok, zasądził roszczenie w wysokości czterokrotności należnego wynagrodzenia<sup>82</sup>.

W wyroku z dnia 19 września 1975 r. Sąd Najwyższy wskazał, że roszczenie o wydanie uzyskanych korzyści obejmuje te korzyści, które pozostają „w związku przyczynowym z naruszeniem”<sup>83</sup>. Do podobnego wniosku doszedł Sąd Apelacyjny w Gdańsku w wyroku z dnia 2 lipca 1991 r., doprecyzowując, że wspomniany powyżej związek przyczynowy musi być „normalny”<sup>84</sup>. Na „normalny związek przyczynowy” powoływał się także już na gruncie pr.aut. Sąd Apelacyjny w Katowicach w wyroku z dnia 9 listopada 2005 r.<sup>85</sup> Analizując, czym jest „normalny związek przyczynowy”, P. Podrecki odwołał się do art. 361 k.c., w którego § 1 mowa jest o odpowiedzialności zobowiązanego do odszkodowania tylko za normalne następstwa działania lub zaniechania, z którego szkoda wynikła<sup>86</sup>. Jak stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 16 czerwca 2014 r., na tle art. 361 § 1 k.c. przez skutek będący w normalnym związku przyczynowym rozumie się taki skutek, który zazwyczaj, w zwykłym porządku rzeczy jest konsekwencją danego zdarzenia<sup>87</sup>. Z kolei M. Kaliński przyjął, że za normalne następstwa przyczyny uznaje się takie, których prawdopodobieństwo powstania każdorazowo zwiększa się przez zaistnienie danej przyczyny<sup>88</sup>.

Zdaniem autora rozprawy należy podzielić jednolite stanowisko wyrażone przez Sąd Apelacyjny w Gdańsku w wyroku z dnia 2 lipca 1991 r.<sup>89</sup> oraz przez Sąd Apelacyjny w Katowicach w wyroku z dnia 9 listopada 2005 r.<sup>90</sup>, zgodnie z którym korzyściami

---

<sup>80</sup>I CR 312/75, OSNCP 1976, nr 10, poz. 210.

<sup>81</sup>I CR 394/79, LEX nr 64059.

<sup>82</sup>III CRN 74/79, LEX nr 8207.

<sup>83</sup>I CR 312/75, OSNC 1976, nr 10, poz. 210.

<sup>84</sup>ACr 215/91, PS 1992, nr 7-8.

<sup>85</sup>I ACa 1155/05, LEX nr 164631.

<sup>86</sup>P. Podrecki (w:) *Prawo...*, s. 1101.

<sup>87</sup>I ACa 1584/13, LEX nr 1515303.

<sup>88</sup>M. Kaliński, *Odpowiedzialność odszkodowawcza* (w:) *System Prawa Prywatnego*, t. 6, red. A. Olejniczak, Warszawa 2018, s. 132.

<sup>89</sup>ACr 215/91, PS 1992, nr 7-8.

<sup>90</sup>I ACa 1155/05, LEX nr 164631.

podlegającymi wydaniu w ramach omawianego roszczenia są korzyści pozostające w normalnym związku przyczynowym. Trafnie też stwierdził P. Podrecki, że analizując, czym jest normalny związek przyczynowy, trzeba odwołać się do art. 361 k.c.<sup>91</sup> Nie sposób jednak wyznaczyć uniwersalnych, jednolitych kryteriów, którymi powinny kierować się sądy, ustalając, jaka część zysku pozostaje w normalnym związku przyczynowym. Proces wyznaczenia tej części będzie przebiegał w zróżnicowany sposób, w zależności od m.in.: rodzaju utworu, który był bezprawnie wykorzystany, gatunku twórczości, do którego ten utwór się zalicza, oraz charakteru czynności podejmowanych przez naruszydciela. Specyficzne czynniki będą brane pod uwagę w przypadku naruszenia prawa zezwalania poprzez korzystanie z utworu zależnego bez zezwolenia. W tym przypadku jako kryterium powinien posłużyćw szczególności stopień związania utworu zależnego z utworem macierzystym, w szczególności okoliczność, w jakim zakresie w utworze zależnym wykorzystuje się elementy chronione utworu macierzystego, a w jakim elementy niechronione.

Należy wziąć pod uwagę, że utwór zależny może być związany z utworem macierzystym, na którym jest oparty, w zróżnicowanym stopniu. Widać to chociażby w przypadku adaptacji filmowych czerpiących z dzieła macierzystego jedynie wybrane motywy. Przykładowo, film „Forrest Gump” (reż. R. Zemeckis) w stosunkowo niewielkim stopniu odtwarza wydarzenia książkowego pierwowzoru autorstwa Winston Grooma, nawet postać Forresta Gumpa ma inny charakter – w książce jest osobą szorstką i trochę cyniczną, zaś w filmie ma zdecydowanie łagodniejsze, wręcz naiwne usposobienie<sup>92</sup>. Trudno więc przyjmować, że w takim przypadku na sukces komercyjny filmu (przychody z filmu wyniosły ok. 330 milionów dolarów przy budżecie produkcji na poziomie 55 milionów dolarów<sup>93</sup>) decydujący wpływ miały elementy chronione przejęte z utworu macierzystego. Warto też zwrócić uwagę, że do premiery filmu powieść Winstona Grooma cieszyła się stosunkowo niewielką popularnością (sprzedano tylko 30 tysięcy jej egzemplarzy<sup>94</sup>). Jeżeli jednak utwór macierzysty jest popularny, to wykorzystanie jego elementów chronionych, rozpoznawalnych przez szeroką publiczność, zwiększa prawdopodobieństwo, że

---

<sup>91</sup> P. Podrecki (w:) *Prawo...*, s. 1101.

<sup>92</sup> A. Kołodyński, K. Zarębski, *op.cit.*, s. 73.

<sup>93</sup> A. Nayman, *‘Forrest Gump’ Won the Battle, but ‘Pulp Fiction’ Won the War*, <https://www.theringer.com/movies/2019/7/25/20726783/pulp-fiction-forrest-gump-quentin-robert-zemeckis-oscars> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>94</sup> W. Grimes, *op.cit.*

powstał dzieło zależne będzie przykuwało uwagę odbiorców, a tym samym jego eksploatacja umożliwi uzyskanie odpowiednio wysokich przychodów. Przykładowo, wykorzystanie fabuły popularnego filmu w ramach adaptacji będącej grą komputerową można traktować jako czynnik zwiększający prawdopodobieństwo sukcesu komercyjnego gry. Mogłoby to więc uzasadniać przyznanie w ramach roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści odpowiednio większej części zysku naruszcyciela. W takim przypadku można bowiem przyjąć, że pomiędzy wymiarem uzyskanych korzyści a naruszeniem zachodzi związek przyczynowy, na który wskazywał Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 19 września 1975 r.<sup>95</sup> Wydaje się też, że jest to „normalny związek przyczynowy”, do którego odwoływali się Sąd Apelacyjny w Gdańsku w wyroku z dnia 2 lipca 1991 r.<sup>96</sup> oraz Sąd Apelacyjny w Katowicach w wyroku z dnia 9 listopada 2005 r.<sup>97</sup> Niewątpliwie okoliczność, że utwór macierzysty stanowiący podstawę określonego dzieła zależnego cieszy się dużą popularnością, w znaczący sposób ułatwia twórcy zależnemu pozyskanie zainteresowania potencjalnego odbiorcy. Jest to oczywiście tylko jeden z czynników rozstrzygających o tym, jakie korzyści przyniesie eksploatacja utworu zależnego, natomiast trudno przeceniać wpływ tego czynnika na gospodarczy wymiar takiej eksploatacji.

### 3.1.5. Inne roszczenia, o których mowa w art. 79 pr.aut.

Na podstawie art. 79 ust. 2 pr.aut., niezależnie od roszczeń określonych w 79 ust. 1 pr.aut., twórca macierzysty może w przypadku naruszenia domagać się jednokrotnego albo wielokrotnego ogłoszenia w prasie oświadczenia o odpowiedniej treści i formie lub podania do publicznej wiadomości części albo całości orzeczenia sądu wydanego w rozpatrywanej sprawie, w sposób i w zakresie określonym przez sąd. Jak zauważyła A. Tischner, przed wprowadzeniem zmian wynikających z implementacji dyrektywy nr 2004/48 roszczenie o złożenie odpowiedniego oświadczenia stanowiło środek typowy dla ochrony autorskich praw osobistych<sup>98</sup>. W ramach wspomnianego powyżej roszczenia uprawniony może domagać się

<sup>95</sup> I CR 312/75, OSNC 1976, nr 10, poz. 210.

<sup>96</sup> ACr 215/91, PS 1992, nr 7-8.

<sup>97</sup> I ACa 1155/05, LEX nr 164631.

<sup>98</sup> A. Tischner, *Komentarz do art. 79 (w:) Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz do zmian wprowadzonych ustawą z dnia 9 maja 2007 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw*, red. T. Targosz, A. Tischner, LEX/el. 2008, nb 2.

od naruszcyciela złożenia przeprosin, przy czym należy podkreślić, że przeprosiny te dotyczą samego faktu eksploatacji utworu. Dlatego też w przypadku naruszenia prawa do rzetelnego wykorzystania utworu macierzystego na skutek niedochowania wierności temu utworowi w ramach dzieła zależnego twórca macierzysty mógłby domagać się ewentualnych przeprosin nie na podstawie art. 79 ust. 2 pr.aut., lecz na podstawie art. 78 ust. 1 pr.aut. Ten ostatni przepis ma bowiem zastosowanie w przypadku naruszenia autorskich praw osobistych.

Zgodnie z art. 79 ust. 3 pr.aut. sąd może nakazać naruszcycielowi, na jego wniosek i za zgodą uprawnionego, w przypadku, gdy naruszenie jest niezawinione, zapłatę stosownej sumy pieniężnej na rzecz uprawnionego, jeżeli zaniechanie naruszenia lub usunięcie skutków naruszenia byłoby dla osoby naruszającej niewspółmiernie dotkliwie. Jak zauważyli J. Barta i R. Markiewicz, w ten sposób wprowadzono jako środek alternatywny możliwość majątkowej kompensacji tych działań, do których naruszcyciel byłby zobowiązany w ramach realizacji roszczeń o zaniechanie i usunięcie skutków<sup>99</sup>. Środek ten może znaleźć zastosowanie np. gdy w praktyce usunięcie skutków naruszenia będzie wiązać się z nadmiernymi trudnościami, co może mieć miejsce chociażby w przypadku rozpowszechniania przeróbek w Internecie. Jak wynika z art. 79 ust. 3 pr.aut., do nakazania zapłaty sumy wskazanej powyżej konieczne jest złożenie wniosku pozwanego. Trafnie zwrócił uwagę P. Podrecki, że oznacza to faktycznie przyznanie się przez pozwanego, że naruszył autorskie prawa majątkowe<sup>100</sup>.

Na podstawie art. 79 ust. 4 pr.aut. sąd rozstrzygając o naruszeniu prawa zezwalania, może orzec na wniosek uprawnionego o bezprawnie wytworzonych przedmiotach oraz środkach i materiałach użytych do ich wytworzenia. W szczególności sąd może orzec o ich wycofaniu z obrotu, przyznaniu uprawnionemu na poczet należnego odszkodowania lub zniszczeniu. Są to więc dalej idące środki niż usunięcie skutków, o których mowa w art. 79 ust. 1 pkt 2 pr.aut.<sup>101</sup> W przypadku utworów zależnych można mieć wątpliwości, czy dopuszczalne jest przekazanie twórcy macierzystemu kopii utworu zależnego, biorąc pod uwagę, że twórca macierzysty *ex lege* nie jest uprawniony do korzystania z tego utworu. Nie ma wątpliwości, że taki środek jest dopuszczalny w przypadku, gdy naruszenie to dotyczy stworzonego przez niego utworu w pierwotnej postaci, bowiem wówczas uprawniony

<sup>99</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 501.

<sup>100</sup> P. Podrecki (w:) *Prawo...*, s. 1108.

<sup>101</sup> Podobnie P. Podrecki (w:) *Prawo...*, s. 1109.

dysponuje podstawą prawną umożliwiającą dokonanie użytku z przekazanych kopii. Trudno natomiast znaleźć taką podstawę w przypadku utworu zależnego. Przy czym J. Błeszyński analizując art. 79 ust. 4 pr.aut., stwierdził, że nie ma przeszkód, by sąd mógł na podstawie tego przepisu zdecydować o przeznaczeniu przedmiotów, środków i materiałów, o których mowa w art. 79 ust. 4 pr.aut., na określony cel społeczny, np. do korzystania przez wskazany dom opieki lub hospicjum (a więc podmioty, które *ex lege* również nie są uprawnione do korzystania z danego utworu). J. Błeszyński oparł swoje stwierdzenie na zawartym w art. 79 ust. 4 pr.aut. zwrocie „w szczególności”, który miałby umożliwiać przyznanie przedmiotów, środków i materiałów innym podmiotom niż uprawniony<sup>102</sup>. Znalezienie uzasadnienia dla takiego stwierdzenia może być jednak kłopotliwe, jeżeli konsekwencją przyznania kopii utworu innemu podmiotowi niż uprawniony miałyby być uzyskanie przez ten podmiot uprawnień do korzystania z utworu. Wydaje się, że art. 79 ust. 4 pr.aut. dotyczy tylko kopii utworu, nie zaś uprawnień do korzystania z samego utworu. Tymczasem w pr.aut. wyraźnie oddziela się skutki prawne dokonania czynności względem egzemplarza utworu od kwestii uprawnień do korzystania z tego utworu, o czym świadczy chociażby art. 52 pr.aut.

### **3.2. Skutki prawne rozporządzenia utworem zależnym bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich**

Jak stwierdził M. Szaciński, czynność prawna dokonana bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest nieskuteczna. Jego zdaniem prawo autorskie w znaczeniu subiektywnego uprawnienia jest prawem natury cywilnej, w związku z czym mają do niego zastosowanie ogólne zasady prawa cywilnego, w tym zasada *nemo plus iuris in alium transferre potest quam ipse habet*<sup>103</sup>. Według E. Traple czynność rozporządzenia utworem zależnym dokonana bez zezwolenia powinna zostać uznana za nieważną<sup>104</sup>. Z kolei zdaniem E. Wojnickiej dokonanie rozporządzenia bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich prowadzi do bezskuteczności zawieszanej tej czynności<sup>105</sup>. Również w

---

<sup>102</sup> J. Błeszyński, *Ochrona...*, s. 1042.

<sup>103</sup> M. Szaciński, *Prawa twórcy opracowania cudzego dzieła w polskim prawie autorskim (zależne prawa autorskie)*, Palestra 1978, nr 2, s. 32.

<sup>104</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 102-103.

<sup>105</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 156.

ocenie T. Targosza rozporządzenie utworem zależnym bez zezwolenia jest dotknięte bezskutecznością zawieszoną. Przy czym, jak stwierdził Autor, wspomniana powyżej bezskuteczność nie dotyczy licencji. Jego zdaniem licencja udzielona przez twórcę zależnego bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie jest *negotium claudicans*, bowiem w jego ocenie licencja nie ma charakteru rozporządzającego<sup>106</sup>. Jak stwierdził T. Targosz, licencja nie jest też w pełni skuteczna, ponieważ eksploatacja utworu zależnego na jej podstawie stanowi naruszenie prawa zezwalania. W związku z tym korzystanie z utworu zależnego przez podmiot, który miał uzyskać licencję, będzie prowadziło do naruszenia praw twórcy macierzystego. Mimo to, jak podkreślił T. Targosz, licencja nie będzie ani nieważna, ani bezskutecznie zawieszona, co w pełni współgra z jej obligacyjnym charakterem, który zakłada ten Autor. Jak stwierdził T. Targosz, skoro licencja nie ma charakteru rozporządzającego, to jej udzielenie „nie dotyka” twórcy macierzystego<sup>107</sup>. Także R. M. Sarbiński wskazał na bezskuteczność zawieszoną czynności polegającej na rozporządzaniu utworem zależnym dokonaną bez zezwolenia. Jak stwierdził, brak jest podstaw do uznania umowy zawartej bez zastrzeżenia warunku jako nieważnej, a jeżeli przepis kreujący obowiązek uzyskania zgody innej osoby nie przewiduje w takiej sytuacji żadnej sankcji – jak ma to miejsce w art. 2 ust. 2 pr.aut. – znajduje zastosowanie norma ogólna art. 63 § 1 k.c.<sup>108</sup>

Należy podzielić stanowisko, zgodnie z którym czynność rozporządzenia utworem zależnym dokonana bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest dotknięta bezskutecznością zawieszoną. W związku z powyższym w przypadku udzielenia tego zezwolenia po dokonaniu danej czynności prawnej dotyczącej utworu zależnego zezwolenie to ma moc wsteczną od momentu dokonania tej czynności, natomiast w razie odmowy udzielenia zezwolenia czynność prawną należy uznać za nieważną<sup>109</sup>. Jak wynika bowiem z ustaleń poczynionych w rozdziale V, zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich – w zakresie, w jakim dotyczy rozporządzania utworem zależnym – stanowi zgodę osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c. Uznanie zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich za zgodę osoby trzeciej, o której mowa w art. 63 § 1 k.c., w zakresie rozporządzania utworem zależnym oznacza, że czynność rozporządzania dokonana

---

<sup>106</sup>T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 66.

<sup>107</sup>*Ibidem*, s. 67.

<sup>108</sup>R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 168.

<sup>109</sup>Tak również E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 158.

bez zezwolenia jest dotknięta właśnie bezskutecznością zawieszoną. Przyjmuje się, że taki jest skutek dokonania czynności bez zgody osoby trzeciej, o której mowa w art. 63 § 1 k.c., nazywając ją „czynnością kulejącą” (łac. *negotium claudicans*)<sup>110</sup>. Należy jednak dodać, że bezskuteczność nie dotyczy sytuacji, w których na podstawie umowy twórca utworu zależnego jedynie zobowiąże się do udzielenia licencji na korzystanie z utworu zależnego lub przeniesienia autorskich praw majątkowych do tego utworu w przyszłości. Jak zauważyła E. Traple, powszechnie akceptowany jest pogląd o możliwości zaciągania zobowiązań dotyczących przedmiotów, w stosunku do których nie przysługują żadne prawa podmiotowe<sup>111</sup>.

Wątpliwości wzbudza natomiast stwierdzenie, że bezskuteczność zawieszona nie dotyczy licencji na korzystanie z utworu zależnego. Nie wydaje się zupełnie trafne założenie, że udzielenie licencji – z uwagi na jej charakter – nie dotyka twórcy macierzystego. Jak wynika z rozważań przeprowadzonych w rozdziale III, każda czynność dotycząca utworu zależnego, zarówno korzystanie, jak i rozporządzanie, odnosi pośredni skutek w stosunku do utworu macierzystego. Należy zaznaczyć, że licencjodawca na podstawie licencji uzyskuje podstawę prawną do korzystania z utworu zależnego, która jest skuteczna nie tylko w relacji do twórcy zależnego, ale również w relacji do twórcy macierzystego. Gdyby licencja ta nie stanowiła podstawy prawnej skutecznej w relacji do twórcy macierzystego, należałoby przyjąć, że licencjodawca niezależnie od licencji potrzebuje też zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ze strony twórcy macierzystego; tymczasem, jak już wyjaśniono w rozdziale III, pogląd ten należy odrzucić. Ponadto nawet zakładając, że licencja ma charakter zobowiązujący, trzeba mieć na względzie, że zakres stosowania art. 63 § 1 k.c. nie jest wyłączony w stosunku do czynności zobowiązujących. Co więcej, na tle art. 17-19 k.c. (dotyczących czynności podejmowanych przez osoby ograniczone w zdolności do czynności prawnych) podnosi się wprost, że konieczność uzyskania wskazanej tam zgody osoby trzeciej (w tym przedstawiciela ustawowego) dotyczy również czynności zobowiązujących, tak by chronić interesy osoby ograniczonej w zdolności do czynności prawnych<sup>112</sup>. W przypadku licencji na korzystanie z utworu zależnego konieczność wyrażenia zgody w rozumieniu art.

<sup>110</sup> Tak Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 10 marca 2016 r., VI ACa 238/15, LEX nr 2050825; K. Mularski, Z. Radwański, *op.cit.*, s. 397.

<sup>111</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 155.

<sup>112</sup> Tak K. Mularski, Z. Radwański, *op.cit.*, s. 391.



63§ 1 k.c. byłaby uzasadniona ochroną interesów prawnych twórcy macierzystego, będącego w tym przypadku osobą trzecią. Na podstawie powyższych rozważań zasadny wydaje się wniosek, że bezskuteczność zawieszona dotyczy zarówno przeniesienia autorskich praw majątkowych, jak i udzielenia licencji, bez uzyskania zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut.

Skutki bezskuteczności zawieszony czynności, o których mowa powyżej, należy ocenić, odwołując się do wypowiedzi przedstawicieli doktryny i orzecznictwa. Przy czym wyjaśniając, na czym polega bezskuteczność zawieszona, trzeba w pierwszej kolejności odróżnić bezskuteczność od nieważności, która – jak stwierdzili M. Gutowski i Z. Radwański – jest innym rodzajem sankcji wadliwych czynności prawnych<sup>113</sup>. W ocenie tych Autorów nieważna czynność prawna nie wywołuje zamierzonych skutków prawnych od chwili jej dokonania<sup>114</sup>, zaś bezskuteczność nie jest pojęciem jednolitym i należy wyróżnić się kilka jej rodzajów, w tym właśnie bezskuteczność zawieszoną<sup>115</sup>. Jak stwierdził Sąd Najwyższy w uchwale z dnia 5 marca 1981 r., w okresie trwania bezskuteczności zawieszony strony umowy są związane jej treścią, jednak ocena ważności tej umowy stanie się możliwa dopiero wtedy, gdy nastąpi jedno z dwóch zdarzeń. Mianowicie, gdy nastąpi potwierdzenie umowy przez osobę trzecią albo nastąpi definitywna odmowa potwierdzenia lub inna okoliczność wyłączająca możliwość potwierdzenia<sup>116</sup>. Aprobując to stanowisko w uchwale z dnia 26 marca 2002 r., Sąd Najwyższy dodał, że w przypadku bezskuteczności zawieszony skutki prawne czynności nie powstają, lecz ulegają zawieszeniu<sup>117</sup>. Na zawieszenie skutków prawnych czynności w ramach bezskuteczności zawieszony Sąd Najwyższy wskazał również w wyroku z dnia 29 maja 2007 r.<sup>118</sup>

Mając na względzie powyższe, należy przyjąć, że zarówno w przypadku dokonania przeniesienia autorskich praw majątkowych, jak i udzielenia licencji, bez wymaganego zezwolenia twórcy macierzystego, skutki tych czynności ulegają zawieszeniu. Wówczas czynności te nie są nieważne, chyba że nastąpi odmowa ich potwierdzenia przez osobę trzecią. Jeżeli natomiast osoba trzecia potwierdzi czynność, to – z uwagi na art. 63 § 1 zdanie

<sup>113</sup> M. Gutowski, Z. Radwański, *op.cit.*, s. 549.

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 545.

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 574.

<sup>116</sup> III CZP 1/81, OSNCP 1981/8, poz. 145.

<sup>117</sup> III CZP 15/02, OSNC 2003/1, poz. 6.

<sup>118</sup> V CSK 69/07, LEX nr 442625.

drugie k.c. – przeniesienie praw lub udzielenie licencji ma moc wsteczną od daty dokonania danej czynności. Tak długo, jak czynność nie zostanie potwierdzona przez osobę trzecią, podmiot, który zawarł z twórcą zależnym umowę przeniesienia praw lub umowę licencyjną, nie może korzystać z utworu zależnego. W przypadku takiego korzystania naraża się na roszczenia ze strony twórcy macierzystego związane z korzystaniem z utworu zależnego bez zezwolenia.

Wątpliwości może wzbudzać kwestia ewentualnej odpowiedzialności kontrahenta względem twórcy zależnego z tytułu naruszenia autorskich praw majątkowych do utworu zależnego. Formalnie bowiem kontrahent korzystając z utworu zależnego bez podstawy prawnej, dopuszcza się naruszenia tych praw, nawet jeżeli paradoksalnie brak tej podstawy (zaistniały na skutek bezskuteczności przeniesienia praw lub udzielenia licencji) jest spowodowany zaniechaniem twórcy zależnego, polegającym na nieuzyskaniu zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Z drugiej strony nie można w takim przypadku wykluczyć oddalenia ewentualnego roszczenia twórcy zależnego z uwagi za nadużycie prawa w świetle art. 5 k.c. Zgodnie z tym przepisem nie można czynić ze swego prawa użytku, który by był sprzeczny z zasadami współzycia społecznego, a takie działanie lub zaniechanie uprawnionego nie jest uważane za wykonywanie prawa i nie korzysta z ochrony. Wydaje się, że kontrahent mógłby powoływać się na nadużycie prawa podmiotowego w szczególności, gdy twórca zależny celowo doprowadził do zajścia naruszenia jego praw na skutek nieuzyskania zezwolenia twórcy macierzystego. Jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 12 stycznia 1999 r., przez zasady współzycia społecznego należy rozumieć podstawowe zasady etycznego i uczciwego postępowania<sup>119</sup>. Z kolei w wyroku z dnia 4 października 2001 r. Sąd Najwyższy przyjął, że w art. 5 k.c. „następuje odesłanie do zasad słuszności, dobrej wiary w znaczeniu obiektywnym, czy też zasad uczciwości, obowiązujących w stosunkach cywilnoprawnych”<sup>120</sup>. Opisaną powyżej sytuację twórcy zależnego i jego kontrahenta można w pewnym stopniu porównać do zjawiska tzw. copyright trollingu (świadomego doprowadzenia przez uprawnionego do powstania naruszenia w celu uzyskania korzyści

<sup>119</sup>I CKN 971/97, OSNC 1999, nr 10, poz. 168.

