

# PRAWO FILMOWE

Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz  
Ksenia Kakareko, Jacek Sobczak

---

---

---

# PRAWO FILMOWE

Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz  
Ksenia Kakareko, Jacek Sobczak

---

---

Zamów książkę w księgarni internetowej

**proinfo.pl**  
księgarnia internetowa

*Stan prawny na 20 czerwca 2020 r.*

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

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

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

Recenzent

*Prof. dr hab. Ewa Nowińska*

Wydawca

*Monika Pawłowska*

Redaktor prowadzący

*Joanna Tchorek*

Opracowanie redakcyjne

*Violet Design Wioletta Kowalska*

Projekt okładek serii

*Wojtek Kwiecień-Janikowski, Przemek Dębowski*

Poszczególne rozdziały napisali:

Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz – II, VII , VIII

Ksenia Kakareko – I, III, IV, V pkt 1

Jacek Sobczak – V pkt 2, VI

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

prawolubni

**SZANUJMY PRAWO I WŁASNOŚĆ**  
Więcej na [www.legalnakultura.pl](http://www.legalnakultura.pl)  
**POLSKA IZBA KSIĄŻKI**

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

ISBN 978-83-8187-823-4

Dział Praw Autorskich

01-208 Warszawa, ul. Przyokopowa 33

tel. 22 535 82 19

e-mail: [ksiazki@wolterskluwer.pl](mailto:ksiazki@wolterskluwer.pl)

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

# SPIS TREŚCI

|  |     |
|--|-----|
| <b>Wykaz skrótów</b> .....   | 7   |
| <b>Wstęp</b> .....   | 15  |
| <b>Rozdział I</b>  |     |
| <b>Pojęcie filmu, kinematografii i praw filmowych</b> .....                      | 17  |
| 1. Krótka historia prawa filmowego .....   | 17  |
| 2. Film jako utwór kinematograficzny .....                                       | 20  |
| 3. Film jako utwór audiowizualny .....   | 23  |
| 4. Wideogram .....   | 31  |
| <b>Rozdział II</b>   |     |
| <b>Film jako dobro publiczne, czyli kto ma dbać o sztukę filmową?</b> .....      | 35  |
| 1. Ochrona kinematografii w umowach międzynarodowych .....                       | 36  |
| 2. Ochrona kinematografii w przepisach europejskich .....                        | 54  |
| 3. Mecenat państwa w działalności kinematograficznej .....                       | 93  |
| 4. System publicznego finansowania kinematografii .....                          | 134 |
| 5. Gromadzenie, ochrona i upowszechnianie zasobów sztuki filmowej .....          | 164 |
| <b>Rozdział III</b>  |     |
| <b>Producent jako podmiot praw filmowych</b> .....                               | 191 |
| 1. Pojęcie producenta filmowego .....  | 192 |
| 2. Status producenta pod rządami ustawy z 29.03.1926 r. o prawie autorskim ..... | 197 |
| 3. Ewolucja praw producenta .....  | 201 |
| 4. Problem domniemania .....   | 207 |
| 5. Obowiązki i prawa producenta .....  | 216 |
| 6. Prawo producenta do dokonywania tłumaczenia na różne wersje językowe .....    | 225 |
| <b>Rozdział IV</b>   |     |
| <b>Twórcy utworów wkładowych i ich prawa</b> .....                               | 227 |
| 1. Pojęcie twórców utworów wkładowych .....                                      | 227 |
| 2. Prawa twórców utworów wkładowych a prawa producenta .....                     | 235 |
| 3. Status prawny reżysera .....  | 237 |
| 4. Scenarzysta jako twórca utworu wkładowego .....                               | 246 |
| 5. Status kompozytora .....  | 250 |

**Rozdział V**

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

**Rozdział VI**

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

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

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

**Rozdział VIII**

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

|                           |            |
|---------------------------|------------|
| <b>Bibliografia .....</b> | <b>441</b> |
|---------------------------|------------|

## WSTĘP

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

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

*Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz*

poszczególnych składników, stworzonych na jego potrzeby, a wykorzystywanych poza filmem<sup>80</sup>. Pogląd taki podzielił SA w Warszawie, jeszcze przed utratą mocy przez art. 70 ust. 2 u.p.a.p.p. w wyniku wyroku TK z 24.05.2006 r.<sup>81</sup>, w postanowieniu z 12.09.1995 r., zauważając, że art. 70 ust. 2 u.p.a.p.p. statuuje domniemanie prawne nabycia przez producenta autorskich praw majątkowych do tzw. wkładów twórczych, w tym utworów muzycznych jedynie w zakresie eksploatacji audiowizualnej utworu audiowizualnego<sup>82</sup>.

