

Joanna Sieńczyło-Chlabicz

AMERYKAŃSKIE PRAWO AUTORSKIE

*Sytuacja prawna
producenta dzieła audiowizualnego
według amerykańskiego prawa autorskiego*



Temida 2

Białystok 1998

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.

Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku,

dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki” Ministra Edukacji i Nauki na podstawie umowy SONB/SP/512497/2021

© Copyright by Temida 2
Białystok 1998

Żadna część tej pracy nie może być powielana i rozpowszechniana w jakiejkolwiek formie i w jakikolwiek sposób (elektroniczny, mechaniczny), włącznie z fotokopiowaniem, bez pisemnej zgody wydawcy.

ISBN 83-86137-53-3

Opracowanie graficzne okładki
Jerzy Banasiuk

Układ typograficzny
Krzysztof Kruszewski

Redaktor techniczny
Jerzy Banasiuk

Wydawca: **Temida 2**

Przy współpracy i wsparciu finansowym Wydziału Prawa
Uniwersytetu w Białymstoku

Druk: ORTHDRUK, Białystok

Spis treści

Wykaz skrótów	11
Wstęp	13

Część I

POJĘCIE PRAWA AUTORSKIEGO W ODNIESIENIU DO DZIEŁA AUDIOWIZUALNEGO

1. Zarys historyczny amerykańskiego prawa autorskiego.....	17
1.1. Stanowa ochrona prawa autorskiego.	18
1.2. Federalna (ustawowa) ochrona prawa autorskiego.	19
2. Usytuowanie problematyki works made for hire.....	20
3. Dzieło audiowizualne jako przedmiot ochrony prawa autorskiego	24
3.1. Definicja dzieła audiowizualnego.....	24
3.1.1. Definicja dzieła filmowego.	25
3.2. Filmowa ścieżka dźwiękowa.	26
4. Wymogi niezbędne ochrony prawa autorskiego.....	26
4.1. Oryginalność.	28
4.2. Pomysł a sposób jego ekspresji.....	30
4.3. Utrwalenie dzieła.....	31
5. Nota dotycząca praw autorskich	33
5.1. Wprowadzenie.....	33
5.2. Nota a wkłady do dzieł zbiorowych.....	37

5.2.1. Brak noty.....	38
5.2.2. Zmiana noty.....	39
5.2.3. Błąd w nazwisku właściciela praw autorskich.....	40
5.2.4. Błąd w określeniu daty.....	40
5.2.5. Brak nazwiska lub daty.....	41
5.2.6. Fałszywa nota.....	41
5.3. Depozyt rękopisów i zapisów dźwiękowych.....	41
6. Rejestracja.....	43
6.1. Podanie o rejestrację.....	45
6.2. Najbardziej odpowiednia klasa.....	46
6.3. Depozyt.....	46
6.4. Rejestracja grupowa.....	47
6.5. Rejestracja dodatkowa (uzupełniająca).....	47
6.6. Podwójna rejestracja.....	48
6.7. Świadczenie rejestracji.....	49
6.8. Skutki zaniedbań wymogów rejestracji.....	50
7. Elementy dzieła filmowego a ochrona prawa autorskiego... 52	
7.1. Postacie charakterystyczne.....	52
7.2. Scenariusz dzieła filmowego.....	55
7.3. Kolorowanie czarno-białych dzieł filmowych.....	57
8. Prawa wyłączne i ich naruszenie..... 60	
8.1. Prawo do odtwarzania chronionego dzieła.....	60
8.2. Prawo do tworzenia dzieł pochodnych (zależnych).....	61
8.3. Prawo do dystrybucji.....	62

8.4. Prawo do publicznego wykonania dzieła.	66
8.5. Prawo do publicznego wystawienia dzieła.	69
9. Własność autorskich praw majątkowych.....	71
9.1. Dzieła pochodne i zbiorowe.....	72
9.1.1. Dzieła filmowe jako dzieła pochodne.....	77
9.2. Dzieła wspólne.....	79

Część druga

STATUS WORKS MADE FOR HIRE

1. Wprowadzenie	85
2. Rozgraniczenie dzieł for hire i dzieł zamówionych.....	86
3. Znaczenie stosunku pracy dla kwalifikacji jako dzieło for hire	89
4. Definicja dzieł specially ordered lub commissioned.....	102
4.1. Wymóg umowy sporządzonej w formie pisemnej.	104
4.2. Skutki prawne uznania dzieła za work made for hire ..	105

Część trzecia

KLAUZULE UMOWNE OKREŚLAJĄCE POZYCJĘ PRAWNĄ PRODUCENTA (SPÓŁKI FILMOWEJ) JAKO DYSPOWENTA PRAWAMI DO UTWORU

1. Wprowadzenie	109
2. Proces produkcji dzieła filmowego i umowy z nim związane	117

2.1. Faza zwana development	117
2.2. Produkcja wstępna.....	119
2.3. Faza produkcji.....	120
2.4. Dystrybucja dzieła filmowego	121
3. Klauzule umowne dotyczące przyznania praw do własności literackiej studiu jako nabywcy	121
3.1. Klauzule umowne dotyczące praw przeniesionych przez właściciela własności literackiej na nabywcę.	121
3.1.1. Zobowiązania dotyczące credit.....	125
3.2. Klauzule odnoszące się do praw zastrzeżonych dla zbywcy praw do dzieła literackiego.	126
3.2.1. Right of first negotiation	129
3.2.2. Right of last refusal.....	129
4. Wprowadzenie do umów dotyczących zatrudnienia personelu above-the-line w produkcji dzieła audiowizualnego.....	132
4.1. Umowa artysty z loan-out company	134
5. Klauzule umowne dotyczące pozycji prawnej studia jako dysponenta prawami do dzieła audiowizualnego zawarte w umowie z autorem scenariusza	134
5.1. Klauzule umowne odnoszące się do praw przysługujących spółce filmowej zawarte w umowie dotyczącej zatrudnienia autora scenariusza.	136
5.2. Klauzule umowne dotyczące praw zastrzeżonych dla autora scenariusza.....	138
5.2.1. Klauzula dotycząca stałego wynagrodzenia	140
5.2.2. Klauzula dotycząca premii	141

5.2.3. Klauzula dotycząca wynagrodzenia odroczonego.....	143
5.2.4. Klauzula odnosząca się do wynagrodzenia warunkowego.....	143
5.2.5. Klauzula dotycząca wynagrodzenia z tytułu korzystania przez spółkę filmową z prawa do tworzenia sequels i remakes	144
6. Klauzule umowne dotyczące pozycji prawnej studia zawarte w umowie z producentem	145
6.1. Klauzule umowne dotyczące praw przysługujących studiu w umowie z producentem.	146
6.2. Klauzule dotyczące praw producenta.	152
6.2.1. Klauzula dotycząca stałego wynagrodzenia	154
6.2.2. Klauzula dotycząca wynagrodzenia warunkowego	154
6.2.3. Klauzula dotycząca credits	156
6.2.4. Klauzula dotycząca flat fee basis	157
6.2.5. Klauzula pay or play	158
7. Klauzule umowne dotyczące pozycji prawnej studia w umowie z reżyserem	159
7.1. Klauzule umowne dotyczące praw przysługujących studiu w umowie z reżyserem.	159
7.2. Klauzule umowne dotyczące praw reżysera.	162
7.2.1. Klauzula dotycząca stałego wynagrodzenia	167
7.2.2. Klauzula dotycząca flat fee basis	168
7.2.3. Wynagrodzenie odroczone	168
7.2.4. Wynagrodzenie warunkowe	168

7.2.5. Klauzula pay or play	169
7.2.6. Klauzula dotycząca credits	169
8. Klauzule umowne dotyczące pozycji prawnej studia zawarte w umowie z artystą wykonawcą	171
8.1 Klauzule umowne dotyczące praw artysty wykonawcy.....	177
8.2. Wynagrodzenie artysty wykonawcy.....	179
8.2.1. Zagwarantowany okres czasu na świadczenie usług przez artystę wykonawcę	180
8.2.2. Klauzula pay or play	181
8.2.3. Wynagrodzenie warunkowe	182
8.2.4. Klauzula dotycząca credits	183
9. Wnioski końcowe	184
10. Doktryna dzieł for hire a polskie prawo autorskie.....	194
Bibliografia.....	205

WYKAZ SKRÓTÓW

Dz.U.	-	Dziennik Ustaw
OSN	-	Orzecznictwo Sądu Najwyższego
PiZS	-	Praca i Zabezpieczenie Społeczne
PWN	-	Państwowe Wydawnictwo Naukowe
PUG	-	Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego
ZNUJ	-	Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego
PiP	-	Państwo i Prawo
OSPİKA	-	Orzecznictwo Sądów Polskich i Komisji Arbitrażowych.
NP	-	Nowe Prawo

WSTĘP

We współczesnym obrocie prawami autorskimi coraz większe znaczenie odgrywają utwory powstałe w USA. Często pisze się i mówi o ekspansji amerykańskiej twórczości, o podporządkowywaniu sobie przez kapitał amerykański rynku światowego, w tym w szczególności rynku europejskiego. Są to poglądy uproszczone. Potencjał amerykański, zarówno finansowy, jak i intelektualny jest rzeczywiście ogromny. Tyle tylko, że zważywszy na łatwość cyrkulacji dóbr intelektualnych, często jest on instrumentem promocji światowej twórczości, tyle że powstającej i rozpowszechnionej przez amerykańskie organizacje gospodarcze. Zjawiskiem coraz bardziej zauważalnym na światowym rynku autorskim jest zderzenie się dwóch koncepcji prawa autorskiego, zwanych w uproszczeniu systemem copyright i prawem kontynentalnym. Pierwsza wyraża się nie tylko w istotnych odrębnościach konstrukcyjnych, ale przede wszystkim pozostawianiem w kręgu odmiennego myślenia prawniczego, w którym pierwszorzędną rolę odgrywa orzecznictwo sądowe, mimo stosunkowo rozbudowanego ustawodawstwa w zakresie prawa autorskiego. U podstaw drugiej zaś leży przekonanie, iż prawo autorskie powstaje zawsze na rzecz twórcy, gdyż tylko jego łączy niepowtarzalny, osobisty stosunek uczuciowy ze stworzonym utworem.

Rola amerykańskich organizacji gospodarczych działających w sferze prawa autorskiego na światowym rynku, w tym coraz częściej na rynku polskim, łączy się z szeregiem specyficznych problemów u których podstaw leży konieczność zrozumienia prawniczego myślenia partnera. Współczesny lawinowy przepływ twórczości intelektualnej powoduje nie tylko zderzenia różnych systemów, myślenia prawniczego, ale jest źródłem wzajemnego przenikania zarówno systemów, jak i poszczególnych składających się na nie rozwiązań.

Jednocześnie prawo autorskie w USA zmienia się i to nie tylko pod wpływem techniki i związanych z nią możliwości eksploatacyjnych. Coraz wyraźniej widoczny jest w legislacji amerykańskiej także wpływ prawa europejskiego. Jego formalnym wyrazem jest przystą-

pienie przez USA do konwencji berneńskiej i podjęcie szeregu zabiegów mających na celu złagodzenie wymogów formalnych, uwzględnienie podstawowych elementów dotyczących doktryny związanej z ochroną autorskich dóbr osobistych, konstrukcji dotyczących treści prawa autorskiego. Niewątpliwie właściwości eksploatacyjne dóbr intelektualnych jakimi są utwory, stwarza zapotrzebowanie na unifikację. Jest ona jednak tylko odległą perspektywą, choć coraz bardziej realną, zważywszy na procesy integracyjne w ramach Wspólnoty Europejskiej oraz fakt, że rozwiązania wspólnotowe znajdujące wyraz w dyrektywach, formułowane są z uwzględnieniem roli na rynku światowym produkcji amerykańskiej.

Perspektywy nie mogą zaciemniać obrazu istniejącego w chwili obecnej, wprawdzie ciągle ewoluującego, jednak w ramach dwóch odrębnych systemów, których wyrazistość odrębności coraz bardziej traci na znaczeniu. Doskonałym tego przykładem jest pojawienie się w ustawodawstwach z zakresu prawa autorskiego unifikacji w dziedzinie ochrony programów komputerowych, niedawno implantowanej konstrukcji opłat od kopii prywatnych kończąc na dyrektywie EWG dotyczącej ochrony baz danych.

Pisanie o obcym systemie prawa, dodatkowo należącym do innego systemu myślenia prawniczego musi zakładać zachowanie szczególnego reżimu. Nie może polegać na poddawaniu obcych rozwiązań ocenie prawa europejskiego i jego założeń. Trudno z pozycji prawnika obcego formułować nie tylko propozycje *de lege ferenda* i zajmować stanowisko w poszczególnych kwestiach różnie ujmowanych na gruncie interpretacji prawa USA. Rolą autora obcego jest przede wszystkim uchwycenie istoty konstrukcji i ukazanie ich możliwych ujęć tak jak są one postrzegane na ich rodzimym gruncie. Ponieważ zaś książka jest adresowana do prawnika polskiego, starano się dokonać tej konfrontacji w sposób możliwie czytelny dla prawnika polskiego, a więc nawiązujący do ujęć konstrukcyjnych znanych polskiemu prawnikowi.

Podstawowym zatem celem pracy jest ukazanie sytuacji prawnej producenta utworu audiowizualnego w świetle prawa USA, jednak pod kątem tych problemów i zagadnień, które odgrywają istotną rolę

w polskiej praktyce. Składa się zaś na tą praktykę potrzeba uzyskania odpowiedzi na pytanie, jakie elementy dzieła audiowizualnego są chronione na gruncie prawa amerykańskiego, jakie i komu służą do nich uprawnienia oraz jakie są zasady obrotu tymi prawami, w tym jaka jest praktyka tego obrotu. Zagadnienia te są ważne na polskim gruncie zwłaszcza wówczas, kiedy chcemy ocenić sytuację amerykańskich utworów audiowizualnych cyrkulujących na polskim rynku w sytuacji, w której legitymującym się prawami do tych utworów jest dystrybutor. Dla oceny jego sytuacji prawnej podstawowe znaczenie ma ustalenie elementów wyjściowych, bez których znajomości i oceny trudno byłoby o dokonywanie dalszych ocen, zwłaszcza związanych z fundamentalnym w polskim obrocie autorskim zagadnieniem następstwa prawnego pod tytułem szczególnym do obcych utworów.

Skoncentrowanie tematyki książki na problematyce utworów audiowizualnych wiąże się z tym, że poza domeną programów komputerowych, której w światowym obrocie potencjał amerykański odgrywa zasadniczą rolę, drugą sferą, w której cyrkulacja amerykańskiej produkcji intelektualnej odgrywa dominującą rolę jest właśnie rynek audiowizualny. Wystarczy uświadomić sobie liczbę oraz proporcje repertuarowe produkcji w tym zakresie wykorzystywanych w programach telewizji, przekazu satelitarnego, kablowego, obrotu w zakresie sprzedaży dla prywatnego użytku, najmu, dzierżawy, kaset wideo oraz eksploatacji kinowej. Generalnie ocenia się w Polsce, że udział tego potencjału kształtuje się na poziomie 80%. Wymowa tej oceny jest uzasadnieniem bliższego zainteresowania się problematyką objętą tematem niniejszej pracy.

Jej przygotowanie wymagało pokonania dwóch barier: dokumentacyjnej oraz systemowej, to znaczy przede wszystkim wymagało dostępu do źródeł oraz wypracowania aparatu poznawczego tych źródeł. Celowi temu służyły w szczególności wielomiesięczne studia organizowane przez American Bar Association - Central and East European Law Initiative (CEELI) z siedzibą w Waszyngtonie. Dały one zwłaszcza możliwość bezpośredniego dostępu do zbiorów Biblioteki Kongresu oraz owocnych kontaktów z Copyright Office, w którym

koncentruje się wiedza na temat amerykańskiego prawa autorskiego. Niezwykle przydatne były także bezpośrednie kontakty z prawnikami amerykańskimi specjalizującymi się w prawie autorskim.

Autorka pragnie złożyć bardzo serdeczne podziękowania za cenne i wnikliwe uwagi promotorowi Panu Prof. dr hab. Janowi Błęszyńskiemu oraz Pani dr hab. Izabeli Dobosz i Panu Prof. dr hab. Bogdanowi Michalskiemu - recenzentom rozprawy doktorskiej, która stała się podstawą tej książki.

POJĘCIE PRAWA AUTORSKIEGO W ODNIESIENIU DO DZIEŁA AUDIOWIZUALNEGO

1. ZARYS HISTORYCZNY AMERYKAŃSKIEGO PRAWA AUTORSKIEGO

Amerykańskie prawo autorskie zostało uchwalone po raz pierwszy przez Kongres 31 maja 1790 r. w celu „propagowania rozwoju nauki i sztuk użytkowych poprzez zapewnienie autorom i wynalazcom wyłącznych praw do ich dzieł i odkryć przez określony okres czasu”¹. Ustawa z 1790 r. odnosiła się do dzieł literackich i map. Poprawka z 1802 r. rozszerzyła ochronę na druki, poprawka z 1831 r. objęła kompozycje muzyczne. Dzieła fotograficzne znalazły się na liście utworów² chronionych 3 marca 1865 r. W 1870 r. włączono również malarstwo, rysunki, rzeźbę, zaś dzieła filmowe zostały objęte ochroną w 1912 r.

Następnym aktem prawnym regulującym prawo autorskie była ustawa z 1909 r.³, która zasadniczo nie uległa zmianie aż do czasu uchwalenia ustawy z 1976 r.⁴ obowiązującej obecnie. Przed wejściem w życie tej ustawy amerykańskie prawo autorskie stanowiło podwójny system, albowiem prawo autorskie i jego ochrona funkcjonowało zarówno na szczeblu stanowym, jak i federalnym. Istniało mianowicie stanowe zwyczajowe prawo autorskie w odniesieniu do dzieł nieopublikowanych i federalne ustawowe prawo autorskie do dzieł opublikowanych. Historia amerykańskiego prawa autorskiego wyka-

1. U.S.A. Constitution, Article 1, Section 8, Clause 8, cyt. za Boorstyn I, § 1:1, s. 1.

2. Terminy „dzieło”, „utwór” używane są w pracy zamiennie.

3. Act of March 4, 1909, Pub. L. No 60-349 ch. 320, 35 Stat. 1075- cytowana dalej jako prawo autorskie z 1909 r. Wszystkie cytaty z ustawy zamieszczone w niniejszej pracy pochodzą z załącznika do dzieła Patry, s. 337-59.

4. Act of October 19, 1976, Pub. L. No 94-533, 90 Stat. 2541, zm. przez The Berne Convention Implementation Act of 1988, Pub. L. No 100-568, 102 Stat. 2853- cytowana dalej jako prawo autorskie z 1976 r. Wszystkie cytaty z ustawy zamieszczone w niniejszej pracy pochodzą z dzieła Schechter, s. 145-278.

zuje istnienie dychotomii pomiędzy dziełami opublikowanymi a nieopublikowanymi. Dzieła nieopublikowane od momentu ich stworzenia były chronione przez zwyczajowe lub ustawowe, stanowe prawo autorskie. Z chwilą publikacji funkcjonowała już tylko ochrona prawa autorskiego na szczeblu federalnym.

Publikacja była mechanizmem, który powodował wygaśnięcie ochrony stanowej i uruchomienie ochrony federalnej. Podział ten miał swoje korzenie we wczesnych angielskich i amerykańskich sprawach sądowych⁵, które ukształtowały rozwój amerykańskiego prawa autorskiego⁶.

1.1. Stanowa ochrona prawa autorskiego

Stanowa ochrona prawa autorskiego rozpoczynała się wraz z momentem kreacji dzieła i kończyła z chwilą jego publikacji. Wyjątek od tej zasady zawarty był w art. 12 ustawy z 1909 r. w odniesieniu do niektórych dzieł, które - pomimo że nie zostały opublikowane - korzystały z ustawowej ochrony prawa autorskiego na szczeblu federalnym. Były to ustne wykłady i przemówienia⁷; dramatyczne i dramatyczno - muzyczne kompozycje⁸; kompozycje muzyczne⁹; dzieła sztuki¹⁰; rysunki lub dzieła plastyczne o charakterze naukowym lub technicznym¹¹; fotografie¹² i dzieła filmowe¹³. Właściciele tych dzieł musieli spełnić wymogi depozytu i rejestracji swoich dzieł zgodnie z ustawą z 1909 r.

5. Miller v Taylor, 4 Burr 2303 (1769, KB); Wheaton v Peters, 33 US 591, 8 L Ed 1055 (1834).

6. Borstyn I, § 1:3, s. 3-4.

7. Sec. 202.6 Copyright Office Regulations (Act of 1909), title 37, Code of Federal Regulations, cyt. za Boorstyn I, § 1:4, s. 5.

8. Ibid., Sec. 202.7.

9. Ibid., Sec. 202.8.

10. Ibid., Sec. 202.10.

11. Ibid., Sec. 202.12.

12. Ibid., Sec. 202.13.

13. Ibid., Sec. 202.15.

Tak więc stanowa (zwyczajowa) ochrona prawa autorskiego wygasła albo z chwilą publikacji dzieła albo z momentem rejestracji nieopublikowanego dzieła stosownie do art. 12 ustawy z 1909 r.

1.2. Federalna (ustawowa) ochrona prawa autorskiego

Artykuł 4 ustawy z 1909 r. przyznawał federalną ustawową ochronę „wszystkim dziełom autora”.

„Autor” w konstytucyjnym znaczeniu to twórca, osoba od której dzieło wywodzi swoje pochodzenie. Termin „dzieła” zaś może być zdefiniowany jako intelektualna, twórcza lub estetyczna praca, nie ograniczona do pisanej lub drukowanej materii¹⁴.

Obligatoryjnym warunkiem istnienia ustawowej ochrony był wómg publikacji dzieła i umieszczenia na nim noty.

Okres trwania ustawowej ochrony prawa autorskiego, według przepisów obowiązujących do 1978 r., wynosił 28 lat od daty pierwszej publikacji dzieła z prawem prolongaty tego terminu na dalsze 28 lat¹⁵.

Autorowi dzieła przysługiwały prawa wyłączne, które zabezpieczały dzieła przed ich eksploatacją przez nieupoważnionych. Były to: prawo do druku, publikacji, sprzedaży kopii dzieła, prawo do publicznego wykonania i zarejestrowania dzieła. Zasadniczo te same prawa przyznawało autorowi stanowe (zwyczajowe) prawo autorskie.

Ustawa o prawie autorskim uchwalona w 1976 r. fundamentalnie zmieniła system amerykańskiego prawa autorskiego. Dychotomiczny system z jednej strony stanowej ochrony w stosunku do nieopublikowanych dzieł, z drugiej zaś federalnej ochrony prawa autorskiego dla dzieł opublikowanych, który obowiązywał od 1790 r., został zastąpiony przez jeden zunifikowany system prawa autorskiego, który obejmuje ochroną dzieła od momentu ich stworzenia. Tej nowej regulacji prawa autorskiego poświęcona jest część I niniejszej pracy¹⁶.

14. Goldstein v California, 412 U.S. 546, 561, 37 L Ed 2d 163, 93 S Ct 2303. (1973), reh. den. 414 U.S. 883, 38 L Ed 2d 131, 94 S. Ct. 27.

15. Art. 24 prawa autorskiego z 1909 r.

16. Patrz szerzej: Litman, s. 857.

2. USYTUOWANIE PROBLEMATYKI WORKS MADE FOR HIRE

Problematyka *works made for hire* dotyczy dzieł, które w terminologii prawa europejskiego należałoby traktować jako dzieła pracownicze lub stworzone na zamówienie.

Koncepcja *works for hire* zrodziła się wokół kontrowersji dotyczących dzieł stworzonych przez osoby, które uznano za pracowników¹⁷. Problem tego rodzaju dzieł został poruszony w sprawie *Bleistein v Donaldson Lithographing Co.*¹⁸, w której Sąd Najwyższy orzekł, że prawo autorskie do utworu stworzonego przez pracowników przysługuje pracodawcy, jeżeli dzieło powstało w ramach stosunku pracy, czyli w trakcie wykonywania wynikających z niego obowiązków. W prawie zwyczajowym wykształciło się zaś domniemanie, że w przypadku zamówienia utworu prawa autorskie przysługują zamawiającemu, chyba że w umowie strony postanowiły inaczej¹⁹.

Ustawa z 1909 r. w art. 26 stanowiła, że słowo „autor” obejmuje również pracodawcę w odniesieniu do *works for hire*. Konstrukcja taka miała istotne znaczenie, ponieważ stosownie do art. 24 tej ustawy, dotyczącego czasu ochrony praw autorskich pracodawca, jako pierwotnie uprawniony, uzyskiwał wyłączne prawo do ubiegania się o odnowienie i rozszerzenie przysługującego mu prawa autorskiego na dalsze dwadzieścia osiem lat. Jednakże ustawa ta ani nie zawierała definicji *works made for hire*, ani nie wyjaśniała terminów „pracownik” i „pracodawca”, a ponadto nie było tam nawet wzmianki o dziełach specjalnie zamówionych (*commissioned works*). W związku z powyższym ciężar rozstrzygnięcia tych wątpliwości spoczął na orzecznictwie.

17. Patrz: *Little v Gould*, 15 F. Cas. 612 (CC NDNY 1852); *Colliery Engineer Co. v United Correspondence Schools Co.*, 94 F. 152 (CC SD NY 1899).

18. 188 U.S. 239, 248 (1903), cyt. za Gershen, s. 268.

19. Jaszi I, s. 73.

Do połowy lat sześćdziesiątych sądy uznawały, że instytucja *works made for hire* odnosi się tylko do dzieł stworzonych przez pracowników w trakcie zwykłego stosunku pracy, a w przypadku *commissioned works* nadal obowiązywało domniemanie, że przyjmujący zamówienie twórca w sposób dorozumiany godzi się na przeniesienie praw autorskich do swego utworu na składającego zamówienie²⁰. W sprawie *Yardley v Houghton Mufflin Co.*²¹ sąd stwierdził, że w przypadku przyjęcia zamówienia przez autora intencją stron jest przeniesienie praw do dzieła na zamawiającego.

Kontrowersyjnym rozstrzygnięciem w rozwoju instytucji *works made for hire* stało się orzeczenie w sprawie *Brattleboro Publishing Co. v Winmill Publishing Co.*²², gdzie sąd uznał, że *work made for hire* ma zastosowanie, kiedykolwiek dzieło pracownika zostaje stworzone na koszt i polecenie pracodawcy i stwierdził, że ta zasada może być wykorzystana w odniesieniu do stosunków pomiędzy zamawiającym a niezależnym twórcą. Nastąpiło więc tu zatarcie różnicy pomiędzy *works made for hire* a *commissioned works*, a także pomiędzy dwoma kategoriami twórców²³.

Projekt ustawy o prawie autorskim przygotowany przez Copyright Office²⁴ w 1961 r. utrzymał różnicę pomiędzy dziełami stworzonymi przez pracowników a wykonanymi przez niezależnych twórców²⁵. Po licznych dyskusjach z przedstawicielami zainteresowanych partii Copyright Office przygotował wstępny projekt ustawy z

20. Chisum, Jacobs, s. 269.

21. 108 F. 2d 28 (2d Cir. 1939).

22. 369 F. 2d 565 (2d Cir. 1966).

23. Patrz także: *Picture Music, Inc. v Bourne, Inc.* 457 F. 2d 1213 (2d. Cir.), cert. denied, 409 U.S. 997 (1972); *Siegel v National Periodical Publications, Inc.*, 508 F. 2d 909, 914 (2 Cir. 1974).

24. Jest to departament Biblioteki Kongresu, instytucja jedyna w swoim rodzaju, która spełnia szczególną rolę w kształtowaniu prawa autorskiego. Zajmuje się rejestracją praw autorskich, interpretuje federalne przepisy prawa autorskiego oraz uczestniczy w tworzeniu nowych rozwiązań legislacyjnych, cyt. za Latman, Gorman, Ginsburg, s. 41.

25. Patrz: Report of the Register of Copyrights on the General Revision of the U.S. Copyright Law, 87th Cong., 1st Sess., Copyright Law Revision, H. Judiciary Comm. Print 1961, s. 86-87. Patrz szerzej: Colby, s. 92-93.

1963 r., definiując *work for hire* jako dzieło przygotowane przez pracownika w wyniku wykonywania obowiązków w ramach stosunku pracy, nie włączając jednak do tego rodzaju dzieł *on special order* lub *on commission*²⁶. W odpowiedzi na zarzuty wydawców książek, że projekt ten ogranicza zakres pojęcia *works for hire* do pracowników, jego nowelizacja z 1964 r. rozszerzyła ich pojęcie na *commissioned works*, jeżeli strony zgodzą się na to w drodze umowy sporządzonej w formie pisemnej²⁷.

W 1965 r. osiągnięto historyczny kompromis, którego uosobieniem było wspólne memorandum przedstawione Kongresowi i Copyright Office, które zostało włączone do znowelizowanego projektu z 1965 r. i ostatecznie uchwalone w tej samej formie i podobnej treści jedenaście lat później w postaci art. 101 ustawy z 1976 r. Ustalono wówczas cztery kategorie *commissioned works*, które będą traktowane jako *works for hire*, jeżeli strony tak postanowią drogą umowy sporządzonej w formie pisemnej. Te kategorie to: wkłady do dzieł zbiorowych, wkłady do dzieł filmowych, tłumaczenia i jako czwarta kategoria - suplementy. Dzieła te, pomimo tego, że nie są tworzone przez pracowników, powinny być traktowane jako *works for hire*, zwykle bowiem są one przygotowywane na koszt, pod kierownictwem, nadzorem i na ryzyko wydawcy lub producenta. Wyraźnie podkreślono, że tylko te cztery wyszczególnione kategorie dzieł mogą posiadać status *works for hire*, inne zaś dzieła *on special order* lub *on commission* nie posiadają takiego statusu²⁸.

W 1966 r. House Committee zachowując różnicę pomiędzy dziełami stworzonymi przez pracowników a *commissioned works*, skupił się na zakreśleniu ustawowej linii rozgraniczającej dzieła *on special*

26. Preliminary Draft for Revised U.S. Copyright Law and Discussions and Comments on the Draft, 88th Cong., 2d Sess., Copyright Law Revision, H. Judiciary Comm. Print 1964, cz. 3, s. 15.

27. 1964 Revision Bill with Discussions and Comments, 89th Cong., 1st Sess., Copyright Law Revision, H. R. Judiciary Comm. Print 1965, cz. 5, s. 31.

28. Patrz: U.S. Register of Copyrights, Copyright Law Revision, Supplementary Report, 1965, cz. 6, s. 66.

order i *on commission*, które powinny być uważane za *works for hire* a tymi dziełami, które nie będą tak traktowane. House Committee dodał jeszcze cztery inne kategorie *commissioned works*, które mogą posiadać status *works for hire*, a mianowicie: kompilacje, teksty instrukcyjne, testy i atlasy. Ustawa z 1976 r. zawiera w zasadzie tę samą definicję *works for hire*, jak projekt z 1966 r., ma tę samą strukturę i zbliżoną treść, dodaje jedynie jeszcze jedną kategorię, a mianowicie rozwiązanie testu. Możemy stwierdzić, że raporty obu izb Kongresu z 1976 r. są oparte na wcześniejszych projektach²⁹.

Historia legislacyjna ustawy o prawie autorskim z 1976 r. jest ważna i doniosła z dwóch powodów. Po pierwsze, wprowadza w życie kompromis z 1965 r. z jedynie drugorzędnymi modyfikacjami, który udowodnił, że intencją Kongresu było ustalenie dwóch rodzajów dzieł nabywających status *works for hire*: dzieł stworzonych przez pracowników i dzieł wykonanych przez niezależnych twórców. Po drugie, historia tego aktu podkreśliła wyraźnie ważność ustawowego sformułowania, że jedynie enumeratywnie wyliczone kategorie *commissioned works* mogą nabyć status *works for hire*, zaś posiadanie przez stronę zamawiającą prawa do kontroli produkcji danego dzieła nie jest czynnikiem rozstrzygającym, czy to dzieło jest *work for hire*³⁰.

Doktryna *work for hire* jest jednym z unikalnych aspektów amerykańskiego prawa autorskiego. Występuje ona jedynie w kilku innych krajach³¹ i jest generalnie obca dla większości systemów prawnych na świecie. Zagadnienie przysługiwania pierwotnej własności praw autorskich po stronie finansującej kreację dzieła jest diametralnie przeciwstawne percepcji prawa autorskiego funkcjonującej w większości państw Europy Zachodniej.

Według obecnie obowiązującego amerykańskiego prawa autorskiego, ochrona tego prawa działa od momentu kreacji dzieła, a ściś-

29. Ibid., s. 67

30. Patrz: Nimmer I, vol. I, § 5.03[B][1][a][iii], s. 5-25.

31. Np. Sec. 12 (3) of the Canadian Copyright Act; *Goldner v CBC* (1971) 7 CPR (2d)158, 161-162 (Fed. Ct.).

lej w chwili gdy jest ono utrwalone w namacalnym sposobie ekspresji, przynajmniej w odniesieniu do utworów stworzonych 1 stycznia 1978 r. lub po tej dacie³². Regułą jest, że pierwotna własność praw autorskich przysługuje twórcy od momentu powstania dzieła³³ i zazwyczaj indywidualny kreator jest uznawany za jego autora. Jednakże w pewnych okolicznościach pracodawca twórcy lub strona zamawiająca utwór jest pierwotnym właścicielem praw autorskich i jego autorem³⁴. Tak właśnie jest w przypadku doktryny dzieł *for hire* i pomimo iż stanowi ona wyjątek od zasady, to jednak oddziałuje na amerykańskie prawo autorskie bardziej jako prawo ekonomiczne niż artystyczne czy kulturalne.

3. DZIEŁO AUDIOWIZUALNE JAKO PRZEDMIOT OCHRONY PRAWA AUTORSKIEGO

Artykuł 102(a)(6) ustawy o prawie autorskim z 1976 r. pośród dzieł chronionych prawem autorskim wymienia dzieła filmowe i inne dzieła audiowizualne. Dzieła filmowe stanowią więc podklasę w stosunku do szerszego pojęcia dzieł audiowizualnych.

3.1. Definicja dzieła audiowizualnego

Dzieło audiowizualne „jest to dzieło składające się z serii powiązanych ze sobą obrazów, pokazanych przy użyciu odpowiednich urządzeń, tj. aparatów projekcyjnych lub innego sprzętu elektronicznego, z towarzyszeniem, lub nie, dźwięku, bez względu na rodzaj przedmiotów, na których to dzieło zostało utrwalone”³⁵.

32. Art. 102 (a) prawa autorskiego z 1976 r.

33. Ibid., art. 201 (a).

34. Ibid., art. 201 (b).

35. Art. 101 ustawy prawa autorskiego z 1976 r. Patrz także: Nimmer I, vol. I, § 2.09[CA], s. 2-130.11.

W sprawie WGN Continental Broadcasting Co. v United Video, Inc., 693 F. 2d 622, 628 (7th Cir. 1982) - sąd odnosząc się do definicji dzieła audiowizualnego zawartej w ustawie, uznał, że program informacyjny z towarzyszącym mu teletekstem i z zamierzeniem pokazania go tej samej widowni i w tym samym czasie, stanowi dzieło audiowizualne nawet, jeżeli teletekst dotyczył innego przedmiotu niż program informacyjny. Te dwa człony są związane ze sobą, a

Dziełem audiowizualnym jest dzieło, które składa się z trzech niezbędnych elementów (dodatkowo oprócz spełnienia wymogu oryginalności i utrwalenia):

- 1) obrazów;
- 2) obrazy te muszą być związane ze sobą i zaprezentowane w seriach³⁶;
- 3) muszą one nadawać się do pokazania za pomocą odpowiednich urządzeń³⁷.

3.1.1. Definicja dzieła filmowego

Dzieło filmowe jest definiowane jako „dzieło audiowizualne, złożone z serii powiązanych ze sobą obrazów, które pokazywane kolejno, oddają wrażenie ruchu³⁸”.

Poddanie analizie definicji obu dzieł zawartych w art. 101 ustawy z 1976 r. prowadzi do konkluzji, że dzieło, które nie jest dziełem audiowizualnym, nie tworzy dzieła filmowego. Różnica pomiędzy nimi polega na tym, że w odniesieniu do dzieł filmowych istnieje wymóg, by seria powiązanych ze sobą obrazów pokazywanych kolejno, oddawała wrażenie ruchu. To bowiem jest istotą filmu. W związku z

zatem tworzą utwór audiowizualny pod warunkiem, że są przeznaczone dla tej samej widowni i są pokazane w tym samym czasie.

Wyrażenie „seria związanych ze sobą obrazów” użyte w definicji dzieła audiowizualnego, zawarte w art. 101 ustawy o prawie autorskim z 1976 r., odnosi się do każdej serii obrazów pokazanych jako pewnego rodzaju całości i w związku z powyższym dotyczy także gier wideo - *Midway Mfg. Co. v Artic Intern., Inc.*, C. A. 111 1983, 704 F. 2d 1009, cert. denied 104 S. Ct. 90, 464 U.S. 823, 78 L. Ed. 2d 98.

Audiowizualny pokaz gry wideo stanowi przedmiot ochrony prawa autorskiego nawet, jeżeli program komputerowy, na podstawie którego został on stworzony, nie podlega takiej ochronie - *Stern Electronics, Inc. v Kaufman*, D.C.N.Y.1981, 523 F. Supp. 635, aff'd 669 F. 2d 852.

36. W sprawie *WGN Continental Broadcasting Co. v United Video, Inc.*, 693 F. 2d 622, 628 (7th Cir. 1982) - sąd stwierdził, że aczkolwiek obrazy muszą być ze sobą powiązane, to nie jest konieczne, by były przedstawiane w sposób ciągły, kolejno po sobie.

37. Tamże, sąd uznał, że materiał teletekstu nałożony na program informacyjny tworzy część dzieła audiowizualnego, składającego się zarówno z tego programu, jak i teletekstu.

38. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r. - ustawa z 1909 r. w art. 5 (1) i 5 (m) czyniła różnicę pomiędzy różnymi rodzajami dzieł filmowych, np. pomiędzy filmem fabularnym a dokumentalnym. Ta różnica już nie obowiązuje, wg ustawy z 1976 r., bowiem obecnie wszystkie dzieła filmowe mieszczą się w jednej kategorii.

powyższym, seria slajdów pokazywanych w sposób ciągły, chociaż stanowi dzieło audiowizualne, nie jest dziełem filmowym, ponieważ nie oddaje wrażenia ruchu. Przekaz telewizyjny na żywo nie jest filmem, gdyż pomimo, że oddaje wrażenie ruchu, nie jest on utrwalony na nośniku materialnym np. na taśmie wideo³⁹.

3.2. Filmowa ścieżka dźwiękowa

Według obowiązującej ustawy o prawie autorskim z 1976 r. dzieła filmowe, zgodnie z definicją, mogą zawierać, lub nie, akompaniament dźwiękowy⁴⁰.

Wyżej wymieniona ustawa określiła po raz pierwszy w amerykańskim prawie autorskim status filmowej ścieżki dźwiękowej. Obecnie jest już wiadomym fakt, że ścieżka dźwiękowa stanowi integralną część dzieła filmowego i jest całkowicie chroniona prawem autorskim⁴¹.

4. WYMOGI NIEZBĘDNE OCHRONY PRAWA AUTORSKIEGO

Ustawa o prawie autorskim z 1976 r. przewiduje trzy obligatoryjne przesłanki, które muszą być spełnione łącznie, ażeby dzieło było chronione prawem autorskim: po pierwsze - oryginalność (*originality*), po drugie - wymóg, by dzieło składało się nie tylko z samych

39. Ibid., art. 102 (a)

Patrz szerzej: Nolan, A brighter day for the magic lantern: thoughts on the impact of the New Copyright Act on motion pictures, 11 Loyola L.A. L. Rev. 1977, s. 1; Holland, Audiovisual package: handle with care, w: 22 Bull. Copyright Society 1974, s. 104, cyt. za Henn, ch., § 5.2[6], s. 73; Trafas I, s. 90-96; Czajkowska-Dąbrowska, s. 53; Trafas II, s. 78-80; Szczotka I, s. 13-19.

40. Ibid., art. 101.

41. Prawo autorskie w odniesieniu do ścieżki dźwiękowej może chronić nie tylko dźwięki, ale także muzyczne dzieło stworzone dla danego dzieła filmowego, jeżeli jest ono utrwalone w formie ścieżki dźwiękowej.

pomysłów, ale również ze sposobu ich wyrażenia (*expression*) i po trzecie dzieło - musi być utrwalone na nośniku materialnym⁴².

Artykuł 102 ustawy z 1976 r. stanowi, że ochrona prawa autorskiego obejmuje oryginalne dzieła autorskie tak utrwalone, np. na taśmie magnetycznej, płycie fonograficznej, że mogą być one postrzegane, odtwarzane lub w inny sposób prezentowane bezpośrednio lub przy pomocy odpowiednich urządzeń. Zwrot „oryginalne dzieło autorskie”⁴³ został użyty w ustawie z 1976 r. w miejsce sformułowania „wszystkie dzieła pisane autora”, którym operowała ustawa z 1909 r. (art. 4 tej ustawy).

Ustawa o prawie autorskim z 1976 r. wyraźnie wskazuje na wymóg autorstwa. Sądy traktowały ten wymóg tradycyjnie, jako synonimiczny z oryginalnością dzieła i świadczący jedynie o tym, że utwór chroniony prawem autorskim jest rezultatem samodzielnej pracy autora i nie jest kopią innego dzieła. Jednakże wymóg autorstwa może także oznaczać coś więcej, a mianowicie to, że dzieło podlegające ochronie jest wynikiem autorstwa człowieka.

42. Boorstyn I, § 2:1, s. 22.

Levine, Subject matter of copyright, w: 25 Bull. Copyright Society 1978, s. 201, cyt. za Henn, § 5,1, s. 63; Nimmer II, s. 978.

43. W sprawie Harper v Row Publishers, Inc. v Nation Enterprises, 557 F. Supp.1067, 220 USPQ 210, (1983, SDNY) - sąd stwierdził, że dzieło danego autora musi być jego własnym utworem, nie pochodzącym od innych osób.

Production Contractors, Inc. v WGN Continental Broadcasting Co., 622 F. Supp. 1500, 228 USPQ 604 (1985, NDI11) - sąd orzekł, że produkcja i promocja parady święta Bożego Narodzenia nie stanowi oryginalnego dzieła autorskiego, natomiast stworzenie audycji telewizyjnej z takiej parady, jest dziełem chronionym prawem autorskim.

W sprawie Southern Bell Tel. and Tel. Co. v Associated Telephone Directory Publishers, C. A. 11 (Ga.)1985, 756 F. 2d 801- sąd uznał, że książka telefoniczna lub każda inna kompilacja stanowi oryginalne dzieło autorskie podlegające ochronie, gdy jest ona produktem subiektywnej selekcji, organizacji, układu i uporządkowania uprzednio stworzonych utworów.

Lotus Development Corp. v Paperback Software Intern. D. Mass. 1990, 740 F. Supp. 37- konstrukcja oryginalnego dzieła autorskiego w ustawie o prawie autorskim nie jest ograniczona jedynie do tradycyjnych dzieł, tj. powieści lub sztuk, została ona raczej użyta w celu rozszerzenia ochrony prawa autorskiego również na inne metody ekspresji.

Patrz także: Murray v National Broadcasting Co., 844 F. 2d 988, 6 USPQ 2d 1618 (1988, CA2NY), cert. den. (US)102 L. Ed. 2d 380, 109 S. Ct. 391; Kienzle v Capital Cities American Broadcasting Co., 774 F. Supp. 432 (1991, E. D. Mich.).

Przedmiot ochrony prawa autorskiego obejmuje w porządku chronologicznym: książki, mapy (1790); druki (1802); kompozycje muzyczne (1831); kompozycje dramatyczne (1856); fotografie (1865); malarstwo, rysunek i rzeźbę (1870); przedstawienia teatralne, filmy (1912); nagrania dźwiękowe (1972); pantomimę, choreografię i dzieła audiowizualne (1978); programy komputerowe (1980); dzieła sztuki wizualnej (1990)⁴⁴.

4.1. Oryginalność

„Oryginalność” w znaczeniu prawa autorskiego oznacza, że dane dzieło pochodzi od określonego autora, który stworzył je samodzielnie, nie kopiując innych dzieł⁴⁵.

Dzieło może jednak spełniać wymóg oryginalności i być chronione prawem autorskim, nawet jeżeli jest zupełnie identyczne w stosunku do innego dzieła, pod warunkiem że nie zostało skopiowane, lecz stanowi produkt niezależnej i samodzielnej pracy danego autora, czyli jest dziełem własnym tego autora. Podkreślenia wymaga fakt, że oryginalność, jako obligatoryjna przesłanka ochrony prawa autorskiego, odnosi się do niezależnej kreacji, a nie nowatorstwa czy innowacji⁴⁶. W związku z powyższym, dzieło nie będzie pozbawione ochrony prawa autorskiego jedynie z powodu jego istotnego podobieństwa do innego dzieła stworzonego przez innego autora, czyli dzieła nie wprowadzającego żadnych innowacji.

Nie umiejętności, zdolności czy wiedza są czynnikami, od których uzależniona jest ochrona prawa autorskiego, a jedynie takie cechy, które są aktami autorstwa. Jako przykład można przytoczyć artystę, który namalował obraz będący do tego stopnia dokładną reprodukcją Rembrandta, że nawet ekspertom trudno było go odróżnić od oryginału. Pomimo tego, że wykazał on duże umiejętności, talent i wiedzę, nie stworzył niczego, co pochodziłoby od niego samego. Je-

44. Henn, ch. 5, § 5.1[1], s. 64.

45. Boorstyn I, § 2:2, s. 22-23.

46. Kryterium oryginalności nie obejmuje wymogu innowacji, nowatorstwa - House Report, 1976, s. 51, cyt. za Boorstyn I, § 2:2, s. 22.

dynie bowiem tzw. rozpoznawalna zmiana (*distinguish variation*) innego dzieła może spełnić wymóg oryginalności niezbędny do ochrony prawa autorskiego, z tym zastrzeżeniem, że jest ona wynikiem samodzielnej pracy autora i nie stanowi jedynie błażej, niewielkiej, wspólnej zmiany dzieła oryginalnego⁴⁷. W sprawie *Key Publications, Inc. v Chinatown Today Pub. Enterprises, Inc.*⁴⁸ uznano iż w praktyce wymóg oryginalności oznacza trochę więcej, niż zakaz faktycznego kopiowania. Z racji tego że oryginalność nie oznacza nowatorstwa, innowacji to istnienie podobieństwa do innych dzieł, nie wpływa na moc obowiązującą ochrony prawa autorskiego.

47. Nimmer I, vol. I, (1990), § 2.01[A], s. 2-9, 2-10.

O spełnieniu wymogu oryginalności decydują raczej umiejętności artystyczne aniżeli fizyczne czy produkcyjne - *Durham Indus., Inc. v Tomy Corp.*, 630 F. 2d 905 (2d Cir. 1980); *Gracen v Bradford Exchange*, 698 F. 2d 300 (7th Cir. 1983); *Past Pluto Prods. Corp. v Dana*, 627 F. Supp. 1435 (S.D.N.Y. 1986).

West Pub. Co. v Mead Data Cent., Inc., 799 F. 2d 1219, 230 USPQ 801 (1986, CA8 Minn.), cert. den. (US)93 L. Ed. 2d 1010, 107 S. Ct. 962- sąd uznał, że dzieło spełnia wymóg oryginalności, gdy stanowi produkt pewnego twórczo - intelektualnego lub estetycznego wysiłku. W sprawie *Raffoler, Ltd. v Peabody v Wright, Ltd.*, 671 F. Supp. 947, 5 USPQ 2d 1663 (1987, ED NY) - sąd stwierdził, że oryginalna kombinacja i układ haseł reklamowych podlega ochronie prawa autorskiego.

Feist Publications v Rural Telephone Service, 111 S. Ct. 1282 (1991) - sąd uznał, że oryginalność oznacza, że dane dzieło zostało samodzielnie stworzone przez autora (w przeciwieństwie do skopiowanego z innych dzieł) i że posiada ono co najmniej minimalny stopień kreatywności. Dzieło może być oryginalne, nawet jeżeli przypomina ono inne dzieła, jednakże tak długo jak podobieństwo to jest przypadkowe, a nie jest rezultatem kopiowania. Twórczym komponentem oryginalności jest intelektualna koncepcja, produkcja i własna myśl autora.

Apple Computer, Inc. v Microsoft Corp., 759 F. Supp. 1444, 91 Daily Journal DAR 3140, 18 USPQ 2d 1097 (1991, ND Cal.) - sąd orzekł, że dzieło by spełniać ustawowy wymóg oryginalności, musi być samodzielnie stworzone przez autora i musi uosabiać, chociaż w niewielkim stopniu intelektualny wysiłek autora. Wymóg oryginalności oznacza zakaz faktycznego kopiowania dzieła przez właściciela praw autorskich.

Rubin v Boston Magazine Co., C.A. Mass. 1981, 645 F. 2d 80 - sąd uznał, że w świetle obowiązującej ustawy o prawie autorskim ochronie tego prawa nie podlega sam pomysł, koncepcja, a jedynie oryginalna forma ekspresji tego pomysłu, koncepcji.

Card Barnhart, Inc. v Economy Cover Corp., D.C.N.Y. 1985, 603 F. Supp. 432- kwestia mocy obowiązującej prawa autorskiego dotyczy szeregu elementów włączając w to oryginalność, autorstwo, zgodność z wymogami ustawowymi.

48. 945 F. 2d 509, 19 Media LR 1302, 20 USPQ 2d 1122 (1991, CA2NY).

4.2. Pomysł a sposób jego ekspresji

Ustawa z 1976 r. w art. 102(b) zawiera generalną zasadę, że ochrona prawa autorskiego odnosi się jedynie do sposobu ekspresji dzieła, a nie zawartych w nim pomysłów. Nie rozciąga się ona na pomysł, procedurę, proces, system, metodę, koncepcję czy zasadę bez względu na formę, w której została ona opisana, wyjaśniona, zilustrowana lub ujęta w oryginalnym dziele autorskim podlegającym takiej ochronie.

Cztery cechy charakterystyczne są odzwierciedleniem różnicy pomiędzy pomysłem a sposobem ekspresji. Po pierwsze, wszystkie dzieła zawierają pomysły i sposoby ich ekspresji w różnych rozmiarach i różnica pomiędzy nimi jest niezmiennie kwestią stopnia. Jak zauważył sąd w sprawie *Nichols v Universal Pictures Corp.*⁴⁹, szczególnie w odniesieniu do sztuk dramatycznych obserwuje się coraz szersze wykorzystanie powszechnie znanych wzorców, nie podlegających ochronie prawa autorskiego.

Po drugie, sądy stosują najczęściej różnicę pomiędzy pomysłem a sposobem ekspresji w kontekście spraw dotyczących naruszenia praw autorskich⁵⁰. Konsekwencją tego jest to, że rzadko zakreślają one autorytatywną linię graniczną pomiędzy chronionym sposobem ekspresji danego dzieła a jego nie podlegającymi ochronie pomysłami. Mianowicie sądy rozwiązując zagadnienie naruszenia praw autorskich ustalają jedynie, czy pozwany wykorzystał pomysł czy sposób ekspresji dzieła. Fakt, że nie stwierdzono naruszenia, gdyż pozwany użył z dzieła powoda jedynie kilka nie podlegających ochronie elementów fabuły nie oznacza, że dopuściłby się on naruszenia, gdyby wykorzystał w swoim dziele jeden lub nawet więcej elementów. Natomiast fakt, że dzieło pozwanego naruszyło prawa autorskie do utworu powoda, gdyż było jego dosłowną kopią nie oznacza, że poz-

49. F. 2d 119, 121 (2d Cir. 1930).

50. Patrz: *John Muller Co. v New York Arrows Soccer Team, Inc.*, 802 F. 2d 989 (8th Cir. 1986).

wany nie naruszyłby praw autorskich, gdyby sięgnął on pod literalną płaszczyznę dzieła i sparafrazował jego treść.

Po trzecie wymóg wyrazistej, ekspresyjnej zawartości treści dzieła pokrywa się częściowo z wymogiem jego oryginalnej treści. Podstawowy pomysł fabuły⁵¹, czy kombinacja kilku naszkicowanych linii⁵² nie będą podlegały ochronie prawa autorskiego, gdy są niewyraziste, a ponadto gdy istnieje prawdopodobieństwo, że autor skopiował je z jednego ze źródeł, w którym one już wcześniej się pojawiły. Pomimo, iż nie wszystkie pomysły są nieoryginalne, to jednak nawet w sytuacji, gdy autor może dowieść, że pomysł leżący u podstaw jego dzieła, posiadał tę cechę, będzie on pozbawiony ochrony, gdyż same pomysły, koncepcje tej ochronie nie podlegają. Podobnie nie wszystkie sposoby ekspresji są oryginalne, a więc autor który wykorzystał je z innego dzieła w swoim utworze będzie również pozbawiony ochrony, ale nie z powodu tego, iż nie są one wyraziste, lecz dlatego, że nie są one oryginalne.

Należałoby wreszcie stwierdzić, że zastosowanie różnicy pomiędzy pomysłem a sposobem jego ekspresji będzie odmienne, w zależności od rodzaju dzieła, a mianowicie pomysły które leżą u podstaw utworu literackiego dotyczące fabuły, tematu, postaci odbiegają zasadniczo od pomysłów w odniesieniu do dzieł sztuki wizualnej odnoszących się do linii koloru czy perspektywy. W konsekwencji więc linia rozgraniczająca pomysł od sposobu ekspresji w odniesieniu do danego rodzaju dzieła, będzie odpowiadała określonym konwencjom, które charakteryzują dany typ dzieła⁵³.

4.3. Utrwalenie dzieła

Utrwalenie dzieła w jakiejś określonej formie jest obok wymogu oryginalności niezbędną, konieczną przesłanką istnienia ochrony prawa autorskiego.

51. Patrz: *Nichols v Universal Pictures Corp.* 45 F. 2d 119, 122 (2d Cir. 1930)

52. Patrz: *John Muller & Co. v New York Arrows Soccer Team, Inc.*, 802 F. 2d 989 (8th Cir. 1986).

53. *Goldstein I*, § 2.3, s. 74-76.

Artykuł 101 ustawy z 1976 r. stanowi, że dzieło jest utrwalone na nośniku materialnym wtedy, kiedy jest uosobione w rękopisie (*copy*) lub w zapisie dźwiękowym (*phonorecord*) przez autora tego dzieła lub z jego upoważnienia, w sposób stały, niezmienny, tak by mogło być postrzegane, odtwarzane lub w inny sposób percepowane przez dłuższy niż krótkotrwały okres.

Rękopisy i zapisy dźwiękowe obejmują wszystkie materialne przedmioty, w których chronione prawem autorskim dzieła mają być utrwalone.

Istnieje podstawowa różnica pomiędzy „oryginalnym dziełem autorskim” i materialnym przedmiotem (tj. rękopisem, zapisem dźwiękowym), w którym to dzieło jest utrwalone. Zgodnie z ustawową definicją, autor tworzy dzieło literackie, które jest utrwalone lub uosobione w materialnym przedmiocie, jakim jest książka. Książka jest więc rękopisem tego dzieła literackiego. Podobnie np. kompozycja muzyczna jest dziełem autorskim, które może być utrwalone w materialnym przedmiocie, jakim jest zapis dźwiękowy.

Dzieło może być utrwalone albo przez samego autora, albo z jego upoważnienia⁵⁴. W związku z powyższym dzieło, które zostało utrwalone bez zgody autora, nie będzie przedmiotem ochrony prawa autorskiego, chyba że autor ma zezwolenie na autoryzowanie tego utrwalenia z mocą wsteczną⁵⁵.

Zgodnie z art. 101 ustawy „dzieła składające się z dźwięków, obrazów lub z obydwu tych elementów, które są transmitowane, uznaje się za utrwalone, jeżeli nastąpiło ono równocześnie z ich transmisją”.

Transmitować, wg art. 101 ustawy oznacza, „przekazywać dźwięki lub obrazy przy pomocy jakiegoś urządzenia lub procesu z miejsca, z którego są one wysyłane”. Jeśli więc obrazy i dźwięki, które mają być przekazane, będą najpierw utrwalone np. na taśmie video i później transmitowane, tak utrwalone dzieło będzie dziełem

54. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r.

55. Boorstyn I. § 2:4, s. 28.

filmowym i będzie korzystało z ochrony prawa autorskiego. Również transmisja na żywo, utrwalona w tym samym czasie, w jakim nastąpiło jej przekazanie, będzie chroniona prawem autorskim⁵⁶.

Artykuł 101 ustawy z 1976 r. stwarza podstawę do ochrony prawa autorskiego w odniesieniu do przekazów na żywo, docierających do publiczności w formie nieutrwalonej, pod warunkiem że zostaną one utwalone jednocześnie z ich transmisją. W związku więc z powyższym osoba, która bez upoważnienia właściciela retransmituje lub kopiuje przekaz na żywo, może być oskarżona o naruszenie prawa autorskiego, jeżeli właściciel praw autorskich do tego przekazu, utwalił go jednocześnie z jego transmisją w formie rękopisu lub zapisu dźwiękowego⁵⁷. W sprawie *Midway Mfg. Co. v Artic International, Inc.*⁵⁸ sąd przyjął, że wymóg utrwalenia dzieła nie oznacza, iż musi być ono napisane lub zarejestrowane dokładnie tak, jak jest to odbierane ludzkim okiem. Najważniejsze jest, by dzieło mogło być odtwarzane przy pomocy odpowiednich urządzeń.

5. NOTA DOTYCZĄCA PRAW AUTORSKICH

5.1. Wprowadzenie

The Berne Convention Implementation Act z 1988 r., który wszedł w życie w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych 1 marca

56. *Baltimore Orioles Inc. v Major League Baseball Players Ass'n* 805 F.2d 663, cert. denied, 480 U.S. 941, 107 S. Ct. 1593, 94 L. Ed. 2d 782 (1987); *Zacchini v Scripps Howard Broadcasting Co.*, 433 U.S. 562, 97 S. Ct. 2849 (1977).

57. *Goldstein I*, s. 83.

W sprawie *Production Contractors, Inc. v WGN Continental Broadcasting Co.*, 622 F. Supp. 1500, 228 USPQ 604 (1985, ND Ill) - uznano, że program telewizyjny na żywo, dotyczący odbywającej się parady, utwalony jednocześnie z jego transmisją, podlega ochronie prawa autorskiego.

Georgia Television Co. v TV News Clips, Inc. 718 F. Supp. 939, 9 USPQ 2d 2049 (1989, ND Ga) - sąd stwierdził w tej sprawie, że ochrona prawa autorskiego obejmuje programy telewizyjne wówczas, gdy są one utwalone. Ochrona ta odnosi się również do audycji radiowych, które zostały nagrane jednocześnie w czasie ich transmisji.

W sprawie *S.O.S., Inc. v Payday, Inc.* 886 F.2d 1081, 12 USPQ 2d 1241 (1989, CA9 Cal.) - stwierdzono, że ochrona prawa autorskiego zaczyna obowiązywać od momentu utrwalenia dzieła w namacalnym sposobie ekspresji.

58. 545 F. Supp. 999, 216 USPQ 413 (1982, ND Ill), *aff'd* 704 F.2d 1009 (1983, CA7).

1989 r., wprowadził zmianę wymogów dotyczących noty, a uregulowanych w art. 401-406 ustawy z 1976 r.⁵⁹ Poczynając od dnia 1 marca 1989 r., umieszczenie noty na rękopisach lub zapisach dźwiękowych nie jest od tego momentu obowiązkowe⁶⁰. W odniesieniu do dzieł, opublikowanych po raz pierwszy po 1 marca 1989 r. użycie lub pominięcie noty nie wpływa na obowiązywanie ochrony prawa autorskiego. Stosowanie noty jest jednak wskazane, chociażby w celu udaremnienia pozwanemu obrony z tytułu naruszenia w dobrej wierze⁶¹. Natomiast w stosunku do dzieł opublikowanych po raz pierwszy między 1 stycznia 1978 r. (czyli datą wejścia w życie ustawy z 1976 r.) i 1 marca 1989 r. (czyli datą wejścia w życie The Berne Convention Implementation Act z 1988 r.), mają w pełni zastosowanie przepisy ustawy z 1976 r. przed ich zmianą, a w związku z powyższym brak noty może skutkować utratą praw autorskich⁶². Jeżeli nota w odpowiedniej formie i położeniu umieszczona jest na opublikowanym rękopisie lub zapisie dźwiękowym dzieła i strona pozwana miała możliwość zaznajomienia się z tym dziełem, wówczas wykazanie, że jest to naruszenie w dobrej wierze, nie będzie miało żadnego znaczenia co do zmniejszenia rozmiarów rzeczywistej szkody lub wysokości ustawowego odszkodowania.

Amerykańskie prawo autorskie od czasów ustawy z 1790 r. stawiało wymóg umieszczania noty na opublikowanych rękopisach chronionych dzieł, jako warunek obowiązywania ochrony prawa autorskiego.⁶³ Wymóg zamieszczenia noty służył czterem celom:

- jej brak powodował, że dzieło stawało się własnością publiczną;
- stanowił informację dla społeczeństwa, czy dane dzieło korzysta z ochrony prawa autorskiego;

59. Boorstyn II, § 8:1, s. 181.

60. § 7 (a)(2), (b)(2) The Berne Convention Implementation Act z 1988 r. (cyt. dalej jako Berne Act), cyt. za Henn, § 10.1[1], s. 121.