<sup>120</sup>I CKN 458/00, LEX nr 52717.

finansowej z odszkodowania lub zadośćuczynienia), w odniesieniu do którego A. Skibińska stwierdziła, że możliwe jest zastosowanie art. 5 k.c.<sup>121</sup>

Niezależnie od bezskuteczności czynności prawnej polegającej na rozporządzeniu utworem zależnym bez zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut., należy rozstrzygnąć, czy w takim przypadku twórca utworu macierzystego może wystąpić z roszczeniami, o których mowa w art. 79 pr.aut. Warto zwrócić uwagę, że w orzecznictwie poddawano analizie problem potencjalnej możliwości dochodzenia roszczeń na podstawie tego przepisu w przypadku rozporządzenia prawem majątkowym przez osobę niedysponującą tym prawem. W wyroku z dnia 18 czerwca 2003 r. Sąd Najwyższy stwierdził, że pozwany, który nie nabył skutecznie autorskich praw majątkowych do koncepcji urbanistyczno-architektonicznej, naruszył te prawa, próbując dokonać ich dalszej odsprzedaży, w związku z czym zastosowanie znajduje art. 79 pr.aut.<sup>122</sup> Powyższe stanowisko spotkało się jednak z krytyką w doktrynie. Jak stwierdziła E. Traple, z uwagi na brak w prawie autorskim wyjątków od zasady *nemo plus iuris in alium transferre potest quam ipse habet* rozporządzenie prawami dokonane przez podmiot nieuprawniony i tak nigdy nie wywrze zamierzonych skutków prawnych<sup>123</sup>. Stanowisko E. Traple podzielił T. Targosz, stwierdzając, że przytoczony powyżej pogląd Sądu Najwyższego jest nietrafny z teoretycznego punktu widzenia. Jego zdaniem umowa przenosząca prawa autorskie w zakresie, w jakim nie przysługują one zbywcy, nie wywołuje skutku rozporządzającego, czyli nie przenosi tych praw, natomiast pozostaje ważna jako umowa zobowiązująca<sup>124</sup>. Podobnie stanowisko zajęli J. Barta i R. Markiewicz, stwierdzając, że samo zawarcie umowy o przeniesienie praw przez podmiot nieuprawniony nie stanowi naruszenia autorskich praw majątkowych<sup>125</sup>.

Należy podzielić stanowisko, zgodnie z którym na skutek rozporządzenia utworem zależnym nie powstają roszczenia, o których mowa w art. 79 pr.aut. Trafnie stwierdziła E. Traple, że rozporządzenie prawami dokonane przez podmiot nieuprawniony i tak nie

---

<sup>121</sup> A. Skibińska, *Trolling prawnoautorski (copyright trolling) a nadużycie prawa podmiotowego*, Prawo Mediów Elektronicznych 2017, nr 4, s. 29.

<sup>122</sup> II CKN 269/01, OSN 2004, nr 9, poz. 142.

<sup>123</sup> E. Traple, *Utwór jako przedmiot umowy o dzieło – glosa do wyroku SN z dnia 18 czerwca 2003 r., II CKN 269/01*, Glosa 2005, nr 2, s. 87 i n.

<sup>124</sup> T. Targosz, *Przedmiot umowy przenoszącej. Pola eksploatacji (w:) Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe*, red. T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska, Warszawa 2010, s. 187-188.

<sup>125</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 171.

wywołuje zamierzonych skutków prawnych<sup>126</sup>. Nie ma zatem potrzeby sięgania po inne sankcje, jak te wynikające z roszczeń przysługujących twórcy z tytułu naruszenia autorskich praw majątkowych. Tym samym w przypadku rozporządzenia utworem zależnym bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie powstają roszczenia, o których mowa w art. 79 pr.aut. Trudno więc podzielić stanowisko zajęte przez Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 18 czerwca 2003 r., w którym dopuszczono zastosowanie art. 79 pr.aut. na skutek odsprzedaży autorskich praw majątkowych przez podmiot, który nie nabył tych praw<sup>127</sup>. Przy czym takie roszczenia mogłyby powstać, gdyby w następstwie bezskutecznego rozporządzenia utworem zależnym doszło do korzystania z tego utworu przez kontrahenta twórcy zależnego.

### **3.3. Ochrona utworu zależnego w przypadku niezyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich**

Kolejna kwestia, którą należy rozstrzygnąć, omawiając skutki wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia, dotyczy możliwości dochodzenia ochrony prawnoautorskiej przez twórcę utworu zależnego. Zagadnienie to również było przedmiotem analizy w orzecznictwie i doktrynie.

Jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 21 listopada 1932 r., skoro w art. 2 pr.aut. z 1926 r. wymaga się uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, to „ustalenie cech przestępstwa” polegającego na bezprawnym użytkowaniu tłumaczenia zależy w pierwszej kolejności od faktu, czy podmiot uprawniony do tłumaczenia uzyskał wspomniane powyżej zezwolenie<sup>128</sup>. Podobne stanowisko zajął Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 10 maja 1963 r., stwierdzając, że jeżeli kontrahent umowy o przeróbkę dzieła nie wykona uzgodnionych z twórcą macierzystym warunków tej przeróbki, to jego zależne prawa autorskie mogą być kwestionowane<sup>129</sup>. Kolejne potwierdzenie tego stanowiska znalazło się w uchwale składu 7 sędziów Sądu Najwyższego z dnia 20 grudnia 1976 r., w której to uchwale Sąd Najwyższy stwierdził, że autor opracowania nie może dochodzić

---

<sup>126</sup> E. Traple, *Utwór...*, s. 87 i n.

<sup>127</sup> II CKN 269/01, OSN 2004, nr 9, poz. 142.

<sup>128</sup> II K 1010/32, OSN(K) 1933, nr 1, poz. 16.

<sup>129</sup> II CR 128/63, OSNC 1964, nr 4, poz. 74.

ochrony prawnoautorskiej w przypadku, gdy nie uzyskał zezwolenia twórcy macierzystego. Zdaniem Sądu Najwyższego podmiot ten może dochodzić roszczeń jedynie według zasad ogólnych prawa cywilnego, zwłaszcza na podstawie art. 24 k.c. W uzasadnieniu uchwały Sąd Najwyższy stwierdził, że dopiero zezwolenie konstytuuje zależne prawa autorskie, nie zaś sam fakt stworzenia opracowania. W związku z tym, jak przyjął Sąd Najwyższy, osoba, która nie uzyskała zezwolenia twórcy macierzystego, nie staje się pełnoprawnym, lecz co najwyżej potencjalnym, podmiotem zależnych praw autorskich<sup>130</sup>.

Odmienne poglądy Sąd Najwyższy wyraził w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r. W wyroku tym stwierdził, że „zależność” utworu zależnego dotyczy stosunków wewnętrznych pomiędzy twórcą macierzystym i twórcą zależnym, jednak nie powoduje ograniczeń w stosunkach zewnętrznych i nie rozciąga się na tzw. uprawnienia zakazowe. Jak podkreślił Sąd Najwyższy, utwór zależny jest odrębnym utworem, a jego twórcy przysługują wszystkie roszczenia o ochronę praw autorskich<sup>131</sup>. W doktrynie stanowisko to zdecydowanie przeważa. Jak stwierdził S. Ritterman, do samego powstania praw autorskich do utworu zależnego zezwolenie nie jest wymagane. W przypadku rozpowszechniania tłumaczenia bez zgody tłumacza i twórcy macierzystego, w ocenie S. Rittermana rozpowszechniający dopuszcza się deliktu względem obu tych podmiotów i każdy z tych podmiotów może wystąpić z roszczeniami<sup>132</sup>. Analogiczne stanowisko zajął J. Błeszyński, stwierdzając, że powstanie praw autorskich do tłumaczenia nie zależy od praw autorskich do utworu macierzystego, w szczególności zaś od zezwolenia jego twórcy<sup>133</sup>. Jak stwierdził z kolei M. Szaciński, twórca utworu zależnego jest chroniony także w przypadku braku zezwolenia twórcy macierzystego<sup>134</sup>. Również K. Nowicki zajął stanowisko, zgodnie z którym twórcy utworu zależnego przysługują prawa autorskie od chwili stworzenia tego utworu<sup>135</sup>. Natomiast, jak stwierdziła E. Wojnicka, gdyby ustawodawca rzeczywiście chciał oddzielić moment stworzenia opracowania od momentu powstania praw autorskich do tego opracowania, to posłużyłby się innymi środkami<sup>136</sup>. Z kolei R. M. Sarbiński przyjął, że poza

<sup>130</sup> III CZP 91/75, OSNC 1977, nr 7, poz. 103.

<sup>131</sup> IV CSK 203/06, LEX nr 369175.

<sup>132</sup> S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 24.

<sup>133</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 81.

<sup>134</sup> M. Szaciński, *Prawa...*, s. 26-32.

<sup>135</sup> K. Nowicki, *Glosa do uchwały 7 sędziów SN z 20 XII 1976 r. (III CZP 91/75)*, OSPiKA 1977, z. 11-12, poz. 190.

<sup>136</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 142.

ograniczeniami wynikającymi z art. 2 pr.aut. nie istnieją inne przeszkody prawne co do wykonywania praw przez twórcę opracowania<sup>137</sup>. Zdaje się jedynym przedstawicielem doktryny, który przynajmniej częściowo wyraził odmienny pogląd, jest K. Czyżewski. Autor ten stwierdził, odnosząc się do art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut., że zależne prawa autorskie do opracowania bazy danych powstają warunkowo, dopiero z chwilą udzielenia przez twórcę macierzystego zezwolenia na stworzenie opracowania<sup>138</sup>.

Należy podzielić stanowisko, zgodnie z którym brak zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie wpływa na powstanie tychże praw, a w konsekwencji nie wpływa na możliwość dochodzenia przez twórcę zależnego ochrony z tytułu ich naruszenia. Trafnie stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., że „zależność” utworu zależnego dotyczy stosunków wewnętrznych pomiędzy twórcą macierzystym i twórcą zależnym, jednak nie powoduje ograniczeń w stosunkach zewnętrznych i nie rozciąga się na tzw. uprawnienia zakazowe<sup>139</sup>. Z art. 2 pr.aut. nie wynika, aby w odniesieniu do utworu zależnego jako przedmiotu prawa autorskiego stosowano inne zasady dotyczące momentu powstania praw autorskich niż zasady ogólne. Biorąc to pod uwagę, należy przyznać rację E. Wojnickiej, która stwierdziła, że gdyby ustawodawca rzeczywiście chciał oddzielić moment stworzenia opracowania od momentu powstania praw autorskich do tego opracowania, to posłużyłby się innymi środkami<sup>140</sup>. Mianowicie wydaje się, że wówczas zostałyby wprowadzony inny przepis niż ten zawarty w art. 2 ust. 1 pr.aut., zgodnie z którym opracowanie jest przedmiotem prawa autorskiego „bez uszczerbku” dla utworu macierzystego. Trudno przyjmować, by sformułowanie „dla uszczerbku” miało odnosić się nie do obowiązków twórcy zależnego przewidzianych w art. 2 ust. 2 i 5 pr.aut., lecz do momentu powstania praw autorskich do utworu zależnego. Ponadto odmienne stanowisko, zgodnie z którym prawa autorskie do utworu zależnego powstają dopiero z chwilą uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, musiałoby prowadzić do wniosku, że w przypadku wygaśnięcia zezwolenia wygasają również prawa autorskie do utworu zależnego, co byłoby szczególnie trudne do zaakceptowania.

---

<sup>137</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 174.

<sup>138</sup> K. Czyżewski, *op.cit.*, s. 37.

<sup>139</sup> IV CSK 203/06, LEX nr 369175.

<sup>140</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 142.

#### **4. Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich w przypadku baz danych i programów komputerowych**

Bazy danych i programy komputerowe należą do kategorii utworów, w przypadku których unormowania twórczości zależnej wprowadzają szczególne reguły. Trafnie bowiem zauważyła E. Traple, że są to utwory przede wszystkim o ekonomicznym zastosowaniu i dokonywane oparte na nich opracowań następuje zawsze pod kątem praktycznego użytku<sup>141</sup>. Zgodnie z art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut. w przypadku baz danych spełniających cechy utworu zezwolenie twórcy jest konieczne także na sporządzenie opracowania. Z kolei, jak wynika z art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut., autorskie prawa majątkowe do programu komputerowego obejmują prawo do tłumaczenia, przystosowywania, zmiany układu lub jakichkolwiek innych zmian w programie komputerowym, z zachowaniem praw osoby, która tych zmian dokonała. W obu tych przypadkach zostaje więc wyłączona, co do zasady, swoboda tworzenia opracowań, o której była mowa w rozdziale III.

Warto rozstrzygnąć zarówno w odniesieniu do baz danych, jak i programów komputerowych, dwie następujące kwestie: 1) czy w przypadku tych utworów można mówić o istnieniu dodatkowego pola eksploatacji, polegającego na wprowadzaniu zmian do utworu; 2) czy twórca opracowania, który uzyskał odpowiednią zgodę na wprowadzanie zmian do bazy danych lub programu komputerowego, powinien też, niezależnie od wspomnianej powyżej zgody, uzyskać zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich do stworzonego przez siebie utworu zależnego.

##### **4.1. Bazy danych**

W przypadku baz danych można mówić o osobnym polu eksploatacji rozumianym jako postać korzystania z utworu, choć nie wynika to wprost z art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut. Za traktowaniem wprowadzania zmian do bazy danych jako osobnej formy korzystania z utworu przemawia art. 5 lit. b dyrektywy nr 96/9, w którym przewidziano prawo do dokonywania lub upoważniania do tłumaczenia, opracowania, porządkowania i wszelkich innych przeróbek.

---

<sup>141</sup> E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 55.

Z art. 5 lit. b dyrektywy nr 96/9 wynika więc, że prawami wyłącznymi twórcy bazy danych objęte jest tworzenie każdej przeróbki bazy danych, niezależnie czy wiąże się to ze zwielokrotnianiem pierwowzoru.

Warto zauważyć, że analogiczny przepis zawarto w art. 4 ust. 1 lit. b dyrektywy nr 2009/24 dotyczącej programów komputerowych (wcześniej w art. 4 lit. b dyrektywy nr 91/250), a odpowiednik tego przepisu w pr.aut. – art. 74 ust. 4 pkt 2 – znacznie bardziej przypomina przepis dyrektywy. Na skutek powyższego kwestia istnienia odrębnego pola eksploatacji w zakresie modyfikacji w przypadku programów komputerowych nie budzi wątpliwości, o czym będzie jeszcze mowa poniżej. W przypadku baz danych nie zdecydowano się na analogiczną implementację; niewykluczone, że ta różnica pomiędzy art. 2 ust. 2 zdanie drugie a art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut. wynika stąd, że wymienione powyżej przepisy pr.aut. powstawały w dużym odstępie czasowym. Przepis dotyczący programów komputerowych (art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut.) został wprowadzony już na początku obowiązywania pr.aut., w ramach dostosowywania polskiego prawa do prawa wspólnotowego<sup>142</sup> (w 1994 r. obowiązywała już dyrektywa nr 91/250). Z kolei przepis dotyczący bazy danych (art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut.) został wprowadzony dopiero na mocy u.o.b.d. (czyli ustawy z 2001 r.), która stanowiła implementację dyrektywy nr 96/9, wprowadzonej już po wejściu w życie pr.aut.

Wspomniane powyżej pole eksploatacji obejmuje każdąformę modyfikacji bazy danych, niezależnie czy wiąże się to ze zwielokrotnianiem bazy. Przy czym należy mieć na względzie, że w praktyce jest raczej mało prawdopodobne wystąpienie przypadku powstania opracowania bazy danych bez jej zwielokrotnienia<sup>143</sup>. Każda zmiana w bazie danych spełniającej cechy utworu oznacza zatem wkroczenie w prawa wyłączne twórcy bazy. Trzeba jednak zaznaczyć, że dotyczy to jedynie zmian tych elementów bazy danych, które podlegają ochronie prawnoautorskiej. W tym kontekście należy mieć na względzie art. 3 pr.aut., zgodnie z którym zbiory, antologie, wybory, bazy danych spełniające cechy utworu są przedmiotem prawa autorskiego, nawet jeżeli zawierają niechronione materiały, o ile przyjęty w nich dobór, układ lub zestawienie ma twórczy charakter. Jak stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku

<sup>142</sup> Uzasadnienie do projektu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (druk nr 86 z dnia 6 listopada 1993 r.).

<sup>143</sup> Podobnie E. Traple (w:) *Prawo...*, s. 55.



25 stycznia 2006 r., w świetle art. 3 pr.aut. utworem może być kompilacja powszechnie dostępnych danych, byleby sposób doboru, segregacji, ujęcia lub przedstawienia tych danych miał znamiona oryginalności<sup>144</sup>. Trafnie więc zauważyli J. Barta i R. Markiewicz, że twórczy charakter zbioru materiałów przejawia się w zakresie doboru, układu lub zestawienia materiałów<sup>145</sup>. Słusznie też stwierdził D. Flisak, że ochronie prawnoautorskiej w bazie danych podlega struktura bazy, nie zaś poszczególne dane<sup>146</sup>. Mając powyższe na względzie, na aprobatę zasługuje stwierdzenie R. M. Sarbińskiego, że przetłumaczenie materiałów zgromadzonych w bazie danych nie prowadzi do powstania chronionego opracowania bazy danych, lecz co najwyżej opracowania części składowych bazy mających samodzielne znaczenie<sup>147</sup>.

Odnosnie do tego, czy niezależnie od uzyskania zgody na dokonanie zmian w bazie danych twórca zależny potrzebuje dodatkowo zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, w przypadku baz danych odpowiedź twierdząca wyraźnie wynika z art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut. Zgodnie z tym przepisem zezwolenie jest konieczne „także na sporządzenie opracowania”. Biorąc pod uwagę, że art. 2 ust. 2 zdanie pierwsze pr.aut. dotyczy obowiązku uzyskania zezwolenia na korzystanie i rozporządzanie utworem zależnym, słowo „także” zawarte w drugim zdaniu art. 2 ust. 2 pr.aut. wskazuje, że zgoda twórcy macierzystego wymagana jest zarówno na etapie tworzenia utworu zależnego opartego na bazie danych, jak i na etapie wykonywaniu zależnych praw autorskich do tego utworu. W przypadku, gdy na skutek wprowadzenia zmian do bazy danych nie powstanie nowy utwór (utwór zależny), korzystanie ze zmienionej bazy będzie wymagało licencji w zakresie potrzebnym do korzystania z bazy danych w jego wcześniejszej, „wyjściowej” wersji (przed dokonaniem modyfikacji). Do takiego korzystania nie będzie natomiast wymagane zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich, bowiem z perspektywy prawa autorskiego w takim przypadku zmieniona baza jest tożsama z wcześniej istniejącą wersją, tzn. nie stanowi odrębnego utworu. W związku z powyższym w przypadku, gdy twórca przeróbki uzyska licencję, na podstawie której będzie zwielokrotniał i wprowadzał zmiany do

---

<sup>144</sup> I CK 281/05, OSNC 2006, nr 11, poz. 186

<sup>145</sup> J. Barta, R. Markiewicz (w:) *Prawo...*, s. 72.

<sup>146</sup> Tak również D. Flisak (w:) *Prawo...*, s. 86.

<sup>147</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 172.

bazy danych, jego dotychczasowe uprawnienia będą wystarczające do korzystania ze zmienionej wersji bazy.

Można więc przyjąć, że twórca bazy danych spełniającej cechy utworu nabywa: 1) prawo do korzystania z utworu, mające poszerzony zakres względem innych utworów, obejmujący pole eksploatacji w postaci wprowadzania zmian do utworu; oraz 2) analogicznie poszerzone (o wspomniane powyżej pole eksploatacji) prawo do rozporządzania utworem, w tym prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich.

Warto podkreślić, że powyższe uwagi dotyczą ochrony baz danych w ramach prawa autorskiego *sensu stricto*, wynikającego z pr.aut. Oprócz tego bazy danych chronione są także w ramach prawa *sui generis* do baz danych (szerzej o dualizmie ochrony baz danych była mowa w rozdziale I). W tym drugim modelu ochronie podlega nie wybór lub sposób uporządkowania danych jako przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, lecz inwestycja poczyniona przez producenta bazy w celu weryfikacji lub prezentacji jej zawartości (art. 2 ust. 1 pkt 1 u.o.b.d.). Z uwagi na fakt, że przedmiotem ochrony w ramach u.o.b.d. nie jest utwór, a w konsekwencji na gruncie tej ustawy nie dochodzi do powstania utworu zależnego, przepisy dotyczące wprowadzania zmian przewidziane w u.o.b.d. pozostają bez wpływu na dotychczasowe wnioski wynikające z niniejszego rozdziału w odniesieniu do stosowania prawa zezwalania, o którym mowa w art. 46 pr.aut., w przypadku bazy danych.

Należy podkreślić, że do prawa zezwalania znajduje zastosowanie art. 17<sup>1</sup> pr.aut. (stanowiący odpowiednik art. 6 ust. 1 dyrektywy nr 96/9), zgodnie z którym zwielokrotnianie i opracowanie bazy danych nie wymaga zezwolenia jej autora, jeśli jest to konieczne dla dostępu do zawartości bazy danych i normalnego korzystania z jej zawartości. Oznacza to, że w przypadku, gdy na skutek dokonywanych zmian w bazie danych przez legalnego użytkownika dojdzie do powstania utworu zależnego, korzystanie z takiego utworu jest dopuszczalne w granicach wyznaczonych przez art. 17<sup>1</sup> pr.aut. Wprawdzie art. 17<sup>1</sup> pr.aut. nie odnosi się wprost do przypadku powstania utworu zależnego, natomiast stanowisko prezentowane przez autora rozprawy znajduje uzasadnienie w dyrektywie nr 96/9. Jak wynika z art. 6 ust. 1 dyrektywy nr 96/9, czynności legalnego użytkownika obejmują również czynności wskazane w art. 5 lit. e dyrektywy nr 96/9, a więc m.in. zwielokrotnianie i rozpowszechnianie wyników przeróbek bazy danych. W art. 6 ust. 1 dyrektywy nr 96/9 nie

wyłącza się stosowania tego przepisu dotychczasowych wyników przeróbek, które spełniają przesłanki ochrony prawnoautorskiej jako nowy utwór.

#### 4.2. Programy komputerowe

Podobnie w przypadku programów komputerowych można twierdzić, że w art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut. zawarte jest dodatkowe, osobne pole eksploatacji. Wprawdzie w art. 74 ust. 4 pr.aut. literalnie mowa jest nie o polach eksploatacji, lecz o autorskich prawach majątkowych, natomiast należy mieć na uwadze, że art. 74 ust. 4 pr.aut. stanowi niemal dosłowną implementację art. 4 ust. 1 dyrektywy nr 2009/24, zawierającego katalog praw wyłącznych do programu komputerowego. Okoliczność ta nie powinna być jednak przyczyną pominięcia konstrukcji pól eksploatacji, przyjętej w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Zwłaszcza że art. 17 pr.aut. znajduje zastosowanie również do programów komputerowych jako przepis ogólny dotyczący treści autorskich praw majątkowych. Jak stwierdziła E. Traple, ustawodawca nie uznał wyliczenia z art. 74 ust. 4 pr.aut. za wyczerpujące, a jedynie rozszerzył treść autorskich praw majątkowych w porównaniu do art. 17 pr.aut.<sup>148</sup> Podobne stanowisko zajęła A. Nowicka, której zdaniem można przyjąć, że zamiarem ustawodawcy było pozbawienie podmiotu prawa autorskiego do programu komputerowego pozostałych uprawnień wskazanych w art. 17 pr.aut., tj. prawa do rozporządzania i prawa do wynagrodzenia<sup>149</sup>. Jak stwierdzili z kolei J. Barta i R. Markiewicz, gdyby okazało się, że ochrona wynikająca z art. 17 pr.aut. jest szersza niż w przypadku art. 74 ust. 4 pr.aut., należałoby przyjąć tę szerszą ochronę<sup>150</sup>.

Podobnie jak w przypadku bazy danych, każda zmiana w programie komputerowym stanowi wkroczenie w uprawnienie, o którym w art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut. Trafnie stwierdzili J. Barta, R. Markiewicz i A. Matlak, że uprawnienie to obejmuje również wprowadzanie zmian niestanowiących przejawu działalności twórczej o indywidualnym charakterze<sup>151</sup>. Należy jednak podkreślić, że zmianą objętą art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut. jest

---

<sup>148</sup> E. Traple, *Umowy...*, s. 279.

<sup>149</sup> A. Nowicka, *Podmiot prawa autorskiego (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 129.

<sup>150</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 299.

<sup>151</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Prawo...*, s. 1273.

jedynie modyfikacja dotycząca sposobu wyrażenia programu, a zatem przede wszystkim jego kodu źródłowego i kodu wynikowego. W przypadku modyfikacji niepolegającej na zmianie sposobu wyrażenia programu w powyższym rozumieniu (np. parametryzacji lub konfiguracji programu) nie ma mowy o wkroczeniu w prawa wyłączne<sup>152</sup>. Z. Okoń trafnie zauważył, że wprowadzenie takich modyfikacji prowadzi do zmiany działania programu z perspektywy jego użytkownika, jednak nie są one dokonywane poprzez zmianę tego, co faktycznie jest chronione w programie komputerowym w ramach prawa autorskiego<sup>153</sup>.

Wykonywanie którejkolwiek z czynności wymienionych w art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut. jest traktowane jako korzystanie z programu komputerowego, nawet jeśli nie wiąże się to z jego zwielokrotnianiem lub rozpowszechnianiem. W praktyce modyfikacja programu zwykle jednak wiąże się z jego jednoczesnym zwielokrotnianiem<sup>154</sup>, jako że w momencie otwarcia pliku zawierającego kod źródłowy programu komputerowego w pamięci operacyjnej (pamięci RAM) tworzy się tymczasowa kopia zawartości tego pliku. Skoro więc modyfikacja oznacza jednocześnie zwielokrotnianie programu, można przyjąć, że faktycznie zarówno w pkt 1, jak i pkt 2 art. 74 ust. 4 mowa jest o prawie do zwielokrotniania programu; różnica polega na tym, że pkt 1 dotyczy zwielokrotniania programu, które nie wiąże się z modyfikacją programu, natomiast pkt 2 dotyczy zwielokrotniania programu właśnie wiążącego się z modyfikacją.

Co do konieczności zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich niezależnie od uzyskania zgody na dokonanie zmian w programie komputerowych, kwestia ta nie została rozstrzygnięta wprost. W doktrynie wykształciły się dwa odmienne stanowiska w tym obszarze: 1) zgodnie z jednym stanowiskiem, które zajęła M. Byrska<sup>155</sup> oraz B. Fischer<sup>156</sup>, art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut. jest regulacją szczegółową względem art. 2 ust. 2 pr.aut. i tym samym wyłącza ona zastosowanie tego ostatniego przepisu w odniesieniu do programów komputerowych; 2) zgodnie z drugim stanowiskiem, zaprezentowanym przez A. Nowicką<sup>157</sup>,

---

<sup>152</sup>Podobnie Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 45.