W judykaturze stwierdzono, że do głównego reżysera, a także autora scenariusza, który dochodzi za nie wynagrodzenia, należy obalenie domniemania, o którym była mowa w nieobowiązującym obecnie art. 70 ust. 2 u.p.a.p.p. Zauważono przy tym, że przepis art. 78 u.p.a.p.p. nie wymaga kwalifikowanej postaci winy, a więc skoro nie ujawniono roli reżysera z winy producenta, to dla odpowiedzialności producenta wystarczające jest istnienie winy nieumyślnej w najłżejszej postaci, czyli lekkomyślności<sup>83</sup>.

## 5. Obowiązki i prawa producenta

Szczególony charakter producenta nakłada na niego szereg obowiązków, dzięki którym może dojść do stworzenia dzieła audiowizualnego w postaci filmu. Podkreślić należy, że koniecznością stanie się zawarcie licznych umów m.in. z autorem scenariusza bądź twórcą lub osobami posiadającymi autorskie prawa majątkowe do utworu literackiego, który ma być zekranizowany, reżyserem, aktorami, kompozytorami, mającymi stworzyć oprawę muzyczną, operatorami, montażystami, kostiumografami, ewentualnie kaskaderami, specjalistami od efektów specjalnych i technik komputerowych. Wiązać się to może także z potrzebą zawarcia szeregu innych umów, znacząco odleglejszych od obszaru prawa autorskiego, np. z osobami, których nieruchomości będą wykorzystane w filmie, właścicielami pojazdów, użytych w trakcie zdjęć, konsultantami w różnych dziedzinach specjalistycznych. Nie można pominąć tak prozaicznych problemów, jak zawieranie umów odnoszących się do kwestii wyżywienia, zakwaterowania, przewozu osób i sprzętu oraz wszelkich innych działań o charakterze logistycznym, wreszcie cały pakiet umów ubezpieczeniowych. Większość ze wspomnianych umów dotyczy kwestii o charakterze organizacyjnym, bez których rozwiązania film by nie powstał. Oczywiście, w tym miejscu wypada poświęcić jedynie uwagę tym umowom, które dotyczą osób należących do grona twórców dzieła filmowego<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> Zob. J. Błeszyński, *Wynagrodzenie autorskie w świetle art. 70 ust. 3 i 5 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 4 lutego 1994 r.*, PUG 1995/8, s. 3.

<sup>81</sup> K 5/05, OTK-A 2006/5, poz. 59.

<sup>82</sup> Postanowienie SA w Warszawie z 12.09.1995 r., I ACz 783/95, LEX nr 62633.

<sup>83</sup> Wyrok SA w Warszawie z 15.02.2006 r., I ACa 760/05, LEX nr 1120173.

<sup>84</sup> W literaturze sformułowano wiele koncepcji systematyzujących umowy z zakresu prawa własności intelektualnej. W szczególności godne przypomnienia są, z punktu widzenia prawa filmowego, koncepcje A. Kopffa, który podzielił umowy na podstawie kryterium funkcji, jakie odgrywają one w obrocie prawami autorskimi, wyróżniając umowy o przeniesienie ogółu autorskich praw majątkowych oraz umowy upoważniające do wykonywania utworów, czyli umowy licencyjne. W ramach tych dwóch typów



**!** Wypada zauważyć, że producent, a jak wskazuje P. Ślęzak – cała ekipa filmowa, winni czuć się zobowiązani do respektowania w czasie realizacji utworu audiowizualnego osobistych praw autorskich twórcy utworu literackiego ekranizowanego<sup>85</sup>. Z tym zagadnieniem wiąże się niewątpliwie także kwestia ochrony autora scenariusza. W tym zakresie, chroniąc autorskie prawa osobiste twórcy utworu ekranizowanego, producent powinien zadbać o to, aby takowy twórca został wymieniony w czołówce filmu. Ważne jest także poszanowanie integralności ekranizowanego utworu literackiego oraz jego rzetelne wykorzystanie. Prawa te, wynikające z treści art. 16 u.p.a.p.p., są jednak, jak dowodzi praktyka, dość często naruszane<sup>86</sup>.