61. Patrz: art. 405 (b), 504 (c)(2) prawa autorskiego z 1976 r.

62. Patrz: art. 405 (a) prawa autorskiego z 1976 r.

63. House Report 1976, s. 143, cyt. za Henn, § 10.1[3], s. 123.

- nota pozwalała zidentyfikować właściciela praw autorskich;
- nota wskazywała datę publikacji dzieła.

Według ustawy z 1909 r., brak noty równał się utracie ochrony prawa autorskiego (od tej zasady było kilka wyjątków).⁶⁴

Ustawa z 1976 r., przed 1 marca 1989 r. zawierała wymóg umieszczenia noty na rękopisach dzieł opublikowanych z upoważnienia właściciela praw autorskich, lecz równocześnie przewidywała, że jej brak, czy błędy jej dotyczące nie powodują natychmiastowej utraty praw autorskich i mogą być naprawione dokonaniem rejestracji dzieła w ciągu 5 lat.⁶⁵

Przepisy dotyczące noty odnoszą się do autoryzowanych, publicznie rozprowadzanych:

- a) postrzeganych wzrokowo rękopisów dzieł;
- b) zapisów dźwiękowych dzieł.

Ad.a) Rękopis dzieła, na którym ma być umieszczona nota jest to taki rękopis, za pomocą którego dzieło może być wizualnie postrzegane.⁶⁶ W odniesieniu do wszystkich wizualnie postrzeganych

64. Wyjątki te odnosiły się do:

- rękopisów dzieł, których prawa autorskie zostały naruszone;
- rękopisów dzieł, na których licencjodawca pominął umieszczenie noty;
- rękopisów, w których brak noty był spowodowany wypadkiem lub błędem;
- rękopisów opublikowanych za granicą;
- rękopisów dzieł pochodzących z kraju będącego stroną Pan American Copyright Convention z 1910 r.

65. Patrz szerzej: Godstein II, s. 18; Handl, Notice, deposit and registration, w: 25 Bull. Copyright Society 1978, s. 218; Rogers, Use of the copyright notice by libraries, w: 1 Studies on copyright - Arthur Fisher Memorial Edition 1963, s. 307; Fisher, Reserving all rights beyond copyright: nonstatutory restrictive notices, w: 34 Journal of the Copyright Society 1987, s. 249, cyt. za Henn, § 10.1[2], s. 122. Levine & Squires, s. 1232; Gottlieb & Cooper, s. 255; Doyle, Cary, McCannon & Ringer, s. 275.

Patrz także: Twentieth Century - Fox Film Corp. v. Dunahoo, 637 F. 2d 1338, 209 USQP 19 (1981, CA9 Cal); Midway Mfg. Co. v. Artic International, Inc., 547 F. Supp. 999, 216 USPQ 413 (1982, NDI11), aff'd 704 F. 2d 1009 (1983, CA7) - sąd stwierdził, że wszystkie rękopisy opublikowane z upoważnienia powoda były opatrzone notą.

66. W sprawie Kamar International, Inc. v. Russ Berrie & Co., 657 F. 2d 1059 (1981, CA9 Cal) - przyjęto, że fakt, iż zdjęcia chronionych prawem autorskim zabawek powoda pojawiły się w katalogach i nie były opatrzone notą, nie powoduje utraty ważności prawa autorskiego

egzemplarzy dzieł publicznie, rozprowadzanych z upoważnienia właściciela praw autorskich przed 1 marca 1989 r., istniał wymóg zamieszczania na nich odpowiednich not. Od 1 marca 1989 r. wymóg ten przestał obowiązywać, a zamieszczenie noty nie jest już obowiązkowe.

Forma noty na rękopisach składa się z trzech elementów:

- symbolu ©, "Copyright" lub „Copr.”⁶⁷;
- daty pierwszej publikacji⁶⁸;
- nazwiska właściciela praw autorskich⁶⁹.

Nota powinna być umieszczona w odpowiedni sposób i znajdować w odpowiednim miejscu, ażeby stanowić uzasadnioną podstawę roszczenia z tytułu prawa autorskiego⁷⁰.

Ad b) W odniesieniu do wszystkich zapisów dźwiękowych publicznie rozprowadzanych z upoważnienia właściciela praw autorskich, przed 1 marca 1989 r., istniał wymóg zamieszczania na nich odpowiednich not. Od 1 marca 1989 r. wymóg ten przestał obowiązywać a zamieszczenie noty nie jest już obowiązkowe. Zgodnie bowiem z art. 402(a) ustawy z 1976 r. w odniesieniu do zapisów dźwiękowych opublikowanych w Stanach Zjednoczonych lub w innym państwie z

zgodnie z art. 10 ustawy z 1909 r. Zdjęcia zabawek nie są rękopisami dzieła. Rękopisem mianowicie jest coś bardzo zbliżone do oryginału i daje każdej osobie możliwość dostrzeżenia pomysłu stworzonego przez oryginał. Katalog zdjęć został uznany więc za rękopis tego, co podlega ochronie w zabawkach powoda. Oryginalnymi i chronionymi elementami tych zabawek jest ich specyficzna budowa i projekt, natomiast ich zdjęcia nie oddają widzowi pomysłu wykreowanego przez oryginał.

67. Art. 401 (b)(1) prawa autorskiego z 1976 r. (nadal obowiązujący).

Patrz: *Holland Fabrics, Inc. v Delta Fabricsm Inc., Copyright L. Rep. (CCH) 26, 052 (SDNY 1987)*; *Forry, Inc. v Neundorfer, Inc., 837 F. 2d 259 (6th Cir. 1988)*; *Videotronics v Bend Elecs., 586 F. Supp. 478 (D. Nev. 1984)*.

68. Art. 401 (b)(2) prawa autorskiego z 1976 r. W przypadku kompilacji lub dzieł pochodnych, które inkorporują wcześniej opublikowany materiał, data pierwszej publikacji kompilacji lub dzieła pochodnego jest wystarczająca.

W sprawie *Flag Fables, Inc. v Jean Ann's Country Flags & Crafts, Inc., 730 F. Supp. 1165 (1990, DC Mass)* - uznano że - zgodnie z art. 401 (b)(2) ustawy z 1976 r. - rok pierwszej publikacji może być pominięty w nocie w odniesieniu do rysunku, grafiki, rzeźby odtworzonej wewnątrz lub na artykule użytkowym.

69. Art. 401 (b)(3) prawa autorskiego z 1976 r.

70. *Ibid.* art. 401 (c).

upoważnienia właściciela praw autorskich, nota może być umiejscowiona na publicznie rozprowadzanych zapisach⁷¹.

Forma noty na zapisach dźwiękowych składa się z trzech elementów:

- symbolu P⁷²;
- daty pierwszej publikacji⁷³;
- nazwiska właściciela praw autorskich⁷⁴.

Nota powinna być zamieszczona w taki sposób i w takim miejscu, ażeby stanowić uzasadnioną podstawę roszczenia z tytułu prawa autorskiego.

5.2. Nota a wkłady do dzieł zbiorowych

Każdy wkład do dzieła zbiorowego może być opatrzony własną notą⁷⁵. Nota umieszczona na dziele zbiorowym jako całości jest wystarczająca i odnosi się także do poszczególnych wkładów, bez względu na własność praw autorskich do tych wkładów i na fakt, czy zostały one, czy też nie, uprzednio opublikowane⁷⁶.

W odniesieniu do rękopisów i zapisów dźwiękowych publicznie rozprowadzanych przed 1 marca 1989 r.⁷⁷, kiedy osoba, której na-

71. Od 1 marca 1989 r., czyli od chwili wejścia w życie ustawy z 1979 r., kiedy zapisy dźwiękowe nie są rękopisami, nie ma potrzeby umieszczania na nich noty odpowiedniej dla rękopisów celem ochrony dzieł literackich lub muzycznych uosobionych w tych zapisach dźwiękowych - House Report 1976, s. 145, cyt. za Henn, § 10.1[4], s. 126.

72. Art. 402 (b)(1) prawa autorskiego z 1976 r. Symbol P został uznany za międzynarodowy symbol ochrony zapisów dźwiękowych przez Convention for the Protection of Producers of Phonograms against Unauthorized Duplication of their Phonograms (konwencja w sprawie ochrony producentów fonogramów przeciwko ich nie autoryzowanemu kopiowaniu), Genewa 29 października 1971 r. (Stany Zjednoczone są stroną tej konwencji), cyt. za Henn, § 10.2[1], s. 127

Patrz: *Innovative Concepts in Entertainment, Inc. v Entertainment Enters. Ltd.*, 576 F. Supp. 457 (EDNY 1983).

73. *Ibid.*, art. 402 (b)(2)

74. *Ibid.*, art. 402 (b)(3).

75. *Ibid.*, art. 404 (a).

76. Patrz: *Heyman v Salle*, 743 F. Supp. 190 (1989, SDNY); *Donald Frederick Evans & Assocs. v Cintinental Homes, Inc.*, 785 F. 2d 897 (11th Vir. 1986); *Canfeld v Ponchatoula Times*, 759 F. 2d 493 (5th Cir. 1985); *Brattleboro Publishing Co. v Wimmill Publishing Corp.*, 369 F. 2d 685 (2d Cir. 1966); *Triangle Publications, Inc. v Knight - Ridder Newspapers, Inc.*, 626 F. 2d 1171 (5th Cir. 1980).

77. Art. 404 (b) prawa autorskiego z 1976 r.

zwisko zawarte jest w nocie umieszczonej na dziele zbiorowym jako całości, nie jest właścicielem praw autorskich do poszczególnych wkładów, które nie są opatrzone oddzielną notą, wówczas mają zastosowanie przepisy ustawy dotyczące błędu w nazwisku właściciela praw autorskich.

5.2.1. Brak noty

Przed wejściem w życie The Berne Convention Implementation Act z 1988 r. (zmieniającym ustawę z 1976 r.), brak noty określonej w art. 401 i 403 ustawy z 1976 r. na rękopisach i zapisach dźwiękowych, rozprowadzanych publicznie z upoważnienia właściciela praw autorskich, nie powodował utraty ważności prawa autorskiego, jeżeli⁷⁸:

- brak ten dotyczył nie więcej niż odpowiednio małej liczby publicznie rozprowadzanych rękopisów lub zapisów dźwiękowych⁷⁹;

- dzieło, które zostało, zarejestrowane przed lub w ciągu 5 lat po jego publikacji nie posiadało noty, lecz dołożono należytej staranności w celu jej dołączenia po odkryciu jej braku⁸⁰;

78. Art. 405 (a) prawa autorskiego z 1976 r.; Berne Act § 7(e)

W sprawie Aitken, Hazen, Hoffman, Miller P.C. v Empire Constr. Co., 542 F. Supp. 252 (1982, DC Neb.) - sąd stwierdził, że brak noty nie powodował utraty mocy obowiązującej prawa autorskiego, jeżeli dołączył odpowiednio małej liczby rękopisów zgodnie z art. 405 (a)(1), rejestracja została dokonana w ciągu 5 lat od publikacji dzieła i powzięto uzasadnione wysiłki w celu jej dołączenia, zgodnie z art. 405 (a)(2) prawa autorskiego z 1976 r.

79. W sprawie Original Appalachian Artworks, Inc. v Toy Loft, Inc., 684 F. 2d 821, 215 USPQ 745 (1982, CA11 Ga) - przyjęto, że mniej więcej 40,000 egzemplarzy zostało sprzedanych i około 400 z nich nie było opatrzonych właściwą notą. Stanowiło to 1% i spełniało wymagania art. 405 (a)(1).

E. Mishan & Sons, Inc. v Marycanna, Inc., 662 F. Supp. 1339, 3 USPQ 2d 1613 (1987, SD-NY) - w sprawie tej sąd stwierdził, że z ogólnej liczby 600,000 rękopisów sprzedanych około 3,000 rękopisów nie posiadało noty, zastosowano art. 405 (a)(1).

W sprawie Howard v Sterchi, 725 F. Supp. 1572 (1989, ND Ga) - sąd stwierdził, że więcej niż 40% rozprowadzonych rękopisów nie posiadało noty. Sąd uznał, że ta ilość jest większa od wymaganej w art. 405 (a)(1) i ponieważ powód nie podjął należytej staranności celem uzupełnienia braku zgodnie z art. 405 (a)(2), dlatego sąd unieważnił prawa autorskie.

Sunset Lamp Corp. v Alsy Corp., 698 F. Supp. 1146 (SDNY 1988) - w sprawie tej sąd orzekł, że brak noty na 3% do 10% lamp nie spowodował unieważnienia przez sąd praw autorskich.

80. Art. 405 (a) (2) prawa autorskiego z 1976 r.

- brak noty był naruszeniem wyraźnego, pisemnego warunku zawartego w upoważnieniu udzielonym przez właściciela praw autorskich⁸¹.

a) Brak noty a naruszenie w dobrej wierze

Naruszający w dobrej wierze, polegając na braku noty na rozprowadzanych rękopisach lub zapisach dźwiękowych przed 1 marca 1989 r.⁸² nie ponosi odpowiedzialności, jeżeli udowodni, że został wprowadzony w błąd przez ten brak⁸³.

5.2.2. Zmiana noty

Zgodnie z art. 405(c) ustawy z 1976 r. zmiana noty bez upoważnienia właściciela praw autorskich, nie wpływa na ochronę prawa autorskiego w odniesieniu do danego dzieła⁸⁴.

W sprawie *Hagendorf v Brown*, 707 F. 2d 1018 (1983, CA9 Cal) - sąd stwierdził, że publikacja dzieła bez opatrzenia go notą niekoniecznie powoduje unieważnienie praw autorskich zarejestrowanych w ciągu 5 lat po publikacji tego dzieła. Sąd także dodał, że sposobem na uwolnienie się od skutków braku noty jest dołożenie należytej staranności celem jej dołączenia do rozprowadzanych rękopisów po stwierdzeniu jej braku.

Videotronics, Inc. v Bend Electronics, 586 F. Supp. 478, 223 USPQ 936 (1984, DC Nev) - w sprawie tej przyjęto, że brak noty na wszystkich publicznie rozprowadzanych rękopisach nie może być naprawiony przez dołożenie należytej staranności w celu jej dołączenia.

Animal Fair, Inc. v AMFESCO Industries, Inc., 620 F. Supp. 175, 227 USPQ 817 (1985, DC Minn) - w sprawie tej sąd orzekł, że właściciel autorskich praw majątkowych dołożył należytej staranności celem dołączenia noty po stwierdzeniu jej braku, zgodnie z art.405 (a) (2).

W sprawie *Vane v Fair, Inc.*, 676 F. Supp.133, 4 USPQ 2d 1333 (1987, ED Tex) - uznano, że rejestracja dzieła nie posiadającego noty została dokonana w ciągu 5 lat po jego pierwszej publikacji i powód dołożył należytej staranności celem dołączenia noty do wszystkich rękopisów rozprowadzanych w Stanach Zjednoczonych po stwierdzeniu jej braku, spełniając tym samym wymóg art. 405 (a) (2).

81. Art. 405 (a) (3) prawa autorskiego z 1976 r.

Patrz: *Fantastic Fakes, Inc. v Pickwick Int'l, Inc.*, 661 F. 2d 479 (5th Cir. 1981).

82. *Ibid.*, art. 405 (b); § 7(e) Berne Act.

83. Patrz: *National Broadcasting Co. v Sonneborn*, 630 F. Supp. 524, 231 USPQ 513 (1985, DC Conn); *House of Hatten, Inc. v Baby Togs, Inc.*, 668 F. Supp. 251, 4 USPQ 2d 1559 (1987, SDNY) - w sprawie tej przyjęto, że niepodjęcie przez powoda niezwłocznych, należytych starań celem jej dołączenia spowodowało uznanie strony pozwanej za naruszającego w dobrej wierze.

84. Art. 405 (c) prawa autorskiego z 1976 r. Kto zmienia notę występującą na rękopisie chronionego dzieła celem oszukania, podlega karze grzywny do \$2, 500- *ibid.*, art. 506 (d).

5.2.3. Błąd w nazwisku właściciela praw autorskich

W przypadku błędu w nazwisku⁸⁵, nawet przed 1 marca 1989 r., naruszający w dobrej wierze miał możliwość zwolnienia się od odpowiedzialności poprzez udowodnienie, że został wprowadzony w błąd przez taką notę i działał w dobrej wierze, zgodnie z umową przenoszącą własność praw autorskich lub umową licencyjną zawartą z osobą, której nazwisko widniało w nocie, chyba że:

- rejestracja dzieła została dokonana w imieniu właściciela praw autorskich⁸⁶;

- umowa przenosząca własność praw autorskich lub umowa licencyjna zawarta z osobą, której nazwisko było zamieszczone w nocie, została zarejestrowana⁸⁷.

5.2.4. Błąd w określeniu daty

Skutek prawny błędu przy określeniu daty zależy od tego, czy jest to data wcześniejsza, czy późniejsza w stosunku do daty pierwszej publikacji dzieła. Jeżeli data określona w nocie przed 1 marca 1989 r.⁸⁸ była wcześniejsza, niż data pierwszej publikacji dzieła, czas trwania ochrony prawa autorskiego biegnący od pierwszej publikacji dzieła musi być liczony od daty zawartej w nocie. Jeżeli data zawarta w nocie była późniejsza, niż data pierwszej publikacji dzieła, dzieło to będzie traktowane jako opublikowane bez noty⁸⁹.

85. Ibid., art. 406 (a).

86. Ibid. art. 406 (a)(1).

87. Ibid., art. 406 (a)(2).

88. § 7(f) Berne Act; Ibid., art. 406(b).

89. W sprawie *Gund, Inc v Swank, Inc.*, 673 F. Supp.1233, 5 USPQ 2d 1070 (1987, SDNY) - przyjęto, że podanie o rejestrację zawierającego błędny rok stworzenia dzieła, wykazywało brak identyfikacji dzieła pierwotnego, na którym było oparte. Wobec faktu, że powód był właścicielem praw autorskich w odniesieniu do dzieła pierwotnego i dzieło to nie stało się własnością publiczną, sąd uznał występujące błędy za nieszkodliwe.

Dean v Burrows, 732 F. Supp. 816 (1989, ED Tenn.) - w sprawie tej sąd orzekł, że skoro powód był właścicielem wersji dzieła z 1980 i 1984 r., użycie drugiej z tych dat, która była datą pierwszej publikacji dzieła pochodnego, nie spowodowało utraty mocy obowiązującej praw autorskich.

5.2.5. Brak nazwiska lub daty

Brak nazwiska lub daty, stanowiących element noty na rękopisach lub zapisach dźwiękowych rozprowadzanych przed 1 marca 1989 r., powodował, że dzieło było traktowane jako opublikowane bez noty⁹⁰.

5.2.6. Fałszywa nota

Każda osoba, która celem oszukania lub wprowadzenia w błąd⁹¹:

- umieszcza na jakimś artykule notę lub słowa o tym samym znaczeniu;
- rozprowadza publicznie lub importuje w celu publicznej dystrybucji jakiś artykuł opatrzony taką notą lub słowami, podlega karze grzywny do \$2,500⁹².

5.3. Depozyt rękopisów i zapisów dźwiękowych

Wymogi depozytu, rozpatrywane oddzielnie lub jako związane z rejestracją, chociaż obowiązkowe, nie są warunkami ochrony prawa autorskiego⁹³.

a) Wymogi dotyczące depozytu

Depozyt jest dokonywany przez właściciela praw autorskich lub właściciela wyłącznego prawa do publikacji⁹⁴ w odniesieniu do dzieła opublikowanego w Stanach Zjednoczonych w ciągu 3 miesięcy następujących po dacie publikacji dzieła.

90. Art. 406 (c) i art. 405 prawa autorskiego z 1976 r., który wszedł w życie 28 lutego 1989 r., czyli jeden dzień przed wejściem w życie konwencji berneńskiej w stosunku do Stanów Zjednoczonych.

91. Ibid., art. 506 (c) celem porównania patrz: art. 105 i 106 prawa autorskiego z 1909 r. Patrz szerzej: Berger II, s. 307, cyt. za Henn, § 10.5, s. 134.

92. Henn, § 10.5, s. 134.

93. Ibid., art. 407 (a); 37 C.F.R. § 202.19; Copyright Office Okólnik R 7d (Mandatory Deposit of Copies or Phonorecords for the Library of Congress).

Patrz szerzej: Hadl, op. cit., s. 218, 219; Levine & Squires. s. 1232, 1255; Gotlieb & Cooper, s. 255, 264.

94. Ibid. art. 408 (a) ustawy z 1976 r.

Przedmiotem depozytu są:

- dwa kompletne rękopisy najlepszego wydania dzieła⁹⁵;
- w przypadku gdy dzieło jest zapisem dźwiękowym - dwa kompletne zapisy dźwiękowe najlepszego wydania razem z drukowanym lub innym wizualnie postrzeganym materiałem opublikowanym z takim zapisem dźwiękowym⁹⁶.

b) Kary za niedopełnienie wymogów depozytu

Pisemne żądanie w celu dopełnienia wymogów depozytu może być sporządzone w każdym czasie po publikacji dzieła przez Copyright Office na każdą z osób zobowiązanych do depozytu⁹⁷.

Jeżeli depozyt nie będzie dokonany w ciągu 3 miesięcy następujących po potwierdzeniu odbioru takiego żądania, wówczas osoba lub osoby na które żądanie było sporządzone są zobowiązane:

- do zapłaty grzywny w wysokości nie przekraczającej \$250 za każde dzieło⁹⁸;
- do zapłaty Bibliotece Kongresu ceny detalicznej rękopisów lub zapisów dźwiękowych lub jeżeli cena ich nie została ustalona, do zwrotu kosztów ich nabycia⁹⁹;
- do zapłaty grzywny w wysokości \$2,500 dodatkowo za umyślne lub powtarzające się zaniedbania, lub odmowę zastosowania się do takiego żądania¹⁰⁰.

95. Art. 407 (a) (1) Najlepsze wydanie (edycja) jest definiowana jako wydanie opublikowane w Stanach Zjednoczonych w każdym czasie przed datą depozytu. 37 C.F.R.v 202.19 (b); Copyright Office Circular R7 ("Best Edition of Published Copyrighted Works for the Collections of the Library of Congress). - cyt. za Henn, § 11.1, s. 137.

96. Ibid. art. 407 (a)(2), art. 407 (b) i art. 708 (a)(3).

97. Ibid., art. 407 (d).

98. Ibid., art. 407 (d)(1).

99. Ibid., art. 407 (d)(2).

100. Ibid., art. 407 (d)(3).

6. REJESTRACJA

The Berne Convention Implementation Act z 1988 r., który wszedł w życie w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych 1 marca 1989 r., zmienił art. 408 ustawy z 1976 r., stanowiąc, że rejestracja nie jest warunkiem obowiązywania ochrony prawa autorskiego¹⁰¹.

Artykuł 104(a) ustawy z 1976 r., przed zmianami wprowadzonymi przez The Berne Convention Implementation Act, stwierdzał, że ochrona przyznawana była nieopublikowanym dziełom bez względu na narodowość lub miejsce zamieszkania autora. Aktualna regulacja prawna chroni opublikowane dzieło, jeżeli jest to tzw. „dzieło konwencji berneńskiej”. Zmieniony art 101 ustawy z 1976 r. definiuje „dzieło konwencji berneńskiej” jako nieopublikowane dzieło autorstwa jednego z państw - stron konwencji; opublikowane dzieło autorstwa osoby pochodzącej z jednego z państw - stron konwencji w dacie publikacji; dzieło najpierw opublikowane w jednym z państw - stron konwencji; dzieło audiowizualne autorstwa osoby prawnej mającej swoją siedzibę w jednym z państw - stron konwencji; rysunek, grafikę lub rzeźbę należące do instytucji zlokalizowanej w jednym z państw - stron konwencji.

Dla określenia - skąd pochodzi „dzieło konwencji berneńskiej” - dla celów rejestracji, artykuł 101 ustawy z 1976 r. zawiera definicję „państwa pochodzenia” dzieła:

a) w odniesieniu do dzieł opublikowanych - Stany Zjednoczone są państwem pochodzenia wszystkich „dzieł konwencji berneńskiej”, jeżeli dzieło zostało po raz pierwszy opublikowane w Stanach Zjednoczonych lub równocześnie w Stanach Zjednoczonych i w jednym z państw - stron konwencji berneńskiej, które przyznało taki sam lub dłuższy okres obowiązywania ochrony prawa autorskiego, niż przyznawany według amerykańskiego prawa autorskiego; lub równocześnie w Stanach Zjednoczonych i w jednym z państw - stron konwencji berneńskiej; lub w państwie nie będącym stroną konwencji, jeżeli

101. Ibid., art. 408 (a) 37 C.F.R. § 202.3.

wszyscy autorzy są obywatelami, mieszkańcami, rezydentami lub osobami prawnymi mającymi swe siedziby w Stanach Zjednoczonych. Prawa autorskie w odniesieniu do wszystkich ww. dzieł muszą być zarejestrowane jako warunek wstępny postępowania o naruszenie praw autorskich;

b) w odniesieniu do dzieł nieopublikowanych - Stany Zjednoczone są „państwem pochodzenia” wszystkich „dzieł konwencji berneńskiej”, jeżeli wszyscy autorzy są obywatelami, mieszkańcami lub rezydentami Stanów Zjednoczonych; lub w przypadku nieopublikowanego dzieła audiowizualnego, wszyscy autorzy są osobami prawnymi mającymi swą siedzibę w Stanach Zjednoczonych; lub w przypadku rysunku, grafiki i rzeźby należą one do instytucji zlokalizowanej w Stanach Zjednoczonych.

Wszystkie inne „dzieła konwencji berneńskiej”, których państwem pochodzenia nie są Stany Zjednoczone, nie muszą być zarejestrowane, zgodnie z art. 411 ustawy z 1976 r. Właściciele praw autorskich do dzieł zagranicznych, którzy nie zarejestrowali swoich praw autorskich, nie nabędą korzyści płynących z faktu rejestracji dzieła (rejestracja bowiem jest dowodem mocy obowiązującej ochrony prawa autorskiego, zgodnie z art. 410(c) ustawy z 1976 r., prawa do zasądzenia przez sąd ustawowego odszkodowania lub kosztów zastępstwa procesowego, zgodnie z art. 412 ustawy z 1976 r.). Chociażby więc z tego powodu powinni oni zarejestrować swoje prawa autorskie do dzieł. Poza tym, wysokość ustawowego odszkodowania została podwojona, a mianowicie po 1 marca 1989 r. sądy mogą zasądzić ustawowe odszkodowanie stosownie do art. 504(c)(1) ustawy z 1976 r. w wysokości od \$500 do \$20,000 za naruszenie prawa autorskiego i do wysokości \$100,000 w przypadku umyślnego naruszenia zgodnie z art. 504(c)(2)¹⁰².

102. Patrz: Grundberg v Upjohn Co., 19 USPQ 2d 1590 (1991, DC Utah); Boorstyn II, § 8:21, s. 197.

Rejestracja może być dokonana w każdym czasie podczas obowiązywania ochrony prawa autorskiego do każdego opublikowanego lub nieopublikowanego dzieła¹⁰³.

Właściciel praw autorskich lub jednego z praw wyłącznych do dzieła¹⁰⁴, może dokonać rejestracji tego dzieła poprzez dostarczenie do Copyright Office:

- podania o rejestrację;
- uiszczenia opłaty w wysokości \$20 za rejestrację i za wydanie świadectwa rejestracji dzieła;
- zdeponowanie wymaganych rękopisów lub zapisów dźwiękowych dzieła.

6.1. Podanie o rejestrację

Podanie o rejestrację musi być sporządzone w formie określonej przez Copyright Office¹⁰⁵. Obowiązuje pięć klas rejestracji dzieł, włączając w to prolongatę praw autorskich¹⁰⁶, z odmienną formą podania w stosunku do każdego dzieła:

- klasa TX - dla niedramatycznych dzieł literackich, tj. fikcja, poezja, periodyki etc. (poprzednio obowiązywały klasy A, B i C);
- klasa PA - dla dzieł scenicznych, tj. dzieła dramatyczne, musicale, pantomima, dzieła choreograficzne etc. (poprzednio klasy D, E, L i M);

103. Art. 408 (a) prawa autorskiego z 1976 r.: 37 C.F.R. § 202.20.

Patrz: Hagendorf v Brown, 699 F. 2d 478 (9th Cir. 1983).

104. Copyright Office zezwała na przedłożenie podania o rejestrację autorowi, właścicielowi każdego prawa wyłącznego lub upoważnionemu przedstawicielowi takiego autora w jego imieniu -37 C.F.R. § 202.3 (c).

Patrz: Sinkler v Goldsmith, 623 F. Supp. 727 (D. Ariz. 1985).

105. Art. 409 prawa autorskiego z 1976 r. Ostatnio Copyright Office wprowadził nową formę podania. Do 1 lipca 1982 r. zarówno forma TX lub SE były akceptowane, po tej dacie dzieła periodyczne były rejestrowane jedynie na formie SE. Każde opublikowane wydanie seryjne musiało być oddzielnie zarejestrowane, cyt. za Henn, § 12.1, s. 144

106. 37 C.F.R. § 202.3; Copyright Office Okólniki R1e, R45, R50, R55, R56, R61, R62, R65.

- klasa VA - dla dzieł należących do sztuk wizualnych, tj. rysunek, rzeźba, grafika, mapy, globusy, fotografie etc. (poprzednio klasy F, G, H, I, J i K);
- klasa SR - dla zapisów dźwiękowych (poprzednio klasa N);
- klasa RE - dla rejestracji prolongaty czasu ochrony prawa autorskiego¹⁰⁷.

6.2. Najbardziej odpowiednia klasa

Jeżeli dzieło odpowiada dwóm lub większej liczbie klas, wówczas powinno być zarejestrowane w klasie najbardziej właściwej, odpowiedniej dla tego dzieła jako całości. Klasa właściwa dla przeważającej ilości materiału dzieła powinna stanowić klasę najbardziej odpowiednią do jego rejestracji.

Właściwa klasa w odniesieniu do dzieła opublikowanego, jako wkład do dzieła zbiorowego lub innej kompilacji, zależy od natury tego wkładu, a nie od dzieła zbiorowego lub innej kompilacji, w jakiej ten wkład występuje.

6.3. Depozyt

Przedmiotem wymaganego depozytu są:

- w odniesieniu do dzieła nieopublikowanego - jeden kompletny rękopis lub zapis dźwiękowy¹⁰⁸;
- w odniesieniu do dzieła opublikowanego - dwa kompletne rękopisy lub zapisy dźwiękowe „najlepszego wydania” tego dzieła¹⁰⁹;
- dla dzieła po raz pierwszy opublikowanego poza terytorium Stanów Zjednoczonych - jeden kompletny rękopis lub zapis dźwiękowy¹¹⁰;

107. Oprócz pięciu podstawowych form podań o rejestrację istnieją jeszcze inne formy, które mają zastosowanie jedynie w szczególnych przypadkach : forma CA (dla dodatkowej rejestracji celem sprostowania informacji zawartych w świadectwie dotyczącym wcześniejszej rejestracji), forma GRCP (dla grupowej rejestracji dzieł zbiorowych i periodyków), forma SE lub krótka forma SE (dla rejestracji każdego wydania seryjnego i periodycznego) i forma JB (dla rejestracji szaf grających).

108. Art. 408 (b)(1) prawa autorskiego z 1976 r.

109. Ibid., art. 408 (b)(2).

110. Ibid., art. 408 (b)(3).

- dla wkładu do dzieła zbiorowego - jeden kompletny rękopis lub zapis dźwiękowy „najlepszego wydania” tego dzieła zbiorowego¹¹¹.

6.4. Rejestracja grupowa

Rejestracja taka przewidziana jest dla grupy dzieł tego samego autora¹¹², po raz pierwszy opublikowanych jako wkłady do periodyków, włączając w to czasopisma, w terminie 12 miesięcy na podstawie pojedynczego podania, uiszczenia opłaty i dokonania depozytu, pod następującymi trzema warunkami:

- każde z dzieł opublikowanych po raz pierwszy posiadało oddzielną notę z takim samym nazwiskiem lub oznaczeniem właściciela praw autorskich¹¹³;
- depozyt składający się z jednego rękopisu całości wydania, w którym każdy wkład został opublikowany¹¹⁴;
- podanie identyfikujące każde dzieło oddzielnie, włączając periodyki, z datą ich pierwszej publikacji¹¹⁵.

Jeżeli prawo autorskie danego dzieła zostało naruszone przed jego rejestracją, która nie została dokonana w ciągu 3 miesięcy następujących po pierwszej publikacji dzieła, wówczas sąd nie może zasądzić ustawowego odszkodowania i zwrotu kosztów zastępstwa procesowego¹¹⁶.

6.5. Rejestracja dodatkowa (uzupełniająca)

Celem rejestracji dodatkowej (uzupełniającej) jest poprawienie błędów lub uzupełnienie informacji dotyczących rejestracji praw autorskich. Po dokonaniu rejestracji podstawowej dla danego dzieła, autor tego dzieła lub właściciel jednego z praw wyłącznych, mogą po-

111. Ibid., art. 408 (b)(4).

112. Ibid., art. 408 (c)(2); 37 C.F.R. § 202.3 (a)(5); Forma GRCP.

Patrz: Copyright Office Okólnik R15.

113. Ibid., art. 408 (c)(2)(A).

114. Ibid., art. 408 (c)(2)(B).

115. Ibid., art. 408 (c)(2)(C).

116. Ibid., art. 412 (2).

prawić lub uzupełnić rejestrację podstawową przez sporządzenie podania o dokonanie rejestracji dodatkowej. Rejestracja dodatkowa może być dokonywana również przez upoważnionego przedstawiciela autora dzieła¹¹⁷. Poprawienie jest wymagane, jeżeli informacje zawarte w rejestracji podstawowej były błędne w czasie, gdy ta rejestracja była dokonywana, np. gdy w świadectwie rejestracji podstawowej było zamieszczone nazwisko innej osoby, aniżeli nazwisko rzeczywistego autora dzieła, lub - gdy dzieło zostało zarejestrowane jako opublikowane, a faktycznie publikacja nie miała miejsca. W ten sposób zawartość informacji w świadectwie rejestracji dodatkowej powiększa się, informacje zaś zawarte w świadectwie rejestracji podstawowej nadal są obowiązujące¹¹⁸.

Rejestracja dodatkowa jest dokonywana w celu:

- zamieszczenia dodatkowej informacji, która mogła być podana, ale została pominięta w świadectwie o rejestracji podstawowej (np. został pominięty współtwórca dzieła);

- zmiany pewnych faktów, które nastąpiły po rejestracji podstawowej (np. zmiana tytułu dzieła);

- zamieszczenia wyjaśnień precyzujących informację zawartą w świadectwie o rejestracji podstawowej (np. oświadczenie w sprawie zmiany wersji dzieła było niejasne, niewyraźne¹¹⁹).

6.6. Podwójna rejestracja

Ponowna rejestracja opublikowanego po raz pierwszy wydania dzieła poprzednio zarejestrowanego w formie nieopublikowanej, może być dokonana nawet wtedy, gdy wersja dzieła opublikowanego jest taka sama, jak dzieła nieopublikowanego¹²⁰.

117. 37 C.F.R. § 201.5 (b) (1) i § 201.5 (b) (2) (i); Copyright Office Okólnik R8.

118. Art. 408 (d) prawa autorskiego z 1976 r.; 37 C.F.R. § 201.5; Copyright Office Okólnik R8.

119. Copyright Office Okólnik R8; 37 C.F.R. § 201.5 (b) (ii). Opłata za tę rejestrację wynosi \$20- art. 708 (a) (1) ustawy z 1976 r.

120. Ibid., art. 408 (e) ustawy z 1976 r. Dopuszcza się dokonanie takiej podwójnej rejestracji dzieła. Przewidywała ją również ustawa z 1909 r.

6.7. Świadcstwo rejestracji

Świadcstwo rejestracji wydawane jest po zbadaniu i określeniu, iż zdeponowany materiał stanowi przedmiot podlegający ochronie prawa autorskiego i zostały spełnione wszystkie wymogi formalno - prawne¹²¹.

Świadcstwo zawiera wszystkie informacje ujęte w podaniu razem z numerem i datą wejścia w życie rejestracji¹²².

O odmowie rejestracji składający podanie powinien być powiadomiony w formie pisemnej z uzasadnieniem przyczyn takiej odmowy¹²³.

Moc dowodowa świadcstwa rejestracji w postępowaniu sądowym zależy od tego, kiedy rejestracja została dokonana¹²⁴:

- jeżeli dokonano jej wcześniej lub w ciągu 5 lat następujących po publikacji dzieła, wówczas świadcstwo rejestracji stanowi dowód mocy obowiązującej praw autorskich, a także faktów w nim zawartych¹²⁵;

121. Patrz szerzej: Berger I, s. 393; Schneider, Authority of the Register of Copyrights to deny registration of claim to copyright on the ground of obscenity, w: 51 Chi. Kent L. Rev. 1975, s. 691; Reed, The role of the Register of Copyrights in the registration process: a critical appraisal of certain exclusionary regulations, w: 18 Copyright L. Symp. (ASCAP) 1970, s. 1, cyt. za Henn, § 12.6, s. 151.

122. Art. 410 (d) prawa autorskiego z 1976 r.

123. Ibid., art. 410 (b).

Patrz: Eltra Corp. v Ringer, 579 F. 2d 294 (4th Cir. 1978); Atari Games Corp. v Oman, 888 F. 2d 878 (D. C. Cir.1989).

124. Ibid., art. 410 (c).

Patrz : Midway Mfg. Co. v Bandai - America, Inc., 546 F. Supp.125, 216 USPQ 812 (1982, DCNJ); Shapiro v Son Bedspread Corp. v Royal Mills Associates, 568 F. Supp. 972 (1983, SDNY) - w sprawie tej przyjęto, że domniemanie ważności praw autorskich na podstawie świadcstwa rejestracji może być obalone.

W sprawie Nintendo of America, Inc. v Elcon Industries, Inc., 564 F. Supp. 937 (1982, ED Mich.) - uznano, że świadcstwo rejestracji stwarza jedynie możliwość domniemanie ważności praw autorskich.

Academy of Motion Picture Arts v Sciences v Creative House Promotions, Inc., 944 L. F. 2d 1446, 91 CDOS 6146, 91 Daily Journal DAR 9298, 19 USPQ 2d 1491 (1991, CA9 Cal).

125. Według ustawy z 1909 r. świadcstwo rejestracji stanowiło dowód faktów w nim zawartych - art. 209 tej ustawy. Niektóre sądy traktują świadcstwo jako dowód mocy obowiązującej praw autorskich. Według obecnie obowiązującej regulacji prawnej, rejestracja dokonana w ter-

- jeżeli dokonano jej po upływie 5 lat od pierwszej publikacji, wówczas moc dowodowa świadectwa rejestracji zależy od uznania sądu¹²⁶.

6.8. Skutki zaniedbań wymogów rejestracji

Rejestracja nie jest warunkiem obowiązywania ochrony prawa autorskiego¹²⁷, pomimo tego dokonanie jej w ustawowym terminie jest korzystne, bowiem:

- rejestracja dokonana przed lub w ciągu 5 lat następujących po pierwszej publikacji dzieła nie opatrzonego wymaganą notą może zapobiec unieważnieniu prawa autorskiego tego dzieła (tzw. „*curative registration*”)¹²⁸;

- rejestracja dokonana w imieniu właściciela praw autorskich¹²⁹ przed przeniesieniem własności praw autorskich przez osobę, której nazwisko zawarte było w nocie a która nie była właścicielem praw autorskich powoduje, że naruszający w dobrej wierze nie może bronić się, powołując się na błąd w nazwisku właściciela praw autorskich;

- świadectwo rejestracji dokonanej przed lub w ciągu 5 lat następujących po pierwszej publikacji dzieła, stanowi dowód ważności praw autorskich i faktów w nim zawartych¹³⁰;

- jeżeli rejestracja została dokonana przed wszczęciem postępowania o naruszenie prawa autorskiego w odniesieniu do dzieła nie-

minie stanowi dowód oryginalności autorstwa i zgodności z ustawowymi wymogami formalnymi rejestracji.

Patrz: *Gaste v Kaiserman*, 863 F. 2d 1061 (2d Cir. 1988); *Business Trends Analysts, Inc. v Freedonia Group, Inc.*, 700 F. Supp. 1213 (SDNY 1988) - domniemanie oryginalności.

W sprawie *Cooling Sys. v Flexibles, Inc. v Stuart Radiator, Inc.*, 777 F. 2d 485 (9th Cir. 1985) - przyjęto, że rejestracja dzieła pochodnego nie stwarza domniemania ważności praw autorskich w odniesieniu do dzieła oryginalnego.

126. Henn, § 12.6, s. 152.

127. Art. 408 (a) prawa autorskiego z 1976 r.

128. *Ibid.*, art. 405 (a)(2).

129. *Ibid.*, art. 406 (a)(1).

130. *Ibid.*, art. 410 (c).

opublikowanego, sąd może zasądzić ustawowe odszkodowanie i zwrot kosztów zastępstwa procesowego¹³¹;

- jeżeli rejestracji dokonano w ciągu 3 miesięcy następujących po pierwszej publikacji dzieła, sąd może zasądzić ustawowe odszkodowanie i zwrot kosztów zastępstwa procesowego w wypadku naruszenia praw autorskich, jeżeli postępowanie sądowe zostało wszczęte po pierwszej publikacji dzieła, ale przed jego rejestracją¹³²;

- jeżeli rejestracja została dokonana, nota może być zamieszczona na dokumentach zarejestrowanych w Copyright Office¹³³.

Rejestracja, bez względu na to, czy dotyczy dzieła opublikowanego, czy nieopublikowanego, jest warunkiem wstępnym wszczęcia postępowania o naruszenie prawa autorskiego,¹³⁴ z wyjątkiem trzech przypadków:

- w odniesieniu do „dzieł konwencji berneńskiej”, których państwem pochodzenia nie są Stany Zjednoczone¹³⁵;

- gdy podanie, depozyt i opłata zostały dokonane i dostarczone do Copyright Office we właściwej formie, a rejestracji odmówiono¹³⁶ lub

- w odniesieniu do dzieła składającego się z dźwięków, obrazów lub obu tych elementów, jeżeli pierwsze jego utrwalenie nastąpiło jednocześnie z jego transmisją¹³⁷.

131. Ibid., art. 412 (1).

132. Ibid., art. 412 (2). Senate Report 1975, s. 160-61, cyt. za Henn, § 12.7, s. 154.
Patrz: *Tanmock v Review Trading Corp.*, 231 USPQ (BNA) 798 (D.N.J. 1986).

133. Ibid., art. 205 (c)(2).

134. Ibid., art. 411 (a). Według ustawy z 1909 r. rejestracja mogła być dokonana po wszczęciu sprawy o naruszenie praw autorskich.

135. Ibid., art. 411; § 9(b) Berne Act.

136. Art. 411 (a) prawa autorskiego z 1976 r.

137. Ibid., art. 411 (b).

Patrz: Henn, § 12.7, s. 153-154.

NBC Subsidiary (KCNC - TV), Inc. v Broadcast Servs., 717 F. Supp. 1449 (D. Colo. 1988).

7. ELEMENTY DZIEŁA FILMOWEGO A OCHRONA PRAWA AUTORSKIEGO

7.1. Postacie charakterystyczne

Problem ochrony postaci charakterystycznych niezależnie od dzieł, w których są one przedstawiane, rozważany jest przez sądy w sprawach o naruszenie praw autorskich i wiąże się ze stopniem istotnego podobieństwa, wymaganego dla stwierdzenia takiego naruszenia. Na pytanie, dlaczego fikcyjne postacie charakterystyczne nie są oddzielnie traktowane jako dzieła podlegające ochronie prawa autorskiego, Copyright Office¹³⁸ stwierdził, że „tworzenie takiej osobnej klasy dzieł chronionych byłoby zwodnicze i niekonieczne”.

Coraz częstsze wykorzystywanie w nowych dziełach postaci charakterystycznych z dzieł poprzednich sprawia, że koniecznym staje się rozważenie ochrony samej postaci charakterystycznej, niezależnie od dzieła, w którym taka postać występuje¹³⁹.

Pomimo wielu sporów toczonych na tle spraw sądowych poruszających to zagadnienie, panuje pogląd, że postacie charakterystyczne mają prawo do odrębnej od dzieła, w którym występują, ochrony prawa autorskiego¹⁴⁰. Obserwując praktykę sądową w tym względzie, możemy jednak stwierdzić, że w niektórych sprawach sąd przyznawał tę ochronę, w innych zaś odmawiał jej przyznania¹⁴¹. Postacie charakterystyczne, którym sąd przyznał taką ochronę, były nakreślone bardzo wyraziście w dziele powoda i taki rysunek był następnie

138. Latman, Gorman, Ginsburg, s. 41.

139. Patrz: DC Comics Inc. v Unlimited Monkey Buisness, 598 F. Supp. 110 (1984); Burroughs v Metro - Goldwyn - Mayer, Inc., 519 F. Supp. 388 (1981); Warner Bros Pictures, Inc. v Columbia Broadcasting System, Inc. 216 F. 2d 945 (1954); Olson v National Broadcasting Company, Inc., 855 F. 2d 1446 (1988).

Walt Disney Productions v Filiation Associates, 628 F. Supp. 871 (1986); Filmvideo Releasing Corporation v D. Hastings, 509 F. Supp. 60 (1981); Edgar Rice Burroughs, Inc. v Manns Theatres, 195 U.S.P.Q. (1976).

Warner Bros Inc. v American Broadcasting Cos. , 720 F. 2d 231 (1983); Silverman v CBS, Inc., 870 F. 2d 40, cert. denied, 492 U.S. 907, 109 S. Ct. 3219, 106 L. Ed 2d 569 (1989).

140. Walt Disney Prods. v Air Pirates, 581 F. 2d 751 (9th Cir. 1978).

141. Nichols v Universal Pictures Corp., 45 F. 2d 119 (2d Cir. 1930); Miller v Columbia Broadcasting Sys. Inc., 209 U.S.P.Q.502 (C. D. Cal. 1980).

skopiowany w dziele pozwanego. W sprawach, w których występowało generalne podobieństwo tylko co do typu postaci, a nie co do wyróżniającego się i rozpoznawczego sposobu jej nakreślenia, sąd odmawiał takiej ochrony.

W sprawie *Nichols v Universal Pictures Corp.* sędzia sformułował zasadę stosowaną też w innych sprawach, że „im mniej rozbudowana i nakreślona postać, tym w mniejszym stopniu jest ona chroniona. Jest to kara dla autora, który naszkicowuje ją zbyt niejasno i niewyraźnie”.

Kiedy więc wykorzystanie postaci charakterystycznej z poprzedniego dzieła prowadzi do naruszenia praw autorskich tego dzieła?

Ażeby rozwiązać tę kwestię, należy odpowiedzieć na dwa pytania:

1) czy dana postać jest na tyle oryginalnie ujęta i dostatecznie rozbudowana w stopniu takim, by mogła korzystać z ochrony prawa autorskiego,

2) czy podmiot domniemany naruszenia prawa autorskiego rzeczywiście skopiował tak rozbudowaną postać, a nie jedynie wykorzystał jej niewyraźny, niejasny zarys¹⁴².

W sprawie *Warner Brothers, Inc. v American Broadcasting Cos., Inc.*¹⁴³ powód, który był właścicielem praw autorskich do postaci Supermena, zaskarżył ABC, między innymi podnosząc, że postać Ralpa Hinckleya była w sposób istotny podobna do postaci Supermena. Sąd uznał, że ponieważ postać Supermena istniała i była rozbudowywana przez ponad 40 lat, to zasługuje ona na ochronę prawa autorskiego. Następnie należało rozstrzygnąć, czy postać z dzieła pozwanego była istotnie podobna do postaci z dzieła powoda. Decyzja sędziego Motley stanowiła, że - pomimo iż obie postaci to superbohaterowie, obdarzeni niezwykłą siłą, których działanie polega na czynieniu dobra, to każda z tych postaci jest postacią odmienną. Supermen jest postacią poważną, budzącą większe zaufanie, potraktowaną

142. Nimmer I, vol. I, § 2:12, s. 2-173.

143. 530 F. Supp. 1187 (S.D.N.Y.1982), *aff'd* (2d Cir. 1983).

bardziej serio, natomiast Ralph Hinckley to postać niepoważna, niedorzeczna, nie panująca nad swoją niespotykaną potęgą i siłą. Ralph Hinckley jest raczej parodią postaci Supermena, niż konkurencyjnym superbohaterem. Historia Ralpha Hinckleya jest ośmieszeniem zarówno Supermena, jak i w ogóle wizerunku amerykańskiego superbohatera¹⁴⁴.

W sprawie *Nichols v Universal Corp.*¹⁴⁵ powód zaskarżył Universal Pictures Corp., która wyprodukowała film pt. „The Cohens and the Kellys” o naruszenie praw autorskich do jego sztuki pt. „Abbie's Irish Rose”. Sąd badając, czy nastąpiło naruszenie i kierując się zasadą, że jeżeli powód domaga się ochrony dla jednej z postaci występujących w jego dziele, musiał ją nakreślić i rozbudować w sposób dostatecznie wyrazisty¹⁴⁶, stwierdził, że zarówno w sztuce powoda jak i w filmie pozwanego postaci zakochanych są przedstawione niewyraźnie i niejasno i w związku z tym nie podlegają ochronie prawa autorskiego. Żyd w sztuce jest fanatykiem religijnym, człowiekiem sentymentalnym, natomiast Żyd w filmie jest zupełnym jego przeciwieństwem, człowiekiem sprytnym i wulgarnym. Sąd uznał, że obie postaci są niczym więcej jak prototypami Żyda i Irlandczyka i w związku z tym nie podlegają ochronie prawa autorskiego¹⁴⁷.

Rozstrzygając sprawę *Warner Bros Pictures, Inc. v Columbia Broadcasting Sys., Inc.*¹⁴⁸, sąd - podobnie jak w sprawie wymienionej wyżej - stwierdził, że postać Dashiella Hammett jako „Sama Spade” nie podlega ochronie prawa autorskiego, co uzasadnił tezą, że „postać charakterystyczna korzysta z tej ochrony pod warunkiem, że tworzy ona historię, w której występuje”. Ta reguła spowodowała, że postaci przedstawione w dziełach, które nie spełniały powyższego warunku, zostały pozbawione ochrony.

144. Sacharow, s. 9-10.

145. 45 F. 2d 119 (1930).

146. Patrz: *Warner Bros, Inc. v Film Ventures International*, 430 F. Supp. 522, 523 (C.D. Cal 1975).

147. Dreier, s. 42-43.

148. 216 F. 2d 945 (9th Cir. 1954).

Ochrona prawa autorskiego przyznawana jest częściej w przypadku kiedy postacie przedstawiane są w formie rysunkowej lub graficznej a, nie jedynie w formie np. słownego portretu. Przykładem może być sprawa *Walt Disney Prods. v Air Pirates*¹⁴⁹, w której sąd uznał, że rysunkowe postacie Disney'a, szczególnie Mickey Mouse, podlegają ochronie prawa autorskiego, ponieważ tworzą one historię, w której występują, a także dlatego, że fabuła nie tylko koncentruje się wokół postaci, lecz również jest podporządkowana roli danej postaci. Sąd stwierdził, że Mickey Mouse i inne postacie Disney'a są chronione prawem autorskim niezależnie od dzieła, w którym występują¹⁵⁰.

Kiedy więc skorzystanie z wizerunku postaci chronionej może doprowadzić do naruszenia tego prawa?

Trudno jest jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, ale jest zasadą, że wizualne podobieństwo postaci i równoczesne podobieństwo w nakreśleniu osobowości tej postaci mogą stanowić dostateczny dowód naruszenia prawa autorskiego, nawet jeśli imiona czy nazwy postaci będą odmienne w dziele powoda i pozwanego¹⁵¹.

7.2. Scenariusz dzieła filmowego

Ochrona prawa autorskiego nie zawsze była jednomyślnie przyznawana scenariuszowi dzieła filmowego. Większość spraw sądowych przed sprawą *Nichols v Universal Pictures Corp.*¹⁵² wskazywała na to, że fabułę traktowano jako element dzieła literackiego nie podlegający ochronie prawa autorskiego¹⁵³. Nawet po sprawie *Nichols* niekiedy twierdzono, że fabuła dzieła filmowego może być zawsze zapożyczana bez ograniczeń¹⁵⁴. Z drugiej strony, już w roku 1918 w sprawie *Frankel v Irwin*¹⁵⁵, przyznano ochronę fabule dzieła.

Patrz również : *Hammett v Warner Bros Pictures, Inc.*, 176 F. 2d 145 (2d Cir. 1949).

149. 581 F. 2d 751 (9th Cir. 1978).

150. Wagner, s. 34.

151. Na temat naruszenia praw autorskich do postaci Tarzana - patrz: Kress. s. 337.

152. 45 F. 2d 119, 121 (2d Cir. 1930).

153. *Ornstein v Paramount Productions, Inc.*, 9 F. Supp. 896 (S. D.N.Y.1935).

154. *Echevarria v Warner Bros Pictures, Inc.*, 125 F. Supp. 632 (S.D. Cal.1935).

155. 34 F. 2d 142 (S.D.N.Y.1918).

Bliższe spojrzenie na sprawy sądowe wykazuje stosowanie przez sądy różnej terminologii w odniesieniu do scenariusza (fabuły) dzieła. W sprawie *Shipman v R. K. O. Radio Pictures*¹⁵⁶ fabuła jest określana jako następstwo zdarzeń, za pomocą których autor wyraża swój temat lub pomysł. Natomiast według *Golding v R. K. O. Radio Pictures*¹⁵⁷ jest „wyreżyserowanym następstwem powiązanych ze sobą wypadków. Jest to rzecz, która porusza dziełem od przyczyny do skutku”. Niektóre sprawy nadają fabule węższy zakres, definiując ją jako „zwyczajną koncepcję sytuacji, dookoła której buduje się i rozwija jej upiększenie”. W sprawie *Stephens v Howells Sales Co.*¹⁵⁸ sąd stwierdził, że „prawie każda fabuła dzieła następnego jest powtórzeniem fabuły dzieła poprzedniego, pomimo to w nowej fabule mogą pojawić się nowe elementy jako niezależne, samodzielne wytwory wyobraźni twórczej autora i one mogą korzystać z ochrony prawa autorskiego”.

Scenariusz jest literacką formą właściwą dla dzieł filmowych, jest szkicem fabuły tych dzieł nastawionym na odbiór wizualny, włączając w to długość zdjęć i każde słowo dialogu¹⁵⁹.

Scenariusz dzieła filmowego oparty na dziele literackim będzie podlegał ochronie prawa autorskiego, jeżeli jest on bardziej charakterystyczny w swoich oryginalnych szczegółach aniżeli fabuła dzieła literackiego.

Czy możliwa jest ochrona prawa autorskiego w odniesieniu do kombinacji elementów fabuły dzieła tj. pojedyncze przypadki, gagi, umiejscowienie fabuły w czasie, które same w sobie nie podlegają tej ochronie?

Kombinacja elementów nie podlegających ochronie jest chroniona prawem autorskim pod warunkiem, że jest ona przede wszystkim oryginalna, a pojedyncze przypadki, zdarzenia i pomysły są powiązane z otaczającą je sytuacją. Przykładem może być sprawa *Cain v*

156. 100 F. 2d 533, 537 (2d. Cir. 1938).

157. 193 F. 2d 153, 163 (Cal. App. 1948).

158. 16 F. 2d 805 (S.D.N.Y.1926).

159. Cobuild, s. 1299.

Universal Pictures Co.¹⁶⁰ gdzie kombinacja zdarzeń rozgrywających się pomiędzy kochankami została powiązana z kościołem, w którym znaleźli oni swoje schronienie przed sztormem i który został potraktowany jako umiejscowienie akcji fabuły dzieła.

Kombinacja pomysłów może korzystać z ochrony, jeżeli spełnia wymóg minimum oryginalności i została utrwalona w określonej formie¹⁶¹.

7.3. Kolorowanie czarno-białych dzieł filmowych

Jednym z najbardziej interesujących fenomenów znanych we współczesnym obrocie dziełami autorskimi jest zjawisko kolorowania czarno-białych dzieł filmowych. Było ono okazją konfrontacji odmiennych systemów prawnych, a mianowicie systemu copyright i prawa kontynentalnego.

Profesor Nimmer twierdzi, iż oryginalna kombinacja lub układ kolorów powinien być traktowany jako dzieło artystyczne zdolne do podlegania ochronie prawa autorskiego¹⁶². W związku z powyższym poddając czarno-biały film procesowi koloryzacji, możemy stworzyć oryginalne dzieło podlegające ochronie. Natomiast czynność odwrotna raczej nie kreuje zmiany korzystającej z takiej ochrony¹⁶³.

Zjawisko kolorowania czarno-białych dzieł filmowych doprowadziło w USA do sporu pomiędzy środowiskami twórców domagających się wprowadzenia zakazu barwienia filmów i ich rozpowszechniania w kolorowej wersji, a dystrybutorami i producentami, którzy zaczęli ubiegać się o rejestrację tych filmów jako dzieł pochodnych (dzieł zależnych). Właściciel praw autorskich do danego dzieła filmowego musi oczywiście udzielić zgody na jego koloryzowanie co uniemożliwia dokonanie tego przez osoby nieupoważnione¹⁶⁴.

160. 47 F. Supp. 1013 (S.D.Cal. 1942).

161. *Stanley v Columbia Broadcasting System, Inc.*, 35 Cal. 2d 653, 221 P. 2d 73 (1950).

162. *Nimmer I*, vol. 1, § 2.14, s. 2-178.4.

Patrz szerzej: Lazzaro, s. 397; Renberg, s. 391; McKendrea Sassa, s. 503; Gibaldi, s. 965; Kohs, s. 1.

163. *Storm v Kennington, Ltd.*, 223 USQP 790 (N.D. Cal. 1984).

164. Art. 106(2) prawa autorskiego z 1976 r. *Schechter*, s. 147.

Patrz szerzej: Duggan, Pannela, s. 333; Gumpel, s. 22.

Copyright Office stwierdził, że „zwykłe zmiany kolorów” nie są przedmiotem ochrony, jednakże komputerowo koloryzowane wersje czarno-białych dzieł filmowych mogą być zarejestrowane jako chronione prawem autorskim. Po zapoznaniu się z istotą tego procesu Copyright Office uznał, że zawiera on niekiedy elementy oryginalnej twórczości w stopniu wystarczającym do objęcia dzieła ochroną. Kolorowy film miał stanowić adaptację, a nie naruszenie oryginału i w związku z tym podlegać ochronie amerykańskiego prawa autorskiego jako dzieło pochodne (dzieło zależne). Decyzją z 22 czerwca 1987 r. Copyright Office uznał możliwość rejestrowania niektórych kolorowych wersji czarno-białych dzieł filmowych. W odpowiedzi na skargi reżyserów i artystów wykonawców o naruszenie integralności filmu czarno-białego został wydany w 1988 r. National Film Preservation Act¹⁶⁵. Akt ten przewiduje powołanie 13 - osobowej National Film Preservation Board, która corocznie typuje 25 dzieł filmowych, uważanych za ważne i doniosłe. W 1990 r. wybrano je po raz pierwszy i zostały one zarejestrowane w National Film Registry. Jeżeli te dzieła zostaną poddane zmianom, muszą być w czasie eksploatacji opatrzone specjalną informacją. W odniesieniu do dzieł koloryzowanych brzmi ona następująco: „Jest to koloryzowana wersja filmu, który pierwotnie był wprowadzony na rynek i rozpowszechniony jako czarno-biały. Zmian dokonano bez udziału reżysera, scenarzysty i innych twórców oryginalnego filmu”¹⁶⁶.

Prawo autorskie w USA stwarza bardzo niekorzystne warunki co do wszelkich roszczeń twórców zgłaszanych w związku z procesem koloryzowania czarno-białych dzieł filmowych. Prawo w USA nie wyróżnia odrębnych autorskich praw osobistych, w tym prawa do integralności dzieła w odniesieniu do *works made for hire*, a taki status posiadają dzieła filmowe. Koloryzacja daje szansę przedłużenia ich majątkowego wykorzystania, jeżeli film zostanie zarejestrowany i

165. Schwartz, s. 138.

166. Wojciechowska, s. 53-54.

Patrz szerzej: Blanchfield, s. 59; Bader, s. 497; Greenstone, s. 13; Landau, s. 1161; Ginsburg, s. 81; Becket, s. 234.

uzyska własne copyright, samoistne względem prawa do wersji czarno-białej. Prawo do tworzenia dzieł pochodnych, a takimi są koloryzowane wersje czarno-białych dzieł filmowych, przysługuje jako prawo wyłączne właścicielowi praw autorskich, a więc w tym wypadku producentowi tych dzieł. Koloryzacja jest więc podwójnie korzystna dla producenta będącego podmiotem prawa autorskiego, gdyż przynosi znaczące dochody, a także zapewnia ich długoterminowe otrzymywanie, dając gwarancję wyłącznej eksploatacji zmodyfikowanego dzieła co najmniej przez dalsze 75 lat. Dzieła audiowizualne należą bowiem do kategorii *works made for hire* i zgodnie z art. 302 b, c ustawy z 1976 r. są chronione przez 75 lat od daty pierwszej publikacji lub 100 lat od daty ich stworzenia¹⁶⁷. W związku z powyższym rzeczywistą szansę na uzyskanie uprawnień odpowiadających w treści prawu do integralności ma ten twórca, którego pozycja zawodowa jest tak silna, że zdoła zastrzec w umowie z producentem kontrolę nad swoim dziełem. Ostatecznie bowiem o tym, czy interesy majątkowe i osobiste zostały naruszone, decyduje umowa. Twórca więc może wprowadzić do umowy dotyczącej stworzenia filmu czarno-białego klauzulę o zakazie jego koloryzowania obowiązującego w okresie copyright. Będzie to wówczas oznaczało, że kolorowanie jest zakazane przez okres 75 lat od daty publikacji lub 100 lat od daty stworzenia filmu. Reasumując, jeśli twórca wyrazi zgodę na zmiany dzieła, nie może się nim sprzeciwić. Natomiast, jeżeli zastrzegł sobie prawo kontroli nad sposobem realizacji filmu lub jego eksploatacji, wówczas może liczyć na uznanie przez sąd zmiany, jaką jest koloryzowanie filmu czarno-białego, za naruszenie umowy¹⁶⁸.