<sup>153</sup>Tenże (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 979.

<sup>154</sup>Tak również Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 39.

<sup>155</sup>M. Byrska, *Ochrona programów komputerowych w świetle prawa polskiego*, Warszawa 1994, s. 59-60.

<sup>156</sup>B. Fischer, *Creative commons na tle przepisów o dozwolonym użytku programów komputerowych*, PPH 2005, nr 11, s. 53.

<sup>157</sup>A. Nowicka, *Prawnoautorska i patentowa...*, s. 135.

Z. Okonia<sup>158</sup> i M. Balickiego<sup>159</sup>, art. 2 ust. 2 pr.aut. znajduje zastosowanie również do programów komputerowych.

Należy podzielić drugie ze wskazanych powyżej stanowisk, za czym przemawia kilka argumentów. Przede wszystkim w art. 77 ust. 1 pr.aut., w którym wymienia się przepisy wyłączone do odniesienia do programów komputerowych, nie wskazuje się na art. 2 ust. 2 pr.aut., na co trafnie zwrócił uwagę Z. Okoń<sup>160</sup>. Pomiedzy art. 2 ust. 2 pr.aut. a art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut. nie zachodzi relacja *lex generalis-lex specialis*; odmienny wniosek wymagałby przyjęcia założenia, że katalog autorskich praw majątkowych do programu komputerowego zawarty w art. 74 ust. 4 pr.aut. jest zamknięty, tymczasem trudno byłoby podzielić taką konstatację<sup>161</sup>. Prawo zezwalania i prawo do korzystania na polu modyfikacji odnoszą się do różnych czynności. Prawo zezwalania dotyczy korzystania i rozporządzania utworem powstałym w wyniku zmiany innego utworu, zaś prawo do korzystania na polu modyfikacji dotyczy samego wprowadzania zmian w utworze. Należy zwrócić uwagę, że konieczność objęcia prawami wyłącznymi zarówno wprowadzania zmian, jak i korzystania z efektów tych zmian, wynika z dyrektywy nr 2009/24. Zgodnie z jej art. 4 ust. 1 lit. b prawa wyłączne twórcy powinny obejmować nie tylko translację, adaptację, porządkowanie i jakiegokolwiek inne modyfikacje programu komputerowego, ale również powielanie wyników tych działań.

Biorąc pod uwagę powyższe, należy stwierdzić, że na podstawie przepisów pr.aut. twórca programu komputerowego spełniającego cechy utworu nabywa, analogicznie jak w przypadku baz danych: 1) prawo do korzystania z utworu, mające poszerzony zakres względem innych utworów, obejmujący pole eksploatacji w postaci wprowadzania zmian do utworu; oraz 2) analogicznie poszerzone (o wspomniane powyżej pole eksploatacji) prawo do rozporządzania utworem, w tym prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Podobnie jak w przypadku baz danych, jeżeli na skutek wprowadzenia zmian do programu komputerowego nie powstanie nowy utwór (utwór zależny), korzystanie ze zmienionego programu będzie wymagało licencji w zakresie potrzebnym do korzystania z programu komputerowego w jego wcześniejszej, „wyjściowej” wersji (sprzed dokonania modyfikacji).

---

<sup>158</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 41.

<sup>159</sup> M. Balicki, *op.cit.*, s. 547.

<sup>160</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 41.

<sup>161</sup> Podobnie E. Traple, *Umowy...*, s. 969; J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 299.

W przypadku programów komputerowych w praktyce problematyczne może być ustalenie, kiedy na skutek zmian powstaje nowy utwór (utwór zależny), a kiedy zmieniony program jest w dalszym ciągu tym samym utworem. Programy komputerowe ulegają częstym modyfikacjom, zarówno drobnym, mającym na celu usprawnienie działania programu, jak i zmianom gruntownym, wpływającym istotnie na funkcje programu. Przede wszystkim ustalając, czy efekt powstały w wyniku zmian wprowadzonych do programu stanowi przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze (i tym samym jest podstawą do stwierdzenia, że powstał utwór zależny), należy mieć na uwadze kod źródłowy tego programu, a nie jego funkcje. Kod źródłowy jest bowiem sposobem wyrażenia programu komputerowego, mimo że pozostaje niewidoczny dla użytkownika programu, który jest w stanie dostrzec jedynie warstwą funkcjonalną. Tymczasem wspomniany powyżej przejaw działalności twórczej w postaci modyfikacji kodu źródłowego programu, polegający nawet na jego całkowitej przebudowie, może – lecz nie musi – prowadzić do zmiany funkcji programu.

Zmiana kodu źródłowego programu, której efekt stanowi przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, może zachodzić w przypadku tłumaczenia kodu źródłowego z jednego języka programowania na inny. Przykładowo, z języka Python na C++, analogicznie, jak w przypadku tłumaczenia utworu literackiego, np. z języka angielskiego na język polski. Natomiast inny wniosek nasuwa się, gdy kod źródłowy jest „tłumaczony” na kod wynikowy na skutek tzw. kompilacji lub asemblacji. Są to dwie formy przekształcenia kodu programu w postaci czytelnej dla człowieka (tzn. kodu źródłowego zapisanego w określonym języku programowania) do kodu w postaci czytelnej dla komputera (tzn. kodu wynikowego zapisanego w systemie binarnym, tzn. składającego się wyłącznie z zer i jedynek)<sup>162</sup>, niezbędne do odtworzenia programu komputerowego. W takiej sytuacji wprawdzie zachodzi istotna zmiana (kod programu zostaje zapisany w systemie binarnym, nie zaś w języku programowania), jednak kompilacja jest procesem odbywającym się mechanicznie, przy użyciu specjalnego programu zwanego kompilatorem, więc trudno mówić w tym przypadku o

---

<sup>162</sup> J. Gołaszewski, *op.cit.*, s. 83-85.

spełnieniu przesłanek z art. 1 ust. 1 pr.aut.<sup>163</sup> Podobnie będzie z dekompilacją i deasemblacją, które są procesami odwrotnymi do kompilacji i asemblacji<sup>164</sup>.

Do zmiany prowadzącej do powstania nowego utworu nie dojdzie również w przypadku, gdy modyfikacja będzie dotyczyć stosunkowo niewielkiej części kodu źródłowego (analogicznie, jak w przypadku zmian w utworze literackim niewpływających na treść całości utworu). W kontekście omawianego zagadnienia dyskusyjne mogą być zmiany w ramach tzw. faktoryzacji kodu źródłowego, polegającej na udoskonaleniu jego wewnętrznej struktury, umożliwiającemu tym samym łatwe wprowadzanie modyfikacji programiście, który będzie w przyszłości zajmował się np. rozbudową tego programu komputerowego<sup>165</sup>. Refaktoryzacja może w jednym przypadku oznaczać istotną przebudowę kodu źródłowego, a w innym jedynie modyfikację wybranych formuł, które zostały w nim użyte. Podobnie jak w tekście literackim wprowadza się zmiany mające na celu poprawę jego stylu oraz spowodowanie, że tekst będzie bardziej przystępny dla czytelnika. Takie poprawki czasem mogą oznaczać niemal całkowite napisanie tekstu od nowa z zachowaniem jego treści i kompozycji, a czasem mogą oznaczać zmiany jedynie o kosmetycznym charakterze (np. poprzez ograniczenie liczby zdań wielokrotnie złożonych). O ile w tym pierwszym przypadku z dużym prawdopodobieństwem można mówić o powstaniu nowego utworu (tj. utworu zależnego), o tyle w drugim przypadku wydaje się, że nowy utwór nie powstanie. Podobnie będzie w przypadku refaktoryzacji kodu źródłowego.

Zmiana prowadząca do powstania nowego programu (jako nowego utworu będącego utworem zależnym) może zachodzić w przypadku, gdy zmienia się algorytm programu. W informatyce algorytm definiuje się jako zbiór prostych i jasno zdefiniowanych instrukcji lub kroków, które przebiegają według precyzyjnie ustalonej kolejności i powodują wykonywanie określonych operacji<sup>166</sup>. Algorytm jest podstawą działania każdego programu będącego faktycznie maszynową realizacją algorytmów<sup>167</sup>. Pełni podobną funkcję jak fabuła w powieści lub filmie (rozumiana jako zdarzenia, ich układ i sposób powiązania w określonej

---

<sup>163</sup> Tak również M. Balicki, *op.cit.*, s. 547.

<sup>164</sup> K. Dobosz, R. Spyra, *Zaciemnianie kodu bajtowego aplikacji dla maszyny wirtualnej KVM*, Studia Informatica 2009, nr 3A, s. 100.

<sup>165</sup> E. Gamma, *Słowo wstępne* (w:) *Refaktoryzacja. Ulepszanie struktury istniejącego kodu*, red. M. Fowler, K. Beck, J. Brant, W. Opdyke, D. Roberts, Warszawa 2006, s. XV.

<sup>166</sup> V. Illingworth, J. Daintith, *Słownik pojęć komputerowych*, Warszawa 2004, s. 13.

<sup>167</sup> J. Gołaszewski, *op.cit.*, s. 74 i 81.

historię<sup>168</sup>). J. Gołaszewski porównał algorytm do książek kucharskich, instrukcji obsługi i poradników<sup>169</sup>. Zmiana algorytmu może oznaczać, że program będzie wykonywał inne zadanie, przy czym może prowadzić również do tego, że to samo zadanie będzie wykonywane w inny sposób. Przykładowo, zmiana mająca na celu przyspieszenie działania programu poprzez wprowadzenie w kodzie źródłowym tzw. wielowątkowości<sup>170</sup>, dzięki której w ramach jednego procesu może być wykonywane jednocześnie kilka zadań<sup>171</sup>. Choć algorytm bywa nazywany ideą programu<sup>172</sup>, to jednocześnie zwraca się uwagę w informatyce, że układanie algorytmu ma charakter twórczy<sup>173</sup>.

Analogicznie jak w przypadku art. 17<sup>1</sup> pr.aut., zgodnie z art. 75 ust. 1 pr.aut. (stanowiącym odpowiednik art. 5 ust. 1 dyrektywy nr 2009/24) zwielokrotnianie i modyfikacja programu komputerowego nie wymaga zgody uprawnionego, jeżeli jest to niezbędne do korzystania z programu komputerowego zgodnie z jego przeznaczeniem, w tym do poprawiania błędów przez osobę, która legalnie weszła w jego posiadanie. Również w tym przypadku, gdy na skutek dokonywanych zmian w programie komputerowym przez legalnego użytkownika dojdzie do powstania utworu zależnego, korzystanie z takiego utworu jest dopuszczalne w granicach wyznaczonych przez art. 75 ust. 1 pr.aut. Także tutaj należy odwołać się do przepisów unijnych; z art. 5 ust. 1 dyrektywy nr 2009/24 wynika, że czynności legalnego użytkownika obejmują również wskazane w art. 4 ust. 1 lit. b dyrektywy nr 2009/24 powielanie wyników działań polegających na wprowadzaniu zmian do programu komputerowego. Podobnie jak w art. 6 ust. 1 dyrektywy nr 96/9, w art. 5 ust. 1 dyrektywy nr 2009/24 nie wyłącza się stosowania tego przepisu do takich wyników przeróbek, które spełniają przesłanki ochrony prawnoautorskiej jako nowy utwór.

## **5. Możliwość przenoszenia prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich**

---

<sup>168</sup> T. Dobrzyńska *et al.*, *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002, s. 63.

<sup>169</sup> J. Gołaszewski, *op.cit.*, s. 74.

<sup>170</sup> P. Wróblewski, *Algorytmy, struktury danych i techniki programowania*, Gliwice 2010, s. 69.

<sup>171</sup> M. Ł. Wiśniewski, *Programowanie wielowątkowe w językach strukturalnych i obiektowych*, Journal of Computer Sciences Institute 2019, nr 10, s. 49.

<sup>172</sup> Tak R. Kawa, J. Lembas, *Wstęp do informatyki*, Warszawa 2017, s. 147.

<sup>173</sup> Tak L. Banachowski, K. Diks, W. Rytter, *Algorytmy i struktury danych*, Warszawa 2018, s. 42.



Uznanie majątkowego charakteru prawa zezwalania nie jest rozstrzygające dla kwestii zbywalności tego uprawnienia. Wprawdzie zgodnie z art. 41 ust. 1 pkt 1 pr.aut. autorskie prawa majątkowe mogą przejść na inne osoby w drodze dziedziczenia lub na podstawie umowy, jednakże wskazany powyżej przepis nie wyklucza istnienia wyjątku, na co wskazuje zawarte w nim sformułowanie „jeżeli ustawa nie stanowi inaczej”. Należy więc rozstrzygnąć, czy w przypadku prawa zezwalania nie wprowadza się wyjątku dopuszczalnego w świetle art. 41 ust. 1 pkt 1 pr.aut. Zwłaszcza że w art. 46 pr.aut. przejęto redakcję art. 32 pr.aut. z 1926 r., a w świetle pr.aut. z 1926 r. prawo zezwalania było niezbywalne<sup>174</sup>. Przykładem niezbywalnego autorskiego prawa majątkowego jest prawo do wynagrodzenia przysługujące twórcy i jego spadkobiercom w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego lub fotograficznego (tzw. *droit de suite*), o którym mowa w art. 19 pr.aut.

Zasadę bezwzględnej przenoszalności autorskich praw majątkowych podważał A. Kopff<sup>175</sup>. Jego zdaniem przenoszalne autorskie prawa majątkowe oraz roszczenia służące ich ochronie nie wyczerpują całokształtu interesów majątkowych twórcy ani też nie zabezpieczają ich w dostatecznym stopniu<sup>176</sup>. W związku z tym A. Kopff przedstawił koncepcję nieprzenoszalnych autorskich praw majątkowych, którą traktował jako modyfikację dualistycznej teorii prawa autorskiego<sup>177</sup>. Twierdził, że ułatwia ona zlikwidowanie grupy uprawnień o charakterze mieszanym, majątkowo-osobistym i umożliwia przydzielenie tzw. interesów granicznych, zgodnie z ich charakterem, do autorskich praw majątkowych bądź też do autorskich praw osobistych<sup>178</sup>. Koncepcja nieprzenoszalnych praw majątkowych nie jest zresztą obca prawu cywilnemu. Należy tu wspomnieć o prawie do firmy (art. 43<sup>9</sup> § 1 k.c.), użytkowaniu (art. 254 k.c.), służebnościach osobistych (art. 300 k.c.), prawie odkupu (art. 595 § 1 k.c.), prawie pierwokupu (art. 602 § 1 k.c.) i prawie dożywocia (art. 912 k.c.). Niezależnie od powyższego można mieć wątpliwości, czy faktycznie zbywalność powinna być czynnikiem odróżniającym uprawnienia osobiste i majątkowe. Jak stwierdziła M. Poźniak-Niedzielska, kryterium „przenoszalności” jest nieodpowiednie dla rozgraniczania tych praw, ponieważ nawet w stosunku do autorskich praw majątkowych

<sup>174</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95; S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 85.

<sup>175</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk...*, s. 120.

<sup>176</sup> *Ibidem*, s. 126.

<sup>177</sup> *Ibidem*, s. 119.

<sup>178</sup> *Ibidem*, s. 119-120.

sformułowanie „przeniesienie prawa” niezupełnie odpowiada rzeczywistości. Przynajmniej zaś, jak stwierdziła Autorka, nie powinno być rozumiane w znaczeniu, w jakim występuje w przepisach prawa rzeczowego<sup>179</sup>.

Jak stwierdził A. Kopff, prawo zezwalania jest zbywalne, co Autor ten przedstawiał jako jeden z argumentów mających przemawiać za stwierdzeniem majątkowego charakteru tego uprawnienia<sup>180</sup>. Podobne stanowisko zajął również R. Markiewicz, stwierdzając, że – jak wynika z art. 32 pr.aut. z 1952 r. – wobec braku odmiennego postanowienia umownego przeniesienie autorskich praw majątkowych nie obejmuje prawa zezwalania<sup>181</sup>. Na prawo zezwalania jako odrębny przedmiot obrotu wskazywał Z. Okoń, odwołując się do art. 46 pr.aut.<sup>182</sup> Jak stwierdził z kolei M. Załucki, obecna redakcja art. 46 pr.aut. raczej nie pozostawia wątpliwości, że prawo zezwalania ma charakter zbywalny i jest dziedziczne<sup>183</sup>. Również T. Targosz i W. Machała stwierdzili, opierając się na art. 46 pr.aut., że prawo zezwalania jest uprawnieniem zbywalnym<sup>184</sup>. Także zdaniem E. Traple w ramach prawa zezwalania można zarówno udzielić zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut., jak i dokonać przeniesienia tego uprawnienia<sup>185</sup>.

W doktrynie można spotkać się ze stanowiskiem o zbywalnym charakterze prawa zezwalania opartym na interpretacji art. 46 pr.aut. (a wcześniej art. 32 pr.aut. z 1952 r.) jako przepisu zawierającego domniemanie, że w braku odmiennego postanowienia umowy przenoszącej autorskie prawa majątkowe twórca nie przenosi prawa zezwalania<sup>186</sup>. Przy takim założeniu nasuwa się wniosek *a contrario*, że twórca może przenieść prawo zezwalania. Należy jednak zwrócić uwagę, że jeszcze na gruncie pr.aut. z 1926 r., w której prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich było niezbywalne, zawartemu w art. 32 pr.aut. z 1926 r. sformułowaniu „Pomimo przeniesienia prawa autorskiego twórca nie traci wyłącznego prawa zezwalania na wykonywanie autorskich praw zależnych (art. 2), jeżeli nie umówiono się inaczej” przypisywano inne znaczenie. Jak wynika z rozważań F. Zolla, sformułowanie to miało bowiem wskazywać na domniemanie braku

<sup>179</sup> M. Poźniak-Niedzielska, *Autorstwo...*, s. 210.

<sup>180</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

<sup>181</sup> R. Markiewicz, *Dzieło...*, s. 40.

<sup>182</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 47.

<sup>183</sup> M. Załucki, *op.cit.*, s. 416.

<sup>184</sup> T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 690; W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 865.

<sup>185</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 267.

<sup>186</sup> Tak chociażby R. Markiewicz, *Dzieło...*, s. 40.

upoważnienia do udzielania zezwoleń na wykonywanie zależnych praw autorskich, nie zaś na domniemanie braku przeniesienia prawa zezwalania<sup>187</sup>. Twórca udzielając takiego upoważnienia, byłby w dalszym ciągu podmiotem prawa zezwalania, tracąc wyłączność w zakresie udzielania zezwoleń na wykonywanie zależnych praw autorskich, jednak nie tracąc samego prawa zezwalania. Na gruncie pr.aut. z 1926 r. sformułowanie „wyłączne prawo” rozumiano zatem jako „wyłączność w uprawnieniu”, zaś na gruncie pr.aut. z 1952 r. oraz pr.aut. zaczęto je interpretować po prostu jako „uprawnienie”.

Zakładając, że sformułowanie „wyłączne prawo” oznacza „wyłączność w uprawnieniu”, nie zaś po prostu „uprawnienie”, nie można byłoby przyjąć wniosku *a contrario*, że w art. 46 pr.aut. mowa jest o możliwości przeniesienia prawa zezwalania. Takie twierdzenie byłoby bowiem formalnym błędem logicznym w postaci tzw. błędu zanegowania przesłanki. Na gruncie logiki prawniczej wskazuje się, że błąd zanegowania przesłanki popełnia osoba, która w oparciu o przesłankę ( $p \rightarrow q$ ) i przesłankę  $\sim p$  błędnie wnioskuje, że prawdziwe jest zdanie  $\sim q$ . Jako przykład wspomnianego błędu podaje się następujące rozumowanie: „jeżeli Piotr jest prawnikiem, to Piotr ukończył wyższe studia; a zatem jeżeli Piotr nie jest prawnikiem, to Piotr nie ukończył wyższych studiów”<sup>188</sup>. Przekładając to na art. 46 pr.aut., błąd zanegowania przesłanki polegałby na następującym rozumowaniu: „jeżeli twórca ma wyłączność w udzielaniu zezwoleń, to twórca może udzielać zezwoleń; a zatem jeżeli twórca nie ma wyłączności w udzielaniu zezwoleń, to twórca nie może udzielać zezwoleń”. Brak wyłączności nie oznacza przecież pozbycia się danego uprawnienia, lecz oznacza, że to uprawnienie jest „współdzielone” z inną osobą.

Mimo powyższych wątpliwości, należy przyjąć, że prawo zezwalania jest zbywalne. Nawet uwzględniając fakt, że pierwowzorem art. 46 pr.aut. był art. 32 pr.aut. z 1926 r., a na gruncie pr.aut. z 1926 r. prawo zezwalania było niezbywalne<sup>189</sup>, oraz przyjmując założenie, zgodnie z którym zawarte w art. 46 pr.aut. sformułowanie „wyłączne prawo” oznacza „wyłączność w uprawnieniu”, trudno traktować art. 46 pr.aut. jako przepis przewidujący wyjątek od zasady zbywalności autorskich praw majątkowych. O takim wyjątku powinna być mowa wprost, analogicznie jak ma to miejsce w odniesieniu doprawa do wynagrodzenia

<sup>187</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95.

<sup>188</sup> S. Lewandowski, H. Machńska, A. Malinowski, J. Petzel, *Logika dla prawników*, Warszawa 2008, s. 216.

<sup>189</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95; S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 85.

---

przysługującego twórcy i jego spadkobiercom w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego lub fotograficznego (tzw. *droit de suite*). Zgodnie z art. 18 ust. 3 pr.aut. uprawnienie to „nie podlega zrzeczeniu się, zbyciu ani egzekucji”. Pożądana wydaje się jednolita regulacja wyjątków od zasady zbywalności autorskich praw majątkowych, a ponadto jednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii w przypadku prawa zezwalania byłoby szczególnie istotne ze względu na wagę tego uprawnienia.

Nie bez znaczenia w tym kontekście jest również praktyka obrotu prawnoautorskiego, w której często spotykane są klauzule umowne stwierdzające przeniesienie prawa zezwalania. Tego przeniesienia dokonuje się w zaufaniu – zapewne również ze względu na przytoczone powyżej przeważające obecnie stanowisko doktryny – że prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest zbywalne. Nasuwa się tutaj tzw. argument z konsekwencji, w ramach którego, jak stwierdził L. Morawski, należy brać pod uwagę konsekwencje społeczne i ekonomiczne, do jakich prowadzić będzie określona interpretacja, a także wybierać interpretację prowadzącą do najkorzystniejszych konsekwencji<sup>190</sup>. Przyjęcie założenia, że w obecnym kształcie art. 46 pr.aut. prawo zezwalania jest niezbywalne, miałyby negatywny wpływ na pewność obrotu prawnoautorskiego oraz generalnie zaufanie do prawa, prowadząc w skrajnym scenariuszu nawet do zahamowania powstawania utworów zależnych. Należy zauważyć, że w wielu przypadkach przeniesienie prawa zezwalania ma kluczowe znaczenie dla nabywcy praw. Dotyczy to np. umów dotyczących oprogramowania komputerowego – brak nabycia prawa zezwalania powoduje, że zamawiający ma faktycznie ograniczoną możliwość korzystania z efektów wprowadzonych przez siebie zmian w oprogramowaniu. Przeniesienie prawa zezwalania w takich umowach może zresztą istotnie wpływać na wynagrodzenie należne wykonawcy; zamawiający godzi się na wyższą kwotę wynagrodzenia, będąc przekonany, że jest w stanie skutecznie nabyć prawo zezwalania.

Należy więc podzielić stanowisko A. Kopffa o zbywalnym charakterze prawa zezwalania. Jednakże wątpliwości wzbudza stwierdzenie A. Kopffa, jakoby możliwość przeniesienia tego uprawnienia stanowiła argument za koncepcją o majątkowym charakterze

---

<sup>190</sup> L. Morawski, *op.cit.*, s. 149.

prawa zezwalania<sup>191</sup>. Wszakże w art. 41 ust. 1 pkt 1 pr.aut. dopuszcza się wyjątek od zasady zbywalności autorskich praw majątkowych. Należy też zwrócić uwagę, że wykładnia językowa art. 46 pr.aut. dopuszcza nie tylko interpretację, zgodnie z którą w tym przepisie zawarto domniemanie braku przeniesienia prawa zezwalania w przypadku niewprowadzenia odpowiedniego postanowienia o takim przeniesieniu. Przepis art. 46 pr.aut. można bowiem interpretować jako domniemanie braku upoważnienia do udzielania zezwolenia, nie zaś braku przeniesienia całego uprawnienia do udzielania tych zezwoleń.

Warto zaznaczyć, że w odniesieniu do prawa zezwalania zastosowanie znajduje art. 65 pr.aut., zgodnie z którym w braku wyraźnego postanowienia o przeniesieniu prawa uważa się, że twórca udzielił licencji. Przepis ten, jak trafnie stwierdził Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 9 listopada 2006 r., nakazuje tłumaczyć wszelkie wątpliwości na korzyść twórcy<sup>192</sup>. W związku z powyższym w przypadku wątpliwości, czy w umowie dokonano przeniesienia prawa zezwalania, czy też jedynie udzielono zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, należy przyjąć, że doszło do udzielenia zezwolenia.

Biorąc pod uwagę powyższe, zasadny wydaje się wniosek, że prawo zezwalania jest autorskim prawem majątkowym, w stosunku do którego wprowadzona została szczególna reguła dotycząca obrotu tym uprawnieniem. Reguła ta wynika z art. 46 pr.aut. i oznacza, że w celu przeniesienia prawa zezwalania należy w umowie rozstrzygnąć tę kwestię wprost. Analogicznego wymogu nie stawia się w odniesieniu do pozostałych autorskich praw majątkowych, o zbyciu których rozstrzyga zawarte w umowie ogólne sformułowanie o przeniesieniu autorskich praw majątkowych na określonych polach eksploatacji. Nie ulega więc wątpliwości, że status prawa zezwalania w pr.aut. jest szczególny, co można uzasadnić wagą tego uprawnienia z perspektywy interesów twórcy. Eksploatacja tłumaczeń czy adaptacji jest bowiem często bardzo istotnym źródłem zarobków twórcy macierzystego, a E. Traple słusznie zauważyła, że autor powinien udzielać odrębnych zezwoleń w przypadku, gdy dany rodzaj eksploatacji spełnia odrębną funkcją ekonomiczną<sup>193</sup>. Warto w tym miejscu przywołać przykład J. K. Rowling, autorki serii książek o Harrym Potterze; według szacunków dokonanych w 2016 roku łączne przychody pisarki z książek o Harrym Potterze

<sup>191</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

<sup>192</sup> I ACa 487/06, LEX nr 1642557.