Warto zauważyć, że ustawodawca w treści art. 16 u.p.a.p.p., w żadnym z jego punktów nie posłużył się terminem integralność utworu. W treści art. 16 pkt 3 u.p.a.p.p. mowa jest o nienaruszalności formy i treści utworu oraz o jego rzetelnym wykorzystaniu. Jednak zarówno w doktrynie, jak i w judykaturze powszechnie jest używanie terminu „integralność utworu”, który nie ma charakteru ustawowego, lecz jego treść mieści się w pojmowaniu „nienaruszalności treści i formy”. W judykaturze wskazuje się, że do naruszenia prawa do integralności utworu dochodzi wówczas, gdy zostaje naruszona więź między twórcą a utworem wskutek dokonania przez sprawcę, gdy więź pomiędzy twórcą a utworem w wyniku dokonania przez sprawcę zmian w jego treści, pominięcia części, wprowadzenia dodatków lub zmian, ale także wtedy, gdy następuje nierzetelne, niedbałe wykonanie. W tej sytuacji nie każda zmiana stanowi naruszenie i dozwolone są drobne korekty treści lub formy niezagrażające wspomnianej więzi<sup>87</sup>. Jednocze-

---

wyróżnił różne rodzaje umów, w tym w ramach umów licencyjnych – umowy o przeniesienie utworu na film kinematograficzny. Zob. A. Kopff [w:] S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973, s. 173 i n. Nieco odmienną koncepcję zarysował G. Ćmikiewicz, dokonując podziału umów opartych na kryterium sposobu regulacji oraz ze względu na cel i treść umowy. Wśród umów opartych na tym drugim kryterium wyróżnił umowy, których celem jest stworzenie dzieła w rozumieniu prawa autorskiego oraz umowy upoważniające do rozpowszechniania, korzystania lub określonego oddziaływania modyfikującego na utwór, wreszcie umowy zmierzające do przeniesienia autorskich praw majątkowych. Zob. G. Ćmikiewicz, *Zagadnienia systematyki umów dotyczących prawa autorskiego*, ZNUJ PWiOWI 1980/23, s. 18 i n. P. Ślęzak, wiążąc systematykę umów prawa autorskiego z kategoriami utworów, wyróżnił umowy dotyczące utworów audiowizualnych. Zob. P. Ślęzak, *Umowa o rozpowszechnianie...*, s. 45–49. W późniejszej pracy, wyróżniając umowy dotyczące kreacji utworu audiowizualnego, P. Ślęzak wskazał w ramach nich umowy o sfilmowanie utworu literackiego, umowy między producentami a twórcami filmowymi, umowy między producentem a artystami wykonawcami, umowy koprodukcyjne, umowy dotyczące kontynuacji oraz umowy odnoszące się do remake'ów. Por. P. Ślęzak, *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, Warszawa 2012, s. 324–396.

<sup>85</sup> P. Ślęzak, *Prawo autorskie. Wzory...*, s. 163.

<sup>86</sup> Nie wdając się w szczegóły, przypomnieć należy porywającą ekranizację „Ogniem i Mieczem”, która jednak w zakończeniu wypacza zamysł H. Sienkiewicza; ekranizację „Lalki” dokonaną przez W.J. Hasa czy „Popiołu i Diamentu” reż. A. Wajdy. Najbardziej znaną na rynku polskim sytuacją tego typu była pierwsza próba ekranizacji pamiętnika W. Szpilmana, zrealizowana przez J. Zarzyckiego. Film zatytułowany „Robinson warszawski”, do którego scenariusz napisali J. Andrzejewski i C. Miłosz, został poddany licznym ingerencjom cenzury. W wyniku czego ostateczna wersja filmu miała niewiele wspólnego z książką. C. Miłosz wycofał swoje nazwisko z czołówki, a film trafił na ekrany pod tytułem „Miasto nieujarzmione”.

<sup>87</sup> Wyrok SN z 21.03.2014 r., IV CSK 407/13, OSNC 2015/3, poz. 36.

śnie wskazano, że producent utworu audiowizualnego ponosi odpowiedzialność za naruszenie autorskich praw osobistych autorów wkładów twórczych, niezależnie od tego, czy podejmował czynności przy realizacji utworu audiowizualnego. W sytuacji, gdy było dwóch lub więcej producentów, każdy z nich – jak wskazał Sąd Najwyższy w przywołanym orzeczeniu – ponosi odpowiedzialność za naruszenie autorskich praw osobistych autorów wkładów twórczych, niezależnie od czynności faktycznie podejmowanych przy produkcji filmu. Bez znaczenia dla osób trzecich pozostaje ustalenie pomiędzy producentami, który z nich będzie ponosił odpowiedzialność za naruszenie. Wypada zauważyć, że w razie rozpowszechniania filmu za pośrednictwem utrwalenia na nośniku naruszeniem treści art. 16 pkt 2 u.p.a.p.p. będzie nieopatrzanie każdego egzemplarza nośnika nazwiskiem twórcy<sup>88</sup>.

Oczywiście, w praktyce niewątpliwie problemem może być konflikt między producentem a reżyserem, starającym się o zrealizowanie swojej „wizji” odczytania dzieła. Wielokrotnie różni się ona od odbioru dzieła literackiego przez większość czytelników, nie zawsze jednak na niekorzyść<sup>89</sup>.