167. Wojnicka, s. 56.

168. Wojciechowska I, s. 56.

8. PRAWA WYŁĄCZNE I ICH NARUSZENIE

Artykuł 106 ustawy z 1976 r. wymienia pięć fundamentalnych praw wyłącznych zwanych plikiem praw. Właściciel praw autorskich do danego dzieła ma wyłączne prawo do:

- 1) odtwarzania chronionego dzieła w rękopisach lub zapisach dźwiękowych;
- 2) tworzenia dzieł pochodnych opartych na dziele chronionym;
- 3) dystrybucji egzemplarzy i zapisów dźwiękowych dzieła chronionego w drodze sprzedaży, najmu, dzierżawy;
- 4) publicznego wykonania chronionego dzieła w odniesieniu do dzieł literackich, muzycznych, choreograficznych, pantomimy, dzieł filmowych i innych dzieł audiowizualnych;
- 5) publicznego wystawienia chronionego dzieła w odniesieniu do dzieł wymienionych w pkt. 4, a także grafiki, malarstwa i rzeźby¹⁶⁹.

8.1. Prawo do odtwarzania chronionego dzieła

Prawo do odtwarzania chronionego dzieła¹⁷⁰ oznacza, wg art. 101 ustawy z 1976 r., prawo do tworzenia rzeczy materialnej, w której to dzieło jest duplikowane, transkrybowane, kopiowane w utrwalonej formie w taki sposób, że może być ono postrzegane, odtwarzane lub w inny sposób prezentowane bezpośrednio lub przy pomocy odpowiedniego urządzenia. Dzieło jest odtworzone, kiedy jest „utrwalone na nośniku materialnym w postaci rękopisu lub zapisu dźwiękowego, w sposób stały, niezmienny tak by mogło być postrzegane, odtwarzane lub w inny sposób percepowane przez dłuższy niż krótkotrwały okres”. Z powodu istnienia wymogu utrwalenia dzieła w jakiejś stałej, namacalnej formie jedynie przedstawianie, wyświetlanie obrazów na ekranie nie będzie stanowiło pogwałcenia prawa wyłącznego do reprodukcji dzieła, aczkolwiek może ono prowadzić

169. Henn, § 17.1, s. 195-221.

170. Patrz szerzej: Fabe, *The fine artists right to the reproduction of his original work*, w: 23 Copyright Law Symp. (ASCAP) 1977, s. 81 cyt. za Henn, § 17.1, s. 197; Beard, s. 435-84.

do naruszenia wyłącznego prawa właściciela do publicznego wystawienia lub wykonania dzieła¹⁷¹.

Prawo do reprodukcji dzieła jest kombinacją prawa do kopiowania¹⁷² i prawa do zarejestrowania dzieła¹⁷³.

Naruszenie tego prawa następuje poprzez kopiowanie chronionego dzieła w całości lub w istotnej jego części. Zaprezentowanie dzieła na ekranie nie jest pogwałceniem tego prawa, dopóki jest ono zbyt krótkotrwałe, ażeby stanowiło jego utrwalenie w określonej formie. W przypadku, gdy przedstawienie chronionego dzieła na ekranie pochodzi, np. ze skopiowanej nieautoryzowanej taśmy video, wówczas prawo to zostaje naruszone¹⁷⁴.

8.2. Prawo do tworzenia dzieł pochodnych (dzieł zależnych)

Artykuł 106(2) ustawy z 1976 r. przyznaje właścicielowi praw autorskich wyłączne prawo do tworzenia dzieł pochodnych opartych na dziele poprzedzającym.

Dzieło pochodne jest to „dzieło oparte na jednym lub kilku dziełach poprzedzających, tj. tłumaczenie, wersja filmowa, streszczenie lub jakaś inna forma, w której można dokonywać przeróbki, przetworzenia lub adaptacji chronionego dzieła”¹⁷⁵.

Prawo do adaptacji pokrywa się w pewnym zakresie z prawem do reprodukcji. Ma jednak szerszy zasięg ze względu na fakt, że odtworzenie dzieła wymaga jego utrwalenia w postaci rękopisu lub zapisu dźwiękowego, podczas gdy prawo do adaptacji może zostać naruszone nawet w przypadku jego nieutrwalenia na nośniku materialnym. Rozważanie możliwości naruszenia tego prawa prowadzi do obalenia zasady, że prawo autorskie chroni nie sam pomysł lecz spo-

171. Art. 106 (5) prawa autorskiego z 1976 r.

172. Art. 1(a) prawa autorskiego z 1909 r.

173. Ibid., art. 1 (e) i 101 (e).

174. Boorstyn I, § 4:2, s. 99.

175. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r. - drugie zdanie tej definicji brzmi następująco: „dzieło stanowiące redaktorską korektę, opracowanie lub inne zmodyfikowane postacie dzieła poprzedzającego, które jako całość tworzy oryginalne dzieło autorskie jest dziełem pochodnym”.

sób jego ekspresji. Naruszenie bowiem tego prawa może nastąpić nawet wtedy, gdy strona, która poddała przeróbce dzieło chronione, nigdy nie utrzymała takiej adaptacji. Jeżeli np. adaptacja dzieła literackiego w postaci sztuki telewizyjnej została dokonana bez autoryzacji właściciela praw autorskich do tego dzieła, to adaptacja taka może naruszyć wyłączne prawo właściciela do tworzenia dzieł pochodnych nawet wtedy, gdy nie została ona w jakiś sposób utrwalona. Podobnie nieautoryzowana adaptacja chronionego dzieła w postaci np. baletu, pantomimy lub przedstawienia opartego na improwizacji, może pogwałcić wyłączne prawo właściciela, nawet jeśli takie adaptacje nie zostały utrwalone na nośniku materialnym.

Należy podkreślić, że sama adaptacja jest przedmiotem ochrony prawa autorskiego, niezależnie od ochrony przysługującej dziełu na którym została oparta¹⁷⁶.

Naruszenie prawa do adaptacji jest z reguły jednocześnie pogwałceniem prawa do reprodukcji dzieła. Oba te prawa mają zastosowanie do wszystkich rodzajów chronionych dzieł, które zostały wymienione w art. 106 ustawy z 1976 r.

8.3. Prawo do dystrybucji

Artykuł 106(3) ustawy z 1976 r. ustanawia wyłączne prawo właściciela praw autorskich do publicznej dystrybucji egzemplarzy lub zapi-

176. Patrz: *Sheldon v Metro - Goldwyn Pictures Corp.* 81 F. 2d 49 (2d Cir. 1936).
Time, Inc. v Bernard Geis Assoc., 293 F. Supp. 130 (S.D.N.Y.1968).
Hart, s. 327-28; *Nimmer I*, vol. II, § 8.09[A], s. 8-113, 8-114.

W sprawie *Lone Ranger Television, Inc. v Program Radio Corp.*, 740 F. 2d 718, 223 USPQ 112 (1984, CA9 Cal) - przyjęto, że własność przysługująca właścicielowi praw autorskich do wyłącznego prawa tworzenia dzieł pochodnych (zarówno według ustawy z 1909 r. jak i z 1976 r.) rozciąga się poza samą tylko ochronę przeciwko nie autoryzowanemu kopiowaniu dzieła. Obejmuje ona również tworzenie innych wersji danego dzieła, nawet w przypadku, gdy powstałe dzieło pochodne nie podlega ochronie prawa autorskiego.

Oddo v Ries, 743 F. 2d 630, 222 USPQ 799 (1984, CA9 Cal) - sąd stwierdził w tej sprawie, że udzielenie licencji na użycie oryginału w celu stworzenia określonego dzieła pochodnego, nie oznacza dopuszczalności wykorzystania dzieła oryginalnego przez posiadacza licencji w innym dziele pochodnym.

Patrz również: *United States v Powell*, 701 F. 2d 70, 217 USPQ 609 (1983, CA8 Minn.); *Durham Industries, Inc. v Tomy Corp.*, 630 F. 2d 905 (1980, CA2 NY).

sów dźwiękowych chronionego dzieła w drodze sprzedaży lub innego sposobu przeniesienia własności lub poprzez darowiznę, najem, dzierżawę.¹⁷⁷

Prawo to zostaje naruszone poprzez każdą publiczną dystrybucję egzemplarzy lub zapisów dźwiękowych chronionego dzieła, chyba że dystrybutor został do tego upoważniony przez właściciela praw autorskich lub nabył od niego własność tego prawa. Pomimo, że ustawa z 1976 r. nie definiuje pojęcia publiczna dystrybucja, można zaobserwować jego dwie charakterystyczne cechy. Mianowicie po pierwsze, aby dzieło stało się przedmiotem dystrybucji musi być ono utrwalone na nośniku materialnym, nawet jeżeli dystrybutor sam nie sporządzał kopii tego dzieła. W związku więc z powyższym publiczne wykonanie dzieła, które nie jest utrwalone, nie konstituuje dystrybucji¹⁷⁸. Chociaż prawo to może być naruszone tylko w przypadku rozprowadzania kopii dzieła, które są utrwalone na nośniku materialnym, to zawsze od momentu kiedy dany utwór jest utrwalony, dystrybutor może ponosić odpowiedzialność, mimo tego iż czynność kopiowania została dokonana przez inną osobę. Prawo do publicznej dystrybucji jest uzupełnieniem prawa do odtwarzania (reprodukcji) i jego naruszenie może oznaczać nie autoryzowaną, publiczną dystrybucję chronionego dzieła w sytuacji, gdy dystrybutor jest osobiście zaangażowany w działalność polegającą na jego kopiowaniu¹⁷⁹. Po drugie, istota tego prawa dotyczy transferu kopii dzieła do publiczności. Pomimo, że termin „publicznie” nie został zdefiniowany w odniesieniu do prawa do dystrybucji, to w kontekście prawa do wykonania dzieła oznacza on jego wykonanie w miejscu otwartym dla publiczności lub w miejscu, gdzie jest obecna istotna liczba ludzi spoza kręgu rodziny i znajomych¹⁸⁰. Dystrybucja nabytych zgodnie z prawem kopii, która jest ograniczona do kręgu rodzinnego i znajomych dystrybutora, nie powinna stanowić naruszenia prawa do dystrybucji przysługującego

177. Patrz : Kernochan II, s. 1407.

178. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r.

179. Nimmer I, vol. II, § 8.12[A], s. 8-128.

180. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r.

właścicielowi praw autorskich. Dystrybucja by być publiczną, musi być skierowana do osób spoza rodziny dystrybutora a ponadto do dużej liczby osób.

Nie jest konieczne, by dystrybutor osiągał materialne korzyści ze swojej działalności dla dopuszczenia się naruszenia tego prawa. Brzmienie ustawy przewiduje bowiem dystrybucję poprzez sprzedaż lub inne sposoby przeniesienia własności praw¹⁸¹. Tak więc, właściciel może posiadać prawo kontroli publicznej dystrybucji poprzez sprzedaż, darowiznę czy udzielenie pożyczki¹⁸².

Zgodnie z prawem do publikacji dzieła¹⁸³, właściciel praw autorskich ma wyłączne prawo do kontroli pierwszej publicznej dystrybucji egzemplarzy lub zapisów dźwiękowych tego dzieła poprzez sprzedaż, darowiznę, dzierżawę, najem.

Prawo pierwszej sprzedaży jest ograniczone do publicznej dystrybucji egzemplarzy lub zapisów dźwiękowych dzieła i wyraźne jego ograniczenie wprowadza art. 109(a) ustawy z 1976 r.¹⁸⁴

Artykuł 109(a) ustawy stanowi, że jeżeli właściciel praw autorskich przenosi własność określonego egzemplarza lub zapisu dźwiękowego danego dzieła, nabywca jest uprawniony do rozporządzenia takim egzemplarzem lub zapisem dźwiękowym w drodze sprzedaży lub w inny sposób¹⁸⁵. Nabywca więc określonego egzemplarza, np. dzieła literackiego, może dowolnie nim dysponować, sprzedając go lub niszcząc. Pomimo jednak tego, że jest on jego właścicielem nie może on odtwarzać ani wykonywać chronionego dzieła utrwałonego w danym egzemplarzu ani korzystać z innych

181. Ibid., art. 106 (3).

182. Hart, s. 328-29.

183. Ibid., art. 101.

184. Pomimo wyłącznego prawa do publicznej dystrybucji dzieła przystępującej właścicielowi praw autorskich zgodnie z art. 106 (3) ustawy, właściciel określonego egzemplarza lub zapisu dźwiękowego dzieła lub każda osoba upoważniona przez takiego właściciela jest uprawniona bez zgody właściciela praw autorskich do jego sprzedaży lub rozporządzenia w inny sposób posiadanym przez niego egzemplarzem lub zapisem dźwiękowym.

185. Por. art. 27 prawa autorskiego z 1909 r.

praw wyłącznych przysługujących właścicielowi praw autorskich do tego dzieła¹⁸⁶.

Artykuł 109(a) zawiera istotny wymóg, ażeby taki egzemplarz lub zapis dźwiękowy dzieła zostały wykonane zgodnie z prawem. Odsprzedaż więc nielegalnie wykonanego lub „pirackiego” zapisu dźwiękowego dzieła, będzie naruszeniem prawa autorskiego. Natomiast zapis dźwiękowy legalnie wykonany, zgodnie z art. 115 ustawy z 1976 r., niekoniecznie autoryzowany przez właściciela praw autorskich, będzie wykonanym zgodnie z prawem zapisem dźwiękowym zdolnym do odsprzedaży na mocy art. 109(a).

Dalszym istotnym wymogiem zawartym w art. 109(a) jest, by osoba dokonująca odsprzedaży egzemplarza lub zapisu dźwiękowego dzieła była jego właścicielem, a nie jedynie posiadaczem¹⁸⁷. Mianowicie ten, kto np. dzierżawi kopię dzieła filmowego od właściciela praw autorskich, nie ma prawa wydzierżawić jej innej osobie, gdyż jest jej posiadaczem a nie właścicielem. Zgodne z prawem posiadanie chronionego dzieła nabytego od właściciela praw autorskich w drodze najmu, pożyczki lub dzierżawy, nie pociąga za sobą uprawnień przysługujących właścicielowi określonego egzemplarza dzieła, z wyjątkiem tych, które zostały przekazane w drodze wyraźnego upoważnienia udzielonego przez właściciela.

Artykuł 109(a) dotyczy jedynie prawa do dystrybucji dzieła, nie ma natomiast zastosowania do innych praw wyłącznych wymienionych w art. 106 ustawy z 1976 r.¹⁸⁸.

186. Art. 202 prawa autorskiego z 1976 r.

187. Zgodnie z art. 109 (c) ustawy o prawie autorskim z 1976 r. prawo do odsprzedaży lub innego rozporządzenia określonym egzemplarzem lub zapisem dźwiękowym nie rozciąga się na osobę, która weszła jedynie w ich posiadanie, a nie jest ich właścicielem.

188. Boorstyn I, § 4:4, s. 102-104. W sprawie SBK Catalogue Partnership v Orion Pictures Corp., 723 F. Supp. 1053, 13 USPQ 2d 1177 (1989, DC NJ) - uznano, że brak dowodu na to, że strona rzeczywiście rozprowadzała egzemplarze chronionego dzieła, nie stanowi naruszenia prawa wyłącznego przysługującego właścicielowi praw autorskich i przewidzianego w art. 106 (3) ustawy z 1976 r.

Patrz również: Hart, s. 328-30.

8.4. Prawo do publicznego wykonania dzieła

Artykuł 106(4) ustawy z 1976 r. ustanawia w odniesieniu do dzieł literackich, muzycznych, dramatycznych, choreograficznych, pantomimy, dzieł filmowych i innych dzieł audiowizualnych, wyłączne prawo właściciela praw autorskich do publicznego wykonania dzieła¹⁸⁹.

Różnica pomiędzy publicznym wykonaniem dzieła, a jego wykonaniem w celu osiągnięcia zysku nie została uregulowana w ustawie. Ustawa z 1976 r. formułuje wyłączne prawo do publicznego wykonania dzieła, niezależnie od wypływających z tego korzyści finansowych. Dlatego też nie jest wymagane, by nie autoryzowane wykonanie dzieła musiało mieć na celu osiągnięcie zysku, ażeby prowadziło do naruszenia prawa autorskiego (wymóg nieosiągania zysku jest utrzymany w odniesieniu do przedstawień zwolnionych od opłat na mocy art. 110(4) ustawy).

Wykonać dzieło filmowe lub inne dzieło audiowizualne oznacza wg definicji¹⁹⁰, przedstawić części filmu w pewnym następstwie, kolejności. Jeżeli dzieło nie jest przedstawienie w pewnym porządku, wskazuje to raczej na wystawienie, niż wykonanie tego dzieła.

Wykonanie dzieła, wg art. 101 ustawy, oznacza nie tylko wstępne jego odtworzenie czy przedstawienie, ale dalszą czynność, za pomocą której takie odtworzenie dzieła jest transmitowane czy przekazywane publiczności. W sprawie *Broadcast Music, Inc. v Regal Broadcasting Corp.*¹⁹¹ sąd uznał, że transmisja chronionych prawem autorskim kompozycji muzycznych przez komercyjną stację radiową jest publicznym wykonaniem i stanowi naruszenie prawa autorskiego, jeżeli właściciel praw autorskich nie udzielił licencji na ich wykonanie lub była to transmisja nieautoryzowana¹⁹².

189. Patrz szerzej : Lang, Performance and the right of performing artist, w: 2l ASCAP Copyright L. Symp. 1974, s. 69 cyt. za Henn, § 17.1[4], s. 205.

Zechowy, s. 279; Bard & Kurlantzick, s. 152, cyt. za Henn, § 17.1[4], s. 206.

190. Ibid., art. 101.

191. 212 USPQ 624 (1981, ND NY)

192. Patrz także: *Midway Mfg. Co. v Dirkschneider*, 543 F. Supp. 466, 214 USPQ 417 (1981, DC Neb); *Stern Electronics, Inc. v Kaufman* 523 F. Supp. 635 (1981, ED NY), *aff'd* 669 F.2d 852, 213 USPQ 443 (CA2).

Dopóty, dopóki przedstawienie dzieła jest prywatne, nie narusza ono prawa autorskiego, bowiem jedynie publiczne przedstawienia (z wyjątkiem autoryzowanych i szczególnego rodzaju przedstawień wymienionych w art. 110 ustawy) są zaskarżalne jako naruszające prawo autorskie¹⁹³.

Wykonać dzieło publicznie oznacza:

1) „wykonać dzieło w miejscu otwartym dla publiczności lub w

193. Leigh v Sakkaris, 215 USPQ 113 (1982, ND Cal) - sąd stwierdził, że właściciel i kierownik miejsca, w którym odbywają się widowiska dla publiczności (np. w restauracji) w celu osiągnięcia zysku, jest odpowiedzialny za naruszenie praw autorskich poprzez zezwolenie na nie licencjonowane użycie kompozycji muzycznych. Pozwany w sprawie jako właściciel restauracji, nie zwolnił się od tej odpowiedzialności, motywując to tym, że osoba zatrudniona do ich wykonywania była niezależnym twórcą, który dokonywał selekcji tych kompozycji. Nie stanowi skutecznej linii obrony fakt, że pozwany nie miał żadnej kontroli nad doбором wykonywanej muzyki.

W sprawie Milene Music, Inc. v Gotauco, 551 F. Supp. 1288 (1982, DC RI) - uznano, że właściciel praw autorskich do kompozycji muzycznych posiadał zarówno wyłączne prawo do ich publicznego wykonywania, jak i do autoryzowania takiego wykonania.

Columbia Pictures Industries, Inc. v Redd Horne, Inc., 568 F. Supp. 494, 219 USPQ 995 (1983, WD Pa) - w tej sprawie przyjęto, że sprzedaż przez powoda dla pozwanych kaset wideo z kopiami dzieł filmowych chronionych prawem autorskim, upoważniała pozwanych do odsprzedaży tych kopii - art. 109 (a) ustawy z 1976 r. Natomiast nie upoważniała ona do publicznego wykonywania tych dzieł. Pozwani bowiem pokazywali te filmy w specjalnych pomieszczeniach, składających się z prywatnych kabin mieszczących maksymalnie 4 osoby. Sąd uznał, że były to miejsca otwarte dla publiczności, w których mogła się zgromadzić istotna liczba osób, a w związku z powyższym, wykonania te były publiczne. W konsekwencji więc stanowiły one naruszenie praw autorskich przystępujących powodowi.

W sprawie Warner Bros., Inc. v Lobster Pot, Inc., 582 F. Supp. 478, 223 USPQ 239 (1984, ND Ohio) - uznano, że nie autoryzowane publiczne wykonanie muzyki podlegającej ochronie prawa autorskiego, jest naruszeniem tego prawa.

Cass County Music Co. v Vineyard Country Gdf Corp., 605 F. Supp. 1536 (1985, DC Mass) - sąd przyjął, że fakt, iż muzyk, który publicznie wykonywał podlegające ochronie piosenki jako część przedstawienia w klubie pozwanego i nie był przez niego zatrudniony, z prawnego punktu widzenia był nieistotny. Zaniedbanie ze strony powoda w kwestii udzielenia odpowiedzi na ustne prośby o listę wszystkich kompozycji muzycznych chronionych prawem autorskim, było także w sprawie nieistotne.

W sprawie Cohen v Paramount Pictures Corp., 845 F. 2d 851, 6 USPQ 2d 1723 (1988, CA9 Cal) - sąd orzekł, że licencja dająca prawo do wystawienia dzieła filmowego w telewizji nie obejmuje prawa do sprzedaży kaset wideo tego filmu. Sprawa ta jest podkreśleniem problemu związanego z interpretacją języka umów w świetle nowych technologii, mediów. Prawa nie objęte licencją są zastrzeżone dla podmiotu udzielającego licencji.

miejscu, gdzie jest obecna istotna liczba ludzi spoza kręgu rodziny i znajomych lub

2) transmitować dzieło w miejscu określonym w pkt. 1 lub do publiczności za pomocą specjalnego urządzenia, przy czym publiczność może je odbierać w tym samym lub różnym miejscu i czasie”¹⁹⁴.

Pierwsza część tej definicji wyraźnie wskazuje, że przedstawienia w miejscach takich, jak kluby, szkoły, instytucje lub inne miejsca, gdzie jest zgromadzona istotna liczba ludzi spoza kręgu rodzinnego i znajomych są publicznymi wykonaniami dzieła¹⁹⁵. Druga część tej definicji czyni jasnym fakt, że wykonanie uważane jest za publiczne nie tylko, gdy odbywa się w miejscu publicznym, ale również, gdy jest ono transmitowane lub w inny sposób prezentowane za pomocą odpowiedniego urządzenia. Istotnym jest, by wykonanie dzieła, np. drogą telewizyjną czy radiową, było dostępne dla publiczności, nie jest ważne, czy rzeczywiście ktoś je usłyszał lub zobaczył¹⁹⁶.

194. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r.

195. Patrz: *Metro - Goldwyn - Mayer Distributing Corp. v Hyatt*, 21 C.O. Bull. 203 (1932 DC Md) - sąd uznał, że przedstawienia dla członków klubu i ich gości nie były publicznymi przedstawieniami.

196. *Boorstyn I*, § 4:5, s. 105-106. *Platinum Record Co. v Lucasfilm, Ltd.*, 566 F. Supp. 226 (1983, DC NJ) - w tej sprawie sąd orzekł, że umowa pomiędzy właścicielami praw autorskich do piosenek a producentami dzieła filmowego, dotycząca użycia ich w filmie obejmowała również stworzenie kaset wideo i wideodysków. Umowa ta bowiem przewidywała przeniesienie prawa do wystawienia, eksploatacji, wprowadzania na rynek i wykonywania filmu za pomocą różnych środków lub metod znanych lub wynalezionych w przyszłości. W związku z tym, pokazywanie tego filmu w formie wideodysków czy kaset wideo jest takim wystawieniem lub wykonaniem.

Columbia Pictures Industries, Inc. v Professional Real Estate Inventors, 228 USPQ 743 (1985, CD Cal) - wynajem pokoi hotelowych i wideodysków, które goście hotelowi muszą obejrzeć w ich pokojach, nie narusza prawa autorskiego, ponieważ oglądanie w odosobnionych pokojach hotelowych nie konstituuje publicznego wykonania.

W sprawie *Honton v Mainlands of Tamarac*, 611 F. Supp. 494, 228 USPQ 379 (1985, SD Fla) - przyjęto, że zaprezentowane przez klub dla swoich członków widowiska muzycznych w jego siedzibie, było publicznym wykonaniem, bowiem wykonanie jest publiczne, jeżeli odbywa się w miejscu otwartym dla publiczności lub w każdym innym miejscu, w którym może się zebrać istotna liczba osób spoza grona rodzinnego.

8.5. Prawo do publicznego wystawienia dzieła

Artykuł 106(5) ustawy z 1976 r. stanowi, że w odniesieniu do dzieł literackich¹⁹⁷, muzycznych¹⁹⁸, dramatycznych¹⁹⁹, pantomimy i dzieł choreograficznych²⁰⁰; rysunku, grafiki i rzeźby²⁰¹; dzieł filmowych lub innych dzieł audiowizualnych²⁰² właściciel praw autorskich posiada wyłączne prawo do publicznego ich wystawienia.

Wystawieniem dzieła jest pokazanie jego rękopisu albo bezpośrednio lub przy pomocy filmu lub odpowiedniego urządzenia. W odniesieniu do dzieł filmowych lub innych dzieł audiowizualnych wystawieniem jest pokazanie pojedynczych obrazów, bez zachowania kolejności, następstwa²⁰³.

W sprawie *Columbia Pictures Industries, Inc. v Aveco, Inc.*, 800 F. 2d 59, 13 Media LR 1841, 230 USPQ 869 (1986, CA3 Pa) - uznano, że prywatne miejsca do oglądania były otwarte dla publiczności, ponieważ publiczne miejsce nie musi być zapełnione, np. budka telefoniczna, taksówka, a nawet płatna toaleta są otwarte dla publiczności, pomimo tego że są one zazwyczaj zajęte przez jedną osobę w danym czasie.

Ackee Music, Inc. v Williams, 650 F. Supp. 653 (1986, DC Kan) - sąd uznał, że wykonanie muzyki w klubie prywatnym konstytuuje publiczne jej wykonanie.

Columbia Pictures Industries, Inc. v Professional Real Estate Inventors, Inc., 866 F. 2d 278, 9 USPQ 2d 1653 (1989, CA9 Cal) - w sprawie tej sąd orzekł, że oglądanie filmów z kaset wideo przez gości hotelowych w pokojach hotelowych, nie jest publicznym wykonaniem, bowiem hotel jest otwarty dla publiczności, ale pokoje hotelowe, które są jednorazowo wynajmowane, nie są takim miejscem.

W sprawie *Fermata International Melodies, Inc. v Champions Gdf Club, Inc.*, 712 F. Supp. 1257, 11 USPQ 2d 1460 (1989, SD Tex) - przyjęto, że wykonanie muzyki w prywatnym klubie golfowym pozwanego, jest publicznym wykonaniem, bowiem 21 członków klubu i zaproszeni goście stanowili istotną liczbę osób spoza kręgu rodzinnego.

On Command Video Corp. v Columbia Pictures Industries, 777 F. Supp. 787, 92 Daily Journal DAR 1633, 21 USPQ 2d 1545 (1991, ND Cal) - w sprawie tej stwierdzono, że transmisje wideo z holu hotelowego do pokoi gości hotelowych są publicznymi wykonaniami, bo chociaż pokoje hotelowe nie są miejscami publicznymi, to jednak goście hotelowi są członkami publiczności.

197. Art. 102 (a) (1) prawa autorskiego z 1976 r.

198. *Ibid.*, art. 102 (a)(2).

199. *Ibid.*, art. 102 (a)(3).

200. *Ibid.*, art. 102 (a)(4).

201. *Ibid.*, art. 102 (a)(5).

202. *Ibid.*, art. 102 (a)(6).

203. *Ibid.*, art. 101.

Borstyn I, § 4:5, s. 108.

Nieautoryzowane wystawienie rękopisu dzieła musi mieć charakter publiczny, ażeby prowadziło do naruszenia prawa autorskiego. Znaczenie słowa „publiczny” jest tu analogiczne jak w prawie do wykonania dzieła.

Zgodnie z art. 109(b) ustawy z 1976 r. właściciel prawnie sporządzonego rękopisu dzieła (ale nie zapisu dźwiękowego) ma prawo wystawić go publicznie albo bezpośrednio lub w drodze projekcji „nie więcej niż jednego obrazu w jednostce czasu publiczności zgromadzonej w miejscu, w którym znajduje się ten rękopis.” Przepis ten nie ma zastosowania w przypadku, gdy wystawienie dzieła odbywa się drogą transmisji telewizyjnej czy komputerowej z miejsca, gdzie znajduje się rękopis dzieła do widowni zlokalizowanej w różnych miejscach. Nawet jeżeli publiczność zgromadzona jest w jednym miejscu, lecz dzieło jest wystawiane w postaci jednoczesnej projekcji wielorakich jego obrazów, wówczas art. 109(b) nie będzie miał zastosowania²⁰⁴.

Koncepcje publicznego wykonania i wystawienia odnoszą się do dzieł, nieczytelnie dostrzeganych gołym okiem, bez pomocy odpowiednich urządzeń. W przypadku, gdy aparat projekcyjny wyświetla obrazy w szybkim po sobie następstwie, stwarzając w ten sposób złudzenie ruchu, nie stanowi to już wystawienia, lecz zbliża się do wykonania dzieła. Właściciel określonej kopii dzieła może ją wystawić publicznie dopóty, dopóki nie będzie się to odbywało w kolejności, następstwie i nie będzie stwarzało wrażenia ruchu, a w konsekwencji nie będzie wykonaniem dzieła. Wymienione wyżej prawo do publicznego wystawienia dzieła nie przysługuje jednak posiadaczowi kopii, który nie jest jej właścicielem²⁰⁵, bowiem musi on uprzednio zostać do tego upoważniony przez właściciela praw autorskich²⁰⁶.

204. Boorstyn I, § 4:6, s. 109

205. Art. 109 (c) prawa autorskiego z 1976 r.

206. Hart, s. 331-32.

9. WŁASNOŚĆ AUTORSKICH PRAW MAJĄTKOWYCH

Zgodnie z art. 201(a) ustawy z 1976 r. własność autorskich praw majątkowych do dzieła przysługuje pierwotnie jego autorowi lub autorom. Autor dzieła jest to osoba, której dane dzieło zawdzięcza swoje pochodzenie²⁰⁷. Jest on osobą, która faktycznie tworzy dany utwór, osobą która przekłada pomysł w utrwalony w jakiegokolwiek postaci, namacalny sposób jego ekspresji, podlegający ochronie prawa autorskiego²⁰⁸.

Jednakże w świetle amerykańskiego prawa autorskiego kategoria „autor” nie jest tożsama z pojęciem „twórca”. Zgodnie bowiem z art. 201(b) ustawy z 1976 r., w przypadku *works made for hire* producent jako pracodawca lub zamawiający dzieło jest traktowany jako „autor” dla potrzeb ustawy. Przepis ten jest utrzymaniem konstrukcji z art. 26 obowiązującej poprzednio ustawy z 1909 r., która stanowiła, że słowo autor obejmuje pracodawcę w odniesieniu do *works made for hire*. Ustęp (b) cytowanego art. 201 stanowi, że w przypadku *works made for hire* pracodawca lub inna osoba dla której dzieło zostało stworzone, jest uważana za autora dla celów ustawy i jeżeli strony wyraźnie nie postanowiły odmiennie w umowie zawartej w formie pisemnej i przez nie podpisanej, wówczas pracodawcy lub stronie zamawiającej utwór, przysługują wszelkie prawa zawarte w prawie autorskim. W większości więc wypadków osoba prawna, nie tylko pierwotnie nabywa prawa, ale również zostaje uznana za autora. Ten skutek uznania dzieła za *work made for hire*, w przeciwieństwie do zawartego w drugiej części art. 201(b), zawiera normę o charakterze *ius cogens*, czyli nie może być zmieniony lub wyłączony wolą stron²⁰⁹.

Konsekwencją uznania za autora i przysługiwania własności praw autorskich jest przede wszystkim wyłączenie wykonywania i

207. *Burrows - Giles Litographic, Co. v Saroni*, 111 US 53, 28 L. Ed. 349, 4 S. Ct. 279 (1884).

208. *Community for Creative Non - Violence v Reid*, 109 S. Ct. 2166, 2172 (1989).

209. *Nimmer I*, vol. I, § 5.03[B][1][b][ii], s. 5-28.

upoważniania do wykonywania pięciu podstawowych praw autorskich zawartych w art. 106 ustawy z 1976²¹⁰.

Analiza konstrukcji *works made for hire* prowadzi zatem do konkluzji, że pojęcie „autor” nie jest tożsame z terminem „twórca”, bowiem według amerykańskiego prawa autorskiego autorem jest podmiot pierwotnie nabywający prawa autorskie do dzieła. Zatem autorem może być faktyczny twórca, ale w odniesieniu do instytucji *works made for hire*, niekoniecznie. Jest to zupełnie odmienna koncepcja w stosunku do polskiego prawa autorskiego, gdzie słowa „autor” i „twórca” są traktowane jako synonimy i oznaczają kreatora, czyli twórcę rzeczywistego²¹¹.

9.1. Dzieła pochodne i zbiorowe

Dzieło pochodne jest to „dzieło oparte na jednym lub większej liczbie utworów oryginalnych (uprzednio stworzonych) takie jak przekład, wersja filmowa, zapis dźwiękowy, streszczenie lub każda inna forma, w której dzieło może być poddane przeróbce, przetworzone, przekształcone. Dzieło będące opracowaniem lub inną modyfikacją dzieła podstawowego, które jako całość stanowi oryginalne dzieło autorskie, jest utworem pochodnym”²¹².

Dzieło zbiorowe to takie dzieło, jak periodyk, encyklopedia lub antologia, w którym zostają zebrane w całość poszczególne wkłady stanowiące oddzielne, niezależne utwory²¹³.

210. Gershen, s. 268.

211. Barta, Czajowska-Dąbrowska, Cwiąkański, Markiewicz, Traple, s. 99-101.

212. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r. Przed wejściem w życie tej ustawy, dzieła pochodne podlegały ochronie zgodnie z przepisem art. 7 prawa autorskiego z 1909 r.; Goldstein III, s. 210.

213. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r.

Patrz szerzej: Schechter, s. 147

Roy Export Co. Establishment v Columbia Broadcasting Sys. Inc., 503 F. Supp. 1137 (SDNY 1980), aff'd 672 F. 2d 1095 (2d Cir. 1982) - w sprawie przyjęto, że wybór i układ pewnej liczby dzieł filmowych w jedno dzieło, tworzy utwór zbiorowy podlegający ochronie prawa autorskiego.

National of Broadcasters v Copyright Royalty Tribunal, 675 F. 2d 367 (D.C. Cir. 1982); Apple Barrel Productions, Inc. v Beard, 730 F. 2d 384 (5th Cir. 1984).

Dzieło zbiorowe lub pochodne podlega ochronie prawa autorskiego, jeżeli jest oryginalnym dziełem autorskim i stanowi jedną lub więcej kategorii utworów wymienionych w art. 102 ustawy z 1976 r. Artykuły 102 i 103 tej ustawy uzupełniają się wzajemnie, a określone w nich kryteria dotyczące kwestii podlegania prawu autorskiemu mają zastosowanie zarówno do utworów w całości oryginalnych, jak i do dzieł opartych na uprzednio stworzonym materiale²¹⁴.

Różnica pomiędzy tymi dziełami polega na tym, że w odniesieniu do utworu zbiorowego nie jest konieczne, by wcześniej powstałe dzieła, które się nań składają podlegały ochronie prawa autorskiego, podczas gdy w przypadku utworu pochodnego uprzednio stworzony materiał, na którym to dzieło jest oparte, musi wchodzić do zakresu przedmiotowego prawa autorskiego określonego w art. 102 ustawy z 1976 r.

Oba rodzaje dzieł wykorzystują wcześniej powstałe utwory, jednakże w dziele pochodnym zostają one zmienione, podczas gdy w dziele zbiorowym są one zebrane bez dokonywania w nich zmian. W przypadku, gdy w dziełach pochodnych i zbiorowych wykorzystuje się uprzednio stworzone utwory, podlegające ochronie prawa autorskiego, warto przeanalizować kwestię upoważnienia do takiego użycia. Sytuacja jest oczywista, gdy uprzednio stworzony materiał nie podlega ochronie na przykład stanowi własność publiczną, bowiem wówczas nie jest wymagana zgoda na jego użycie. Natomiast, gdy jest on chroniony prawem autorskim, wtedy jego nieatoryzowane wykorzystanie w dziele zbiorowym lub pochodnym prowadziłoby do naruszenia praw autorskich²¹⁵. Zgodnie z art. 103(a) ustawy z 1976 r. nie można rościć praw autorskich do żadnej części dzieła pochodnego

214. House Report 1976 r., s. 57, cyt. za Boorstyn, § 2:19, s. 57.

215. United States v Taxe, 540 F. 2d 961 (9th Cir. 1976); Oddo v Ries, 743 F. 2d 630 (9th Cir. 1984); Litchfield v Spielberg, 736 F. 2d 1352 (9th Cir. 1984); Mirage Editions, Inc. v Albuquerque A.R.T. Co., 856 F. 2d 1341, 1343 (9th Cir. 1988); Worlds of Wonder, Inc. v Veritel Learning Systems, Inc., 658 F. Supp. 351, 355 n. 3 (N.D. Tex. 1986); Harry Fox Agency, Inc. v Mills Music, Inc. 543 F. Supp. 844 (S.D.N.Y. 1982); Mills Music, Inc. v Snyder, 469 U.S. 153 (1985); Vault Corp. v Quaid Software Ltd., 655 F. Supp. 750, 758 (E.D. La. 1987), aff'd 847 F. 2d 255 (5th Cir. 1988)

lub zbiorowego, jeżeli wcześniej stworzony materiał został w nich wykorzystany niezgodnie z przepisami prawa. Ma to na celu nie tylko zapobieganie przed użyciem, które jest sprzeczne z prawem i osiągnięciem z niego korzyści w postaci uzyskania ochrony prawa autorskiego, ale również ochronę tych partii dzieła, w których uprzednio powstały materiał został wykorzystany zgodnie z prawem²¹⁶. Nie dojdzie do naruszenia wówczas, gdy materiał z utworu oryginalnego zostanie użyty za zgodą właściciela praw autorskich lub z racji tego, iż dzieło stało się własnością publiczną²¹⁷.

Dzieła zbiorowe, jak i pochodne, podlegają ochronie prawa autorskiego. Wymóg oryginalności w odniesieniu do dzieł zbiorowych uwidacznia się w sposobie zebrania, zgromadzenia wcześniej powstałych utworów, zaś w przypadku dzieł pochodnych, w sposobie przerobienia utworu oryginalnego. Dzieło pochodne stanowi wkład w postaci nowego, oryginalnego materiału w stosunku do uprzednio stworzonego dzieła jako przeróbka, przetworzenie tego dzieła. Natomiast dzieło zbiorowe kwalifikuje się do ochrony prawa autorskiego z tytułu oryginalnej pracy twórczej włożonej w proces kompilacji, nawet gdy żaden nowy materiał nie został do niego dołączony²¹⁸. Przy rozstrzygnięciu, czy dzieło oparte na utworze oryginalnym - niezależnie od niego - podlega ochronie jako dzieło pochodne lub zbiorowe, sądy nie powinny w zasadzie rozpatrywać kwestii, czy powstały utwór jest jakościowym ulepszeniem dzieła oryginalnego. W orzecznictwie przyjęto, iż następujące wkłady nie podlegają same w sobie ochronie prawa autorskiego: zmiana rytmu, niewielkie zmiany w akompaniamencie i nowy tytuł piosenki²¹⁹; zmiana sposobu spisu danych z prezentacji pionowej na poziomą²²⁰; wybór miast włączonych do mapy

216. Boorstyn, § 2:19, s. 58-59

217. *Filmvideo Releasing Corp. v Hastings*, 426 F. Supp. 690 (SDNY 1976); *Knickerbocker Toy Co. v Winterbook Corp.*, 554 F. Supp. 1309 (D.N.H. 1982).

218. Patrz: *E. F. Johnson Co. v Uniden Corp. of America*, 623 F. Supp. 1485, 1500 (D. Minn. 1985).

219. *Shapiro, Bernstein & Co. v Jerry Vogel Music Co.*, 73 F. Supp. 165 (S.D.N.Y. 1947); *Norden v Oliver Ditson Co.*, 13 F. Supp. 415 (D. Mass. 1936).

220. *Hengst v The Early v Daniel Co.*, 59 F. Supp. 8 (S.D. Ohio 1945).

stanowiącej własność publiczną; zmiana materiału (metal na plastik), skali i rozmiaru rzeźby²²¹; przetłumaczenie i przeliterowanie poszczególnych słów angielskich na język arabski²²². Z drugiej zaś strony uznano, iż następujące wkłady podlegają ochronie prawa autorskiego : oryginalna aranżacja piosenki ludowej; przerobienie wzoru haftowanego ręcznie i będącego własnością publiczną na wzór drukowany fabrycznie; wybór scen z filmów Charlie Chaplina i stworzenie z nich kompilacji, która spełniła wymóg oryginalności poprzez dokonanie wyboru określonych scen, ich porządek, czas trwania i tematykę²²³.

Reasumując, funkcjonującym standardem w określaniu niezbędnego wymogu oryginalności jest tak zwana „rozpoznawalna zmiana, która nie stanowi jedynie błażej, niewielkiej i pospolitej zmiany dzieła oryginalnego”²²⁴. Ochronie prawa autorskiego w odniesieniu do dzieł pochodnych lub zbiorowych podlegają tylko te elementy w nich zawarte, które spełniają wymóg oryginalności²²⁵. Fakt, że dzieło zbiorowe lub pochodne podlega ochronie, nie oznacza, że taka ochrona obejmuje również utwór oryginalny, na którym późniejsze dzieło jest oparte²²⁶. Ochrona prawa autorskiego w stosunku do dzieła zbiorowego lub pochodnego nie rozciąga się, jak również nie powoduje

221. *L. Batlin & Son, Inc. v Snyder*, 536 F. 2d 486 (2d Cir. 1976).

222. Patrz także: *Durham Indus, Inc. v Tomy Corp.*, 630 F. 2d 905 (2d Cir. 1980) - w sprawie tej przyjęto, że uosobienie postaci Walta Disneya w formie plastikowych zabawek, nie spełnia wymogu oryginalności niezbędnego do ochrony prawa autorskiego.

Past Pluto Prods. Corp. v Dana, 627 F. Supp. 1435 (S.D.N.Y. 1986); *Gracen v Bradford Exchange*, 1982 Copyright Law Decisions (CCH)II25, 430 (N. D. 111. 1981), *affd* 698 F. 2d 300 (7th Cir. 1983).

222. *Signo Trading International Ltd. v Gordon*, 535 F. Supp. 362 (N.D. Cal. 1981).

223. *Roy Export Co. v Establishment v Columbia Broadcasting Sys., Inc.*, 503 F. Supp. 1137 (S.D.N.Y. 1980), *affd* 672 F. 2d 1095 (2d Cir. 1982).

224. *Alfred Bell v Co. v Catalda Fine Arts*, 191 F. 2d 99 (2d Cir. 1951); *Sherry Mfg. Co. v Towel King of Florida, Inc.*, 753 F. 2d 1565 (11th Cir. 1985).

225. *Durham Indus., Inc. v Tomy Corp.*, 630 F. 2d 905 (2d Cir. 1980); *Eden Toys, Inc. v Florelee Undergarment Co.*, 526 F. Supp. 1187 (S.D.N.Y. 1981).

226. Ustawa z 1909 r. stanowiła, że ochrona prawa autorskiego w odniesieniu do dzieła pochodnego dotyczy jedynie nowego materiału zawartego w tym dziele, a nie pochodzącego z dzieła oryginalnego - *Russel v Price*, 612 F. 2d 1123, 1128 (9th Cir. 1979); *Filmvideo Releasing Corp. v Hastings*, 668 F. 2d 91 (2d Cir. 1981).

nieważności ochrony w odniesieniu do oryginału²²⁷. W sytuacji, gdy dzieło oryginalne jest własnością publiczną, objęcie ochroną utworu pochodnego na nim opartego nie oznacza, że oryginał podlega takiej ochronie. Zatem prawa autorskie do dzieła pochodnego lub zbiorowego chronią jedynie przed kopiowaniem lub naruszaniem w inny sposób praw do kompilacji lub układu dzieła zbiorowego, czy praw do oryginalnego wkładu do dzieła pochodnego²²⁸. Wyłączenie spod ochrony prawa autorskiego do dzieła pochodnego lub zbiorowego utworów oryginalnych, na których zostały one oparte, jest uregulowane w przepisie art. 103(b) ustawy z 1976 r.²²⁹

W odniesieniu do dzieła zbiorowego przepis art. 201(c) ustawy z 1976 r., ustanawia podstawową zasadę dotyczącą własności autorskich praw majątkowych do tego rodzaju dzieła. Mianowicie występuje tu inny podmiot własności w odniesieniu do poszczególnych wkładów, a inny do tego dzieła, jako całości. Oznacza to, że np. autor jednego z artykułów opublikowanych w magazynie, jest właścicielem autorskich praw majątkowych tylko do tego artykułu. Właścicielem zaś tych praw do dzieła zbiorowego, jako całości, czyli w na-

Zgodnie z art. 103 (b) ustawy z 1976 r. ochrona prawa autorskiego w odniesieniu do dzieła zbiorowego lub dzieła pochodnego, rozciąga się jedynie na wkład wniesiony przez autora tego dzieła, w odróżnieniu od materiału zawartego w utworze oryginalnym i nie oznacza żadnego prawa wyłącznego do dzieła oryginalnego. Ochrona takiego dzieła jest niezależna i nie ma wpływu na zakres, czas trwania, własność lub na moc wiążącą ochrony w stosunku do utworu oryginalnego.

227. Art. 103 (b) ustawy z 1976 r. W związku z tym właściciel praw autorskich do dzieła oryginalnego nie staje się właścicielem tych praw do materiału wniesionego do dzieła zbiorowego lub pochodnego opartego na oryginale. *MCA, Inc. v Wilson*, 425 F. Supp. 433 (S.D.N.Y. 1976), modified, 211 U.S. P.Q. 577 (2d Cir. 1981). Z drugiej jednak strony, jeżeli właściciel praw autorskich do dzieła oryginalnego stworzy z niego nową kompilację, wówczas fakt, że powstały utwór jest zarejestrowany jako kompilacja, oczywiście nie pozbawia tego właściciela własności praw autorskich do oryginału. *Educational Testing Service v Katzman*, 793 F. 2d 533, 538-39 (3d Cir. 1986).

228. *Burroughs v Metro - Goldwyn - Mayer, Inc.*, 683 F. 2d 610, 632 (2d Cir. 1982); *M. Kramer Mfg. Co. v Andrews*, 783 F.2d 421, 437 (4th Cir. 1986); *Harvey Cartoons v Columbia Pictures Industries, Inc.*, 645 F. Supp. 1564, 1570 (S.D.N.Y. 1986).

Patrz szerzej: *Nevins*, The doctrine of copyright ambush: limitations on the free use of public domain derivative works, w: 25 St. Louis U. L. J. 1981, s. 58 cyt. za *Brown I*, s. 11.

229. *Nimmer I*, vol. I, § 3.04, s. 3.17-3.19.

szym przypadku do magazynu, pod warunkiem, że nie zawarto odmiennie regulującej tę kwestię umowy, jego wydawca. Jego prawo jako właściciela polega na uprawnieniu do odtwarzania i dystrybucji każdego wkładu, jako części określonego dzieła zbiorowego, na wprowadzaniu poprawek, korekt tego dzieła w następnych jego wydaniach²³⁰.

9.1.1. Dzieła filmowe jako dzieła pochodne

Dzieła filmowe są to podstawowe przykłady dzieł pochodnych, ponieważ w większości przypadków są one niezmiennie oparte na jednym lub większej liczbie utworów uprzednio stworzonych²³¹. Określone dzieło filmowe może być klasyfikowane jako pochodne z wielu powodów. Jego przygotowanie wymaga bowiem dokładnego, pisemnego planu zwanego „*shooting script*”²³², który oparty jest na serii mniej szczegółowych scenariuszy powstających zwykle w fazie produkcji wstępnej filmu. Natomiast proces produkcji rozpoczyna się często stworzeniem, tak zwanego „*treatment*”, który może być oparty na streszczeniu dostarczonym przez pisarza, producenta lub reżysera. Może on sam w sobie stanowić dzieło pochodne oparte na literaturze klasycznej, powieści lub sztuce, utworze historycznym lub biograficznym, czy nawet na popularnej piosence. Większość dzieł filmowych produkowanych w Stanach Zjednoczonych od 1919 r. posiada muzyczne ścieżki dźwiękowe, które mogą składać się z muzyki napisanej specjalnie do filmu lub skomponowanej w innym celu, a więc w tym sensie dzieła te są pochodne w stosunku do uprzednio stworzonych utworów²³³.

230. Art. 201 (c) prawa autorskiego z 1976 r..

231. Nie dotyczy to jednak filmów dokumentalnych, które mogą nie być oparte na wcześniej stworzonych dziełach.

232. Jest to scenariusz, który opisuje wszystkie efekty wizualne, włączając w to dekoracje, tło, oznaczenie odległości robienia zdjęć, ruchy kamer itp. Jego częścią są również opisy muzycznych i innych dźwiękowych efektów, cyt. za Jaszi II, s. 718.

233. Jaszi II, s. 718-19. Zagadnienie filmowej ścieżki dźwiękowej w kontekście prawa autorskiego - patrz: Sutak, *The great motion picture soundtrack robbery*, 1976, s. 48-69, cyt. za Jaszi II, s. 720.

W momencie, gdy dzieło filmowe jest rozpowszechniane po raz pierwszy, wówczas istnienie różnorodnych okresów ochrony praw autorskich, zazwyczaj nie stanowi przeszkody do jego publicznego wystawienia. Właściciel praw autorskich do tego dzieła²³⁴ może być nim również w odniesieniu do utworu pochodnego, tak jak w przypadku, gdy dzieło filmowe jest oparte na scenariuszu napisanym, jako dzieło stworzone „*on commission*”²³⁵. Alternatywnie producent filmu może uzyskać zgodę właściciela praw autorskich w odniesieniu do utworu oryginalnego, na którym dzieło filmowe zostało oparte.

W sytuacji, gdy dzieło oryginalne jest nieopublikowanym scenariuszem, powszechnym zjawiskiem jest nabycie przez producenta w drodze cesji wszystkich praw autorskich do oryginału. Natomiast, gdy dzieło filmowe jest oparte na opublikowanej powieści lub sztuce, wówczas zwykle wystarcza uzyskanie licencji dotyczącej praw filmowych do utworu oryginalnego. Taka licencja może upoważniać do tworzenia nieograniczonej liczby określonych dzieł pochodnych²³⁶, wykorzystania tych dzieł bez limitów czasowych lub dotyczyć obu tych kwestii. Może ona także przewidywać szereg ograniczeń²³⁷. Tak długo jak licencja jest ważna, jej warunki określają jakie dzieła filmowe mogą być tworzone przez jej posiadacza, a także w jaki sposób może on je wykorzystywać. Jeżeli posiadacz takiej licencji przekroczy jej warunki, ponosi on odpowiedzialność nie tylko na podstawie prawa zobowiązań, ale również z tytułu naruszenia praw autorskich²³⁸.

234. Zgodnie z ustawą z 1976 r., własność praw autorskich przysługuje pierwotnie twórcy dzieła lub twórcom w przypadku utworu wspólnego albo w odniesieniu do dzieł for hire - spółce lub osobie fizycznej, dla której zostało ono stworzone przez pracownika.

235. Według art. 101 ustawy z 1976 r., dziełem for hire jest również utwór stworzony on commission, jeżeli strony wyraźnie zgodzą się na to drogą pisemnej, podpisanej przez nie umowy, że dzieło będzie posiadało taki status - patrz: część II niniejszej pracy.

236. FK Patrz: *Edgar Rice Burroughs, Inc. v Metro - Goldwyn - Mayer, Inc.*, 205 Cal. App. 2d 441, 23 Cal. Rptr. 14 (1962); *Burroughs v Metro - Goldwyn - Mayer, Inc.*, 491 F. Supp. 1320 (SDNY 1980), 210 USPQ (BNA)579 (SDNY 1981).

237. W sprawie *Sunset Sec. Co. v Coward McCann, Inc.*, 47 Cal. 2d 907, 306 P. 2d 777 (1957) - sąd stwierdził, że przyznanie praw filmowych było ograniczone okresem 10 lat, chyba że posiadacz licencji wykonał opcję na nabycie dalszych praw.

238. Ta generalna zasada została wykorzystana w sprawie: *Bartsch v Metro - Goldwyn - Mayer, Inc.*, 391 F. 2d 150 (2d Cir.), cert. denied, 393 U.S.826 (1968).

Często w praktyce mogą powstawać skomplikowane sytuacje, gdy własność praw autorskich do utworu oryginalnego przechodzi na osoby inne niż te, które uprzednio uzyskały licencje na tworzenie pochodnych dzieł filmowych, kiedy licencje dotyczące praw filmowych do utworów oryginalnych tracą ważność lub kiedy dzieła filmowe stają się własnością publiczną, podczas gdy prawa autorskie do utworów oryginalnych pozostają w mocy. W powyższych sytuacjach mogą powstawać konflikty pomiędzy tymi, którzy chcą wystawiać pochodne dzieła filmowe a tymi, którzy utrzymują, że stanowiłoby to naruszenie ich praw autorskich do utworów oryginalnych. Nie są one łatwe do rozstrzygnięcia. Istotną kwestią nie jest to, czy właściciel praw autorskich do dzieła filmowego może uniemożliwić innym jego wykorzystanie, ale to, czy ten właściciel może użyć tego dzieła lub w sytuacji wariantowej, czy inni mogą korzystać z utworu filmowego, w stosunku do którego ochrona prawa autorskiego wygasa. Odpowiedź na te pytania uzyskamy poprzez dogłębne zbadanie historii legislacyjnej i interpretacji sądowej amerykańskiego prawa autorskiego.

9.2. Dzieła wspólne

Dzieło wspólne jest to „dzieło stworzone przez dwóch lub większą liczbę autorów działających z zamiarem, by ich wkłady były połączone jako nieodłączne lub wzajemnie od siebie zależne części w jednolitą całość”²³⁹.

Istotą dzieła wspólnego jest to, że w czasie jego tworzenia zamierzeniem współautorów jest, by poszczególne części, wkłady były

Patrz również: Mayer, *The transfer of copyright ownership to periodicals*, w: 46 *Fordham L. Rev.* 1978, s. 907.

239. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r.

Patrz: *Shapiro Bernstein & Co. v Jerry Vogel Music Co.*, 161 F. 2d 406 (2d Cir. 1946); *Sinkler v Goldsmith*, 645 F. Supp. 727 (D. Ariz. 1985).

W sprawie *Aitken, Hazen, Hoffman, Miller, P.C. v Empire Constr. Co.*, 542 F. Supp. 252 (1982, DC Neb.) - przyjęto, że przy określaniu, czy dane dzieło jest dziełem wspólnym, należy ustalić, czy jego autorzy zamierzali w czasie, gdy to dzieło było tworzone, by ich poszczególne wkłady były połączone w jednolitą, integralną całość. Wkłady te mogą być nieodłączne, jak w przypadku powieści lub malarstwa lub wzajemnie od siebie zależne, jak w przypadku dzieła filmowego, opery lub słów i muzyki do piosenki.

połączone, powiązane lub wchłonięte w zintegrowaną całość²⁴⁰. Cechą charakterystyczną powstania takiego dzieła jest wspólna praca poparta z góry ustalonym, wspólnym projektem. W przypadku braku takiego projektu stworzone dzieło nie powinno być w zasadzie traktowane jako wspólne²⁴¹. Określenie - „z góry ustalony, wspólny projekt” oznacza - w rozumieniu ustawy z 1976 r., że zamiar autorów, by ich wkłady zostały połączone, musi istnieć w momencie tworzenia dzieła²⁴². Nie oznacza to bynajmniej, by kilkunastu autorów koniecznie musiało pracować w fizycznej bliskości²⁴³ lub zgodnie, jednomyślnie, ani też, że wkłady każdego z nich muszą być jednakowe pod względem ilościowym lub jakościowym²⁴⁴. Nie musi także

Grosset & Dunlop, Inc. v Gulf v Western Corp., 534 F. Supp. 606, 215 USPQ 991 (1982, SDNY) - w sprawie tej sąd orzekł, że tekst i ilustracje w książkach nie stanowiły nieodłącznych lub wzajemnie od siebie zależnych części integralnej całości. Ich autorzy nie zamierzali, by stanowiły one ich wspólny wysiłek, bowiem ilustracje miały być użyte do marketingu i podniesienia atrakcyjności książek zawierających niezależne od siebie, oddzielne opowiadania. W sprawie Kenbrooke Fabrics, Inc. v Material Things, 223 USPQ 1039 (1984, SDNY) - uznano, że autorzy dzieła wspólnego muszą odgrywać istotną rolę w jego kreacji, a ich zamiarem powinno być, by ich wkłady jako nieodłączne, wzajemnie od siebie zależne części, zostały połączone w jednolitą całość.

240. Taka intencja współautorów ma przejawiać się w czasie kreowania tego dzieła.

Edward B. Marks Music Corp. v Jerry Vogel Music Co., 140 F. 2d 266 (CA2 NY 1944) - w sprawie tej przyjęto, że autor piszący tekst do piosenki i kompozytor komponujący do niej muzykę zamierzali w czasie tworzenia, że ich wkłady będą połączone w jedną całość i dlatego tak stworzone dzieło muzyczne było dziełem wspólnym.

241. Boggs v Japp, 9 USPQ 2d 1040 (1988, ED Va) - sąd uznał, że brak dowodu na to, że zamiarem stron było stać się współautorami dzieła, spowodował, że nie miało ono statusu dzieła wspólnego. Istotą bowiem współautorstwa jest wspólna praca poparta z góry ustalonym wspólnym projektem. Sama jedynie pomoc i wkład pracy, nie czynią ze współpracownika kreatora oryginalnego dzieła, czy jego współautora.

Patrz także: Neva, Inc. v Christian Duplications Int'l, Inc., 743 F. Supp. 1533, 15 USPQ 2d 1024 (1990).

242. House Report 1976, s.120, cyt. za Henn, § 7.2, s. 97.

Patrz: Eckert v Hurley Chicago Co., 638 F. Supp. 699 (N.D. 111 1986).

243. Community for Creative Non - Violence v Reid, 846 F. 2d 1485, 1496 (D.C. Cir. 1988), aff'd 109 S. Ct. 2166 (1989).

244. W sprawie Weissman v Freeman, 684 F. Supp. 1248, 7 USPQ 2d 1337 (1988, SDNY) - przyjęto, że wkłady współautorów nie muszą być jednakowe ani pod względem ilościowym ani jakościowym.

Words v Data, Inc. v GTE Communications Services, Inc., 765 F. Supp. 570, 20 USPQ 2d 1901 (1991, WD Mo) - w tej sprawie sąd orzekł, że nie można wytoczyć powództwa o naruszenie praw autorskich pomiędzy dwoma współwłaścicielami tych praw. Zamiar powstania

wiązać autorów umowa o współpracy przy tworzeniu dzieła, aby posiadało ono status utworu wspólnego.

Dzieło wspólne składające się z nieodłącznych części jest podobne do dzieła pochodnego (zależnego) pod tym względem, że w obu przypadkach wkład jednego autora jest następstwem przeróbki, zmiany, przekształcenia wkładu innego autora. Natomiast jest ono zbliżone do dzieła zbiorowego w tym aspekcie, że tworzy zbiór utworów pewnej liczby różnych autorów połączonych we wspólną, zbiorową całość. Odmienności między nimi zaś polegają na tym, że w przypadku dzieł pochodnych i zbiorowych autor wnoszący swój twórczy wkład jest właścicielem praw autorskich tylko w odniesieniu do swojego wkładu, podczas gdy przy dziełach wspólnych każdy autor wnoszący swój wkład jest właścicielem określonego udziału w kombinacji wkładów wszystkich autorów. Ponadto różnica jest wyraźna biorąc pod uwagę zamiar, cel autora wnoszącego swój wkład w czasie, gdy jest on przez niego tworzony. Mianowicie, jeżeli autor tworzy swoje dzieło z zamiarem, że jego wkład będzie połączony jako nieodłączne, wzajemnie od siebie zależne części całości, to połączenie jego wkładu z wkładami innych autorów skutkuje powstaniem dzieła wspólnego. Natomiast, jeżeli intencja taka pojawia się po stworzeniu utworu, wówczas połączenie wkładów poszczególnych autorów kończy się rezultatem w postaci dzieła pochodnego lub zbiorowego²⁴⁵.