<sup>193</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 179.

wyniosły 1,15 miliarda dolarów. Tymczasem jej przychody z adaptacji filmowych opartych na książkach wyniosły 650 milionów dolarów, czyli ponad połowę tego, co przyniosły książki<sup>194</sup> (obejmujące nie tylko oryginalne wersje językowe, ale i tłumaczenia, czyli także utwory zależne). Nie są dostępne dane wskazujące, jaka część przychodów z książek pochodzi z oryginalnej wersji językowej, a jaka z tłumaczeń, ale nawet zakładając, że jedynie 25% przychodów pochodzi z tłumaczeń (co wydaje się dosyć ostrożnym szacunkiem, biorąc pod uwagę, że książki o Harrym Potterze zostały przetłumaczone na 80 języków<sup>195</sup>), trzeba byłoby przyjąć, że większość przychodów J. K. Rowling związanych z powyższą serią ma swoje źródło w utworach zależnych.

## 6. Wnioski końcowe

Rozważania prowadzone w niniejszym rozdziale prowadzą do rozmaitych wniosków dotyczących prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako autorskiego prawa majątkowego. Umożliwiają tym samym kompleksowe wyjaśnienie zagadnień związanych z zasadniczym celem niniejszej rozprawy, jakim jest określenie charakteru prawa zezwalania.

Jak wynika z analizy przeprowadzonej w niniejszym rozdziale, przynajmniej niektóre z postaci dozwolonego użytku mogą znaleźć zastosowanie jako wyjątki od prawa zezwalania, tym samym zwalniając z obowiązku uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Ponadto nie można wykluczyć zastosowania danej postaci dozwolonego użytku jako wyjątku od prawa zezwalania tylko na tej podstawie, że w dotyczących jej przepisach nie jest wskazane wprost, że dana postać dozwolonego użytku obejmuje również korzystanie z utworów zależnych. W celu ustalenia, czy określonym przypadkiem można mówić o wyjątku od prawa zezwalania, konieczne jest przeprowadzenie analizy przedmiotowych przepisów dotyczących dozwolonego użytku. Jak wykazały rozważania przeprowadzone w niniejszym rozdziale, zastosowania jako wyjątek od prawa zezwalania nie znajduje prawo cytatu, o

---

<sup>194</sup> J. B. Stewart, *In the Chamber of Secrets: J.K. Rowling's Net Worth*, <https://www.nytimes.com/2016/11/24/business/in-the-chamber-of-secrets-jk-rowlings-net-worth.html> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

<sup>195</sup> A. Shapiro, *J.K. Rowling's 'Harry Potter' Translated To Scots, Marking 80<sup>th</sup>*, <https://www.npr.org/2017/11/23/566283284/j-k-rowlings-harry-potter-translated-to-scots-marking-80th-language?t=1564508843710> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)

którym mowa w art. 29 pr.aut., ponieważ zawarte tam przesłanki stoją w kolizji z istotą utworu zależnego. Takie zastosowanie może natomiast znaleźć dozwolony użytek zawarty w art. 29<sup>1</sup> pr.aut. w przypadku, gdy parodia, pastisz lub karykatura zostaje zakwalifikowana jako utwór zależny.

Rozważania przeprowadzone w niniejszym rozdziale skłaniają do postawienia wniosku *de lege ferenda*, aby kwestię stosowania dozwolonego użytku jako wyjątku od prawa zezwalania uregulować w pr.aut. w sposób jednoznaczny. Zdaniem autora rozprawy nie powinno być wątpliwości, które przepisy o dozwolonym użytku znajdują zastosowanie w tym kontekście. Tymczasem takie wątpliwości nasuwają się przynajmniej w przypadku części wspomnianych powyżej przepisów w ich obecnym kształcie, co pokazała analiza przeprowadzona w niniejszym rozdziale.

Mając na względzie ustalenia dokonane w niniejszym rozdziale, należy przyjąć, że w przypadku korzystania z utworu zależnego bez zezwolenia uprawnionemu przysługują roszczenia, o których mowa w art. 79 pr.aut. Realizacja tych roszczeń na skutek naruszenia prawa zezwalania może jednak wyglądać inaczej niż ma to miejsce w przypadku naruszenia polegającego na korzystaniu z utworu bez uzyskania odpowiedniej licencji na „bezpośrednie” korzystanie z dzieła (w ramach pierwotnej postaci utworu). Dotyczy to w szczególności roszczenia o naprawienie szkody poprzez zapłatę sumy pieniężnej w wysokości odpowiadającej dwukrotności stosownego wynagrodzenia oraz roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści. Stosownym wynagrodzeniem wynikającym z pierwszego z wyżej wymienionych roszczeń będzie wynagrodzenie z tytułu udzielania hipotetycznego zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, nie zaś licencji na „bezpośrednie” korzystanie z utworu. Warto zauważyć, że wysokość wynagrodzenia z tytułu licencji oraz wysokość wynagrodzenia z tytułu wspomnianego powyżej zezwolenia mogą znacząco się różnić, nawet w sytuacji, gdyby przewidziano w nich analogiczne warunki w zakresie pól eksploatacji, czasu trwania oraz terytorium. Z kolei w przypadku roszczenia o wydanie uzyskanych korzyści powinno się brać pod uwagę szczególności stopień związania utworu zależnego z utworem macierzystym, w tym okoliczność, w jakim zakresie w utworze zależnym wykorzystuje się elementy chronione utworu macierzystego, a w jakim zakresie elementy niechronione.

Należy podzielić stanowisko E. Wojnickiej<sup>196</sup>, T. Targosza<sup>197</sup> i R. M. Sarbińskiego<sup>198</sup>, których zdaniem czynność rozporządzenia utworem zależnym dokonana bez zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest dotknięta bezskutecznością zawieszoną. Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich – w zakresie, w jakim dotyczy rozporządzenia utworem zależnym – stanowi bowiem zgodę osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c. Trzeba jednak dodać, że bezskuteczność nie dotyczy sytuacji, w których na podstawie umowy twórca utworu zależnego jedynie zobowiązuje się do udzielenia licencji na korzystanie z utworu zależnego lub przeniesienia autorskich praw majątkowych do tego utworu w przyszłości.

Ponadto na aprobatę zasługuje stanowisko zajęte przez E. Traple<sup>199</sup>, T. Targosza<sup>200</sup>, J. Bartę i R. Markiewicza<sup>201</sup>, zgodnie z którym na skutek rozporządzenia utworem zależnym nie powstają roszczenia, o których mowa w art. 79 pr.aut. Trafnie stwierdziła E. Traple, że rozporządzenie prawami dokonane przez podmiot nieuprawniony i tak nie wywołuje zamierzonych skutków prawnych<sup>202</sup>. Trudno więc podzielić stanowisko Sądu Najwyższegoz wyroku z dnia 18 czerwca 2003 r.<sup>203</sup>, dopuszczające zastosowanie roszczeń z art. 79 pr.aut. na skutek odsprzedaży autorskich praw majątkowych przez podmiot, który nie nabył tych praw. Przy czym takie roszczenia mogłyby powstać, gdyby w następstwie bezskutecznego rozporządzenia utworem zależnym doszło do korzystania z tego utworu przez kontrahenta twórcy zależnego.

Zdaniem autora rozprawy brak zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich nie wpływa na powstanie tychże praw, a w konsekwencji nie wpływa również na możliwość dochodzenia przez twórcę zależnego ochrony z tytułu ich naruszenia. Trafnie stwierdził Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., że „zależność” utworu zależnego dotyczy stosunków wewnętrznych pomiędzy twórcą macierzystym i twórcą zależnym, jednak nie powoduje ograniczeń w stosunkach zewnętrznych i nie rozciąga się na tzw. uprawnienia

---

<sup>196</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 156.

<sup>197</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 66.

<sup>198</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 168.

<sup>199</sup> E. Traple, *Utwór...*, s. 87 i n.

<sup>200</sup> T. Targosz, *Przedmiot...*, s. 187-188.

<sup>201</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 171.

<sup>202</sup> E. Traple, *Utwór...*, s. 87 i n.

<sup>203</sup> II CKN 269/01, OSN 2004, nr 9, poz. 142.



zakazowe<sup>204</sup>. Należy też podzielić stanowisko E. Wojnickiej, która stwierdziła, że gdyby ustawodawca rzeczywiście chciał oddzielić moment stworzenia opracowania od momentu powstania praw autorskich do tego opracowania, to posłużyłby się innymi środkami<sup>205</sup>. Wydaje się, że wówczas zostałyby wprowadzony inny przepis niż ten zawarty w art. 2 ust. 1 pr.aut., zgodnie z którym opracowanie jest przedmiotem prawa autorskiego „bez uszczerbku” dla utworu macierzystego.

Biorąc pod uwagę rozważania przeprowadzone w niniejszym rozdziale, należy stwierdzić, że polskie prawo autorskie przewiduje następujące, niezależne do siebie, uprawnienia: 1) prawo do korzystania z utworu na polu eksploatacji w postaci wprowadzania zmian do utworu – obejmujące wyłącznie bazy danych i programy komputerowe; 2) prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich – obejmujące wszystkie rodzaje utworów, również bazy danych i programy komputerowe. W ramach postulatu *de lege ferenda* autor rozprawy zwraca uwagę na potrzebę ujednoczenia unormowań powyższych uprawnień. Dokonując tego ujednoczenia, należałoby wprost określić, że w przypadku baz danych i programów komputerowych na rzecz twórcy powstają autorskie prawa majątkowe na dodatkowym polu eksploatacji w postaci wprowadzania zmian do utworu. Odpowiadałoby to systematyce przyjętej w pr.aut., zgodnie z którą treść autorskich praw majątkowych jest dookreślana właśnie przez poszczególne pola eksploatacji. Obecne unormowania dotyczące zmian w bazach danych (art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut.) i programach komputerowych (art. 74 ust. 4 pr.aut.) nie są spójne z art. 50 pr.aut., zawierającym przykładowy katalog pól eksploatacji. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że – jak trafnie stwierdził Z. Okoń, odnosząc się do dyrektywy nr 91/250 dotyczącej programów komputerowych – kształt implementacji prawa unijnego w tym obszarze wydaje się raczej dziełem przypadku niż efektem zamierzonego działania<sup>206</sup>.

Rozważania przeprowadzone w niniejszym rozdziale skłaniają do wniosku, że prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest zbywalne. Powyższy wniosek wydaje się dopuszczalny, również mając na względzie fakt, że pierwowzorem art. 46 pr.aut. był art. 32 pr.aut. z 1926 r., a na gruncie pr.aut. z 1926 r. prawo zezwalania było

---

<sup>204</sup> IV CSK 203/06, LEX nr 369175.

<sup>205</sup> E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 142.

<sup>206</sup> Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 49.

niezbywalne<sup>207</sup>. Trudno traktować art. 46 pr.aut. jako przepis przewidujący wyjątek od zbywalności autorskiego prawa majątkowego, dopuszczalny w świetle art. 41 ust. 1 pkt 1 pr.aut. Istnienie takiego wyjątku nie powinno wzbudzać wątpliwości, należy więc oczekiwać, że w każdym przypadku będzie on określany wprost, analogicznie jak ma to miejsce np. w przypadku prawa do wynagrodzenia przysługującego twórcy i jego spadkobiercom w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego lub fotograficznego (tzw. *droit de suite*). W art. 18 ust. 3 pr.aut. wprost wskazano, że uprawnienie to nie podlega zrzeczeniu się, zbyciu ani egzekucji. Zdaniem autora rozprawy należy więc podzielić stanowisko A. Kopffa o zbywalnym charakterze prawa zezwalania<sup>208</sup>, choć z pewnymi zastrzeżeniami, o których była mowa w rozdziale V.

Jako że prawo zezwalania jest uprawnieniem zbywalnym, wnioski wynikające z rozważań prowadzonych w niniejszej rozprawie co do udzielenia zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut., przez twórcę macierzystego znajdują odpowiednie zastosowanie w przypadku udzielania zezwolenia przez inny podmiot uprawniony z tytułu prawa zezwalania niż twórca macierzysty. To samo dotyczy dochodzenia roszczeń na skutek wykonywania zależnych praw autorskich bez wspomnianego powyżej zezwolenia.

Biorąc pod uwagę powyższe, zasadny wydaje się wniosek, że prawo zezwalania jest autorskim prawem majątkowym, w stosunku do którego wprowadzona została szczególna reguła dotycząca obrotu tym uprawnieniem. Reguła ta wynika z art. 46 pr.aut. i oznacza, że w celu przeniesienia prawa zezwalania należy w umowie rozstrzygnąć tę kwestię wprost. Analogicznego wymogu nie stawia się w odniesieniu do pozostałych autorskich praw majątkowych, o których zbyciu rozstrzyga zawarte w umowie ogólne sformułowanie o przeniesieniu autorskich praw majątkowych na określonych polach eksploatacji. Nie ulega więc wątpliwości, że status prawa zezwalania w pr.aut. jest szczególny, co można uzasadnić wagą tego uprawnienia z perspektywy interesów twórcy. Eksploatacja tłumaczeń czy adaptacji jest bowiem często istotnym źródłem zarobków twórcy macierzystego, a E. Traple słusznie zauważyła, że autor powinien udzielać odrębnych zezwoleń w przypadku, gdy dany rodzaj eksploatacji spełnia odrębną funkcją ekonomiczną<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95; S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 85.

<sup>208</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

<sup>209</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 179.

---

Szczególna reguła dotycząca umownego przenoszenia prawa zezwalania może posłużyć za uzasadnienie wyodrębnienia tego uprawnienia. Dzięki unormowaniu zawartemu w art. 46 pr.aut., które czyni koniecznym wskazanie w umowie prawa zezwalania w celu jego przeniesienia, twórca zawierając umowę przenoszącą autorskie prawa majątkowe, uzyskuje jednoznaczną informację co do zakresu przenoszonych praw w kontekście ewentualnych tłumaczeń, przeróbek i adaptacji opartych na jego utworze. *Ratio legis* wyodrębnienia prawa zezwalania jest zatem do pewnego stopnia analogiczne jak w przypadku wymogu specyfikacji pól eksploatacji. Wymóg ten T. Targosz trafnie uzasadnił potrzebą przedstawienia twórcy jednoznacznej informacji o tym, w jak szerokim zakresie pozbywa się przysługujących mu praw<sup>210</sup>. Mając na względzie obowiązek specyfikacji pól eksploatacji autor – jako strona, którą zwykło się traktować jako słabszą i niedoświadczoną – może bardziej świadomie stwierdzić, czy umowa nie wykracza poza zamierzony cel<sup>211</sup>. W przypadku prawa zezwalania również jest to istotne, biorąc pod uwagę szczególną rolę prawa zezwalania z perspektywy interesów twórcy. Z uwagi na treść art. 46 pr.aut. autor zyskuje większą świadomość co do skutków prawnych wynikających z umowy przenoszącej prawa (o ile w ramach tej umowy przeniesieniu ma ulec również prawo zezwalania). Zabezpiecza to twórcę przed niezamierzonym przeniesieniem uprawnienia autorskiego dotyczącego twórczości zależnej.

---

<sup>210</sup> T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 639.

<sup>211</sup> Tak B. Giesen, *Obowiązek wyraźnego wymienienia pól eksploatacji w umowach upoważniających do korzystania z autorskich praw majątkowych* (w:) *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Warszawa 2013, s. 319; T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 637.

## KONKLUZJE

### 1. Uwagi ogólne

Rozważania prowadzone w niniejszej rozprawie umożliwiły dokonanie kompleksowej analizy prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, której dotychczas brakowało w literaturze przedmiotu. Określono, jakie miejsce w strukturze praw autorskich zajmuje prawo zezwalania, a także jaka jest relacja pomiędzy tym uprawnieniem a innymi prawami autorskimi oraz instytucją pola eksploatacji. Ustalono cechy, którymi odznacza się utwór zależny jako przedmiot prawa autorskiego, a także wyjaśniono, jaki jest zakres i charakter uprawnień nabywanych przez twórcę zależnego. Omówiono też istotę zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Wszystko to było niezbędne z perspektywy zasadniczego celu niniejszej rozprawy, a więc określenia charakteru prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich.

Dokonana w rozprawie analiza wykazała, że obecnie obowiązujące unormowania twórczości zależnej zawarte w pr.aut. stanowią próbę równoważenia interesów twórcy macierzystego oraz twórcy zależnego. W świetle tych unormowań opracowania mogą być przedmiotem prawa autorskiego, ale jednocześnie twórca opracowania nie ma pełnej swobody w jego eksploatacji. Tym samym prawodawca nie blokuje możliwości powstawania twórczości zależnej, lecz zapewnia, by sposób jej powstawania i eksploatacji nie naruszał interesów twórcy utworu macierzystego. W celu zabezpieczenia tych interesów w pr.aut. wprowadzono prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, będące przedmiotem rozważań w niniejszej rozprawie.

W ocenie autora rozprawy wprowadzenie prawa zezwalania znajduje swoje uzasadnienie w szczególnych interesach twórcy związanych z eksploatacją twórczości zależnej opartej na dziełach tego twórcy. Istnienie wspomnianych powyżej interesów przemawia za włączeniem obszaru twórczości zależnej w szeroko rozumiany monopol prawnoautorski, a jednocześnie stanowi argument za wyodrębnieniem na tym polu osobnego uprawnienia, o którym jest mowa w art. 46 pr.aut. Należy mieć na względzie, że wprowadzenie obejmowanie obszaru twórczości zależnej prawami wyłącznymi twórcy można traktować jako pewien standard w prawodawstwie, ukształtowany na poziomie międzynarodowym w

---

ramach konwencji berneńskiej, to w wielu systemach prawnych nie wyodrębnia się w tym obszarze osobnego uprawnienia, co ma miejsce m.in. we Francji (art. L.122-4 CPI) oraz Holandii (art. 13 holenderskiej ustawy o prawie autorskim z dnia 23 września 1912 r.).

Jak wynika z analizy przeprowadzonej w ramach rozprawy, prawodawca nie rozstrzygnął jednoznacznie, do którego ze zbiorów uprawnień należy kwalifikować prawo zezwalania: do autorskich praw osobistych czy też autorskich praw majątkowych. Przeprowadzona na potrzeby rozprawy analiza materiałów legislacyjnych dotyczących pr.aut.<sup>1</sup> wykazała, że zagadnienie charakteru prawa zezwalania nie było przedmiotem dyskusji w trakcie prac nad tą ustawą. Być może twórcy pr.aut. zbyt pochopnie oparli się na dotychczas istniejącym unormowaniu, art. 32 pr.aut. z 1952 r., mającym swój pierwowzór w art. 32 pr.aut. z 1926 r., nie uwzględniając zmian, jakim uległa struktura praw autorskich w pr.aut. w porównaniu do pr.aut. z 1926 r. Należy przy tym zwrócić uwagę, że na gruncie pr.aut. z 1926 r. prawo zezwalania zostało zaprojektowane jako uprawnienie o charakterze osobistym, jak wynika z komentarza głównego autora tej ustawy, F. Zolla<sup>2</sup>.

Zdaniem autora rozprawy prawo zezwalania jest uprawnieniem o charakterze majątkowym i należy je traktować jako prawo do rozporządzania utworem w rozumieniu art. 17 pr.aut. Jest to prawo do rozporządzania szczególnego rodzaju ze względu na fakt, że podmiot, który dysponuje tym uprawnieniem, *ex lege* sam nie może korzystać i rozporządzać utworem zależnym. Paradoksalnie więc nie może dokonywać czynności, na wykonywanie których udziela zezwolenia. Autor rozprawy podzielił zatem stanowisko A. Kopffa, który opowiedział się za majątkowym charakterem prawa zezwalania jeszcze na gruncie pr.aut. z 1952 r.<sup>3</sup> Podobny pogląd wyrazili w literaturze przedmiotu także m.in.: E. Traple<sup>4</sup>, J. Barta i R. Markiewicz<sup>5</sup>, E. Wojnicka<sup>6</sup>, M. Czajkowska-Dąbrowska<sup>7</sup>, T. Targosz<sup>8</sup>, M. Kępiński<sup>9</sup>, W. Machała<sup>10</sup> oraz Z. Okoń<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup> Biuletyny i protokoły z posiedzeń Komisji Edukacji, Nauki i Postępu Technicznego, Komisji Kultury i Środków Przekazu oraz Komisji Ustawodawczej Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej I kadencji; nagrania z posiedzeń podkomisji nadzwyczajnej do rozpatrzenia projektu ustawy o Prawie autorskim i prawach pokrewnych Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej I kadencji; biuletyny i protokoły z posiedzeń Komisji Kultury i Środków Przekazu, Komisji Ustawodawczej oraz Komisji Kultury i Sztuki Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej II kadencji.

<sup>2</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95.

<sup>3</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk...*, s. 119; tenże, *Treść...*, s. 120.

<sup>4</sup>E. Traple, *Dzieło...*, s. 69.

<sup>5</sup>J. Barta, R. Markiewicz, *Ochrona...*, s. 153-154.

---

W ocenie autora rozprawy Sąd Najwyższy trafnie stwierdził w uchwale składu 7 sędziów z dnia 19 lutego 1968 r., że twórczość zależna dotyka zarówno osobistych, jak i majątkowych interesów związanych z utworem macierzystym<sup>12</sup>. Autor rozprawy nie podziela natomiast przedstawionej w powyższej uchwale Sądu Najwyższego konkluzji, jakoby związek prawa zezwalania z interesami osobistymi i majątkowymi twórcy miałby przesądzać o kwalifikacji prawa zezwalania jako uprawnienia o charakterze mieszanym. Jak wynika z analizy dokonanej w niniejszej rozprawie, w dualistycznym modelu prawa autorskiego, przyjętym na gruncie pr.aut., uprawnienie autorskie może mieć albo charakter osobisty, albo charakter majątkowy. Mimo że każde uprawnienie, niezależnie od jego kwalifikacji, w pewnym zakresie dotyka obu tych sfer interesów twórcy. Należy bowiem zgodzić się z J. Bartą, którego zdaniem tak naprawdę w każdym uprawnieniu autorskim, również majątkowym, dostrzegalny jest element osobisty<sup>13</sup>. Trafnie również stwierdziła E. Wojnicka, stawiając tezę, zgodnie z którą bliskość, a nawet przenikanie się praw majątkowych i osobistych, jest typowe dla stosunków prawnautorskich<sup>14</sup>. Przyjęty w pr.aut. podział na autorskie prawa osobiste i autorskie prawa majątkowe, jak słusznie zauważyli J. Barta i R. Markiewicz, ma do pewnego stopnia umowny charakter<sup>15</sup>.

Kwalifikując prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jako prawo do rozporządzania utworem, o którym mowa w art. 17 pr.aut., autor rozprawy podzielił stanowisko A. Kopffa o prawie zezwalania stanowiącym element prawa do wyłącznego rozporządzania utworem<sup>16</sup>. Jednakże w rozprawie dokonano rozwinięcia tej koncepcji, jako że nie została ona przez A. Kopffa szerzej omówiona. Było to konieczne również z uwagi na potrzebę określenia miejsca prawa zezwalania w strukturze praw autorskich przyjętej w pr.aut., z uwzględnieniem faktu, że zgodnie z art. 17 pr.aut. w ramach autorskich praw majątkowych twórcy przysługuje wyłączne prawo do korzystania z utworu i

---

<sup>6</sup>E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 165-166.

<sup>7</sup>M. Czajkowska-Dąbrowska, *Rec.: E. Wojnicka...*, s. 89.

<sup>8</sup>T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 694.

<sup>9</sup>M. Kępiński, *Umowy...*, s. 720.

<sup>10</sup>W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 865.

<sup>11</sup>Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 47.

<sup>12</sup>III CZP 40/67, OSNC 1969, nr 4, poz. 59.

<sup>13</sup>J. Barta, *Dzieło...*, s. 112.

<sup>14</sup>E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 165-166.

<sup>15</sup>J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 24.

<sup>16</sup>A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

---

rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu. W ocenie autora rozprawy prawo zezwalania spełnia rolę wyznaczoną prawu do rozporządzania utworem w wyroku z dnia 5 marca 2013 r. przez Sąd Apelacyjny w Lublinie, który trafnie stwierdził, że jest to z perspektywy twórcy bezpośredni i podstawowy instrument czerpania korzyści materialnych z wykorzystania utworu<sup>17</sup>.

Przyjmując *de lege lata*, że zgodnie z aktualnie obowiązującymi przepisami prawo zezwalania jest autorskim prawem majątkowym, autor rozprawy wyraża aprobatę dla takiego rozwiązania. Poprzez sam fakt bezprawnego wykonywania zależnych praw autorskich do utworu zależnego uszczerbku mogą doznać przede wszystkim interesy majątkowe twórcy utworu macierzystego. Nie znaczy to, że w ostateczności na skutek wspomnianej powyżej eksploatacji uszczerbek nie dotknie również interesów osobistych tego twórcy, jednak zależy to nie od samego faktu eksploatacji, ale sposobu tej eksploatacji, a także od treści i formy utworu zależnego. Trafnie stwierdził R. Markiewicz, że w takim przypadku naruszenie autorskich praw osobistych następuje nie przez sam fakt rozpowszechniania utworu zależnego, lecz na skutek „dodatkowych okoliczności”<sup>18</sup>.