**!** Wypada zwrócić uwagę, że to na producencie, a nie na reżyserze, ciąży obowiązek zawarcia umowy z twórcą utworu literackiego, który ma zostać przeniesiony na ekran. W literaturze słusznie podkreśla się, że ekranizacja powieści „polega na ingerencji w jej postać zewnętrzną (język literacki zostaje zastąpiony językiem filmu) i postać wewnętrzną (potrzeby wynikające z właściwości języka filmu powodują, że efekt w postaci ukończonego utworu audiowizualnego w większym lub mniejszym stopniu odbiega od literackiego oryginału)”<sup>90</sup>. Godzi się w tym miejscu zauważyć, że ekranizację utworu literackiego po uzyskaniu zgody i zawarciu stosownej umowy z posiadaczem autorskich praw majątkowych musi poprzedzić, z natury rzeczy, sporządzenie

<sup>88</sup> Wyrok SN z 6.12.2013 r., I CSK 109/13, LEX nr 1444325.

<sup>89</sup> Przykładem może być film „Psie serce” w reżyserii V. Bortko (Владимир Владимирович Бортко), będący ekranizacją noweli M. Bułhakowa pod tym samym tytułem. Przy okazji wypada zauważyć, że sporne okazało się, czy barwienie bez zgody twórcy czarno-białych filmów jest naruszeniem autorskich praw osobistych. W USA uznano, że w wyniku takiego zabiegu nie dochodzi do integralności dzieła, lecz do stworzenia nowego utworu. W Europie uznawano, że jest to naruszenie autorskich praw osobistych twórcy. Przykładem takiej sytuacji może być „Asfaltowa dżungla” reż. J. Hustona. Zob. A.M. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Warszawa 2007, s. 217–219. W Polsce pojawiły się wątpliwości w odniesieniu do filmów „Sami swoi” w reżyserii S. Chęcińskiego oraz „Jak rozpętałem II wojnę światową” w reżyserii T. Chmielewskiego. Barwienia obu filmów dokonano za zgodą i przy udziale twórców tych filmów. W doktrynie pojawiły się jednak wątpliwości co do dopuszczalności takich działań przy jednoczesnym założeniu, że barwienie filmów czarno-białych za zgodą twórców jest legalne. Zob. A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, ZNUJ PWiOWI 1999/72, s. 188. Wątpliwości mogą się jednak pojawić w sytuacji, gdy przedmiotem barwienia jest nie film fabularny, lecz dokumentalny. Oczywiście, zabieg barwienia może zwiększyć atrakcyjność przekazu filmowego, ale jednocześnie zafalszowuje sam przekaz. Przykładem barwienia filmu dokumentalnego może być „Niepodległość” w reżyserii K. Talczewskiego.

<sup>90</sup> P. Słęczak, *Umowy w zakresie...*, s. 326–327. Zob. także S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia...*, s. 23–24.


scenariusza. Samo sporządzenie scenariusza nie wymaga zgody twórcy utworu literackiego przeznaczonego do ekranizacji, gdyż dopiero korzystanie z powstałego scenariusza pociągnie za sobą reżim określony w treści art. 2 ust. 2 u.p.a.p.p. Taki scenariusz jest opracowaniem, a rozporządzenie i korzystanie z opracowania zależy od zezwolenia twórcy utworu pierwotnego. Takim twórcą pierwotnym jest autor dzieła literackiego. Oczywiście, jeżeli autorskie prawa majątkowe do utworu pierwotnego wygasły, to korzystanie z opracowania, czyli ze scenariusza sporządzonego w oparciu o taki utwór literacki, nie wymaga już zezwolenia. Warto w tym miejscu podkreślić kwestię, która w praktyce może wywoływać spory i nieporozumienia. Otóż, zezwolenie na rozporządzenie i korzystanie z opracowania zależy od zezwolenia twórcy. Możliwa jest w praktyce sytuacja, że twórca jest w tym momencie w posiadaniu jedynie autorskich praw osobistych, gdyż majątkowe już zbył. Natomiast wygaśnięcie autorskich praw majątkowych dotyczy zarówno sytuacji, kiedy twórca je jeszcze posiada, jak i takiej, kiedy już je zbył. W obu wypadkach jednak wygaśnięcie autorskich praw majątkowych liczone będzie według zasad określonych w treści art. 36 pkt 1–5 u.p.a.p.p. Przy czym, oczywiście, najczęstszą sytuacją będzie, określony w art. 36 pkt 1 u.p.a.p.p., moment śmierci twórcy, a w odniesieniu do utworów współautorskich – współtwórcy, który przeżył pozostałych.