W związku z powyższym, dzieło filmowe na gruncie prawa USA jest utworem wspólnym składającym się z szeregu wkładów wniesionych przez różnych autorów²⁴⁶. Scenariusz staje się częścią takiego dzieła wspólnego, poddawany jest przeróbce do formy audiowizualnej dającej w efekcie dzieło filmowe. Jednakże powieść czy sztuka

dzieła wspólnego musi ujawnić się w czasie jego tworzenia. Wkłady poszczególnych autorów nie muszą być jednakowe. Sąd uznał pozwanego za współautora dzieła literackiego i grafiki i dlatego stwierdził, że w niniejszej sprawie nie doszło do naruszenia praw autorskich.

245. *Oddo v Ries*, 743 F. 2d 630 (9th Cir. 1984).

246. *Easter Seal Soc'y for Crippled Children v Playboy Enterprises*, 815 F. 2d 323, 337 (5th Cir. 1987) - W sprawie tej przyjęto, że autorami wnoszącymi swoje wkłady w powstanie dzieła filmowego są - obok autora scenariusza - reżyser, autor zdjęć, aktorzy i - co jest kwestią sporną - scenografowie, kostiumolodzy i inni. Są oni pracownikami for hire, zaś pracodawca (spółka filmowa) jest właścicielem praw autorskich do tego dzieła.

teatralna, na której film może być oparty, nie jest częścią utworu filmowego jako dzieła wspólnego, a jest raczej uprzednio stworzonym dziełem, w stosunku do którego film jest dziełem pochodnym. Spowodowane jest to tym, że scenariusz jest pisany z zamiarem włączenia go do dzieła filmowego, natomiast powieść czy sztuka są tworzone z zamiarem powstania niezależnego utworu. W praktyce jednak zamiar stron bywa trudny do sprecyzowania w czasie. Mianowicie, ten kto pisze powieść, może mieć nadzieję lub zamiar, że zostanie ona przerobiona dla potrzeb dzieła filmowego, a ten kto tworzy scenariusz może także mieć zamiar opublikowania go w formie książki, dodatkowo obok wykorzystania go dla celów filmowych. To co odróżnia dzieło wspólne od pochodnego czy zbiorowego, jest więc zamiarem podstawowym, a nie wyłącznym, jedynym. Podstawowym bowiem zamiarem pisarza jest napisanie powieści w celu jej opublikowania, natomiast autora scenariusza - napisanie go dla potrzeb dzieła filmowego, chociaż każdy z nich może mieć jako zamiar dodatkowy, uboczny - wykorzystanie poszczególnych, stworzonych utworów w innych mediach. Czasami, w niektórych sprawach, określenie zamiaru podstawowego w odróżnieniu od drugorzędno czy trzeciorzędno bywa bardzo trudne. Należy zatem pamiętać o tym, że w odniesieniu do dzieła wspólnego istotny jest zamiar autora w czasie jego tworzenia.

W sprawie *S. O. S., Inc. v Payday, Inc.*²⁴⁷ sąd uznał, że pomoc pozwanego i jego wkład w zasób wiedzy autora dzieła, nie czyni z niego jego twórcy ani współautora. Osoba bowiem, która jedynie opisuje autorowi jak dane dzieło powinno wyglądać, nie jest jego współautorem. Od autora musi wypływać coś więcej niż tylko kierunek tworzenia lub pomysł, a mianowicie musi on przenieść pomysł na utrwalaony w jakiegokolwiek postaci sposób ekspresji. W *M. G. B. Homes, Inc. v Ameron Homes, Inc.*²⁴⁸ sąd orzekł, że pomimo tego, iż powód dostarczył pomysłów, sprawował kontrolę, kierował pracą, dokonywał przeglądów dzieła, czynił sugestie i uwagi i miał prawo

247. 886 F. 2d 1081, 12 USPQ 2d 1241 (1989, CA9 Cal).

248. 903 F. 2d 1486, 15 USPQ 2 d 1282, 16 FR Serv. 3d 1441 (1990, CA11 Fla)

ostatecznego zatwierdzenia ukończonego dzieła, to nie był on jego współautorem, zaś dzieło nie posiadało statusu dzieła wspólnego. Brak było bowiem, jak podkreślił sąd dowodu na to, że zamiarem stron było by ich wkłady zostały połączone w jedną całość, a ponadto wkład wniesiony przez powoda nie podlegał ochronie prawa autorskiego²⁴⁹.

W braku odmiennych postanowień umowy, wszyscy autorzy dzieła wspólnego posiadają równe udziały we własności dzieła wspólnego, bez względu na to, czy poszczególne ich wkłady do tego dzieła są sobie równe²⁵⁰.

Autorzy dzieła wspólnego są współwłaścicielami (*joint owners*) autorskich praw majątkowych do tego dzieła i każdy z nich ma prawo jego użycia i obowiązek dzielenia się osiągniętymi z tego tytułu zyskami z pozostałymi współwłaścicielami²⁵¹. Ponadto, jak stwierdził sąd w sprawie *Designer's View, Inc. v Public Super Markets, Inc.*²⁵² autorzy dzieła wspólnego są współwłaścicielami autorskich praw ma-

249. *Nimmer I*, vol. I, § 6.05, s. 6-12, 6-13.

W sprawie *Ashton - Tate Corp. v Ross*, 728 F. Supp. 597, 12 USPQ 2d 1734 (1989, ND Cal.) - sąd stwierdził, że wkład w powstanie dzieła jedynie w postaci samych pomysłów, nie konstituuje utworu wspólnego, gdyż same pomysły nie podlegają ochronie prawa autorskiego. Od ręcznie napisana lista używanych w programie komputerowym komend, nie jest ustalonym w jakiegokolwiek postaci sposobem ekspresji, gdyż jest to jedynie lista znaków powszechnie znanych komend mających zastosowanie również w innych programach. Ponadto nie stwierdzono żadnych innowacji, nowatorstwa ani w nich samych, ani w ich układzie. W związku z powyższym, lista ta nie podlega ochronie prawa autorskiego, a jej twórca nie jest współautorem dzieła.

Ashton - Tate Corp. v Ross, 916 F. 2d 516, 16 USPQ 2d 1541 (1990, CA9 Cal.) - w sprawie tej przyjęto, że status współautorstwa wymaga, by każdy z autorów wniósł swój, wzajemnie od siebie zależny i podlegający ochronie prawa autorskiego wkład.

W sprawie *Fisher v Klein*, 16 USPQ 2d 1795 (1990, SDNY) - sąd orzekł, że autorstwo w odniesieniu do rzeźbiarzy nie musi oznaczać konieczności faktycznej pracy nad materiałem, bowiem udzielanie wskazówek, czynienie sugestii jest autorstwem, nawet jeżeli ręce twórcy nigdy nie dotknęły materiału. Dowód na to, że zamierzano, by wkłady autorów zostały połączone, spowodował, że nawet nieznaczny wkład w postaci poczynionych sugestii wystarczył dla uznania współautorstwa dzieła.

250. *Community for Creative Non - Violence v Reid*, 846 F. 2d 1485, 1498 (D.C. Cir. 1988, aff'd 109 S. Ct. 2166 (1989); *Eliscu v T.B. Harms Co.*, 151 USPQ 603 (N.Y. Sup. Ct. 1966).

251. Art. 201 (a) prawa autorskiego z 1976 r.

252. 764 F. Supp. 1473, 20 USPQ 2d 1223 (1991, SD Fla.).

jątkowych do tego dzieła i są oni uprawnieni do dochodzenia jego ochrony jako niepodzielnej całości.

Jeden ze współwłaścicieli praw do dzieła wspólnego nie może ponosić odpowiedzialności za naruszenia praw autorskich w stosunku do pozostałych współwłaścicieli, ponieważ nie może naruszyć praw ten, kto nimi włada²⁵³. Zatem może on bez zgody pozostałych współwłaścicieli zarówno sam wykorzystywać to dzieło²⁵⁴ lub udzielić licencji o charakterze niewyłącznym osobom trzecim. W związku z powyższym upoważnienie udzielone pozwanemu od jednego ze współwłaścicieli, będzie stanowiło skuteczną obronę w sprawie o naruszenie autorskich praw majątkowych wszczętej przez innego współwłaściciela praw do danego dzieła wspólnego²⁵⁵.

253. *Richmond v Weiner*, 353 F. 2d 41 (9th Cir. 1965); *Oddo v Ries*, 743 F. 2d 630 (9th Cir. 1984).

254. W sprawie *Weinstein v University of Illinois*, 811 F. 2d 1091, 1095 (7th Cir. 1987) - sąd stwierdził, że współwłaściciel autorskich praw majątkowych do dzieła wspólnego może stworzyć i opublikować dzieło pochodne na nim oparte.

255. Patrz: *Weismann v Freeman*, 868 F. 2d 1313 (2d Cir. 1989), cert. denied 110 S. Ct. 219 (1989); *Novak v NBC*, 724 F. Supp. 141 (SDNY 1989).

W sprawie *Cortner v Israel*, 732 F. 2d 267, 222 USPQ 756 (1984, CA2 NY) - sąd stwierdził, że współwłaściciel autorskich praw majątkowych do dzieła wspólnego nie może wytoczyć powództwa o naruszenie przeciwko innemu współwłaścicielowi.

Werbungs und Commerz Union Austalt v Le Shufy, 6 USPQ 2d 1153 (1987, SDNY) - w sprawie tej przyjęto, że współwłaściciel autorskich praw majątkowych nie potrzebuje zgody pozostałych współwłaścicieli na korzystanie z dzieła lub na udzielenie licencji na jego użycie. W związku z powyższym upoważnienie udzielone pozwanemu przez jednego współwłaściciela stanowi obronę przed wytoczeniem przez innego współwłaściciela powództwa o naruszenie praw autorskich do danego dzieła.

Weissmann v Freeman, 868 F. 2d 1313, 10 USPQ 2d 1014 (1989, CA2 NY) - w sprawie tej przyjęto, że użycie powieści jako dzieła wspólnego przez jednego ze współautorów do stworzenia dzieła pochodnego, a następnie nie autoryzowane wykorzystanie tego dzieła pochodnego przez innego autora, stanowi naruszenie praw autorskich. Wspólne autorstwo dzieła oryginalnego nie czyni automatycznie współautorstwa dzieła pochodnego. W sytuacji więc, gdy współautorowi dzieła wspólnego przysługuje prawo do stworzenia dzieła pochodnego, inny współautor nie ma żadnych praw do tego nowego dzieła, jeżeli powstało ono bez jego osobistego zaangażowania.

W sprawie *Gershwind v Garrick*, 734 F. Supp. 644, 16 USPQ 2d 1707 (1990, SDNY) - sąd stwierdził, że współwłaściciel dzieła wspólnego nie potrzebuje zgody pozostałych współwłaścicieli na wykorzystanie dzieła lub udzielenie licencji i nie może on z tego tytułu ponosić odpowiedzialności za naruszenie praw autorskich. Jednakże współwłaściciel, który korzysta z dzieła jest zobowiązany do podzielenia się osiągniętymi zyskami z innymi współwłaścicielami.

STATUS WORKS MADE FOR HIRE

1. WPROWADZENIE

Doktryna *works made for hire* uznawana jest za jedną z najbardziej charakterystycznych instytucji amerykańskiego prawa autorskiego. Stanowi ona podstawową formę regulacji stosunków prawnoprawnych w przemyśle filmowym. Amerykański rynek autorski jest zdominowany przez producenta. To właśnie producent bierze na siebie ciężar produkcji, organizacji eksploatacji twórczości, a także ryzyko finansowe. Większość amerykańskich produkcji filmowych to gigantyczne przedsięwzięcia o charakterze przemysłowym, których koszt sięga milionów dolarów. Producentem w odniesieniu do dzieł filmowych są przeważnie spółki filmowe, inwestujące olbrzymie sumy w ich produkcję, dążące do uzyskania kontroli prawnej poprzez posiadanie pełni praw autorskich do tych dzieł, bowiem ta pewność prawna gwarantuje nieograniczoną uprawnieniami innych osób swobodę eksploatacji. Tym dążeniom jak najbardziej sprzyja instytucja *works made for hire*.

Jeszcze w latach sześćdziesiątych wytworzyła się sytuacja niezwykle korzystna dla pracodawców lub zamawiających, gdy do nabycia przez nich praw wystarczyło jedynie udowodnienie istnienia stosunku pracy lub faktu złożenia zamówienia i przyjęcia go przez twórcę, a wniosek taki mógł być wyciągnięty z całokształtu okoliczności konkretnej sprawy.

Dominującej pozycji producenta sprzyjało niewątpliwie orzecznictwo sądów amerykańskich. W sprawie bowiem *Brattleboro Publishing Co. v Winmill Publishing Co.*¹ sąd uznając, że *work made for hire* ma zastosowanie, gdy dzieło pracownika zostaje stworzone na koszt i polecenie pracodawcy, jednocześnie nie widział powodów dla

1. 369 F. 2d 565 (2d Cir. 1966)

których ta zasada nie miałaby regulować stosunków pomiędzy zamawiającym a niezależnym twórcą. W ten sposób po raz pierwszy wykorzystano koncepcję *works made for hire* do *commissioned works*, znosząc różnicę pomiędzy dwoma kategoriami twórców. Podobnie było w sprawach *Picture Music, Inc. v Bourne, Inc.*², *Spiegel v National Periodical Publications, Inc.*³, czy w sprawie *Murray v Golderman*⁴.

Niewątpliwie gruntowną zmianę uregulowania instytucji *works made for hire* przyniosła ustawa uchwalona przez Kongres 16 października 1976 r. Nastąpiło bowiem wyraźne odróżnienie dzieł pracowników od dzieł niezależnych twórców i określono warunki, których spełnienie pozwala na zakwalifikowanie *commissioned works* jako *works made for hire*.

W sytuacji gdy producent amerykański, zamawia utwór nie należący do żadnej z kategorii wyliczonych w art. 101(2) ustawy z 1976 r., wówczas nawiązanie przez niego z twórcą stosunku pracy staje się konieczne dla osiągnięcia skutków *work made for hire*. W przypadku gdy utwór stanowi typowe *commissioned work* z art. 101(2), to pomimo, iż nawiązanie stosunku pracy nie jest niezbędne, umowa *work made for hire* z niezależnym twórcą przybiera kształt umowy o pracę dzięki czemu spełnione są przesłanki zarówno z art. 101(1), jak i art. 101(2). W ten sposób uzyskuje on podwójne zabezpieczenie nabycia praw. Twórcy filmowi podpisując taką umowę godzą się, że producent będzie właścicielem praw autorskich i autorem stworzonego dzieła.

2. ROZGRANICZENIE DZIEŁ FOR HIRE I DZIEŁ ZAMÓWIONYCH

Ustawa o prawie autorskim z 1976 r. w art. 101 definiuje *works for hire* albo jako dzieła stworzone przez pracownika w wyniku wykonywania obowiązków w ramach stosunku pracy, albo jako pewne

2. 457 F. 2d 1213 (2d Cir.), cert. denied, 409 U.S. 997 (1972)

3. 508 F. 2d 909, 914 (2d Cir. 1974)

4. 566 F. 2d 1307 (5th Cir. 1978)

określone ustawowo dzieła *on special order* lub *on commission*. Te dwie alternatywne formy wymagają oddzielnego rozważenia. Przeanalizujmy najpierw pierwszy człon tej definicji⁵.

Pomimo, że ustawa z 1976 r. stanowi, że dzieło przygotowane przez pracownika w ramach stosunku pracy, tworzy *work for hire*, to ani tekst tej ustawy, ani Committee Reports nie zawierają określenia terminów „pracownik” i „stosunek pracy”⁶. Jednak przepisy jednak regulujące zagadnienie *works for hire* wskazują na to, że Kongres - używając pojęć „pracownik” i „stosunek pracy” - nie miał na myśli nic innego jak - w tradycyjnym rozumieniu stosunek pracodawcy i pracownika.

W celu ustalenia, czy dzieło jest *work for hire* zgodnie z art. 101 ustawy z 1976 r., sąd powinien posłużyć się terminem pracownik w znaczeniu nadanym mu w *common law* w umowie agencji, ażeby stwierdzić, czy dane dzieło zostało stworzone przez niezależnego twórcę⁷. Twórca może być uznany za pracownika, jeżeli odpowiada definicji pracownika najemnego zawartej w § 220(1) Restatement (second) of the Law of Agency.⁸ Pracownikiem najemnym jest mianowicie osoba zatrudniona do wykonywania prac w sprawach innej osoby i której czynności w tym zakresie są poddane kontroli lub prawu

5. Patrz: Brunswick Beacon, Inc. v Schock - Hopchas Publishing Co., 810 F. 2d 410, 413 (4th Cir. 1987).

6. Patrz szerzej: Angel & Tannerbaum, s. 209, 223- cyt. za Colby, s. 93; Rudell, Works for hire new copyright law, w: 177 N.Y.L.J. 1977, s. 1, cyt. za Henn, § 72[3], s. 99; Varmer, s. 717, 732.

7. Patrz: Whelan Associates, Inc. v Jaslow Dental Laboratory, Inc., 609 F. Supp. 1307, 225 USPQ 156 (1985, ED Pa) - zgodnie z ustawą z 1976 r., doktryna works for hire ma zastosowanie do niezależnych twórców jedynie w pewnych szczególnych okolicznościach.

Evans Newton, Inc. v Chicago Systems Software, 793 F. 2d 889, 230 USPQ 166 (1986, CA7 I11), cert. denied. (US)93 L. Ed. 2d 383, 107 S. Ct. 434- sąd stwierdził, że niezależny twórca pracujący pod kierownictwem i nadzorem strony zamawiającej dzieło jest pracownikiem według doktryny works for hire.

Vane v Fair, Inc., 676 F. Supp. 133, 4 USPQ 2d 1333 (1987, ED Tex) - sąd orzekł, że strona pozwana nie miała przewidzianego w umowie prawa do nadzoru i kierowania wykonaniem dzieła przez powoda, dlatego dzieło powoda jako niezależnego twórcy nie posiadało statusu work for hire.

8. Restatement of Law jest to zapoczątkowany w 1923 r. przez Amerykański Instytutu Prawa zbiór zasad common law.

do kontroli tej drugiej osoby. Ponadto by odpowiedzieć na pytanie, czy osoba działająca dla zatrudniającego jest pracownikiem najemnym czy niezależnym twórcą, należy rozważyć kilka czynników, których niewyczerpująca lista zawarta jest w § 220(2) tego zbioru. Są to następujące czynniki: 1) wymagane umiejętności; 2) źródło pochodzenia narzędzi pracy; 3) lokalizacja miejsca pracy; 4) czas trwania stosunku prawnego pomiędzy stronami; 5) zakres kontroli nad szczegółami pracy przysługujący stronie zamawiającej na podstawie umowy; 6) zakres swobodnego uznania wykonującego dzieło w określaniu momentu rozpoczęcia pracy i jej zakończenia; 7) sposób wynagrodzenia strony wykonującej dzieło; 8) rola wykonującego dzieło w zatrudnianiu i opłacaniu asystentów; 9) rozstrzygnięcie kwestii, czy tworzenie dzieł wchodzi w zakres działalności handlowej strony zamawiającej i czy w ogóle prowadzi ona taką działalność; 10) zagadnienie świadczeń dla pracowników; 11) opodatkowanie strony wykonującej dzieło. Należy pamiętać o tym, że żaden z tych czynników nie rozstrzyga, czy w konkretnej sprawie mamy do czynienia z pracownikiem czy z niezależnym twórcą. O istnieniu lub nieistnieniu stosunku pracy powinien decydować cały ich zespół w opraciu o całością okoliczności danej sprawy.

Artykuł 201(b) ustawy z 1976 r. stanowi, że w przypadku *works for hire* pracodawca jest traktowany jako autor dzieła i jest uważany za pierwotnego właściciela praw autorskich w odniesieniu do tego dzieła, chyba że strony w umowie odmiennie uregulują tę kwestię. Umowa zawarta przez strony musi być sporządzona w formie pisemnej i przez nie podpisana⁹.

9. Patrz: *Excel Promotions Corp. v Babylon Beacon, Inc.*, 207 USPQ 616 (1979, ED NY) - doktryna *works for hire* stanowi, że osoba dla której dane dzieło jest tworzone, traktowana jest jako autor i właściciel praw autorskich do tego dzieła.

Roth v Pritikin, 710 F. 2d 934, 219 USPQ 204 (1983, CA2 NY), cert.denied. (US)78 L. Ed. 2d 337, 104 S. Ct. 394, 220 USPQ 385 - przepisy ustawy z 1976 r. dotyczące *works for hire* nie działają wstecz, dlatego też umowa ustna powoda co do stworzenia dzieła, zawarta przed 1 stycznia 1978 r. jest wiążąca, bez względu na późniejsze zmiany. Według ustawy z 1976 r. dzieło powoda nie mogłoby być traktowane jako *work for hire* ze względu na brak pisemnej umowy.

Varon v Santa Fe Reporter, Inc., 218 USPQ 716 (1982, DC NM) - zgodnie z ustawą z 1909 r. w przypadku gdy niezależny twórca wyprodukował dzieło chronione prawem autorskim, sąd

3. ZNACZENIE STOSUNKU PRACY DLA KWALIFIKACJI JAKO DZIEŁO FOR HIRE

Jak już wspomniałam, dzieło stworzone przez pracownika w ramach stosunku pracy, tworzy *work for hire*. Spróbujmy wyjaśnić pojęcie „pracownik” i odpowiedzieć na pytanie, kiedy dane dzieło posiada status *work for hire*¹⁰.

Ustawa z 1909 r. stanowiła, że słowo „autor” obejmuje także termin „pracodawca” w przypadku *works for hire*¹¹. Akt ten jednak nie definiował ani pojęcia „pracodawca”, ani *works for hire*, w związku z tym ciężar ich określenia spoczął na sądach¹². W ciągu ostatnich dwunastu lat obowiązywania ustawy z 1909 r., sądy rozszerzyły definicję „pracodawcy”, włączając do tego pojęcia również

domniemywa, kiedy brak jest dowodu przeciwnego, że zamiarem stron było, ażeby pracodawca był właścicielem praw autorskich do tego dzieła.

Real Estate Data, Inc. v Sidwell Co., CA. 7 (11)1987, 809 F. 2d 366- zgodnie z doktryną *works for hire* w przypadku braku odmiennego uregulowania przez strony w umowie, własność praw autorskich do danego dzieła przysługuje stronie je zamawiającej, a nie stronie, która je wykonała. Zasada ta ma zastosowanie zarówno, gdy podmiotem tworzącym dzieło jest pracownik, jak i niezależny twórca.

W sprawie *Moran v London Records, Ltd., N.D. 111, 1986, 642 F. Supp. 1023, aff'd 827 F. 2d 180-* przyjęto, że w sytuacji gdy pracownik tworzy dzieło podlegające ochronie prawa autorskiego w ramach stosunku pracy, wówczas jego pracodawca jest uważany za autora tego dzieła i właściciela praw autorskich do tego dzieła, chyba że strony postanowiły inaczej drogą podpisanej przez nie pisemnej umowy.

Mister B Textiles, Inc. v Woodcrest Fabrics, Inc., D.C.N.Y.1981, 523 F. Supp. 21- sąd uznał, że spółka była właścicielem praw autorskich do wzoru tkaniny wyprodukowanego przez pracownika tej spółki.

Dollcraft Industries, Ltd v Well - Made Toy Mfg. Co., D.C.N.Y.1978, 479 F. Supp. 1105- w przypadku *works made for hire* prawa autorskie do stworzonych dzieł są własnością pracodawcy.

W sprawie *Sandwiches, Inc. v Wendy's Intern., Inc., E.D. Wis. 1987, 654 F. Supp. 1066-* uznano, że reklama telewizyjna nie posiadała statusu *work for hire* w związku z tym prawa autorskie do tej reklamy nie są własnością sklepu, dla którego była ona wykonana. Jej autor zatrzymał sobie prawo do autoryzowania wykorzystania dzieła pochodnego przez sieć sklepów hamburgera.

10. Patrz szerzej: Hardy, s. 244-45;

11. Art. 26 ustawy prawa autorskiego z 1909 r.

12. Patrz: *Community for Creative Non - Violence v Reid, 109 S. Ct. 2166, 2175 (1989).*

stronę zamawiającą dane dzieło, która miała prawo kontrolować i nadzorować pracę twórcy dzieła¹³.

Po wejściu w życie ustawy z 1976 r. powstały aż cztery różne interpretacje definicji „pracownika” w odniesieniu do *works for hire*. Jeżeli chodzi o dwie pierwsze interpretacje, to wszystkie sądy przez prawie dziesięć lat po wejściu w życie ustawy z 1976 r. twierdziły, że stosunek pracy istnieje wówczas, gdy strona zamawiająca dzieło (*hiring party*) albo zatrzymuje sobie prawo do kontroli wykonania produktu czy dzieła¹⁴, lub faktycznie nim włada¹⁵. Według tych dwóch podobnych do siebie interpretacji, nie jest istotne, czy umowa zawarta pomiędzy stronami wyraźnie przewiduje fakt zatrudnienia danego pracownika, czy też czyni to w sposób dorozumiany¹⁶, a ponadto nie

13. Patrz: *Samet & Wells, Inc. v Shalom Toy Co.*, 185 USPQ 36 (ED NY 1975). Dzieło stworzone przez autora przed powstaniem jakiegokolwiek stosunku prawnego pomiędzy nim jako twórcą a stroną zamawiającą, nie może być traktowane jako *work for hire*.

14. Patrz: *Clarkstown v Reeder*, 566 F. Supp. 137 (SDNY 1983); *Peregrine v Lauren Corp.*, 601 F. Supp. 828 (D. Colo. 1985); *Community for Creative Non - Violence v Reid*, 109 S. Ct. 2166, 2172 (1989).

15. Patrz: *Aldon Accessories Ltd. v Spiegel, Inc.*, 738 F. 2d 548 (2d Cir. 1984); *Brunswick Beacon, Inc. v Schock - Hopchas Publishing Co.*, 810 F. 2d 410 (4th Cir. 1987); *Evans Newton, Inc. v Chicago Systems Software*, 793 F. 2d 889, 894 (7th Cir.), cert. denied., 479 U.S. 949 (1986);

M v A Associates, Inc. v VCX, Inc., 657 F. Supp. 454, 459 (E.D. Mich. 1987); *Nadel & Sons Toy Corp. v William Shaland Corp.*, 657 F. Supp. 133, 135 (SDNY 1987); *Sandwiches, Inc. v Wendy's International, Inc.*, 654 F. Supp. 1066, 1072-73 (E.D. Wis. 1987);

Epoch Producing Corp. v Killiam Shows, Inc., 522 F. 2d 737 (2d Cir. 1975) - w niniejszej sprawie stwierdzono brak dowodu na to, że pomiędzy stronami istniał stosunek pracy ze względu na brak umowy dotyczącej zatrudnienia, dokumentu odnoszącego się do wypłaty wynagrodzenia lub dowodu na to, że domniemany pracodawca kontrolował pracę domniemanego pracownika przy produkcji filmu. Sąd podkreślił, że najważniejszy jest fakt, czy stronie zamawiającej faktycznie przysługiwało prawo do kontroli i nadzoru pracy strony wykonującej dzieło, co stanowi cechę charakterystyczną *works for hire*.

Murray v Gelderman, 566 F. 2d 1307 (5th Cir. 1978) - sąd w tej sprawie odrzucił zasadę, że prawo do kierowania i nadzoru jest warunkiem koniecznym dla stwierdzenia stosunku pracy pomiędzy stronami. Należy to jednak rozumieć w kontekście stwierdzenia sądu, że doktrynę *works for hire* możemy stosować nawet wówczas, gdy osoba tworząca dzieło była niezależnym twórcą.

16. Fakt, że umowa zawarta pomiędzy stronami zawiera zwrot „my zatrudniamy ciebie”, niekoniecznie tworzy związek *for hire* - *Eliscu v T.B. Harms Co.*, 151 USPQ 603 (N.Y. Sup. Ct. 1966).

jest czynnikiem rozstrzygającym sposób wynagrodzenia domniemanego pracownika. Wniosek więc z tego, że można być uznanym za pracownika, bez względu na to, czy jest się opłacanym w postaci tradycyjnego, periodycznie otrzymywanego wynagrodzenia, czy na akord, czy w formie honorarium autorskiego¹⁷ lub nawet wtedy, gdy dzieło jest tworzone bez żadnego wynagrodzenia, np. w zamian za zakwaterowanie¹⁸.

Na początku 1987 r. rozwinęło się jeszcze kilka alternatywnych sposobów interpretacji powyższego zagadnienia. W sprawie *Easter Seal Soc'y for Crippled Children v Playboy Enterprises*¹⁹, sąd przyjął literalną interpretację ustawy z 1976 r., stanowiąc, że dzieło jest traktowane jako dzieło *for hire* tylko wtedy, gdy sprzedawca jest pracownikiem zgodnie z przepisami prawa agencyjnego (*law of agency*) lub kupujący i sprzedawca spełniają wymogi art.101(2) ustawy z 1976 r.²⁰.

Stosunek pracy nie istniał pomimo użycia terminu „zatrudnienie” w umowie pomiędzy pisarzem a korporacją, bowiem pisarz sprawował kontrolę nad tą korporacją, był niezależny w świadczeniu usług innym podmiotom niż powyższa korporacja, nie otrzymywał stałego wynagrodzenia, a poza tym korporacja nie posiadała prawa do kierowania i nadzorowania sposobu, w jaki pisarz tworzył dane dzieło - *Donaldson Publishing Co. v Bregman, Vocco v Conn, Inc.*, 375 F. 2d 639 (2d Cir. 1967); *Olympia Press v Lancer Books, Inc.*, 267 F. Supp. 920 (SDNY 1967) - sąd nie uznał istnienia stosunku pracy w przypadku, gdy domniemany pracownik wykonywał dzieło w swoich własnych pomieszczeniach i jego praca nad nim nie była przedmiotem kontroli co do stylu, ani co do zawartości dzieła.

17. Patrz: *Murray v Gelderman*, 566 F. 2d 1307 (5th Cir. 1978).

18. Patrz: *Roy Export Co. Establishment v Columbia Broadcasting Sys., Inc.*, 503 F. Supp. 1137 (SDNY 1980), *aff'd*, 672 F. 2d 1095 (2d Cir. 1982); *Clarkstown v Reeder*, 566 F. Supp. 137 (SDNY 1983).

Patrz również: *Restatement (Second) of Agency*, v225.

19. 815 F. 2d 323 (5th Cir. 1987).

20. Patrz: *Evans Newton Inc. v Chicago Systems Software, C.A. 7 (11)1086*, 793 F. 2d 889, *cert.denied* 107 S. Ct. 434, 479 U.S. 949, 93 L. Ed. 2d 383- w sprawie tej sąd stwierdził, że stosunek pracodawca - pracownik zachodził pomiędzy właścicielem praw autorskich i autorem, a stworzone dzieło było dziełem *for hire*, pomimo braku pisemnej umowy i tego, że autor nie był stałym czy formalnie zatrudnionym pracownikiem (.regular or formal employee) w sytuacji, gdy tenże właściciel faktycznie nadzorował i kierował pracą nad dziełem.

W 1989 r. w sprawie *Dumas v Gommerman*²¹ sąd przyjął swój własny odmienny od poprzednich pogląd i orzekł, że ustawowe odeślanie do pojęcia „pracownik” dotyczy jedynie zwykłych pracowników pobierających pensję²².

Przykładem, jaki chciałabym przedstawić dla ukazania często występujących rozbieżności w rozstrzygnięciu spraw dotyczących *works for hire* przez sądy jest sprawa *Community for Creative Non - Violence v Reid*²³. Powodami w tej sprawie byli - stowarzyszenie występujące pod nazwą w skrócie „CCNV”, zajmujące się niesieniem pomocy ludziom bezdomnym, którego działalność nie była nastawiona na osiągnięcie zysku i jeden z jego przedstawicieli Mitch Snyder. Jesienią 1985 r. zawarli oni ustną umowę z artystą -

Aldon Accessories Ltd. v Spiegel, Inc., C.A.N.Y. 1984, 738 F. 2d 548, cert. denied 105 S. Ct. 387, 469 U.S. 982, 83 L. Ed. 2d 321- w sprawie tej sąd uznał, że statuetki zaprojektowane przez artystów, którzy nie byli stałymi pracownikami właściciela praw autorskich, lecz którzy byli niezależnymi twórcami wykonującymi pracę nad nimi pod nadzorem i kierunkiem tego właściciela, stanowiły dzieła *for hire* jako dzieła stworzone przez pracowników zgodnie z zakresem zatrudnienia.

W sprawie *Iris Arc v S. S. Sarna, Inc.*, D.C.N.Y. 1985, 621 F. Supp. 916- sąd stwierdził, że dowód na to, iż projektant kryształowych figurek pracował w ścisłym powiązaniu z prezydentem firmy, jej pracownikami i jej właścicielem przez wszystkie stadia procesu twórczego, a także fakt, że prezydent i inni pracownicy wnieśli istotny wkład w powstanie dzieła i że ostateczny projekt został zatwierdzony przez właściciela tej firmy przed wprowadzeniem go do produkcji, świadczy o tym, że figurki te zostały stworzone dla tego właściciela jako dzieła posiadające status dzieł *for hire*.

Forward v Thorogood, D. Mass. 1991, 758 F. Supp. 782- sąd orzekł, że płyty które powstały podczas sesji nagraniowej zespołu muzycznego nie posiadały statusu dzieł *for hire*, dlatego też kolekcjoner płyt pomimo, że zorganizował tę sesję i opłacił studio, nie był właścicielem praw autorskich do tych płyt, nie zatrudniał on członków zespołu w celu ich produkcji, ani nie wypłacał wynagrodzenia za ich pracę.

W sprawie *Vane v The Fair, Inc.*, E.D. Tex. 1987, 676 F. Supp. 133, *aff'd* 849 F. 2d 186, cert. denied 109 S. Ct. 792, 488 U.S. 1008, 102 L. Ed. 2d 783- sąd stwierdził, że slajdy stworzone przez fotografa zgodnie z umową zawartą z ich nabywcą, nie posiadały statusu dzieł *for hire* w rozumieniu ustawy o prawie autorskim, pomimo tego iż pracownicy tego nabywcy byli obecni podczas sesji zdjęciowych, dawali wskazówki co do sposobu ich wykonania, nabywca nie miał zagwarantowanego umową prawa kierowania i nadzorowania pracą, a fotograf wybierał i ustawiał modeli, używał swoich materiałów i miał pełną swobodę w wyborze środków dla osiągnięcia określonego rezultatu.

21. 865 F. 2d 1093, 1094 (9th Cir. 1989).

22. *Nimmer I*, Vol.I, § 5.03[B][1][a][ii], s. 5-13 do 5-16.

23. 109 S. Ct. 2166, 2177 (1989).

rzeźbiarzem o nazwisku Reid, która dotyczyła stworzenia rzeźby symbolizującej trudne warunki życia bezdomnych. Dzieło miało być wystawione na Boże Narodzenie 1985 r. w Waszyngtonie. Snyder i członkowie „CCNV” przedstawili pomysł dzieła, a mianowicie miało ono ukazywać Narodzenie Chrystusa, przy czym występujące w rzeźbie figury, to mieli być ludzie bezdomni o czarnym kolorze skóry, gdyż oni stanowią największą ich reprezentację w Waszyngtonie. W listopadzie i w grudniu Reid pracował tylko nad tą rzeźbą, pomagało mu w tym dwunastu asystentów opłacanych z funduszy dostarczanych w ratach przez „CCNV”. Członkowie stowarzyszenia wielokrotnie odwiedzali artystę w celu sprawdzenia postępu prac i kontroli projektu. Podczas tych wizyt ani Reid, ani powodowie nie prowadzili żadnych rozmów, komu będzie przysługiwała własność praw autorskich do tego dzieła. Dnia 24 grudnia 1985 r., dwanaście dni po ustalonej przez strony dacie zakończenia dzieła, Reid przesłał gotową rzeźbę do Waszyngtonu. Przed tą datą uzgodniono, że projekt nie będzie kosztował więcej niż \$15,000, nie włączając w to pewnych usług, które artysta miał wykonać bezpłatnie. Strony nie zawarły żadnej umowy w formie pisemnej. Snyder zapłacił rzeźbiarzowi ustaloną kwotę i dzieło zostało wystawione na okres jednego miesiąca. Pod koniec stycznia 1986 r. członkowie „CCNV” przesłali je twórcy do jego pracowni w Baltimore, w celu dokonania niewielkich napraw. Kilka tygodni później powodowie postanowili zorganizować wystawę rzeźby w kilku innych miastach i uzyskane tą drogą pieniądze przekazać bezdomnym. W marcu 1986 r. poprosili więc artystę o zwrot dzieła, jednak ten odmówił, a następnie wypełnił świadectwo rejestracji praw autorskich do rzeźby pt. „Third World America” pod własnym nazwiskiem i zakomunikował powodom, że organizuje inną wystawę aniżeli zaproponowana przez „CCNV”. W odpowiedzi na to Snyder i członkowie stowarzyszenia niezwłocznie dokonali również rejestracji praw autorskich do tego dzieła, a następnie wnieśli sprawę do sądu przeciwko rzeźbiarzowi i jego fotografowi Ronaldowi Purtee, domagając się zwrotu dzieła i rozstrzygnięcia kwestii własności praw autorskich²⁴.

24. Latman, Gorman, Ginsburg, s. 305-307.

District Court, do którego wpłynęła powyższa sprawa stwierdził, że rzeźba pt. „Third World America” posiada status *work for hire* i zgodnie z art. 101 ustawy z 1976 r. jej wyłącznym właścicielem jest „CCNV”, bowiem według art. 201(b) ustawy właścicielem praw autorskich w przypadku *works for hire* jest pracodawca lub inna osoba, dla której dzieło zostało stworzone, chyba że strony postanowią inaczej drogą pisemnej umowy. W związku z tym sąd zarządził zwrot rzeźby jej właścicielowi. Sąd orzekł, że: 1) powodowie stanowili czynnik motywacyjny kreacji dzieła; 2) ponadto przedstawili nie tylko jego pomysł, ale także 3) jego szczegółowy projekt. Reid był pracownikiem *for hire*, którego jedynie umiejętności, a nie oryginalna wizja artystyczna zostały wykorzystane przy produkcji dzieła. Powodowie kierowali pracą rzeźbiarza w dostatecznym stopniu, by być pewnym, że powstanie dzieło zgodne z ich projektem i zapłacili pozwanemu uzgodnioną kwotę po zaakceptowaniu rzeźby.

Court of Appeals uchylił wyrok District Court twierdząc, że dzieło nie posiadało statusu *work for hire* według art. 101(1) ustawy z 1976 r., ponieważ nie było ono stworzone przez pracownika w ramach stosunku pracy i że Reid był niezależnym twórcą. Sąd orzekł, że dane dzieło nie spełnia wymogu zawartego w art. 101(2) ustawy, gdyż nie zalicza się do żadnej z dziewięciu enumeratywnie wyliczonych kategorii *specially ordered* lub *commissioned works*, a strony nie postanowiły drogą pisemnej umowy, że rzeźba powinna być traktowana jako *work for hire*. Court of Appeals przekazał sprawę do ponownego rozpoznania District Court w celu stwierdzenia, czy dzieło nie jest dziełem wspólnym rzeźbiarza i „CCNV” i czy w związku z tym nie są oni współwłaścicielami praw autorskich do tego dzieła, zgodnie z art. 201(a) ustawy z 1976 r.

W niniejszej sprawie powodowie nie podnosili faktu, że rzeźba spełnia wymogi art. 101(2), ponieważ jak wiadomo nie przystaje ona do żadnej z dziewięciu wymienionych kategorii *specially ordered* lub *commissioned works*, a także nie istniała pisemna umowa pomiędzy stronami, która by przewidywała, że dzieło ma być traktowane jako *work for hire*. Sąd musiał zatem rozstrzygnąć, czy rzeźba była wykonana przez pracownika w ramach stosunku pracy, czyli odpowiedzieć

na pytanie, czy zostały spełnione przesłanki zawarte w art. 101(1). W związku z brakiem definicji tych terminów w ustawie, sąd zastosował cztery rodzaje interpretacji tego zagadnienia, stanowiąc po pierwsze, że dzieło jest stworzone przez pracownika, gdy strona je zamawiająca (*hiring party*) zatrzymuje sobie prawo do kontroli jego produkcji²⁵. Po drugie, że dzieło jest przygotowane przez pracownika zgodnie z art. 101(1), gdy strona zamawiająca sprawuje rzeczywistą, faktyczną kontrolę nad jego kreacją. Pogląd ten został sformułowany przez Court of Appeals w sprawie Aldon Accessories Ltd. v Spiegel, Inc.²⁶ i przyjęty w sprawach Brunswick Beacon, Inc. v Schock - Hopchas Publishing Co.²⁷ i Evans Newton, Inc. v Chicago Systems Software²⁸. Po trzecie, że termin „pracownik” zawarty w art. 101(1) jest użyty zgodnie ze znaczeniem jakie mu nadano w *common law* w umowie agencji, co potwierdził sąd w sprawie Easter Seal Society for Crippled Children and Adults of Louisiana Inc. v Playboy Enterprises²⁹, a także Court of Appeals w niniejszej sprawie. Po czwarte zaś, że termin ten odnosi się jedynie do zwykłych pracowników pobierających pensję (*formal, salaried employees*), który to pogląd wystąpił również w sprawie Dumas v Gommerman³⁰.

Supreme Court, przed który trafiła niniejsza sprawa stwierdził, że dla określenia, czy strona wykonująca dzieło jest pracownikiem, zgodnie ze znaczeniem przewidzianym w *common law* w umowie agencji, powinniśmy rozważyć: 1) istnienie prawa strony zamawiającej dzieło do kontroli sposobu i środków, za pomocą których produkt jest tworzony, a nie jedynie kontroli samego produktu; 2) wymagane umiejętności twórcy; 3) źródło pochodzenia narzędzi pracy; 4) miejsce lokalizacji pracy; 5) czas trwania stosunku prawnego pomiędzy stronami; 6) prawo strony zamawiającej do przydzielania dodatko-

25. Patrz: *Peregrine v Lauren Corp.*, 601 F. Supp. 828, 829 (Colo. 1985); *Clarkstown v Reeder*, 566 F. Supp. 137, 142 (SDNY 1983).

26. 738 F. 2d 548, cert. denied., 469 U.S. 982 (1984).

27. 810 F. 2d 410 (1987).

28. 793 F. 2d 889, cert. denied., 479 U.S. 949 (1986).

29. 815 F. 2d 323 (1987).

30. 865 F. 2d 1093 (1989).

wych projektów dla twórcy dzieła; 7) sposób wynagrodzenia; 8) zakres swobodnego uznania wykonującego dzieło przy ustalaniu momentu rozpoczęcia pracy i jej zakończenia; 9) rolę twórcy w zatrudnianiu i opłacaniu asystentów; kwestię czy wykonanie danego dzieła wchodzi w zakres działalności handlowej strony je zamawiającej i czy w ogóle prowadzi ona taką działalność; 10) zagadnienie świadczeń dla pracowników a także kwestię opodatkowania strony wykonującej dzieło.

Biorąc pod uwagę powyższe czynniki, Supreme Court podzielił rozstrzygnięcie Court of Appeals stanowiące, że Reid nie był pracownikiem „CCNV”, a był niezależnym twórcą. Wprawdzie członkowie tego stowarzyszenia w dostatecznym stopniu kierowali pracą rzeźbiarza, żeby mieć pewność, że wykonane dzieło będzie zgodne z ich oczekiwaniami, ale rozmiar kontroli strony zamawiającej sprawowanej nad produkcją dzieła nie wpływa na zmianę stosunku prawnego pomiędzy stronami. Wszystkie inne okoliczności sprawy wskazują na to, że nie był to stosunek pracy. Reid był rzeźbiarzem, fachowcem, dostarczał sam potrzebne mu narzędzia pracy. Pracował w swoim własnym studio w Baltimore, co powodowało, że codzienny nadzór jego pracy z Waszyngtonu był praktycznie niemożliwy. Był on zaangażowany na stosunkowo krótki okres, bo na niecałe dwa miesiące. Podczas tego okresu i po jego upływie „CCNV” nie posiadało prawa przydzielania dodatkowych projektów wykonawcy. Poza uzgodnieniem przez strony daty realizacji dzieła, Reid miał absolutną swobodę decyzji w ustalaniu czasu pracy. Był on wynagradzany metodą stosowaną w odniesieniu do niezależnych twórców³¹. Miał on zupełną swobodę w zatrudnianiu i opłacaniu swoich asystentów. Stowarzyszenie w rzeczywistości nie prowadziło żadnej działalności handlowej, nie odprowadzało podatków od wynagrodzeń i składek na ubezpieczenie społeczne. Supreme Court stwierdził, że ponieważ dzieło pt. „Third World America” nie jest *work for hire*, to „CCNV” nie jest jego autorem zgodnie z przepisami ustawy z 1976 r. Podzielił

31. Patrz: Holt v Winpisinger, 258 U.S. App. D.C. 343, 351, 811 F. 2d 1532, 1540 (1987).

zdanie Court of Appeals, że stowarzyszenie może być współautorem rzeźby, jeżeli po ponownym rozpoznaniu sprawy District Court uzna, że „CCNV” i Reid przygotowali dzieło „z intencją, że ich udziały będą połączone jako niezależne, nierozłączne części w jednolitą całość”. Strony więc w niniejszej sprawie mogłyby być współwłaścicielami praw autorskich do rzeźby³².

W rozumowaniu Sądu Najwyższego widoczna była pewna niekonsekwencja. Sąd bowiem z jednej strony odesłał do Restatement (second) of the Law of Agency w celu uzyskania czynników pozwalających na uznanie danego stosunku za stosunek pracy. Jednocześnie jednak odrzucił jako decydujące o tym, czy dany stosunek jest stosunkiem pracy, następujące czynniki: 1) prawo zamawiającego do kontroli dzieła, 2) rzeczywiste wykonywanie prawa do kontroli i kierownictwa procesem twórczym i 3) uznanie pracownika za zwykłego pracownika na pensji. Twierdził ponadto, że twórca może zostać uznany za pracownika, jeżeli odpowiada definicji pracownika najemnego zawartej w §220(1) tego zbioru, a definicja ta kładzie nacisk na prawo zatrudniającego do kontroli i wykonywanie tego prawa.

Analiza stanowiska Sądu Najwyższego pozwala dostrzec w nim sprzeczność. Sąd uznając, zgodnie z wolą ustawodawcy, że ustępy (1) i (2) art. 101 wykluczają się wzajemnie, jednocześnie odsyła do Restatement (second) of the Law of Agency, który dla zdefiniowania pojęć „pracownik” i „stosunek pracy” używa bardzo płynnych kryteriów z prawem do kontroli lub wykonywaniem tego prawa. Konsekwencją takiego stanowiska może być zatarcie różnicy pomiędzy dziełami pracowników i niezależnych twórców, co byłoby z kolei zaprzeczeniem intencji Kongresu podkreślającego wyraźnie konieczność rozgraniczenia tych dwóch kategorii dzieł. Ponadto ponownie dawało by to możliwość uznania każdego zamówienia dzieła za *work made*

32. Patrz: *Eckert v Hurley Chicago Co.*, 638 F. Supp. 699, 230 USPQ 612 (1986, ND 111) - wkład współautora musi być istotny zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym, by można było wnioskować, że strony zamierzały stworzyć jednolite, nierozłączne dzieło wspólne.

for hire, ilekroć tylko strona zamawiająca wykazałaby, iż kontrolowała proces jego tworzenia³³.

Wyroki zarówno Court of Appeals jak i Supreme Court pozostały nie rozwiązana kwestię własności praw autorskich. W tym samym czasie gdy Court of Appeals stwierdził, że „CCNV” nie posiada statusu pracodawcy, otworzył on jednocześnie możliwość domagania się przez stowarzyszenie statusu współautorstwa rzeźby, a ponieważ Reid korzystał z pomocy dwunastu asystentów, którzy byli opłacani przez „CCNV”, to oni także mogliby wnosić o uznanie ich za współautorów tego dzieła. Orzeczenia sądowe, które zapadły w niniejszej sprawie spowodowały nie tylko kontynuację sporu pomiędzy stowarzyszeniem a rzeźbiarzem o własność praw autorskich, lecz również pojawienie się na horyzoncie jeszcze dwunastu osób, które mogłyby wystąpić z takim roszczeniem³⁴.

33. Patrz: Sarbiński, s. 28.

34. Patrz szerzej: Cendali, Pesce, s. 44; Wernick, s. 287; Hartnick, s. 39.

Patrz przykłady innych spraw sądowych:

Quinto v Legal Times of Washington, Inc., 506 F. Supp. 554 (1981, DC Dist. Col.)

W sprawie Aldon Associates, Ltd. v Spiegel, Inc., 738 F. 2d 548, 222 USPQ 951 (1984, CA2 NY), cert. denied. (US)83 L. Ed. 2d 321, 105 S. Ct. 387- przyjęto, że niezależni twórcy, którzy są faktycznie kierowani i nadzorowani przez stronę zamawiającą, mogą być uważani za pracowników działających w ramach stosunku pracy.

Schmid Bros., Inc. v W.Goebel Porzellanfabrik KG., 589 F. Supp. 497, 223 USPQ 859 (1984, ED NY) - według ustawy z 1909 r., istotnym czynnikiem dla określenia, czy dane dzieło zostało wykonane przez pracownika for hire, jest, czy pracodawca miał prawo kierować i nadzorować jego pracę.

Gallery House, Inc. v Yi, 582 F. Supp. 1294, 223 USPQ 894 (1984, ND I11)

W sprawie Iris Arc v S. S. Sarna, Inc., 621 F. Supp. 916 (1985, ED NY) - sąd uznał, że niezależny twórca, który pracuje pod nadzorem i kontrolą strony zamawiającej dzieło (hiring party), jest pracownikiem działającym w ramach stosunku pracy, a stworzone przez niego dzieła mają status works for hire.

Sygma Photo News, Inc. v Globe International, Inc., 616 F. Supp. 1153 (1985, SDNY)

Woods Hole Oceanographic Institute v Goldman, 228 USPQ 874 (1985, SDNY); Marshall v Miles Laboratories, Inc., 647 F. Supp. 1326 (1986, ND Ind.) National Broadcasting Co. v Sonneborn, 630 F. Supp. 524, 231 USPQ 513 (1985, DC Conn.) Nadel & Sons Toy Corp. v William Shaland Corp., 657 F. Supp. 133 (1987, SDNY) - w sprawie tej sąd uznał, że istotnym czynnikiem przy określaniu czy dzieło jest work for hire jest kwestia, czy pracodawca faktycznie wykonuje przysługujące mu prawo do kierowania i nadzoru pracy nad tym dziełem. Pracownik zgodnie z doktryną works for hire to każda osoba, która działa pod kierownictwem i nadzorem pracodawcy.

Ustawa z 1976 r. definiuje dzieło wspólne jako „dzieło stworzone przez dwóch lub większą liczbę autorów z intencją, że ich wkłady będą połączone jako niezależne, nierozłączne części w jednolitą całość”³⁵. Każdy z autorów takiego dzieła posiada równe udziały we własności autorskiej jako współwłaściciel praw autorskich³⁶, chyba że umowa stanowi inaczej. Ponadto, każdy z nich może jednostronnie udzielić licencji o charakterze niewyłącznym osobom trzecim z obowiązkiem jedynie wypłaty innym współautorom dzieła odpowiedniego udziału w zyskach. Pomimo tego iż licencja o charakterze wyłącznym może być udzielona tylko za zgodą wszystkich współautorów dzieła, to jednak prawo amerykańskie w tym aspekcie znacznie odbiega od regulacji prawnych innych państw, w których nawet w przypadku udzielania niewyłącznych licencji przepisy wymagają zgody wszystkich twórców dzieła wspólnego.

Konsekwencją tego było, iż w odniesieniu do każdej sprawy dotyczącej problematyki dzieł *for hire* podnoszono istnienie współautorstwa dzieła. Współwłasność bowiem praw autorskich i prawo do udzielania licencji o charakterze niewyłącznym, stanowiły ważki argument dla strony zamawiającej dzieło, której żądanie uznania go za

Dumas v Gommerman, 865 F. 2d 1093, 9 USPQ 2d 1701 (1989, CA9 Cal) - sąd uznał, że podczas gdy dzieło stworzone w ramach stosunku pracy otrzymującego wynagrodzenie pracownika jest work for hire, to dzieło wykonane przez niezależnego twórcę jest work for hire jedynie wtedy, gdy zostaną spełnione wymogi ustawowe.

Blum v Kline, 8 USPQ 2d 1080 (1988, SDNY) Neva, Inc. v Christian Duplications Int'l, Inc., 843 F. Supp. 1533, 15 USPQ 2d 1024 (1990, MD Fla.)

Dae Han Video Productions, Inc. v Kuk Dong Oriental Food, Inc., 1990 US Dist Lexis 18329 (1990, DC Md) - sąd uznał scenariusze telewizyjne za works for hire, ponieważ strona je zamawiająca kierowała pracą ich twórców, kontrolowała ogólny szkic tych scenariuszy i zapłaciła za ich wykonanie. Kontrola zawartości i procesu ich powstawania była dostateczna, by nadać im status works for hire. Zostały spełnione również inne przesłanki świadczące o takim statusie, a mianowicie obowiązywanie stosunku pracodawca - pracownik, długi okres zatrudnienia i odprowadzanie podatków od wynagrodzeń pracowników przez stronę zamawiającą.

Cortner v Israel, C.A.N.Y. 1984, 732 F. 2d 267. Johannsen v Brown, D. Or.1992, 797 F. Supp. 835. Murray v Gelderman, C.A. La. 1978, 566 F. 2d 1307. M & A Associates, Inc. v VCX, Inc., E.D. Mich. 1987, 657 F. Supp. 454, aff'd 856 F. 2d 195.

35. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r.

36. Oddo v Ries, 743 F. 2d 630, 632-633 (9th Cir. 1984).

dzieło *for hire* zostało przez sąd rozpatrzone negatywnie. W sprawie *Childress v Taylor*³⁷ sąd stwierdził, że aby dzieło posiadało status utworu wspólnego, wkład każdego autora musi być istotny, znaczący i składać się z materiału podlegającego ochronie prawa autorskiego. Zatem rosnąca liczba roszczeń o współautorstwo dzieła nakłada potrzebę sporządzania pisemnych umów w odniesieniu do utworów tworzonych przez większą liczbę autorów zawierających klauzule o posiadaniu przez dzieło takiego statusu.

Sprawa *CCNV v Reid* była rozstrzygana pod rządami obowiązującej ustawy z 1976 r. i dotyczyła interpretacji dzieł *for hire* według przepisów tego aktu. Pomimo iż nie poruszała ona kwestii traktowania tych dzieł według ustawy z 1909 r., to jednak sąd dokonał przeglądu interpretacji tej doktryny w oparciu o powyższą ustawę łącznie z dyskusją na temat historii legislacyjnej ustawy z 1976 r.

Sąd stwierdził, że ustawa z 1909 r. nie zawierała definicji ani dzieł *for hire*, ani określenia terminu pracodawca. Niemniej akt ten stanowił, że słowo autor obejmuje również pojęcie pracodawca w przypadku tych dzieł. Przepis art. 26 tej ustawy ustanawiał domniemanie, że pracodawca jest właścicielem praw autorskich, chyba że istnieje dowód na to, że strony zgodnie postanowiły, iż własność autorska będzie przysługiwała pracownikowi³⁸. Podobnie w odniesieniu do *commissioned works* sądy generalnie przyjęły, że strona wykonująca dzieło zgodziła się przenieść własność praw autorskich na stronę zamawiającą. W celu obalenia tego domniemania należałoby udowodnić, że w rzeczywistości inny był zamiar stron zawierających umowę. Sądy badały zamiar stron, włączając w to nie tylko określenie transakcji, ale również faktyczny stosunek, jaki zachodził pomiędzy nimi. Analogiczne podejście do ustawy było stosowane w sprawach rozpoznawanych po rozstrzygnięciu *CCNV v Reid*³⁹.

37. 945 F. 2d 500, 507 (2d Cir. 1991).

38. Patrz: *May v Morganelli - Neumann v Assoc.*, 618 F. 2d 1363, 1368-1369 (9th Cir. 1980); *Lin - Brook Builders Hardware v Gertler*, 352 F. 2d 298 (9th Cir. 1965).

39. Patrz: *Real Estate Data, Inc. v Sidwell Co.*, 997 F. 2d 770 (7th Cir. 1990); *Neva, Inc. v Christian Duplications International, Inc.*, 743 F. Supp. 1533, 1544 (MD Fla 1990).

Zakres oddziaływania sprawy CCNV v Reid i orzeczenia w niej wydanego na kontrakty zawarte w czasie obowiązywania ustawy z 1909 r., nie jest całkowicie jasny. W sprawie Forward v Thorogood⁴⁰ sąd zastosował to orzeczenie, stanowiąc, że pewne nagrania zespołu muzycznego „George Thorogood and the Destroyers” dokonane na sesjach przed 1978 r., które zostały zorganizowane i sfinansowane przez osobę trzecią, nie konstytuują dzieł *for hire*. Sąd wyjaśnił swoją decyzję, twierdząc iż „pomimo tego że powód - Forward zorganizował i zapłacił za wynajęcie studia nagraniowego, to nie zatrudnił on żadnego z członków zespołu, ani też nie zawarł z żadnym z nich umowy dotyczącej produkcji taśm. Ponadto, nie zgodził się on na wypłatę wynagrodzenia zespołowi za jego pracę. W związku z powyższym, stworzony utwór nie posiadał statusu dzieła *for hire* i dlatego też Forward nie miał prawa żądania uznania go za jego autora. Sąd poza tym stwierdził, że powód nie był również współautorem tych nagrań, jako że nie wniósł on ani artystycznego, ani też muzycznego wkładu w jego powstanie. Jego udział w zorganizowaniu sesji i wybór utworów z jego repertuaru był niewystarczający dla uznania go za współautora dzieła. W konsekwencji Forward nie miał prawa wykorzystywać wyprodukowanych taśm w celach komercyjnych. Jest to praktyka powszechna w przemyśle muzycznym. Menadżerowie czy producenci inwestują określone sumy w nagrania pierwszych utworów rozpoczynających karierę zespołów muzycznych, a w zamian nie otrzymują wcale lub dostają niewielkie wynagrodzenie za swoją pracę. W rzeczywistości, wnoszą oni wielokrotnie swój twórczy wkład w proces nagraniowy, ale ponieważ często nie są związani żadną pisemną umową z zespołem, to w konsekwencji nie posiadają oni żadnych praw do stworzonych dzieł.

40. 758 F. Supp. 782 (D. Mass. 1991).

4. DEFINICJA DZIEŁ SPECIALLY ORDERED LUB COMMISSIONED

Zgodnie z ustawą z 1976 r.⁴¹, dzieła wykonane przez niezależnych twórców będą miały status *works for hire*, jeżeli⁴²:

- dzieła te stanowią jedną z dziewięciu kategorii wymienionych w art. 101 ustawy i

- strony wyrażą zgodę w sposób wyraźny drogą podpisaną przez nie umowy w formie pisemnej, przewidującej nadanie tym dziełom statusu *works for hire*⁴³.

Te kategorie to⁴⁴: 1) wkłady do dzieł zbiorowych; 2) wkłady do dzieł filmowych lub innych dzieł audiowizualnych; 3) tłumaczenia; 4) suplementy⁴⁵; 5) kompilacje⁴⁶; 6) teksty instrukcyjne⁴⁷; 7) testy; 8) rozwiązania testów; 9) atlasy⁴⁸.

Tak więc, jeżeli dzieło nie należy do jednej z dziewięciu wymienionych kategorii, nawet jeśli zostało ono stworzone *on special order* lub *on commission*, nie kwalifikuje się jako *work for hire*⁴⁹.

41. Patrz: Nimmer I, Vol. I, (1990), § 5.03[B][2][i], s. 5-32.1 do 5-32.8- określenie statusu commissioned works według ustawy z 1909 r.

42. Patrz: art. 101 prawa autorskiego z 1976 r. - według tego przepisu twórca dzieła powinien być raczej niezależnym twórcą a nie pracownikiem.

Dla rozróżnienia kim jest twórca patrz: Restatement (Second) of Agency, §§ 2, 220, 228 (1958), cyt. za Nimmer I, vol. I, § 5.03[B], s. 5-23.

43. Patrz: Henn, § 7.2[3][b], s. 102-103.

44. Art. 101 prawa autorskiego z 1976 r. Pośród wymienionych wielu rodzajów dzieł, nie zostały włączone do tych kategorii fotografie, malarstwo i rzeźba.

45. Ich definicja zawarta jest w art. 101 prawa autorskiego z 1976 r. „Dzieła te stanowią dodatek do dzieła głównego, przygotowany przez innego autora w celu wprowadzenia, zilustrowania, wyjaśnienia, komentarzu lub pomocy w korzystaniu z dzieła głównego. Występują one w postaci przedmowy, epilogu, ilustracji rysunkowych, map, tabeli, bibliografii itp.