Niezależnie od powyższego na podstawie rozważań przeprowadzonych w rozprawie można przedstawić szereg zastrzeżeń co do sposobu uregulowania prawa zezwalania. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę, że jedyny przepis wskazujący wprost na istnienie takiego uprawnienia, art. 46 pr.aut., nie znalazł się w rozdziale dotyczącym treści praw autorskich, co znacząco utrudnia określenie charakteru tego uprawnienia. W art. 46 pr.aut. nie uregulowano bowiem kompleksowo tego uprawnienia, a jedynie wprowadzono domniemanie rozstrzygające, co dzieje się z tym uprawnieniem w przypadku zawarcia umowy przenoszącej autorskie prawa majątkowe. Z uwagi na powyższe zasadny wydaje się postulat *de lege ferenda*, aby kwestia charakteru prawa zezwalania została w pr.aut. rozstrzygnięta wprost, poprzez wymienienie tego uprawnienia w rozdziale dotyczących treści praw autorskich. Mające na uwadze, że zdaniem autora rozprawy prawo zezwalania należy zaliczyć do autorskich praw majątkowych, uprawnienie to powinno zostać wymienione w art. 17 pr.aut., w ramach egzemplifikacji autorskich praw majątkowych, a konkretnie zaś prawa do rozporządzania utworem. Byłoby to pożądane zwłaszcza przez wzgląd na szczególną wagę

---

<sup>17</sup> I ACa 743/12, LEX nr 1305999.

<sup>18</sup> R. Markiewicz, *Dzielo...*, s. 41.

tego uprawnienia wynikającą z coraz istotniejszej roli, jaką odgrywa współcześnie twórczość zależna. Wprowadzenie wspomnianego powyżej unormowania pozwoliłoby uniknąć dalszych kontrowersji związanych z problematyką charakteru prawa zezwalania, właściwie zamykając dyskusję w tym obszarze.

## 2. Weryfikacja hipotez badawczych

Weryfikacja hipotez badawczych pozwoliła odpowiedzieć na sformułowane w niniejszej rozprawie pytania i problemy badawcze.

Hipoteza nr 1, która brzmiała „**W prawie polskim istnieje swoboda tworzenia opracowań**” – potwierdziła się. Autor rozprawy podzielił stanowisko, które zajął Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 marca 2001 r., a także pogląd wyrażony przez J. Błeszyńskiego.

Wydaje się, że art. 2 pr.aut. określa całość obowiązków twórcy opracowania związanych z tworzeniem i eksploatacją tego opracowania, za czym przemawia wykładnia językowa i celowościowa art. 2 pr.aut. Należy więc podzielić stanowisko zajęte przez Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 29 marca 2001 r., zgodnie z którym art. 2 pr.aut. ustala zakres swobodnego korzystania z cudzych utworów<sup>19</sup>. Przy czym, jak trafnie stwierdziła E. Traple, na twórcy utworu zależnego spoczywa obowiązek dochowania wierności względem utworu macierzystego<sup>20</sup>. Obowiązek dochowania wierności względem utworu macierzystego nie jest wskazany w art. 2 pr.aut., lecz wynika z art. 16 pkt 3 pr.aut. W art. 16 pkt 3 pr.aut. wprowadza się prawo do rzetelnego wykorzystania utworu, do którego naruszenia może dojść m.in. w przypadku, gdy na skutek niedochowania wierności względem utworu macierzystego odbiorca zostanie wprowadzony w błąd co do treści utworu macierzystego.

Twórca opracowania nie ma jednak obowiązku uzyskania zgody na samo stworzenie opracowania. Nie sposób zakładać, by tak istotny obowiązek został pominięty w art. 2 pr.aut. Zwłaszcza że w art. 2 ust. 2 pr.aut. przewidziany jest obowiązek uzyskania zezwolenia na

---

<sup>19</sup> I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4.

<sup>20</sup>E. Traple, *Dzieło...*, s. 146 i n.



---

stworzenie opracowania opartego na bazie danych spełniającej cechy utworu. Wnioskowanie *a contrario* przeprowadzone na podstawie tego przepisu skłania do stwierdzenia, że obowiązek uzyskania zezwolenia na stworzenie opracowania nie odnosi się do innych opracowań niż te oparte na bazie danych spełniającej cechy utworu (z zastrzeżeniem art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut., o którym będzie mowa poniżej). Rację miał więc J. Błeszyński, twierdząc, że zezwolenie twórcy utworu macierzystego jest wymagane dopiero na etapie podjęcia eksploatacji opracowania, nie zaś na etapie jego tworzenia<sup>21</sup>.

Trudno natomiast podzielić stanowisko, zgodnie z którym granice swobody tworzenia opracowań są wyznaczone przez zakres zastosowania dozwolonego użytku prywatnego<sup>22</sup>. Przyjęcie założenia, jakoby faktyczna swoboda tworzenia opracowań była wyłącznie pochodną przepisów o dozwolonym użytku, praktycznie zniweczyłoby rolę art. 2 pr.aut. jako przepisu wyznaczającego granice swobody twórcy opracowania. Oznaczałoby to bowiem, że zasadniczy obowiązek twórcy zależnego został pominięty w powyższym przepisie. Twórca zależny nie mógłby traktować art. 2 pr.aut. jako przepisu określającego wszystkie zgody wymagane do zgodnego z prawem tworzenia i eksploatacji utworu zależnego. Powyższe założenie oznaczałoby również, że o obowiązku uzyskania zgody na stworzenie opracowania twórca zależny nie dowiedziałby się wprost z żadnego z przepisów pr.aut. W celu ustalenia, czy w jego przypadku konieczne jest uzyskanie zgody na stworzenie opracowania, musiałby każdorazowo dokonywać wykładni pojęcia korzystania z utworu, o którym mowa w art. 17 pr.aut., a także przeprowadzać analizę przepisów dotyczących dozwolonego użytku, czy któryś z nich znajduje zastosowanie w danym przypadku.

Wyłączenie swobody tworzenia opracowań dotyczy nie tylko wspomnianych powyżej baz danych (z uwagi na art. 2 ust. 2 zdanie drugie pr.aut.), ale również programów komputerowych, ze względu na art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut., zgodnie z którym autorskie prawa majątkowe do programu komputerowego obejmują prawo do tłumaczenia, przystosowywania, zmiany układu lub jakichkolwiek innych zmian. Oznacza to, że wprowadzanie jakichkolwiek zmian w programie komputerowym stanowi wkroczenie w prawa wyłączne twórcy tego programu, bez względu na charakter tej zmiany. Trafnie

---

<sup>21</sup> J. Błeszyński, *Prawa autorskie zależne...*, s. 253.

<sup>22</sup> E. Traple, *Dzieło...*, s. 89; Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 39.

stwierdzili J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak<sup>23</sup> i Z. Okoń<sup>24</sup>, że uprawnienie, o którym mowa w art. 74 ust. 4 pkt 2 pr.aut., obejmuje również wprowadzanie zmian niestanowiących przejawu działalności twórczej o indywidualnym charakterze. Należy jednak zaznaczyć, że wyłączenie swobody tworzenia opracowań w przypadku baz danych i programów komputerowych nie ma zastosowania w przypadkach, o których mowa w art. 17<sup>1</sup> oraz art. 75 pr.aut. Zgodnie z art. 17<sup>1</sup> pr.aut. opracowanie lub zwielokrotnienie bazy danych spełniającej cechy utworu, dokonane przez legalnego użytkownika bazy danych lub jej kopii nie wymaga zezwolenia autora bazy danych, jeśli jest ono konieczne dla dostępu do zawartości bazy danych i normalnego korzystania z jej zawartości. W art. 75 ust. 1 pr.aut. zawarto podobny przepis odnoszący się do programów komputerowych, zaś w art. 75 ust. 2 pkt 3 oraz ust. 3 pr.aut. opisany został inny przypadek, zgodnie z którym można dokonywać tłumaczenia kodu programu w celu uzyskania informacji koniecznych do osiągnięcia współdziałania z innym programem.

Hipoteza nr 2, która brzmiała „**Twórca utworu zależnego nabywa *ex lege* prawa autorskie do całości utworu zależnego**” – potwierdziła się. Autor rozprawy podzielił stanowisko, które zajął Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., a także pogląd wyrażony przez J. Błeszyńskiego.

Każdy utwór, w tym utwór zależny, należy traktować jako pewną całość, bez względu na fakt, że w skład tego utworu wchodzi elementy, które samodzielnie spełniają przesłanki ochrony z art. 1 ust. 1 pr.aut. Trafnie więc przyjął Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 28 listopada 2006 r., że twórcy utworu zależnego należy przyznać prawa autorskie do całego utworu<sup>25</sup>. Utwór jest organiczną jednością zawartych w nim elementów, jak słusznie stwierdził J. Błeszyński, który – analizując przypadek tłumacza – również opowiedział się za przyznaniem praw autorskich w całości twórcy zależnemu<sup>26</sup>. Opierając się na koncepcji integralności utworu, J. Błeszyński trafnie zauważył, że całość tłumaczenia stanowi pochodzący od tłumacza zespół wartości nadających się do odrębnej eksploatacji<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup>J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Prawo...*, s. 1273.

<sup>24</sup>Z. Okoń, *Modyfikacja...*, s. 43.

<sup>25</sup>IV CSK 203/06, LEX nr 369175.

<sup>26</sup>J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego...*, s. 25.

<sup>27</sup>*Ibidem*, s. 74.

Zbytnim uproszczeniem wydaje się stanowisko, zgodnie z którym twórca zależny jest podmiotem praw autorskich jedynie do tzw. warstw dopełniających utworu zależnego<sup>28</sup>. Autor rozprawy nie zgadza się ze stwierdzeniem A. Kopffa, że tylko przytoczone powyżej stanowisko jest zgodne z zasadą wiązania skutków prawnych w postaci powstania praw autorskich na rzecz jakiejś osoby z aktem twórczym tej osoby<sup>29</sup>. Jak wynika bowiem z wykładni językowej art. 1 ust. 1 pr.aut., całość utworu zależnego można traktować jako nowy utwór, w stosunku do którego twórca zależny nabywa prawa autorskie. Przejawem działalności twórczej autora utworu zależnego jest przede wszystkim całość utworu zależnego, nie zaś jego część, a to właśnie przejaw działalności twórczej, jako utwór, jest przedmiotem ochrony prawnoautorskiej. Twórca przystępując do pracy nad utworem zależnym, dąży do stworzenia tłumaczenia, przeróbki lub adaptacji, nie zaś warstw dopełniających, na które wskazywał A. Kopff. Wprawdzie utwór zależny może składać się z różnych elementów, również tych przyjętych z innych utworów (podobnie jak w przypadku np. utworu z zapożyczeniami w ramach prawa cytatu), lecz działalność twórcza jego autora jest ukierunkowana właśnie na stworzenie utworu zależnego jako pewnej całości. Ponadto traktowanie twórcy utworu jako autora pewnej całości nie oznacza, że jest on twórcą każdej części składającej się na tę całość. Również w utworach samoistnych zawarte są elementy innych utworów. Przykładowo, w utworze inspirowanym znajdują się elementy innego utworu – nie jest to jednak podstawa do twierdzenia, że twórca utworu inspirowanego nie jest autorem całości tego utworu, lecz jedynie wybranej części. Nie wydaje się więc trafne stwierdzenie, że prawa autorskie do całego utworu zależnego stanowią fikcję<sup>30</sup>.

Przypisywanie twórcy zależnemu autorstwa utworu zależnego jako całości nie powoduje uszczerbku w interesach twórcy macierzystego. W przypadku, gdy tłumacz podpisuje swoim nazwiskiem tłumaczenie utworu literackiego, nie ulega wątpliwości, że nie stworzył on tłumaczonego utworu. Zwłaszcza że na podstawie art. 2 ust. 5 pr.aut. tłumacz jest zobowiązany do wymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego na egzemplarzu utworu zależnego. Przepis ten, będący emanacją prawa do autorstwa, zabezpiecza twórcę macierzystego przed przywłaszczeniem autorstwa przez twórcę zależnego.

---

<sup>28</sup> A. Kopff, *Autorskie...*, s. 165.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 163.

<sup>30</sup> Tenże, *Dzieło sztuk...*, s. 99.

---

Prawa autorskie nabywane względem całości utworu zależnego mają szczególny charakter. Legalne wykonywanie autorskich praw majątkowych do utworu zależnego jest bowiem uzależnione nie tylko od wykonania obowiązku wymienienia twórcy i tytułu utworu macierzystego na egzemplarzu utworu zależnego, ale również od wykonania obowiązku uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut. Dlatego też autorskie prawa majątkowe do utworu zależnego są określane jako „zależne praw autorskie”. Tezę tę potwierdza sformułowanie „prawo zależne” zawarte w art. 2 ust. 2 zdanie pierwsze pr.aut., w którym opisywany jest obowiązek uzyskania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich.

Hipoteza nr 3, która brzmiała „**Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich należy uznać za szczególny rodzaj licencji**” – potwierdziła się w części. Autor rozprawy podzielił stanowisko zajęte w doktrynie przez R. M. Sarbińskiego, a także częściowo podzielił stanowisko zajęte m.in. przez J. Bartę, R. Markiewicza, A. Matlaka i E. Traple.

Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich w zakresie korzystania z utworu zależnego należy traktować jako szczególny rodzaj licencji. Przemawia za tym wykładnia językowa art. 41 ust. 2 pr.aut., zgodnie z którym na mocy licencji udziela się upoważnienia do korzystania z utworu. Na skutek udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich twórca utworu zależnego może korzystać z tego utworu, co stanowi podstawę do twierdzenia, że zezwolenie to jest upoważnieniem, o którym mowa w art. 41 ust. 2 pr.aut. Słusznie więc stwierdzili J. Barta, R. Markiewicz i A. Matlak<sup>31</sup> oraz E. Traple<sup>32</sup>, że umowę dotyczącą udzielenia zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich trzeba traktować jako umowę licencyjną, przy czym pogląd ten wymaga pewnego uzupełnienia.

W zakresie rozporządzania utworem zależnym zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest zgodą osoby trzeciej, o której mowa w art. 63 § 1 k.c., co trafnie zauważył R. M. Sarbiński<sup>33</sup>. Udzielenie zezwolenia przez twórcę macierzystego jest wymagane do rozporządzenia utworem zależnym, które to rozporządzenie – jako czynność

---

<sup>31</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory...*, s. 67.

<sup>32</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 62.

<sup>33</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 166.

prawna – jest dokonywane między twórcą zależnym a licencjobiorcą (lub nabywcą autorskich praw majątkowych do utworu zależnego). Można zatem przyjąć, że w przypadku rozporządzania utworem zależnym, jako czynności prawnej, pewien wycinek kompetencji faktycznie spoczywa w rękach osoby trzeciej, którą jest w tym przypadku twórca macierzysty. W związku z powyższym stwierdzenie, że zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich stanowi rodzaj licencji, wymaga pewnego sprecyzowania. Zezwolenie to ma bowiem podwójną naturę, co zakładał – jak się wydaje – R. M. Sarbiński<sup>34</sup>. Z jednej strony zezwolenie jest szczególnym rodzajem licencji (w zakresie dotyczącym korzystania z utworu zależnego), a z drugiej strony stanowi wspomnianą powyżej zgodę osoby trzeciej (w zakresie dotyczącym rozporządzania utworem zależnym).

Jak wykazała analiza przeprowadzona w niniejszej rozprawie, podwójna natura zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ma istotne znaczenie z perspektywy skutków wykonywania zależnych praw autorskich bez zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut. Korzystanie z utworu zależnego bez zezwolenia skutkuje powstaniem po stronie podmiotu uprawnionego roszczeń z tytułu naruszenia autorskich praw majątkowych, wymienionych w art. 79 pr.aut. Natomiast rozporządzanie utworem zależnym, czyli przeniesienie autorskich praw majątkowych do utworu zależnego lub udzielenie licencji na korzystanie z utworu zależnego, dokonane bez zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut., jest dotknięte bezskutecznością zawieszoną. Zatem w przypadku udzielenia zezwolenia po dokonaniu danej czynności prawnej zezwolenie to ma moc wsteczną od momentu dokonania tej czynności, natomiast w razie odmowy udzielenia zezwolenia czynność prawną należy uznać za nieważną.

Hipoteza nr 4, która brzmiała „**Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich stanowi odrębne pole eksploatacji**” – nie potwierdziła się. Autor podzielił stanowisko zajęte w doktrynie przez T. Targosza i R. M. Sarbińskiego.

Pola eksploatacji konkretyzują treść uprawnień częściowych, którymi są poszczególne uprawnienia do korzystania z utworu, co trafnie zauważył T. Targosz<sup>35</sup>. Należy też zgodzić się z R. M. Sarbińskim, że pola eksploatacji stanowią techniczno-organizacyjne sposoby korzystania z utworu, podczas gdy zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich

---

<sup>34</sup>*Ibidem*, s. 167.

<sup>35</sup> T. Targosz, *Podstawowe...*, s. 20.

jest czynnością prawną, której wykonanie stanowi warunek zgodności z prawem eksploatacji utworu zależnego<sup>36</sup>. W konsekwencji, biorąc pod uwagę wykładnię systemową i celowościową, należy przyjąć, że prawo zezwalania nie może stanowić pola eksploatacji, ponieważ jest odrębnym uprawnieniem powstającym *ex lege* na rzecz twórcy wraz z pozostałymi prawami autorskimi. Koncepcji weryfikowanej w ramach niniejszej hipotezy stoi też na przeszkodzie treść art. 17 pr.aut., z którego wyraźnie wynika, że pole eksploatacji jest czymś innym niż uprawnienia autorskie, bowiem zgodnie z art. 17 pr.aut. autorskie prawa majątkowe przysługują na polach eksploatacji.

Stanowisko, zgodnie z którym prawo zezwalania stanowi pole eksploatacji<sup>37</sup>, wydaje się więc zbyt daleko idącym uproszczeniem. Prawo zezwalania nie powinno być traktowane jako pole eksploatacji, ponieważ jest odrębnym uprawnieniem powstającym *ex lege* na rzecz twórcy wraz z pozostałymi prawami autorskimi. Nie przekonują przedstawione przez W. Machałą argumenty za przyjęciem koncepcji prawa zezwalania jako pola eksploatacji<sup>38</sup>. Nie sposób zgodzić się ze stwierdzeniem, że dopiero zasada specyfikacji pól eksploatacji pozwala wystarczająco uzasadnić wymóg wyraźnego wymienienia tego prawa jako przesłankę jego przeniesienia, skoro wymóg ten wynika z art. 46 pr.aut. Zgodnie z art. 46 pr.aut., jeżeli umowa nie stanowi inaczej, twórca zachowuje prawo zezwalania – wymóg wyraźnego wymienienia prawa zezwalania został więc wprowadzony w art. 46 pr.aut. poprzez domniemanie braku przeniesienia tego uprawnienia. Ponadto przyjęcie koncepcji o prawie zezwalania jako polu eksploatacji nie jest również potrzebne do ustalenia formy przeniesienia prawa zezwalania. Prawo zezwalania jest bowiem autorskim prawem majątkowym, a zgodnie z art. 53 pr.aut. umowa o przeniesienie autorskich praw majątkowych wymaga zachowania formy pisemnej pod rygorem nieważności.

Zdaniem autora rozprawy należy podzielić stanowisko T. Targosza<sup>39</sup> i R. M. Sarbińskiego<sup>40</sup>, według których zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich jest udzielane na polach eksploatacji i w odniesieniu do udzielania tego zezwolenia stosuje się wymóg specyfikacji pól eksploatacji, wynikający z art. 41 ust. 2 pr.aut. Nie sposób

<sup>36</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 168.

<sup>37</sup> Tak E. Traple, *Autorskieprawa...*, s. 267; M. Kępiński, *Umowy...*, s. 721; W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 866.

<sup>38</sup> W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 866.

<sup>39</sup> T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 691.

<sup>40</sup> R. M. Sarbiński, *op.cit.*, s. 168.

---

zgodzić się ze stwierdzeniem, że prawo zezwalania ma wąską i konkretnie określoną treść, w związku z czym jego umowne doprecyzowywanie nie jest potrzebne<sup>41</sup>. Prawo zezwalania dotyczy bowiem każdej formy korzystania z utworu zależnego, a zatem wszystkich istniejących pól eksploatacji. Należy jednak zaznaczyć, że wymóg specyfikacji pól eksploatacji nie znajduje zastosowania w zakresie, w jakim zezwolenie to obejmuje rozporządzanie utworem zależnym. Trzeba natomiast pamiętać, że nic nie stoi na przeszkodzie, by zezwolenie w zakresie zgody osoby trzeciej w rozumieniu art. 63 § 1 k.c. również było ograniczone do określonych pól eksploatacji. Ponadto w praktyce przeważnie zezwolenie na rozporządzanie utworem zależnym jest udzielane jednocześnie z zezwoleniem na korzystanie z utworu zależnego.

Hipoteza nr 5, która brzmiała „**Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich ma charakter majątkowy**” – potwierdziła się. Autor podzielił stanowisko zajęte w doktrynie m.in. przez A. Kopffa, E. Traple, J. Bartę, R. Markiewicza i E. Wojnicką.

Dokonana w niniejszej rozprawie analiza z wykorzystaniem wykładni językowej, systemowej oraz celowościowej wykazała, że należy podzielić stanowisko o majątkowym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich. Zdaniem autora rozprawy za tym stanowiskiem przemawiają zasadniczo dwa argumenty.

Po pierwsze, zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich można traktować jako zgodę na wkroczenie w sferę autorskich praw majątkowych twórcy macierzystego. Zezwolenie na wykonywanie zależnych praw autorskich dotyczy, zgodnie z art. 2 ust. 2 pr.aut., korzystania i rozporządzania utworem zależnym. Korzystanie i rozporządzanie utworem są z kolei czynnościami stanowiącymi o treści autorskich praw majątkowych, jak wynika z art. 17 pr.aut. Czynności te, podejmowane w stosunku do utworu zależnego, nie pozostają bez wpływu na utwór macierzysty. Trafnie stwierdził J. Błeszyński, odnosząc się do tłumaczeń, że eksploatacja utworu zależnego jest jednocześnie pośrednią eksploatacją pierwowzoru<sup>42</sup>. Każda czynność w ramach korzystania z utworu zależnego dotyka bowiem również tych jego elementów, które zostały przejęte z utworu macierzystego.

---

<sup>41</sup> W. Machała (w:) *Prawo...*, s. 867.

<sup>42</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego twórca...*, s. 81; tenże, *Prawa...*, s. 259.

Po drugie, prawo zezwalania można zakwalifikować jako prawo do rozporządzania utworem, stanowiące jeden z rodzajów autorskich praw majątkowych, o których mowa w art. 17 pr.aut. Należy więc podzielić stanowisko zaprezentowane przez A. Kopffa, który uznał prawo zezwalania za element prawa do wyłącznego rozporządzania utworem<sup>43</sup>. Jednakże trzeba podkreślić, że prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest szczególnym rodzajem prawa do rozporządzania utworem. Twórca macierzysty może udzielić zezwolenia na wykonywanie autorskich praw majątkowych do utworu zależnego, jednak sam z mocy prawa nie może wykonywać tych praw, mimo że w utworze zależnym został wykorzystany (w całości lub w części) jego utwór.

Co do koncepcji o osobistym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, analiza przeprowadzona w ramach niniejszej rozprawy nie wykazała istnienia w pr.aut. podstawy do stwierdzenia takiego charakteru omawianego uprawnienia. Wprawdzie prawo zezwalania może wpływać na realizację interesów osobistych twórcy, natomiast nie wystarcza to do przyjęcia wniosku, że prawo zezwalania ma charakter osobisty. Związek między prawem zezwalania a sferą autorskich praw osobistych widać zwłaszcza w przypadku prawa do autorstwa, prawa do nienaruszalności treści i formy utworu oraz prawa do rzetelnego wykorzystania utworu, a zatem uprawnień, które znalazły się w katalogu autorskich praw osobistych zawartym w art. 16 pr.aut. Jednakże, jak wykazano w niniejszej rozprawie, nie sposób uznać zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich za zgodę twórcy na wkroczenie w którekolwiek z wyżej wymienionych uprawnień.

Co do zaś koncepcji o mieszanym charakterze prawa do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich, należy mieć na uwadze, że przepisy pr.aut. nie przewidują takiej kategorii uprawnień. Wprawdzie Sąd Najwyższy w uchwale składu 7 sędziów z dnia 19 lutego 1968 r. słusznie stwierdził, że twórczość zależna dotyka zarówno osobistych, jak i majątkowych interesów związanych z utworem macierzystym<sup>44</sup>; natomiast trudno podzielić przyjętą w tej uchwale konkluzję, jakoby powyższa konstatacja przesądzała o kwalifikacji prawa zezwalania jako uprawnienia o charakterze mieszanym. Wprawdzie na tle art. 15 pr.aut. z 1952 r. faktycznie można było mieć wątpliwości co do istnienia podziału

---

<sup>43</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

<sup>44</sup> III CZP 40/67, OSNC 1969, nr 4, poz. 59.



na autorskie prawa osobiste i autorskie prawa majątkowe, jednak treść art. 16 pr.aut. (zawartego w oddziale pt. „Autorskie prawa osobiste”) i art. 17 pr.aut. (zawartego w oddziale pt. „Autorskie prawa majątkowe”) już takich wątpliwości nie pozostawia.

Wyróżnianie pośredniej, mieszanej kategorii uprawnień byłoby sprzeczne z istotą podziału praw autorskich w pr.aut. Przepisy pr.aut. są skonstruowane w taki sposób, że kwalifikacja danego uprawnienia autorskiego rozstrzyga o szeregu kwestii dotyczących właściwości tego uprawnienia. Zakwalifikowanie danego uprawnienia jako osobistego oznacza, że jest ono nieograniczone w czasie, niezbywalne, a na wypadek jego naruszenia uprawnionemu przysługują roszczenia zawartego katalogu, o którym mowa w art. 78 pr.aut., chyba że ustawa stanowi inaczej. Z kolei zakwalifikowanie danego uprawnienia jako majątkowego oznacza, że – o ile ustawa nie wprowadza wyjątku – jest ono ograniczone w czasie, zbywalne, zaś na wypadek jego naruszenia uprawnionemu przysługują roszczenia z katalogu zawartego w art. 79 pr.aut. W związku z powyższym uznanie prawa zezwalania za uprawnienie o charakterze jednocześnie osobistym i majątkowym oznaczałoby, że każda z kwestii wskazanych powyżej (zbywalność, czas trwania, katalog roszczeń na wypadek naruszenia) w przypadku prawa zezwalania musiałaby zostać określona osobno. Tymczasem nie sposób znaleźć odpowiednich unormowań w tym obszarze. Jedyne przepisy wskazujące wprost na istnienie prawa zezwalania, art. 46 pr.aut., odnosi się wyłącznie do kwestii przenoszenia uprawnień, jednak nie rozstrzyga wprost, czy prawo zezwalania ma zbywalny charakter. To oznacza, że nie zaliczając prawa zezwalania ani do autorskich praw osobistych, ani do autorskich praw majątkowych, nie można stwierdzić, czy uprawnienie to jest zbywalne, ograniczone w czasie oraz jakie roszczenia przysługują podmiotowi uprawnionemu w przypadku naruszenia prawa zezwalania.