**§** Godzi się zauważyć, że zgodnie z treścią art. 46 u.p.a.p.p., jeżeli umowa nie stanowi inaczej, twórca zachowuje wyłączne prawo zezwalania na wykonywanie zależnego prawa autorskiego, mimo że w umowie postanowiono o przeniesieniu całości autorskich praw majątkowych. W judykaturze stwierdzono, że zezwolenie na przeniesienie utworu na film kinematograficzny uprawnia, w braku odrębnej umowy, do publicznego wyświetlania filmu<sup>91</sup>. Z treści art. 46 u.p.a.p.p. wynika, że autorskie prawa zależne mogą być przeniesione na inne osoby. Warto zauważyć, że w wyniku dokonania opracowania przez inną osobę niż autor utworu literackiego ekranizowanego następuje wkroczenie w autorskie prawo osobiste, tj. w prawo do nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania. Kolejną sprawą jest wynikający z treści art. 2 ust. 5 u.p.a.p.p. obowiązek wymienienia na egzemplarzach opracowania twórcy oraz tytułu utworu pierwotnego. Nie ulega wątpliwości, w świetle art. 2 ust. 3 u.p.a.p.p., że w zamian za wyrażenie zgody na sporządzenie opracowania twórcy utworu pierwotnego może przysługiwać wynagrodzenie.

W literaturze wydaje się sporne, czy umowa o rozporządzenie i korzystanie z opracowania jest umową licencyjną, czy też nie ma takiego charakteru. Niemniej, nie ma wątpliwości co do tego, że udzielenie zezwolenia na rozporządzanie autorskimi prawami zależnymi i korzystanie z nich ma charakter umowny. Zauważa się jednak, że polskie prawo autorskie odróżnia umowę o sporządzenie i korzystanie z opracowania (art. 2 ust. 2 u.p.a.p.p.) od umowy o przeniesienie prawa zezwalającego na wykonywanie autorskich praw zależnych. Według E. Traple, „umowa z autorem utworu

<sup>91</sup> Wyrok SA w Warszawie z 27.10.2011 r., VI ACa 461/11, LEX nr 1102077.

literackiego, stanowiącego przedmiot adaptacji filmowej, może przybierać albo postać umowy opcji, albo stanowić ostateczną umowę<sup>92</sup>. Autorka ta podkreśla, że umowa opcji ma sens, gdy producent nie ma pewności, czy uda mu się znaleźć konieczne środki finansowe do realizacji dzieła. Umowa ta jest zwykle umową odpłatną i musi ustalać konkretny okres czasu, w którym twórca pozostaje związany jej treścią oraz „istotne postanowienia przyszłej umowy o adaptację”. W razie gdy strony skorzystały z umowy opcji<sup>93</sup>, dochodzi do skutku właściwa umowa o adaptację filmową.

 Zdaniem P. Ślęzaka umowa o sporządzenie i korzystanie z opracowania jest umową licencyjną<sup>94</sup>, gdyż autor utworu literackiego upoważnia producenta filmowego do korzystania z opracowania tego utworu. Przy czym ustawodawca przewiduje możliwość „cofnięcia zezwolenia”, jeżeli w ciągu 5 lat od jego udzielenia producent nie przystąpi do rozpowszechnienia filmu (art. 2 ust. 3 u.p.a.p.p.). To niezbyt ściśle określenie, gdyż w treści przywołanego przepisu mowa o rozpowszechnieniu, a nie o „przystąpieniu do rozpowszechnienia”<sup>95</sup>. Stanowisko, że umowa zawarta w oparciu o treść art. 2 ust. 2 u.p.a.p.p. ma charakter umowy licencyjnej, kwestionuje dość stanowczo P.F. Piesiewicz, argumentując, że obce jest stosunkom umownym pojęcie cofnięcia zezwolenia, o jakim mowa w treści art. 2 ust. 3 u.p.a.p.p. – gdyż umowę można wypowiedzieć lub od niej odstąpić<sup>96</sup>. Wypada zgodzić się ze stanowiskiem tego ostatniego autora, że zezwolenie, o jakim mowa w treści art. 2 ust. 2 u.p.a.p.p., może mieć charakter zezwolenia generalnego i że prawo autorskie nie wyklucza tego, iż w odniesieniu do sytuacji wynikających z treści art. 2 ust. 2 i 3 u.p.a.p.p. można stosować konstrukcje właściwe dla umów licencyjnych. Bezsporne jest, że twórcy opracowania,

<sup>92</sup> E. Traple, *Umowy...*, s. 255.