46. Definicja z art. 101 prawa autorskiego z 1976 r. - „dzieło, które powstało poprzez zgromadzenie i zbiór wcześniej stworzonych materiałów lub danych, które zostały uporządkowane w taki sposób, że jako całość stanowią oryginalne dzieło autorskie”.

47. Definicja z art. 101 prawa autorskiego z 1976 r. - „literackie lub graficzne dzieło przygotowane do publikacji w celu wykorzystania go w działalności oświatowej”.

48. Borstyn I, § 3.3., s. 85-86.

49. Patrz: May v Morganelli - Heumann v Associates, 618 F. 2d 1363 (9th Cir. 1980) - dzieło architektoniczne nie znajduje się ww. w kategoriach.

Określenia czy dzieło zostało wykonane *on special order* lub *on commission* sąd dokonuje na podstawie oceny towarzyszących temu okoliczności. Kluczowym faktorem jest czynnik motywacyjny w produkcji danego dzieła, który powinien występować po stronie osoby zwracającej się o jego przygotowanie. Polega on na tym, że taka osoba poprzez swoje działanie powoduje, wywołuje jego kreację⁵⁰. W związku z tym np. zdjęcie nie będzie stworzone *on commission*, jeżeli fotograf wykonał to zdjęcie ze swojej własnej inicjatywy i na własny koszt⁵¹.

Stosunek *on special order* lub *on commission* może jednak nie istnieć pomimo tego, że dzieło zostało wykonane na prośbę drugiej strony, która poniosła wszystkie koszty jego produkcji, jeżeli ta strona ma prawo jedynie do jednorazowego wykorzystania tego dzieła⁵².

W sprawie *Community for Creative Non - Violence v Reid*, 109 S. Ct. 2166, 2175 (1989) - sąd orzekł, że dzieło *specially ordered* lub *commissioned* stworzone przez niezależnego twórcę nie może być traktowane jako *work for hire*, chyba że stanowi ono jedną z dziewięciu kategorii i strony zgodziły się w formie pisemnej, że będzie to dzieło *for hire*. W niniejszej sprawie Reid był niezależnym twórcą, a nie pracownikiem, rzeźba przez niego wykonana nie znajduje się w wymienionych kategoriach *commissioned works* i nie było żadnej pisemnej umowy pomiędzy stronami, dlatego też rzeźba nie posiada statusu *work for hire*.

Childers v High Soc. Magazine, Inc., 561 F. Supp. 1374 (1983, SDNY) - sąd stwierdził w tej sprawie, że fotografie nie stanowią żadnej z dziewięciu wymienionych kategorii, a w związku z tym nie są one *works for hire*.

W sprawie *Kenbrooke Fabrics, Inc. v Material Things*, 223 USPQ 1039 (1984, SDNY) - uznano, że wzór tkaniny stworzony przez niezależnego twórcę, nie może być *work for hire* jako dzieło *specially ordered* lub *commissioned*, ponieważ nie mieści się w kategoriach dzieł, które mogą być traktowane jako dzieła *for hire*.

Meltzer v Zoller, 520 F. Supp. 847 (1981, DC NJ) - sąd orzekł w tej sprawie, że plany architektoniczne nie zostały wymienione w art. 101 pośród kategorii dzieł *specially ordered* lub *commissioned*, a także sąd stwierdził brak wymaganej pisemnej umowy, przewidującej dla nich status *works for hire*.

Patrz także: *Mister B. Textiles, Inc. v Woodcrest Fabrics, Inc.*, 523 F. Supp. 21 (1981, SDNY).
50. Patrz: *Everts v Arkham House Publishers, Inc.*, 579 F. Supp. 145 (W.D. Wis. 1984).

51. Patrz: *Siegel v National Periodical Publishers, Inc.*, 508 F. 2d 909 (2d Cir. 1974) - interpretacja doktryny *for hire* (w kontekście również *commissioned works*) jako doktryny, która jest stosowana w przypadku, gdy dzieło zostało wyprodukowane na prośbę i na koszt pracodawcy lub innymi słowy, gdy czynnikiem motywacyjnym był sam pracodawca, który spowodował jego kreację.

Patrz również: *Murray v Gelderman*, 566 F. 2d 1307 (5th Cir. 1978).

52. Patrz: *Roy Export Co. v Establishment v Columbia Broadcasting Sys., Inc.*, 503 F. Supp. 1137 (SDNY, 1980), *aff'd*, 672 F. 2d 1095 (2d Cir. 1982) - sąd w niniejszej sprawie dodał

4.1. Wymóg umowy sporządzonej w formie pisemnej

Dzieło *specialy ordered* lub *commissioned* pomimo że należy do jednej z dziewięciu kategorii wymienionych w art. 101 ustawy z 1976 r., nie może być traktowane jako *work for hire* dopóty, dopóki strony nie zgodzą się wyraźnie drogą podpisaną przez nie umowy w formie pisemnej, że dzieło posiadać będzie taki status⁵³. Jeżeli dzieło zostało stworzone *on special order* lub *on commission* i nie istnieje pisemna umowa zawarta przez strony, a strona zamawiająca to dzieło wniosła materialny wkład w jego kreację, wówczas może być ona uznana za współautora tego dzieła razem z niezależnym twórcą⁵⁴.

Taka pisemna umowa musi być podpisana przez obie strony i w tym aspekcie różni się od umowy dotyczącej przeniesienia autorskich praw majątkowych, która musi być podpisana jedynie przez właściciela tych praw, które są przedmiotem tej umowy⁵⁵.

jeszcze kilka elementów wskazujących na nieistnienie tego stosunku, a mianowicie sprawowanie artystycznego nadzoru nad wykonaniem dzieła przez jego twórców i brak wynagrodzenia dla twórców za stworzenie dzieła.

Patrz również: *Sargent v American Greetings Corp.*, 588 F. Supp. 912 (N.D. Ohio, 1984); *Rand McNally v Co. v Fleet Management Systems, Inc.*, 591 F. Supp. 726 (N.D. Ill. 1983). 53. Patrz: *Oddo v Ries*, 743 F. 2d 630 (9th Cir. 1984); *BPI Systems, Inc. v Leith*, 532 F. Supp. 208 (W.D. Tex. 1981); *Synga Photo News, Inc. v Globe International, Inc.*, 616 F. Supp. 1153 (SDNY, 1985);

W sprawie *Rand McNally & Co. v Fleet Management Systems, Inc.*, 591 F. Supp. 723, 221 USPQ 827 (1983, ND Ill) - sąd orzekł, że dzieła *on special order* lub *on commission* nie mogą być traktowane jako *works for hire*, jeżeli nie istnieje pisemna umowa podpisana przez strony, która stanowi, że dane dzieło ma być uważane za *work for hire*.

54. Patrz: *Community for Creative Non - Violence v Reid*, 846 F. 2d 1485, 1496-98 (D.C. Cir. 1988), *affd*, 109 S. Ct. 2166 (1989).

Jeżeli X jako pracownik i Y jako niezależny twórca tworzą wspólnie wzór tkaniny dla Z, który nie należy do żadnej z kategorii *commissioned works* wymienionych w art. 101, wówczas Y jest współwłaścicielem praw autorskich do stworzonego dzieła wspólnie z Z jako pracodawcą X - *Mister B. Textiles, Inc. v Woodcrest Fabrics, Inc.*, 523 F. Supp. 21 (SDNY, 1981).

W sprawie *Krahmer v Luing*, 127 N. J. Sup. 270 (1974); *Meltzer v Zoller*, 520 F. Supp. 847 (D.N.J. 1981) - sąd stwierdził, że współwłasność praw autorskich nie występuje w przypadku, gdy klient wnosi swój wkład w postaci pomysłów i szkiców do projektów stworzonych przez architekta.

55. Art. 204(a) prawa autorskiego z 1976 r.

4.2. Skutki prawne uznania dzieła za *work made for hire*

Uznanie dzieła za *work made for hire* rodzi szereg skutków prawnych.

Po pierwsze, analiza konstrukcji *work made for hire* prowadzi do konkluzji, że pojęcie „autor” w amerykańskim prawie autorskim nie jest tożsame z terminem „twórca”. W USA autorem jest podmiot pierwotnie nabywający prawa autorskie do dzieła, tj. pierwszy „właściciel prawa autorskiego”. Może nim być faktyczny twórca, ale jak pokazuje konstrukcja *work made for hire*, niekoniecznie. Zgodnie bowiem z art. 201(b) ustawy z 1976 r. w przypadku *works made for hire*, pracodawca lub inna osoba, dla której dzieło zostało stworzone, jest traktowana jako jego autor i jeżeli strony nie postanowiły inaczej drogą podpisanej przez nie pisemnej umowy, jest ona pierwotnym właścicielem wszystkich praw objętych prawem autorskim. Tak więc, strony mogą zmienić drogą pisemnej umowy podmiot własności praw autorskich, natomiast nie mogą zmienić podmiotu autorstwa danego dzieła. W przypadku dzieł audiowizualnych pracodawcą lub stroną zamawiającą jest producent. W większości więc wypadków osoba prawna nie tylko pierwotnie nabywa prawa, ale również zostaje uznana za autora. Konsekwencją zaś przyznania własności praw autorskich producentowi dzieł audiowizualnych jest wyłączność wykonywania i upoważniania do wykonywania pięciu fundamentalnych praw zawartych w art. 106 ustawy z 1976 r.

Po drugie, w przypadku *works made for hire* obowiązuje inny czas trwania ochrony autorskich praw majątkowych. Zgodnie z art. 302(a) zasadą jest, że okres ten wynosi - dla dzieł stworzonych nie wcześniej niż w dniu wejścia w życie ustawy z 1976 r. - 50 lat post mortem auctoris. Ta ogólna reguła dotyczy zarówno dzieł opublikowanych, jak i nieopublikowanych. Regulacja zaś przewidziana dla *works made for hire* stanowi wyjątek od zasady. Zgodnie z art. 302(b), czas ochrony tej kategorii dzieł wynosi 75 lat od roku pierwszej publikacji lub 100 lat od roku stworzenia dzieła, w zależności od tego, który z tych terminów upływa wcześniej.

Po trzecie, prolongata czasu trwania ochrony autorskich praw majątkowych w odniesieniu do *works made for hire* regulowana jest

pierwszą klauzulą i zgodnie z art. 304(a) ustawy z 1976 r. upoważnionym podmiotem do jej dokonania jest właściciel praw autorskich, czyli - w przypadku dzieł audiowizualnych - ich producent.

Po czwarte, instytucja wypowiedzenia umów przenoszących własność autorskich praw majątkowych i udzielonych przez autora licencji nie ma zastosowania do *works made for hire*. Prawa autorskie do dzieł powstałych jako *works made for hire* są wyłączone z zakresu tej regulacji zarówno w odniesieniu do czynności prawnych dokonanych przed wejściem w życie ustawy z 1976 r. - art. 304(c) - jak i później - art. 203(a). Zgodnie z koncepcją wypowiedzenia, autor lub pozostający przy życiu małżonek autora, jego dzieci, a także dzieci zmarłego dziecka autora, mogą odzyskać w przyszłości własność autorskich praw majątkowych w drodze wypowiedzenia umów przenoszących własność tych praw i licencji o charakterze wyłącznym lub niewyłącznym. Wypowiedzenie wymaga uprzedniej notyfikacji. W konsekwencji, nie tylko rzeczywisty twórca utworu powstałego, jako *work made for hire*, ale nawet jego producent, jako ustawowy autor w przypadku zbycia autorskich praw majątkowych, nie może ich odzyskać, korzystając z instytucji wypowiedzenia.

Po piąte, przed 1 lipca 1986 r., zgodnie z art. 601(a), import i publiczna dystrybucja w USA kopii dzieła obejmującego w przeważającej części niedramatyczny materiał literacki w języku angielskim i chronionego na podstawie ustawy z 1976 r. były zakazane. Zakaz ten obowiązywał również w przypadku *work made for hire*, chyba że poważna część dzieła została stworzona dla pracodawcy lub innej osoby nie będącej obywatelem ani mieszkańcem USA, ani też amerykańską spółką czy przedsiębiorstwem.

Po szóste, prawa do autorstwa dzieła i do jego integralności określone w art. 106A nie mają zastosowania do *works made for hire*. Dnia 1 grudnia 1990 r. został uchwalony Visual Artists Rights Act, który wszedł w życie 1 czerwca 1991 r. Akt ten wprowadził zmiany w ustawie z 1976 r. poprzez dodanie w art. 101 definicji dzieł sztuki wizualnej i art. 106A. Pojęcie dzieła sztuki wizualnej zawarte w art. 101 nie obejmuje *work made for hire*, a w związku z po-

wyższym art. 106A również nie ma zastosowania do tej kategorii dzieł⁵⁶.

Koncepcja *works made for hire* może wydawać się kontrowersyjna dla prawnika europejskiego, wykształconego w tradycji ochrony twórców i ich praw. W USA wynika ona z określonych potrzeb obrotu. Stanowi trwały element ukształtowanego rynku autorskiego. W procesie powstawania dzieła audiowizualnego zamawiano dzieła twórców na zasadach przypominających europejski stosunek pracy. Praktyka ta doczekała się sankcji ustawodawcy, zgodnie z tradycją *common law*, w którym ustawodawca nie kreuje nowej rzeczywistości, lecz ingeruje wówczas, gdy jest to konieczne, aby ujednoczyć lub potwierdzić to, co wypracował obrót.

Ustawodawca poprzez odpowiednie uregulowanie prawne instytucji *works made for hire*, stanowiącej podstawową formę odzwierciedlającą stosunki prawno-autorskie w przemyśle filmowym, zdominował rynek audiowizualny przez producenta. Można by nawet pokusić się o stwierdzenie, iż nie jest to prawo autorskie, lecz prawo producenta. Producent dzieł audiowizualnych jest bowiem nie tylko uznawany za autora tych dzieł, ale również w większości wypadków pierwotnie nabywa własność praw autorskich do tych utworów. Konsekwencją tego jest przede wszystkim wyłączność wykonywania przez niego i upoważnienia do wykonywania pięciu fundamentalnych praw zawartych w art. 106 ustawy z 1976 r., ponadto prawo dokonywania prolongaty czasu trwania ochrony autorskich praw majątkowych w odniesieniu do utworów audiowizualnych. Pozycja zaś twórców jest bardzo słaba. W zasadzie mają oni jedynie możliwość wynegocjowania drogą umów pewnego zakresu kontroli nad realizacją i eksploatacją tych dzieł. Ich sytuację prawną pogarsza jeszcze fakt, iż prawo autorskie w USA nie wyróżnia odrębnych autorskich praw osobistych, w związku z tym jedynie twórca o ugruntowanej pozycji zawodowej ma szansę na uzyskanie uprawnień odpowiadających w

56. Patrz: Sarbiński, s. 25-26.

treści np. prawu do integralności i zdoła zastrzec w umowie z producentem kontrolę nad swoim dziełem.

**KLAUZULE UMOWNE OKREŚLAJĄCE
POZYCJĘ PRAWNĄ PRODUCENTA
(SPÓŁKI FILMOWEJ)
JAKO DYSPOCENTA PRAWAMI DO UTWORU**

1. WPROWADZENIE

Zgodnie z ustawą o prawie autorskim z 1976 r., spółka produkująca dzieło filmowe traktowana jest jako autor scenariusza, zaś ukończony dzieło posiada status *work made for hire*¹. Jeżeli strony nie postanowią inaczej drogą umowy sporządzonej w formie pisemnej, wówczas spółce filmowej przysługuje własność praw autorskich do oryginalnego scenariusza, włączając w to również prawa nie związane z eksploatacją dzieła filmowego (np. prawo do tworzenia tzw. „sequels”², w których wykorzystuje się postacie stworzone przez twórcę scenariusza). Spółka filmowa posiada również prawo wykorzystania dzieła, bez obowiązku zapłaty dodatkowego wynagrodzenia, w mediach znanych w okresie obejmującym czas zatrudnienia, a także w nieznanych, które będą wynalezione w przyszłości.

Stosownie do art. 203(b)(1) ustawy z 1976 r. dzieło pochodne, jakim jest dzieło filmowe oparte na utworze literackim, może być eksploatowane, pomimo wypowiedzenia umowy przenoszącej własność autorskich praw majątkowych do dzieła pierwotnego.

1. Art. 201(b) prawa autorskiego z 1976 r.

2. Sequel motion picture - jest to dzieło filmowe, w którym:

- jedna lub więcej czołowych postaci zostało zaczerpniętych z materiału literackiego, na którym zostało oparte uprzednio stworzone dzieło filmowe lub postacie te pochodzą bezpośrednio z tego dzieła;
- postacie te uczestniczą z reguły w zupełnie nowych, odmiennych wydarzeniach i sytuacjach niż te, które zostały przedstawione w uprzednio stworzonym dziele filmowym;
- fabuła tego dzieła różni się od fabuły materiału literackiego uprzednio stworzonego dzieła filmowego, cyt. za Kenoff, Rosenberg, ch. 28, form 28-1, s. 28-51.

Amerykańska praktyka dotycząca tworzenia dzieł filmowych wywodzi swoje korzenie z systemu studyjnego lat 30-40- tych, kiedy olbrzymie rzesze pisarzy, reżyserów i artystów wykonawców były zatrudniane na podstawie umów na czas określony i przydzielane według potrzeb przez studio do określonych produkcji. Praktyka traktowania twórców poszczególnych wkładów do dzieła filmowego jako pracowników zachowała swoją aktualność. W trakcie prac nad ustawą o prawie autorskim przedstawiciele kompozytorów muzyki filmowej i scenarzystów usiłowali doprowadzić do zastąpienia koncepcji *work for hire* koncepcją „*shop right*”, która przyznawałaby producentowi tylko te prawa do pierwotnego dzieła literackiego, które były konieczne do wyprodukowania i dystrybucji dzieła filmowego, podczas gdy wszystkie inne prawa pozostawałyby własnością pisarza (twórcy) tego dzieła³. Pomimo jednak tych starań została utrzymana w ustawie z 1976 r. koncepcja *work for hire*, którą rozszerzono również na dzieła *on special order* lub *on commission*.

Amerykańska praktyka w zakresie produkcji dzieł filmowych kontrastuje z praktyką innych państw o rozwiniętym przemyśle filmowym, w których tylko osoby fizyczne (w szczególności reżyser i autor scenariusza) mogą być kwalifikowane jako podmioty uprawnione do prawa własności autorskiej. Zagadnienie dotyczące określenia podmiotu praw autorskich do dzieła audiowizualnego oraz sposób zabezpieczenia interesów jego producenta należy do szczególnie kontrowersyjnych kwestii na gruncie prawa filmowego. Problem odnosi się do różnorodnego rozkładu uprawnień dotyczących eksploatacji tego dzieła pomiędzy, z jednej strony, jego producenta, a z drugiej - grono współtwórców tego dzieła. Analizując ustawodawstwa autorskie różnych państw dostrzegamy pewne charakterystyczne rozwiązania tego zagadnienia. Pierwsze polega na uznaniu producenta za podmiot pierwotnie nabywanych praw autorskich do utworu filmowego, a nawet czasami za jego autora. Jest ono typowe dla państw należących do systemu *copyright* (m.in. USA, Wielka Brytania, Kanada) oraz dla byłych państw socjalistycznych. Drugie rozwiązanie jest spotykane

3. Patrz: Gershen, s. 284.

niezwykle rzadko i polega na uznaniu za podmiot praw do dzieła audiowizualnego grono jego współtwórców, zaś producent może uzyskać jakiegokolwiek do eksploatacji tego dzieła jedynie na podstawie umów zawartych ze współtwórcami. Koncepcja trzecia obejmuje rozwiązania dla których znamienne jest zachowanie ogólnej zasady, iż pierwotnym podmiotem prawa autorskiego jest w przypadku dzieła audiowizualnego grono jego współtwórców i w tym aspekcie zbliżają się one do rozwiązania drugiego. Różnica polega jednak na tym, że wprowadzają one jednocześnie konstrukcje mające na celu zabezpieczenie możliwości decydowania o eksploatacji dzieła przez jego producenta. Konstrukcje te często mają postać domniemania dokonania cesji wyłącznych praw do eksploatacji dzieła przez twórców jako cedentów na producenta jako cesjonariusza (m. in. Francja Niemcy). Autorzy natomiast zatrzymują sobie własność wszystkich innych praw do dzieła⁴. Pomimo jednak szeregu różnic w sposobie uregulowania prawnego tego problemu w ustawodawstwach krajowych, z punktu widzenia praktyki faktycznym dysponentem dzieła audiowizualnego jest jego producent⁵.

W Stanach Zjednoczonych wysiłek ochrony praw i interesów muzyków, artystów wykonawców, reżyserów, pisarzy spoczywa na funkcjonujących w Hollywood związkach zawodowych. Związki te - poprzez zawarte zbiorowe umowy związkowe ustalają minimalne stawki wynagrodzeń i inne warunki związane z zatrudnieniem. Dla wielu twórców, szczególnie tych, którzy po raz pierwszy zostali zatrudnieni w przemyśle filmowym, te minimalne stawki wynagrodzenia określone przez związki, są często stawkami maksymalnymi, możliwymi do wynegocjowania. Znajomość umów związkowych jest konieczna w sporządzaniu kontraktów w sprawie świadczenia usług

4. Przykłady takiego uregulowania: France, Law No.85-660 of July 3, 1985, art. 13, official text in Journal Officiel de la Republique (July 4, 1985); Federal Republic of Germany, Act dealing with Copyright and Related Rights (1965)(as amended up to June 24, 1985), vv88(1)(5),89(1), official text in Bundesgesetzblatt (Sept. 16, 1965; June 30, 1969; June 25, 1970; Nov. 15, 1972; Aug. 24, 1973; 1974; 1985). English translations reprinted in UNESCO, Copyright Laws and Treaties of the World - cyt. za Horowitz, s. 176.

5. Patr.: Czajkowska-Dąbrowska, s. 54-55; Trafas I, s. 91-96..

przez określone osoby, gdyż mogą one przewidywać pewne wymogi, zezwolenia, ograniczenia lub stosowanie pewnych klauzul umownych w tych kontraktach.

Umowa Związku Reżyserów Amerykańskich (*Directors Guild of America, Inc. Basic Agreement*) wymienia liczne i zmienne warunki wynagrodzenia zawarte w zbiorowych umowach związkowych przemysłu filmowego. Związek ten został uznany przez sądy za „bona fide organizację pracy” uprawnioną do ochrony i popierania interesów swoich członków⁶.

Warte rozważenia są szczególnie dwa aspekty zbiorowych umów związkowych, a mianowicie prawa zatrzymane (*retained rights*) i partycypacja finansowa na rynkach alternatywnych (*supplemental markets*), zwana *residuals*.

Umowy zbiorowe zawierane pomiędzy producentami a Związkiem Pisarzy Amerykańskich (*Writers Guild of America - WGA*) przyjęły koncepcję rozdzielenia praw (*separation of rights*). Polega ona na tym, że określone prawa nie są automatycznie nabywane przez producenta/pracodawcę, ale muszą być przedmiotem osobnych negocjacji. Jeżeli pertraktacje się powiodą, wówczas pisarz może rozporządzać tymi prawami na rzecz osób trzecich. W przypadku dzieł filmowych przeznaczonych pierwotnie do dystrybucji w kinach (*theatrical motion pictures*)⁷, prawa zatrzymane są ograniczone do prawa publikacji i praw dramatycznych (*dramatic rights*). Pomimo tego że prawo do tworzenia *sequels* zatrzymuje producent, jest on jednak zobowiązany dokonać zapłaty za prawo do tworzenia *sequels* przeznaczonych do dystrybucji w kinach (z ang. *theatrical sequels*) i za każdy epizod seriali telewizyjnych będących dziełami pochodnymi⁸.

6. Selz, Simensky, Nassif Acton, , ch. 27, § 27.03, s. od 27-5 do 27-8.

Patrz: Home Box Office, Inc. v Directors Guild of America, Inc., 531 F. Supp. 578, 581 (SD-NY 1982).

7. Kenoff, Rosenberg, ch. 28, form 28-1, s. 28-51.

8. Writers Guild of America 1985 Theatrical and Television Basic Agreement, art. 16(A), cyt. za Horovitz, s. 178.

W odniesieniu natomiast do programów telewizyjnych prawa zastrzymane (zastrzeżone) dla pisarza mają o wiele szerszy zakres, gdyż obejmują takie prawa jak: „*publication rights*”, „*merchandising rights*”, „*radio rights*”, „*live television rights*”, „*television sequel rights*”⁹.

Zasada partycypacji w dochodach z telewizyjnego wystawienia dzieł filmowych, przeznaczonych pierwotnie do dystrybucji w kinach, została ustanowiona w 1960 r. po akcji strajkowej Związku Pisarzy Amerykańskich i Związku Artystów Wykonawców (*Screen Actors Guild - SAG*), a w 1970 r. została ona rozszerzona na rynki wideo i na sieć płatnych telewizji kablowych (*pay cable*).

Pod koniec lat 80- tych 12,4% dochodów brutto dystrybutorów filmowych pochodzących z telewizji i płatnych telewizji kablowych zostało wpłaconych dla członków różnych związków lub na ich fundusze emerytalne i opieki społecznej¹⁰. Procentowo przedstawiało się to w następujący sposób:

- pisarze - 1,2%

9. *Publication rights* - „jest to prawo do publikacji i dystrybucji drukowanych wersji własności literackiej, będącej własnością i podlegającej kontroli jej właściciela, w formie książki w twardej lub miękkiej okładce, w formie magazynu lub innych periodyków”, cyt. za Kenoff, Rosenberg, ch. 4, form 4-1, s. 4-9.

Merchandising rights - „jest to prawo do udzielenia licencji, produkcji, dystrybucji i sprzedaży produktów oparte na lub polegające na wykorzystaniu postaci, nazwiska, wizerunku i cech charakterystycznych artystów - wykonawców, ich cech fizycznych lub innych elementów pojawiających się lub użytych w dziele filmowym lub w związku z tym dziełem albo w materiale literackim, a także prawo do publikacji, dystrybucji i sprzedaży książek, komiksów, ilustracji, broszur opartych na lub wykorzystujących postacie, nazwiska, wizerunki i cechy charakterystyczne artystów, ich cechy fizyczne lub inne elementy pojawiające się lub użyte w dziele filmowym lub w związku z tym dziełem lub w materiale literackim” - *ibid.*, ch. 28, form 28-1, s. 28-47.

Radio rights - „jest to prawo do transmisji własności przez radio” - *ibid.*, ch. 28, form 28-1, s. 28-49.

Live television rights - „jest to prawo do nadawania drogą telewizyjną lub w inny sposób znany lub wynaleziony w przyszłości na żywo występu artystów wykonawców w tym samym czasie, w którym odbywa się występ lub przedstawienie” - *ibid.*, ch. 28, form 28-1, s. 28-43.

10. *Minimum Basic Theatrical Agreements between Alliance of Motion Picture v Television Producers and: Writers Guild of America*, arts. 15A (1985, 1988); *Directors Guild of America*, arts. 18, 19, 20 (1984, 1987); *Screen Actors Guild*, vv4, 5, 5.1, 5.2 (1986); *International Al-*

- reżyserzy - 1,2%
- artyści - wykonawcy - 3,6%
- basic crafts - 5,4%
- muzycy - 1,0%

W przypadku rynku wideo - 20% dochodów dystrybutora pochodzących ze sprzedaży kaset wideo i wideodysków jest odprowadzana do związków¹¹.

Przemysł filmowy w Stanach Zjednoczonych jest obecnie zdominowany przez siedem głównych spółek filmowych zaangażowanych w finansowanie, produkcję i dystrybucję dzieł filmowych: Universal Pictures (oddział MCA, Inc., które zostało nabyte przez Matsushita Electrical Industrial Co. w grudniu 1990 r.), Columbia Pictures (które zostało nabyte przez Sony w 1989 r.), Twentieth Century Fox (które jest filią Australian - based News Corporation), MGM/UA, Warner Bros. Inc. (filie Time Warner Inc.), Paramount Pictures (filie Paramount Communications) i Walt Disney Company¹². W latach 80-tych największe spółki filmowe zaczęły nabywać udziały w sieci kin (np. MCA/Universal jest współwłaścicielem Cineplex Odeon, podczas gdy Time Warner i Paramount są właścicielami Mann Theatres). Podobnie jak w przypadku przemysłu płytowego czy wydawnictw muzycznych, produkt amerykański zdominował rynek międzynarodowy. Zgodnie z treścią artykułu z pierwszej strony „Variety” z 22 sierpnia 1990 r., zwiększające się koszty zagranicznej dystrybucji spowodowały wzmocnienie pozycji amerykańskich spółek filmowych. Z tego

liance of Theatrical and Stage Employees and Motion Picture Machine Operators, arts. XIX, XXVIII(1985); American Federation of Musicians, arts. 15, 16 (1987), cyt. za Horowitz, s. 178. 11. Horowitz, s. 178-79.

Patrz szerzej: Huettig, „Economic Control of the Motion Picture Industry: A Study in Industrial Organization, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1944.

12. Biederman, Pierson, Silfen, Glaser, Berry, ch. 7, s. 514; Lindey, Landau, część 5, § 5.01, s. 5-3.

Patrz szerzej: Mc Clintick, Indecent Exposure, New York: Morrow & Co., 1982; Fell, A History of Films, New York: Rinehart & Winston, 1979- opisuje rozwój przemysłu filmowego w Stanach Zjednoczonych, prowadząc rozważania zarówno z punktu widzenia zagadnień prawnych, jak i ekonomicznych. Najwięcej uwagi poświęca okresowi 1910-1920.

powodu rok 1990 oznaczał dla amerykańskiego przemysłu filmowego kontynuację dominacji największych spółek filmowych na światowym rynku, podczas gdy zaledwie trzy spośród nich pozostały własnością Amerykanów.

Spółka filmowa (studio) finansująca kinową lub telewizyjną produkcję dzieła filmowego jest zazwyczaj właścicielem praw autorskich do tego dzieła. Różnorodne usługi związane z jego produkcją, wykonywane przez poszczególnych uczestników procesu powstawania tego dzieła, są świadczone na zasadzie *works for hire* dla podmiotu finansującego i produkującego to dzieło, a zatem podmiot ten staje się właścicielem praw autorskich i autorem dzieła filmowego jako całości i poszczególnych jego wkładów. Jest to najczęściej spotykany w praktyce sposób tworzenia tych dzieł. Indywidualny producent, który często świadczy usługi poprzez swoją własną spółkę, staje się pracownikiem studia produkującego dzieło filmowe i przenosi swoje prawa do projektu dzieła na studio. Zazwyczaj spółki filmowe domagają się wyłącznej własności praw autorskich do dzieł, które finansują i produkują, aczkolwiek możliwe jest również wynegocjowanie współwłasności praw autorskich, przede wszystkim w sytuacji, kiedy studio i producent są równoprawnymi partnerami.

Producent może podjąć się sfinansowania samodzielnie dzieła filmowego w nadziei osiągnięcia dużych zysków w przypadku odniesienia sukcesu, wówczas zwykle zatrzymuje on własność praw autorskich do tego dzieła. Jednakże w odniesieniu do dzieła pochłaniającego bardzo wysokie koszty, producent zmuszony jest zazwyczaj do współpracy ze studiami w zakresie jego dystrybucji. W tej sytuacji spółka filmowa działa jako dystrybutor dzieła wyprodukowanego przez producenta. Zdarza się, że studio wypłaca producentowi ustaloną sumę za dostarczenie dzieła w zamian za określony procentowo jego udział w dochodach pochodzących z dystrybucji. Jeżeli producent używa studia jako jednego z kilkunastu krajowych dystrybuto-

Dunne, *The Studio*, New York: Touchstone Books - Simon & Schuster, 1969; Cook, *A History of Narrative Film*, New York: Norton & Co., 1981.

rów, wówczas zwykle pozostaje on właścicielem praw autorskich do dzieła filmowego jako całości i zawiera umowy licencyjne dotyczące korzystania przez określone podmioty z prawa do dystrybucji tego dzieła¹³.

Producentem jest nie ten, kto tylko finansuje powstanie dzieła audiowizualnego, ale podmiot, który organizuje i prowadzi powstanie tego dzieła na własny rachunek i odpowiedzialność, konsekwencją czego jest, że sygnuje utwór audiowizualny jako jego producent. W procesie powstawania utworu audiowizualnego następuje realizowanie poszczególnych etapów przez odrębne jednostki, którym wykonanie ich jest powierzane. Motywy takiego działania są różne, od organizacyjno-technicznych poczynając na podatkowych kończąc. Ponieważ chodzi tu o sytuacje, które są kształtowane w praktyce, trudno sprowadzić je do jednolitego modelu. W każdym razie na pytanie kto jest producentem utworu audiowizualnego jako całości należy odpowiedzieć, że ten podmiot, który organizuje powstanie tego dzieła. Z racji tego że na poszczególnych etapach produkcyjnych mogą wchodzić w grę bardzo zróżnicowane sytuacje faktyczne, w wywodach pracy skoncentrowałam się na relacjach studio - osoby fizyczne wnoszące wkłady twórcze. Najczęstszą sytuacją na tym polu jest ta, w której prawa do utworu skupiają się w rękach studia filmowego (spółki filmowej). Nie zaprzecza to jednak możliwości wystąpienia innych sytuacji faktycznych, jednakże mie zmienia to modelu wywodzenia i pozyskiwania praw do elementów dzieła audiowizualnego i jego, jako całości.

Część trzecia niniejszej pracy dotyczy właśnie tego najczęściej spotykanego w praktyce sposobu powstawania dzieła filmowego, kiedy spółka filmowa jako podmiot organizujący, finansujący i produkujący to dzieło, staje się właścicielem praw autorskich do niego jako całości i do poszczególnych wkładów. Przedmiotem tej części jest również analiza klauzul występujących w umowach związanych z zatrudnieniem (*employment agreements*), będących odzwierciedleniem

13. Nimmer I, Vol. IV, ch. 23, § 23.01, s. 23-2 do 23-4.
Patrz także: Hurst, Minus, Hale, s. 77-84.

pozycji spółki filmowej jako dysponenta prawami do dzieła w stosunku do autora scenariusza, producenta, reżysera i artystów wykonawców, których praca stanowi twórcze wkłady do dzieła filmowego jako całości¹⁴.

2. PROCES PRODUKCJI DZIEŁA FILMOWEGO I UMOWY Z NIM ZWIĄZANE

Produkcja dzieła audiowizualnego obejmuje serię umów, które można sprowadzić do czterech głównych kategorii odnoszących się do poszczególnych etapów powstawania tego dzieła:

- umowy dotyczące pierwszej fazy procesu tworzenia dzieła filmowego, zwanej *development*¹⁵;
- umowy odnoszące się do etapu produkcji wstępnej (*preproduction*);
- umowy dotyczące fazy produkcji (*production*);
- umowy związane z dystrybucją dzieła filmowego (*distribution*).

2.1. Faza zwana *development*

Pierwszym krokiem w tej fazie procesu produkcji dzieła filmowego jest nabycie praw do oryginalnego scenariusza lub do pierwotnego dzieła literackiego (takiego, jak: powieść, sztuka, pomysł, temat itp.), na którym ma być oparty scenariusz. Zazwyczaj spółka filmowa zawiera w tym celu umowę opcji z autorem lub właścicielem praw autorskich do oryginalnego scenariusza lub pierwotnego dzieła literackiego. Następnie zawierane są różnorodne kontrakty dotyczące opcji/nabycia danego materiału literackiego, przeniesienia praw do te-

14. Analiza najczęściej występujących w praktyce klauzul umownych została oparta na następujących publikacjach:

Farnsworth, s.3-8; Lindey, Landau, część 5, s. 5-3 i n.; Biederman, Pierson, Silfen, Glasser, Berry, ch. 7, s. 513 i n.; Nimmer I, Vol. 4, ch. 23, s. 23-2 i n.; Kenoff, Rosenberg, Vol. 1; Yeldell, *The motion picture and television business: contacts and practices*, Beverly Hills: Entertainment Business Publications Co. 1985; Selz, Simensky, Nassif Acton, ch. 22-27.

15. *Development - rozwój, postęp, wywoływanie* - Stanisławski, s. 212.

go materiału, umowy o świadczenie usług w zakresie adaptacji i przeróbek i umowy licencyjne dotyczące wykorzystania muzyki i innych utworów w dziele audiowizualnym.

Skutkiem zawarcia umowy opcji studio nabywa prawo do kupna określonej własności. Wraz z dokonaniem zapłaty ustalonej sumy (która waha się od mniej niż \$1,000 do wysokości większej niż \$25,000) spółka filmowa nabywa na określony okres czasu (*option period*) prawa do określonej własności literackiej, która może przybierać różne formy¹⁶.

Cena opcji, czyli suma, która ma być zapłacona za prawo do kupna danej własności uzależniona jest od wielu czynników takich, jak: forma własności (np. czy dana własność jest w formie książki, scenariusza, czy jest tematem), wiek własności literackiej (czy jest to książka, która została opublikowana 20 lat temu czy ostatnio), jej popularność i jej przedmiot, tzn. czy nadaje się on łatwo do adaptacji na wzięty scenariusz, czy wymaga to dużego nakładu pracy i inne podobne rozważania. W przypadku gdy dana własność literacka znajduje się na liście ostatnich bestsellerów „New York Times Book Review”, wówczas cena opcji jest oczywiście znacznie wyższa.

Termin opcji (*option period*) zwykle zaczyna biec po podpisaniu umowy opcji (chyba że umowa stanowi inaczej) i zapłaty ceny opcji dla właściciela. Długość trwania terminu opcji jest często przedmiotem ekstensywnych negocjacji. Z punktu widzenia nabywcy najkorzystniejsze jest ustalenie terminu opcji na rok lub nawet na dwa lata, bowiem w tym czasie możliwe jest zakończenie pierwszego etapu produkcji dzieła filmowego, zwanego *development*. Jeżeli dana własność literacka jest bardzo znanym, ostatnio opublikowanym dziełem, wstępny termin opcji - jak również każdy dodatkowy termin opcji - może być dużo krótszy. W sytuacji, gdy przewidywane są trudności w sprzedaży danej własności literackiej, wówczas z reguły nabywca

16. Jest to scenariusz, który został napisany bez sporządzenia umowy dotyczącej nabycia do niego praw w drodze kupna w związku z wykorzystaniem go w przyszłości do danego dzieła filmowego, cyt. za Kenoff, Rosenberg, ch. 2, s. 2-2, 3-2, 3.

dąży do wynegocjowania dłuższego terminu opcji, a także często ustalenia w umowie dodatkowych terminów opcji.

Z reguły umowę opcji zawiera producent, nabywając w ten sposób prawa do powieści, sztuki, scenariusza z terminem opcji wynoszącym rok i możliwością jego prolongaty. W przypadku, gdy właściciel uprzednio stworzonego materiału ma dużą liczbę chętnych do jego nabycia, wówczas cena opcji jest zwykle wysoka, a ponadto do jej wykonania mogą być dołączone warunki takie jak otrzymanie od spółki filmowej wsparcia finansowego czy zaangażowanie znanego artysty wykonawcy lub reżysera. Zazwyczaj jednak, terminy opcji są krótkie i żadne warunki nie są dołączone do wykonania opcji.

Umowy nabycia praw do określonej własności przewidują przeniesienie tych praw na producenta i ostatecznie na spółkę filmową za ustaloną cenę i procent w zyskach netto pochodzących z dzieła filmowego¹⁷.

2.2. Produkcja wstępna

Etap produkcji wstępnej obejmuje dokonywanie szeregu różnorodnych czynności, z których najważniejszymi są:

- stworzenie planu produkcji;
- tworzenie i analiza budżetu dla danego dzieła audiowizualnego;
- kwestie zabezpieczenia na wypadek ryzyka w związku z przekroczeniem wysokości budżetu przeznaczonego na produkcję dzieła;
- ogólne wymogi ubezpieczenia dla dzieła filmowego, które pokrywa ryzyko związane z materiałem literackim, na którym oparty jest scenariusz dzieła;
- kwestie dotyczące rozliczeń wynikających z użycia nazw, produktów, lokalizacji wykorzystanych do stworzenia dzieła filmowego, a użytych z innych dzieł;

17. Biederman, Pierson, Silfen, Glasser, Berry, ch. 7, s. 515-517; Lindey, Landau, § 5.01, s. 5-3. Patrz także: Squire, *The Movie Business Book*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice - Hall, Inc., 1983.

- negocjacja w sprawie zawarcia umowy na skorzystanie z pewnych udogodnień produkcyjnych;
- zawarcie umów w celu użycia do produkcji pewnych komponentów takich jak: oświetlenie, rekwizyty itp.

W fazie produkcji wstępnej zawierane są również umowy dotyczące zatrudnienia osób uczestniczących w produkcji dzieła filmowego, jednakże są one zwykle zawierane po uzgodnieniu strony finansowej przedsięwzięcia jakim jest stworzenie tego dzieła. Zdarza się jednak, iż tożsamość i dobór personelu stanowi bardzo ważny i istotny element, który niejednokrotnie przyczynia się do pozyskania niezbędnych środków na produkcję dzieła.

Personel uczestniczący w powstaniu dzieła filmowego dzieli się na dwie grupy, a mianowicie personel *"above-the-line"* i *"below-the-line"*¹⁸. Personel pierwszej grupy tworzą osoby świadczące usługi o charakterze twórczym tj. autor scenariusza, reżyser, producent jako osoba fizyczna, artyści wykonawcy. Praca drugiej grupy może mieć również charakter twórczy, jednakże jest przede wszystkim związana z aspektami technicznymi produkcji i należą do niej między innymi takie osoby, jak: organizator produkcji (*production manager*), kinematograf, scenograf (*set designer*), osoba zajmująca się efektami specjalnymi, garderobiani (*wardrobe persons*), charakteryzatorzy (*make-up persons*).

2.3. Faza produkcji

Typowym porozumieniem, na podstawie którego niezależny producent tworzy dzieło filmowe dla studia, jest umowa, zwana w skrócie „PFD”, czyli produkcja - finansowanie - dystrybucja. Z racji tego, iż spółka filmowa jako inwestor zapewnia środki niezbędne do sfinansowania poszczególnych etapów powstawania dzieła, zwyczajowo żąda w zamian całkowitej kontroli ekonomicznych i twórczych elementów produkcji dzieła filmowego¹⁹.

18. Kenoff, Rosenberg, ch. 1, s.1-4.

19. Lilliston, s. 38; Van Petten, Producing for motion pictures and television: a practical guide to legal issues, Los Angeles: Los Angeles County Bar Association, 1983.

2.4. Dystrybucja dzieła filmowego

Dzieło filmowe reprezentuje pakiet praw, które mogą być wykorzystane w różnorodnych mediach, włączając w to dystrybucję kinową, telewizyjną, wideo, dystrybucję krajową i zagraniczną.

3. KLAUZULE UMOWNE DOTYCZĄCE PRYZNANIA PRAW DO WŁASNOŚCI LITERACKIEJ STUDIUM JAKO NABYWCY

Umowa w celu nabycia materiału literackiego jest często określana jako podstawowa, na podstawie której są sporządzane wszystkie inne kontrakty związane z produkcją dzieła filmowego. Na mocy tej umowy spółka filmowa nabywa prawo do wykorzystania twórczego produktu w powstawaniu tego dzieła. Zazwyczaj umowa ta stanowi dodatek do umowy opcji zawartej pomiędzy studiem a właścicielem materiału literackiego. Wśród postanowień tej umowy największej uwagi wymagają klauzule dotyczące wynagrodzenia i nabycia określonych praw. Wysokość ceny nabycia praw do własności literackiej uzależniona jest w głównej mierze od kilku czynników: jakości, rodzaju i unikalności danej własności; pozycji i doświadczenia zawodowego autora lub pisarza; stadium rozwoju własności literackiej (czy jest to pomysł, temat czy scenariusz); budżetu dzieła filmowego opartego na tej własności.

3.1. Klauzule umowne dotyczące praw przeniesionych przez właściciela własności literackiej na nabywcę

Właściciel sprzedaje, przenosi, scedowuje na nabywcę, jego spadkobierców, licencjobjorców i cesjonariuszy w sposób wyłączny i na czas nieoznaczony wszystkie prawa filmowe (włączając w to dźwięk, dialog i muzyczne prawa filmowe), wszystkie telewizyjne prawa filmowe i inne prawa telewizyjne łącznie z ograniczonymi prawami do transmisji radiowej; prawa do publikacji (7,500 słów) w ce-

20. Termin „allied rights” jest często używany w odniesieniu do takich praw jak: sequels, merchandising, music publishing, soundtrack recordings, radio rights - Kenoff, Rosenberg, form 3-2, s. 3-23.

lu reklamy, promocji i eksploatacji; „*allied rights*”²⁰; prawa autorskie do tej własności i możliwość ich prolongaty, a w szczególności:

1) prawo do tworzenia, produkcji, adaptacji i praw autorskich do jednej lub większej liczby adaptacji lub wersji filmowych, utrwalonych w postaci filmu, taśmy, dysku, audiowizualnej rolki filmowej, kasety lub w inny sposób znany lub wynaleziony w przyszłości, oparty w części lub w całości na danej własności; prawo do tworzenia „*remakes*”²¹ i *sequels*; prawo do rejestrowania i odtworzenia, a także udzielenia licencji na rejestrację i odtworzenie w synchronizacji z takimi dziełami filmowymi, z tekstem zaczerpniętym lub opartym na tekście lub temacie własności, wszystkimi rodzajami muzyki, akompaniamentami muzycznymi i liryką wykonywaną lub śpiewaną przez artystów wykonawców, wszystkimi innymi rodzajami dźwięku i efektów dźwiękowych.

2) prawo do wystawienia, wykonania, dzierżawy, najmu dzieła filmowego wyprodukowanego za pomocą środków znanych lub wynalezionych w przyszłości, w każdym miejscu, włączając w to domy, kina, niezależnie od tego czy za oglądanie dzieła jest pobierana czy też nie, bezpośrednio lub pośrednio jakaś opłata.

3) prawo do nadawania, transmitowania lub odtwarzania własności, jej każdej adaptacji lub wersji, za pomocą telewizji lub innych mediów znanych lub wynalezionych w przyszłości i wyłączne prawo

Soundtrack recording rights - „jest to prawo do udzielania licencji, produkcji, dystrybucji i sprzedaży zapisów dźwiękowych wytworzonych ze ścieżki dźwiękowej dzieła filmowego lub z nowo zarejestrowanej ścieżki dźwiękowej tego dzieła w miejsce rzeczywistej ścieżki dźwiękowej” - *ibid.*, form 28-1, s. 28-49.

Music publishing rights - „jest to prawo własności autorskiej, reprodukcji, publikacji, dystrybucji i sprzedaży praw do muzyki zawartej w kompozycjach muzycznych i do udzielania licencji w odniesieniu do prawa tworzenia zapisów dźwiękowych kompozycji muzycznych, do tworzenia zapisów dźwiękowych tych kompozycji w synchronizacji lub w związku czasowym z dziełem filmowym oraz prawo do udzielania licencji dotyczącej prawa do wykonywania kompozycji muzycznych” - *ibid.*, form 28-1, s. 28-47.

21. Remake - „jest to nowe dzieło filmowe, które jest oparte na pierwotnym dziele filmowym lub na tej samej fabule, materiale literackim na którym zostało oparte pierwotne dzieło filmowe” - *ibid.*, form 28-1, s. 28-49.

Remake rights - „jest to prawo do tworzenia jednego lub większej liczby *remakes*”.

do wykonania dla celów telewizji wszystkich praw przeniesionych na nabywcę.

4) prawo do transmisji telewizyjnej lub nadawania drogą radiową lub w inny sposób znany lub wynaleziony w przyszłości, całości lub części własności, jej adaptacji czy wersji, włączając w to dzieła filmowe i jego wersje dla celów reklamy, promocji lub eksploatacji takiego dzieła filmowego lub jego wersji, przy czym nadawanie bądź transmisje mogą być dokonywane na żywo, przy użyciu artystów wykonawców, występujących równocześnie z takim nadaniem lub transmisją.

5) prawo publikacji i praw autorskich lub zastrzeżenia publikacji i prawa własności autorskiej w imieniu nabywcy lub osoby przez niego wymienionej, we wszystkich językach, w każdej formie lub mediach, a także w różnorodnych wersjach własności, nie przekraczając 7,500 słów każda, będących adaptacją własności lub dzieła filmowego bądź innych wersji własności w celu ich reklamy, promocji i eksploatacji.

6) prawo do wykorzystania danej własności w całości lub w części, a także postaci, fabuły, tematów, pomysłów w niej zawartych, tytułu własności i tytułu lub podtytułu komponentów własności, użycia tych tytułów lub podtytułów w dziele filmowym lub innej wersji własności, jej adaptacji, bez względu na to, czy to dzieło zostało oparte na własności, czy stanowi jej adaptację lub jako tytułu kompozycji muzycznej zawartej w takim dziele filmowym bądź innej wersji lub adaptacji.

7) prawo do użycia i eksploatacji w celach komercyjnych zapisów dźwiękowych związanych z własnością lub w niej zawartych, jej wersją filmową lub innymi wersjami, a także tytułu, postaci, ich imion lub nazw, a także ich cech charakterystycznych²².

8) prawo dokonywania zmian danej własności przez jej nabywcę, za zgodą właściciela.

22. Ibid., form 4-1, s. 4-4 do 4-7.

Nabywca posiada nieograniczone prawo do zmiany, modyfikowania, wnoszenia poprawek, dodawania nowego materiału lub usuwania pewnych elementów, transpozycji własności, zmiany sekwencji, postaci i ich opisu, użycia pewnych elementów własności, postaci, fabuły i pomysłów w niej zawartych.

Nabywanie tego prawa przez spółkę filmową jest bardzo istotne, gdyż bez jego posiadania spółka jako nabywca musiałaby zachować wszystkie elementy tej własności w takiej samej postaci, w jakiej zostały one stworzone przez autora. Jest to szczególnie ważne dlatego, że legislacje autorskie wielu państw chronią prawa moralne (osobiste) twórców dzieł. Postanowienia konwencji berneńskiej, której stronami są niektóre państwa, stanowią, że nie można dokonywać zmian w dziele stworzonym przez autora, bez jego wyraźnej zgody²³. W sytuacji, gdy właściciel danej własności nie jest jej autorem, wówczas konieczne jest upewnienie się przez nabywcę, czy posiada on pisemną zgodę autora na dokonywanie w niej zmian.

9) prawo do cesji, przeniesienia umowy dotyczącej nabycia danej własności lub pewnych praw zawartych w tej umowie na inną osobę, firmę lub spółkę bez ograniczeń.

Nabywca musi posiadać prawo do cesji tej umowy na osoby trzecie, gdyż bardzo często to nie on ostatecznie produkuje dzieło filmowe, a studio lub spółki filmowe.

Klauzula ta zawiera enumeratywne wyliczenie praw przeniesionych na nabywcę. W trakcie negocjacji i sporządzania tej klauzuli nabywca musi mieć pewność, że nabywa wszystkie prawa konieczne nie tylko do produkcji, ale również do eksploatacji i promocji dzieła filmowego i że nabywa te prawa także dla swoich spadkobierców, licencjobiorców i cesjonariuszy. Istotnym jest też fakt, by nabyte prawa były wyłączne w celu uniknięcia sytuacji zetknięcia się ze spółką posiadającą prawa do tej samej własności. Korzystniejsze dla nabywcy jest posiadanie szerszego pakietu praw, aniżeli jedynie prawa do stworzenia dzieła filmowego, ponieważ daje to większą elastyczność

23. Patrz: Nimmer I, Vol. II, § 8.21, s. 8-248.38 i n.

i swobodę działania w trakcie pracy nad powstaniem dzieła. Prawo do eksploatacji, *publication rights* ograniczone do 7,500 słów daje mu wystarczającą swobodę w przygotowaniu drukowanej wersji własności dla celów promocji bez kolizji z tymi prawami, które są wyraźnie zastrzeżone dla właściciela.

3.1.1. Zobowiązania dotyczące *credit*²⁴

Nabywca ma prawo do publikacji, reklamy, publicznego ogłaszania i użycia w jakikolwiek sposób i w dowolnym rozmiarze, nazwiska, biografii, zdjęć lub podobizny właściciela w związku z wykonywaniem przeniesionych praw przewidzianych w umowie, pod warunkiem że takie użycie nie będzie poparciem, aprobatą innego produktu czy usługi niż dane dzieło filmowe.

Istotnym jest rozważenie dwóch kwestii, a mianowicie, po pierwsze - prawa nabywcy do użycia nazwiska i podobizny autora w celu promocji i reklamy dzieła filmowego i po drugie - zobowiązania nabywcy dotyczące „*billing credits*”²⁵ dla właściciela (autora) w dziele filmowym i materiale promocyjnym. W sytuacji, gdy autor jest popularny, wówczas prawo nabywcy do wykorzystania jego nazwiska lub podobizny może być bardzo ważne dla materiałów promocyjnych przygotowanych dla danego dzieła filmowego. Jeżeli właściciel własności nie jest jej autorem, nabywca musi sprawdzić, czy jej autor przeniósł na właściciela prawo do użycia jego nazwiska lub podobizny, a jeśli nie, to nabywca będzie musiał uzyskać zgodę autora na skorzystanie z tego uprawnienia. Pomimo tego, że nabywca może wykorzystywać w różny sposób nazwisko i podobiznę autora (właściciela) danej własności w celu promocji dzieła filmowego, to jego działania nie mogą konstituować poparcia dla innego produktu lub usługi niż dane dzieło filmowe.

The Writer's Guild of America Basic Agreement („WGA Agreement”) określa warunki dotyczące udzielania *credits* dla swoich członków. W przypadku, gdy nabywca nie jest lub przestał być stro-

24. Kenoff, Rosenberg, form 4-1, s. 4-23.

25. Ibid., form 4-1, s. 4-23.

ną WGA Agreement, wówczas oddzielna klauzula powinna regulować w umowie sprawę przyznania *credits* lub jest również możliwe skorzystanie w tej sytuacji z dyrektyw Writers Guild jako właściwego standardu. Jeżeli nabywca zamierza zastosować inną procedurę w kwestii określenia *credits* niż przewidziana przez Writer's Guild, wówczas klauzula ta może być dołączona jako załącznik do umowy.

Autor uzyskuje zazwyczaj na oddzielnej planszy *credit* na ekran i w płatnych reklamach. Jego rozmiar może być wyrażony jako określony procent rozmiaru tytułu dzieła filmowego lub rozmiaru innego *credit*. Jeżeli autor nie jest twórcą scenariusza, lecz własności literackiej, która została przerobiona dla potrzeb dzieła filmowego, uzyska on wówczas *credit* za „materiał źródłowy”, zwykle w następującej postaci: „oparty na oryginalnej historii autorstwa (nazwisko autora)”²⁶. W sytuacji, gdy właściciel własności nie jest jej autorem lub twórcą, właściciel i nabywca powinni przestrzegać zobowiązań umownych dotyczących *credits*, powstałych pomiędzy właścicielem nabywającym daną własność i jej autorem lub negocjować z autorem ich zmianę.

3.2. Klauzule odnoszące się do praw zastrzeżonych dla zbywcy praw do dzieła literackiego

Pomimo szerokiego wachlarza praw przeniesionych na nabywcę, następujące prawa są prawami zastrzeżonymi dla właściciela danej własności, przy czym każde z nich może być przedmiotem negocjacji. Są to następujące prawa:

1) prawa do publikacji (*publication rights*) - jest to prawo do publikacji i dystrybucji drukowanych wersji danej własności, przysługujące jej właścicielowi jako zbywcy lub będące przedmiotem jego kontroli i nadzoru, w formie książki w twardej lub miękkiej okładce, magazynu lub innych periodyków.

Nabywca stara się również uzyskać prawo pierwokupu (*right of first refusal*) i prawo do ostatniej negocjacji (*right of last negotiation*)

26. Ibid., form 4-1, s. 4-23 do 4-25.

w przypadku, gdy właściciel zabiega o publikację książki opartej na dziele filmowym. Prawo pierwokupu umożliwi nabywcy zawarcie lepszej transakcji niż właściciel dla publikacji książki, natomiast prawo do ostatniej negocjacji daje nabywcy prawo negocjowania z właścicielem zawarcia korzystniejszej transakcji przed wykonaniem umowy ze stroną trzecią²⁷.

2) „*Stage rights*”²⁸ - jest to prawo do wykonania własności lub jej adaptacji na scenie z artystami, pokazującymi się osobiście, w bezpośrednim kontakcie z widownią, pod warunkiem niedokonywania transmisji radiowej, zapisu, zdjęć lub innej reprodukcji takiego przedstawienia. Właściciel zgadza się nie wykonywać tego prawa lub nie zezwalać innej osobie na korzystanie z niego wcześniej niż po upływie 5 lat od pierwszego wykonania lub nadania drogą telewizyjną wyprodukowanego dzieła filmowego lub po 7 latach od daty realizacji przez nabywcę opcji dotyczącej nabycia własności, zależnie od tego, który z tych terminów jest wcześniejszy. Pomimo więc zastrzeżenia przez właściciela danej własności jako prawa zastrzeżonego *stage rights*, klauzula dotycząca tego prawa zawiera, tzw. „*holdback provision*”²⁹, na mocy którego właściciel musi czekać określony okres czasu, zazwyczaj kilka lat, zanim będzie uprawniony do korzystania z tego prawa. Stwarza to ochronę dla nabywcy przed konkurencyjnymi formami eksploatacji daną własnością³⁰.

3) „*Radio rights*”³¹ - jest to prawo do dźwiękowej transmisji własności drogą radiową.

Nabywcy natomiast przysługuje prawo do wykorzystania *radio rights* w celach reklamy i eksploatacji, przy użyciu aktorów lub w inny sposób, użyciu pewnej części lub streszczenia danej własności

27. Ibid., form 4-1, s. 4-9.

28. Stage rights - „jest to prawo zaprezentowania na żywo materiału literackiego na scenie z artystami wykonawcami, pojawiającymi się i grającymi w bezpośrednim kontakcie z publicznością” - ibid., form 28-1, s. 28-46.

29. Ibid., form 4-1, s. 4-9.

30. Ibid., form 4-1, s. 4-9 do 4-10.

31. Radio rights - „jest to prawo do transmisji dźwięku przy pomocy urządzeń radiowych” - ibid., form 28-1, s. 28-49.

bądź opartego na niej wyprodukowanego dzieła filmowego, a także do transmisji drogą radiową wyprodukowanego dzieła filmowego.

Właściciel zgadza się nie wykonywać lub nie zezwalać innym na wykonanie *radio rights* wcześniej niż po upływie 5 lat od daty wypuszczenia dzieła lub nadania drogą telewizyjną lub 7 lat od daty realizacji opcji przez nabywcę, w zależności od tego, który z tych terminów będzie wcześniejszy.

W drodze postanowień tej klauzuli, nabywca uzyskuje prawo do promocji dzieła filmowego w drodze transmisji radiowych, natomiast właściciel zastrzega sobie prawo do dokonywania tych transmisji, ale opartych na danej własności. Analogicznie jak w pkt. 2) również w stosunku do *radio rights - holdback period* wynosi od 5-7 lat, przy czym jego czas trwania jest zmienny i uzależniony od rezultatów negocjacji³².

4) „*Author - written sequel*”³³ - jest to prawo do napisania przez właściciela lub jego następcę prawnego dzieła literackiego, wykorzystującego jedną lub więcej postaci z danej własności, jednakże ukazanych na tle zupełnie nowych zdarzeń i odmiennej fabuły.

Właściciel zgadza się nie wykonywać lub nie zezwalać innym na wykonanie różnego rodzaju innych *author - written sequel rights*, wcześniej niż po upływie 5 lat od daty pierwszego wypuszczenia wyprodukowanego dzieła filmowego lub 7 lat od daty realizacji przez nabywcę opcji, w zależności od tego, który z tych terminów będzie wcześniejszy.

Author - written sequel może być napisany przez właściciela lub następcę prawnego w jego imieniu przy wykorzystaniu postaci z danej własności i przy zastosowaniu zupełnie innej fabuły.

32. Ibid., form 4-1, s. 4-10.

33. *Author - written sequel* - „jest to nowy materiał literacki napisany przez autora pierwotnego materiału literackiego, w którym:

- 1) wykorzystano główne postacie z materiału pierwotnego;
- 2) postacie te zostały ukazane na tle zupełnie nowych zdarzeń, sytuacji i nowej fabuły” - Ibid., form 28-1, s. 28-44.

Rozporządzanie prawami filmowymi lub *allied rights*³⁴ w *author - written sequel* w stosunku do osoby lub spółki innej niż nabywca, stanowi przedmiot ograniczeń i restrykcji, a mianowicie prawa do tworzenia *sequels* lub seriali telewizyjnych nie mogą być przeniesione na inną osobę lub spółkę.

Wszystkie wymienione prawa zastrzeżone dla właściciela odnoszą się jedynie do materiału przez niego napisanego lub autoryzowanego, a nie do adaptacji, przeróbki, tłumaczenia itp. napisanego lub autoryzowanego przez nabywcę, nawet jeżeli obejmują one te same postaci lub inne elementy zawarte w danej własności.

W związku z tym, że wyżej wymienione prawa zostały zastrzeżone dla właściciela danej własności, który będzie uprawniony do korzystania z nich po upływie określonego terminu (*holdback period*), nabywca może ubiegać się o przyznanie mu prawa do pierwszej negocjacji (*right of first negotiation*) i *right of last refusal*³⁵.