Trudno zaaprobować również stanowisko, zgodnie z którym koncepcja o mieszanym charakterze prawa zezwalania lepiej służy praktyce<sup>45</sup>. Istnienie trzeciej, mieszanej kategorii uprawnień, niewskazanej wprost w pr.aut., mogłoby być raczej przyczyną ewentualnych nieporozumień. Trudno bowiem byłoby określić m.in. jakie roszczenia przysługują podmiotowi uprawnionemu w przypadku naruszenia takiego mieszanego uprawnienia. Nieprzekonujące też jest stwierdzenie, że o mieszanym charakterze prawa zezwalania

---

<sup>45</sup> S. Sołtysiński, *Dysponowanie...*, s. 52.

miałaby świadczyć wynikająca z art. 46 pr.aut. sugestia, jakoby prawo zezwalania pozostawało poza „całością” autorskich praw majątkowych, a wykonywanie praw zależnych wymagało ingerencji w substancję utworu<sup>46</sup>. Argument ten mógłby przemawiać co najwyżej za koncepcją o osobistym charakterze prawa zezwalania.

Hipoteza nr 6, która brzmiała „**Prawo do udzielania zezwolenia na wykonywanie zależnych praw autorskich jest zbywalne**” – potwierdziła się. Autor rozprawy podzielił stanowisko zajęte w doktrynie m.in. przez A. Kopffa, E. Traple, T. Targosza i W. Machałę, czyniąc jednak w tym zakresie pewne zastrzeżenia.

Bazując na wykładni językowej, systemowej i celowościowej należy podzielić stanowisko o zbywalności prawa zezwalania, przy czym to stanowisko wymaga pewnego uzupełnienia. Trafnie stwierdziła E. Traple, że w ramach prawa zezwalania można zarówno udzielić zezwolenia, o którym mowa w art. 2 ust. 2 pr.aut., jak i dokonać przeniesienia tego uprawnienia<sup>47</sup>. O zbywalności wspomnianego powyżej uprawnienia nierozstrzyga jednak, jak się wydaje, samo umiejscowienie art. 46 pr.aut. w rozdziale 5 pr.aut. zatytułowanym „Przejsie autorskich praw majątkowych”. Warto zwrócić uwagę, że w analogiczny sposób był umiejscowiony art. 32 pr.aut. z 1926 r., w którego świetle prawo zezwalania było niezbywalne<sup>48</sup>. Uznanie, że prawo zezwalania ma charakter majątkowy, również nie jest rozstrzygające dla analizy zbywalności tego uprawnienia.

Zgodnie z art. 41 ust. 1 pkt 1 pr.aut. autorskie prawa majątkowe mogą przejść na inne osoby w drodze dziedziczenia lub na podstawie umowy. Jednakże przepis ten nie wyklucza istnienia wyjątku, co wynika z zawartego w nim sformułowania „jeżeli ustawa nie stanowi inaczej”. Taki wyjątek został przewidziany chociażby w przypadku prawa do wynagrodzenia przysługującego twórcy i jego spadkobiercom w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego lub fotograficznego (tzw. *droit de suite*). Zgodnie z art. 18 ust. 3 pr.aut. uprawnienie to nie podlega zrzeczeniu się, zbyciu ani egzekucji. Kwalifikacja prawa zezwalania jako autorskiego prawa majątkowego nie przesądza zatem o zbywalności tego uprawnienia, bowiem nie można wykluczyć istnienia podobnego wyjątku w odniesieniu do prawa zezwalania. Przy czym na podstawie analizy

<sup>46</sup> K. Czyżewski, *op.cit.*, s. 38.

<sup>47</sup> E. Traple, *Autorskie...*, s. 267.

<sup>48</sup> F. Zoll, *Polska...*, s. 94-95; S. Ritterman, *Komentarz...*, s. 85.

---

przeprowadzonej w niniejszej rozprawie wydaje się, że nawet mimo przejęcia w art. 46 pr.aut. w istocie treści art. 32 pr.aut. z 1926 r. (ze zmianami o wyłącznie redakcyjnym charakterze) należy uznać, że w art. 46 pr.aut. nie wprowadza się tego wyjątku w stosunku do prawa zezwalania. Na gruncie pr.aut. z 1926 r. prawo zezwalania było uprawnieniem o charakterze osobistym, podczas gdy na gruncie pr.aut. ma ono charakter majątkowy. Pożądana wydaje się jednolita regulacja wyjątków od zbywalności autorskich praw majątkowych, a ponadto jednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii w przypadku prawa zezwalania byłoby szczególnie istotne ze względu na wagę tego uprawnienia.

Z uwagi na powyższe należy stwierdzić, że prawo zezwalania jest autorskim prawem majątkowym, w stosunku do którego wprowadzona została szczególna reguła dotycząca jego umownego przeniesienia. Reguła ta wynika z art. 46 pr.aut. i oznacza, że w celu przeniesienia prawa zezwalania należy w umowie rozstrzygnąć tę kwestię wprost. Analogiczny wymóg nie obowiązuje w odniesieniu do pozostałych autorskich praw majątkowych, o zbyciu których rozstrzyga zawarte w umowie ogólne sformułowanie o przeniesieniu autorskich praw majątkowych na określonych polach eksploatacji. Stanowisko o zbywalności prawa zezwalania przyjęte przez A. Kopffa zasługuje zatem na aprobatę, przy czym trudno w pełni zgodzić się ze stwierdzeniem, jakoby zbywalność prawa zezwalania była argumentem przemawiającym za jego majątkowym charakterem<sup>49</sup>.

Szczególna reguła dotycząca umownego przenoszenia prawa zezwalania może posłużyć za uzasadnienie wyodrębnienia tego uprawnienia. Dzięki unormowaniu zawartemu w art. 46 pr.aut. twórca zawierając umowę przenoszącą autorskie prawa majątkowe, uzyskuje jednoznaczną informację co do zakresu przenoszonych praw w kontekście ewentualnych tłumaczeń, przeróbek i adaptacji opartych na jego utworze. *Ratio legis* wyodrębnienia prawa zezwalania jest zatem analogiczne jak w przypadku wymogu specyfikacji pól eksploatacji. Wymóg ten T. Targosz trafnie uzasadnił potrzebą przedstawienia twórcy jednoznacznej informacji o tym, w jak szerokim zakresie pozbywa się przysługujących mu praw<sup>50</sup>. W przypadku prawa zezwalania, z uwagi na treść art. 46 pr.aut., autor zyskuje większą świadomość co do skutków prawnych wynikających z umowy przenoszącej prawa, o ile w ramach tej umowy przeniesieniu ma ulec również prawo zezwalania. W ten sposób twórca

---

<sup>49</sup> A. Kopff, *Treść...*, s. 138.

<sup>50</sup> T. Targosz (w:) *Prawo...*, s. 639.

zostaje zabezpieczony przed niezamierzonym przeniesieniem uprawnień autorskiego dotyczącego twórczości zależnej, które było przedmiotem rozważań w ramach niniejszej rozprawy.

## BIBLIOGRAFIA

### AKTY PRAWNE

#### Akty prawa polskiego

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r. (Dz. U. z 1997 r. Nr 78, poz. 483 ze zm.)

Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. – Kodeks cywilny (t.j. Dz. U. z 2019 r., poz. 1145 ze zm.)

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r., poz. 1231 ze zm.)

Ustawa z dnia 30 czerwca 2000 r. – Prawo własności przemysłowej (t.j. Dz. U. z 2017 r., poz. 776 ze zm.)

Ustawa z dnia 27 lipca 2001 r. o ochronie baz danych (t.j. Dz. U. z 2019 r., poz. 2134)

Ustawa z dnia 28 października 2002 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2002 r. Nr 197, poz. 1662)

Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (t.j. Dz. U. z 2019 r., poz. 2199 ze zm.)

Ustawa z dnia 9 maja 2007 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych i niektórych innych ustaw (Dz. U. z 2007 r. Nr 99, poz. 662)

Ustawa z dnia 11 września 2015 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz ustawy o grach hazardowych (Dz. U. z 2015 r., poz. 1639)

Ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 85, 374, 695)

Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia 20 czerwca 2002 r. w sprawie „Zasad techniki prawodawczej” (Dz. U. z 2002 r. Nr 100, poz. 908)

#### Wykaz innych materiałów źródłowych

Uzasadnienie projektu ustawy o prawie autorskim uchwalonego przez Prezydium Rządu w dniu 24 maja 1952 r. (druk nr 1073)

Sprawozdanie stenograficzne z 106. posiedzenia Sejmu Ustawodawczego w dniu 10 lipca 1952 r.

Biuletyny i protokoły z posiedzeń Komisji Edukacji, Nauki i Postępu Technicznego, Komisji Kultury i Środków Przekazu oraz Komisji Ustawodawczej Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej I kadencji

Nagrania z posiedzeń podkomisji nadzwyczajnej do rozpatrzenia projektu ustawy o Prawie autorskim i prawach pokrewnych Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej I kadencji

Biuletyny i protokoły z posiedzeń Komisji Kultury i Środków Przekazu, Komisji Ustawodawczej oraz Komisji Kultury i Sztuki Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej II kadencji

Uzasadnienie projektu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (druk nr 86 z dnia 6 listopada 1993 r.)

#### **Akty prawa międzynarodowego**

Akt Paryski Konwencji Berneńskiej o Ochronie Dzieł Literackich i Artystycznych sporządzony w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r. (Dz. U. z 1990 r. Nr 82, poz. 474)

Porozumienie w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej z 1994 r.; załącznik do porozumienia ustanawiającego Światową Organizację Handlu (Dz. U. z 1996 r. Nr 32, poz. 143)

Traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej o Prawie Autorskim sporządzony w Genewie dnia 20 grudnia 1996 r. (Dz. U. z 2005 r. Nr 3, poz. 12)

#### **Akty prawa unijnego**

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 96/9/WE z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie ochrony prawnej baz danych (Dz. Urz. WE 77/20 z dnia 27 marca 1996 r., s. 459)

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2001/29/WE z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym (Dz. U. L 167 z dnia 22 czerwca 2001 r., s. 230)

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2004/48/WE z dnia 29 kwietnia 2004 r. w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej (Dz. Urz. UE L 157/45 z dnia 30 kwietnia 2004 r., s. 32)

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2006/116/WE z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych (Dz. Urz. UE L 372/12 z dnia 27 grudnia 2006 r.)

Dyrektywa nr 2006/115/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej (Dz. Urz. WE L 376/28 z dnia 27 grudnia 2006 r.)

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2009/24/WE z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych (Dz. Urz. UE L 111/16 z dnia 5 maja 2009 r.)

### **Akty prawa obcego**

Niemiecka ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych (*Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*) z dnia 9 września 1965 r. (BGBl. 1S. 1273 ze zm.)

Amerykańska ustawa o prawie autorskim (*U.S. Copyright Act of 1976, 17. U.S.C. §§ 101 et seq.*) z dnia 19 października 1976 r. (Pub. L. 94–553, title I, §101, Oct. 19, 1976, 90 Stat. 2541 ze zm.)

Amerykańska ustawa o prawach artystów wizualnych (*The Visual Artists Rights Act of 1990*) z dnia 1 grudnia 1990 r. (Pub.L. 101–650, Dec. 1, 1990, 104 Stat. 5128)

Francuski kodeks własności intelektualnej (*Code de la propriété intellectuelle*) z dnia 1 lipca 1992 r. (loi n° 92-597 ze zm.)

### **ORZECZNICTWO SĄDOWE**

#### **ORZECZNICTWO TRYBUNAŁU KONSTYTUCYJNEGO**

Wyrok TK z dnia 23 czerwca 2015 r., SK 32/14, OTK-A 2015, nr 6, poz. 84

Wyrok TK z dnia 5 listopada 2019 r., P 14/19, MoP 2019, nr 23, s. 1247

#### **ORZECZNICTWO SĄDU NAJWYŻSZEGO**

Wyrok SN z dnia 21 listopada 1932 r., II K 1010/32, OSN(K) 1933, nr 1, poz. 16

- Orzeczenie SN z dnia 1 grudnia 1959 r., I CR 477/59, OSPiKA 1962, z. 4, poz. 107
- Wyrok SN z dnia 10 maja 1963 r., II CR 118/63, OSNC 1964, nr 4, poz. 74
- Wyrok SN z dnia 15 marca 1966 r., I CR 211/65, LEX nr 63800
- Wyrok SN z dnia 2 lutego 1968 r., I CR 649/67, OSNCP 1968, nr 10, poz. 173
- Uchwała składu 7 sędziów SN z dnia 19 lutego 1968 r., III CZP 40/67, OSNC 1969, nr 4, poz. 59
- Wyrok SN z dnia 5 marca 1971 r., I CR 593/70, OSNC 1971, nr 12, poz. 212
- Wyrok SN z dnia 2 kwietnia 1971 r., I CR 23/71, LEX nr 63347
- Wyrok SN z dnia 14 lutego 1972 r., I CR 760/71, LEX nr 64212
- Wyrok SN z dnia 23 czerwca 1972 r., I CR 104/72, LEX nr 63572
- Wyrok SN z dnia 14 lipca 1972 r., I CR 760/71, LEX nr 64212
- Wyrok SN z dnia 19 lipca 1972 r., II CR 575/71, OSNC 1973, nr 4, poz. 67
- Wyrok SN z dnia 27 września 1973 r., III CRN 420/72, LEX nr 64083
- Wyrok SN z dnia 31 marca 1974 r., I CR 659/74, LEX nr 64198
- Wyrok SN z dnia 22 października 1974 r., II CR 406/74, OSNC 1975, nr 10-11, poz. 153
- Wyrok SN z dnia 31 grudnia 1974 r., I CR 659/74, LEX nr 64198
- Wyrok SN z dnia 19 września 1975 r., I CR 312/75, OSNC 1976, nr 10, poz. 210
- Wyrok SN z dnia 6 maja 1976 r., IV CR 129/76, OSNC 1977, nr 2, poz. 27
- Uchwała składu 7 sędziów SN z dnia 20 grudnia 1976 r., III CZP 91/75, OSNC 1977, nr 7, poz. 103
- Wyrok SN z dnia 22 lutego 1978 r., II CR 25/78, OSNC 1979, nr 1-2, poz. 8
- Wyrok SN z dnia 8 lutego 1979 r., I CR 394/79, LEX nr 64059
- Wyrok SN z dnia 18 grudnia 1979 r., III CRN 74/79, LEX nr 8207
- Wyrok SN z dnia 21 grudnia 1979 r., I CR 434/79, OSNC 1980, nr 9, poz. 171
- Wyrok SN z dnia 12 stycznia 1981 r., I CR 447/80, LEX nr 64116
- Uchwała SN z dnia 5 marca 1981 r., III CZP 1/81, OSNCP 1981, nr 8, poz. 145
- Wyrok SN z dnia 14 września 1981 r., I CR 249/81, OSNC 1982, nr 4, poz. 55
- Wyrok SN z dnia 22 czerwca 1982 r., I CR 180/82, LEX nr 63737



- Wyrok SN z dnia 29 października 1985 r., I CR 312/85, OSNC 1986, nr 10, poz. 159
- Wyrok SN z dnia 15 września 1986 r., I CR 139/86, LEX nr 63664
- Wyrok SN z dnia 12 stycznia 1999 r., I CKN 971/97, OSNC 1999, nr 10, poz. 168
- Wyrok SN z dnia 20 maja 1999 r., I CKN 1139/97, OSNC 2000, nr 1, poz. 6
- Uchwała SN z dnia 20 czerwca 2000 r., I KZP 16/00, OSNKW 2000, nr 7-8, poz. 60
- Wyrok SN z dnia 4 października 2001 r., I CKN 458/00, LEX nr 52717
- Wyrok SN z dnia 5 marca 2002 r., II KKN 341/99, OSNKW 2002, nr 9-10, poz. 82
- Wyrok SN z dnia 6 marca 2002 r., V CKN 830/00, LEX nr 564853.
- Uchwała SN z dnia 26 marca 2002 r., III CZP 15/02, OSNC 2003, nr 1, poz. 6
- Wyrok SN z dnia 5 lipca 2002 r., III CKN 1096/00, OSNC 2003, nr 11, poz. 150
- Wyrok SN z dnia 15 listopada 2002 r., II CKN 1289/00, OSNC 2004, nr 3, poz. 44
- Wyrok SN z dnia 23 stycznia 2003 r., II CKN 1399/00, OSNC 2004, nr 4, poz. 62
- Wyrok SN z dnia 18 czerwca 2003 r., II CKN 269/01, OSN 2004, nr 9, poz. 142
- Wyrok SN z dnia 26 czerwca 2003 r., V CKN 411/01, OSNC 2004, nr 9, poz. 144
- Wyrok SN z dnia 7 listopada 2003 r., V CK 391/02, OSNC 2004, nr 12, poz. 203
- Wyrok SN z dnia 25 marca 2004 r., II CK 90/03, OSNC 2005, nr 4, poz. 66
- Wyrok SN z dnia 23 listopada 2004 r., I CK 232/04, OSNC 2005, nr 11, poz. 195
- Wyrok SN z dnia 14 września 2005 r., III CK 124/05, LEX nr 164184
- Wyrok SN z dnia 13 stycznia 2006 r., III CSK 40/05, Biul. SN. 2006, nr 3, poz. 13
- Wyrok SN z dnia 25 stycznia 2006 r., I CK 281/05, OSNC 2006, nr 11, poz. 186
- Wyrok SN z dnia 28 listopada 2006 r., IV CSK 203/06, LEX nr 369175
- Wyrok SN z dnia 29 listopada 2006 r., II CSK 245/06, LEX nr 233063
- Wyrok SN z dnia 29 maja 2007 r., V CSK 69/07, LEX nr 442625
- Wyrok SN z dnia 3 października 2007 r., II CSK 207/07, LEX nr 527097
- Wyrok SN z dnia 24 lipca 2009 r., II CSK 66/09, LEX nr 794575
- Wyrok SN z dnia 26 stycznia 2011 r., IV CSK 274/10, LEX nr 738126
- Wyrok SN z dnia 27 stycznia 2011 r., I CSK 237/10, LEX nr 784978
- Wyrok SN z dnia 25 maja 2011 r., II CSK 527/10, LEX nr 794636

Wyrok SN z dnia 10 lipca 2014 r., I CSK 539/13, LEX nr 1532942

Wyrok SN z dnia 14 listopada 2014 r., I CNP 10/14, LEX nr 1583209

Wyrok SN z dnia 10 listopada 2017 r., V CSK 41/14, OSNC 2018, nr 10, poz. 101

## **ORZECZNICTWO SĄDÓW ADMINISTRACYJNYCH**

### **Orzecznictwo Naczelnego Sądu Administracyjnego**

Wyrok NSA z dnia 22 września 2010 r., II FSK 836/09, CBOSA

Wyrok NSA z dnia 11 kwietnia 2017 r., II GSK 2139/15, CBOSA

### **Orzecznictwo wojewódzkich sądów administracyjnych**

Wyrok WSA w Szczecinie z dnia 16 lutego 2005 r., I SA/Sz 439/04, CBOSA

Wyrok WSA w Warszawie z dnia 4 czerwca 2013 r., III SA/Wa 3452/12, CBOSA

## **ORZECZNICTWO SĄDÓW POWSZECHNYCH**

### **Orzecznictwo sądów apelacyjnych**

Wyrok SA w Gdańsku z dnia 2 lipca 1991 r., ACr 215/91, PS 1992, nr 7-8

Wyrok SA w Warszawie z dnia 8 maja 1992 r., I ACr 215/92, LEX nr 62589

Wyrok SA w Warszawie z dnia 16 listopada 1993 r., I ACr 698/93, LEX nr 62627

Wyrok SA w Warszawie z dnia 14 grudnia 1993 r., I ACr 913/93, LEX nr 62637

Wyrok SA w Krakowie z dnia 10 lutego 1995 r., I ACr 722/94, LEX nr 62629

Wyrok SA w Warszawie z dnia 15 września 1995 r., I ACr 620/95, LEX nr 62623

Wyrok SA w Krakowie z dnia 29 października 1997 r., I ACa 477/97, cyt. za: B. Gawlik,

*Dobra osobiste: zbiór orzeczeń Sądu Apelacyjnego w Krakowie*, Kraków 1999, s. 289

Wyrok SA w Warszawie z dnia 18 czerwca 1998 r., I ACa 284/98, OSA 1999, nr 11-12, poz.

56

Wyrok SA w Warszawie z dnia 29 marca 2001 r., I ACa 1307/00, OSA 2002, nr 1, poz. 4

- Wyrok SA w Warszawie z dnia 6 marca 2003 r., I ACa 780/02, LEX nr 560730
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 18 listopada 2003 r., VI ACa 23/03, LEX nr 558384
- Wyrok SA w Krakowie z dnia 5 marca 2004 r., I ACa 35/04, OSA 2004, nr 10, poz. 33
- Wyrok SA w Katowicach z dnia 9 listopada 2005 r., I ACa 1155/05, LEX nr 164631
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 3 sierpnia 2006 r., VI ACa 151/06, LEX nr 558383
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 9 listopada 2006 r., I ACa 487/06, LEX nr 1642557
- Wyrok SA w Katowicach z dnia 14 marca 2008 r., I ACa 102/08, LEX nr 447157
- Wyrok SA we Wrocławiu z dnia 23 marca 2008 r., I ACa 456/08, OSAW 2008, nr 4, poz. 112
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 17 kwietnia 2008 r., VI ACa 1261/07, niepubl., cyt. za:  
D. Flisak, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 42
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 12 sierpnia 2008 r., VI ACa 1658/07, LEX nr 1645932
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 22 maja 2009 r., I ACa 212/09, Apel. W-wa 2010, nr 1, poz. 5
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 31 marca 2010 r., VI ACa 933/09, niepubl., cyt. za: D. Flisak,  
*Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, s. 77
- Wyrok SA w Katowicach z dnia 27 maja 2010 r., I ACa 129/10, LEX nr 686844.
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 22 czerwca 2010 r., I ACa 345/10, LEX nr 1120117
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 15 października 2010 r., I ACa 604/10, LEX nr 1120158
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 18 października 2011 r., VI ACa 496/11, LEX nr 1128975
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 27 października 2011 r., VI ACa 461/11, Apel. W-wa 2012, nr 1, poz. 8
- Wyrok SA we Wrocławiu z dnia 1 lutego 2012 r., I ACa 1344/11, LEX nr 1125302
- Wyrok SA w Katowicach z dnia 13 kwietnia 2012 r., I ACa 129/12, LEX nr 1213876
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 25 czerwca 2012 r., I ACa 1083/11, LEX nr 1238157
- Wyrok SA w Katowicach z dnia 9 października 2012 r., V ACa 175/12, LEX nr 1223189
- Wyrok SA w Lublinie z dnia 5 marca 2013 r., I ACa 743/12, LEX nr 1305999

- Wyrok SA w Warszawie z dnia 16 kwietnia 2013 r., I ACa 1216/12, LEX nr 63572
- Wyrok SA w Poznaniu z dnia 27 listopada 2013 r., I ACa 852/13, LEX nr 1409250
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 16 czerwca 2014 r., I ACa 1584/13, LEX nr 1515303
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 8 października 2014 r., VI ACa 1845/13, LEX nr 1677103
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 10 marca 2016 r., VI ACa 238/15, LEX nr 2050825
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 29 sierpnia 2017 r., VI ACa 600/16, LEX nr 2418154
- Wyrok SA w Warszawie z dnia 26 października 2017 r., I ACa 1159/16, LEX nr 2412805
- Wyrok SA w Białymstoku z dnia 19 stycznia 2018 r., I AGa 25/18, LEX nr 2455048

#### **ORZECZNICTWO TRYBUNAŁU SPRAWIEDLIWOŚCI UNII EUROPEJSKIEJ**

- Wyrok TSUE z dnia 7 grudnia 2006 r. w sprawie C-306/05, *Rafael Hoteles*, Zb.Orz. 2006, s. I-11519, ECLI:EU:C:2006:764
- Wyrok TSUE z dnia 16 lipca 2009 r. w sprawie C-5/08, *Infopaq*, Zb.Orz. 2009, s. I-06569, ECLI:EU:C:2009:465
- Wyrok TSUE z dnia 16 grudnia 2010 r. w sprawie T-19/07, *Systran*, Zb.Orz. 2010, s. II-06083, ECLI:EU:T:2010:526
- Wyrok TSUE z dnia 22 grudnia 2010 r. w sprawie C-393/09, *Bezpečnostní softwarová asociace*, Zb.Orz. 2010, s. I-13971, ECLI:EU:C:2010:816
- Wyrok TSUE z dnia 1 grudnia 2011 r. w sprawie C-145/10, *Eva-Maria Painer*, Zb.Orz. 2011, s. I-12533, ECLI:EU:C:2011:798
- Wyrok TSUE z dnia 1 marca 2012 r. w sprawie C-604/10, *Football Dataco*, Dz. Urz. UE C 118/08 z dnia 21 kwietnia 2012 r., ECLI:EU:C:2012:115
- Wyrok TSUE z dnia 2 maja 2012 r. w sprawie C-406/10, *SAS Institute*, Dz. Urz. UE C 174/05 z dnia 16 czerwca 2012 r., ECLI:EU:C:2012:259
- Wyrok TSUE z dnia 15 marca 2012 r. w sprawie C-135/10, *Marco Del Corso*, Dz. Urz. UE C 133/04 z dnia 5 maja 2012 r., ECLI:EU:C:2012:140
- Wyrok TSUE z dnia 15 marca 2012 r. w sprawie C-162/10, *Phonographic Performance*, Dz. Urz. UE C 133/05 z dnia 5 maja 2012 r., ECLI:EU:C:2012:141