<sup>93</sup> Kontrakty opcyjne zawierane są w różnych dziedzinach gospodarki, począwszy od obrotu giełdowego, poprzez umowy menedżerskie, a skończywszy na prawach własności intelektualnej. W kwestii umowy opcji zob. M. Gutowski, *Umowa opcji*, Kraków 2003, s. 17–24. Warto jednak zauważyć, że prawna kwalifikacja opcji nie jest w literaturze jednolita, a termin „opcja” bywa używany w różnych znaczeniach. Zdaniem Z. Radwańskiego, w systemie prawa polskiego uznającego jednostronnie wiążącą ofertę, można mieć wątpliwości co do potrzeby budowania konstrukcji opcji. Zob. Z. Radwański [w:] *System Prawa Cywilnego*, t. III, cz. 1, *Prawo zobowiązań – część ogólna*, red. Z. Radwański, Ossolineum 1981, s. 411. M. Gutowski, omawiając opcję w prawie własności intelektualnej, zauważa, że w przeważającej części przypadków występują one pod warunkiem zawieszającym, uzależniającym ich skuteczność od zdarzenia przyszłego i niepewnego, jakim jest powstanie praw wyłącznych. Zob. M. Gutowski, *Umowa...*, s. 251–252.

<sup>94</sup> W zakresie typologii umów licencyjnych zob. K. Czub, *Treść umów licencyjnych w prawie autorskim i w prawie własności przemysłowej – wspólna natura, odmienna regulacja* [w:] *Współczesne problemy prawa zobowiązań*, red. J. Haberko, A. Olejniczak, A. Przyryńska, D. Sokołowska, Warszawa 2015, s. 124–140.

<sup>95</sup> W praktyce twórcy ekranizacji utworów literackich, nie chcąc przekroczyć pięcioletniego okresu, przewidzianego w treści art. 2 ust. 3 u.p.a.p.p., emitują w przekazach telewizyjnych bądź internetowych informacje, że w następnym roku, a czasem nawet później „wejdzie na ekrany” ekranizacja dzieła literackiego, w odniesieniu do którego otrzymali prawo do rozporządzenia i korzystania z opracowania. Takim zwyczajem najczęściej towarzyszą wybrane fragmenty z przygotowywanej ekranizacji.

<sup>96</sup> P.F. Piesiewicz, *Charakter prawny i zakres zezwolenia na rozporządzenie i korzystanie z opracowania utworu*, Pal. 2018/6, s. 9–10.

jako twórcy utworu zależnego, przysługują do opracowania prawa autorskie, przy czym utwór pierwotny i utwór zależny istnieją jako dwa różne przedmioty ochrony. Oczywiście, twórca utworu pierwotnego (zwanego także macierzystym), czyli utworu literackiego, który ma być przedmiotem ekranizacji – opracowania, może korzystać z ochrony przewidzianej w art. 23 i 24 k.c. w odniesieniu do swoich dóbr osobistych.

Podzielić należy także stanowisko P.F. Piesewicza, że w umowie o udzielenie zezwolenia na rozporządzenie i korzystanie z opracowania powinny znaleźć się zarówno klauzule odnoszące się do korzystania z opracowania, jak i dalszego nim rozporządzania, a więc m.in. wymienienie pól eksploatacji, wskazanie, czy eksploatacja utworu będzie polegała na sprzedaży, najmie, użyczeniu płyt DVD, Blu-ray<sup>97</sup>. Strony mogą także zawrzeć klauzulę uprawniającą autora utworu literackiego do otrzymania określonej liczby egzemplarzy opracowania, które nie mogą jednak służyć do kopiowania bądź wprowadzenia do obrotu<sup>98</sup>. W treści takich umów powinny się znaleźć klauzule dotyczące formy i zakresu dokonywanych zmian w ekranizowanym utworze. W literaturze wskazuje się na konieczność „dochowania wierności” obrazowi świata, jaki zaprezentowany został w dziele pierwotnym, aczkolwiek nie oznacza to niemożliwości dostosowania utworu do współczesnej rzeczywistości, potrzeb i odczuć społecznych<sup>99</sup>.

W judykaturze sformułowano tezę, że zasada nienaruszalności dzieła jest w swojej kategorijskiej formie nierealna i niepotrzebna, a prawo decydowania o postaci dzieła musi ulegać ograniczeniom, wynikającym z upublicznienia utworu. Wywiedziono, że rozwój nowych technologii idzie w parze z tendencją do tworzenia mutacji dzieł, do umieszczania ich w wielorakich kontekstach, dla których dzieła są tworzywem. Arbitralnie zauważono, że twórca adaptacji uprawniony jest do modyfikacji materiału wyjściowego przez dostosowywanie go do nowych potrzeb, szczególnie w przypadku przeniesienia utworu literackiego do realizacji telewizyjnej. Wywiedziono, że adaptacje mają szansę przekazać utwory szczególnie pisane dawniej do odbioru przez szerszy krąg osób, „do zaistnienia przy odmiennych potrzebach współczesnych odbiorców”. Stanowisko to, sformułowane w wyroku SO w Warszawie z 29.02.2000 r.<sup>100</sup>, zakwestionował w zasadzie SA w Warszawie, zauważając, że nie tylko autorowi, lecz także tłumaczowi służy roszczenie do domagania się zachowania integralności utworu, ale jedynie wtedy, gdy wykaże, że adaptacja przekracza dozwolone normy, narusza treść i formę

<sup>97</sup> P. Ślęzak, *Prawo autorskie. Wzory...*, s. 165.