3.2.1. Right of first negotiation

Prawo to oznacza, że jeżeli po upływie określonego terminu (*holdback period*), właściciel chce wykonać dane prawo zastrzeżone lub z niego skorzystać, powinien on notyfikować o tym w formie pisemnej dla nabywcy i niezwłocznie przystąpić do negocjacji z nabywcą. Jeżeli po upływie, zwykle, 30 dni następujących po otrzymaniu notyfikacji żadne porozumienie nie zostanie osiągnięte, wówczas właściciel może przystąpić do pertraktacji z osobą trzecią odnośnie tego prawa.

Prawo to daje nabywcy możliwość zawarcia z właścicielem pierwszej transakcji dotyczącej nabycia zastrzeżonych praw.

3.2.2. Right of last refusal

Termin ten oznacza, że jeżeli nabywca i właściciel nie osiągną porozumienia, stosownie do przysługującego nabywcy prawa do pier-

34. Termin *allied rights* jest często używany w odniesieniu do takich praw jak: *sequels*, *remakes*, *merchandising*, *music publishing*, *soundtrack recording*, *radio rights* - *ibid.*, form 3-2, s. 3-23.

35. *Ibid.*, form 4-1, s. 4-25.

wszej negocjacji i właściciel otrzyma np. ofertę dotyczącą udzielenia licencji, dzierżawy lub sprzedaży określonego prawa dla siebie zastrzeżonego, a zaproponowana cena kupna i inne warunki oferty przedstawione przez osobę trzecią nie będą bardziej korzystne dla zbywcy danej własności niż warunki, które były do przyjęcia dla nabywcy podczas pierwszego okresu negocjacji, wówczas zbywca powinien notyfikować nabywcy o zamiarze akceptacji tej oferty listem poleconym lub telegramem. Taka notyfikacja zawiera nazwisko oferenta lub jego nazwę, jeżeli jest to firma, proponowaną cenę i inne warunki oferty. Po upływie, najczęściej, 30 dni od daty otrzymania notyfikacji, nabywca ma wyłączną opcję na uzyskanie licencji, dzierżawy lub kupna określonego prawa zastrzeżonego, będącego przedmiotem takiej oferty, za taką samą cenę i na takich samych warunkach zawartych w notyfikacji. Jeżeli nabywca decyduje się na nabycie danego prawa zastrzeżonego, powinien on zawiadomić o tym właściciela również listem poleconym lub telegramem w terminie, zwykle, 30 dni, bowiem w przeciwnym razie właściciel będzie mógł zaakceptować ofertę osoby trzeciej. W przypadku, gdy zaproponowana licencja, dzierżawa czy sprzedaż danego prawa zastrzeżonego nie będzie sfinalizowana z osobą trzecią w ciągu zazwyczaj 30 dni, następujących po upływie wyżej wymienionego terminu, wówczas powoduje to przywrócenie mocy obowiązującej prawa nabywcy (*right of last refusal*), przy czym może on z niego korzystać w odniesieniu do każdej następnej oferty otrzymanej przez właściciela, dotyczącej określonego prawa zastrzeżonego.

Right of last refusal ma moc obowiązującą w stosunku do nabywcy, jego następców prawnych, cesjonariuszy i wiąże spadkobierców, następców prawnych i cesjonariuszy właściciela danej własności. Prawo to daje więc nabywcy drugą szansę nabycia określonego prawa zastrzeżonego w sytuacji, gdy strony nie osiągną porozumienia w trakcie pertraktacji prowadzonych w związku z prawem do pierwszej negocjacji. Z powyższych względów ważne jest uzyskanie tego prawa przez nabywcę. Dążeniem właściciela danej własności będzie na pewno eliminacja takiej klauzuli, bowiem jej skutkiem może być zniechęcenie stron trzecich do składania ofert, gdyż ich realizacja za-

leży również od nabywcy. Jeżeli więc właściciel otrzyma ofertę strony trzeciej, po niezrealizowaniu nabycia jako rezultatu *right of first negotiation*, wówczas musi on zawiadomić nabywcę o tej ofercie, zaś ten z kolei ma określony czas na wykonanie opcji nabycia danego zastrzeżonego prawa na tych samych warunkach jak strona trzecia. Niewykonanie tej opcji daje stronie trzeciej możliwość nabycia określonego prawa zastrzeżonego.

Często w praktyce zdarza się, że właściciel chce zamieścić klauzulę, która będzie ograniczała *right of last refusal*, która stanowiłaby, że nabywca otrzymuje jedynie od właściciela notyfikację i może zrealizować opcję tylko wówczas, gdy oferta strony trzeciej nie jest korzystniejsza od oferty złożonej przez nabywcę podczas okresu zwanego *first negotiation period*. Jeżeli właściciel otrzyma lepszą ofertę, może on dokonać sprzedaży określonego zastrzeżonego dla siebie prawa, bez podporządkowania się prawu opcji nabywcy³⁶.

W umowie nabycia/sprzedaży danego materiału literackiego nie ma klauzuli, która by zobowiązywała nabywcę do produkcji, dystrybucji, wykonania czy wystawienia dzieła filmowego, jego telewizyjnej, kinowej lub innej produkcji, opartej na danej własności w części lub w całości albo w inny sposób wykonania, eksploatacji, licencji uprawnień przeniesionych na nabywcę.

Termin określony dla opcji (*option period*) daje nabywcy możliwość podjęcia decyzji co do jej wykorzystania w pierwszej fazie produkcji dzieła filmowego (*development*), natomiast fakt, że opcja ta została przez niego zrealizowana, nie stwarza jeszcze zobowiązania dla nabywcy dotyczącego wyprodukowania dzieła filmowego opartego na tej własności. Pomimo tego, iż umowa nabycia/sprzedaży zawiera szereg postanowień wskazujących na to, że celem jest produkcja tego dzieła, kontrakt ten ma zazwyczaj klauzulę, która stanowi, że produkcja dzieła nie jest nakazem z tego tylko powodu, że umowa została zawarta pomiędzy stronami. Istotne bowiem jest nie to, że powstanie dzieło oparte na danej własności, ale raczej to, że nabywca ma prawo stworzyć takie dzieło. Z tego właśnie powodu właściciel

36. Ibid., form 4-1, s. 4-26.

może zabiegać o wynegocjowanie zamieszczenia w kontrakcie klauzuli zwanej „*turnaround clause*” lub zawarcie umowy zwanej „*turnaround agreement*”³⁷

Klauzula ta bądź umowa polegają na tym, że w sytuacji, gdy nabywca rezygnuje z wykorzystania danej własności, są one mechanizmem stosowanym przez właściciela w celu odzyskania prawa własności określonego materiału literackiego, zaś przez nabywcę zwrotu wydatków poniesionych przez niego w początkowej fazie produkcji dzieła filmowego (*development*). Z reguły częściej korzysta z tej możliwości były właściciel, po otrzymaniu notyfikacji od nabywcy o zaniechaniu kontynuowania produkcji danego dzieła. Notyfikacja taka może mieć miejsce wówczas, gdy nabywca podejmie decyzję, że produkcja dzieła nie będzie ekonomicznie możliwa do przeprowadzenia. Poprzez taką notyfikację nabywca daje byłemu właścicielowi szansę zainteresowania innej spółki filmowej bądź osoby daną własnością. Zdarza się często, że umowa (*turnaround agreement*), jako warunek wejścia w posiadanie praw do tej własności przewiduje obowiązek zwrotu przez nowego nabywcę swojemu poprzednikowi całości lub części poniesionych przez niego wydatków związanych z produkcją dzieła.

*Turnaround clause*³⁸ stanowi, że jeżeli nabywca nie zdecyduje się na dalszą kontynuację projektu opartego na danej własności, powinien on niezwłocznie zawiadomić o tym jej właściciela drogą pisemnej notyfikacji. Właściciel zaś nabywa wszystkie prawa do tej własności po upływie określonego terminu (*turnaround period*), zazwyczaj 1 roku liczonego od daty otrzymania notyfikacji.

4. WPROWADZENIE DO UMÓW DOTYCZĄCYCH ZATRUDNIENIA PERSONELU ABOVE-THE-LINE W PRODUKCJI DZIEŁA AUDIOWIZUALNEGO

Kontrakty w sprawie zatrudnienia tego personelu są negocjowane indywidualnie i często wymagają również zawarcia umów z określo-

37. Ibid., form 5-4, s. 5-16.

38. Ibid., form 5-4, s. 5-17 do 5-20.

nymi spółkami, zwanymi, „*loan - out companies*”³⁹. W praktyce bowiem artysta nie zawiera indywidualnie jako osoba fizyczna umowy dotyczącej jego zatrudnienia z daną spółką filmową (studium), lecz tworzy najpierw własną spółkę (*loan - out company*), staje się jej pracownikiem i poprzez nią zawiera umowę ze studiem w sprawie świadczenia określonych usług. Forma ta jest często stosowana przez artystów ze względu na korzyści płynące z racji pewnych przywilejów podatkowych, przede wszystkim możliwości stosowania potrąceń od podatków. Ponadto różnice w wysokościach stawek pomiędzy podatkiem od osób fizycznych i od spółek mają często wpływ na korzystanie z tej formy⁴⁰. W sytuacji, gdy artysta używa własnej spółki w celu świadczenia swoich usług dla studia, wówczas łączy go umowa z tą spółką, na mocy której uzyskuje ona prawo dostarczenia usług artyście i zawiera ze studiem umowę zwaną „*lending agreement*”⁴¹.

Przy zawieraniu umów dotyczących zatrudnienia przez spółki filmowe, należy pamiętać o tym, że z dniem 6 listopada 1986 r. wszedł w życie Immigration Reform & Control Act, na mocy którego nałożono pewne wymogi na osoby, które mają być zatrudnione. Pracodawcy w Stanach Zjednoczonych, włączając w to również przemysł filmowy, są zobowiązani do sprawdzenia, czy posiada ona jeden z następujących dokumentów: paszport Stanów Zjednoczonych; certyfikat w sprawie nadania obywatelstwa Stanów Zjednoczonych; świadectwo naturalizacji; ważny paszport zagraniczny, pod warunkiem, że dotyczy on właściwego zezwolenia na pracę w Stanach Zjednoczonych; karta rejestracyjna cudzoziemca, zawierająca zezwolenie na pracę w Stanach Zjednoczonych.⁴²

39. Ibid., form 7-1, s. 7-3 do 7-18.

40. Patrz szerzej: Klinger, *Incorporating the Entertainer / Is it still valuable under section 269A of the tax Code?*, w: 32 *Los Angeles Lawyer* 1986, cyt. za Kenoff, Rosenberg, form 7-1, s. 7-6.

41. Kenoff, Rosenberg, form. 7-1, s. 7-2.

42. Ibid., form. 7-1, s. 7-2.

4.1. Umowa artysty z loan-out company

W przypadku gdy artysta jest właścicielem takiej spółki, zostaje on zwykle zaangażowany jako jej prezydent. Ma on określony zakres usług przez niego wykonywanych w imieniu tej spółki i pomimo tego że świadczenie ich ma charakter wyłączny, nie koliduje to z wykonywaniem tych usług dla studia, z którym spółka zawiera umowę (*lending agreement*) i artysta świadczy te usługi pod kierownictwem tej spółki.

Loan-out company ma prawo użyczać usług artysty dla każdej osoby, firmy lub korporacji. Jest to bardzo istotna klauzula umowy pomiędzy spółką a danym artystą, gdyż umożliwia ona zawarcie umowy przez tę spółkę ze studiem o dostarczanie usług artysty, która jest wiążąca dla tego artysty.

Loan-out company jako pracodawca czerpie pełną korzyść z wszystkich usług artysty, bez względu na to w jakiej formie są one świadczone, artysta zaś otrzymuje swoje wynagrodzenie poprzez tę spółkę. Z uwagi na to że przeważnie artysta jest właścicielem *loan-out company*, zazwyczaj następuje tu przeniesienie własności produktu będącego rezultatem usług wykonywanych przez artystę z artysty jako pracownika na rzecz spółki.

5. KLAUZULE UMOWNE DOTYCZĄCE POZYCJI PRAWNEJ STUDIA JAKO DYSPONENTA PRAWAMI DO DZIEŁA AUDIOWIZUALNEGO ZAWARTE W UMOWIE Z AUTOREM SCENARIUSZA

Umowa z autorem scenariusza stanowi podstawowy kontrakt dotyczący jego zatrudnienia przez spółkę filmową w celu napisania scenariusza, świadczenia innych określonych usług związanych z daną własnością lub świadczenia stałych usług w odniesieniu do pewnej liczby projektów. Istotnymi postanowieniami tej umowy są postanowienia regulujące zakres zatrudnienia danego autora, określenie rodzaju usług, a także ram czasowych, w których ma on te usługi wykonywać. Wysokość wynagrodzenia autora uzależniona jest od konkretnej usługi, którą on świadczy, bowiem odmienne są stawki za sporządzenie

nie wstępnego szkicu scenariusza (*first draft screenplay*), za jego pierwsze poprawienie (*first draft screenplay - first revision*), jego przepisanie (*re - write of the screenplay*) i za jego ostateczną postać (*polish of a screenplay*).

W trakcie negocjacji co do wysokości wynagrodzenia dla autora istotnym jest zapoznanie się z jego stawkami zawartymi w Writer's Guild of America Theatrical and Television Film Basic Agreement („WGA Agreement”), gdyż umowa ta wylicza enumeratywnie minimalne stawki wynagrodzenia dla sygnatariuszy „WGA Agreement”⁴³. Umowę tą stosuje się do autorów, którzy są członkami „WGA” lub do producentów, którzy są jej sygnatariuszami, jeżeli:

- kontrakt z autorem jest realizowany w Stanach Zjednoczonych, bez względu na to gdzie są wykonywane usługi i
- usługi są świadczone w Stanach Zjednoczonych niezależnie od tego, gdzie kontrakt został podpisany.

„WGA Agreement” nie ma zastosowania w przypadku, gdy:

- producent i autor nie są sygnatariuszami tej umowy lub
- kontrakt jest realizowany poza terytorium Stanów Zjednoczonych w odniesieniu do usług świadczonych przez autora zagranicznego również poza terytorium Stanów Zjednoczonych.

Należy odróżnić dwie sytuacje związane z przygotowaniem umowy z autorem, a mianowicie kiedy autor jest właścicielem dzieła literackiego, które ma stanowić scenariusz dzieła filmowego i wówczas umowa z autorem będzie faktycznie taka sama jak umowa nabywania/sprzedazy danej własności i kiedy producent (studio) zatrudnia autora jako pracownika *for hire* w celu napisania scenariusza filmo-

43. The Writer's Guild of America („WGA”) jest to związek zawodowy amerykańskich pisarzy. Ogólnie rzecz ujmując, członkowie „WGA” mogą wykonywać swoje usługi dla studia, które jest sygnatariuszem „WGA Agreement” i wyraziło zgodę na warunki i ograniczenia przewidziane w tej umowie a mające na celu ochronę interesów pisarzy. Studio może żądać aby twórca, który ma świadczyć dla niego usługi został najpierw członkiem „WGA”. Przepisy zawarte w „WGA Agreement” stanowią *lex specialis* w odniesieniu do umowy pomiędzy studiem i pisarzem, więc w razie wystąpienia sprzeczności pomiędzy tymi umowami, stosuje się przepisy „WGA Agreement”.

wego. W związku z tym, że pierwsza sytuacja została opisana w rozdziale poprzednim, druga będzie przedmiotem moich rozważań w niniejszym rozdziale. Identyczną konstrukcją będzie miała umowa dotycząca zatrudnienia zawarta przez studio bezpośrednio z autorem jak umowa z utworzoną przez niego *loan - out company*.

5.1. Klauzule umowne odnoszące się do praw przysługujących spółce filmowej zawarte w umowie dotyczącej zatrudnienia autora scenariusza

1) klauzula dotycząca prawa własności produktów będących rezultatem usług świadczonych przez autora scenariusza - spółka filmowa jest wyłącznym właścicielem produktów będących rezultatem usług świadczonych przez autora scenariusza. Nabywa ona wszystkie prawa do tych produktów, z wyjątkiem praw zastrzeżonych przez autora scenariusza, a mianowicie nabywa prawo autorskie, prawo znaków towarowych, patentowe, prawo do zapisu dźwiękowego, odtworzenia, wykonania, transmisji i wystawienia przy pomocy technik i metod znanych lub wynalezionych w przyszłości, włączając w to - bez ograniczeń prawo do transmisji radiowej, kinowej, telewizyjnej lub w inny sposób. Studio ma również prawo, ale nie obowiązek, dokonywania zmian produktów pracy autora, tzn. wnoszenia poprawek, adaptacji, tłumaczenia na inne języki, zmiany sekwencji, postaci, opisu tych postaci, zmiany tytułu, a także do wykorzystania tytułu lub każdego z komponentów danego produktu w całości lub w części w nowych wersjach, adaptacjach, *sequels* we wszystkich językach i uzyskania własności prawa autorskiego na całym świecie.

Jednym z najważniejszych aspektów umowy z autorem scenariusza dla spółki filmowej jest nabycie przez nią wszystkich praw do produktów jako rezultatu usług wykonanych przez autora z wyjątkiem praw przez niego zastrzeżonych. Niniejsza klauzula zawiera wyszczególnienie nabytych praw, a także zobowiązanie autora do podpisania certyfikatu przenoszącego własność na spółkę filmową lub prawo do wykonania takiego certyfikatu przez studio w imieniu autora. Stanowi ona ponadto, że usługi autora mają status *works specially ordered* celem użycia ich jako wkładów do dzieła filmowego,

zaś produkty tych usług będą traktowane jako *works for hire* i w związku z tym studio będzie uważane za ich autora i właściciela⁴⁴.

2) klauzula dotycząca cesji praw - wszystkie produkty stworzone przez autora scenariusza stają się automatycznie własnością studia, które jest uważane za ich twórcę z autorem działającym jako jego pracownik. Autor scenariusza przenosi wszystkie prawa do produktów, w zasadzie bez żadnych ograniczeń, na studio. Jedyne ograniczenia dotyczące tych praw zawarte są w *Writer's Guild of America Theatrical and Television Film Basic Agreement* („WGA Agreement”) i dotyczą praw zastrzeżonych przez autora scenariusza.

3) klauzula dotycząca *publication rights* - w przypadku gdy autor zastrzegł sobie własność pewnych praw, spółka filmowa może wynegocjować z nim prawo do publikacji własności, na której dzieło filmowe zostało oparte, dla celów eksploatacji, do 7,500 słów dla publikacji, a także prawo do publikacji nowelizacji w papierowej okładce (*paperback novelization*). Taka publikacja nie może mieć jednak miejsca po upływie 6-ciu miesięcy od wstępnie zaplanowanej daty wypuszczenia dzieła filmowego⁴⁵. Pomimo że art. 16A 3.a.(3) „WGA Agreement” nakłada na autora obowiązek zawarcia umowy z wydawcą w sprawie publikacji nowelizacji, spółka filmowa zatrzymuje sobie prawo zatwierdzenia wydawcy, tytułu i treści tej nowelizacji. Jeżeli autor nie zawrze umowy dotyczącej publikacji w okresie zazwyczaj 30 dni przed zaplanowaną datą wypuszczenia, wówczas spółka filmowa może negocjować umowę dotyczącą nowelizacji samodzielnie z procentem zaliczek i tantiem autorskich, wahającym się pomiędzy 35% a 65% z 50% płatnymi dla autora. Studio zwykle musi czekać 30 dni przed zaplanowaną datą głównych zdjęć i po bezskutecznym upływie tego terminu, może ono rozpocząć negocjacje dotyczące umowy z wydawcą. Jeżeli w tym terminie autor zawrze taką umowę, studio zazwyczaj otrzymuje 25% całości zaliczek i tantiem płatnych dla autora scenariusza.

44. Ibid., form 8-1, s. 8-40.1 do 40.2.

45. Patrz: „WGA Agreement”, art. 16A 3.a.(3)(i).

4) klauzula dotycząca prawa do tworzenia *sequels* i *remakes* - prawo to daje dla studia możliwość wykorzystania różnych elementów scenariusza dzieła filmowego. Studio za produkcję *sequels* i *remakes* wypłaca autorowi odpowiednie wynagrodzenie.

5) klauzula o prawie do wykorzystania nazwiska i podobizny autora scenariusza - studio ma wyłączne prawo do użycia nazwiska i podobizny autora w celach reklamy i eksploatacji dzieła filmowego. Jednakże takie działanie nie może stanowić bezpośredniej promocji produktu innego niż dzieło filmowe, bez uzyskania zgody autora.

5.2. Klauzule umowne dotyczące praw zastrzeżonych dla autora scenariusza

Instytucja praw zastrzeżonych (*separation of rights*) oparta jest między innymi na takich prawach, jak: *publication rights*, *dramatic rights*, *sequel* i *remake rights*. Prawa zastrzeżone odnoszą się jedynie do oryginałów materiałów literackich stworzonych przez autora scenariusza i w przypadku, gdy autor jest zatrudniony we własnej spółce, prawa te są jego wyłączną własnością. W sytuacji, gdy jest on pracownikiem *for hire* studia, wówczas studio nabywa pewne prawa autora, w zależności od tego, czy dana własność została napisana dla filmów przeznaczonych do odbioru w kinach czy w telewizji. W przypadku *theatrical motion pictures* prawa te mają zastosowanie tylko do oryginału opowiadania, oryginału scenariusza lub tych dwóch elementów stworzonych przez tego samego twórcę. Natomiast w odniesieniu do dzieł filmowych przeznaczonych do odbioru telewizyjnego, prawa te stosuje się jedynie do oryginału formatu i opowiadania, oryginału opowiadania, oryginału sztuki telewizyjnej i do dwóch ostatnich elementów stworzonych przez tego samego twórcę. Jeżeli materiał literacki, którego własność nabyło studio, został już wcześniej opublikowany lub w inny sposób wykorzystany, wówczas dla upewnienia się co do nabycia określonych praw zastrzeżonych, spółka filmowa musi starannie rozważyć uprzednie metody eksploatacji i kto z nich korzystał. W związku z powyższym studio, żeby posiadać prawo produkowania *sequel* i *remake*, musi wynegocjować z autorem

(właścicielem danej własności) umowę uprawniającą do korzystania z praw zastrzeżonych.

Poza wymienionymi wyżej prawami zastrzeżonymi autorowi zatrudnionemu przez studio może przysługiwać prawo angażowania innych do pomocy jako swoich asystentów, jednakże możliwość skorzystania z tego prawa jest uzależniona od uprzedniej zgody spółki filmowej, wyrażonej w formie pisemnej.

Autorowi scenariusza jako pracownikowi *for hire* studia przysługuje prawo do wynagrodzenia. Na jego wysokość ma wpływ wiele czynników, wśród których najważniejszymi są: budżet danego dzieła filmowego, pozycja i doświadczenie autora. Zazwyczaj spółki filmowe zobowiązują się do zapłaty sumy sięgającej do maksimum 10% budżetu danego dzieła z tytułu nabycia własności literackiej i napisania scenariusza. W przypadku autora, który już osiągnął pewne sukcesy zawodowe, zdobył prestiżowe nagrody, ma wieloletnie doświadczenie, suma ta może przekroczyć \$500,000. W sytuacji gdy jest on członkiem „WGA”, wówczas do wynagrodzenia mają zastosowanie postanowienia „WGA” określające minimalne jego stawki za sporządzenie scenariusza, przy czym ich wysokość jest uzależniona przede wszystkim od budżetu dzieła filmowego i może być niższa niż \$100,000. Autor otrzymuje swoje wynagrodzenie zwykle w ratach. Zgodnie z postanowieniami „WGA Agreement” powinien on uzyskać minimum 10% w momencie rozpoczęcia świadczenia usług, jednak zazwyczaj dostaje on 25% lub 50% i resztę po dostarczeniu produktu. Strony mogą umówić się, że wynagrodzenie będzie płatne w tygodniowych ratach lub za wykonanie określonej usługi. Minimalne wynagrodzenie za dokonanie korekty wynosi zwykle od 25%-50% kwoty wypłacanej za sporządzenie pierwszego, oryginalnego szkicu scenariusza, a za ostateczną wersję zazwyczaj od 25%-50% kwoty płaconej za korektę.

5.2.1. Klauzula dotycząca stałego wynagrodzenia (fixed compensation)

Studio jest zobowiązane zapłacić za usługi autora i wszystkie przeniesione przez niego prawa do danej własności stałe wynagrodzenie w następujący sposób:

1) za potraktowanie tematu (*treatment*) np. \$15,000 w odniesieniu do dzieła filmowego o niskim budżecie np. mniejszym niż \$2,500,000 i \$25,000 o wysokim budżecie, powyżej \$2,500,000;

a) np. (\$3,750/\$6,250) w momencie rozpoczęcia świadczenia usług;

b) (\$11,250/\$18,750) w momencie dostarczenia materiału.

2) za pierwszą poprawioną wersję potraktowania tematu/drugi szkic potraktowania tematu (*treatment - first revision/second draft treatment*): (\$10,000/\$15,000), płatnych:

a) (\$2,500/\$3,750) w momencie rozpoczęcia świadczenia usług;

b) (7,500/11,250) w momencie dostarczenia materiału.

3) za drugą poprawioną wersję/trzeci szkic potraktowania tematu (*treatment - second revision/third draft treatment*): (\$10,000/\$15,000), płatnych:

a) (\$2,500/\$3,750) w momencie rozpoczęcia wykonywania usług;

b) (\$7,500/11,250) w dostarczenia materiału.

4) za pierwszy szkic scenariusza (*first draft screenplay*): (\$15,000/25,000), płatnych:

a) (\$3,750/\$6,750) w momencie rozpoczęcia usług;

b) (\$11,250/\$18,250) w momencie dostawy materiału.

5) za pierwszy szkic scenariusza - pierwszą poprawioną wersję/drugi szkic scenariusza (*first draft screenplay - first revision/second draft screenplay*): (\$6,000/\$12,000), płatnych:

a) (\$1,500/3,000) w momencie rozpoczęcia usług;

b) (\$4,500/\$9,000) przy dostawie materiału.

6) za pierwszy szkic scenariusza - drugą poprawioną wersję/trzeci szkic scenariusza: (\$6,000/12,000), płatnych:

- a) (\$1,500/\$3,000) w momencie rozpoczęcia usług;
- b) (\$4,500/\$9,000) w momencie dostawy materiału.

7) za przepisanie scenariusza (*rewrite of screenplay*): (\$10,000/15,000), płatnych:

- a) (\$2,500/\$3,750) w momencie rozpoczęcia usług;
- b) (\$7,500/\$11,250) przy dostawie materiału.

8) za ostateczną wersję scenariusza (*polish of screenplay*): (\$5,000/\$7,500), płatnych:

- a) (\$1,250/\$1,875) w momencie rozpoczęcia usług;
- b) (\$3,750/\$5,625) w momencie dostarczenia materiału.

9) za inne telewizyjne poprawki (*other television revisions*): (\$5,000/10,000), płatnych:

- a) (\$1,250/\$2,500) w momencie rozpoczęcia usług;
- b) (\$3,750/\$7,500) przy dostawie materiału.

Jest to przykład najczęściej występującej w praktyce klauzuli dotyczącej stałego wynagrodzenia autora scenariusza⁴⁶.

5.2.2. Klauzula dotycząca premii (*bonus compensation*)

Autor scenariusza, oprócz prawa do otrzymania stałego wynagrodzenia, może posiadać prawo do premii. Prawo to może przysługiwać dodatkowo, obok stałego wynagrodzenia, pod warunkiem jednak wyprodukowania i wypuszczenia dzieła filmowego oraz wykonania wszystkich zobowiązań wynikających z zawartej umowy. Premia będzie wypłacana w następujący sposób:

1) w przypadku gdy autor otrzyma *credit* na scenariusz o charakterze wyłącznym (*sole screenplay credit*), stosownie do postanowień Writer's Guild of America określających jego wysokość, wówczas autor będzie uprawniony do otrzymania jako premii sumy w wysokości np. \$10,000/\$20,000 powyżej stałego wynagrodzenia, poniżej natomiast

46. Kenoff, Rosenberg, form 8-1, s. 8-21 do 8-23.

ogółu kwot uzyskanych przez autora (patrz: 5.2.1.). Premia powinna być wypłacona w ciągu zazwyczaj 10 dni następujących po „*initial release date of the picture*”⁴⁷.

2) jeżeli autor otrzyma udział w *credit* na scenariusz (*shared screenplay credit*), stosownie do postanowień Writer's Guild of America określających jego wysokość, wówczas będzie on uprawniony do otrzymania jako premii sumy w wysokości zwykle \$5,000/\$10,000 powyżej stałego wynagrodzenia, poniżej zaś ogółu kwot otrzymanych przez niego (patrz: 5.2.1.). Premia powinna być wypłacona w ciągu np. 10 dni następujących po *initial release date of the picture*.

Jeżeli żaden inny twórca nie został zatrudniony, jako autor scenariusza dzieła filmowego przed rozpoczęciem głównych zdjęć, a studio uznało, że będzie mu przyznany *credit* na scenariusz o charakterze wyłącznym, stosownie do wysokości *credit* oznaczonego przez „WGA”, wówczas studio wypłaci autorowi połowę premii określonej w 5.2.2. pkt. 1 lub 5.2.2. w pkt 2. W przypadku zaś, gdy otrzyma on udział w *credit* na scenariusz, w ciągu np. 10 dni od rozpoczęcia głównych zdjęć. W sytuacji, gdy autor faktycznie uzyska *credit* na scenariusz o charakterze wyłącznym, będzie on uprawniony do wypłaty reszty takiej premii w terminie np. 10 dni następujących po *initial release date of the picture*. Natomiast jeżeli autorowi wypłacono premię zgodnie z 5.2.2. pkt 2, a otrzymał on *credit* o charakterze wyłącznym, wówczas studio wypłaci różnicę w ciągu np. 10 dni następujących po *initial release date of the picture*.

Wysokość premii waha się zazwyczaj od 25% do 100% wysokości stałego wynagrodzenia, dlatego też może być ona tak niska jak \$10-20,000 i sięgać \$100,000 lub więcej, powyżej wysokości stałego wynagrodzenia.

47. *Initial release date of the picture* - jest to data, w której rozpoczyna się kinowa prezentacja dzieła filmowego w jednym z większych miast Stanów Zjednoczonych, odmienna od specjalnych prezentacji tych dzieł, odbywających się w końcu roku kalendarzowego w celu kwalifikacji dzieł filmowych do nagród Akademii Filmowej - *ibid.*, form 28-1, s. 28-46.

5.2.3. Klauzula dotycząca wynagrodzenia odroczonego (*deferred compensation*)

Spółka filmowa może zastosować ten rodzaj wynagrodzenia, którego płatność nastąpi w przyszłości w przypadku, gdy nie posiada ona wystarczających funduszy na pokrycie budżetu dzieła filmowego. Wysokość tego wynagrodzenia waha się pomiędzy 25% a 50% stałego wynagrodzenia. Podobnie jak w przypadku premii będzie ono wypłacane, pod warunkiem wyprodukowania i wypuszczenia dzieła filmowego. Z racji tego, iż w tej sytuacji autor ponosi pewne ryzyko, że dzieło filmowe nie będzie wyprodukowane i wypuszczone, poziom jego wynagrodzenia powinien być wyższy, aniżeli wówczas, gdy od początku studio posiada wszelkie środki na pokrycie kosztów z tym związanych. Autor więc świadczy swoje usługi z obietnicą większej zapłaty wtedy, gdy nieprzewidziane koszty produkcji i wypuszczenia zostaną pokryte.

5.2.4. Klauzula odnosząca się do wynagrodzenia warunkowego (*contingent compensation*)

Istnieje jeszcze czwarty rodzaj wynagrodzenia, które może otrzymać autor, a mianowicie wynagrodzenie warunkowe. W porównaniu ze stałym wynagrodzeniem, premią czy wynagrodzeniem, którego wypłata jest odroczone w czasie, ten typ wynagrodzenia daje autorowi możliwość partycypowania w zyskach pochodzących z dzieła filmowego. Będzie on miał taką samą szansę udziału w zyskach jak inwestor, a więc globalna wysokość tego wynagrodzenia uzależniona będzie od wysokości udziału procentowego w zyskach pochodzących z produkcji dzieła filmowego.

Autor może być uprawniony do otrzymania tego rodzaju wynagrodzenia, pod warunkiem wyprodukowania i wypuszczenia dzieła filmowego i wykonania wszystkich wynikających z zawartej umowy zobowiązań. Wynagrodzenie to będzie wypłacone dodatkowo, obok stałego wynagrodzenia, premii i wynagrodzenia odroczonego, w następujący sposób:

- 1) jeżeli autorowi będzie przyznany *credit* na scenariusz o charakterze wyłącznym, zgodnie z postanowieniami „WGA” dotyczącymi określenia *credit*, wówczas otrzyma on jako wynagrodzenie warunkowe

we sumę równą np. 2 1/2% ze 100% zysków netto pochodzących z dzieła filmowego;

2) w przypadku gdy autorowi będzie przyznany udział w *credit* na scenariusz, wówczas będzie on uprawniony do otrzymania jako wynagrodzenie warunkowe sumy równej np. 1 1/4% ze 100% zysków netto pochodzących z dzieła filmowego.

Procent udziału w zyskach netto może wahać się od 1% -5%, ale w praktyce 2 1/2% jest najczęściej spotykanym procentowym udziałem. Jedyne bardzo znani autorzy otrzymują czasem większe udziały w zyskach netto, nawet sięgające 10%, a zdarza się, aczkolwiek bardzo rzadko, że uzyskują oni również udział w zyskach brutto. W wypadku tego rodzaju wynagrodzenia obowiązuje zasada, że procentowy udział autora w zyskach będzie niższy, gdy będzie mu przyznany udział w *credit* na scenariusz.

5.2.5. Klauzula dotycząca wynagrodzenia z tytułu korzystania przez spółkę filmową z prawa do tworzenia *sequels* i *remakes*

Autor scenariusza ma również prawo do wynagrodzenia z tytułu korzystania przez studio z prawa do tworzenia *sequels* i *remakes*, zgodnie z postanowieniami „WGA Agreement”, określającymi poziomy wynagrodzeń. W odniesieniu do *sequel* przeznaczonej do dystrybucji kinowej, minimalne wynagrodzenie jest równe 1/4 stałego wynagrodzenia wypłaconego autorowi za oryginał materiału. Jest możliwość wynegocjowania przez niego wyższego niż minimalne wynagrodzenia. Za *remake* przeznaczoną do dystrybucji kinowej, wysokość wynagrodzenia wynosi zazwyczaj od 1/3 do 1/2 stałego wynagrodzenia.

Z tytułu wykorzystania tematu i postaci scenariusza dzieła filmowego do użytku telewizyjnego, autor jest uprawniony do tantiem, których wysokość jest zależna od długości programu. Zazwyczaj ich suma waha się pomiędzy \$750- \$1,000 za programy o czasie trwania do 30 minut, \$1,000- \$1,500 za programy do 1 godziny i \$1,500- \$2,000 za programy, których czas trwania wynosi więcej niż 1 godzinę⁴⁸.

48. Ibid., form 8-1, s. 8-31 do 8-33.

6. KLAUZULE UMOWNE DOTYCZĄCE POZYCJI PRAWNEJ STUDIA ZAWARTE W UMOWIE Z PRODUCENTEM

Spółka filmowa zawiera umowę z producentem występującym jako osoba fizyczna lub z uformowaną przez niego *loan-out company*. Jak już wcześniej wspomniałam, bardzo często zdarza się, że autorzy scenariusza, reżyserzy, artyści wykonawcy tworzą tego rodzaju spółkę przede wszystkim z powodu pewnych przywilejów podatkowych. *Loan-out company* zawiera umowę ze studiem o dostarczaniu lub wypożyczeniu usług producenta.

Pewne postanowienia umowy z producentem, przede wszystkim dotyczące wynagrodzenia, pojawiają się również w umowach z reżyserem⁴⁹ czy artystą wykonawcą⁵⁰, jednakże niektóre są charakterystyczne dla tej umowy. Dotyczą one praw producenta związanych z własnością, na której zostało oparte dzieło filmowe, a także wiążą się z jego zaangażowaniem we wszystkie fazy produkcji i z jego odpowiedzialnością za zakończenie produkcji tego dzieła.

Możliwe jest wynegocjowanie przez producenta korzystniejszych dla niego postanowień umowy, szczególnie dotyczących wynagrodzenia i *credit* niż przedstawione poniżej. Jest to bowiem uzależnione od wysokości budżetu danego dzieła filmowego i pozycji producenta na rynku filmowym, ponieważ jego doświadczenie i sukcesy zawodowe stanowią niewątpliwie istotne elementy podczas negocjowania postanowień umowy. Doświadczonemu producentowi będzie zwykle przysługiwało prawo do zatwierdzania takich elementów, jak planowanie produkcji dzieła, organizowanie dystrybucji, selekcja artystów wykonawców, sprawy dotyczące scenariusza. Producent zaś o mniejszym doświadczeniu i słabszej pozycji na rynku będzie na ogół pozbawiony prawa do zatwierdzania i jego prawa mogą ograniczać się do prawa do konsultacji.

49. *Ibid.*, form 10-1, s. 10-3 i n.

50. *Ibid.*, form 11-1, s. 11-3 i n.

6.1. Klauzule umowne dotyczące praw przysługujących studiu w umowie z producentem

1) klauzula odnosząca się do własności praw autorskich do dzieła filmowego i do poszczególnych jego elementów - studio jest właścicielem praw autorskich do dzieła filmowego i własności, na której to dzieło zostało oparte. Prawa autorskie do tego dzieła będą zarejestrowane w imieniu studia zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w innych państwach. Wszystkie prawa do muzyki wykorzystanej w dziele filmowym są własnością i będą przedmiotem kontroli wydawnictwa muzycznego, będącego oddziałem studia, wszystkie prawa do ścieżki dźwiękowej są własnością i przedmiotem kontroli spółki płytowej, stanowiącej oddział studia. Prawa dotyczące promocji, reklamy i prawa wydawnicze odnośnie dzieła filmowego są własnością i stanowią przedmiot kontroli wykonywanej przez studio. Własność praw autorskich przysługuje więc studiu w odniesieniu do poszczególnych wkładów do dzieła filmowego, które - niezależnie od całości - podlegają ochronie prawa autorskiego.

2) klauzula o własności produktów będących rezultatem usług świadczonych przez producenta - studio jest wyłącznym właścicielem produktów będących rezultatem usług wykonywanych przez producenta. Klauzula ta zawiera wyszczególnienie nabytych przez studio praw, w tym: prawa autorskiego, prawa znaków towarowych, prawa patentowego, prawa do zapisu dźwiękowego, prawa do odtworzenia, wykonania, transmisji i wystawienia za pomocą technik znanych lub wynalezionych w przyszłości, włączając w to bez ograniczeń prawo do transmisji radiowej, kinowej, telewizyjnej lub w inny sposób. Studio ma również prawo, ale nie obowiązek, do dokonywania zmian w produktach pracy producenta (tzn. wnoszenia poprawek, adaptacji, tłumaczenia na inne języki, zmiany sekwencji, postaci, opisu tych postaci, zmiany tytułu), a także do wykorzystania tytułu lub każdego z komponentów danego produktu w całości lub w części w nowej wersji, adaptacji, *sequel*, we wszystkich językach i do nabycia własności prawa autorskiego na całym świecie. Producent przynosi te wszystkie

prawa na studio bezwarunkowo i żadne prawo nie jest zastrzeżone przez producenta.

3) klauzula dotycząca praw do zatwierdzenia (*approval rights*) - studio po konsultacji z producentem ma prawo ostatecznego zatwierdzenia budżetu dzieła filmowego, harmonogramu produkcji, fazy postprodukcyjnej następującej po zakończeniu zdjęć, wypuszczenia tytułu i innych elementów związanych z produkcją, a także do zatwierdzania składu personelu *above-the-line* i *below-the-line*. Studio po konsultacji z producentem posiada prawo oznaczania powyższych elementów według własnego uznania. Odnośnie do każdej z tych decyzji, w stosunku do których producentowi przysługuje prawo konsultacji, a nie miał on możliwości wykonania tego prawa, traktuje się to jako rezygnację producenta ze skorzystania z tego prawa.

Zazwyczaj za pomocą takiej klauzuli studio zastrzega sobie prawo ostatecznego zatwierdzenia wszystkich istotnych elementów procesu produkcji.

Prawo do zatwierdzenia personelu *above-the-line* odnosi się do różnego rodzaju wydatków dotyczących takich osób jak reżyser, artyści wykonawcy, autor scenariusza, zaangażowanych do produkcji dzieła filmowego. Wysokość poniesionych wydatków uzależniona jest głównie od tożsamości osoby zatrudnionej. Prawo zaś do zatwierdzenia personelu *below-the-line* związane jest z różnymi elementami wydatków poniesionych na produkcję⁵¹.

Producent może wynegocjować prawo wzajemnego zatwierdzenia personelu, którego praca ma charakter twórczy, czyli personelu *above-the-line*, co daje mu większy zakres kompetencji odnośnie zatrudnienia artystów wykonawców i reżysera, podczas gdy studio zwykle zastrzega sobie prawo ostatecznego zatwierdzenia kierownika produkcji (*production manager*) i *location auditor*. W zależności od doświadczenia i pozycji producenta, studio może być mniej lub bardziej skłonne dzielić się z producentem prawami do zatwierdzenia lub nawet z niego zrezygnować.

51. Ibid., form 15-6, s. od 15-66 do 15-73.

4) klauzula odnosząca się do prawa wglądu w codzienne rezultaty produkcji dzieła filmowego (*right to view the dailies*)⁵² - studio posiada prawo wglądu i oceny codziennych rezultatów produkcji dzieła filmowego. Takie uprawnienie umożliwia studiu kontrolę rozwoju procesu produkcji. W wypadku nieprzysługiwania tego prawa, studio ponosiłoby wówczas ryzyko utraty kontroli nad zainwestowanym przez siebie kapitałem w produkcję dzieła filmowego.

5) klauzula o prawie do substytucji (*right of substitution*) - prawo to daje studiu możliwość zastąpienia zatrudnionego producenta. Z racji olbrzymich wydatków na produkcję dzieła filmowego, studio zastrzega sobie to prawo w wypadku istnienia obawy, że proces produkcji może przebiegać poza jego kontrolą.

Studio może zastąpić w każdym czasie usługi zatrudnionego producenta usługami innego producenta w przypadku:

a) przekroczenia przez producenta ustalonego budżetu dla danej dzieła filmowego, zwykle o 10 lub więcej procent lub

b) opóźnienia w wykonaniu głównych zdjęć o 10 dni lub dłuższy okres w stosunku do zaplanowanego czasu na ich zrobienie, dla którego przewidziano wysokość budżetu lub

c) niewykonania zobowiązań przewidzianych w postanowieniach umowy zawartej pomiędzy studiem a producentem.

Skorzystanie przez studio z prawa do substytucji nie zwalnia producenta od zobowiązań, które przyjął na siebie wiążąc się umową, ani też nie ogranicza praw studia do dochodzenia naprawienia wyników z tego szkody.

Jeżeli studio decyduje się na wykonanie prawa do substytucji zatrudnionego producenta, musi go o tym zawiadomić w formie pisemnej, a poza tym może z niego skorzystać, gdy określony procent (zazwyczaj 10%) zaplanowanych zdjęć zostanie wykonany. Producent może wynegocjować ze studiem krótki okres na uratowanie pro-

52. Ibid., form 9-1, s. 9-21.

dukcji, lecz taka klauzula jest wyjątkiem od pewnych standardowych uregulowań występujących w umowie studia z producentem.

6) prawo do tworzenia *sequels* i *remakes* z uwzględnieniem praw zastrzeżonych przez pierwotnego właściciela własności, na której dzieło filmowe zostało oparte. Producent może wynegocjować posiadanie np. prawa do pierwszej negocjacji w sprawie świadczenia przez niego usług związanych z tworzeniem *sequels* i *remakes*⁵³.

7) prawo do użycia nazwiska i podobizny producenta - studio może wykorzystać i wystawić publicznie nazwisko i podobiznę producenta w celu reklamy i eksploatacji danego dzieła filmowego. Taka reklama nie może być jednak bezpośrednią lub pośrednią promocją innego produktu niż to dzieło, bez uprzedniego uzyskania zgody producenta.

Użycie nazwiska i podobizny producenta bez posiadania tego prawa spowodowałoby naruszenie „*right of publicity*”, które jest prawem producenta do użycia swojego nazwiska lub podobizny w celach komercyjnych⁵⁴.

W umowie z producentem znajduje się zwykle klauzula dotycząca pewnych ograniczeń związanych z promocją i reklamą, która uniemożliwia producentowi prowadzenie własnej kampanii reklamowej lub promocji bez zgody studia.

8) prawo wypowiedzenia umowy z producentem - jeżeli z powodu psychicznej lub fizycznej niezdolności producent nie będzie w stanie wykonywać przewidzianych w umowie usług przez nieprzerwany okres, zwykle dłuższy niż 7 do 10 dni, wówczas studio może wypowiedzieć zawartą umowę, notyfikując o tym producentowi w formie pisemnej. W przypadku wniesienia skargi przez producenta lub przez inną osobę w jego imieniu, studio może poddać go badaniom lekarskim, które będą przeprowadzone przez wyznaczonych lekarzy. Le-

53. Taka klauzula znajduje się zwykle w umowie studia z reżyserem - *ibid.*, form 10-1, s. 10-38 do 10-39. Może być ona łatwo zmodyfikowana i zastosowana w umowie z producentem.

54. Patrz np. California Civil Code § 3344.

karz producenta może być obecny przy takich badaniach, ale nie może utrudniać lub przeszkadzać w ich przeprowadzeniu.

Studio ma prawo wypowiedzenia umowy z producentem także w przypadku niedotrzymywania przez niego zobowiązań z niej wynikających, ale nie spowodowanych niezdolnością psychiczną lub fizyczną. Studio powinno wówczas zawiadomić o swym zamiarze producenta, który ma zwykle 72 godziny od otrzymania notyfikacji na wywiązanie się z umowy. Jeżeli tego nie uczyni po upływie niniejszego terminu, studio może dokonać wypowiedzenia.

Skutki wypowiedzenia umowy z producentem:

a) wygaśnięcie zobowiązania studia do wypłaty wynagrodzenia. W przypadku gdy wypowiedzenie nastąpiło wskutek niezdolności fizycznej lub psychicznej, studio ma obowiązek wypłacić wynagrodzenie należne do chwili dokonania wypowiedzenia;

b) wypowiedzenie nie powoduje zmiany praw studia, umów zawartych przez producenta czy gwarancji związanych ze świadczeniem usług przez producenta przed dokonaniem wypowiedzenia.

W sytuacji więc, kiedy studiu przysługuje prawo do wypowiedzenia, producent stara się zabezpieczyć w całości lub w części jego prawo do stałego i warunkowego wynagrodzenia.

9) prawo do zawieszenia producenta w czynnościach (*right to suspend*) - w wypadku niezdolności producenta do świadczenia usług na rzecz studia lub niedotrzymywania przez niego umowy, studio może odroczyć rozpoczęcie lub zawiesić wykonywanie usług na okres trwania takiej niezdolności lub niewywiązywania się z zawartej ze studiem umowy. Za taki okres nie należy się producentowi wynagrodzenie. Okres niezdolności producenta lub niewywiązywania się przez niego z umowy, będzie uważany za kontynuowany dopóty, dopóki studio nie otrzyma od niego pisemnej notyfikacji o tym, że jest on gotowy i zdolny do wykonywania usług od niego wymaganych. Dopiero po złożeniu takiej notyfikacji, producent może ubiegać się o przywrócenie go do pracy.

Podczas okresu zawieszenia producent nie może świadczyć usług osobie, firmie, korporacji innej niż studio. Producent może jednak

wykonywać usługi dla osób trzecich w czasie okresu zawieszenia spowodowanego niezdolnością studia - z zastrzeżeniem jednak, że studio ma prawo wymagać od niego podjęcia wobec niego usług na zazwyczaj 24 godziny przed notyfikacją.

Jeżeli studio wypłaciło producentowi wynagrodzenie w czasie trwania jego niezdolności psychicznej lub fizycznej lub niedotrzymania przez niego zobowiązań wynikających z umowy, wówczas może ono w każdym czasie wymagać od niego świadczenia usług bez wynagrodzenia przez okres równy okresowi, za który producent niesłusznie je otrzymał jako świadczenie niezależne.

10) prawo do użyczenia usług producenta (*right to lend producer's services*) - studio ma prawo użyczenia usług producenta każdej swojej filii, oddziałowi lub innej spółce. Producent powinien upewnić się, że - pomimo użyczenia jego usług - zobowiązania spółki filmowej wobec niego są utrzymane w mocy. Możliwe jest również wynegocjowanie przez niego ustanowienia wymogu zatwierdzenia przez producenta decyzji studia w terminie określonym w umowie. Innym rozwiązaniem jest sporządzenie wykazu spółek, którym studio może użyczyć usług producenta.

11) klauzula dotycząca wyłącznego charakteru usług świadczonych przez producenta - usługi producenta mają charakter wyłączny przed rozpoczęciem, kontynuacją i zakończeniem głównych zdjęć. W trakcie trwania innych faz produkcji dzieła filmowego usługi producenta nie mają już charakteru wyłącznego, ale są świadczone na zasadzie bezwzględnego pierwszeństwa. W związku z tym, producent musi powstrzymać się od wykonywania usług dla innego podmiotu, gdyż to mogłoby w różny sposób kolidować z pracą producenta przy produkcji dzieła filmowego.

Zamieszczenie tej klauzuli w umowie jest bardzo istotne dla studia, daje mu bowiem pewność i gwarancję, że podczas procesu produkcji, producent poświęci swój czas i wysiłek wyłącznie na pracę nad danym dziełem filmowym.

12) klauzula dotycząca cesji umowy z producentem i przeniesienia praw przewidzianych w jej postanowieniach - producent zgadza

się, by studio i każdy następny cesjonariusz mogli swobodnie dokonać cesji tej umowy i przeniesienia praw przewidzianych w jej postanowieniach, a przysługujących dla studia w całości lub w części na inną osobę, firmę lub korporację niż studio, pod warunkiem wyrażenia zgody w formie pisemnej przez studio na dotrzymanie i wykonanie zobowiązań na nim ciążyących, a wynikających z umowy z producentem.

Możliwe jest wynegocjowanie przez producenta klauzuli wprowadzającej wymóg zatwierdzenia przez niego takiej cesji, jak również klauzuli stanowiącej, że dokonanie cesji nie zwalnia studia z zobowiązań wobec producenta wynikających z zawartej z nim umowy.

6.2. Klauzule dotyczące praw producenta

1) Klauzula dotycząca odzyskania praw do własności przeniesionej na studio (*turnaround clause*) - jeżeli w określonym przez strony terminie studio zdecyduje się zaniechać produkcji dzieła filmowego, wówczas producentowi przysługuje wyłączne prawo - po upływie, zwykle 12 miesięcy (*turnaround period*), następujących od otrzymania pisemnej notyfikacji od studia w sprawie rezygnacji z produkcji, odzyskania wszystkich praw studia do danej własności. Producentowi przysługuje zazwyczaj 12 miesięczny okres, podczas którego może on odzyskać przeniesioną na studio własność w zamian za zwrot określonych wydatków poniesionych przez studio, a związanych z produkcją dzieła filmowego. Rodzaje wydatków podlegające zwrotowi są przedmiotem negocjacji pomiędzy stronami. Największe spółki filmowe żądają zazwyczaj zwrotu wszystkich kosztów, w tym także na administrację lub kosztów ogólnych, a także procentów od sum wypłaconych uprzednio przez studio, jako zaliczka na koszty związane z produkcją dzieła filmowego.

Studio stara się umieścić w umowie klauzulę umożliwiającą wypowiedzenie praw do danej własności producentowi w sytuacji, gdy skorzystanie przez niego z tego prawa nie nastąpiło w ustalonym w umowie terminie. Producent zaś może, broniąc swoich interesów, wynegocjować dłuższy okres uprawniający go do skorzystania z tego prawa.

2) klauzula o dokonaniu zmiany elementów i warunków - jeżeli w okresie, zwykle 12 miesięcy (*turnaround period*) przed zwrotem poniesionych przez studio wydatków, producent wprowadził istotne zmiany w odniesieniu do pewnych elementów danej własności lub zmienił warunki, włączając w to warunki finansowe związane z jego zaangażowaniem w produkcję dzieła filmowego, wówczas ma on obowiązek pisemnego zawiadomienia o tych zmianach studia. Studio ma natomiast okres, zazwyczaj 10 dni roboczych, albo na utrzymanie swojej decyzji o zamiarze rezygnacji z produkcji dzieła w mocy, albo zdecydowanie się na kontynuację produkcji dzieła filmowego. W sytuacji zmiany przez producenta pewnych elementów lub warunków, studio chce mieć szansę ponownego rozważenia projektu, zanim producent przedstawi ten projekt innemu podmiotowi. Z racji natomiast wcześniejszego zaznajomienia się z własnością, na której ma być oparte dzieło filmowe okres, w którym studio musi podjąć decyzję w sprawie produkcji jest zwykle krótki, najczęściej obejmuje on okres 10 dni roboczych liczonych od otrzymania przez studio projektu ze zmianami od producenta.

3) prawo do konsultacji - producentowi (łącznie z reżyserem) może przysługiwać prawo do konsultacji ze studiem spraw dotyczących kampanii reklamowej i związanej z dystrybucją dzieła filmowego w Stanach Zjednoczonych. Należy jednak podkreślić, że studio posiada prawo do ostatecznej decyzji podjętej według swego swobodnego uznania a dotyczącej powyższych spraw. Jeżeli producent nie skorzysta z tego prawa w miejscu i w czasie wyznaczonym przez studio, wówczas traktuje się to jako jego rezygnację z przysługującego mu prawa.

4) prawo do zatrudniania osób wchodzących w skład personelu - producent może zatrudniać inne osoby jako członków personelu, jednakże każdorazowo musi on uzyskać pisemną zgodę studia.

5) prawo do zatwierdzenia - producentowi wspólnie z reżyserem przysługuje wzajemne ze studiem prawo zatwierdzenia obsady personelu *above-the-line* i *bellow-the line* z wyjątkiem takich osób, jak: kierownik produkcji i *location auditor*. Jeżeli nie dojdzie do wzajemnego zatwierdzenia przez studio i producenta tych osób w ciągu, zwykle, 14 tygodni przed rozpoczęciem głównych zdjęć, wówczas

studio ma prawo do zatwierdzenia tych osób według własnego uznania.

Producent posiada również prawo do wynagrodzenia. Jest ono podzielone na stałe wynagrodzenie w postaci ustalonej sumy wypłacanej za usługi producenta i wynagrodzenie warunkowe jako wynagrodzenie dodatkowe, wypłacane producentowi pod warunkiem wyprodukowania i wypuszczenia dzieła filmowego, którego wysokość zależy od sukcesu i powodzenia tego dzieła.

6.2.1. Klauzula dotycząca stałego wynagrodzenia

Studio jest zobowiązane wypłacić za świadczone przez producenta usługi i za wszystkie przeniesione przez niego prawa do danej własności stałe wynagrodzenie, w następujący sposób:

1) np. 75% stałego wynagrodzenia płatnego w równych, tygodniowych ratach przez okres - zwykle -7 tygodni, obejmujących fazę produkcji wstępnej, kiedy usługi producenta mają charakter wyłączny i przez zaplanowany okres zdjęć próbnych;

2) np. 12,5% stałego wynagrodzenia w momencie zakończenia muzyki do dzieła filmowego (*completion of scoring of the picture*);

3) np. 12,5% stałego wynagrodzenia płatnego po zakończeniu i dostarczeniu dzieła filmowego (*final corrected answer print*) i wszystkich pozycji wymaganych przez studio dla kompletnej dostawy dzieła.

Wysokość stałego wynagrodzenia uzależniona jest od wysokości budżetu danego dzieła filmowego, pozycji danego studia na rynku, a także od doświadczenia i pozycji producenta na rynku filmowym. Może ono wahać się od \$20,000, w przypadku dzieła o bardzo niskim budżecie, do sumy przekraczającej \$1,000,000, w odniesieniu do dzieła o bardzo wysokim budżecie. Wysokość stałego wynagrodzenia stanowi każdorazowo przedmiot negocjacji, zaś określone wyżej procentowe jego wielkości są najczęściej spotykane w praktyce.

6.2.2. Klauzula dotycząca wynagrodzenia warunkowego

Producent jest uprawniony do otrzymania dodatkowo obok stałego wynagrodzenia, pod warunkiem wyprodukowania i wypuszczenia dzieła filmowego i wykonania wszystkich zobowiązań umownych,

wynagrodzenia warunkowego w wysokości równej np. 12,5% ze 100% np. dochodów brutto po osiągnięciu „*initial breakeven point*”⁵⁵, dającej się zredukować przez procentową partycypację strony trzeciej w następującym porządku pierwszeństwa:

a) procentowa partycypacja danego uczestnika: np. 50% sumy przypadającej do zapłaty dla tego uczestnika jako procent partycypacji w zyskach netto;

b) procentowa partycypacja innej strony trzeciej: np. 1/6 wszystkich sum przypadających do zapłaty stronom trzecim (innych niż dany uczestnik), jako procentowa partycypacja w zyskach netto (*third party net participations*) i w „*gross participations after initial breakeven point*”⁵⁶ do momentu, aż partycypacja netto ogółem takiej strony trzeciej i partycypacja brutto, potrącone stosownie do tej subklauzuli, równają się np. 15% ze 100% zysków netto;

c) pozostająca procentowa partycypacja strony trzeciej: np. 50% wszystkich pozostających partycypacji netto i brutto strony trzeciej.

Zamierzeniem studia i producenta jest, żeby wszystkie pozostające sumy przypadające do zapłaty jako partycypacje brutto i netto strony trzeciej, które nie są stosowane do redukcji wynagrodzenia warunkowego producenta, stosownie do subklauzuli b), będą wykorzystane do redukcji tego wynagrodzenia przypadającego do zapłaty dla danego uczestnika (nazwisko uczestnika) w związku z dziełem filmowym, stosownie do umowy (data zawarcia umowy) zawartej pomiędzy (nazwisko uczestnika) a studiem. W żadnym razie docho-

55. Initial breakeven point - „uważa się, że występuje po raz pierwszy, gdy oświadczenie dotyczące partycypacji wykazuje, że ogólna suma dochodów brutto jest wystarczająca na potrącenie ogólnej sumy wynikającej z wszystkich pozycji podlegających potrąceniu w realizowaniu zysków netto opartych na zarejestrowanych danych finansowych i obliczeniach dokonanych przy końcu okresu (z ang. statement period), za który oświadczenie o partycypacji jest składane” - *ibid.*, form 28-1, s. 28-35.

56. Gross participations after initial breakeven point - „sumy nie włączone w negative cost przypadające do zapłaty po osiągnięciu initial breakeven point, włączając w to uczestnika jako partycypacja brutto, które to sumy nie zostały w inny sposób zastosowane w redukcji procentowej partycypacji członka, stosownie do wyraźnego przepisu umowy” - *ibid.*, form. 28-1, s. 28-23.

dy z dzieła filmowego do których studio jest uprawnione, nie będą zredukowane przez pozostające partycypacje netto i brutto strony trzeciej.

6.2.3. Klauzula dotycząca *credits*⁵⁷

Klauzula ta stanowi, że po wykonaniu przez producenta wszystkich usług, do których został on zobowiązany na mocy zawartej za studium umowy i po wyprodukowaniu i wypuszczeniu dzieła filmowego przez studio, producentowi będzie przyznany *credit* na ekran (*credit on the screen*) i *credit* w płatnych reklamach (*credit in paid advertising*), wypuszczonych przez studio i będących pod jego kontrolą, z wyjątkiem :

- reklam ośmioletnich lub mniejszych;
- grupowych reklam i ich wykazu (*group and list advertisements*);
- specjalnych reklam;
- „billboards”⁵⁸ w trzech lub większej ilości arkuszy;
- emitowanych dla celów reklamowych drogą telewizyjną fragmentów dzieł filmowych (*television trailers*);
- filmowych „clips”⁵⁹;
- innych reklam na ekran, radiowych lub telewizyjnych.

Producentowi będzie przyznany *credit* i warunki z nim związane będą następujące:

1) „*Presentation credit*” - będzie on przyznany w postaci: „(nazwa) produkcji” w następujący sposób:

a) na ekran (*on the screen*) - taki *credit* będzie wyświetlony powyżej lub przed tytułem dzieła filmowego, na oddzielnej planszy, o

57. Credits jeżeli chodzi o dzieła filmowe odnoszą się do listy ludzi, którzy pomogli stworzyć to dzieło i na umieszczeniu tej listy na końcu tego dzieła, cyt. za Cobuild, s. 332.

58. Billboard - „jest to miejsce na otwartym powietrzu, gdzie są wystawiane plakaty, afisze reklamowe”, cyt. za Cobuild, s. 130.

59. Clip - „jest to krótki fragment tego co jest pokazywane oddzielnie”, cyt. za Cobuild, s. 253.

rozmiarze nie mniejszym niż - zwykle -50% rozmiaru użytego dla tytułu dzieła, ale nie mniejszy niż rozmiar *credit* przyznanego dla reżysera.

b) w płatnych reklamach (*in paid advertising*) - taki *credit* będzie wyświetlony powyżej lub przed tytułem dzieła filmowego, o rozmiarze nie mniejszym niż - zwykle -35% rozmiaru użytego dla wyświetlenia tytułu dzieła, ale nie mniejszy niż rozmiar *credit* przyznanego dla reżysera.

2) „*Producer credit*” - będzie on przyznany producentowi w postaci: „wyprodukowany przez (nazwisko)”, w następujący sposób:

a) na ekran - patrz: pkt 1)a).

b) w płatnych reklamach - patrz: pkt 1)b).