- Wyrok TSUE z dnia 2 maja 2012 r. w sprawie C-406/10, *SAS Institute*, Dz. Urz. UE C 174/5 z dnia 20 lipca 2015 r., ECLI:EU:C:2012:259
- Wyrok TSUE z dnia 7 marca 2013 r. w sprawie C-607/11, *TV Catchup*, Dz. Urz. UE C 123/08 z dnia 27 kwietnia 2013 r., ECLI:EU:C:2013:147
- Wyrok TSUE z dnia 13 lutego 2014 r. w sprawie C-466/12, *Svensson*, Dz. Urz. C 93/18 z dnia 29 marca 2014 r., ECLI:EU:C:2014:76
- Wyrok TSUE z dnia 3 września 2014 r. w sprawie C-201/13, *Johan Deckmyn*, Dz. Urz. UE C 16/3 z dnia 19 stycznia 2015 r., ECLI:EU:C:2014:2132
- Wyrok TSUE z dnia 15 stycznia 2015 r. w sprawie C-30/14, *Ryanair*, Dz. Urz. C 073/10 z dnia 2 marca 2015 r., ECLI:EU:C:2015:10
- Wyrok TSUE z dnia 22 stycznia 2015 r. w sprawie C-419/13, *Art & Allposters*, Dz. Urz. C 107/07 z dnia 30 marca 2015 r., ECLI:EU:C:2015:27, wraz z opinią Rzecznika Generalnego, P. C. Villalóna, z dnia 11 września 2014 r., ECLI:EU:C:2014:2214
- Wyrok TSUE z dnia 13 maja 2015 r. w sprawie C-516/13, *Dimensione Direct Sales*, Dz. Urz. UE C 236/09 z dnia 20 lipca 2015 r., ECLI:EU:C:2015:315
- Wyrok TSUE z dnia 31 maja 2016 r. w sprawie C-117/15, *Reha Training*, EU:C:2016:379
- Wyrok TSUE z dnia 8 września 2016 r. w sprawie C-160/15, *GS Media*, EU:C:2016:644
- Wyrok TSUE z dnia 26 kwietnia 2017 r. w sprawie C-527/15, *Stichting Brein*, ECLI:EU:C:2017:300
- Wyrok TSUE z dnia 29 lipca 2019 r. w sprawie C-476/17, *Pelham*, Dz. Urz. UE C 319/6 z dnia 23 września 2019 r., ECLI:EU:C:2019:624
- Wyrok TSUE z dnia 18 grudnia 2019 r. w sprawie C-666/18, *IT Development SAS*, Dz. Urz. UE C 61/18 z dnia 24 lutego 2020 r., ECLI:EU:C:2019:1099, wraz z opinią Rzecznika Generalnego, M. C. Sánchez-Bordona, z dnia 12 września 2019 r., ECLI:EU:C:2019:729

## **ORZECZNICTWO SĄDÓW AMERYKAŃSKICH**

*Stowe v. Thomas*, 23 F. Cas. 201 (C.C.E.D. Pa. 1853)

*Dam v. Kirk La Shelle Co.*, 175 F. 902 (2d Cir. 1910)

*Hill v. Whalen & Martell, Inc.*, 220 F.359 (S.D.N.Y. 1914)

- Nichols v. Universal Pictures Corporation et al.*, 45 F.2d 119 (2d Cir. 1930)
- National Geographic Soc. v. Classified Geographic*, 27 F. Supp. 655 (D. Mass. 1939)
- Folsom v. Marsh*, 9 F. Cas. 342 (C.C.D. Mass. 1841)
- Emerson v. Davies*, 8 F. Cas. 615 (1845)
- Burroughs v. Metro-Goldwyn-Mayer*, 519 F. Supp. 388 (S.D.N.Y. 1981)
- Mirage Editions, Inc., Jennifer Dumas, and Alfred Van Der Marck Editions, Inc. v. Albuquerque A.R.T. Co.*, 856 F.2d 1341 (9th Cir. 1988)
- Rie Munoz and Rie Munoz, Ltd., Plaintiffs-appellees, v. Albuquerque A.R.T. Co., Defendant-appellant*, 38 F.3d 1218 (9th Cir. 1994)
- Metro-Goldwyn-Mayer v. American Honda Motor Co.*, 900 F. Supp. 1287 (C.D. Cal. 1995)
- Greenwich Workshop, Inc. v. Timber Creations, Inc.*, 932 F. Supp. 1210 (C.D. Cal. 1996)
- Lee v. A.R.T. Company*, 125 F.3d 580 (7th Cir. 1997)
- Suntrust v. Houghton Mifflin Co.*, 268 F.3d 1257 (11th Cir. 2001)
- Halicki Films v. Sanderson Sales and Marketing*, 547 F.3d 1213 (9th Cir. 2008)
- Salinger v. Colting*, 607 F.3d 68 (2d Cir. 2010)

## LITERATURA

- Abramowicz M.**, *A Theory of Copyright's Derivative Right and Related Doctrines*, Minnesota Law Review 2005, vol. 90
- Adler A. M.**, *Against Moral Rights*, California Law Review 2009, vol. 97
- Antosik W., Jaskłowska-Ferreras B., Kardasz M., Kubalska-Sulkiewicz K., Rodziewicz A., Taboryski W.**, *Słownik wiedzy o kulturze*, Warszawa 2009
- Balicki M.** (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019
- Ball H. G.**, *The Law of Copyright and Literary Property*, Nowy Jork 1944
- Banachowski L, Diks K., Rytter W.**, *Algorytmy i struktury danych*, Warszawa 2018
- Banasiuk J.**, *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012
- Bańko M.**, *Inny słownik języka polskiego*, Warszawa 2000

- 
- Barczewski M.**, *Traktatowa ochrona praw autorskich i praw pokrewnych*, Warszawa 2007
- Barta J.**, *Plagiat muzyczny*, ZNUJ PWiOWI 1978, z. 17
- Barta J.**, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, ZNUJ PWiOWI 1980, z. 20
- Barta J.**, *Autorskie prawa majątkowe i ich ochrona*, ZNUJ PWiOWI 1981, z. 25
- Barta J., Markiewicz R.**, *Ochrona dóbr osobistych w zakresie twórczości naukowej i artystycznej* (w:) *Dobra osobiste i ich ochrona w polskim prawie cywilnym. Zagadnienia wybrane*, red. J. S. Piątowski, Wrocław 1986
- Barta J., Markiewicz R.**, *Internet a prawo*, Kraków 1998
- Barta J., Markiewicz R.**, *Glosa do wyroku Sądu Najwyższego z dnia 20 maja 1999 r., I CKN 1139/97*, OSP 2000, nr 2, poz. 24
- Barta J., Markiewicz R.**, *Spór o granice prawa autorskiego*, ZNUJ PPWI 2006, z. 96
- Barta J., Markiewicz R.**, *Obowiązek wymienienia pól eksploatacji w umowie licencyjnej*, ZNUJ PPWI 2007, z. 100
- Barta J., Markiewicz R.** (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011
- Barta J., Markiewicz R.**, *Prawo autorskie*, Warszawa 2016
- Barta J., Markiewicz R.**, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2019
- Barta J., Markiewicz R., Matlak A.**, *Ochrona części utworu*(w:) *System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017
- Barta J., Markiewicz R., Matlak A.**, *Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym* (w:) *System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017
- Barta J., Markiewicz R., Matlak A.** *Utwory zależne* (w:) *System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017
- Bergier W.**, *Mp3 – muzyczne piractwo?*, TPP 2000, nr 3
- Bidziński Z., Serda J.**, *Przedmiot i podmiot prawa autorskiego w świetle orzecznictwa sądowego*, NP 1975, nr 6
- Blomqvist J.**, *Primer on International Copyright and Related Rights*, Cheltenham-Northampton 2014

- Bleszyński J.**, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa 1973
- Bleszyński J.**, *Ostatnie redakcje Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych a prawo wewnętrzne*, ZNUJ PWiOWI 1977, z. 13
- Bleszyński J.**, *Prawa autorskie zależne (w:) Rozprawy z prawa cywilnego. Księga pamiątkowa ku czci Witolda Czachórskiego*, red. J. Bleszyński, J. Rajski, Warszawa 1985
- Bleszyński J.**, *Prawo autorskie*, Warszawa 1988
- Bleszyński J.**, *Konstrukcja praw do utworu audiowizualnego (w:) Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011
- Bleszyński J.**, *Nowe prawo autorskie (Próba bilansu)*, PiP 1994, z. 10
- Bleszyński J.**, *Tłumaczenia w świetle nowego prawa autorskiego*, PUG 1995, nr 9
- Bleszyński J.**, *Polskie prawo autorskie po dwudziestu latach obowiązywania ustawy z 4 lutego 1994 r.*, RPEiS 2015, z. 2
- Bleszyński J.**, *Tłumaczenie jako utwór korzystający z ochrony prawa autorskiego (w:) Profesor Jolancie Żurawskiej: studia ofiarowane przez kolegów i przyjaciół*, red. N. Minissi, W. Walecki, Kraków-Warszawa-Neapol 2008
- Bleszyński J.**, *Ochrona majątkowych praw autorskich na drodze cywilnej (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017
- Bobrowski M.**, *Ziarno jałmużny. Kurosawa czyta Dostojewskiego*, Studia Filmoznawcze 2009, nr 30
- Bogdalski P.**, *Środki ochrony autorskich praw majątkowych oraz ich dochodzenie w świetle prawa polskiego*, Kraków 2003
- Bogsch A.** *The First Hundred Years of the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works*, Genewa 1986
- Borowy W.**, *Dawni teoretycy tłumaczeń (w:) O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955
- Brajerska-Mazur A.**, *Manipulizm a wpływ czytelników na polskie tłumaczenie Harry'ego Pottera*, Roczniki Humanistyczne 2015, tom LXIII, z. 6
- Brylski R.**, *Między wierszami, czyli adaptacja nietypowa*, Images2011, nr 17-18



- 
- Brzechwa J.**, *Konwencja Berneńska i jej dzieje*, Warszawa 1947
- Bullinger W.** (w:) *Praxiskommentar zum Urheberrecht: UrhR*, red. A. Wandtke, W. Bullinger, Monachium 2002
- Byrska M.**, *Ochrona programów komputerowych w świetle prawa polskiego*, Warszawa 1994
- Byrska M.**, *Prawne aspekty modyfikowania programu komputerowego*, KPP 1996, nr 4
- Chorążewska A., Bielasz T.**, *Konstytucyjna zasada państwa prawa a Prawo autorskie z 1952 r. (studium przypadku)*, ZNUJ PPWI 2017, z. 136
- Chrostowski W.**, *Literatura targumiczna a Septuaginta*, *Collectanea Theologica* 1993, nr 3
- Chwalba J.**, *Utwór architektoniczny jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2018
- Claggett K. T.**, *Study on the Moral Rights of Attribution and Integrity*, *Federal Register* 2017, vol. 82, nr 13
- Cohen A.**, *When Does a Work Infringe the Derivative Works Right of a Copyright Owner?*, *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 1999, vol. 17
- Conley J., Andros E., Chinai P., Lipkowitz E., Perez D.**, *Use of a Game Over: Emulation and the Video Game Industry, A White Paper*, *Northwestern Journal of Technology and Intellectual Property* 2004, nr 2, vol. 2
- Corrigan T.**, *Literature on Screen, A History: In the Gap*, Cambridge 2007
- Czajka D.**, *Ochrona praw twórców i producentów*, Warszawa 2010
- Czajka D.**, *Przedmiot ochrony – utwór jako rezultat twórczości autora*, *Europejski Przegląd Prawa i Stosunków Międzynarodowych* 2010, nr 2
- Czajkowska-Dąbrowska M.**, *Rozpowszechnianie utworów przez radio*, Warszawa 1981
- Czajkowska-Dąbrowska M.**, *Przedmiot roszczenia o wydanie korzyści w prawie autorskim*, NP 1983, nr 4
- Czajkowska-Dąbrowska M.**, *Rec.: E. Wojnicka, Autorskie prawa zależne*, Łódź 1990, PiP 1993, nr 2
- Czajkowska-Dąbrowska M.**, *Glosa do wyroku SA w Warszawie z 29 III 2001 r., I ACa 1307/00*, OSP 2002, z. 7-8, poz. 108
- Czajkowska-Dąbrowska M.**, *Pola eksploatacji utworów, czyli o dezintegracji pojęcia* (w:)

- Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardzie Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Warszawa 2013
- Czajkowska-Dąbrowska M.**, *Porozumienie TRIPS (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017
- Czajkowska-Dąbrowska M.**, *Traktat WIPO o prawie autorskim (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017
- Czub K.**, *Konstrukcja i treść podstawowych autorskich praw osobistych w systemie prawa francuskiego*, SIT 2009, tom V
- Czyżewski K.** (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019
- Dąbrowski P.**, *Geneza Ustawy o prawie autorskim z 29 marca 1926 roku*, SIT 2010, z. 7
- Dbałowski W., Litauer J. J.**, *Ustawodawstwo autorskie obowiązujące w Polsce*, Warszawa 1922
- Deneau K.**, *The Historical Development and Misplaced Justification For The Derivative Work Right*, *The Journal of Science & Technology Law* 2013, vol. 19
- Desbois H.**, *Le droit d'auteur en France*, Paryż-Dalloz 1978
- Determann L.**, *Dangerous Liaisons—Software Combinations as Derivative Works? Distribution, Installation, and Execution of Linked Programs Under Copyright Law, Commercial Licences, and the GPL*, *Bekeley Technology Law Journal* 2006, vol 21
- Dobosz K., Spyra R.**, *Zaciemnianie kodu bajtowego aplikacji dla maszyny wirtualnej KVM*, *Studia Informatica* 2009, nr 3A
- Dobrzyńska T. et al.**, *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002
- Doliński J. M.**, *Utwór inspirowany w prawie autorskim*, *ZNUJ PPWI* 2011, z. 114
- Drone E.**, *A treatise on the law of property in intellectual productions in Great Britain and the United States. Embracing copyright in works of literature and art, and playwright in dramatic and musical compositions*, Boston 1879
- Dunaj B., Kaś J., Mycawka M., Przybylska R., Sikora K.** (w:) *Współczesny słownik języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 2007

- 
- Dunin-Wilczyński S.**, *Casino Royale – między powieścią a adaptacją filmową*, Roczniki Kulturoznawcze 2018, nr 1
- Dworkin R.**, *Imperium prawa*, Warszawa 2006
- Ferenc-Szydelko E.**, *Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926 r.*, ZNUJ PWiOWI 2000, z. 75
- Ferenc-Szydelko E.** (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydelko, Warszawa 2016
- Fiołka J.**, *Kilka uwag krytycznych o ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r.*, RPEiS 2015, z. 2
- Fischer B.**, *Creative commons na tle przepisów o dozwolonym użytku programów komputerowych*, PPH 2005, nr 11
- Firdaus S.**, *Evolution of Translation Theories & Practice*, The Dialogue 2012, vol. VII, nr 3
- Fiscor M.**, *Guide to the copyright and related rights treaties administered by WIPO: and glossary of copyright and related rights and terms*, Genewa 2003
- Flisak D.**, *Utwór multimedialny w prawie autorskim*, Warszawa 2008
- Flisak D.** (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015
- Flisak D., Okoń Z.**, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015
- Franczak J.**, *Dziki Zachód, dziki Wschód. Western a sprawa polska*, Przestrzenie Teorii 2015, nr 24
- Gamma E.**, *Słowo wstępne (w:) Refaktoryzacja. Ulepszanie struktury istniejącego kodu*, red. M. Fowler, K. Beck, J. Brant, W. Opdyke, D. Roberts, Warszawa 2006
- Gawlik B.**, *Umowa know-how. Zagadnienia konstrukcyjne*, ZNUJ PWiOWI 1974, z. 3
- Gawlik B.**, *Dobra osobiste: zbiór orzeczeń Sądu Apelacyjnego w Krakowie*, Kraków 1999
- Gąsowska L.**, *Praktyka pisania fan fiction. Tutorial fanfikowca*, Zagadnienia Rodzajów Literackich 2013, tom LVI, nr 2
- Gervais D.**, *The Derivative Right, or Why Copyright Law Protects Foxes Better than Hedgehogs*, Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law 2013, vol. 15, nr 4

- Gęsicka D.**, *Projekt Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego*, Problemy Współczesnego Prawa Międzynarodowego, Europejskiego i Porównawczego 2013, vol. XI
- Gienas K.**, *Prawnoautorskie aspekty miniaturek fotografii (thumbnails) tworzonych przez wyszukiwarki internetowe*, ZNUJ PPWI 2009, z. 105
- Giesen B.**, *Umowa licencyjna w prawie autorskim. Struktura i charakter prawny*, Warszawa 2013
- Giesen B.**, *Obowiązek wyraźnego wymienienia pól eksploatacji w umowach upoważniających do korzystania z autorskich praw majątkowych (w:) Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Warszawa 2013
- Gliściński K.**, *Wyodrębnianie się nowych pól eksploatacji i ich wpływ na obrót prawami do utworów*, ZNUJ PPWI 2010, z. 109
- Gliściński K.**, *Wszystkie prawa zastrzeżone. Historia sporów o autorskie prawa majątkowe, 1469–1928*, Warszawa 2016
- Głowiński M., T. Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.**, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002
- Golat R.**, *Prawa zależne w systemie polskiego prawa autorskiego*, Prawo Spółek 2001, nr 6
- Golat R.**, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2011
- Goldstein P.**, *Adaptation Rights and Moral Rights in the United Kingdom, United States, and the Federal Republic of Germany*, International Review of Industrial Property and Copyright Law 1983, nr 1
- Goldstein P.**, *Derivative Rights and Derivative Works in Copyright*, Journal of the Copyright Society of the USA 1983, nr 30
- Goldstein P., Hugenholtz B.**, *International Copyright: Principles, Law, and Practice*, Nowy Jork 2013
- Gołaszewska M.**, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa 1977
- Gołaszewski J.**, *Informatyka w zarysie*, Olsztyn 2002
- Gołąb S.**, *Ustawa o prawie autorskim z dnia 29 marca 1926 r. z materiałami*, Warszawa 1928

- 
- Goold P. R.**, *Why the U.K. Adaptation Right Is Superior to the U.S. Derivative Work Right*, Nebraska Law Review 2014, vol. 92
- Górnicki L.**, *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Wrocław 2013
- Górski J.**, *Recenzja pracy A. Kopffa, Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, RPEiS 1963, nr 1
- Grzeszak T.**, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, PPH 1994, nr 5
- Grzybczyk K.**, *Prawnoautorska ochrona postaci fikcyjnej*, M. Praw. 1997, nr 6
- Grzybczyk K.**, *Reklama jako dzieło wspólne*, M. Praw. 1997, nr 11
- Grzybczyk K.**, *Autorskie prawa osobiste twórcy reklamy*, Rejent 1998, nr 11
- Grzybczyk K.**, *Twórczość internautów w świetle regulacji prawa autorskiego na przykładzie fanfiction*, Warszawa 2015
- Grzybczyk K.**, *Ikony popkultury a prawo własności intelektualnej. Jak znani i sławni chronią swoje prawa*, Warszawa 2018
- Grzybowski S., Kopff A.**, *Umowy licencyjne. Postać prawna i treść*, St. Praw. 1969, nr 22
- Grzybowski S.**, *Prawo autorskie w systemie prawa (w:) Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973
- Grzybowski S.**, *Przedmiot i podmiot prawa autorskiego (w:) Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973
- Grzybowski S. M.**, *Prawo autorskie, Encyklopedia podręczna prawa prywatnego, z. 1*, red. H. Konica, Warszawa 1931
- Gue T.**, *Triggering Infection: Distribution and Derivative Works Under the GNU General Public License*, Journal of Law, Technology & Policy 2012, nr 1
- Gutowski M., Radwański Z.**, *Sankcje wadliwej czynności prawnej (w:) System Prawa Prywatnego, t. 2*, red. J. Barta, Warszawa 2019
- Has-Tokarz A.**, *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparystyczna)*, Filia Bibliologica 2006/2007, nr XLVIII/XLIX
- Hebette M.**, *France (w:) Copyright Law in the EU: Salient features of copyright law across the EU Member States*, Bruksela 2018

- Heineman N.**, *Computer Software Derivative Works: The Calm Before The Storm*, Journal on Telecommunications and High Technology Law 2008, nr 8
- Helman A.**, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, Kino 1998, nr 1
- Helman A.**, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2014
- Horváth Á., Gyenge B.**, *Movie Merchandising and its Consumer Perception*, Neapol 2018
- Hopfinger M.**, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974
- Illingworth V., Daintith J.**, *Słownik pojęć komputerowych*, Warszawa 2004
- Janiak A.** (w:) *Kodeks cywilny. Komentarz. Tom I. Część ogólna*, red. A. Kidyba, Warszawa 2012
- Jankowska M.**, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011
- Jaszi P. A.**, *Goodbye to All That—A Reluctant (and Perhaps Premature) Adieu to a Constitutionally-Grounded Discourse of Public Interest in Copyright Law*, Journal of Transnational Law 1996, nr 29
- Kabza J.**, *Koncesje i zezwolenia. Analiza ekonomiczna*, Warszawa 2014
- Kaliński M.**, *Odpowiedzialność odszkodowawcza (w:) System Prawa Prywatnego, t. 6*, red. A. Olejniczak, Warszawa 2018
- Kaplan B.**, *An Unhurried View of Copyright*, Newark 2005
- Karpowicz A.**, *Zezwolenie na wykonywanie autorskich praw zależnych*, Palestra 1997, nr 11-12
- Karpowicz A.**, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 1994
- Kawa R., Lembas J.**, *Wstęp do informatyki*, Warszawa 2017
- Keller D. A.**, *Recognizing the Derivative Works Right as a Moral Right: A Case Comparison and Proposal*, Case Western Reserve Law Review 2012, vol. 63, nr 2
- Kelli A., Hoffmann T., Pisuke H., Kull I., Jents L., Ginter C.**, *The Exercise of Moral Rights by Non-Authors*, Juridiskā zinātne 2014, nr 6
- Keipiński M.**, *Rozporządzanie prawem z rejestracji znaku towarowego*, Poznań 1979
- Keipiński M.**, *Umowy prawa autorskiego (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017

- 
- Klafkowska-Waśniowska K.**, *Prawo do nadań programów radiowych i telewizyjnych w polskim prawie autorskim*, Warszawa 2008
- Kleotko M.**, *Sampling w świetle prawa autorskiego i praw pokrewnych*, PPH 2007, nr 13
- Kocur M.**, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001
- Kohler J.**, *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, Stuttgart 1907
- Kolczyński J. P.**, *W sprawie niektórych autorskich praw osobistych pracownika do programu komputerowego oraz wyczerpania autorskich praw majątkowych on-line*, PPH 2010, nr 1
- Kołodziej A., Zarębski K.**, *Słownik adaptacji filmowych*, Warszawa 2011
- Konach T.**, *Autorskie prawa osobiste w ustawodawstwach Francji i Republiki Federalnej Niemiec – analiza prawnoporównawcza*, RPEiS 2014, nr 3
- Konikowska-Kuczyńska J.**, *Odpowiedzialność karna z tytułu nieuprawnionego rozpowszechniania utworu. Stanowiska w doktrynie i orzecznictwie w ujęciu historycznym*, *Miscellanea Historico-Iuridica* 2018, tom XVII, z. 1
- Kopff A.**, *Granice swobodnego użytkowania dzieł chronionych prawem autorskim*, ZNUJ PWiOWI 1961, z. 44
- Kopff A.**, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1961
- Kopff A.**, *Autorskie prawa zależne w świetle teorii o warstwowej budowie utworu*, *St. Cyw.* 1978, t. XXIX
- Kopff A.**, *Roszczenie o wydanie uzyskanych korzyści w prawie autorskim i wynalazczym a roszczenie z tytułu bezpodstawnego wzbogacenia (w:) Studia z prawa zobowiązań*, red. Z. Radwański, Warszawa-Poznań 1979
- Kopff A.**, *Dzieło i jego twórca (w:) Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973
- Kopff A.**, *Treść i wykonywanie autorskich praw majątkowych (w:) Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, Warszawa 1973
- Kostański P., Salamonowicz M.** (w:) *Prawo własności przemysłowej. Komentarz*, red. Joanna Sieńczyło-Chlabicz, Warszawa 2020

- Kot D.**, *Roszczenia pieniężne w sprawach o ochronę autorskich praw majątkowych*, RPEiS 2003, z. 2
- Kowalska E.**, *Prawna ochrona wizerunku postaci historycznych, bohaterów literackich oraz postaci fikcyjnych w grach komputerowych* (w:) *Prawo własności intelektualnej*, red. D. Wetoszka, Warszawa 2019
- Kozik M.**, *Zgoda osoby trzeciej na dokonanie czynności prawnej w świetle art. 63 k.c. – zagadnienia wybrane (część II)*, Rejent 2007
- Kroitzsch H.** (w:) *Urheberrechtsgesetz. Kommentar*, red. P. Möhring, K. Nicolini, Monachium 2000
- Kubiak M.** (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019
- Kulesza-Gulczyńska B.**, *Znaczenie Internetu w rozwoju fan fiction* (w:) *Media - kultura popularna - polityka. Wzajemne oddziaływania i nowe zjawiska*, red. J. Bierówka, K. Pokorna-Ignatowicz, Kraków 2014
- Ladas S.**, *The International Protection of Literary and Artistic Property*, Nowy Jork 1938
- Laskowska E.**, *Konstrukcja ochrony prawnoautorskiej na tle procesu europeizacji prawa prywatnego*, Warszawa 2016
- Laskowska E., Marcinkowska J., Preussner-Zamorska J.**, *Dozwolony użytek chronionych utworów* (w:) *System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017
- Laskowska-Litak E.**, *Parodia a prawo autorskie – wprowadzenie i wyrok Trybunału Sprawiedliwości z 3.09.2014 r., C-201/13, Johan Deckmyn i Vrijheidsfonds VZW przeciwko Helena Vandersteen i inni*, EPS 2017, nr 8
- Laskowski R.**, *Kategorie morfologiczne języka polskiego – charakterystyka funkcjonalna* (w:) *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, red. R. Grzegorzczkova, R. Laskowski, H. Wróbel, Warszawa 1999
- Lee R. S.**, *Home Videogame Platforms* (w:) *The Oxford Handbook of the Digital Economy*, red. M. Peitz, J. Waldfogel, Oxford 2012
- Lessig L.**, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitwały w hybrydowej gospodarce*, Warszawa 2009
- Leśniewski M.**, *Tolkien i wikingowie. Czyli o związkach J. R. R. Tolkiena z wiktoriańską literaturą na temat Północy*, Creatio Fantastica 2017, nr 2