<sup>98</sup> P. Ślęzak, *Umowa o rozpowszechnienie...*, s. 217.

<sup>99</sup> A.M. Niżankowska, *Prawo do integralności...*, s. 350. Warto jednak zauważyć, że takie uwspółcześnianie utworu może budzić poważne wątpliwości, zwłaszcza w odniesieniu do dramatów ukazujących we współczesnych kostiumach, niezależnie od tego, czy ich autorami są Sofokles, W. Shakespeare czy S. Wyspiański. Odnosi się to jednak przede wszystkim do uwspółcześniania sztuk wystawionych w teatrach. Zdarza się to także w odniesieniu do niektórych ekranizacji powieści, czego przykładem może być powieść F. Dostojewskiego, *Idiota*, ekranizowany przez R. Kachanowa (Роман Качанов) jako „Down House” („Даун Хаус”).

<sup>100</sup> III C 1251/99, niepubl. Wyrok ten był przedmiotem analizy w wyroku SA w Warszawie z 29.03.2001 r., I ACa 1307/00, OSA 2002/1, poz. 4.

utworu oraz jest nierzetelnym jego wykorzystaniem. Wywiódł jednak, że adaptacja jest działalnością twórczą, która prowadzi do powstania odrębnego dzieła, a więc nie jest możliwe wkraczanie w swobodę twórczości adaptatora w sposób kategoriyczny w oparciu o zasadę nienaruszalności dzieła pierwotnego, podkreślając dodatkowo, że „widz, oglądając adaptację ma świadomość, że nie jest to dzieło przedstawione w pierwotnej formie”<sup>101</sup>. Ta ostatnia konstatacja wydaje się dość dowolna, o czym przekonują recenzje różnych spektakli filmowych, a przede wszystkim teatralnych adaptowanych przez reżyserów.

Warto przy okazji zauważyć, że P. Ślęzak, przytaczając stanowisko SA w Warszawie, przez oczywistą omyłkę, przypisał temu sądowi stanowisko, które zawarte zostało w uzasadnieniu wyroku tegoż sądu, ale było streszczeniem poglądu SO w Warszawie, który SA w Warszawie złagodził i stonował<sup>102</sup>. Sformułował to, stwierdzając, że SO w Warszawie nie zakwestionował samej zasady nienaruszalności dzieła, lecz stanowisko, że od tej nienaruszalności nie ma odstępstw. Nie wywiódł również SO w Warszawie – co wyraźnie podkreślono w uzasadnieniu SA w Warszawie – wniosku, że uprawnionemu do korzystania z utworu służy prawo całkowicie swobodnego i dowolnego wykorzystania utworu.

Generalnie, zarówno w doktrynie, jak i w literaturze, podkreśla się, że ekranizacja utworu wyrażanego słowem i przeniesienie jego na język utworu audiowizualnego pociąga za sobą istotną ingerencję w materiał literacki. Podkreśla się, że twórca filmowego utworu zależnego może wprowadzać zmiany, które nie zniekształcają istoty utworu literackiego, jego wymowy, a podyktowane są względami technicznymi oraz artystycznymi<sup>103</sup>. W doktrynie wyraża się pogląd, że w przypadku adaptacji filmowej

---

<sup>101</sup> Wyrok SA w Warszawie z 29.03.2001 r., I ACa 1307/00, OSA 2002/1, poz. 4. W literaturze prawniczej znalazło jednak prawo obywatelstwa nie powyższe stwierdzenie, zawarte w uzasadnieniu, lecz teza kończąca wywody uzasadnienia, wyeksponowana przy okazji publikacji glosy M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej. Zob. OSP 2002/7–8, poz. 108. Swoboda twórcza jest dziedziną nie poddającą się jednoznacznej ocenie, a dowodem na to są rozbieżne oceny tego samego dzieła, dokonane przez różnych krytyków, czy też odmienny odbiór dzieła przez zawodową krytykę i szeroką widownię. Zapewne nie ma również ustalonych, gdyż nie jest to możliwe do ustalenia, „ogólnie przyjętych w teatrach polskich granic swobody inscenizacyjnej”. Wyrażona opinia byłaby subiektywną opinią wskazanego specjalisty, a nie obiektywnym miernikiem, przydatnym do rozstrzygnięcia. W głosie podkreślono, że poddanie dzieła przeróbce za zezwoleniem autora dzieła macierzystego niejako konsumuje, przynajmniej w znacznej mierze, możliwość późniejszego powołania się na osobiste uprawnienie do integralności utworu. Twórczość zależna zakłada z istoty rzeczy konieczność dokonania zmian w utworze macierzystym, toteż bezwzględne respektowanie prawa do jego integralności staje się wówczas bezprzedmiotowe. Dopiero przekroczenie przez adaptatora dozwolonych norm swobody inscenizacyjnej może uzasadniać zarzut naruszenia praw osobistych twórcy macierzystego.