Klauzule dotyczące *presentation credit* i *producer credit* określają szczegółowo wymogi *credit* przyznawanych producentowi za jego wkład w powstanie dzieła filmowego. *Credit* będzie zmienny w zależności od pozycji producenta w przemyśle filmowym. Zazwyczaj producent otrzymuje „wyprodukowany przez” *credit* przed *credit* dla reżysera, zarówno na ekran jak i w płatnych reklamach i *presentation credit*, którego pozycja i rozmiar są przedmiotem negocjacji. *Producer credit* będzie jednym z pierwszych *credits* pokazanych na ekranie. Pojawi się on na oddzielnej planszy i będzie zamieszczony przed *credit* dla reżysera i tytułem dzieła filmowego. W przypadku dzieł filmowych rozmiar *credit* wynosi z reguły co najmniej 50% rozmiaru tytułu dzieła, a w płatnych reklamach co najmniej 35% rozmiaru tego tytułu, aczkolwiek rozmiary te są zazwyczaj przedmiotem negocjacji i mogą być odmienne od wyżej podanych. W sytuacji, gdy producent jest ceniony i znany w przemyśle filmowym, wówczas z reguły przyznany mu *credit* będzie posiadał taki rozmiar, jak tytuł dzieła filmowego.

6.2.4. Klauzula dotycząca *flat fee basis*

Stałe wynagrodzenie (określone w 6.2.1.) jest „jednolitym wynagrodzeniem” (*flat fee*) i producent nie jest uprawniony do żadnego dodatkowego wynagrodzenia lub jego nadwyżki z tytułu usług wykonanych przez niego podczas pierwszej fazy produkcji (*development*),

produkcji wstępnej, produkcji lub postprodukcji lub dodatkowych usług fazy postprodukcji. Dodatkowe wynagrodzenie nie będzie wypłacone producentowi w sytuacji, gdy rzeczywisty okres produkcji wstępnej lub wykonania głównych zdjęć przekroczy planowany okres trwania wymienionych faz lub planowany okres postprodukcji.

6.2.5. Klauzula *pay or play*

Studio nie jest zobowiązane do skorzystania z usług producenta w związku z dziełem filmowym, ani nie jest zobligowane do produkcji, wypuszczenia, dystrybucji, reklamy, eksploatacji lub uczynienia w inny sposób użytku z dzieła filmowego. Jednakże w sytuacji, gdy producent dotrzymał zobowiązań wynikających z umowy i wykonał wszystkie wymagane przez studio usługi, wówczas studio powinno wypłacić producentowi całkowitą kwotę stałego wynagrodzenia, przy czym nie może ono uchylić się od tego obowiązku, uzasadniając to swoją decyzją o nieskorzystaniu z usług producenta, jeżeli upłynął termin - zwykle -30 dni, po którego upływie studio zdecydowało się na produkcję dzieła filmowego.

Klauzula *pay or play* jest standardową klauzulą, która działa na korzyść producenta. Może być ona uciążliwa dla spółki filmowej, ponieważ stwarza obowiązek wypłaty przez studio wynagrodzenia producentowi, niezależnie od tego, czy studio rzeczywiście go zatrudnia, czy też nie. W związku z tym, jeżeli studio chce zaangażować innego producenta, ma prawo to uczynić, ale musi wypłacić kwotę stałego wynagrodzenia, pierwotnemu producentowi. Klauzula ta stwarza więc pewną ochronę dla producenta, gdyż studio nie może tak łatwo zastąpić go nowym producentem. W interesie producenta jest, by starać się podczas negocjacji jak najbardziej zawęzić okoliczności, które by pozwalały studiu uniknąć stosowania klauzuli *pay or play*, studio zaś broniąc swoich interesów, będzie dążyło do stworzenia wymogów prowadzących do złagodzenia stosowania tej klauzuli⁶⁰.

60. Kenoff, Rosenberg, form 9-1, s. 9-47 do 9-48.

7. KLAUZULE UMOWNE DOTYCZĄCE POZYCJI PRAWNEJ STUDIA W UMOWIE Z REŻYSEREM

Reżyser jest odpowiedzialny za sprawowanie kontroli nad działaniami artystów wykonawców i całej ekipy w celu stworzenia możliwie najlepszej kinematograficznej interpretacji scenariusza. W czasie pracy nad danym dziełem filmowym, korzysta on z pomocy dużej liczby asystentów przy kamerach, oświetleniu, dźwięku i innych aspektach produkcji i spełnia rolę ostatecznego arbitra we wszystkich sprawach, poczynając od udzielania instrukcji artystom - wykonawcom, kończąc zaś na oznaczeniu rozmieszczenia rekwizytów. O pozycji reżysera na rynku decyduje jakość, koszt i sukces wyreżyserowanych przez niego dzieł filmowych. Spółka filmowa rozważa przede wszystkim dwie kwestie przy zatrudnianiu reżysera, a mianowicie - czy w swojej dotychczasowej pracy zmieścił się w budżetach ustalonych dla danych dzieł filmowych i czy wykonał ją w wyznaczonym terminie.

Reżyserzy, podobnie jak artyści wykonawcy i producenci, tworzą swoje własne spółki, zwane *loan-out companies*, które użyczają świadczonych przez nich usług spółkom filmowym. Umowa między *loan-out company* a studiem jest identyczna, jak umowa dotycząca zatrudnienia reżysera przez studio.

7.1. Klauzule umowne dotyczące praw przysługujących studiu w umowie z reżyserem

1) Klauzula o własności produktów będących rezultatem usług świadczonych przez reżysera - studio jest wyłącznym właścicielem produktów będących rezultatem usług świadczonych przez reżysera (patrz: 6.1., pkt 2).

Studio poprzez zastosowanie w umowie takiej klauzuli zabezpiecza sobie wyłączną własność rezultatów wykonania usług przez reżysera w trakcie produkcji dzieła filmowego. W sytuacji niezamieszczenie jej w umowie istniałaby teoretycznie możliwość dochodzenia przez reżysera prawa własności pewnej części produkcji, np. w odniesieniu do stworzenia dodatkowej improwizacji do sceny podczas

produkcji, albo możliwość domagania się wypłaty przez studio odrębnego wynagrodzenia za taki element⁶¹.

2) klauzula dotycząca prawa wzajemnego zatwierdzenia i konsultacji - studio i reżyser wzajemnie się konsultują i posiadają prawa do wzajemnego zatwierdzenia w odniesieniu do m.in. takich kwestii, jak: członków obsady, „*budgeted negative cost*”⁶², harmonogramu fazy produkcji wstępnej, produkcji, postprodukcji, „*final approved screenplay*”⁶³, „*locations for shooting sites*”, laboratorium, główne i końcowe tytuły dzieła filmowego (*the main and end titles of the picture*), umiejscowienie postprodukcji (*site of post - production*), ostateczny montaż dzieła filmowego (*final mix of the picture*). Studio ma prawo ostatecznego zatwierdzenia wszystkich innych elementów związanych z produkcją dzieła filmowego, dotyczących zarówno personelu *above-the-line* i *below-the-line*, a także wszystkich zobowiązań i umów odnoszących się do powyższych elementów. Dodatkowo, studio posiada prawo wyboru i wyznaczenia według własnego uznania *location auditor*.

61. Na przykład, na podstawie teorii, że dzieło filmowe jest dziełem pochodnym opartym na dziele, do którego spółka filmowa posiada tytuł prawny, cyt. za Nimmer I, Vol. 1, § 3.05, s. 3-21 i n.

62. Budgeted negative cost - „jest to całkowity negative cost danego dzieła filmowego, ustalony w budżecie i zatwierdzony przez studio i stronę umowy przed rozpoczęciem zdjęć”, cyt. za Kenoff, Rosenberg, form 28-1, s. 28-44.

Negative cost - „jest to suma <direct charges i administrative overhead charge>” - *ibid.*, form 28-1, s. 28-34.

Direct charges - wszystkie koszty, opłaty i wydatki poniesione lub narosłe w związku z nabyciem wszystkich literackich i muzycznych praw w odniesieniu do dzieła filmowego i w związku z przygotowaniem, produkcją, zakończeniem i dostarczeniem dzieła filmowego, włączając w to koszty materiałów, sprzętu, „physical properties”, personelu *above-the-line* i *below-the-line* oraz usług wykorzystanych w danym dziele filmowym - *ibid.*, form 28-1, s. 28-35.

Physical properties - „pieniądze uzyskane ze sprzedaży, dzierżawy lub innego rozporządzenia materiałami i artykułami, włączając w to rekwizyty, dekoracje, kostiumy i sprzęt nabyty, zaprojektowany, stworzony lub skonstruowany w celu wykorzystania w związku z produkcją dzieła filmowego” - *ibid.*, form 28-1, s. 28-27.

Administrative overhead charge - „suma równa określonej procentowi <direct charges>, niezależnie od tego w jakim państwie dzieło filmowe jest produkowane” - *ibid.*, form 28-1, s. 28-35.

63. Final approved screenplay - „jest to wersja scenariusza, w odniesieniu do której został ustalony budgeted negative cost dzieła filmowego” - *ibid.*, form 28-1, s. 28-45.

Klauzula ta przekazuje reżyserowi rozległe uprawnienia związane z kontrolą i prawem do zatwierdzenia. W wielu wypadkach stopień kontroli przysługującej reżyserowi uzależniony jest od danej spółki filmowej. Bezsprzeczna korzystne jest posiadanie takich uprawnień, bowiem posiadanie jedynie prawa konsultacji jest niczym więcej jak prawem do wyrażania opinii w danej sprawie.

3) prawo wglądu w codzienne rezultaty produkcji dzieła filmowego (*right to see the dailies*) - studio posiada prawo wglądu i oceny codziennych rezultatów produkcji dzieła filmowego, a także *rough cut* i wszystkich następnyc *cuts* dzieła filmowego.

4) prawo do użycia nazwiska i podobizny reżysera - klauzula ta jest identyczna, jak w umowie z producentem (patrz: 6.1. pkt 7). Kampania reklamowa prowadzona przez studio nie może stanowić bezpośredniej promocji produktu innego, niż dzieło filmowe bez zgody reżysera.

5) prawo wypowiedzenia umowy z reżyserem - patrz: 6.1. pkt 8.

6) prawo do zawieszenia reżysera w czynnościach - patrz: 6.1. pkt 9.

7) prawo do użyczania usług reżysera - patrz: 6.1. pkt 10.

8) prawo do cesji umowy z producentem i praw przewidzianych w jej postanowieniach - patrz: 6.1. pkt 12.

9) klauzula dotycząca *remakes rights* i *sequel motion picture rights* - prawa te w odniesieniu do dzieła filmowego przysługują studiu. Jeżeli jednak umowa nie została wypowiedziana z powodu niewywiązania się reżysera z zobowiązań z niej wynikających i jeśli reżyser solidnie kierował powstawaniem dzieła filmowego, wówczas reżyserowi przysługują następujące prawa:

a) prawo do pierwszej negocjacji dotyczące *remakes* i *sequel motion pictures* przeznaczonych wstępnie do dystrybucji kinowej:

- jeżeli reżyser wykonał wszystkie usługi wymagane przez studio w związku z dziełem filmowym i

- jeśli studio zdecyduje się na produkcję *remake* lub *sequel motion picture*, przeznaczonych wstępnie do dystrybucji kinowej, opartych na

danym dziele filmowym w ciągu np. 5 lat następujących po *initial release date of the picture* i

- jeżeli reżyser otrzymał „wyreżyserowany przez” *credit* w związku z każdą poprzednią *remake* i *sequel*, opartą na tym dziele filmowym i

- jeżeli umowa dotycząca świadczenia usług przez reżysera w odniesieniu do każdej takiej *remake* i *sequel* nie została wypowiedziana z powodu niewywiązania się przez niego z zobowiązań z niej wynikających, wówczas studio notyfikuje reżyserowi swoją decyzję w sprawie produkcji takiej *remake* lub *sequel* i reżyser ma z reguły np. 30 dni następujących po notyfikacji na negocjowanie w dobrej wierze ze studiem warunków i terminów dotyczących wykonania usług jako reżysera takiej *remake* lub *sequel*. W wypadku, gdy studio i reżyser nie osiągną porozumienia w postaci zawarcia umowy w ciągu tego terminu, wówczas prawo reżysera do pierwszej negocjacji automatycznie wygasa i studio może wówczas negocjować umowę w sprawie świadczenia tych usług przez inną osobę jako reżysera takiej *remake* lub *sequel*.

b) prawo do pierwszej negocjacji dotyczące *remakes* i *sequel motion pictures*, przeznaczonych wstępnie do dystrybucji telewizyjnej - patrz wyżej: pkt 9a).

Klauzula ta przyznaje reżyserowi prawo do pierwszej negocjacji dotyczącego zostania reżyserem produkowanej przez spółkę filmową *remake* lub *sequel*. Prawo do pierwszej negocjacji należy odróżnić od *right of last refusal*, które jest prawem do zawarcia przez reżysera umowy na warunkach, które zostały sprecyzowane uprzednio lub na takich samych warunkach, jakie zaproponowało studio stronie trzeciej.

7.2. Klauzule umowne dotyczące praw reżysera

1) klauzula dotycząca prawa do zatrudniania innych osób - reżyser nie może zawrzeć umów dotyczących zatrudnienia osób do pracy nad produkcją dzieła filmowego, zanim nie otrzyma pisemnej zgody studia. Reżyser może domagać się od studia, by zatrudnienie określonych osób, wyszczególnionych za pomocą nazwisk lub funkcji po-

zostawione było do jego swobodnego uznania. Posiada on zazwyczaj prawo rozwiązania umów w stosunku do osób, które zatrudnił przy produkcji dzieła filmowego.

2) prawo wzajemnego zatwierdzenia i konsultacji ze studiem - patrz: 7.1. pkt 2). Reżyser posiada prawo wyboru i wyznaczenia następujących członków personelu pod warunkiem zatwierdzenia ich kandydatur przez studio: reżysera zdjęć (*director of photography*), pierwszego asystenta reżysera, kierownika produkcji (*unit manager*, *production designer*, kostiumologa (*costume designer*), inżyniera dźwięku, *sound editors*, operatora (*lighting designer*), reżysera do spraw obsady (*casting director*), szefa od efektów specjalnych (*special effects chief*), kompozytora i/lub dyrygenta, *film editors*, *music editors* i kamerzysty.

Wymienione osoby mogą być zatrudnione, gdy zostaną spełnione następujące przesłanki:

a) koszty związane z zaangażowaniem takiej osoby nie przekraczają obowiązujących stawek w przemyśle filmowym dotyczących zatrudnienia;

b) koszty odnośnie zatrudnienia danej osoby nie przekraczają wysokości budżetu dzieła filmowego, przeznaczonego na zatrudnienie takiej osoby;

c) kandydat jest gotowy i zdolny do świadczenia usług w czasie i w sposób wymagany przez studio;

d) dotychczasowe doświadczenie zawodowe zdobyte przez kandydata jest zgodne z oczekiwaniami studia.

Po ustaleniu harmonogramów fazy produkcji wstępnej, produkcji i postprodukcji mogą być one zmienione przez studio jedynie po przeprowadzeniu konsultacji z reżyserem i po uzyskaniu jego zatwierdzenia, przy czym nie może on odmówić zatwierdzenia ich zmiany bez uzasadnionych powodów. Podobnie w wypadku zatwierdzenia scenariusza przez reżysera, nie można dokonać bez jego zgody żadnych istotnych zmian w *final approved screenplay*.

Jeżeli studio i reżyser nie osiągną kompromisu w odniesieniu do kwestii, co do których przysługuje im wzajemne prawo zatwierdzenia

lub jeśli reżyser zaniecha lub nie będzie w stanie wybrać określonych członków personelu w ciągu - zwykle - 8 tygodni przed rozpoczęciem głównych zdjęć, wówczas studio wyznacza taki personel lub ustala te elementy według własnego uznania. Studio więc zatwierdza i decyduje w powyższych kwestiach, jeżeli reżyser w umówionym terminie nie dokonał tego lub w wypadku istnienia rozbieżności zdań pomiędzy studiem a reżyserem. Pomimo że studio może przekazać reżyserowi szerokie uprawnienia dotyczące praw zatwierdzenia, to jednak jedna ze stron musi spełniać rolę arbitra, który ma za zadanie podejmowanie ostatecznych decyzji w najistotniejszych sprawach, a tą stroną jest zazwyczaj studio.

3) klauzula kolaudacyjna (*cutting and editing*) - jeżeli reżyser faktycznie kieruje powstaniem dzieła filmowego poprzez fazę zakończenia głównych zdjęć, przysługuje mu prawo kolaudacji dzieła filmowego w celu dystrybucji kinowej (filmowej), pod warunkiem spełnienia następujących przesłanek:

a) dzieło filmowe mieści się w czasie trwania nie krótszym niż np. 100 minut i nie dłuższym niż np. 120 minut, zaś włączając tytuły nie dłużej niż np. 125 minut.

Czas trwania większości dzieł filmowych waha się od 90 do 120 minut, z czego tytuły zajmują od 3 do 5 minut. Spółki filmowe opierając się na scenariuszu i na ustalonej wysokości budżetu, powinny przedstawić swoją propozycję dotyczącą przybliżonego czasu trwania dzieła filmowego.

b) dzieło filmowe jako zakończone zostanie przyjęte do Code and Rating Administration of the Motion Picture Association of America (M.P.A.A.) celem zakwalifikowania go do określonej kategorii.

Amerykańskie Stowarzyszenie Filmowe (M.P.A.A.) dokonuje kwalifikacji dzieł filmowych do odpowiednich kategorii, które określają w przybliżeniu rodzaje filmów i dla jakiej widowni są one przeznaczone (np. filmy akcji, obyczajowe, komedie itd.). I tak na przykład:

- kategoria „G” oznacza, że dzieło nadaje się do odbioru przez wszystkich bez względu na wiek;

- kategoria „PG -13” oznacza, że ze względu na zawartość fabuły dzieła, dzieci poniżej 13 lat wpuszczane są tylko z rodzicami;

- kategoria „R” oznacza, że również ze względu na zawartość dzieła, osoby poniżej osiemnastego roku życia są wpuszczane jedynie z rodzicami;

- kategoria „X” oznacza, że dzieło filmowe jest przeznaczone tylko dla osób pełnoletnich.

c) na żądanie studia, reżyser zobowiązany jest zrobienia zdjęć i zarejestrowania wszystkich niezbędnych „*cover shots*” w celu bezpłatnego wystawienia telewizyjnego lub innego wystawienia z wyjątkiem kinowego, w każdym czasie nie później niż np. 3 dni robocze po otrzymaniu przez studio *last dailies*, chyba że strony postanowią inaczej.

d) reżyser zobowiązany dokonać wszelkich cięć (*cuts*) i zmian uznanych za konieczne przez studio w celu spełnienia minimalnych wymogów cenzury lub dla eliminacji potencjalnych roszczeń o zniesławienie, ingerencji w życie prywatne i inne podobne kwestie prawne;

e) reżyser ma obowiązek wykonać kolaudację (*director's final cut*) dzieła filmowego w ciągu np. 7 miesięcy po zakończeniu głównych zdjęć, przy czym okres ten może być przedłużony z powodu pewnych wymogów technicznych lub innych spraw nie podlegających kontroli reżysera;

f) reżyser może oznaczyć każde cięcie jako kolaudację poprzedzającą *initial release date of the picture*, przy czym reżyser nie może zmienić oznaczenia już raz dokonanego;

g) reżyserowi przysługuje prawo nadzorowania *cutting* i *editing* wymaganych w celu bezpłatnego wystawienia telewizyjnego dzieła filmowego;

h) reżyser ma prawo do nadzorowania wersji dubbingowej dzieła filmowego, jednakże z tytułu świadczenia tych usług nie jest on uprawniony do żadnego wynagrodzenia dodatkowego;

i) jeżeli reżyser nie wykona części lub całości wymaganych *cutting* i *editing* w terminie przewidzianym w umowie ze studiem, wów-

czas spółka filmowa ma prawo ich dokonania po upływie - zwykle - 10 dni roboczych poprzedzających pisemną notyfikację, chyba że okoliczności sprawy uzasadniają wcześniejszą notyfikację;

j) powyższe *cutting* i *editing rights*, podobnie jak wszystkie inne twórcze uprawnienia kontrolne przysługujące reżyserowi, mają zastosowanie wyłącznie do danego zatrudnionego przez studio reżysera i nie może on przekazywać tych uprawnień innym podmiotom, ani żadne z nich nie może być przedmiotem subkontraktu.

Pojęcie „*final cut*”⁶⁴ odnosi się do wersji dzieła filmowego przeznaczonej dla celów dystrybucji kinowej, podczas gdy „*director's cut*”⁶⁵ dotyczy jednej z pośrednich wersji i to prawo reżysera uzależnione jest od tego, czy inne osoby z personelu *above-the-line* również posiadają *cutting rights*. Zazwyczaj studio dąży do ograniczenia liczby osób posiadających te prawa w celu szybszego i mniej kosztownego wyprodukowania dzieła filmowego. Reżyser stara się wynegocjować przysługiwanie mu *final cut*, czyli prawa do określenia tego co ostatecznie zobaczy publiczność, ponieważ w konsekwencji oznacza to, że dane dzieło filmowe jest zgodne z jego artystycznymi wymaganiami. Reżyser posiadający duże doświadczenia i silną pozycję na rynku filmowym może wynegocjować ze studiem uzyskanie praw do zatwierdzenia odnośnie *cutting* i *editing*, natomiast reżyser mający słabą pozycję i małe doświadczenie zazwyczaj posiada jedynie *director's cut* dotyczące jednej z pośrednich wersji dzieła i może uzyskać ponadto prawo do konsultacji w odniesieniu do *final cut*.

W sprawie Michael Cimino/Sweetwater Films, Ltd. v Gladden Entertainment Corp.⁶⁶ arbiter Murray L. Schwartz stwierdził, że „posiadanie przez reżysera *final cut* nie jest powszechnym zjawiskiem w praktyce i jest uzależnione od umowy, jaką wynegocjuje on ze studiem. Reżyser, któremu przysługuje to prawo, może podejmować twórcze i artystyczne decyzje dotyczące ostatecznej wersji dzieła filmowego, studio zaś może czerpać korzyści z nazwiska i pozycji

64. Ibid., form 10-1, s. 10-44.

65. Ibid., form 10-1, s. 10-45.

66. DGA Case No. 2183 (23 lipiec, 1987).

zaangażowanego reżysera w związku z finansowaniem produkcji dzieła, jego dystrybucją i wykorzystaniem tego dzieła”⁶⁷.

7.2.1. Klauzula dotycząca stałego wynagrodzenia

Studio jest zobowiązane wypłacić to wynagrodzenie reżyserowi z tytułu wykonanych przez niego usług, przeniesionych na studio praw, pod warunkiem dotrzymania terminów i zobowiązań określonych w umowie ze studiem w następujący sposób:

1) ogólną sumę stałego wynagrodzenia np. \$500,000 płatnego:

a) [określona kwota np. \$50,000 będzie wypłacona] w momencie zatwierdzenia *budgeted negative cost* na produkcję dzieła filmowego;

b) [określona kwota np. \$150,000, która będzie wypłacona w okresie zwykle kilku tygodni np. 10 tygodni] poprzedzających rozpoczęcie głównych zdjęć;

c) [określona kwota np. \$200,000] płatna w równych, tygodniowych ratach;

d) [określona kwota np. \$100,000], która będzie wypłacona w momencie wykonania *final answer print of the picture*.

Podstawowym elementem stałego wynagrodzenia jest ustalona kwota, która ma być wypłacona reżyserowi. W przypadku reżysera mającego niewielkie doświadczenie może ona wahać się od \$125,000 do \$200,000, a w odniesieniu do znanego i cenionego reżysera może przekroczyć \$750,000. Wysokość tego wynagrodzenia może zmieniać się w zależności od wysokości budżetu danego dzieła filmowego. Wynagrodzenie reżysera w odniesieniu do dzieła filmowego o niskim budżecie i niezależnie wyprodukowanego wynosi zwykle \$25,000, \$50,000 lub \$75,000, w przypadku zaś dzieła o budżecie sięgającym \$5,000,000, wyprodukowanego przez studio jego wynagrodzenie waha się zazwyczaj od \$200,000 do \$300,000.

67. Biederman, Pierson, Silfen, Glasser, Berry, ch. 7, s. 577.

Patrz szerzej: Bach, *Final cut*, New York: William Morrow&Co., 1985; Rosenblum, Karen, *When the Shooting Stops... the cutting begins: a film editor's story*, New York: Da Capo Press, 1986.

Stałe wynagrodzenie jest zwykle podzielone na raty, wypłacane podczas fazy produkcji, np. w momencie zatwierdzenia *budgeted negative cost*, rozpoczęcia głównych zdjęć czy wykonania *final answer print*.⁶⁸ Zazwyczaj 10% -20% stałego wynagrodzenia jest wypłacane w momencie zatwierdzenia budżetu. Podczas trwania fazy produkcji wstępnej, wynoszącej zazwyczaj 7-10 tygodni, wypłaca się 15% - 25% stałego wynagrodzenia. W trakcie wykonywania głównych zdjęć, obejmującego okres od 4 do 8 tygodni bardzo intensywnej pracy może być wypłacone maksimum 40% stałego wynagrodzenia. Pozostała część tego wynagrodzenia - zwykle -20% - jest wypłacana w momencie dostarczenia *final answer print*. Studio z reguły zabiega o to, by stałe wynagrodzenie było jedynym wynagrodzeniem wypłacanym reżyserowi za wykonane przez niego usługi podczas faz produkcji, włączając w to także usługi postprodukcyjne, których świadczenie może być wymagane przez studio, jednakże możliwe jest wynegocjowanie przez reżysera dodatkowego wynagrodzenia z tytułu wykonania tych usług.

7.2.2. Klauzula dotycząca flat fee basis - (patrz: 6.2.4.)

7.2.3. Wynagrodzenie odroczone (deferred compensation)

Reżyser jest uprawniony do otrzymania dodatkowo obok stałego wynagrodzenia, pod warunkiem wyprodukowania i wypuszczenia dzieła filmowego i wykonania wszystkich zobowiązań wynikających z umowy ze studiem, określonej kwoty z ogólnej sumy tego wynagrodzenia w wysokości np. \$250,000, którego płatność będzie odroczone i które będzie płatne w ratach.

Wysokość tego wynagrodzenia jest uzależniona od pozycji danego reżysera, od jego dotychczasowego doświadczenia i zwykle waha się pomiędzy 10% a 50% kwoty stałego wynagrodzenia.

7.2.4. Wynagrodzenie warunkowe (contingent compensation)

Reżyser jest uprawniony, pod warunkiem wyprodukowania i wypuszczenia dzieła filmowego i wykonania zobowiązań wynikających z umowy, do otrzymania dodatkowo obok stałego i odroczonego wy-

68. Kenoff, Rosenberg, form 10-1, s. 10-10.

nagrodzenia, jako wynagrodzenia warunkowego, kwoty równej określonego procentowi, np. 5% zysków netto pochodzących z produkcji dzieła filmowego, jeżeli w ogóle jakieś zyski zostaną osiągnięte.

Wynagrodzenie warunkowe oparte jest na określonym procencie zysków netto pochodzących z produkcji dzieła filmowego. Wysokość tego wynagrodzenia jest uzależniona od pozycji i doświadczenia reżysera i waha się pomiędzy 1% a 5% zysków netto, czasami dochodzi nawet do 10%, w przypadku bardzo cenionych reżyserów.

W trakcie negocjacji dotyczących warunków tego wynagrodzenia wydaje się logiczne, iż reżyser świadomie zgadza się otrzymać niższą kwotę stałego wynagrodzenia, gdy wierzy w sukces wyprodukowanego dzieła filmowego i uzyskanie wyższej kwoty wynagrodzenia odroczonego lub warunkowego. Bardzo ważne jest zapoznanie się w każdym przypadku z praktyką stosowaną przez dane studio co do taktyki przeprowadzania negocjacji dotyczących zatrudnienia reżysera. W sytuacji bowiem gdy studio odmawia zapłaty wynagrodzenia warunkowego, reżyser powinien ubiegać się o otrzymanie wyższej kwoty stałego wynagrodzenia.

7.2.5. Klauzula pay or play

Jest ona analogicznie skonstruowana jak w umowie z producentem (patrz: 6.2.5.).

Klauzula ta daje studiu możliwość niekorzystania z usług reżysera, a nawet zaangażowania innego reżysera, pod warunkiem, że otrzyma on ustaloną kwotę stałego wynagrodzenia. W związku z tym działa ona na korzyść reżysera, zaś studio stara się wprowadzić ograniczenia do tej klauzuli, ponieważ skutkiem jej zastosowania w umowie jest obowiązek wypłaty wynagrodzenia reżyserowi, nawet jeśli dzieło filmowe nie zostanie wyprodukowane.

7.2.6. Klauzula dotycząca credits

Reżyserowi będzie przyznany *credit*, zgodnie z wymogami określonymi w *Director's Guild of America, Inc. Basic Agreement* z 1973 r., pod warunkiem wyprodukowania i wypuszczenia dzieła fil-

mowego. Jest on zamieszczany na oddzielnej planszy (np. poniżej tytułu dzieła) o rozmiarze stanowiącym określony procent, np. 50% rozmiaru tytułu dzieła filmowego.

Klauzula ta jest dostosowana do minimalnych wymogów dotyczących *credits*, ustalonych przez Amerykańskie Stowarzyszenia Reżyserów (*Director's Guild of America*). Prowadzi się natomiast każdorazowo negocjacje dotyczące jego rozmiaru, stanowiącego pewien procent rozmiaru tytułu dzieła filmowego i co do rozmieszczenia *credit* przed lub poniżej tego tytułu. Dodatkowo przedmiotem negocjacji może być również jego rozmiar w płatnych reklamach.

Reżyser - nowicjusz otrzymuje z reguły jedynie podstawowy *credit*, zgodny z wymogami określonymi przez Amerykańskie Stowarzyszenie Reżyserów, którego rozmiar i położenie będzie odmienne aniżeli w przypadku znanego i cenionego reżysera. Ten bowiem może uzyskać *credit* o rozmiarze od 50% -100% rozmiaru tytułu dzieła. Reżyser zwykle stara się, by przyznany mu *credit* pojawił się na ekranie na oddzielnej planszy. Prowadzi on również negocjacje dotyczące rozmiaru przyznanego mu *credit* w stosunku do rozmiarów *credits* dla artystów wykonawców i innych osób, które wniosły twórczy wkład w powstanie dzieła filmowego. Klauzule umowne dotyczące *credits* przewidują, że jedynie artyści wykonawcy, „gwiazdy” mogą otrzymać *credit* większych rozmiarów od przyznanego reżyserowi. W przypadku jednakże słynnych reżyserów uzyskany przez nich *credit* ma takie same rozmiary, jak przyznany sławnym artystom wykonawcom, z tym zastrzeżeniem, że nikt z personelu *above-the-line* nie otrzyma *credit* takich samych lub większych rozmiarów⁶⁹.

69. Nimmer I, Vol. IV, ch. 23, form 23-7, s. 23-47 do 23-53.

8. KLAUZULE UMOWNE DOTYCZĄCE POZYCJI PRAWNEJ STUDIA ZAWARTE W UMOWIE Z ARTYSTĄ WYKONAWCĄ

Artyści wykonawcy znani i popularni tacy, jak Paul Newman, Robert Redford, Sylvester Stallone i wielu innych uznanych za „gwiazdy”, są w stanie wynegocjować kontrakty ze spółkami filmowymi na bardzo korzystnych warunkach i otrzymać wyjątkowo wysokie wynagrodzenie. Pozostali artyści wykonawcy uzyskują o wiele niższe wynagrodzenie i często są zmuszeni do podwyższania swojego dochodu wykonywaniem innej pracy.

Artyści wykonawcy podobnie jak producenci i reżyserzy formują *loan-out-company*, która następnie dostarcza ich usługi studiu. Przedstawione w tym rozdziale klauzule umowne są typowe dla kontraktów z artystami wykonawcami odtwarzającymi główne role.

1) Klauzula dotycząca własności produktów będących rezultatem usług świadczonych przez artystę wykonawcę - studio staje się wyłącznym właścicielem produktów będących rezultatem usług świadczonych przez artystę wykonawcę. Klauzula ta jest skonstruowana analogicznie jak w umowie z producentem i z reżyserem. Studio w ten sposób zabezpiecza sobie wyłączną własność rezultatów usług świadczonych przez artystę wykonawcę w produkcji dzieła filmowego. W przypadku bowiem braku takiej klauzuli w umowie teoretycznie byłoby możliwe żądanie przez artystę prawa własności praw autorskich do części produkcji, np. do dodatkowej improwizacji stworzonej przez niego do danej sceny, i żądanie oddzielnego wynagrodzenia za jego twórczy wkład. Z punktu widzenia artysty wykonawcy korzystne jest wynegocjowanie zapewnienia studia, że dostarczone usługi będą użyte tylko w odniesieniu do danego dzieła filmowego, a nie w innym celu czy do innego dzieła. Jest to szczególnie ważne, gdyż nierzadko zdarza się, że pewne części ich twórczej pracy pojawiają się w innych produkcjach.

2) prawo wykorzystania i publicznego wystawienia nazwiska, głosu i podobizny artysty wykonawcy - studio posiada wyłączne prawo (lecz tylko w odniesieniu do danego dzieła filmowego lub w

związku z postacią stworzoną w tym dziele przez danego artystę wykonawcę) do użycia i publicznego wystawienia nazwiska, głosu i wizerunku artysty wykonawcy w celach reklamowych, promocyjnych dzieła filmowego. Takie działanie nie może być jednak, bez zgody artysty wykonawcy, bezpośrednią czy pośrednią reklamą innego produktu, usługi czy towaru niż dane dzieło filmowe.

W stosunku do artysty wykonawcy, podobnie jak do producenta i reżysera, stosuje się ograniczenia dotyczące kampanii reklamowej prowadzonej przez nich samych lub w ich imieniu. W związku z tym artysta wykonawca nie może przy pomocy prasy, agencji reklamowych czy w inny sposób publikować, puszczać w obieg, rozpowszechniać artykułów, książek, materiałów reklamowych z jego nazwiskiem dotyczących bezpośrednio lub pośrednio jego zatrudnienia do produkcji dzieła filmowego lub usług świadczonych przez niego lub przez inne osoby w związku z tym dziełem, chyba że artysta wykonawca uzyskał na to zgodę studia. Niemniej jednak artysta wykonawca lub jego agent do spraw reklamy może rozwijać swoją kampanię reklamową, wykorzystując swoje nazwisko i przedstawiając dzieło filmowe lub swoje usługi w związku z tym dziełem, jeżeli taka reklama:

- nie jest reklamą danego dzieła filmowego;
- nie zmniejsza wartości dzieła;
- nie polega na ujawnieniu informacji dotyczących dzieła objętych tajemnicą.

Wykorzystanie przez artystów wykonawców usług dziennikarzy w celu reklamy własnej osoby, stało się powszechną praktyką w przemyśle filmowym. Pomimo tego, że studia chcą sprawować kontrolę nad kampanią reklamową wyprodukowanych przez nie dzieł filmowych, możliwe jest wynegocjowanie klauzuli zezwalającej artystom wykonawcom rozwijanie własnej kampanii, jednakże z przedstawionymi wyżej ograniczeniami.

3) klauzula dotycząca *merchandising rights*.

Merchandising rights - „jest to prawo do udzielenia licencji, dystrybucji i sprzedaży produktów, oparte na lub wykorzystujące posta-

cie, nazwiska, wizerunki i cechy charakterystyczne artystów wykonawców, ich cechy fizyczne lub inne elementy pojawiające się lub wykorzystane w danym dziele filmowym lub w związku z nim, a także prawo do publikacji, dystrybucji i sprzedaży książek, komiksów, ilustracji, broszur opartych na lub wykorzystujących postacie, nazwiska, wizerunki i karykatury artystów, ich cechy fizyczne lub inne elementy pojawiające się lub użyte w danym dziele filmowym lub w związku z tym dziełem”⁷⁰.

Studio posiada *merchandising rights*, ale tylko w odniesieniu do danego dzieła filmowego lub w związku z postacią wykreowaną przez artystę wykonawcę w tym dziele. W celu skorzystania z tego prawa studio musi uprzednio uzyskać pisemną zgodę artysty wykonawcy. Możliwość wykorzystania *merchandising rights* przez studia zaczęła odgrywać ważną rolę w ostatnich latach, co między innymi było spowodowane popularnością takich filmów jak „Star Wars” czy „ET” i zrodzenie się tysiąca produktów przedstawiających główne postacie z tych filmów. W sytuacji, gdy studio posiada *merchandising rights* to z punktu widzenia artysty wykonawcy korzystne dla niego i w praktyce możliwe do wynegocjowania jest podwyższenie - przeważnie w granicach 3% -5% - jego wynagrodzenia z tytułu wykorzystania tego prawa w odniesieniu do postaci wykreowanej przez tego artystę wykonawcę. Występowanie tej klauzuli jest charakterystyczne dla umowy studia z artystą wykonawcą.

4) klauzula dotycząca prawa wypowiedzenia umowy z artystą wykonawcą - jest ona tak samo skonstruowana jak w umowie z producentem i reżyserem.

Okres, po upływie którego studio może wypowiedzieć umowę z artystą wykonawcą z powodu jego niezdolności psychicznej lub fizycznej jest krótszy, w porównaniu z okresem, po upływie którego artysta ma prawo wypowiedzenia z powodu przyczyn tkwiących po stronie studia. Jest to spowodowane tym, że niemożność świadczenia

70. Kenoff, Rosenberg, form 28-1, s. 28-47.

usług przez artystę wykonawcę uniemożliwia kontynuowanie produkcji, co z reguły pociąga za sobą wysokie koszty, szczególnie podczas sesji zdjęciowych.

Studio posiada również prawo wypowiedzenia umowy w przypadku naruszania przez artystę wykonawcę postanowień kontraktu. Artysta ma wówczas bardzo krótki okres (zwykle 72 godziny) na wywiązanie się z umowy, rzadko zdarza się możliwość wynegocjowania przez niego dłuższego terminu. Podobnie jak w umowie z producentem i reżyserem, jeśli umowa jest wypowiedziana z innych przyczyn niż niedotrzymanie przez artystę wykonawcę zobowiązań z niej wynikających, wówczas studio ma obowiązek wypłaty artyście należnego mu wynagrodzenia do chwili dokonania wypowiedzenia.

5) prawo do zawieszenia artysty wykonawcy w czynnościach - patrz: identyczna klauzula w umowie z producentem i z reżyserem.

6) klauzula dotycząca prawa do cesji umowy i przeniesienia praw przewidzianych w jej postanowieniach - artysta wykonawca zgadza się, aby studio i każdy następny cesjonariusz mogli swobodnie dokonać cesji tej umowy i części lub całości praw w niej przewidzianych i przysługujących studiu na inną, niż studio, osobę, firmę lub korporację.

W sytuacji, gdy cesja kontraktu z artystą wykonawcą następuje na rzecz innego znanego na rynku studia, nie powinna ona powodować żadnych skutków prawnych dla artysty, gdyż nowa spółka filmowa bierze na siebie odpowiedzialność w formie pisemnej za wszelkie zobowiązania cedenta wobec artysty. W związku z tym artysta powinien dążyć do ograniczenia prawa do cesji jedynie na rzecz dużej, znanej spółki filmowej, ponieważ - jeżeli cesja została dokonana na rzecz drugorzędnego studia, wówczas cedent będzie odpowiedzialny w drugiej kolejności za zobowiązania umowne wobec artysty. W celu ochrony artysty można wprowadzić pewne ograniczenia prawa studia do cesji, poprzez chociażby wymóg uzyskania zgody artysty na jej dokonanie.

7) prawo do wykorzystania i zarejestrowania głosu artysty wykonawcy na ścieżce dźwiękowej - studio ma prawo do wykorzystania głosu artysty na filmowej ścieżce dźwiękowej w celu wytworzenia, dystrybucji, sprzedaży zapisów ścieżki dźwiękowej, włączając w to płyty kompaktowe, taśmy, kasety i inne sposoby reprodukcji dźwięku. Pod warunkiem wykonania przez artystę wszystkich usług wymaganych przez studio i takiego wykorzystania filmowej ścieżki dźwiękowej, studio zgadza się wypłacić mu tantiemę autorską, która będzie stanowiła pewien procent ceny detalicznej ze sprzedaży zapisów ścieżki dźwiękowej (*a percentage of the suggested retail selling price of soundtrack recordings*). Procentowo określona wysokość tantiemy autorskiej w odniesieniu do zapisów dźwiękowych sprzedanych w postaci płyt kompaktowych w Stanach Zjednoczonych wynosi 5%, natomiast sprzedanych poza terytorium Stanów Zjednoczonych - 2 1/2%. W przypadku sprzedaży zapisu ścieżki dźwiękowej w drodze zamówienia pocztowego, poprzez kluby płytowe lub w inny podobny sposób, tantiema autorska będzie wynosiła np. połowę wyrażonej procentowo tantiemy. Przy sprzedaży zapisów ścieżki dźwiękowej w postaci kaset, taśm lub innych niż płyty kompaktowe urządzeń rejestrujących dźwięk, tantiema stanowi zwykle 1/2 wyrażonej procentowo tantiemy.

Jeżeli studio wykorzystuje i rejestruje głos artysty wykonawcy na ścieżce dźwiękowej, nie może on używać swego głosu w celu jego zarejestrowania na płytach fonograficznych dla żadnej innej niż studio osoby, firmy lub korporacji, przez okres - zwykle - 5 lat następujących po *initial release date of the picture*.

Klauzula ta jest szczególnie ważna w odniesieniu do dzieł filmowych posiadających muzyczną ścieżkę filmową, wykorzystującą głos artysty wykonawcy. Określone wyżej tantiemy autorskie są standardowymi tantiemami wypłacanymi za albumy ścieżki dźwiękowej zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w skali międzynarodowej. Stanowią one dodatek do wynagrodzenia, które przysługuje artyście wykonawcy na mocy zawartej ze studiem umowy. Użyty w klauzuli termin 5 lat jest zwyczajowo przyjęty w przemyśle filmowym i stosowany w celu ochrony studia przed konkurencyjnym wykorzystaniem

głosu artysty w tych samych kompozycjach muzycznych znajdujących się na danym zapisie dźwiękowym⁷¹.

8) klauzula dotycząca kontrolowania sposobu świadczenia usług przez artystę wykonawcę - artysta zobowiązany jest do wykonania wszystkich usług wymaganych przez studio w związku z jego rolą w danym dziele filmowym. Usługi te muszą być świadczone w taki sposób, o jakim zadecyduje studio, a także w określonym przez studio miejscu i czasie. Klauzula ta stwarza jednocześnie zobowiązanie dla artysty dotyczące sposobu wykonania przez niego wymaganych usług, a spółce filmowej daje prawo do jego kontrolowania.

9) klauzula o prawie do substytucji - w związku z eksploatacją danego dzieła filmowego, studio ma prawo do zarejestrowania, produkcji, użycia, dystrybucji, reprodukcji głosu artysty wykonawcy. Studio ma prawo zastąpienia jego głosu innym lub podłożenia innego głosu pod artystę wykonawcę, jeżeli:

- niezbędne jest niezwłoczne spełnienie wymogów odnośnie zagranicznego wystawienia dzieła;

- niezbędne jest niezwłoczne spełnienie wymogów cenzury w Stanach Zjednoczonych i zagranicą;

- artysta wykonawca nie jest w stanie wykonać danej usługi;

- artysta nie jest zdolny do spełnienia pewnych wymagań roli takich, jak śpiew, taniec lub inne usługi wymagające specjalnych zdolności lub umiejętności.

Studio ma również prawo do dublowania gry artysty wykonawcy w granicach pozostawionych do uznania studia, niemniej jednak powinno ono uzyskać zgodę artysty wykonawcy dotyczącą zatwierdzenia osoby występującej jako dubler, przy czym nie może on odmówić zgody bez uzasadnienia.

10) klauzula dotycząca wyłącznego charakteru usług świadczonych przez artystę wykonawcę - artysta wykonawca przenosi na studio wyłączne prawo i własność usług przez niego świadczonych i

71. Ibid., form 11-1, s. 11-41, 11-42.

produktów będących rezultatem tych usług. W czasie trwania okresu, w którym usługi wykonywane przez artystę mają charakter wyłączny, artysta nie może ich świadczyć innej niż studio osobie, firmie lub korporacji.

11) prawo do użyczenia usług artysty wykonawcy - studio posiada prawo użyczenia usług artysty każdej swojej filii czy oddziałowi lub innej spółce filmowej, przy czym nie zwalnia to studia od zobowiązań wobec artysty wykonawcy, które na siebie przyjęło, zawierając z nim umowę. Studio powinno w jednym wypadku uzyskać zgodę artysty na użyczenie jego usług, a mianowicie, gdy ich użycza innej spółce (patrz: analogiczna klauzula w umowie z producentem i reżyserem)⁷².

8.1. Klauzule umowne dotyczące praw artysty wykonawcy

1) Klauzula o prawie do zatrudniania innych osób w charakterze asystentów

- artysta wykonawca może zatrudniać inne osoby jako swoich asystentów, którzy wówczas otrzymują wynagrodzenie od studia za dostarczane przez nich usługi, jednakże wymogiem obligatoryjnym jest w tym wypadku uprzednie uzyskanie przez artystę wykonawcę pisemnej zgody studia odnośnie zatrudnienia danej osoby czy osób.

2) klauzula dotycząca prawa do zatwierdzenia i konsultacji - jeżeli artysta wykonawca dotrzymuje zobowiązań wynikających z umowy i świadczy wymagane przez studio usługi, powinien on posiadać następujące prawa do zatwierdzenia i konsultacji:

a) w odniesieniu do charakteryzatora i osoby działającej w zastępstwie tego artysty, studio musi konsultować wybór tych osób przed ich zaangażowaniem.

Określona osoba, która ma być zatrudniona na prośbę artysty, musi posiadać kwalifikacje wymagane przez studio.

72. Ibid., form 11-1, s. 11-37.

b) odnośnie zatrudnienia charakteryzatora, artysta wykonawca posiada prawo do zatwierdzenia jej angażu, pod warunkiem że:

- koszty związane z jej zatrudnieniem nie przekraczają wysokości budżetu przeznaczanego na zaangażowanie tej osoby;

- koszty związane z zatrudnieniem tej osoby nie przekraczają obowiązujących stawek w przemyśle filmowym odnoszących się do zaangażowania charakteryzatora;

- osoba ta jest gotowa i zdolna do świadczenia usług w czasie i w sposób wymagany przez studio;

- zawodowe doświadczenie i kwalifikacje tej osoby są zgodne z wymaganiami studia;

- wskazana przez artystę osoba zgadza się na wykonywanie usług również dla innych członków obsady danego dzieła filmowego bez prawa do dodatkowego wynagrodzenia z tego tytułu, pod warunkiem jednak, że artyście przysługuje prawo pierwszeństwa w korzystaniu z jej usług.

c) artysta wykonawca może żądać od studia zatrudnienia określonej osoby lub osób jako swoich agentów reklamowych (*publicity representatives*) w odniesieniu do danego dzieła filmowego. Studio zaś powinno dołożyć wszelkich starań odnośnie zaangażowania wskazanych przez artystę osób jako swoich agentów, pod warunkiem spełnienia pierwszych czterech przesłanek wymienionych w ppkt b).

d) jeżeli wyniki negocjacji pomiędzy studiem a artystą wykonawcą nie doprowadzą do kompromisu w kwestii zatrudnienia wyżej wymienionych osób, do zaangażowania których przysługuje obu stronom umowy prawo wzajemnego zatwierdzenia, w ciągu 8 tygodni przed zaplanowaną datą rozpoczęcia głównych zdjęć, wówczas studio posiada prawo wyznaczenia i wyboru tych osób według własnego uznania.

Studio zazwyczaj stara się uzyskać prawo do ostatecznej kontroli wszystkich elementów produkcji dzieła filmowego, zaś artysta wykonawca, szczególnie gdy ma ustaloną pozycję na rynku filmowym dąży, do otrzymania pewnych praw do zatwierdzenia i konsultacji. Prawa, które mogą być dostępne artyście różnią się w zasadniczym sto-

pnia od praw przysługujących producentowi czy reżyserowi, gdyż te zwykle dotyczą różnych elementów produkcji dzieła filmowego jako całości. W praktyce, studia - zazwyczaj - są skłonne do udzielenia artyście prawa do zatwierdzenia i konsultacji w sprawach zatrudnienia takich osób personelu, jak charakteryzator, osoba zastępująca artystę czy jego agent reklamowy, gdyż te osoby bezpośrednio kształtują wizerunek (*image*) artysty. Należy jednak pamiętać o tym, że uzyskanie przez artystę tych praw zależy przede wszystkim od jego pozycji na rynku filmowym.

8.2. Wynagrodzenie artysty wykonawcy

Minimalna wymagana wysokość wynagrodzenia należnego artyście wykonawcom jest określona przez Związek Artystów Wykonawców (*Screen Actors Guild*). Dotyczy ona jednak przede wszystkim artystów zatrudnionych na bardzo krótki okres (*day or weekly performers*), natomiast nie odnosi się do zaangażowanych na dłuższy okres, bowiem ich wynagrodzenie w dużym stopniu przekracza wymienione przez ten związek minimalne stawki⁷³.

Analizując przepisy regulujące kwestie wynagrodzenia artystom wykonawcom, bez wątpienia te z nich są najistotniejsze, które dotyczą wysokości tego wynagrodzenia, które ma być im wypłacone. Z racji dużej swobody stosowanej w praktyce należy rozważać sytuację każdego artysty jako indywidualny przypadek, przy czym należy zwracać uwagę na następujące czynniki, które zwykle decydują o wysokości wynagrodzenia danego artysty:

- 1) wysokość budżetu danego dzieła filmowego, czy jest on kwalifikowany jako niski, średni czy wysoki;
- 2) charakter, stopień trudności i znaczenie roli danego artysty wykonawcy w produkcji. Stosując to kryterium, należy wziąć pod

73. Istnieje również odpowiednik tego związku, a mianowicie organizacja działająca na potrzeby radia i telewizji - Amerykańska Federacja Artystów Telewizyjnych i Radiowych, w skrócie AFTRA (The American Federation of Television and Radio Artists). Działalność obu organizacji ma na celu ochronę artystów wykonawców, dążenie do eliminowania w umowach sprzecznych ze sobą klauzuli przepisów oraz zastosowania rozwiązań na najkorzystniejszych dla artystów - *ibid.*, form 11-1, s. 11-5.

uwagę czas pojawienia się na ekranie danego artysty, bowiem zazwyczaj, jeżeli pojawia się on na ekranie przez długi okres, to w związku z tym jego rola jest zwykle bardziej znacząca i dlatego też jest on wynagradzany na korzystniejszych warunkach;

3) duże znaczenie ma również pozycja i popularność artysty, gdyż najwyższe wynagrodzenie otrzymują artyści powszechnie ceni, których występowanie w danym dziele filmowym miało istotny wpływ na sukces tego dzieła.

Wysokość wynagrodzenia artystów wykonawców świadczących swoje usługi w produkcjach dzieł filmowych o niskim budżecie może wahać się w granicach \$25,000- \$50,000, podczas gdy „gwiazdy” w dziełach o wysokim budżecie otrzymują wynagrodzenie sięgające milionów dolarów. Artyści wykonawcy zaangażowani na tydzień (*weekly performers*) otrzymują \$2,500- \$10,000 za tydzień pracy, zaś zatrudnieni na jeden dzień (*day players*) \$500- \$1,000.

8.2.1. Zagwarantowany okres czasu na świadczenie usług przez artystę wykonawcę (*guaranteed period of services*)

Studio ma obowiązek, pod warunkiem wykonania wszystkich zobowiązań wynikających z umowy, wypłacić artyście wykonawcy określoną kwotę wynagrodzenia za usługi świadczone przez niego podczas tzw. zagwarantowanego okresu, który obejmuje wymagane usługi dotyczące fazy produkcji wstępnej i zaplanowany okres, np. 20 tygodni, na zrobienie głównych zdjęć. Wspomniany okres obejmuje także kilka tygodni następujących bezpośrednio po wykonaniu zdjęć. Po wygaśnięciu zagwarantowanego okresu na świadczenie usług przez artystę, zazwyczaj zgadza się on na korzystanie przez studio z jego usług przez dodatkowy okres, zwykle dwóch tygodni, w celu wykonania takich czynności, jak: „*dubbing*”, „*looping*” i „*wild lines*”⁷⁴.

Dubbing - polega na dodawaniu nowych elementów do ścieżki dźwiękowej.

74. Ibid., form 11-1, s. 11-8.

Looping - jest to postprodukcyjna zamiana niejasnego dialogu lub dodanie muzyki czy efektów specjalnych.

Wild lines - to eliminacja dźwięków przypadkowo lub błędnie wgranych na ścieżkę dźwiękową podczas robienia głównych zdjęć.

Studio zazwyczaj stara się wcześniej zaplanować czas na wykonanie takich dodatkowych usług przez artystę wykonawcę, tak aby mógł on je zrealizować. Z tytułu świadczenia tych usług po wygaśnięciu zagwarantowanego okresu, artysta otrzymuje wynagrodzenie.

Artysta wykonawca zobowiązuje się w zagwarantowanym okresie świadczyć usługi wyłącznie dla studia i nie podejmować żadnych zobowiązań, które mogłyby kolidować lub stać na przeszkodzie w wykonaniu usług wobec studia, pod warunkiem, że umowa nie stanowi inaczej. Rzadko zdarza się w praktyce, by studio wyrażało zgodę na to, żeby zaangażowany przez nie artysta świadczył usługi równoległe dla innego studia, gdyż jakiegokolwiek opóźnienia w wykonaniu głównych zdjęć spowodowane nieobecnością artysty pociągają za sobą z reguły ogromne koszty.

Studio nie jest zobowiązane wobec artysty wykonawcy do wypłaty wynagrodzenia za okres jego niezdolności do wykonywania usług lub niemożności ich świadczenia lub nieprzestrzegania warunków umowy. Jednakże zawieszenie w tym wypadku wypłaty wynagrodzenia nie powoduje zmniejszenia zagwarantowanego w umowie wynagrodzenia, chyba że umowa ta zostanie wypowiedziana przed wygaśnięciem zagwarantowanego okresu na świadczenie usług przez artystę.

8.2.2. Klauzula *pay or play*

Studio nie jest również zobowiązane do skorzystania z usług zaangażowanego artysty wykonawcy, natomiast ma obowiązek wypłacić należne mu zgodnie z umową wynagrodzenie. Klauzula ta znajduje bardzo często zastosowanie w umowach z personelem *above-the-line* i powstrzymuje studio przed pochopnym zatrudnianiem artysty i następnie angażowaniem innego artysty, jako bardziej pożądanego dla stworzenia danej roli. Działa ona na korzyść zatrudnionego artysty wykonawcy, gdyż angażując go, studio zobowiązuje się do

wypłaty ustalonego w umowie wynagrodzenia za zagwarantowany okres na świadczenie przez niego usług, bez względu na to, czy produkcja danego dzieła będzie kontynuowana.

8.2.3. Wynagrodzenie warunkowe

Pod warunkiem wykonania przez artystę wykonawcę wszystkich zobowiązań wynikających z zawartej ze studium umowy, wyprodukowania i wypuszczenia dzieła filmowego, a także stworzenia przez niego znaczącej roli, będzie on uprawniony do otrzymania dodatkowo oprócz wynagrodzenia zagwarantowanego, wynagrodzenia warunkowego wypłacanego w następujący sposób:

a) określoną sumę np. sumę równą 10% ze 100% dochodów brutto z danego dzieła filmowego, które stanowią ponad np. \$30,000,000 dochodów brutto aż do wysokości np. \$35,000,000 dochodów brutto plus,

b) np. 5% ze 100% dochodów brutto z danego dzieła filmowego, które stanowią ponad np. \$30,000,000 dochodów brutto do wysokości np. \$35,000,000 dochodów brutto;

c) określona suma równa np. 15% ze 100% dochodów brutto z danego dzieła powyżej np. \$35,000,000 dochodów brutto.

Wynagrodzenie warunkowe oparte jest na określonym procencie z zysków osiągniętych z danego dzieła filmowego i daje ono możliwość partycypacji artysty wykonawcy w sukcesie finansowym tego dzieła. Pomimo tego, że nie istnieją żadne ustalone zasady i reguły dotyczące parametrów (wielkości stałych) tego wynagrodzenia, jego procent uzależniony jest od pozycji artysty na rynku filmowym i roli, jaką odgrywa on w danym dziele filmowym. Zazwyczaj waha się ono w granicach 1% -5%, a zdarza się, że może wynosić nawet 10%. Należy jednak zaznaczyć, że zamieszczone w umowach klauzule dotyczące wynagrodzenia warunkowego dla artystów wykonawców są raczej wyjątkiem, niż regułą. W praktyce bowiem, jedynie znani i cenieni artyści wykonawcy mogą konsekwentnie i skutecznie domagać się tej formy wynagrodzenia. Z drugiej zaś strony, w przypadku produkcji o niskim budżecie, studio przyznaje tę formę wynagrodzenia

w celu pozyskania doświadczonych artystów wykonawców, nawet jeżeli nie są oni uznawani za „gwiazdy”.

8.2.4. Klauzula dotycząca *credits*

Credit będzie przyznany artyście wykonawcy, pod warunkiem stworzenia przez niego znaczącej roli, niewypowiedzenia umowy z powodu świadomego niewykonania przez artystę usług dla studia. Będzie on zamieszczony na oddzielnej planszy i będzie zajmował określoną pozycję w stosunku do całej obsady dzieła filmowego, powyżej lub poniżej tytułu, na wszystkich odbitkach dzieła filmowego, we wszystkich płatnych reklamach wypuszczonych przez studio z wyjątkiem: grupowych reklam; wykazu reklam; *trailer*; szczególnych reklam (*special advertising*), *bilboards* w trzech lub w większej liczbie arkuszy; reklam ośmioocalowych lub mniejszych rozmiarów.

Credit powinien spełniać następujące warunki:

- na ekranie zamieszczone będzie nazwisko artysty wykonawcy o rozmiarze nie mniejszym niż określony procent, np. 40% rozmiaru użytego dla tytułu dzieła filmowego, przy czym rozmiar ten nie może być mniejszy niż zastosowany dla innego artysty wykonawcy;

- w płatnych reklamach wypuszczonych przez studio lub pod jego kontrolą, nazwisko artysty wykonawcy będzie miało rozmiar nie mniejszy niż określony procent, np. 35% rozmiaru użytego dla tytułu dzieła, w każdym razie nie mniejszy niż zastosowany dla innego artysty wykonawcy.

Najistotniejszymi czynnikami związanymi z przyznaniem artyście *credits* są ich rozmieszczenie (pozycja) i rozmiar w porównaniu z rozmiarem tytułu dzieła filmowego i *credits* uzyskanymi przez innych artystów wykonawców. Kwestia rozmieszczenia *credits* może mieć wpływ na przyszłe zatrudnienie, a przede wszystkim na możliwość znalezienia takiego zatrudnienia, podobnie jak ról w innych dziełach filmowych. Ze strony studia zaś, szczególnie w przypadku znanego artysty przyznane mu *credits* mogą odegrać znaczącą rolę w finansowym sukcesie dzieła filmowego.

Credit na ekran (*screen credit*) dla znanego artysty wykonawcy jest zwykle umieszczony na oddzielnej planszy, co oznacza, że jego

nazwisko znajduje się niezależnie od innych nazwisk na ekranie i jego rozmiar jest zazwyczaj nie mniejszy niż 40% rozmiaru użętego dla tytułu dzieła. W przypadku, gdy artysta jest „gwiazdą”, wówczas rozmiar *credit* jest taki sam jak tytułu dzieła filmowego.

Podobnie, jak rozmiar *credit* na ekran również rozmiar *credit* w płatnych reklamach może być określany jako pewien procent rozmiaru tytułu dzieła, którego wielkość jest uzależniona od pozycji danego artysty wykonawcy i roli, jaką odtwarza w dziele filmowym.

9. WNIOSKI KOŃCOWE

Wkłady do dzieł filmowych, według art. 101(2) ustawy z 1976 r., są dziełami *for hire*, pod warunkiem że strony umowy wyrażą zgodę w drodze umowy sporządzonej w formie pisemnej i przez nie podpisanej, że będą one posiadały status *works for hire*. Od momentu wejścia ustawy w życie, czyli od 1978 r., umowy zawierane z niezależnymi twórcami, a w szczególności z pisarzami, reżyserami, kompozytorami i innymi, przewidują, że ich wkłady do dzieł audiowizualnych tworzą *works for hire*. W praktyce zdarza się jednak, że spółki filmowe nie zawsze pamiętają o zachowaniu wymogu zawarcia umowy w formie pisemnej przede wszystkim w przypadku niezależnych twórców takich, jak specjaliści od efektów specjalnych (*providers of special effects footage*).

W sprawie *Effects Associates, Inc. v Cohen*⁷⁵, pozwany Larry Cohen - pisarz, reżyser i producent filmu z gatunku horroru zatytułowanego „The Stuff” otrzymał od powoda scenę (*footage*)⁷⁶ o eksplozji fabryki na podstawie jedynie ustnej umowy. Z racji tego, że Cohen nie był usatysfakcjonowany stworzoną sceną zapłacił dla *Effects* tylko połowę obiecanego wynagrodzenia. Niemniej jednak Cohen zdecydował się włączyć ją do zakończonego dzieła filmowego i *Effects* wytoczył powództwo przeciwko niemu o naruszenie prawa au-

75. 908 F. 2d 555 (9th Cir. 1990).