- 
- Lewandowski S., Machińska H., Malinowski A., Petzel J.**, *Logika dla prawników*, Warszawa 2008
- Lucas A., Lucas H.-J.**, *Propriété Littéraire & Artistique*, Paryż 1994
- Łuc M.**, *Prawo do integralności utworu audiowizualnego*, ZNUJ PPWI 2009, z. 104
- Machała W.**, *Dozwolony użytek prywatny w polskim prawie autorskim*, Warszawa 2003
- Machała W.**, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2012
- Machała W.** (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019
- Machnikowski P.** (w:) *Kodeks cywilny. Komentarz*, red. E. Gniewek, P. Machnikowski, Warszawa 2019
- Majda R.** (w:) *Kodeks cywilny. Część ogólna. Komentarz*, red. P. Księżak, M. Pyziak-Szafnicka, Warszawa 2014
- Makarczyk-Schuster E.**, *Tłumacz i tłumaczenie. Kilka nienaukowych uwag o osobie i sposobie pracy tłumacza literackiego*, Tematy i konteksty 2012, nr 2
- Małek L.**, *Cytat w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2011
- Małek L.**, *Dopuszczalność posługiwania się cytatem w wytworach intelektualnych pozbawionych ochrony na tle prawa autorskiego*, ZNUJ PPWI 2016, z. 131
- Mania G.**, *Cytat w muzyce – o potrzebie reinterpretacji przesłanek*, ZNUJ PPWI 2017, z. 135
- Markiewicz M.**, *Cywilnoprawna ochrona korespondencji*, ZNUJ PPWI 2012, z. 115
- Markiewicz R.**, *Dzieło literackie i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1984
- Markiewicz R.**, *Internet i prawo autorskie – wykaz problemów i propozycje ich rozwiązań*, ZNUJ PPWI 2013, z. 121
- Markiewicz S.**, *Prawa autorskie, czyli tak nazwana własność literacka i artystyczna w Królestwie Polskim i zagranicą*, Warszawa 1867
- Marwitz B., Mohring P.**, *Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst in Deutschland. Kommentar*, Berlin 1929, cyt. za: A. Kopff, *Granice swobodnego użytkowania dzieł chronionych prawem autorskim*, ZNUJ PWiOWI 1961, z. 44, s. 40
- Matusiak I.**, *Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2012

- Matusiak I.** (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. P. Ślęzak, Warszawa 2017
- Matveev A. G.**, *Models of Copyrights System*, International Journal of Law and Political Sciences 2014, vol. 8, nr 8
- Mendoza A., Walker A., Skawratananond C.**, *UNIX to Linux*, Prentice Hall 2006
- Mengeni Ö. A.**, *Does It Make A Difference To Follow Monism or Dualism?*, Ankara Bar Review 2010, nr 2
- Mędrzecka J.**, *Prawo twórcy zależnego do komunikowania swego utworu w ramach przedsięwzięcia artystycznego urzeczywistnianego na podstawie jego projektu*, Problemy Egzekucji Sądowej 2000
- Michalak A.**, *Nowe pola eksploatacji utworu muzycznego w telefonii komórkowej na przykładzie dzwońków telefonicznych*, PUG 2007, nr 3
- Michalak A.** (w:) *Prawo własności przemysłowej. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2016
- Michalak A.** (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019
- Michalski B.**, *Uprawnienia do cytowania w polskim prawie autorskim, cz. II*, Prasa Techniczna 1987, nr 1
- Michałowska T.**, *Średniowiecze*, Warszawa 1999
- Moore T. J.**, *Roman Theatre*, Cambridge 2012
- Morawski L.**, *Zasady wykładni prawa*, Toruń 2006
- Mularski K., Radwański Z.**, *Dokonywanie czynności prawnej (w:) System Prawa Prywatnego, t. 2*, red. Z. Radwański, A. Olejniczak, Warszawa 2019
- Negro G.**, *The Internet in China: From Infrastructure to a Nascent Civil Society*, Lugano 2017
- Niewęglowski A.** (w:) *Prawo własności przemysłowej. Komentarz*, red. T. Demendecki, A. Niewęglowski, J. J. Sitko, J. Szczotka, G. Tylec, Warszawa 2015
- Niewęglowski A., Poźniak-Niedzielska M.**, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017

- Nimmer M. B., Nimmer D.**, *Nimmer on Copyright*, Nowy Jork 1989
- Niżankowska A. M.**, *Prawo do integralności utworu*, Warszawa 2007
- Nordemann J. B.** (w:) *Urheberrecht. Kommentar*, red. F. K. Fromm, W. Nordemann, Stuttgart 2008
- Nowak J.**, *Memy internetowe: teksty (cyfrowej) kultury językiem krytyki społecznej* (w:) *Współczesne media. Język mediów*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin 2013
- Nowicka A.**, *Prawnoautorska i patentowa ochrona programów komputerowych*, Warszawa 1995
- Nowicka A.**, *Prawnoautorska ochrona programów komputerowych – regulacja polska i jej unijny wzorzec w świetle orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości*, RPEiS 2015, z. 2
- Nowicka A.**, *Podmiot prawa autorskiego* (w:) *System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017
- Nowicki K.**, *Glosa do uchwały 7 sędziów SN z 20 XII 1976 r. (III CZP 91/75)*, OSPiKA 1977, z. 11-12, poz. 190
- Nowikowska M.**, *Prawo autorskie w Polsce* (w:) *Prawo własności intelektualnej*, red. J. Sięńczyło-Chlabicz, Warszawa 2018
- Ochoa T. T.**, *Copyright, Derivative Works and Fixation: Is Galoob a Mirage, or Does the Form(GEN) of the Alleged Derivative Work Matter?*, Santa Clara High Technology Law Journal 2004, vol. 20, nr 4
- Ogrodzińska-Miłoszewska M.**, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*, Warszawa 2017
- Okoń Z.**, *Ochrona programów komputerowych* (w:) *Prawo Internetu*, red. P. Podrecki, Warszawa 2007
- Okoń Z.**, *Charakter prawny umowy licencyjnej*, ZNUJ PPWI 2009, z. 105
- Okoń Z.**, *Modyfikacja i opracowanie programu komputerowego w polskim prawie autorskim*, ZNUJ PPWI 2010, z. 110
- Okoń Z.**(w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015
- Oryl A.**, *Utwory współautorskie*, Jurysta 2007, nr 10
- Oryl A.**, *Utwór inspirowany jako rodzaj utworu samoistnego*, EP 2008, nr 1
- Ostrowska M.**, *Let's play – działalność internautów a gra komputerowa z perspektywy*

- prawa autorskiego*, ZNUJ PPWI 2019, z. 144
- Pacek G.**, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019
- Parandowski J.**, *O znaczeniu i godności tłumacza (w:) O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955
- Pardo B. S.**, *Translation Studies: An Introduction to the History and Development of (Audiovisual) Translation*, Villanueva de la Cañada-Madryt 2013
- Peeler C. D.**, *From the Providence of Kings to Copyrighted Things (and French Moral Rights)*, Indiana International & Comparative Law Review 1999, vol. 9, nr 2
- Perzyńska A.**, *Opowiadać dalej – fanfiki, mashupy, uniwersa – alternatywa i konwergencja (w:) Problemy konwergencji mediów, t. 1*, red. M. Kaczmarczyk, D. Rott, Sosnowiec-Praga 2013
- Piasecki G. M.**, *Memy i pasty. Prawa autorskie do utworów publikowanych na forach obrazkowych*, St. Praw. 2018, nr 1
- Piesiewicz P. F.**, *Dzieło muzyczne i nowe technologie*, PiP 2006, z. 3
- Piesiewicz P. F.**, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009
- Piesiewicz P. F.**, *Charakter prawny i zakres zezwolenia na rozporządzenie i korzystanie z opracowania utworu*, Palestra 2018, nr 6
- Piętka R.**, *Antyk w prozie J. R. R. Tolkiena*, Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae 2011, nr XX/1
- Podrecki P.**, *Środki ochrony praw własności intelektualnej*, Warszawa 2010
- Podrecki P.** (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015
- Poźniak-Niedzielska M.**, *Adaptacja kinematograficzna dzieła literackiego w świetle prawa autorskiego*, PiP 1962, z. 2
- Poźniak-Niedzielska M.**, *Autorstwo dzieła filmowego. Studium cywilnoprawne*, Warszawa 1968
- Poźniak-Niedzielska M.**, *Przedmiot ochrony prawnoautorskiej (w:) Prawo autorskie i prawa pokrewne. Zarys wykładu*, red. M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa,

Bydgoszcz-Warszawa-Lublin 2007

**Późniak-Niedzielska M., Niewęglowski A.**, *Pomysł jako przejaw twórczości w świetle prawa autorskiego* (w:) *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc, Warszawa 2013

**Rehbinder M.**, *Urheberrecht*, Monachium 2008

**Ricketson S.**, *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic*, Londyn 1987

**Ricketson S., Ginsburg J.**, *International Copyright and Neighboring Rights. The Berne Convention and Beyond*, Nowy Jork 2006

**Ritterman S.**, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937

**Ritterman S.**, *Zasady nowego prawa autorskiego majątkowego*, ZNUJ 1955, z. 1

**Romberg É.**, *Compte-Rendu des Travaux du Congress de la Propriete Litteraire et Artistique*, Bruksela-Lipsk 1859

**Rubinfeld J.**, *The Freedom of Imagination: Copyright's Constitutionality*, The Yale Law Journal 2002, vol. 112:1

**Rubisz S.**, *Memy internetowe w świetle prawa autorskiego*, Zeszyty Prawnicze 2018, nr 2

**Rzasa G.** (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019

**Sarbiński R. M.** (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019

**Sarbiński R. M., Błońska B.** (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019

**Schulze G.** (w:) *Urheberrechtsgesetz Kunsturhebergesetz. Kommentar*, red. T. Dreier, G. Schulze, Monachium 2008

**Schwabach A.**, *Fan fiction and copyright: outsider works and intellectual property protection*, Farnham 2011

**Seidler G. L., Groszyk H., Pieniążek A.**, *Wprowadzenie do nauki o państwie i prawie*, Lublin 2010

**Serda J.**, *Glosa do wyroku SN z dnia 2 lutego 1968 r., I CR 649/67*, OSPiKA 1970, nr 2

- 
- Serda J.**, *Adaptacja dzieła literackiego za naruszenie autorskich dóbr osobistych jego twórcy*, ZNUJ PWiOWI 1974, z. 1
- Sewerynik A.**, *Ochrona elementów składowych utworu muzycznego*, PUG 2013, nr 2
- Seville C.**, *The Internationalisation of Copyright Law. Books, Buccaneers and the Black Flag in the Nineteenth Century*, Nowy Jork 2006
- Siciarek M., Machała W.** (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019
- Sieńczyło-Chlabicz J.**, *Amerykańskie prawo autorskie. Sytuacja prawna producenta dzieła audiowizualnego według amerykańskiego prawa autorskiego*, Białystok 1998
- Sieńczyło-Chlabicz J., Banasiuk J.**, *Czas ochrony autorskich praw majątkowych do utworu jako przedmiotu prawa autorskiego*, Białostockie Studia Prawnicze 2010, nr 7
- Sieradzka M., Zdyb M.**, *Ustawa o swobodzie działalności gospodarczej. Komentarz*, Warszawa 2013
- Sirinelli P., Durrande S., Latreille A., Daleau J.**, *Code de la propriété intellectuelle*, Paryż 2010
- Skibińska A.**, *Trolling prawnoautorski (copyright trolling) a nadużycie prawa podmiotowego*, Prawo Mediów Elektronicznych 2017, nr 4
- Sobczak J.**, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa-Poznań 2000
- Sobczak P.**, *Plagiat, mistyfikacja, parodia, pseudonim. O kilku sposobach „ukrywania autor(stw)a” w międzywojniu – rekonesans*, *Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe* 2015, nr 2
- Sokołowska D.**, *Utwory zbiorowe w prawie autorskim: ze szczególnym uwzględnieniem encyklopedii i słowników*, ZNUJ PWiOWI 2001, z. 76
- Sołtysiński S.**, *Licencje na korzystanie z cudzych rozwiązań technicznych*, Warszawa 1970
- Sołtysiński S.**, *Czynności rozporządzające. Przyczynek do analizy podstawowych pojęć cywilistycznych* (w:) *Rozprawy z prawa cywilnego: księga pamiątkowa ku czci Witolda Czachórskiego*, red. J. Błeszyński, J. Rajski, Warszawa 1985
- Sołtysiński S.**, *Dysponowanie autorskimi uprawnieniami osobistymi* (w:) *Prace z prawa cywilnego. Księga pamiątkowa ku czci J. S. Piątkowskiego*, Wrocław 1985

- 
- Sołtysiński S.**, *Umowy licencyjne (w:) System Prawa Prywatnego, t. 14a*, red. R. Skubisz, Warszawa 2017
- Sondel J.**, *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków 2009
- Stanisławska-Kloc S.**, *Ochrona baz danych*, ZNUJ PPWI 2003, z. 82
- Stanisławska-Kloc S.(w:)** *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015
- Stawecki T., Winczorek P.**, *Wstęp do prawoznawstwa*, Warszawa 2013
- Stawiński J. S.**, *Wyzysk w przemyśle filmowym*, Przegląd Kulturalny 1960, nr 49
- Stewart S. M.**, *International Copyright and Neighboring Rights*, Londyn 1989
- Stoltz M. L.**, *The penguin paradox: How the scope of derivative works in copyright affects the effectiveness of the GNU GPL*, Boston University Law Review, 2005, vol. 85:1439
- Strauss W.**, *The Moral Right of Author*, The American Journal of Comparative Law 1955, vol. 4, nr 4
- Sulejewska J.**, *Między powieścią a adaptacją – kilka spostrzeżeń z perspektywy widza*, Images 2015, nr 26
- Szaciński M.**, *Podmioty prawa autorskiego*, NP 1975, nr 6
- Szaciński M.**, *Prawa twórcy opracowania cudzego dzieła w polskim prawie autorskim (zależne prawa autorskie)*, Palestra 1978, nr 2
- Szaciński M.**, *Współautorstwo według ustawy z 4 lutego 1994 r. o Prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Pal. 1995, nr 3-4
- Szabla E.**, *Charakterystyka memów internetowych w kontekście wybranych zagadnień prawa autorskiego*, Prawo Mediów Elektronicznych 2018, nr 2
- Szajkowski A.**, *Wynalazki wspólne: aspekty prawne*, Wrocław 1982
- Szczepanowska-Kozłowska K.**, *Umowy licencyjne w prawie własności przemysłowej*, Warszawa 2012
- Szczotka J.**, *Autorskie prawa majątkowe (w:) Prawo autorskie i prawa pokrewne. Zarys wykładu*, red. M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa, Bydgoszcz-Warszawa-Lublin 2007
- Sztobryn K.**, *Zakres przedmiotowy ochrony na podstawie dyrektywy 2009/24/WE w sprawie*

- ochrony prawnej programów komputerowych – przegląd orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości*, Glosa. Prawo gospodarcze w orzeczeniach i komentarzach 2014, nr 4
- Szyjewska-Bagińska J.** (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2016
- Szymczak I.**, *Metoda nauki o porównywaniu systemów prawnych*, RPEiS 2014, z. 3
- Ślęzak P.**, *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych*, Bydgoszcz-Katowice 2006
- Ślęzak P.**, *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, Warszawa 2012
- Targosz T.**, *Podstawowe zasady dotyczące umów przenoszących prawa autorskie* (w:) *Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe*, red. T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska, Warszawa 2010
- Targosz T.**, *Przedmiot umowy przenoszącej. Pola eksploatacji* (w:) *Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe*, red. T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska, Warszawa 2010
- Targosz T.** (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015
- Teilmann S.**, *British And French Copyright: A Historical Study Of Aesthetic Implications*, Odense 2004
- Tischner A.**, *Komentarz do art. 79* (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz do zmian wprowadzonych ustawą z dnia 9 maja 2007 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw*, red. T. Targosz, A. Tischner, LEX/el. 2008
- Tkacz A.**, *Mem internetowy a definicja utworu w prawie autorskim. Próba analizy*, ZNUJ PPWI 2017, z. 136
- Tobor Z.**, *W poszukiwaniu intencji prawodawcy*, Warszawa 2013
- Tomkins C.**, *Duchamp. Biografia*, Warszawa 2001
- Traple E.**, *Zakres dozwolonych zmian przy ekranizacji dzieła literackiego*, PiP 1978, z. 8-9
- Traple E.**, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979
- Traple E.**, *Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego*, Kraków 1990



- Traple E.**, *Utwór jako przedmiot umowy o dzieło – glosa do wyroku SN z dnia 18 czerwca 2003 r., II CKN 269/01*, Glosa 2005, nr 2
- Traple E.**, *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim*, Warszawa 2010
- Traple E.** (w:) *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011
- Traple E.**, *Raport na temat dostosowania polskiego systemu praw autorskich i praw pokrewnych do wymogów społeczeństwa informacyjnego*, Warszawa-Kraków 2012
- Traple E.**, *Autorskie prawa majątkowe (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017
- Truchanowski K.**, *O tłumaczu i jego roli (w:) O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955
- Ulmer E.**, *Urheber- und Verlagsrecht*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1951
- Umerle T.**, *Fanfikcja*, Forum Poetyki 2016, nr 4
- Walter M. M., von Lewinski S.** (w:) *European Copyright Law. A Commentary*, red. M. M. Walter, S. von Lewinski, Nowy Jork 2010
- Waszak T.**, *Tłumaczenie a interpretacja. O nadwyżkach treści w tekście docelowym*, Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu 2005, nr 1
- Wieczorek S., Kubiak M.**, *Ryzyka i szanse wynikające z rozwoju nowych technologii w branży mediowej na przykładzie zjawiska deep fake – analiza prawna*, M. Praw. 2019, nr 21
- Wieniewski I.**, *Łacina jako język międzynarodowy*, Przegląd Klasyczny 1938, nr 3, 1938
- Wiśniewski M. Ł.**, *Programowanie wielowątkowe w językach strukturalnych i obiektowych*, Journal of Computer Sciences Institute 2019, nr 10
- Wojciechowska A.**, *Granice swobody interpretacji w twórczości zależnej*, ZNUJ PWiOWI 1984, z. 36
- Wojciechowska A.**, *Treść osobistych praw autorskich*, PUG 1994, nr 11
- Wojciechowska A.**, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, Kraków 1999
- Wojciechowski K.**, *Pojęcie komunikowania publicznego utworu w prawie autorskim (w:)*

- Oblicza prawa cywilnego. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Janowi Bleszyńskiemu*, red. K. Szczepanowska-Kozłowska, Warszawa 2013
- Wojnicka E.**, *Autorskie prawa zależne*, Łódź 1990
- Wojnicka E.**, *Współtwórczość w ujęciu ustawy o prawie autorskim z 1952 r.*, Acta Universitatis Lodziensis. Folia Iuridica 1990, nr 44
- Wojnicka E.**, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, Łódź 1997
- Wojnicka E., Giesen B.**, *Autorskie prawa osobiste (w:) System Prawa Prywatnego, t. 13*, red. J. Barta, Warszawa 2017
- Wróblewski J.**, *Sądowe stosowanie prawa*, Warszawa 1988
- Wróblewski P.**, *Algorytmy, struktury danych i techniki programowania*, Gliwice 2010
- Wróblewski S.**, *Austria a berneńska umowa o międzynarodowej ochronie praw twórców*, Czasopismo prawnicze i ekonomiczne: Organ Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Towarzystwa Prawniczego i Ekonomicznego w Krakowie 1900, z. 1-2, cyt. za: K. Gliściński, *Wszystkie prawa zastrzeżone. Historia sporów o autorskie prawa majątkowe, 1469–1928*, Warszawa 2016, s. 260
- Wyrwiński M.**, *Autorskie prawa osobiste w obrocie prawnym*, Warszawa 2019
- Verevis C.**, *Film Remakes*, Edinburgh 2006
- Vivant M., Bruguière J.-M.**, *Droit d'auteur*, Paryż 2009
- Voigtlander L., Elster A., Kleine H.**, *Die Gesetze, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst sowie an Werken der bildenden Kunst und der Photographie*, Berlin 1942, cyt. za: A. Kopff, *Granice swobodnego użytkowania dzieł chronionych prawem autorskim*, ZNUJ PWiOWI 1961, z. 44, s. 40
- von Lewinski S.**, *International Copyright Law and Policy*, Oxford 2008
- von Lewinski S.** (w:) *European Copyright Law. A Commentary*, red. M. M. Walter, S. von Lewinski, Nowy Jork 2010
- Yen A. C.**, *The Interdisciplinary Future of Copyright Theory*, Cardozo Arts & Entertainment Law Journal 1992, vol. 10:423
- Załucki M.** (w:) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. P. Ślęzak, Warszawa 2017

- Zaremba M.**, *Memy internetowe (2010-2011)*, Media i Społeczeństwo 2012, nr 2
- Ziemiński Z.**, *Metodologiczne zagadnienia prawoznawstwa*, Warszawa 1974
- Ziomek J.**, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980
- Zoll F.**, *Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja Berneńska*, Warszawa-Kraków-Lwów-Poznań 1926
- Zoll F.**, *Prawo cywilne. Tom 1. Część ogólna*, Poznań 1931
- Zoll F.**, *Znamienny objaw umoralnienia prawa w polskiej ustawie o prawie autorskim*, Lwów 1936
- Żurowski A.**, *Szekspir i Wielki Zamęt*, Pelplin 2003

#### ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Aciman A.**, *Meet the unassuming drum machine that changed music forever*, <https://www.vox.com/culture/2018/4/16/16615352/akai-mpc-music-history-impact>(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Bultmann R.**, *Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman*, [http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=315#ViewNotes\\_4](http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=315#ViewNotes_4)(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Czyż R.**, *Andrzej Sapkowski o grze „Wiedźmin”. „Znam niewiele osób, które w to grały. Obracam się wśród inteligentnych”*, <https://wyborcza.pl/7,75410,20616921,sapkowski-o-grze-wiedzmin-znam-niewiele-osob-ktore-w-to.html> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Dragland Å.**, *Big Data, for better or worse: 90% of world's data generated over last two years*, <https://www.sciencedaily.com/releases/2013/05/130522085217.htm>(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Ginsburg J. C.**, *European Copyright Code - Back to First Principles (with Some Additional Detail)*,[https://papers.ssrn.com/sol3/Delivery.cfm/SSRN\\_ID1747148\\_code244408.pdf?abstractid=1747148&mirid=1](https://papers.ssrn.com/sol3/Delivery.cfm/SSRN_ID1747148_code244408.pdf?abstractid=1747148&mirid=1)(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Goodman J. D.**, *Historical Understandings of Derivative Works and Modern Copyright Policy*, <http://jessicadickinsongoodman.com/projects/historical-understandings-of->

- derivative-works-and-modern-copyright-policy (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Grabiec P.**, *Czarny sen Sapkowskiego się spełnił. Polska ambasada napisała, że Wiedźmin to serial na bazie gry*, <https://www.spidersweb.pl/2019/12/sapkowski-wiedzmin-gry-serial-the-witcher.html>(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Grimes W.**, *Following the Star Of a Winsome Idiot*, <http://www.nytimes.com/1994/09/01/movies/following-the-star-of-a-winsome-idiot.html?scp=28&sq=Forrest%20Gump&st=cse>(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Gumiński M., Huet M., Jacykowska M., Kwiatkowska M., Mordan P., Orczykowska M.**, *Spółeczeństwo informacyjne w Polsce Wyniki badań statystycznych z lat 2014-2018*, Warszawa-Szczecin 2018
- Haughton A.**, *Kuso: Shock for Shock's Sake?*,<https://www.viddywell.com/reviews/2017/8/20/kuso> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Kozik R.**, *Kto wyda dzieła Lema?*, <http://wyborcza.pl/1,75410,4959247.html> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Marr B.**, *Will Machine Learning AI Make Human Translators An Endangered Species?*, <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2018/08/24/will-machine-learning-ai-make-human-translators-an-endangered-species/#6e6ad6973902> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- McCormack J. W.**, *10 Books You Didn't Know Inspired Video Games*, <https://theculturetrip.com/north-america/usa/articles/10-books-you-didnt-know-inspired-video-games/>(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Nayman A.**, *'Forrest Gump' Won the Battle, but 'Pulp Fiction' Won the War*, <https://www.theringer.com/movies/2019/7/25/20726783/pulp-fiction-forrest-gump-quentin-robert-zemeckis-oscars> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Ohme R. K., Łopaciuk K.**, *Bach Bachem po uchu*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/nauka/301437,1,muzyka-manipuluje-naszym-mozgiem.read> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Rad C.**, *11 Games You Didn't Know Were Based on Books*,<https://www.ign.com/articles/2015/06/02/11-games-you-didnt-know-were-based->

- 
- on-books(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Rosati E.**, *Copyright in the EU: In Search of (In)Flexibilities*, [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2388307](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2388307)(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Rosati E.**, *The right of adaptation has not been generally harmonised at the EU level: true or false?*, <http://ipkitten.blogspot.com/2014/05/the-right-of-adaptation-has-not-been.html>(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Sewerynik A.**, *Prawo autorskie: cover, czyli CeZik też ma swoje prawa*, <http://www.rp.pl/artykul/1056988-Prawo-autorskie--cover--czyli-CeZik-tez-ma-swoje-prawa.html> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Shapiro A.**, *J.K. Rowling's 'Harry Potter' Translated To Scots, Marking 80th Language*, <https://www.npr.org/2017/11/23/566283284/j-k-rowlings-harry-potter-translated-to-scots-marking-80th-language?t=1564508843710> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Stewart J. B.**, *In the Chamber of Secrets: J.K. Rowling's Net Worth*, <https://www.nytimes.com/2016/11/24/business/in-the-chamber-of-secrets-jk-rowlings-net-worth.html>(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Szubański K.**, *37 lat temu pierwsze komputery osobiste IBM zrewolucjonizowały rynek*, <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news%2C30583%2C37-lat-temu-pierwsze-komputery-osobiste-ibm-zrewolucjonizowaly-rynek.html> (dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)
- Tassi P.**, *Netflix's 'The Witcher' Has Turned 'The Last Wish' Into An NYT Best-Seller, 27 Years Later*, <https://www.forbes.com/sites/paultassi/2020/01/04/netflixs-the-witcher-has-turned-the-last-wish-into-an-nyt-best-seller-27-years-later/%22%20/1%20%227aa0e2a87a3d>(dostęp: 19 sierpnia 2020 r.)