<sup>102</sup> P. Ślęzak, *Umowy w zakresie...*, s. 330–331.

<sup>103</sup> M. Poźniakówna, *Adaptacja kinematograficzna dzieła literackiego w świetle prawa autorskiego*, PiP 1962/2, s. 272; E. Traple, *Zakres dozwolonych zmian przy ekranizacji dzieła literackiego*, PiP 1978/8–9, s. 134.

W publikacji wyczerpująco omówiono regulacje prawne związane z funkcjonowaniem rynku filmowego. Szczegółowo przedstawiono m.in.:

- zagadnienia autorskoprawne, w tym związane z rekonstrukcją cyfrową dzieła filmowego,
- status i prawa twórców filmowych, w tym producentów, reżyserów, scenarzystów,
- wykorzystanie internetu i zagrożenia związane z piractwem,
- zmieniające się sposoby eksploatacji filmu w mediach tradycyjnych (lokowanie produktu, transmedia),
- rolę władzy publicznej jako mecenasa kinematografii, zobowiązanej do ochrony i zabezpieczenia dziedzictwa filmowego w warunkach cyfryzacji i rozwoju nowych technologii.

Książka zainteresuje prawników specjalizujących się w prawie autorskim, a także producentów i twórców filmowych.

**Katarzyna Chałubińska-Jentkiewicz** – doktor habilitowany nauk prawnych; radca prawny; profesor uczelni i kierownik Katedry Prawa Cyberbezpieczeństwa i Nowych Technologii w Instytucie Prawa w Akademii Sztuki Wojennej w Warszawie; dyrektor Akademickiego Centrum Polityki Cyberbezpieczeństwa, członek Rady ds. Cyfryzacji przy Ministrze Cyfryzacji; wykładowca na Uniwersytecie SWPS. W latach 1996–2010 pracowała jako prawnik m.in. w Krajowej Radzie Radiofonii i Telewizji, Telewizji Polsat S.A. oraz w TVP S.A. W latach 2011–2018 wicedyrektor Narodowego Instytutu Audiowizualnego i dyrektor Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, instytucji zajmującej się digitalizacją i upowszechnianiem dziedzictwa audiowizualnego (centrum kompetencji w obszarze cyfryzacji); ekspert współpracujący z MKiDN. Jako naukowiec prowadzi prace badawcze dotyczące regulacji prawnych w obszarze mediów, cyberbezpieczeństwa, zagrożeń bezpieczeństwa informacyjnego, ochrony własności intelektualnej, procesów cyfryzacji i wpływu nowych technologii na rozwój państwa i sytuację prawną jednostki; redaktor naczelny pisma Cybersecurity & Law.

**Ksenia Kakareko** – doktor habilitowany nauk prawnych, adiunkt w Katedrze Prawa Mediów na Wydziale Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego; specjalista ds. badań i rozwoju w Filmotece Narodowej – Instytucie Audiowizualnym; członek zarządu Stowarzyszenia Dziennikarzy i Wydawców REPROPOL. Jej zainteresowania badawcze dotyczą prawa filmowego, prawa autorskiego, prawa prasowego, ochrony własności intelektualnej.

**Jacek Sobczak** – profesor doktor habilitowany nauk prawnych, profesor w Instytucie Nauk Prawnych Akademii Ekonomiczno-Humanistycznej w Warszawie; sędzia Sądu Najwyższego w stanie spoczynku; prezes Polskiego Towarzystwa Naukowego Prawa Prasowego; członek Polskiego Towarzystwa Naukowego Prawa Konstytucyjnego. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół prawa ochrony własności intelektualnej, prawa autorskiego, prawa prasowego, wolności prasy, praw człowieka i prawa konstytucyjnego, prawa cywilnego.



9 788381 878234 W01P01

ISBN 978-83-187-823-4



9 788381 878234

**ZAMÓWIENIA:**

INFOLINIA 801 04 45 45

ZAMOWIENIA@WOLTERSKLUWER.PL

WWW.PROFINFO.PL