76. *Footage* - „część dzieła filmowego, która pokazuje pewne szczególne zdarzenie” - *Cobuild*, s. 563.

torskiego. Effects nie był pracownikiem Cohena i nie istniała żadna pisemna umowa stwierdzająca, że scena ta (*footage*) posiada status *work for hire*.

Sąd rozpatrujący sprawę zwrócił uwagę, że art. 204 ustawy z 1976 r. wymaga zawarcia umowy sporządzonej w formie pisemnej dla przeniesienia własności praw autorskich. Cohen usiłował tłumaczyć brak pisemnego kontraktu, wskazując na panujący w przemyśle filmowy zwyczaj i praktykę. Sąd stwierdził, że usiłowania pozwanego w kwestii zwolnienia produkujących dzieła filmowe od spełnienia wymogu nałożonego ustawą o prawie autorskim, zostało w dużym stopniu uniemożliwione orzeczeniem Supreme Court w sprawie CCNV v Reid⁷⁷. Sąd w tej sprawie uznał, że jeżeli osoba nie będąca pracownikiem wnosi swój twórczy wkład do dzieła literackiego lub filmowego tak jak w niniejszym przypadku, własność praw autorskich przysługuje twórcy danego wkładu, chyba że istnieje pisemna umowa, która stanowi inaczej. Następnie sąd rozważył zastosowanie wyjątku od wymogu pisemnej umowy określonego w art. 204 ustawy. Przepis ten mianowicie stanowi, że wszystkie sposoby przeniesienia własności praw autorskich muszą być sporządzone w formie pisemnej. Artykuł 101 ustawy z 1976 r. definiuje przeniesienie własności w szerszym zakresie, ale wyraźnie usuwa z zakresu art. 204 ustawy licencję o charakterze niewyłącznym. Należało więc rozstrzygnąć, czy Cohen posiadał licencję na użycie tej sceny. Z racji tego, że Effects stworzył dzieło na prośbę pozwanego i dostarczył mu je z zamiarem, że pozwany zrobi jego kopie i przeprowadzi jego dystrybucję. Sąd stwierdził, że istniała dorozumiana licencja pomiędzy stronami. W związku z tym użycie tej sceny w postaci eksplozji fabryki nie było zakazane dla pozwanego a jednocześnie nie mógł on uniemożliwić powodowi udzielenia licencji na wykorzystanie tej samej sceny (*footage*) w innych dziełach audiowizualnych.

Znacznie bardziej skomplikowana sytuacja powstała w odniesieniu do *footage* dotyczącej filmowej grafiki komputerowej i efektów

77. 15 490 US 730, 109 S. St. 2166, 104 L. Ed. 2d 811(1989).

specjalnych w sprawie *Gershwind v Garrick*⁷⁸. Powód - Gershwind był producentem grafiki komputerowej i efektów specjalnych. Zawarł on umowę z Ruenits Associates dotyczącą produkcji 15 sekundowego fragmentu filmu, który miał być włączony do reklamy wykonanej przez japońską agencję reklamową klientowi w Japonii. Gershwind zaangażował do pracy za uzgodnionym wynagrodzeniem Digital Effects, Inc. w celu dostarczenia usług i stworzenia odpowiednich warunków produkcji. Zaopatrzył ją w potrzebne narzędzia pracy i trochę map topograficznych. Proces produkcji wymagał stworzenia skomplikowanej bazy danych, związanych z wykonaniem zdjęć terenów podobnych do obszaru Japonii. Digital wcześniej sporządził takie dane innym klientom i w odniesieniu do innych terenów. Gershwind i Ruenitz poczynili szereg sugestii i zatwierdzali każdą fazę produkcji. Pomimo że powód posiadał większe doświadczenie, jeżeli chodzi o grafikę komputerową i był bardziej zaangażowany w proces tworzenia dzieła niż inni klienci Digitalu, nie włączył się on w wykonanie projektu instrukcji komputerowych dla systemu software Digitalu. Powstałe dzieło - 15 sekundowy fragment filmu zatytułowanego „Japan - Fly - By”, zostało ukończone i wysłane do Ruenitz Associates z przypuszczeniem, że będzie wysłane do agencji reklamowej.

W tym samym roku, w którym dzieło zostało wykonane kampania ACMIGGRAPH zajmująca się gromadzeniem i kompilacją dzieł grafiki komputerowej w celu ich odsprzedaży w formie Video Review, zorganizowała inauguracyjną konferencję. Zaprezentowali na niej swoje prace zarówno Gershwind jak i Digital, przy czym „Japan - Fly - By” został przypisany kampanii Gershwinda, a Digital nie otrzymał żadnego wynagrodzenia za jego wykorzystanie. Krótko potem SIGGRAPH zaczęła zachęcać strony do partycypacji w przygotowaniu 15 minutowego filmu dla kampanii Omnimax, który miał demonstrować możliwości grafiki komputerowej. Następnie Gershwind rozpoczął pertraktacje z pozwanym - właścicielem spółki filmowej

78. 734 F. Supp. 644 (SDNY 1990).

„Omnimax”, które dotyczyły produkcji pewnych animowanych filmów komputerowych. Częścią ich byłby również „Japan - Fly - By”, który jak oświadczył Gershwind został przez niego wyprodukowany. Pozwany - Garrick zaś zawarł umowę z Digital dotyczącą produkcji filmu reprezentującego możliwości grafiki komputerowej spółce „Omnimax”, przy czym Digital przedstawił, jako część mającego powstać dzieła, grafikę komputerową zatytułowaną „Rollercoaster”. Digital użył do niej zmodyfikowanych danych komputerowych z „Japan - Fly - By”. Sąd porównał wersję oryginalną i zmodyfikowaną stwierdzając, że pomimo istnienia podobieństw w koncepcji obu dzieł, dostrzega on w nich jednak zasadnicze różnice.

SIGGRAPH zawarł z Garrickiem umowę w sprawie nadzorowania i kierowania filmem Omnimaxu. Kontrakt przyznawał kampanii Garricka wyłączne prawa do jego dystrybucji na okres 20 lat. Nie podpisano natomiast żadnej umowy licencyjnej z Gershwindem.

Sąd orzekł, że Digital był twórcą dzieła „Japan - Fly - By”, zarówno jako komputerowej bazy danych, jak i filmu animowanego. Pomimo uwag i sugestii ze strony Gershwinda dotyczących wprowadzenia pewnych zmian do tego dzieła, nie czyniło to z niego jego autora. Jego twórcą był bowiem pracownik firmy Digital. W konsekwencji sąd uznał, że Digital był właścicielem praw autorskich zarówno w odniesieniu do „Japan - Fly - By”, jak i „Rollercoaster”. Ponadto sąd stwierdził, że gdyby nawet Digital nie był jedynym autorem „Japan - Fly - By”, byłby on z pewnością współautorem uprawnionym do udzielenia licencji o charakterze niewyłącznym, bez potrzeby uzyskiwania zgody innych współautorów. W związku z tym, że Digital posiadał prawo korzystania zarówno z „Japan - Fly - By”, jak i „Rollercoaster”, to nie ponosił on żadnej odpowiedzialności z tytułu ich reprodukcji ani w Video Review, ani w Onimax.

Obie sprawy Gershwind i Cohen zostały przedstawione dosyć szczegółowo dla zademonstrowania zawłości problemów pojawiających się coraz częściej w praktyce, a związanych z rozwojem technologii w mediach audiowizualnych. Z prawnego zaś punktu widzenia sprawy te są przykładem tego jak istotnym i ważnym jest zawieranie umów, sporządzonych w formie pisemnej, podpisanych przez strony

w celu spełnienia wymogów koniecznych dla nadania dziełom statusu *works made for hire*⁷⁹.

Ze względu na to, że usługi dla potrzeb produkcji dzieła filmowego lub projektu telewizyjnego są świadczone przez pracownika, należy zwrócić szczególną uwagę na zarówno język umowy (kontraktowy) i na faktyczne prowadzenie stosunku między stronami jako stosunku zatrudnienia. Spółki filmowe jako producenci dzieł filmowych wprowadzają z reguły do umów alternatywę w postaci albo *commissioned works*, albo języka cesji lub te dwa elementy razem w celu zabezpieczenia przeniesienia praw do danego dzieła, nawet w sytuacji, gdy relacja pomiędzy stronami mogłaby być później traktowana za odbiegającą od stosunku zatrudnienia. W praktyce mogą powstawać komplikacje z powodu użycia korporacji *loan-out* i spółek filmowych produkujących dzieła filmowe (*production service companies*) działających jako pracodawca. Szczególnie problematyczne może być wykorzystanie formy korporacji *loan-out* w odniesieniu do pisarzy, z racji chociażby tego, że stworzone przez nich scenariusze są pisane całkowicie z ich własnej inicjatywy. Taka sama sytuacja może wystąpić w odniesieniu do kompozytorów i twórców piosenek. Umowa twórcy z jego korporacją *loan-out* powinna być dokładnie przeanalizowana z punktu widzenia kilku kwestii, a mianowicie, czy tworzenie dzieł mieści się w zakresie zatrudnienia, czy umowa przewiduje, że relacja między stronami jest stosunkiem zatrudnienia, jak dwanaście czynników odnoszących się do określenia dzieł posiadających status *works for hire*, wymienionych w sprawie *CCNV v Reid* ma się do stosunku pomiędzy twórcą a korporacją i czy twórca wyraża zgodę na to, by część lub całość jego dzieła była traktowana jako *work for hire*.

Podobnie należy przeanalizować użycie spółek filmowych produkujących dzieła filmowe i usługi świadczone dla pracodawcy przez pracowników na liście płac (*payroll services*) z punktu widzenia prawa autorskiego, a ponadto prawa pracy i praktyki. Decydującą kwe-

79. Nemschoff, s. 84-85.

stią w sytuacji wykorzystania takich usług jest odpowiedź na pytanie, kto jest traktowany jako pracodawca w płaszczyźnie prawa dla celów prawa autorskiego. Zastosowanie tej niewyczerpującej listy dwunastu czynników określonych przez sąd na podstawie Restatement of Agency 2d w sprawie CCNV & Reid stosowanych dla oznaczenia, czy dane dzieło jest *work for hire*, może dać mieszany, niejednoznaczny rezultat, tym bardziej że żaden z tych czynników nie jest decydującym i rozstrzygającym. Spółka filmowa bowiem zaopatruje za zwyczaj w sprzęt i niezbędne narzędzia pracy, zapewnia miejsce pracy, ustala czas pracy i inne warunki dotyczące zatrudnienia, ale *payroll service* może być pracodawcą urzędowo zarejestrowanym (*employer of record*), co pociąga za sobą pewne konsekwencje podatkowe i dla zatrudnienia danej osoby często wymaga się posiadania odpowiednio wysokiego stopnia umiejętności⁸⁰. Ponadto zatrudnienie opiera się zwykle na zaangażowaniu do produkcji jednego dzieła filmowego, a pracodawcy nie przysługuje prawo do przydzielenia dodatkowych projektów pracownikowi. Sytuacja ze spółką filmową produkującą dzieło audiowizualne może być nawet jeszcze bardziej skomplikowana i znowu kwestią decydującą jest zabezpieczenie, że tytuł do praw autorskich w odniesieniu do ukończonego dzieła jest jasno i prawidłowo określony i udokumentowany w postaci umowy zawartej pomiędzy stronami w formie pisemnej. Niestety zawierane kontrakty nie mogą rozwiązać wszystkich problemów związanych z doktryną dzieł *for hire*, szczególnie w sytuacji, gdy rynek dla dzieł artystycznych wszystkich rodzajów staje się coraz bardziej rynkiem ogólnosięciowym. Doktryna dzieł *for hire* jest stosunkowo rzadko stosowaną koncepcją w świecie prawa autorskiego i odzwierciedla sposób podejścia do zagadnienia własności intelektualnej, który za-

80. Z punktu widzenia wynagrodzenia pracowników, spółka filmowa może być uważana za „specjalnego pracodawcę” (*special employer*). Pierwszoplanową wówczas kwestią do rozważenia jest wykonywanie kontroli i sądy przy rozstrzyganiu spraw biorą pod uwagę takie czynniki, jak: kto płaci pracownikowi, kto ma prawo jego zwolnienia, czy strony umowy zgadzają się co do istnienia pomiędzy nimi stosunku zatrudnienia i kto dostarcza sprzęt i niezbędnych do pracy narzędzi - patrz: Kowalski v Shell Oil Co., 23 Cal. 3d 168, 588 P. 2d 811, 151 Cal. Rptr. 671(1979).

sadniczo pozostaje w sprzeczności z ustawodawstwami wielu państw. Właśnie z tego powodu mogą powstawać wątpliwości w przypadku produkowania dzieł filmowych w kilku państwach i rozprawdzanych po całym świecie, jeżeli chodzi o właściwość sądu w przypadku sporu, a także określenia, którego państwa prawo ma zastosowanie dla oznaczenia twórcy tego dzieła. Czy właściwym będzie sąd państwa, w którym dzieło filmowe zostało stworzone, czy państwa jego pierwszej publikacji, czy też państwa, w którym prawa autorskie do tego dzieła zostały naruszone⁸¹. Moim zdaniem odpowiedzi na te pytania powinny być uregulowane w umowach zawartych w formie pisemnej, dlatego też kwestie związane z negocjowaniem i sporządzeniem poszczególnych klauzul umownych są tak istotne.

Niewątpliwie najważniejszą klauzulą stosowaną w umowach z personelem *above-the-line* jest klauzula przyznająca studiu własność praw autorskich do dzieła filmowego jako całości i do poszczególnych jego wkładów, a mianowicie studio staje się właścicielem praw autorskich do tego dzieła i własności, na której to dzieło zostało oparte. Często w umowach wyraźnie określa się, że dany wkład powinien być traktowany jako dzieło *for hire* i w związku z tym studio uważane jest za jego autora i właściciela praw autorskich.

W sytuacji, gdy autor jest właścicielem dzieła literackiego (własności), która ma stanowić scenariusz dzieła filmowego, wówczas umowa studia z autorem będzie taka sama jak umowa nabycia/sprzedaży danej własności. Studio posiada prawo cesji umowy dotyczącej nabycia danej własności lub pewnych praw w niej przewidzianych na inną osobę, firmę lub korporację, co jest w praktyce bardzo istotne, gdyż często zdarza się, że to nie dana spółka filmowa jako nabywca ostatecznie produkuje dzieło filmowe. W przypadku natomiast zaangażowania pisarza w celu napisania scenariusza, całość materiału (produktu) przez niego stworzonego staje się automatycznie własnością studia, które jest uważane za jego autora, podczas gdy twórca scenariusza działa jako jego pracownik. W obu przypadkach spółka fil-

81. Nemschoff, s. 84-86.

mowa posiada prawo dokonywania zmian danej własności literackiej, ale w umowie nabycia/sprzedaży własności literackiej wymagana jest do tego zgoda zbywcy praw do tej własności. Autor scenariusza i zbywca praw do własności literackiej zastrzegają sobie własność jedynie niektórych praw takich, jak: *publication rights, stage rights, radio rights, author - written sequel rights, remake rights, etc.*

Spółki filmowe w umowach z autorem scenariusza, producentem, reżyserem czy z artystą wykonawcą, zamieszczają klauzule umowne przyznające powstałym dziełom status *works for hire*, a ponadto stosują umowę cesji w celu zabezpieczenia przeniesienia własności praw autorskich do tych dzieł.

W umowach studia z producentem, reżyserem i artystą wykonawcą występuje wiele klauzul analogicznych, dotyczących praw studia takich, jak: klauzula dotycząca wyłącznego charakteru świadczonych usług, prawa do cesji umów i przeniesienia praw przewidzianych w ich postanowieniach, prawo do zawieszenia w czynnościach, prawo wypowiedzenia tych umów, tzw. *publicity rights*, czyli prawa do wykorzystania publicznego nazwiska, głosu i podobizny, etc. Najważniejszymi, z punktu widzenia ich uprawnień wobec spółki filmowej, są prawa do konsultacji i zatwierdzenia. W najszerszym zakresie przysługują one reżyserowi, bowiem to on wykonuje montaż dzieła i ma wpływ na kształt ostatecznej wersji dzieła filmowego. Z tytułu wykonywanych usług na rzecz studia mają oni prawo przede wszystkim do stałego wynagrodzenia. Uzyskanie prawa do wynagrodzenia odroczonego czy warunkowego, które umożliwi partycypację w zyskach z produkcji dzieła filmowego, możliwe jest do wynegocjowania tylko dla nielicznych, posiadających ugruntowaną pozycję w przemyśle rozrywkowym.

Przedstawione przeze mnie w tej części pracy umowy odpowiadają dwunastu przesłankom określonym przez Sąd Najwyższy w sprawie CCNV v Reid, które charakteryzują istniejący stosunek zatrudnienia pomiędzy studiem a członkami personelu *above-the-line*.

Na tle relacji pomiędzy spółką filmową a poszczególnymi twórcami wnoszącymi swój wkład w powstanie dzieła filmowego, zwraca uwagę problem ochrony ich praw. Amerykańskie organizacje twór-

ców nie są wyłączone spod ustawodawstwa przeciwtrustowego, ponadto autorzy scenariuszy, kompozytorzy, pisarze nie mogą formować się w Stanach Zjednoczonych w związku pracy (*labor unions*) i zbiorowo pertraktować z producentami dzieł filmowych, a w związku z tym uniemożliwia im to organizowanie akcji strajkowych w celu zabezpieczenia zastrzeżonych dla siebie praw i *residuals*, a co najważniejsze wyłączenia spod ustawodawstwa przeciwtrustowego⁸². Autorzy reprezentujący różnorodne dziedziny sztuki i tworzący dla przemysłu filmowego nie są w stanie łączyć się celem wzmocnienia swoich pozycji w konfrontacji z wydawcami i producentami. Kompozytorzy muzyki filmowej (*screen composers*) i autorzy tekstów (*lyricists*) zostali uznani za niezależnych twórców zgodnie z *National Labour Relations Act* i zakazano im tworzenia związku⁸³. Autorzy dzieł literackich i piosenek są członkami organizacji, których skuteczność działania jest bardzo niewielka z powodu niemożności podjęcia negocjacji w imieniu swoich członków w kwestii fundamentalnych zagadnień związanych z ich prawami i środkami utrzymania.

Profesor Kernochan stwierdził, że „ta niedoskonała mieszanina stowarzyszeń i związków autorów nie ma większego sensu”⁸⁴. Nadszedł bowiem czas w Stanach Zjednoczonych na ponowne rozważenie uchwalenia aktów prawnych, być może podobnych do wprowadzonych w ostatnich latach w życie w Kanadzie⁸⁵ - wyłączających organizacje autorów spod ustawodawstwa przeciwtrustowego, ze stworzeniem właściwych gwarancji dla twórców. Istnienie skutecznie działających organizacji autorów (twórców) jest konieczne dla osiągnięcia celów ustawy o prawie autorskim, a mianowicie dla zabezpieczenia autorom możliwości otrzymania wystarczającego wynagrodzenia za ich pracę celem ich zachęcenia do kontynuowania wzbogacania rodzaju ludzkiego poprzez tworzenie nowych dzieł.

82. Horowitz, s. 180.

83. Patrz: Biederman, Berry, Pierson, Silfen, Glasser, s. 253-54.

84. Kernochan I, s. 587.

85. Canada, An Act to amend the Copyright Act, etc., Bill C - 60 & 14 (uchwalonej przez House of Commons, February 3, 1988).

Proces powstawania dzieł audiowizualnych oznacza dla ustawodawców gigantyczne spółki filmowe, przy czym wysiłek wzmocnienia praw autorów w stosunku do firm wykorzystujących nowe technologie jest postrzegany jako jedynie pewnego rodzaju konflikt pomiędzy interesami handlowymi stron. Nie sprzyja to podejmowaniu przez urzędników państwowych działań w zakresie prawa autorskiego, szczególnie kiedy mogą oni narazić się w ten sposób na oburzenie grup konsumentów (nabywców). Tak długo jak prawo autorskie będzie identyfikowane z interesami handlowymi i nie będzie się dostrzegało wartości kulturalnych i socjalnych tkwiących w tworzeniu różnego rodzaju dzieł, wysiłki podjęte w celu poparcia praw autorów tych dzieł nie doprowadzą do zamierzonego rezultatu.

Zadaniem do spełnienia jest uznanie idei prawa autorskiego jako wartości najwyższej wagi dla naszego społeczeństwa, jako wartości niezależnej od gałęzi przemysłu finansujących i handlujących dziełami chronionymi prawem autorskim. Autorzy (twórcy) muszą zaś aktywnie uczestniczyć i działać o wiele skuteczniej niż to czynili w przeszłości na forum publicznym, gdzie podejmowane są aktualne i przyszłe sprawy dotyczące prawa autorskiego. Istnieje również ogromna potrzeba większego zaangażowania twórców dzieł audiowizualnych, bowiem polegali oni zbyt mocno na wielkich spółkach filmowych w celu zaprezentowania swoich spraw. Ustawodawcy powinni sobie uświadomić, że nie tylko interesy finansistów, lecz także twórców są uzależnione od pełnego uznania i wprowadzenia w życie prawa autorskiego w odniesieniu do dzieł filmowych. Autorzy powinni zjednoczyć swoje siły w celu prowadzenia godnych poparcia działań ustawodawczych, które by zmierzały do zwiększenia pakietu ich praw. Jest to niecierpiąca zwłoki potrzeba prezentacji i obrony praw środowiska twórczego w Stanach Zjednoczonych. Prawa te powinny być postrzegane przez Kongres jako wartości istniejące niezależnie od przemysłu, który czerpie z nich zyski. Integracja Stanów Zjednoczonych z międzynarodową społecznością twórców poprzez przystąpienie do konwencji berneńskiej powinna spowodować większy udział Amerykanów w międzynarodowym dialogu dotyczącym

praw autorów w nowych mediach, co z kolei pomoże ożywić i wzbogacić koncepcję i treść prawa autorskiego w USA⁸⁶.

10. DOKTRYNA DZIEŁ FOR HIRE A POLSKIE PRAWO AUTORSKIE

Ustawa o prawie autorskim z 1952 r.⁸⁷ regulowała status utworów powstałych w wykonaniu umowy o pracę jedynie częściowo. Stanowiła ona, że jednostce gospodarki uspołecznionej służy prawo autorskie do wzorów artystycznych dla przemysłu oraz projektów, planów, rysunków technicznych i architektonicznych przeznaczonych dla przemysłu lub budownictwa oraz do utworów przeznaczonych do reklamy lub propagandy w dziedzinie gospodarczej, a wykonanych na podstawie stosunku służbowego, umowy o pracę lub na zamówienie. W odniesieniu do tych wszystkich utworów twórca zachowywał jednakże prawo do ochrony autorskich dóbr osobistych⁸⁸. Ponadto Rada Ministrów mogła w drodze rozporządzenia rozciągnąć przepis § 1 na inne utwory wykonane przez pracowników jednostek gospodarki uspołecznionej lub na zamówienie tych jednostek⁸⁹. Artykuł 12 ustawy z 1952 r. miał charakter szczególny. Mając to na względzie, zarówno orzecznictwo, jak i doktryna opowiedziały się za niedopuszczalnością rozszerzającego interpretowania kręgu sytuacji, do których przepis ten mógł mieć zastosowanie. Z wykładni takiej wynikało przykładowo, że nie znalazłby on zastosowania do różnego rodzaju instrukcji obsługi, konserwacji czy remontu maszyn lub urządzeń, gdyż nie są to utwory przeznaczone do reklamy lub propagandy w dziedzinie gospodarczej⁹⁰. Konsekwencją przyjęcia zawężającej interpretacji art. 12 § 1 prawa autorskiego było również stanowisko zajęte

86. Horowitz, s. 180-184.

87. Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz.U. Nr 34, poz. 234).

88. Art. 12 § 1 ustawy o prawie autorskim z 1952 r.

Patrz szerzej: Szaciński I, s. 16-17; Szaciński II, s. 3-4.

89. Ibid., art. 12 § 2.

90. Por. Modrzejewski, s. 36.

przez Sąd Najwyższy w orzeczeniu z 14 grudnia 1965 r.⁹¹, że przepis ten znajdował zastosowanie jedynie do jednostek gospodarki społecznej, mających za zadanie prowadzenie działalności gospodarczej. W innym orzeczeniu z 25 maja 1970 r., Sąd Najwyższy uznał⁹², że twórca powinien wiedzieć przy podejmowaniu pracy nad dziełem, że chodzi o utwór przeznaczony do reklamy lub propagandy w dziedzinie gospodarczej na użytek danej jednostki gospodarki społecznej, a tym samym, że nie będzie mu w związku z tym przysługiwać prawo autorskie do tworzonych utworów⁹³. Należy jednak podkreślić, że w praktyce nie funkcjonowała w zasadzie żadna doktryna dzieł *for hire* w porównaniu z obowiązującą w Stanach Zjednoczonych.

Nowa ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 4 lutego 1994 r.⁹⁴ ustanawia instytucję utworów pracowniczych, która pod wieloma względami przypomina regulację *works made for hire* w amerykańskim prawie autorskim, ale też w wielu istotnych aspektach różni się od niej.

W przeciwieństwie do art. 12 § 1 ustawy z 1952 r., który zajmował się jedynie pewnymi utworami powstającymi w ramach stosunku pracy, przepis art. 12 ustawy z 1994 r. reguluje w sposób generalny zagadnienie podmiotu autorskich praw majątkowych do utworów stworzonych przez pracowników w wyniku wykonywania obowiązków ze stosunku pracy.

W tak sformułowanej regulacji należy zwrócić uwagę na następujące zagadnienia.

Po pierwsze, reguła powyższa dotyczy tylko utworów, które powstają w ramach stosunku pracy. Stosunek pracy powstaje na podstawie umowy o pracę, powołania, mianowania lub spółdzielczej umo-

91. I CR 338 65.

92. I CR 138 70, OSN 1971, nr 4, poz. 66.

93. Błęszyński, s. 88-90.

Na temat naukowych utworów prawniczych - patrz: Chobot, Regulacja prawna twórczej pracy badawczej w stosunkach pracy, Warszawa 1975, PWN.

94. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. Nr 24, poz. 83).

wy o pracę. Przepisy kodeksu pracy nie formułują pełnej, rozwiniętej definicji pojęcia prawnego stosunku pracy. W sposób ogólny na najważniejsze jego cechy wskazuje art. 22 § 1 k.p. stwierdzając, że przez nawiązanie stosunku pracy pracownik zobowiązuje się do wykonywania pracy określonego rodzaju na rzecz pracodawcy i pod jego kierownictwem, a pracodawca do zatrudniania pracownika za wynagrodzeniem. Świadczenie pracy określonego rodzaju na rzecz pracodawcy i pod jego kierownictwem wypełnia cechy stosunku pracy odróżniające go od stosunków cywilnoprawnych, w ramach których może być świadczona praca i zatrudnienie w tych warunkach jest zatrudnieniem na podstawie stosunku pracy, bez względu na nazwę zawartej przez strony umowy (np. umowa zlecenia). Świadczona w tym stosunku praca winna być wykonywana osobiście, w sposób ciągły, zgodnie z przepisami prawa i poleceniami kierownictwa pracy co do czasu, miejsca i sposobu świadczenia pracy, a pracodawca zobowiązany jest zarówno do zapłaty wynagrodzenia, zapewnienia warunków pracy bezpiecznych dla zdrowia i życia, jak i do realizacji innych świadczeń należnych pracownikowi⁹⁵.

Przepis art. 12 ustawy z 1994 r. nie ma zastosowania do utworów stworzonych na zamówienie, na podstawie umowy o dzieło lub umowy zlecenia, a także do utworów stworzonych w ramach konkursu.

Po drugie, regulacja przewidziana w art. 12 odnosi się wyłącznie do utworów stworzonych bezpośrednio w wyniku wykonywania obowiązków ze stosunku pracy, nie zaś przy okazji, dodatkowo lub przy pomocy zakładu pracy. Chodzi tu o te przypadki, gdy stworzenie danego dzieła należało do zakresu zadań (obowiązków) pracownika. Obowiązki te mogą być sprecyzowane w samej umowie o pracę, w bezpośrednich poleceniach służbowych (jednak tylko tych, które zostały wydane w granicach obowiązków pracowniczych danego twórcy), w układach zbiorowych i normach wewnątrzzakładowych.

95. Salwa, s. 43.

Po trzecie, autorskie prawa majątkowe do utworu pracowniczego pracodawca nabywa w sposób pochodny, w drodze *cessio legis*, z chwilą przyjęcia utworu. W tym również momencie, jeżeli strony nie postanowią inaczej, pracodawca nabywa własność przedmiotu, na którym utrwalono utwór. Wyrażenie „przedmiot, na którym utrwalono utwór” oznacza wszelkie nośniki dzieł pracowniczych, tj. klisze, rękopisy, matryce, modele, maszynopisy, wydruki komputerowe itp. Do momentu przyjęcia utworu autorskie prawa majątkowe w całości pozostają po stronie twórcy, czyli pracownika. Przyjęcie utworu następuje wraz ze złożeniem przez pracodawcę odpowiedniego oświadczenia akceptującego utwór lub zgodnie z art. 13 ustawy z 1994 r. z upływem 6-ciu miesięcy (termin dyspozytywny) od daty dostarczenia utworu przez twórcę, o ile pracodawca nie zgłosił w tym terminie zastrzeżeń co do tego utworu, propozycji dokonania w nim poprawek, zmiany, uzupełnień itp.

Po czwarte, pracodawca nabywa autorskie prawa majątkowe w zakresie wynikającym z celu umowy o pracę i zgodnego zamiaru stron⁹⁶.

Podkreślenia wymaga konieczność szczegółowego określenia w umowie o pracę obowiązków w odniesieniu do twórczości autorskiej danego pracownika, gdyż w wypadku braku ich wyraźnego sformułowania, sąd bierze pod uwagę cel umowy i zgodny zamiar stron przy rozstrzyganiu kwestii własności autorskich praw majątkowych.

Istotne znaczenie mają tu zwłaszcza:

- 1) przyjęte zwyczaje w zakładzie oraz w obrębie danej grupy zawodowej;
- 2) możliwość hipotetycznego postawienia zarzutu, iż niewykonanie określonej pracy twórczej stanowi naruszenie obowiązków pracowniczych;

96. Szczotka II, s. 22.

Patrz także: Kuczyński I, s. 130.

3) podporządkowanie twórcy względem pracodawcy, respektowanie jego wskazówek, tolerowanie ingerencji, przekonywanie do akceptacji poszczególnych fragmentów lub wersji utworu itp.

Natomiast samo użycie przez pracownika narzędzi pracy należących do zakładu pracy, przygotowywanie utworu w czasie pracy twórcy, sfinansowanie pracy twórczej przez zakład pracy lub udział w procesie twórczym innych osób zatrudnionych w tym zakładzie, tolerowanie przez twórcę faktu eksploataowania utworu przez zakład pracy - nie stanowi wystarczającej podstawy do stwierdzenia, iż mamy do czynienia z utworem pracowniczym w rozumieniu art. 12 ustawy z 1994 r.

Podkreślenia wymaga tu konieczność szczegółowego określenia w umowie o pracę obowiązków pracowniczych, gdyż w przypadku braku ich zdefiniowania, sąd bierze pod uwagę cel umowy i zgodny zamiar stron przy rozstrzyganiu kwestii własności autorskich praw majątkowych. Natomiast samo użycie przez pracownika narzędzi pracy należących do pracodawcy, czy też wykonania dzieła podczas czasu pracy, jest niewystarczające dla nadania dziełu statusu dzieła *for hire*⁹⁷.

W związku z powyższym, pomimo nieistnienia wymogu obligatoryjności formy pisemnej w odniesieniu do umów o pracę, to jednak starannie sporządzona pisemna umowa może w istotny sposób wyeliminować mogące pojawić się w przyszłości spory na temat problemu własności autorskich praw majątkowych, co można zilustrować następującym hipotetycznym przykładem. Właściciel spółki komputerowej zatrudnia sprzedawcę na podstawie umowy o pracę, która szczegółowo określa jego obowiązki pracownicze dotyczące marketingu, spraw finansowych i innych związanych ze sprzedażą komputerów. Pracodawca prosi sprzedawcę, ażeby ten napisał książkę w czasie godzin pracy dotyczącą marketingu i sprzedaży komputerów, która mogłaby być użyta w celu szkolenia pracowników spół-

97. Barta, Czajkowska-Dąbrowska, Cwiakalski, Markiewicz, Traple, s. 123.
Patrz także: niepubl. orzeczenie SN z 23 lipca 1971 r. (II CR 244/71).

ki. Należy zaznaczyć, że nie należało to do obowiązków pracowniczych tego pracownika. Z powodu tego, iż po rezygnacji sprzedawcy z pracy, pracodawca nadal korzystał z tej książki, prowadząc szkolenia dla nowych pracowników, były pracownik wytoczył przeciwko niemu powództwo o naruszenie praw autorskich.

Rozstrzygnięcie tej sprawy będzie odmienne, w zależności od tego czy będzie ona rozpatrywana na gruncie prawa polskiego, czy amerykańskiego. Mianowicie, w świetle prawa USA, właścicielem autorskich praw majątkowych do tego dzieła byłby pracodawca, gdyż to na jego prośbę pracownik w czasie godzin pracy stworzył to dzieło⁹⁸. Natomiast według prawa polskiego pracownik będzie miał dużo większą szansę wykazania naruszenia, gdyż umowa o pracę, określając jego obowiązki, nie przewidywała tworzenia materiałów szkoleniowych. Zgodnie z art. 12 ust.1 ustawy z 1994 r. pracodawca nabywa prawa do dzieła stworzonego przez pracownika w granicach wynikających z celu umowy o pracę, a w niniejszej sprawie celem zawartej z nim umowy była sprzedaż komputerów, nie zaś pisanie książek. Prawdopodobnie więc pracodawcy nie będą przysługiwały żadne autorskie prawa majątkowe do tych materiałów szkoleniowych. Zatem aby uniknąć podobnych problemów, pracodawca powinien starać się przewidzieć wszystkie obowiązki pracownicze w umowie o pracę, a ponadto w odniesieniu do niniejszego przypadku, powinien określić również dokładnie każde twórcze dzieło, które ma powstać, jako rezultat świadczonej pracy. W umowie powinna być także przewidziana możliwość angażowania tego pracownika w szkolenie innych osób pracujących w tej spółce i zajmujących się sprzedażą komputerów. W sytuacji, gdy pracownik stworzy dzieło, a nie wynika to bezpośrednio z celu umowy o pracę, dla którego został on zatrudniony, wówczas pracodawca powinien nakłonić go do podpisania aneksu do umowy o pracę, zawierającego klauzulę dotyczącą prze-

98. Patrz: art. 201 prawa autorskiego z 1976 r. (pracodawca lub inna osoba, dla której dane dzieło zostało stworzone, jest właścicielem wszystkich praw objętych prawem autorskim, chyba że strony postanowiły inaczej w drodze podpisanej przez nie pisemnej umowy).

niesienia autorskich praw majątkowych do dzieła lub udzielenia licencji na korzystanie z niego przez pracodawcę⁹⁹.

Inną istotną różnicą pomiędzy amerykańskim a polskim prawem autorskim jest zakres praw nabytych przez pracodawcę. Zgodnie bowiem z ustawodawstwem amerykańskim, pracodawca jest właścicielem wszystkich praw objętych prawem autorskim, chyba że strony postanowiły inaczej drogą podpisanej przez nie pisemnej umowy¹⁰⁰. Natomiast w świetle polskiego prawa autorskiego, nabycie autorskich praw majątkowych jest ograniczone do celu umowy o pracę i zgodnego zamiaru stron. Innymi słowy, pracodawca nabywa prawo do korzystania i rozporządzania dziełem jedynie w obrębie tych pól eksploatacji, które związane są z celem umowy i ze zgodnym zamierzeniem stron, a więc niektóre z autorskich praw majątkowych, które nie zostały przekazane pracodawcy, pozostają własnością pracownika.

Tak więc, powracając do przytoczonego wcześniej przykładu i zakładając, że książka ta jest utworem pracowniczym, gdyż umowa o pracę określała pośród innych obowiązków pracownika również tworzenie materiałów przeznaczonych do wykorzystania w programie szkoleń pracowników spółki komputerowej, wówczas prawa nabyte przez pracodawcę byłyby ograniczone do użycia jej jedynie w celu szkolenia pracowników. W związku z powyższym, osoba zajmująca się sprzedażą komputerów (w naszym przypadku twórca dzieła), nie mogłaby prawdopodobnie skutecznie uniemożliwić pracodawcy korzystania z tej książki, natomiast mogłaby zapobiec jej sprzedaży przez pracodawcę innym spółkom¹⁰¹, a także byłaby zdolna zapobiec

99. Zgodnie z ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. - „jeżeli z umowy nie wynika, że przeniesienie autorskich praw majątkowych lub udzielenie licencji nastąpiło nieodpłatnie, twórcy przysługuje prawo do wynagrodzenia”.

100. Art. 201(b) prawa autorskiego z 1976 r.

101. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że autorskie prawa majątkowe faktycznie nabyte przez pracodawcę, zgodnie z art. 12 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r., mogą być przedmiotem rozporządzenia na rzecz innych osób - patrz: art. 41 ust. 1 ustawy z 1994 r.

powstaniu dzieła filmowego o charakterze szkoleniowym opartego na tej książce.

Regulacja dotycząca utworów pracowniczych w polskim prawie autorskim różni się od prawa amerykańskiego również w jednym zasadniczym aspekcie. Mianowicie, zgodnie z art. 201(b) ustawy z 1976 r., pracodawca jest właścicielem praw autorskich a jednocześnie autorem dzieła *for hire*, natomiast według ustawodawstwa polskiego autorskie prawa majątkowe do utworu przysługują nie pracodawcy, ale pracownikowi, przechodzą one zaś na pracodawcę dopiero później - z chwilą przyjęcia dzieła¹⁰². Pracownik zachowuje natomiast na czas nieograniczony autorskie prawa osobiste¹⁰³.

Natomiast prawo autorskie w USA nie wyróżnia odrębnych autorskich praw osobistych.

Ustawa z 1994 r. w art. 12 nakłada na pracodawcę zobowiązanie do rozpowszechnienia utworu, zgodnie z jego przeznaczeniem określonym w umowie o pracę. Jeżeli pracodawca w okresie dwóch lat od daty przyjęcia utworu, nie przystąpi do rozpowszechnienia utworu, który był zgodnie z treścią umowy o pracę przeznaczony do rozpowszechnienia, wówczas twórca może wyznaczyć pracodawcy na piśmie odpowiednie termin na jego rozpowszechnienie. Po bezskutecznym upływie tego terminu, prawa uzyskane przez pracodawcę wraz z własnością przedmiotu, na którym utwór utrwalono, powracają do twórcy, chyba że umowa stanowi inaczej¹⁰⁴. W związku z powyższym z chwilą przyjęcia utworu powstaje zobowiązanie pracodawcy wobec twórcy do jego rozpowszechnienia. Po bezskutecznym upływie terminu wyznaczonego przez twórcę na przystąpienie do rozpowszechnienia dzieła przez pracodawcę, całość autorskich praw majątkowych powraca do twórcy. Od tego więc momentu pracodawcy nie

102. Art. 12 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. Ta reguła nie ma jednak zastosowania do prac naukowych, dzieł audiowizualnych i programów komputerowych.

103. *Ibid.*, art. 16.

104. *Ibid.*, art. 12 ust. 2.

przysługują już żadne autorskie prawa majątkowe do utworu pracowniczego¹⁰⁵.

Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 4 lutego 1994 r. traktuje dzieła audiowizualne zupełnie inaczej od innych utworów chronionych prawem autorskim stanowiąc, że autorskie prawa majątkowe przysługują ich producentowi¹⁰⁶. Zasada nabywania autorskich praw majątkowych do utworu audiowizualnego przez jego producenta obowiązuje w polskim prawie autorskim nieprzerwanie od 1926 r., a więc od uchwalenia pierwszej polskiej ustawy o prawie autorskim.

Ustawa z 10 lipca 1952 r. stanowiła w art. 13, że prawo autorskie do filmu kinematograficznego służy przedsiębiorstwu, które film wytworzyło. Pojęcie przedsiębiorstwa z art. 13 oznaczało podmiot, którym mogła być zarówno państwowa, spółdzielcza, jak i społeczna osoba prawna, a także osoba lub osoby fizyczne, która na podstawie odpowiedniego zezwolenia prowadziła działalność gospodarczą w zakresie wytwarzania dzieł sztuki kinematograficznej. Ścisła wykładnia literalna przepisów ustawy o prawie autorskim - głównie art. 12, 13 i 15 - mogła doprowadzić do przyjęcia poglądu, że przedsiębiorstwu, które wytworzyło film, przysługuje prawo autorskie w pełnym zakresie, a zatem zarówno uprawnienia o charakterze majątkowym, jak i osobistym¹⁰⁷. Jednakże większość przedstawicieli nauki, a także Sąd Najwyższy - w znanej uchwale 7 sędziów z 19 lutego 1968 r.¹⁰⁸, wpisanej do księgi zasad prawnych z glosami M. Poźniak-Niedzielskiej i J. Serdy - uznał, że „prawo autorskie do filmu kinematograficznego, przysługujące z mocy art. 13 prawa autorskiego przedsiębiorstwu, które film wytworzyło, nie wyłącza całko-

105. Patrz szerzej: Barta, *Artystyczna twórczość pracownicza a prawo autorskie*, Kraków 1988.
106. *Ibid.*, art. 70 ust. 1.

Patrz szerzej: Poźniak-Niedzielska I, s. 161-62; Poźniak-Niedzielska II, s. 268-76; Serda I, s. 160-68; Lesman, s. 21-22; Ruszkowski, s. 21-23; Grzybowski I, s. 100-118; Grzybowski II, s. 61-91; Trafas II, s. 75-89; Serda II, s. 452-60; Serda III; Poźniak-Niedzielska III, IV.

107. Szczotka I, s. 20-21.

108. Uchwała składu siedmiu sędziów SN - Izba Cywilna z 19 lutego 1968 r. (III CZP 40/67), OSPiKA 1969, nr 9, poz. 197.

wicie praw autorskich osób, których twórczość złożyła się na powstanie dzieła filmowego. W szczególności, niezależnie od zezwolenia wymienionego przedsiębiorstwa, zezwolenie tych osób jest konieczne do opracowania innego dzieła na podstawie kinematograficznego dzieła filmowego”.

Zgodnie z art. 70 ust. 1 ustawy z 1994 r. nabycie autorskich praw majątkowych przez producenta utworu audiowizualnego ma charakter pierwotny. Z powyższego zatem wynika, że polska ustawa przyznaje producentowi pełnię autorskich praw majątkowych do utworu audiowizualnego od momentu jego stworzenia, a więc nabycie tych praw ma charakter pierwotny w odróżnieniu od pracodawcy, który w wypadku utworów pracowniczych nabywa te prawa z chwilą przyjęcia dzieła, a ponadto ponosi ryzyko ich utraty w przypadku, gdy nie przystąpi on do rozpowszechniania utworu w ciągu dwóch lat (termin dyspozytywny) od daty jego przyjęcia.

W odniesieniu do utworów włączonych do dzieła audiowizualnego i stworzonych na zamówienie ustawodawca w art. 70 ust. 2 ustanowił domniemanie prawne, iż producent nabył do nich autorskie prawa majątkowe jedynie w zakresie eksploatacji audiowizualnej dzieła audiowizualnego. Wydaje się, że przepis powyższy dotyczy przede wszystkim utworów mających samodzielne znaczenie i zdalnych do odrębnej eksploatacji poza dziełem audiowizualnym. Do takich utworów należy zaliczyć w szczególności scenariusz i muzykę skomponowaną specjalnie dla dzieła filmowego. Zasada pierwotnego nabywania autorskich praw majątkowych przez producenta dotyczy bowiem utworu audiowizualnego jako całości i nie przekreśla ona praw autorskich twórców poszczególnych wkładów w zakresie w jakim mogą one funkcjonować poza tą całością. Twórca utworu tworzącego samodzielną część dzieła audiowizualnego, np. scenariusza, nadal zachowuje własność autorskich praw majątkowych poza audiowizualnym polem eksploatacji dzieła¹⁰⁹. Jednakże prawa te nie mogą być wykonywane z uszczerbkiem dla producenta lub pozostałych

109. *Ibid.*, art. 70 ust. 1 i 2.

twórców. Przykładem sytuacji jaką uwzględnia art. 70 ust. 1 zd. 2 jest nadanie widowiska TV w okresie, w którym utwór filmowy wchodzi na ekrany, gdyż mogłoby to przynieść poważny uszczerbek interesom producenta i pozostałych współtwórców obok autora scenariusza.

Przyznanie autorskich praw majątkowych do dzieła audiowizualnego jego producentowi nie pozbawia współtwórców tego dzieła autorskich praw osobistych. Podstawę praw osobistych przysługujących producentowi można upatrywać w przepisach kodeksu cywilnego (art. 23 i 24 w zw. z art. 43)¹¹⁰.

110. Barta, Czajkowska-Dąbrowska, Ćwiąkałski, Markiewicz, Traple, s. 332.
Patrz także: Wojciechowska II, s. 53-73.

BIBLIOGRAFIA

Dla uproszczenia sposobu cytowania, zastosowano następujące założenia:

- w odsyłaczach powoływane jest jedynie nazwisko i strona, do której odnosi się odwołanie.

Jeżeli w pracy wykorzystano więcej niż jedną pozycję tego samego autora, każda z nich opatrzona została w bibliografii dodatkowo przy nazwisku numerem rzymskim, wobec czego cytowana będzie w odsyłaczach z nazwiska autora i numeru rzymskiego jego dzieła.

Angel & Tannerbaum, Works made for hire under S. 22, w: 22 N.Y.L. Sch. L. Rev. 1977.

Bach S., Final cut, New York: William Morrow & Co.1985.

Bader E.K., A film of a different color: copyright and the colorization of black and white films, w: Cardozo Arts & Entertainment Law Journal 1986.

Bard & Kurlantzick, A public performance right in recordings: how to alter the copyright system without improving it, w: Geo. Wash. L. Rev. 1974.

Barta J., Artystyczna twórczość pracownicza a prawo autorskie, Kraków 1988.

Barta J., Czajkowska - Dąbrowska M., Ćwiąkalski Z., Markiewicz R., Traple E., Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dom Wydawniczy ABC, Warszawa 1995.

Beard J.J., The sale, rental and reproduction of motion picture video-cassettes: piracy or privilege, w: 15 New England L. Rev. 1980.

Beckett D.C., Copyright infringement: substantial similarity found lacking, w: 5 Loyola Entertainment Law Journal 1985.

Berger, Authority of the Register of Copyrights to reject applications for registration, w: 1 Studies on copyright - Arthur Fisher Memorial Edition 1963, (cyt. jako Berger I).

- Berger, False use of the copyright notice, w: 1 Studies on copyright - Arthur Fisher Memorial Edition 1963, (cyt. jako Berger II).
- Biederman D.E., Pierson E.P., Silfen M.E., Glasser J.A., Berry R.C., Law and business of the entertainment industries, wyd. II, New York 1992.
- Blanchfield G.D., Black and white and red all over: colorization in the courts and in the government, w: 10 Hamline Journal of Public Law and Policy 1989.
- Błęszyński J., Prawo autorskie, Warszawa 1988.
- Boorstyn N., Copyright law, The Lawyers Co. - operative Publishing Co. & Bancroft - Whitney Co., New York - San Francisco 1981, (cyt. jako Boorstyn I).
- Boorstyn N., Copyright law. Cumulative supplement, Clark - Boardman - Callaghan, Deerfield - New York - Rochester 1992, (cyt. jako Boorstyn II).
- Borowicz J., Konstrukcje prawnopracownicze w nowym prawie autorskim, w: Przegląd Sądowy 1995, nr 5.
- Brown R.S., The widening gyre: are derivative works getting out of hand ?, w: 3 Cardozo Arts and Entertainment Law Journal 1984.
- Cendali D.M., Pesce T.A., Works for hire doctrine after CCNV v Reid, w: 62 N.Y.S.B.J. 1990.
- Chisum D.S., Jacobs M.A., Understanding intellectual property law, New York 1992.
- Chobot A., Regulacja prawna twórczej pracy badawczej w stosunkach pracy, PWN, Warszawa 1975.
- Cobuild C., English language dictionary, William Collins Sons & Co. Ltd., Glasgow 1990.
- Colby R., Works made for hire in international copyright law, w: 4 Loyola Entertainment Law Journal 1984.
- Cook D., A history of narrative film, New York: W.W. Norton & Co. 1981.

- Czajkowska-Dąbrowska M., *Utwory audiowizualne, utwory wideo-graficzne, wideogramy: między prawem autorskim a prawami sąsiednimi*, *Prace z Wynalazczości i ochrony Własności Intelektualnej ZNUJ*, z. 61, 1993.
- Doyle, Cary, McCannon & Ringer, *Notice of copyright*, w: *2 Studies on copyright - Arthur Fisher Memorial Edition 1963*.
- Dreier T.K., *Copyright and film: the infringement of copyrighted works by motion picture*, w: *6 Communications and Law 1984*.
- Duggan J.T., Pennella N.V., *The case for copyrights in colorized versions of public domain feature films*, w: *34 Journal of the Copyright Society 1987*.
- Dunne J.G., *The studio*, New York: Touchstone Books - Simon & Schuster 1969.
- Farnsworth E.A., *Contracts*, wyd. II, Little, Brown and Company, Boston - Toronto - London 1990.
- Fell J., *A history of films*, New York: Holt Rinehart & Winston 1979.
- Gershen E.L., *Works made for hire. Accessories Ltd. v Spiegel, Inc.*, w: *Cardozo Arts & Entertainment 1986*.
- Gibaldi S., *Artists moral rights and film colorization: federal legislative efforts to provide visual artists with moral rights and resale royalties*, w: *38 Syracuse L. Rev. 1987*.
- Ginsburg J.C., *Colors in conflicts: moral rights and the foreign exploitation of colorized U.S. motion pictures*, w: *38 Journal of the Copyright Society of the USA 1990*.
- Ginsburg J.C., Kernochan J.M., *One hundred and two years: the U.S. joins the Berne Convention*, w: *13 Columbia Journal of Law and the Arts 1988*.
- Goldstein P., *Copyright. Principles, law and practice*, Little, Brown and Company, Boston - Toronto - London 1989, vol. I, (cyt. jako Goldstein I).
- Goldstein P., *Copyright formalities: notice, deposit and registration*, w: *6 A.P.L.A. Q.J. 1978*, (cyt. jako Goldstein II).

- Goldstein P., Derivative rights and derivative works in copyright, w: 30 *Journal of the Copyright Society of the USA* 1983, (cyt. jako Goldstein III).
- Gorman R.A., Visual Artists Rights Act of 1990, w: 38 *Journal of the Copyright Society of the USA* 1991.
- Gottlieb & Cooper, Copyright notice, deposit and registration under S.22, w: 22 *N.Y. L. Sch. L. Rev.* 1976.
- Greenstone R.J., A coat of paint on the past ?, w: 5 *The Entertainment and Sports Lawyer* 1986.
- Grzybowski S., Copyright in moving picture films, w: *Rapports Polonais ...Varsovie* 1966, (cyt. jako Grzybowski I).
- Grzybowski S., Z zagadnień prawa autorskiego względem dzieła kinematograficznego, w: *Studia Cywilistyczne* 1967, t. 10, (cyt. jako Grzybowski II).
- Gumpel G., Federal report criticizes the colorizing of films, w: *New York Times*, 16 marzec 1989.
- Hardy I.T., Copyright laws concept of employment - what Congress really intended, w: 35 *Journal of the Copyright Society of the USA* 1988.
- Hart W.M., The conscientious fair users guide to the Copyright Act of 1976: video recordation and its fair use, w: 42 *University of Pittsburgh L. Rev.* 1981.
- Hartnick A.J., Works for hire: The Reid case and what to do about it, w: 62 *N.Y. S.B.J.* 1990.
- Henn H.G., Henn on copyright law. A practitioners guide, *Practising Law Institute* 1991, wyd. III.
- Horowitz D.H., Film creators and producers vis-a-vis the new media: reflections on the state of authors rights in audio visual works, w: 13 *Columbia - VLA Journal of Law and the Arts* 1989.
- Huettig M., *Economic control of the motion picture industry: a study in industrial organization*, Philadelphia: University of Pennsylvania press 1944.

- Hurst W.E., Minus J., Hale W.S., *Your introduction to film, TV, copyright, contracts, and other law*, Seven Arts Press, Inc., Hollywood 1976.
- Jaszi P., *Copyright ownership in relation to certain curiosities of authorship*, w: *Current Developments in Copyright*, New York 1990, (cyt. jako Jaszi I).
- Jaszi P., *When works collide: derivative motion pictures, underlying rights, and the public interest*, w: *28 U.C.L.A. L. Rev.* 1981, (cyt. jako Jaszi II).
- Kenoff J.S., Rosenberg R.K., *Entertainment industry contracts. Negotiating and drafting guide*, Los Angeles 1990, vol. I, cz. 1.
- Kernochan J.M., *Imperatives for enforcing authors rights*, w: *11 Columbia - VLA Journal of Law and Arts* 1987, (cyt. jako Kernochan I).
- Kernochan J.M., *The distribution right in the United States of America. Review and reflections*, w: *42 Vand. L. Rev.* 1989, (cyt. jako Kernochan II).
- Kohs D.J., *Paint your wagon - please!: colorization, copyright and the search for moral rights*, w: *40 Fed. Communications L.J.* 1988.
- Kress K., *Tarzan meets the Second Circuit: reflections on Burroughs v Metro - Goldwyn - Mayer*, w: *Columbia Journal of Arts and the Law* 1983.
- Kuczyński T., *Ochrona twórczości artystycznej według prawa pracy i ubezpieczenia społecznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991, (cyt. jako Kuczyński I).
- Kuczyński T., *Prawo pracodawcy do utworu na podstawie art. 12 prawa autorskiego*, w: *PUG* 1996, nr 3, (cyt. jako Kuczyński II).
- Landau M.B., *The colorization of black and white motion pictures: a grey area in the law*, w: *22 Loyola of Los Angeles L. Rev.* 1989.
- Latman A., Gorman R., Ginsburg J.C., *Copyright for the nineties. Cases and materials*, wyd. III, The Michie Company, Virginia 1989.

- Latman A., *The copyright law: Howells copyright law revised and the 1976 Act*, wyd. V, 1979.
- Lazzaro J.W., *Color it copyrighted: protection for colorized motion pictures*, w: 8 *Journal of Law and Commerce* 1988.
- Lesman J., *Prawo autorskie w kinematografii dźwiękowej*, Warszawa 1931.
- Levine & Squires, *Notice, deposit and registration: the importance of being formal*, w: 24 *U.C.L.A. L. Rev.* 1977.
- Lilliston B.St.J., *Financing film and television productions*, w: *Los Angeles Lawyer* 1990.
- Lindey A., Landau M., *Lindey on entertainment publishing and the arts. Agreements and the law*, wyd.II, Clark - Boardman - Callaghan Company, Derfield - New York - Rochester 1992, vol. II.
- Litman J.D., *Copyright, compromise and legislative history*, 72 *Cornell L. Rev.* 1987.
- McClintick D., *Indecent exposure*, New York: Wm. Morrow & Co. 1982.
- McKendreae Sassa D., *Moral rights protections in the colorization of black and white motion pictures: a black and white issue*, w: 16 *Hofstra L. Rev.* 1988.
- Modrzejewski E., *Wybrane zagadnienia prawa autorskiego*, Katowice 1969-70.
- Nanko J., *Star Wars v Battlestar Gallactica may proceed to trial*, w: 4 *Loyola Entertainment Law Journal* 1984.
- Nemschoff L., *Authorship and employment: life in the entertainment industry after CCNV v Reid*, w: 4 *Entertainment L. Rev.* 1993.
- Nimmer M.B., *Nimmer on copyright. A treatise on the law of literary, musical and artistic property, and the protection of ideas*, Matthew Bender & Co., Inc., New York 1990, vol. I - IV, (cyt. jako Nimmer I).
- Nimmer M.B., *The subject matter of copyright under the Act of 1976*, w: 24 *U.C.L.A. L. Rev.* 1977, (cyt. jako Nimmer II).

- Patry W., *Latmans the copyright law*, New York 1986.
- Poźniak-Niedzielska M., *Autorstwo dzieła filmowego. Studium cywilnoprawne*, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1968, (cyt. jako Poźniak-Niedzielska I).
- Poźniak-Niedzielska M., *Adaptacja kinematograficzna dzieła literackiego w świetle prawa autorskiego*, w: *PiP R. XVII*, 1962, z. 2, (cyt. jako Poźniak-Niedzielska II).
- Poźniak-Niedzielska M., *Glosa do wyroku SN z 23 III 1966 r., I CR 443/65*, w: *OSP i KA* 1969, poz. 32, (cyt. jako Poźniak-Niedzielska III).
- Poźniak-Niedzielska M., *Glosa I do uchwały SN z 19 II 1968 r., III CZP 40/67*, w: *OSP i KA* 1969, poz. 197, (cyt. jako Poźniak-Niedzielska IV).
- Renberg D., *The money of color: film colorization and the 100th Congress*, w: *11 Comm/ent* 1989.
- Rosenblum R., Karen R., *When the shooting stops ... the cutting begins: a film editors story*, New York: Da Capo Press 1986.
- Ruszkowski A., *Utwór filmowy a prawo autorskie*, Warszawa 1936.
- Sacharow J.S., *Greatest American hero not substantially similar to Superman*, w: *4 Loyola Entertainment Law Journal* 1984.
- Salwa Z., *Kodeks pracy. Komentarz*, Oficyna Wydawnicza Branta, Bydgoszcz 1996.
- Sarbiński R.M., *Instytucja work made for hire w amerykańskim prawie autorskim*, *PUG* 1995, nr 5.
- Saunders T.M., *Maximizing copyright duration*, w: *6 Communications and the Law* 1984.
- Schechter R.E., *Selected intellectual property and unfair competition. Statutes regulations and treaties*, West Publishing Co., St. Paul Minn. 1991.
- Schwartz E.J., *The National Film Preservation Act of 1988 a copyright case study in the legislative process*, w: *36 Journal of the Copyright Society of the USA* 1989.

- Selz T.D., Simensky M., Acton P.N., Entertainment law. Legal concepts and business practices, wyd. III, Shepards McGraw - Hill, Inc., Colorado 1992, vol. III.
- Serda J., Prawo autorskie do dzieła filmowego, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1970, (cyt. jako Serda I).
- Serda J., Glosa do wyroku SN z 23 III 1966 r., I CR 433/65, w: NP 1968, nr 3, (cyt. jako Serda II).
- Serda J., Glosa II do uchwały SN z 19 II 1968 r., III CZP 40/67, w: OSPiKA 1969, poz. 197, (cyt. jako Serda III).
- Sobczak J., Podstawy prawa autorskiego, Poznań 1995.
- Squire J., The movie business book, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice - Hall, Inc. 1983.
- Stanisławski J., Wielki słownik angielsko - polski, PW Wiedza Powszechna, Warszawa 1979.
- Szaciński M., Dzieło pracownika a prawo autorskie, w: P i ZS 1976, nr 6, (cyt. jako Szaciński I).
- Szaciński M., Prawa autorskie twórcy - pracownika, w: Gazeta Prawnicza 1977, nr 5, (cyt. jako Szaciński II).
- Szczotka J., Rejestracja audiowizualna w świetle polskiego prawa autorskiego, Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej ZNUJ 1989, z. 47, (cyt. jako Szczotka I).
- Szczotka J., Wprowadzenie do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Lublin 1994, (cyt. jako Szczotka II).
- Trafas T., Utwór audiowizualny - nowe propozycje statusu prawnego, Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej ZNUJ 1991, z. 57, (cyt. jako Trafas I).
- Trafas T., Charakterystyka dzieła filmowego i dzieła telewizyjnego jako przedmiotu prawa, w: Prace z Wynalazczości ZNUJ 1980, z. 23, (cyt. jako Trafas II).
- Van Petten S., Producing for motion pictures and television: a practical guide to legal issues, Los Angeles: Los Angeles County Bar Association 1983.

- Varmer B., Works made for hire and on commission, w: 1 Studies on copyright - Arthur Fisher Memorial Edition 1963.
- Wagner N., Fair use. Work not protected as a parody, w: 4 Loyola Entertainment Law Journal 1984.
- Wernick A.S., Work made for hire and joint work copyright doctrines after CCNV v Reid: what! you mean, I dont own even though I paid full for it?, w: 13 Hamline L. Rev. 1990.
- Wojciechowska A., Barwienie czarno-białych filmów w świetle prawa autorskiego, Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej ZNUJ 1992, z. 58, (cyt. jako Wojciechowska I).
- Wojciechowska A., Twórcy dzieła audiowizualnego w świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 4 lutego 1994 roku, Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej ZNUJ 1996, z. 67, (cyt. jako Wojciechowska II).
- Wojnicka E., Współczesne sposoby eksploatacji dzieła audiowizualnego jako źródło zagrożenia jego integralności, PiP 1991, z. 10.
- Yeldell E., The motion picture and television business: contracts and practices, Beverly Hills: Entertainment Business Publications Co. 1985.
- Zechow J., Cheaper by dozen: unauthorized rental of motion picture videocassettes and videodisc, w: 34 Fed. Comm. L.J. 1982.